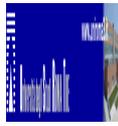


Università degli Studi Roma Tre



Facoltà di Lettere e Filosofia

Tesi di Laurea in Lingua e Letteratura Inglese

IL PROCESSO CREATIVO DI J.R.R. TOLKIEN:

DAL SEME ALLA FOGLIA



Relatore:

Prof. Gilberto Sacerdoti

Laureanda:

Correlatore:

Monia Procaccini

Prof.ssa Alessandra Contenti

Anno Accademico 2002-2003



L'ultima fotografia di J.R.R. Tolkien, accanto ad uno dei suoi alberi preferiti (Pinus Nigra) nel giardino botanico di Oxford, 9 Agosto 1973.

Non ottempererò ad una formula meramente rituale nel rivolgere i miei sentiti ringraziamenti a quanti, in maniera diretta o indiretta, hanno contribuito alla realizzazione del mio lavoro.

Ringrazio il Prof. Gilberto Sacerdoti per avermi illustrato, con i suoi insegnamenti nel corso dell'a. a. 1999-2000, il corretto modo di leggere e analizzare un testo letterario in una prospettiva più ampia e profonda di quella del semplice senso letterale.

Ringrazio parimenti la Prof.ssa Alessandra Contenti per la disponibilità e i suggerimenti elargitimi, dato l'interessamento più volte dimostrato per il genere letterario del Fantasy.

Inoltre, i miei ringraziamenti sono rivolti ai membri della Società Tolkieniana Italiana che hanno tenuto le conferenze di Hobbiton 9, circostanza durante la quale ho potuto immergermi temporaneamente nella suggestiva atmosfera della mitologia tolkieniana. In particolare, tra loro ringrazio Mario Polia per le informazioni fornitemi e Paolo Paron, presidente della citata STI, che mi ha procurato gli arretrati delle loro pubblicazioni.

Infine, non posso mancare di ringraziare i miei genitori, per avermi sempre sostenuto con il giusto grado di pazienza e di amore nel corso di tutti i miei studi e gli amici che mi hanno indicato gli indirizzi internet di articoli dedicati a Tolkien.

INTRODUZIONE

“Affixing «labels» to writers, living or dead, is an inept procedure, in any circumstances: a childish amusement of small minds: and very «deadening», since at best it overemphasize what is common to a selected group of writers, and distracts attention from what is *individual* (and not classifiable) in each of them, and is the element that gives them life (if they have any)”.¹

Tolkien scriveva queste parole nel 1971, due anni prima della sua scomparsa, allorquando, dopo essere stato investito dal successo, ma anche dalle critiche, per la pubblicazione del *Lord of the Rings*, veniva infine etichettato come sostenitore della didattica morale. A tale accusa si limitò a rispondere che l’unico intento della sua opera era il seguente: “To be *enjoyed* as such: to be read with literary *pleasure*”.²

Tuttavia egli era consapevole che questa non era l’unica definizione inesatta o ingiusta, né la più pesante che gli fosse mai stata (o che gli sarebbe stata) attribuita. Già con la pubblicazione di *The Hobbit*, infatti, era stato investito da lodi e da critiche.

¹ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 329 dell’ottobre 1971 a Peter Szabò Szentmihályi, p. 414

² *Ibidem*, lettera n. 329 dell’ottobre 1971 a Peter Szabò Szentmihályi, p. 414

Di quest'opera l'autore avrebbe ricordato, quasi 20 anni dopo l'uscita, l'origine inaspettata, avvenuta mentre correggeva delle composizioni scolastiche: "On a blank leaf I scrawled: «In a hole in the ground there lived a hobbit». I did not and do not know why".³ Quella frase avrebbe dato origine, oltre che ad un racconto, anche alla creazione di un popolo particolare, gli hobbit appunto, e alla richiesta di un seguito da parte dell'editore.

Il seguito di *The Hobbit* sarebbe stato il *Lord of the Rings*, ma l'opera stavolta era molto diversa. Tolkien avvertiva che essa ingigantiva e acquisiva sempre più numerosi e stretti legami con il *Silmarillion*, un insieme di storie iniziato per soddisfare un desiderio personale, come confesserà più tardi: "Once upon a time [...] I had a mind to make a body of more or less connected legend, [...] which I could dedicate simply to: to England; to my country".⁴

Egli avrebbe desiderato pubblicare le due opere insieme, ma il *Silmarillion* non era pronto, così aveva dato alle stampe la trilogia, dichiarando all'editore Stanley Unwin: "It is written in my life-blood, such as that is, thick or thin; and I can no other".⁵

³ *Ibidem*, lettera n. 163 del 7 giugno 1955 a W.H. Auden, p. 215

⁴ *Ibidem*, lettera n. 131 del 1951 a Milton Waldman, p. 144

⁵ *Ibidem*, lettera n. 109 del 31 luglio 1947 a Stanley Unwin, p. 122

Poco prima della pubblicazione, l'autore aveva espresso i suoi timori ad un caro amico di famiglia, Father Robert Murray: "I am dreading the publication, for it will be impossible not to mind what is said. I have exposed my heart to be shot at".⁶

Anche l'editore era titubante, considerati i rischi connessi alle forti spese comportate da un lavoro di quella mole; tuttavia egli riteneva che la storia fosse brillante ed avvincente e decise di pubblicarla, scrivendo che se gli adulti non avessero ritenuto sconveniente leggerla, molti si sarebbero senza dubbio divertiti.⁷

All'uscita della trilogia non mancarono le critiche, ma il successo ottenuto, del tutto inaspettato, sorprese piacevolmente Tolkien e fu per lui anche in seguito continuo motivo di conforto e soddisfazione. Ciò che accadde in breve tempo, però, fu quello che egli stesso descrisse ad un lettore: "Being a cult figure in one's own lifetime I am afraid is not at all pleasant. However I do not find that it tends to puff one up; in my case at any rate it makes me feel extremely small and inadequate. But even the nose of a very modest idol [...] cannot remain entirely untickled by the sweet smell of incense!"⁸

⁶ *Ibidem*, lettera n. 142 del 2 dicembre 1953 a Father Robert Murray, p. 172

⁷ *Ibidem*, introduzione alla lettera n. 109, p. 120

⁸ *Ibidem*, lettera n. 336 del 23 maggio 1972 a Patrick Browne, p. 418

W. H. Auden rispecchiò in modo molto aderente alla realtà la sorte subita dal *Lord of the Rings* quando scrisse queste parole: “Nobody seems to have a moderate opinion; either, like myself, people find it a masterpiece of its genre, or they cannot abide it”.⁹ H. Carpenter completa la frase affermando che questo era il destino che Tolkien fu costretto a subire per il resto della sua vita: lodi estreme da una parte, disprezzo totale dall'altra.¹⁰

Ad oggi, l'inventore della Terra di Mezzo continua ad attirare molte critiche, ma anche ad affascinare una vasta gamma di lettori. A questi si sono poi recentemente aggiunti numerosi ammiratori occasionali, attirati dal successo cinematografico del film di Peter Jackson e buona parte dei quali ignora persino chi era John Ronald Reuel Tolkien, ossia un professore di Lingua e Letteratura Anglosassone all'Università di Leeds dal 1920 al 1925 e successivamente all'Università di Oxford, con la cattedra Rawlinson and Bosworth di Anglosassone dal 1925 al 1945 e la cattedra Merton di Lingua e Letteratura Inglese dal 1945 al 1959.

Egli era inoltre, nella sfera più intima e vera, un fervente cattolico e un tenace antimoderno.

⁹ La frase è riportata da Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien. A Biography*, p. 223

¹⁰ *Ibidem*, p. 223

Da insigne filologo qual era, aveva partecipato a molte conferenze con diversi interventi eruditi, racchiusi in un volume pubblicato postumo a cura del figlio del professore e che nella traduzione italiana è di recentissima pubblicazione,¹¹ segno dello scarso interesse per quest'aspetto poco commerciale di colui che è meglio noto (e vendibile) come autore del *Lord of the Rings*. Di questi scritti fa parte il saggio *On Fairy-stories*, tradotto in forma migliore per l'occasione, ma già pubblicato nel volume *Tree and Leaf*,¹² unitamente al racconto *Leaf by Niggle*.

In questa sede si vuole procedere all'interpretazione dei due testi racchiusi in *Tree and Leaf*, dai quali traspare un aspetto meno noto, ma di fondamentale importanza, del professore. Il primo è, infatti, una meditazione teorica sulle fiabe e sul racconto fantastico, mentre il secondo è un esplicito tentativo di tradurre dette riflessioni in un'opera narrativa. Lo scopo è di mettere in luce ciò che sta alla base della più nota produzione tolkieniana, sì da osservare l'autore in un'ottica diversa da quella che lo vede unicamente come creatore di un mondo immaginario.

¹¹ I volumi ai quali mi riferisco sono *Il Medioevo e il Fantastico*, a cura di Gianfranco de Turreis, Luni Editrice, Milano, Trento 2000, traduzione di *The Monsters and the Critics and other Essays*, a cura di Christopher Tolkien, Allen & Unwin, London 1983

¹² La pubblicazione di *Tree and Leaf* risale al 1964, quando il professore era ancora in vita. La prima traduzione italiana, intitolata *Albero e Foglia*, risale invece al 1976, ossia tre anni dopo la sua scomparsa

Alla base della scelta del titolo *Il Processo creativo di J.R.R. Tolkien: dal seme alla foglia* c'è la passione dell'autore per gli alberi e la definizione che egli diede del *Lord of the Rings*, "my internal Tree",¹³ che, insieme al titolo da lui stesso scelto per il volume *Tree and Leaf*, hanno indotto alcuni critici a continuare ad utilizzare la simbologia dell'albero e della foglia appunto.

In particolare E. Lodigiani ha paragonato la produzione tolkieniana al ciclo vitale di un albero: *The Hobbit* è il primo germoglio, che darà i suoi migliori frutti con il *Lord of the Rings* e infine perirà con un breve racconto, *Smith of Wotton Major*; il *Silmarillion* costituisce la terra, l'aria e l'acqua da cui tutte le sue creazioni prendono sostanza.¹⁴ P. Kocher, invece, ha inserito nel suo *Master of Middle-Earth* un capitolo intitolato *Seven Leaves*, in riferimento ai brevi racconti connessi al grande Albero.

In questa sede, il saggio *On Fairy-stories* è il seme che ha dato vita all'Albero, ossia le riflessioni e le credenze di Tolkien, che stanno alla base della sua scelta narrativa; mentre il racconto *Leaf by Niggle* è la foglia che da Esso emerge, come germoglio infine realizzato, racchiudente in sé l'essenza di tutta la pianta.

¹³ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 241 dell'8 - 9 settembre 1962 a Jane Neave, p. 321

¹⁴ Emilia Lodigiani, *Invito alla lettura di Tolkien*, p. 37

TREE AND LEAF

Tree and Leaf è il volume edito nel 1964 dall'unione di due opere diverse per forma, ma molto simili per contenuti: il saggio *On fairy-stories* e il racconto *Leaf by Niggle*, entrambi già pubblicati rispettivamente nel 1947 e nel 1945.

Tolkien aveva dichiarato nella nota introduttiva (scritta dopo la pubblicazione del *Lord of the Rings*) che i due testi erano collegati da diversi fattori: “Though one is an «essay» and the other a «story», they are related: by the symbols of Tree and Leaf and by both touching in different ways on what is called in the essay «subcreation». Also they are written in the same period (1938 - 39), when *The Lord of the Rings* was beginning to unroll itself and to unfold prospects of labour and exploration in yet unknown country as daunting to me as to the hobbits. At about that time we had reached Bree, and I had then no more notion than they had of what had become of Gandalf or who Strider was; and I had begun to despair of surviving to find out”.¹⁵

Com'è facile immaginare, infatti, la stesura della trilogia, che

¹⁵ *Tree and Leaf, Introductory Note*, p. 5

occupò un periodo di quattordici anni, non era stata sempre semplice.

Il titolo scelto dall'autore per unire le due opere richiama in maniera esplicita una delle sue più grandi passioni. In una lettera alla sua casa editrice americana scrisse: "I am (obviously) much in love with plants and above all trees, and always have been; and I find human maltreatment of them as hard to bear as some find ill-treatment of animals".¹⁶

All'età di settantuno anni, in una lettera più privata, alla figlia Priscilla, Tolkien si era identificato in "an old tree that is losing all its leaves one by one", descrivendo la morte dell'amico C.S. Lewis come "an axe-blow near the roots".¹⁷

Ad ogni modo, la scelta del titolo non era stata dettata soltanto da una passione personale, ma anche dalla presenza, in entrambe le opere, dei simboli dell'albero e della foglia, come conferma la nota introduttiva sopra citata. D'altro canto, la scelta di tale simbolismo, non solo in questa, ma anche in altre opere tolkieniane, è la riprova di detta passione. Basti pensare allo straordinario popolo di alberi semoventi, gli Ent, il cui nome in

¹⁶ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 165 del 30 giugno 1955 alla Houghton Mifflin Co., p. 220

¹⁷ *Ibidem*, lettera n. 251 del 26 novembre 1963 a Priscilla Tolkien, p. 341

anglosassone significava “gigante” e la cui presenza all’interno del *Lord of the Rings* riveste un’importanza fondamentale.

Nell’interpretazione di P. Kocher, la prima parola del titolo, *Tree*, simboleggia l’intera produzione narrativa dell’autore ma anche ciò che lui nel saggio chiamava “Tree of Tales”,¹⁸ ossia la più generale tradizione delle fiabe, in continua crescita; *Leaf*, invece, è riferito a ogni foglia di Niggle, soprattutto all’ultima, come si vedrà più avanti, mentre in senso figurato simboleggia ogni singola storia estratta dall’insieme di narrazioni tolkieniane connesse tra loro e, in particolare, il racconto *Leaf by Niggle*.¹⁹

La tendenza comune, fino a non molto tempo fa, è stata purtroppo quella di sottovalutare *Tree and Leaf*, il cui valore è invece tale che la sua lettura è inscindibile da quella del *Lord of the Rings* o delle altre opere tolkieniane. Infatti, sebbene la forza narrativa dell’autore sia sufficiente ad introdurci nella Terra di Mezzo e a farci vivere con i suoi protagonisti attimi gloriosi o terribili, esclusivamente consultando questo volume è possibile comprendere i meccanismi nascosti dietro una siffatta creazione e quale sia il loro significato, nonché il valore della creazione

¹⁸ *Tree and Leaf*, p. 23

¹⁹ Paul Kocher, *Master of Middle-Earth*, p. 162

stessa. Anche il mio personale approccio con Tolkien è avvenuto in tal modo e solo in seguito con il resto della sua produzione.

Grazie a *Tree and Leaf*, definito “il manifesto intellettuale di Tolkien”,²⁰ siamo dunque in possesso di una vera e propria chiave d’accesso al mondo della Fantasia come lui lo intendeva e alla sua intera creazione poetica.

Come si è già accennato e come si vedrà, infatti, mentre il saggio analizza da un punto di vista teorico le fiabe, la loro valenza, il loro processo creativo da parte di un particolare tipo di scrittore per mezzo della fantasia e i destinatari ai quali esse si rivolgono, il racconto presenta il punto di vista pratico dell’artista all’opera, inequivocabile controfigura del professore.

Mi accingo a presentare l’opera secondo l’ordine stabilito dall’autore: per primo sarà analizzato il saggio, cui seguirà lo svelamento dell’allegoria sottesa al racconto. Entrambi i testi saranno corredati dai commenti che il professore scrisse nelle numerose lettere da lui indirizzate a parenti, amici e ammiratori, al fine di chiarire o di avvalorare le opinioni espresse. Anche le missive, infatti, contengono i semi della riflessione tolkieniana e si rivelano utili strumenti interpretativi.

²⁰ Luigi G. de Anna, *Il saggio di J.R.R. Tolkien “On Fairy-stories”*, in *Minas Tirith* n°1, pp. 8-9

ON FAIRY-STORIES

Il saggio in questione è la trascrizione di una conferenza tenuta all'università di St. Andrews l'8 marzo 1939 e presentata come una lettura di Andrew Lang, il curatore dei *Fairy Books* per bambini. Il professore stesso, da piccolo, li aveva letti e, come testimonia H. Carpenter,²¹ era rimasto particolarmente affascinato dalla vicenda di Sigurd che uccideva il drago Fàfnir. I draghi, infatti, costituivano una delle sue più grandi passioni: “I desired dragons with a profound desire – scrisse – Of course, I in my timid body did not wish to have them in the neighbourhood. [...] But the world that contained even the imagination of Fàfnir was richer and more beautiful, at whatever cost of peril”.²²

In *On Fairy-stories* Tolkien intendeva tracciare una breve analisi della natura, dell'origine e dei destinatari delle fiabe ed esprimere il significato di importanti concetti come *eucatastrofe* (termine da lui stesso coniato) e *subcreatore*, accompagnati dalle definizioni di ciò che ai suoi occhi rappresentavano la Fantasia, la Riscoperta, l'Evasione e la Consolazione.

²¹ Humphrey Carpenter, *J.R.R.: Tolkien. La Biografia*, p. 63

²² *Tree and Leaf*, p.40

Quando tenne questa conferenza il professore era ancora relativamente poco conosciuto come scrittore: aveva pubblicato due anni prima *The Hobbit*, opera che era stata vista come una favola per bambini di un professore un po' stravagante piuttosto che un serio prodotto letterario. La pubblicazione sotto forma di saggio del testo letto gli serviva per dimostrare che era possibile, anzi reale, una conciliazione tra l'aspetto professionale e quello fantasioso della sua vita.

Inoltre, come osserva C. N. Manlove in un volume non tenero nei confronti di Tolkien,²³ la morale di *On Fairy-stories* sembrerebbe essere che solamente i realisti schietti sono in grado di scrivere opere di fantasia davvero ricche di immaginazione: solo chi conosce davvero bene un mondo può crearne un altro intimamente intessuto di realtà. Parole queste che ben potrebbero essere state pronunciate dal creatore della Terra di Mezzo.

L'interpretazione del saggio tenderà dunque a mostrare quanto dichiarato finora e sarà divisa in cinque capitoli, secondo l'ordine e la spartizione adottate dall'autore ed in base ai concetti chiave espressi.

²³ Colin N. Manlove, *Modern Fantasy: Five Studies*, p. 260

COS'E' LA FIABA PER TOLKIEN?

IL MONDO SECONDARIO DI FAERIE.

Tolkien si era dichiarato “a lover of fairy-stories since I learned to read”²⁴ ed ora si trovava a dover affrontare l’argomento da professionista: essendo un filologo, non c’è da meravigliarsi se per rispondere alla domanda *Che cos’è una fiaba?* volgeva lo sguardo verso il significato del termine *fairy-tale*, di cui l’Oxford English Dictionary forniva spiegazioni a suo parere inesatte. Egli aveva collaborato alla compilazione del dizionario, ma non a tale definizione e riteneva che le tre accezioni ivi riportate fossero l’una troppo ristretta (“a tale about fairies, or generally a fairy legend”) e le altre due, derivate dalla prima, completamente inaccettabili (“an unreal or incredible story” e “a falsehood”).²⁵

Queste ultime meritano di essere analizzate per prime, poiché, escludendo qualsiasi possibilità di verosimiglianza, si discostano nettamente dall’ideale tolkieniano di fiaba, secondo il quale la credibilità era proprio la caratteristica essenziale della *fairy-story*, affinché questa ispirasse credenza nel lettore.

²⁴ *Tree and Leaf*, p. 11

²⁵ Le definizioni sono riportate da Tolkien in *Tree and Leaf*, p.12

La fiaba, infatti, costituiva per il professore un vero e proprio Mondo Secondario, opposto al Mondo Primario in cui si è costretti a vivere; un mondo capace di sussistere e del quale il lettore possa entrare a far parte. A ciò si potrebbe facilmente obiettare che questo è l'unico mondo evidente e ammissibile, ma egli nel saggio ha spiegato come sia possibile infondere verità e credibilità in un mondo inventato, dimostrandolo in seguito con la creazione della Terra di Mezzo.

L'assunto fondamentale da osservare quanto più possibile nel compiere tale operazione è quello della coerenza interna: il Mondo Secondario deve essere basato su precise leggi, le quali a loro volta devono essere sempre rispettate, per garantire verità interna e, di conseguenza, attendibilità. Spiegava così Tolkien: "Inside it [il Mondo Secondario], what he [lo scrittore] relates is «true»; it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside".²⁶

«True» in questo senso significava rispondente non alla nostra realtà, che è quella del Mondo Primario, ma a quella del Mondo Secondario creato, cosicché esso risultasse accettabile, poiché in tal guisa era strutturato.

²⁶ *Ibidem*, p. 36

Lo scrittore quindi, avrebbe dovuto curare nei dettagli la sua creazione, poiché lo scopo da prefiggersi non era quello di tentare di ottenere l'ingenua credulità di un lettore inesperto o facilmente impressionabile, ma quello di suscitare vera credenza, ispirata dalla fiaba perché narra di un mondo affascinante e coerente, che in qualche modo riproduce la cosiddetta «inner consistency of reality».²⁷

Pertanto le due accezioni di fairy-story fornite dall'OED (“an unreal or incredible story” e “a falsehood”) non potevano essere accettate: “The moment disbelief arises, the spell is broken; the magic, or rather art, has failed. You are then out in the Primary World again, looking at the little abortive Secondary World from outside”.²⁸

Parimenti, Tolkien rifiutava tre modelli letterari, che si trovavano in disaccordo con i suoi ideali e ai quali le fiabe non potevano ascrivere. Il primo era il racconto di viaggio, il quale, sebbene soddisfacesse, alla maniera delle fairy-stories, alcuni dei primordiali desideri umani, come “to survey the depths of space and time, [...] to hold communion with other living things”,²⁹

²⁷ *Ibidem*, p. 45

²⁸ *Ibidem*, p. 36

²⁹ *Ibidem*, p. 18

narrava però di cose che, per quanto incantevoli, erano reperibili nello spazio e nel tempo del Mondo Primario, dove esistevano celate solo dalla distanza. Il secondo modello respinto era quello che ricorreva ai meccanismi del sogno per giustificare ogni meraviglia, negando in tal modo l'effettiva possibilità di quest'ultima: "If a waking writer tells you that his tale is only a thing imagined in his sleep, he cheats deliberately the primal desire at the heart of Faerie: the realization, independent of the conceiving mind, of imagined wonder".³⁰ Il terzo modello, infine, era la favola di animali parlanti, la quale, sebbene presentasse un Mondo Secondario che soddisfaceva "the desire of men to hold communion with other living things",³¹ innalzava gli animali al ruolo di protagonisti e riduceva gli uomini a semplici appendici.

Il professore non si servì di questi schemi, bensì proiettò egregiamente il principio della coerenza interna nel suo mondo: l'attendibilità della Terra di Mezzo risiede nel fatto che l'autore lascia intravedere, tra gli intrecci degli eventi narrati, una robusta maglia sottostante di avvenimenti passati, una plausibile Storia che dona consistenza al presente di quel mondo che l'ha vissuta.

³⁰ *Ibidem*, p. 19

³¹ *Ibidem*, p. 20

Egli stesso aveva riconosciuto in questa caratteristica i motivi del successo della sua opera maggiore confessandolo in una lettera ad un lettore: “Part of the attraction of *The Lord of the Rings* is, I think, due to the glimpses of a large history in the background: an attraction like that of viewing far off an unvisited island, or seeing the towers of a distant city gleaming in the sunlit mist”.³²

La Storia che soggiace all’opera principale del professore è reperibile nelle sue altre opere principali, cosicché uno sguardo d’insieme è sufficiente a mostrare come esse, essendo collegate coerentemente, diano vita ad una lunga mitologia. Il *Silmarillion* è cronologicamente il primo ed ultimo libro scritto (anche se rimasto incompleto e pubblicato postumo), narra della Creazione della Terra di Mezzo e di alcuni eventi della Prima e Seconda Era e costituiva la fonte dalla quale l’autore traeva ambientazioni e personaggi; *The Hobbit*, invece, narra un evento della Terza Era e sta all’origine del *Lord of the Rings*, nato come suo seguito e divenuto poi il resoconto di un anno in particolare dello stesso periodo, con la finale allusione all’inizio della Quarta Era, quella degli uomini.

³² *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n.247 del 20 settembre 1963 al Colonnello Worskett, p. 333

Gli ulteriori espedienti che Tolkien utilizzò per conferire un'impressione di veridicità alla sua creazione, furono: in primo luogo quello di fornire, per mezzo di appendici esplicative, una sorta di documentazione storica sugli eventi e sulle popolazioni della Terra di Mezzo, la quale, lungi da dare un'impronta erudita alla trilogia, le dona ciò che l'autore definì “the compelling sense of historical reality”,³³ in secondo luogo, quello di fingere che le narrazioni delle ultime due opere citate fossero state tratte dal *Red Book* scritto dall'hobbit Bilbo; infine quello di identificare la Terra di Mezzo con il nostro attuale mondo.

Tornando dunque al discorso inerente alla fiaba come la intendeva il professore, se da una parte le accezioni dell'OED esaminate negavano la verosimiglianza, presupposto essenziale, dall'altra la prima definizione (“a tale about fairies, or generally a fairy legend”) si basava sul maggior risalto concesso alla parola *fairies*, la cui descrizione incontrava nuovamente il dissenso del professore: “Supernatural beings of diminutive size, in popular belief supposed to possess magical powers and to have great influence for good or evil over the affairs of man”.³⁴

³³ *Ibidem*, lettera n. 228 del 24 gennaio 1961 alla Allen & Unwin, p.304

³⁴ Un'altra citazione tratta dall'Oxford English Dictionary e riportata da Tolkien in *Tree and Leaf*, p. 12

Tolkien attribuiva la loro presunta piccola statura al gusto tipicamente inglese per il delicato ed il grazioso e sospettava che, nella sfera di dominio della fantasia, “this flower-and-butterfly minuteness was also a product of «rationalization», which transformed the glamour of Elfland into mere finesse, and invisibility into a fragility that could hide in a cowslip or shrink behind a blade of grass”.³⁵

Egli nelle sue opere non parlava di *fairies*, ma di *elves*; non trattava di piccoli entità che vivevano tra i fiori, ma di esseri dotati di bellezza, statura, vista e abilità superiori a quelle umane, una popolazione dalla storia antica, che nasceva e si estingueva nel lontano Occidente dopo aver vissuto nella Terra di Mezzo.³⁶ Alla base di tale scelta c’era un rifiuto assoluto del tipo di *fairy* razionalizzato: il suo intento non era quello di rendere gli elfi credibili secondo il Mondo Primario, dove l’esistenza di esigui esseri fatati poteva essere giustificata dall’invisibilità all’occhio umano, bensì in un Mondo Secondario, dove gli elfi non solo potevano esistere, ma erano visibili a tutti e da tutti accettati, poiché le leggi di quel mondo prevedevano la loro esistenza.

³⁵ *Ibidem*, p. 13

³⁶ Le vicende degli elfi sono raccontate nel *Silmarillion*, opera dedicata principalmente proprio a questa popolazione; la loro fine è invece narrata nel *Lord of the Rings*.

Chiarita dunque l'identità dei suoi *fairies*, o meglio *elves*, Tolkien non poteva ugualmente dirsi soddisfatto della definizione dell'OED, che giudicava senza dubbio più adatta delle altre due, ma comunque troppo ristretta.

La fiaba, come la vedeva il professore, era molto di più di una storia di elfi; era la storia di *Faerie*, un Mondo Secondario strutturato secondo precise leggi, come lo è il nostro, con tutti i suoi elementi naturali e con diverse specie di abitanti.

Le seguenti parole sono quanto egli scriveva nel saggio per difendere le fiabe dallo svilimento cui, a suo avviso, erano state sottoposte, a causa dell'errata concezione sugli esseri fatati: "Fairy-stories are not in normal English usage stories *about* fairies or elves, but stories about Fairy, that is *Faerie*, the realm or state in which fairies have their being. *Faerie* contains many things beside elves and fays, and beside dwarfs, witches trolls, giants, or dragons: it hold the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth, and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted".³⁷

³⁷ *Tree and Leaf*, pp. 14-15

Nel “Cauldron of Story”,³⁸ infatti, potevano ribollire vari ingredienti, incantevoli o temibili, ma sempre scelti nel rispetto della legge della coerenza interna. *Faerie* si rivelava essere un cosmo affascinante e verosimile nel suo ambito, ma anche “a perilous land [with] pitfalls for the unwary and dungeons for the overbold”.³⁹

Il professore, che conosceva la difficoltà che avrebbe incontrato chiunque avesse voluto guardare nel calderone per distinguerne il multiforme contenuto, si era limitato a descrivere *Faerie* con queste parole: “The realm of fairy-story is wide and deep and high and filled up with many things: all manner of beasts and birds are found there; shoreless seas and stars uncounted; beauty that is an enchantment, and an ever-present peril; both joy and sorrows as sharp as swords. In that realm a man may, perhaps, count himself fortunate to have wandered, but its very richness and strangeness tie the tongue of a traveller who would report them. And while he is there it is dangerous for him to ask too many questions, lest the gates should be shut and the keys be lost”.⁴⁰

³⁸ *Ibidem*, p. 29

³⁹ *Ibidem*, p. 11

⁴⁰ *Ibidem*, p. 11

Il professore concludeva dunque che non era possibile fornire un'esauriente spiegazione di fiaba, in quanto soggetto troppo ampio e vario per poter essere confinato entro i limiti di una definizione che non risultasse angusta: "The definition of a fairy-story [...] depends on [...] the nature of *Faerie*: the Perilous Realm itself, and the air that blows in that country. I will not attempt to define that, nor to describe it directly. It cannot be done. *Faerie* cannot be caught in a net of words; for it is one of its qualities to be indescribable, though not imperceptible".⁴¹

Pertanto al lettore non resta che «entrare» in quel Mondo Secondario, il quale, se ben strutturato, prende consistenza sotto i suoi occhi; lo scrittore, dal canto suo, dovrà rendere accessibile l'ingresso a *Faerie*, rispettando la legge della coerenza, cosicché, credendo, chi legge vi si ritrovi dentro non per ciò che, come ricordava Tolkien, si era soliti definire "«willing suspension of disbelief»",⁴² ma perché catturato dalla magia dell'arte.⁴³

Proprio la figura dello scrittore, o meglio inventore, di fiabe costituirà l'argomento del prossimo capitolo.

⁴¹ *Ibidem*, p. 16

⁴² *Ibidem*, p. 36

⁴³ E. Lodigiani, *Invito alla Lettura di Tolkien*, p. 39

LE ORIGINI DELLE FIABE

E IL "SUBCREATORE"

Nell'analizzare l'origine delle fiabe, Tolkien desiderava "to unravel the intricately knotted and ramified history of the branches of the Tree of Tales", proprio come ogni filologo si dedica allo "study of the tangled skein of Language",⁴⁴ ma, conoscendo la vastità dell'argomento e, con un eccesso di umiltà, dichiarandosi impreparato in materia, decise di non cimentarvisi.

Il primo motivo per il quale, a suo avviso, sarebbe più opportuno «accontentarsi» della storia di una fiaba così com'è, senza tentare di risalire alle fonti, è un problema che le fairy-story hanno in comune con la filologia e che il professore quindi conosceva bene. È difficile, infatti, stabilire con certezza se un determinato elemento di una storia (o una parola) sia nato da una "*independent evolution (or rather invention) of the similar*", o se sia frutto della "*inheritance from a common ancestry*", o ancora se sia l'esito di una "*diffusion at various times from one or more centres*".⁴⁵

⁴⁴*Tree and Leaf*, p. 23

⁴⁵*Ibidem*, p. 24

Districare la tela della storia, come quella del linguaggio, è un'operazione lunga e complessa, poiché all'invenzione si sono intrecciati gli altri elementi: il prestito nello spazio (diffusione) e quello nel tempo (derivazione), con la conseguente difficoltà a giungere in "a place where once an inventor lived".⁴⁶ Laddove crediamo di vedere emergere un'idea o una tematica, concludeva Tolkien, collochiamo un inventore ancestrale, ma non possiamo avere la certezza che la nostra supposizione sia corretta, né da ciò possiamo conoscere in maniera più approfondita il suo talento.

Il secondo motivo da lui addotto è l'avversione per l'uso del metodo analitico in alcuni campi, poiché questo impedirebbe una piacevole lettura della storia narrata dalla fiaba: "Therein lies the inherent weakness of the analytic (or «scientific») method: it finds out much about things that occur in stories, but little or nothing about their effect in any given story".⁴⁷ Con una metafora il professore chiariva che l'immagine di un arazzo non poteva essere spiegata dall'analisi dei singoli fili o, come disse Gandalf nel *Lord of the Rings*: "He that breaks a thing to find out what it is, has left the path of wisdom".⁴⁸

⁴⁶ *Ibidem*, p. 24

⁴⁷ *Ibidem*, p. 24, nota 1

⁴⁸ *The Lord of the Rings*, vol. I, p. 272

Tolkien si limitava dunque a registrare l'origine molto antica delle fiabe, le quali, grazie alla loro vetustà, esercitano un fascino particolare sul lettore, dandogli la possibilità di vedere aperta "a door on Other Time".⁴⁹

Fatte queste considerazioni, egli si dedicava ad un diverso approccio all'argomento ed affermava: "To ask what is the origin of stories [...] is to ask what is the origin of language and of the mind".⁵⁰ Da filologo qual era, intravedeva un'origine comune per il linguaggio e per il racconto e osservava: "The human mind, endowed with the powers of generalization and abstraction, sees not only *green-grass*, discriminating it from other things (and finding it fair to look upon), but sees that it is *green* as well as being *grass*. But how powerful, how stimulating to the very faculty that produced it, was the invention of the adjective. [...] The mind that thought of *light, heavy, grey, yellow, still, swift*, also conceived of magic that would make heavy things light and able to fly, turn grey lead into yellow gold, and the still rock into swift water. If it could do the one, it could do the other; it inevitably did both".⁵¹

⁴⁹ *Tree and Leaf*, p. 33

⁵⁰ *Ibidem*, p. 22

⁵¹ *Ibidem*, p. 25

Ai nostri giorni, purtroppo, la maggior parte delle persone è abituata a distinguere i diversi significati delle parole ed a selezionarli per esprimersi, senza prestare attenzione alla magia racchiusa in ogni termine. Sembrerebbe, pertanto, che essa sia andata perduta, mentre in realtà è solamente offuscata dalla quotidianità dell'espressione, dall'abitudine che distoglie l'uomo dall'incantesimo dei suoni. Ma se fossimo in grado di recuperare questa magia, potremmo esercitare le nostre facoltà magiche.

Proseguiva, infatti, il brano sopra citato: "When we can take green from grass, blue from heaven, and red from blood, we have already an enchanter's power - upon one plane; and the desire to wield that power in the world external to our minds awakes. It does not follow that we shall use that power well upon any plane. We may put a deadly green upon a man's face and produce a horror; we may make the rare and terrible blue moon to shine; or we may cause woods to spring with silver leaves and rams to wear fleeces of gold, and put hot fire into the belly of the cold worm. But in such «fantasy», as it is called, new form is made; *Faerie* begins; Man becomes a sub-creator".⁵²

⁵² *Ibidem*, p. 25

È quest'ultimo termine l'appellativo che meglio si adatta alla figura di Tolkien e al suo ideale di scrittore: *subcreatore*. La scelta di questa definizione ha origine dal fatto che il professore era un cattolico fervente. Egli riponeva dunque la sua fede in un Creatore, il Quale fece l'uomo a sua immagine e somiglianza, dotandolo di quella stessa capacità creatrice che Gli era propria: così l'uomo divenne a sua volta creatore, o meglio, subcreatore, perché, in qualità di creatura, inferiore all'unico Creatore.

Per esplicare questo potere l'uomo ha ricevuto un altro dono che lo ha innalzato al vertice della piramide del regno animale: la parola. Grazie alla percezione e al corretto uso della magia che essa racchiude, egli potrà, da una parte, adempiere ad un suo dovere, ossia eseguire l'incarico di partecipare all'infinito progetto creatore di Dio, e, dall'altra, potrà godere del diritto alla naturalezza della sua partecipazione, basato sulle facoltà di cui Dio stesso lo ha dotato.

Tutto ciò non significava che l'uomo era autorizzato ad utilizzare a suo piacimento lo strumento linguistico; occorre, come affermato sopra, la percezione della magia e il corretto impiego delle parole, per raggiungere il fine ultimo di dar vita a, o meglio subcreare, un Mondo Secondario. Il professore spiegava

così: “Anyone inheriting the fantastic device of human language can say *the green sun*. Many can then imagine or picture it. But that is not enough. [...] To make a Secondary World inside which the green sun will be credible, commanding Secondary Belief, will probably require labour and thought, and will certainly demand a special skill, a kind of elvish craft”.⁵³ Si vedrà in seguito cosa intendesse Tolkien per *elvish craft*. Quel che è certo, è che l’uomo non doveva ambire a sostituirsi all’Unico Creatore, (o sarebbe caduto nella perdizione), ma impiegare in maniera adeguata le sue facoltà, sì da ottenere onore e gloria.

Tolkien ricoprì perfettamente il ruolo di subcreatore che aveva descritto. Fu in grado di creare un Mondo Secondario ben strutturato, accessibile da parte di chi ne legge la storia, o meglio, la Storia, giacché egli narrò le origini della Terra di Mezzo (nel *Silmarillion*) e due episodi particolari (la riconquista del tesoro dei Nani in *The Hobbit* e la distruzione dell’Anello in *The Lord of the Rings*). Di fatto, operò “una vera e propria creazione di un mito cosmogonico, frutto dell’uso corretto della facoltà umana della fantasia creatrice”.⁵⁴

⁵³ *Ibidem*, p. 45

⁵⁴ Mario Polia, *Creatore di mondi. Tolkien e la cosmogonia*, in AA. VV., *J.R.R. Tolkien Creatore di Mondi*, p. 29

Grazie alle numerose missive del professore conosciamo il suo rapporto personale con la subcreazione. Ecco le parole che inviò a W.H. Auden: “I first tried to write a story when I was about seven. It was about a dragon. I remember nothing about it except a philological fact. My mother said nothing about the dragon, but pointed out that one could not say «a green great dragon», but had to say «a great green dragon». [...] The fact that I remember this is possibly significant, as I do not think I ever tried to write a story again for many years, and was taken up with language”.⁵⁵

La mitologia tolkieniana, in effetti, iniziò a prendere forma nel periodo di convalescenza del professore, durante la prima guerra mondiale, ma il fatto che a seguito di quell’episodio d’infanzia fu più attratto dal linguaggio che dalle storie, ha più importanza di quanta possa sembrare averne a prima vista. Da bambino, infatti, aveva iniziato a cimentarsi nell’invenzione dei linguaggi e, crescendo, quegli idiomi immaginari erano cresciuti con lui, fino a raggiungere sviluppi grammaticali considerevoli e ad inglobare suoni appartenenti alle lingue reali che preferiva, ma senza ancora avere dei parlanti o delle storie da narrare.

⁵⁵ *Letters of J.R.R. Tolkien* lettera n. 163 del 7 giugno 1955 a W.H. Auden, p. 214

Scrivendo Tolkien in una lettera ad un editore: “Many children make up, or begin to make up, imaginary languages. I have been at it since I could write”.⁵⁶ Di solito, aveva poi asserito, quando i bambini crescono abbandonano quest’attività. Ciò che invece accadde a lui nei primi anni dell’età adulta, fu di accorgersi che un linguaggio richiedeva un’ambientazione adatta e una storia in cui potesse svilupparsi. Dentro di sé sentiva che quelle storie erano già nelle lingue stesse e che aspettavano solo di essere svelate, dopo aver liberato la magia racchiusa nei suoni: le parole per lui non erano una mera sequenza di fonemi, ma entità vive, con una storia linguistica che suggeriva sfocate impressioni di lontane realtà o di particolari personaggi.

Così, gli Elfi avrebbero parlato il Quenya e il Sindarin, linguaggi dotati di grammatica e vocabolario sufficientemente esteso, dai quali deriva gran parte della nomenclatura delle storie tolkieniane. Ciò assicura “a cohesion, a consistency of linguistic style, and an illusion of historicity”⁵⁷ e concorre ad infondere nel lettore Credenza Secondaria. Purtroppo, i linguaggi degli altri popoli (Nani, Hobbit, Ent e Orchi) sono stati solo abbozzati.

⁵⁶ *Ibidem*, lettera n. 131, probabilmente del 1951, a Milton Waldman, p.143

⁵⁷ *Ibidem*, lettera n. 131, probabilmente del 1951, a Milton Waldman, p. 143

In una lettera al figlio Christopher, il professore raccontò un episodio singolare, avvenuto in seguito all'uscita del *Lord of the Rings*, confessando le sue sensazioni: "Nobody believes me when I say that my long book is an attempt to create a world in which a form of language agreeable to my personal aesthetic might seem real. But it is true. An enquirer (among many) asked what the L. R. [*Lord of the Rings*] was all about, and whether it was an «allegory». And I said it was an effort to create a situation in which a common greeting would be *elen sîla lumenn' omentielmo*,⁵⁸ and that the phrase long antedated the book. I never heard any more. But I enjoyed myself immensely and retire to bed really happy".⁵⁹

Erano in molti, infatti, a chiedergli da dove provenissero i nomi o i linguaggi che aveva inventato. I prestiti non erano stati numerosi, salvo, ad esempio, per i nomi dei Nani in *The Hobbit*. Egli era stato influenzato, consapevolmente e non, dal suono di parole già incontrate che gli riecheggiavano nella memoria, come quelle in gallese che lo avevano colpito da piccolo, scritte sui camion del carbone che vedeva dalla sua casa di King's Heath.

⁵⁸ "A star shines on the hour of our meeting", *The Lord of the Rings*, vol. I, cap. 3

⁵⁹ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 205 del 21 febbraio 1958 a Christopher Tolkien, pp. 264- 265

Tuttavia l'episodio personale più importante fu, a sua detta, la scoperta di una grammatica finlandese, nella biblioteca dell'Exeter College: "It was like discovering a complete wine-cellar filled with bottles of an amazing wine of a kind and flavour never tasted before. It quite intoxicated me; and I gave up the attempt to invent an «unrecorded» Germanic language, and my «own language» - or series of languages – became heavily Finnicized in phonetic pattern and structure".⁶⁰

In conclusione, Tolkien, grazie all'invenzione linguistica, strettamente connessa alla crescita e alla costruzione delle storie, aveva dato vita ad una Terra di Mezzo in cui *elen sîla lumenn' omentielmo* era il saluto comune; oltre ad aver raggiunto la meta prefissata e coronato il suo desiderio, aveva fuso insieme i due aspetti della sua indole, quello professionale e quello più intimo, le Lingue e *Faerie*, a dispetto di tutti coloro che screditavano (e di coloro che tuttora screditano) la sua mitologia e la reputavano un mero groviglio di "nomi assurdi e incomprensibili, noiose genealogie, inutili appendici cronologiche, astruse filologie".⁶¹

⁶⁰ *Ibidem*, lettera n. 163 del 7 giugno 1955 a W.H. Auden, p. 214

⁶¹ Gianfranco de Turreis indica questa come una delle accuse più speciose mosse negli anni Settanta dalla critica a Tolkien, nell'introduzione al volume *Il Medioevo e il Fantastico*, p. 7

I DESTINATARI DELLE FIABE

E I BAMBINI

Tolkien non si è interessato solo all'artefice (subcreatore) e all'oggetto (Mondo Secondario), ma anche ai destinatari di quest'ultimo, nel capitolo dedicato ai bambini.

La prima questione che gli premeva rilevare era la sua disapprovazione rispetto all'idea diffusa che i bambini fossero gli unici privilegiati destinatari della fiaba, la quale risultava dunque inadeguata o sconveniente per gli adulti. Dopo aver constatato che molti ravvisavano un rapporto naturale tra le fiabe e la mente infantile, “a natural connexion [...] of the same order as the connexion between children's bodies and milk”,⁶² si prefiggeva di mostrare che non esisteva alcun nesso essenziale tra loro.

In particolare egli lamentava la sorte del genere letterario fiabesco: “Fairy-stories have in the modern lettered world been relegated to the «nursery», as shabby or old-fashioned furniture is relegated to the play-room, primarily because the adults do not want it, and do not mind if it is misused”.⁶³

⁶² *Tree and Leaf*, p. 34

⁶³ *Ibidem*, p. 34

Ciò che lo preoccupava maggiormente, era che le fiabe, così stipate, lontano dall'arte destinata agli adulti, fossero state edulcorate e quindi snaturate, affinché i più piccoli potessero usufruirne. Secondo l'accusa mossa dal professore, infatti, l'errore commesso da molti adulti era quello di considerare i bambini "as a special kind of creature, almost a different race, rather than as normal, if immature, members [...] of the human family",⁶⁴ tanto che si era prodotto "a dreadful undergrowth of stories written or adapted to what was or is conceived to be the measure of children's mind and needs".⁶⁵

Questa errata concezione, con i comportamenti relativi, aveva provocato conseguenze negative non solo per il genere letterario della fiaba, ma anche per i lettori di qualsiasi età: i più giovani avrebbero dovuto accontentarsi di un prodotto ormai guastato o inferiore alle loro capacità, mentre i più grandi ne sarebbero stati irrimediabilmente tagliati fuori.

L'opinione del professore riguardo ai bambini era invece di tutt'altro genere. In una lettera a sua zia, scriveva: "Children are not a class or a kind, they are a heterogeneous collection of immature persons, varying, as persons do, in their reach, and in

⁶⁴ *Ibidem*, p. 34

⁶⁵ *Ibidem*, p. 41

their ability to extend it when stimulated. As soon as you limit your vocabulary to what you suppose to be within their reach, you in fact simply cut off the gifted ones from the chance of extending it. [...] I think that this writing down, flattening, Bible-in-basic-English attitude is responsible for the fact that so many older children and younger people have little respect and no love for words, and very limited vocabularies – and alas! little desire left (even when they had the gift which has been stultified) to refine or enlarge them”.⁶⁶

Un simile snaturamento non si era verificato, constatava Tolkien, con altre materie di insegnamento, quali ad esempio le arti e le scienze, che, non essendo state relegate nella «nursery», erano ancora «intatte». Solitamente, infatti, all’educazione dei piccoli si riservano degli assaggi, dei barlumi del mondo adulto ritenuti adatti a loro dai grandi; si tenta di adattare le materie alle loro ridotte capacità intellettive, ma non si cerca di renderle di esclusivo dominio infantile. Altre volte, però, la presunta idoneità di un soggetto ai bambini, da parte degli adulti, si rivela erronea e si compiono danni ingenti, come nel caso in questione.

⁶⁶ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 234 del 22 novembre 1961 a Jane Neave, pp. 310-311

Per questi motivi Tolkien riteneva che i libri dei bambini “like their clothes should allow for growth, and [...] should encourage it”, non cristallizzare la crescita ai livelli stabiliti dagli adulti: “Children may hope to get fairy-stories fit for them to read and yet within their measure; as they may hope to get suitable introduction to poetry, history, and the sciences”.⁶⁷

D'altra parte anche gli adulti, secondo lui, “are to read fairy-stories as a natural branch of literature – neither playing at being children, nor pretending to be choosing for children, nor being boys who would not grow up”.⁶⁸

Il proposito più alto del professore era, infatti, quello di restituire dignità alle fiabe e reinserirle nell'ambito di un'arte cosiddetta «adulta», rimuovendole dalla «nursery», cosicché gli adulti avrebbero potuto gustare un genere letterario che, risanato, era in grado di pervenire a risultati uguali, se non migliori, di quelli degli altri generi letterari. Egli esprimerà più tardi, in una lettera, l'opinione che aveva al riguardo: “I think the so called «fairy-story» one of the highest forms of literature, and quite erroneously associated with children (as such)”.⁶⁹

⁶⁷ *Tree and Leaf*, p. 43

⁶⁸ *Ibidem*, p. 43

⁶⁹ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 165 del 30 giugno 1955 alla Houghton Mifflin Co., p. 220

Inoltre, concordava con Andrew Lang su questo concetto: “He who would enter into the Kingdom of Faerie should have the heart of a little child”,⁷⁰ ma aggiungeva che questa caratteristica di umiltà ed innocenza “do not necessarily imply an uncritical wonder, nor indeed an uncritical tenderness”.⁷¹ Occorre chiarire, infatti, che l’utilizzo della parola «bambino» come sinonimo di «buono» non implicava che «adulto» significasse «cattivo», dal momento che “children are meant to grow up, [...] not to lose innocence and wonder”.⁷²

Un adulto che possedesse «il cuore di un bambino» manterrebbe la capacità di provare la freschezza dell’emozione propria di un fanciullo, ma, rispetto a quest’ultimo, avrebbe in più, grazie all’età, due basilari caratteristiche: la capacità critica e quella d’espressione.

Per introdurre l’argomento Tolkien citava Andrew Lang, secondo il quale «È vero?» era la famosa domanda che i piccoli frequentemente rivolgevano ai grandi, dando ad intendere che si potesse approfittare della credulità e della mancanza d’esperienza infantili per imporre loro Credenza Secondaria.

⁷⁰ L’affermazione dei *Fairy Books* di Andrew Lang è riportata da Tolkien in *Tree and Leaf*, p.41

⁷¹ *Tree and Leaf*, p. 41

⁷² *Ibidem*, p. 43

A tale riflessione il professore replicava che una simile richiesta non costituiva “evidence of «unblunted belief», or even of the desire for it”;⁷³ i bambini sembravano credere ad un maggior numero di cose semplicemente perché non erano ancora in grado di esprimere un’eventuale disapprovazione in maniera adeguata, a causa della loro povertà di vocabolario, della limitata conoscenza del mondo e della mancanza di esperienza critica: “Children have one thing (only) in common: a lack of experience and if not of discrimination at least of the language in which to express their perceptions”.⁷⁴ L’inferiorità (in questo senso) dei bambini non doveva trarre in inganno, facendo credere che essi fossero i migliori destinatari delle fiabe, in quanto più propensi verso la Credenza Secondaria rispetto ad una persona matura.

Pertanto, la conclusione alla quale giungeva il professore era la seguente: “[The fairy-story] is worthy to be written for and read by adults. They will, of course, put more in and get more out than children can”.⁷⁵ Coerentemente con ciò, l’autore destinava il *Lord of the Rings* ad un pubblico adulto, sebbene l’opera fosse nata come il seguito della storia per bambini *The Hobbit*.

⁷³ *Ibidem*, p. 38

⁷⁴ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 234 del 22 novembre 1961 a Jane Neave, p. 311

⁷⁵ *Tree and Leaf*, p. 43

Qualche anno più tardi, affermerà di essersi inizialmente rivolto alla categoria infantile per due motivi: “I had at that time [1937] children of my own and was accustomed to making up (ephemeral) stories for them; I had been brought up to believe that there was a real and special connexion between children and fairy-stories”.⁷⁶

A conferma della prima motivazione addotta, Carpenter ricorda quest’usanza nella biografia tolkieniana: “Nell’ambito della famiglia l’ascoltatore più fedele delle storie era il terzo figlio, Christopher [...] Nel corso di molte sere, all’inizio degli anni Trenta, Christopher, rannicchiato davanti alla stufa dello studio, ascoltava immobile il padre che gli narrava (improvvisando più che leggendo a voce alta) delle guerre degli Elfi contro l’oscuro potere e di come Beren e Lùthien compissero il loro pericoloso viaggio fino al cuore della fortezza di Morgoth. Non si trattava di semplici storie: quando suo padre parlava le leggende diventavano vive, sfavillanti racconti di un mondo sinistro”.⁷⁷

⁷⁶ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 215 dell’aprile 1959 a Walter Allen, p. 298

⁷⁷ Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien. La biografia*, p. 220. Christopher fu il primo lettore dei capitoli del *Lord of the Rings*, mano a mano che venivano scritti; quando l’opera fu terminata aiutò il padre a disegnare le cartine geografiche della Terra di Mezzo. Alcuni scritti tolkieniani, tra i quali le lettere e il *Silmarillion* sono di pubblicazione postuma e li dobbiamo proprio a lui.

Della seconda motivazione, invece, Tolkien aveva dentro di sé sempre dubitato; non credeva che i bambini amassero in modo particolare le fiabe, sia per le considerazioni presentate sopra, sia per i suoi ricordi d'infanzia e le esperienze vissute attraverso i figli. Ciò nonostante, questa opinione, profondamente radicata nell'immaginario collettivo, non gli aveva permesso di ravvisare, ai tempi di *The Hobbit*, altri possibili fruitori.

L'essersi rivolto ad un pubblico infantile aveva purtroppo causato, a suo giudizio, “some unfortunate effects on the mode of expression and narrative method”;⁷⁸ ciò di cui si rammaricava in maggior misura erano quelle parti scritte nel modo convenzionale di rivolgersi ai bambini, passaggi che, ne era sicuro, i piccoli lettori più intelligenti avrebbero considerato un'imperfezione.

Ancora a proposito di *The Hobbit*, in un'intervista del 1955, l'autore aveva dichiarato al giornalista Harvey Breit: “The so-called «children's story» was a fragment, torn out of an already existing mythology. In so far as it was dressed up as «for children», in style or manner, I regret it. So do the children. I am a philologist, and all my work is philological”.⁷⁹

⁷⁸ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 215 dell'aprile 1959 a Walter Allen, p. 297

⁷⁹ *Ibidem*, introduzione alla lettera n. 165, p. 218

Come è stato già affermato in precedenza, il professore aveva creato una mitologia per fornire un'ambientazione, dei parlanti e delle storie da raccontare ai suoi linguaggi inventati; pertanto lo studio che c'era dietro alle sue opere, in particolare dietro al *Lord of the Rings*, restituiva loro dignità e le destinava ad un pubblico più maturo, che avrebbe potuto comprenderle più a fondo. Secondo quanto aveva rimarcato egli stesso, quest'opera era più adulta della precedente, della quale avrebbe dovuto essere un seguito, ma, d'altra parte, anche il pubblico per il quale aveva scritto la prima storia era cresciuto, dacché erano passati 18 anni tra le date delle due pubblicazioni (1937 e 1955-56).

Tale considerazione si basava inoltre sulle convinzioni espresse nel saggio, secondo le quali “children as a class [...] neither like fairy-stories more, nor understand them better than adults do; [...] only some children, and some adults, have any special taste for them; and when they have it, it [...] does not decrease but increases with age, if it is innate”.⁸⁰

Il successo che riscosse e che tuttora riscuote, tra i lettori di ogni età, la maggiore opera tolkieniana, era ed è la riprova della fondatezza di quanto l'autore aveva affermato nel capitolo

⁸⁰ *Tree and Leaf*, pp. 34-35

dedicato ai bambini. Le sue stesse parole suggellarono il trionfo il 3 marzo del 1955, quando erano state pubblicate solo le prime due parti della trilogia: “I had great difficulty (it took several years) to get my story published, and it is not easy to say who is most surprised at the result: myself or the publishers! But it remains an unfailing delight to me to find my own belief justified: that the «fairy-story» is really an adult genre, and one for which a starving audience exists”.⁸¹

Infine, il professore concludeva il capitolo in questione ribadendo la dignità delle fiabe con un’ultima argomentazione a sostegno dell’opinione che queste fossero più adatte agli adulti: “First of all: if written with art, the prime value of fairy-stories will simply be that value which, as literature, they share with other literary forms. But fairy-stories offer also, in a peculiar degree of mode, these things: Fantasy, Recovery, Escape, Consolation, all things of which children have, as a rule, less need than older people”.⁸² Proprio questi quattro argomenti fornirono nuovi spunti di riflessione all’autore, che ne ricavò la materia per gli ultimi due capitoli del saggio.

LA FANTASIA

⁸¹ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 159 del 3 marzo 1955 a Dora Marshall, p. 209

⁸² *Tree and Leaf*, p. 43

Le riflessioni di Tolkien scaturivano dalla constatazione che Fantasia, Riscoperta, Consolazione ed Evasione ai suoi tempi erano giudicati alla stregua di elementi dannosi per chiunque, adulti e bambini. Egli non si rassegnava a questo giudizio, ma difendeva il primo soggetto analizzandone la benefica natura e la gratificante applicazione, per poi rivolgersi verso gli altri tre con l'intento di mostrarne i vantaggi ed eliminare ogni sospetto sui presunti danni che avrebbero arrecato a chi ne avesse usufruito.

Il professore affrontò il primo argomento partendo da un'osservazione linguistica: l'inesattezza della differenziazione sotto il profilo filologico e l'imprecisione dell'analisi alle quali i termini *Imagination* e *Fancy* erano stati sottoposti. L'errore risiedeva nella moderna accezione, nel linguaggio tecnico, del significato di *immaginazione*, "something higher than the mere image-making"; cosicché si usava il termine erroneamente, come equivalente di "«the power of giving to ideal creations the inner consistency of reality»",⁸³ proprio in realtà della *fantasia*.

⁸³ *Tree and Leaf*, p. 43

Al contrario, l'immaginazione tolkieniana, secondo la corretta etimologia, era la capacità, propria della mente umana, “of forming mental images of things not actually present”.⁸⁴ La percezione delle immagini, le loro implicazioni o il controllo che lo scrittore aveva su di esse potevano variare, ma si trattava di variabili di tipo quantitativo, non qualitativo e pertanto restavano di dominio dell'immaginazione.

Ciò che poi donava alle immagini «l'intima consistenza della realtà» era “another thing, [...] needing another name: Art, the operative link between Imagination and the final result, Sub-creation”.⁸⁵ La fantasia tolkieniana era questo tipo specifico di arte: una facoltà che abbracciava “both the Sub-creative Art in itself and a quality of strangeness and wonder in the Expression, derived from the Image: a quality essential to fairy-story”.⁸⁶

Il termine inglese adottato dal professore per designare tale potere era *Fantasy* e non *Fancy*, che lui giudicava “a reduced and depreciatory form of the older word Fantasy”.⁸⁷ In questa parola egli convogliava “its older and higher use as an equivalent of Imagination [and] the derived notions of «unreality» (that is,

⁸⁴ *Ibidem*, p. 43

⁸⁵ *Ibidem*, p. 44

⁸⁶ *Ibidem*, p. 44

⁸⁷ *Ibidem*, p. 43

of unlikeness to the Primary World), of freedom from the domination of observed «fact», in short of the fantastic”.⁸⁸

Così, egli si avvaleva delle connessioni etimologiche e semantiche esistenti tra *fantasia* e *fantastico*, che avrebbero ulteriormente collegato la sua Fantasy a “images of things that are not only «not actually present», but which are indeed not to be found in our Primary World at all, or are generally believed not to be found there”.⁸⁹

Posto dunque che la *Fantasy* elabora *fantastic images* non riconducibili al nostro mondo, più esse se ne discosteranno, maggiormente ci si avvicinerà alla forma più elevata e pura di arte. Infatti, giacché più ci si allontana da ciò che crediamo primariamente, più è difficile infondere Credenza Secondaria, risulta assai faticosa l’impresa di riprodurre «l’intima consistenza della realtà» tramite ristrutturazioni del materiale primario molto dissimili dalla struttura reale del Mondo Primario stesso e, di conseguenza, qualora l’autore riuscisse a pervenire alla meta prefissata, la sua opera sarebbe meritatamente innalzata ai più alti livelli artistici.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 44

⁸⁹ *Ibidem*, p. 44

Tutto questo ragionamento si basava su un presupposto: il fatto che le immagini ispirate dalla Fantasy si riferiscono a cose non appartenenti al nostro mondo è una virtù e non un vizio, perché incontaminate dalla concretezza quotidiana.

Occorre considerare, tuttavia, che la distanza degli oggetti del Mondo Secondario rispetto a quelli del Primario, non era per Tolkien la prerogativa unica ed essenziale di una buona fairy-story. Ciò che più contava era il conseguimento del successo nell'arduo compito di rendere tali immagini credibili, così da raggiungere la vera "narrative art, story-making in its primary and most potent mode".⁹⁰

Nel capitolo dedicato al subcreatore sono state citate le seguenti parole, che ora saranno viste sotto un altro aspetto: "To make a Secondary World inside which the green sun will be credible, commanding Secondary Belief, will probably require labour and thought, and will certainly demand a special skill, a kind of elvish craft".⁹¹ Con quest'ultima espressione Tolkien si riferiva agli uomini, ma rievocava allo stesso tempo uno dei suoi soggetti preferiti: gli elfi.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 45

⁹¹ Vedi p. 28

Egli aveva dichiarato: “Art is the human process that produces [...] Secondary Belief” e aveva osservato che l’uomo aveva subcreato gli elfi, dotandoli proprio di una simile, sebbene superiore, capacità artistica, da lui chiamata *Enchantment*, “for lack of a less debatable word”, le cui funzioni erano ben note al professore: “Enchantment produces a Secondary World into which both designer and spectator can enter, to the satisfaction of their senses while they are inside”.⁹²

L’importante era non confondere l’Incantesimo, il quale “in its purity [...] is artistic in desire and purpose”, con la semplice Magia: “Magic produces, or pretends to produce, an alteration in the Primary World. [...] It is not an art but a technique; its desire is power in this world, domination of things and wills”.⁹³ Il primo cercava compagni di creazione e godimento della stessa, mentre la seconda cercava schiavi da soggiogare alle proprie macchinazioni.

A tale Incantesimo elfico, sosteneva Tolkien, aspirava la Fantasia, l’unica, tra tutte le forme umane di Arte, in grado quasi di eguagliare questa loro abilità.

⁹² *Tree and Leaf*, p. 48

⁹³ *Ibidem*, p. 48

Gli elfi assurgevano così al ruolo di subcreatori modello anche se, guardandoli dal Mondo Primario, erano loro stessi delle subcreazioni; anzi, era utile riferirsi a loro, proprio in quanto prodotti della Fantasia. L'artista, infatti, producendo storie di elfi capaci di compiere un incantesimo nel senso detto, esprimeva il desiderio di un'arte subcreativa vivente e realizzata, impossibile da soddisfare nel Mondo Primario e perciò imperituro. Pertanto, proprio perché gli elfi nascevano ed erano formati da questo desiderio, in essi gli uomini potevano ritrovare “the central desire and aspiration of human Fantasy”,⁹⁴ legittima facoltà umana.

Tutte le opinioni esposte da Tolkien fino a questo punto, tendevano a sradicare il pregiudizio che valutava l'arte di fantasia come una forma inferiore nel campo artistico. La prerogativa essenziale della Fantasy, infatti, aveva purtroppo contribuito alla sua cattiva reputazione: la stranezza che attrae, che costituiva un vantaggio nei confronti di altri generi, le era stata spesso rivolta contro; molti preferiscono rimanere saldamente legati al Mondo Primario e finiscono per giudicare la Fantasia alla stregua di un sogno, nel quale non vi è Arte, giacché è un processo mentale irrazionale.

⁹⁴ *Ibidem*, p.49

Al contrario, Tolkien sosteneva che questa era un'attività razionale e a costoro rispondeva: "Fantasy is a natural human activity. It certainly does not destroy or even insult Reason. [...] On the contrary. The keener and the clearer is the reason, the better fantasy will it make".⁹⁵ Quando la Fantasia porta l'uomo in un Mondo Secondario, infatti, la sua ragione deve sempre tener presente l'esistenza del Mondo Primario del quale è originaria, poiché, nel caso contrario, crollerebbe qualsiasi distinzione tra il reale e il fantastico e, di conseguenza, anche la Fantasia, insieme alla Ragione, cesserebbe di esistere.

"Fantasy does not blur the sharp outlines of the real world; for it depends on them",⁹⁶ aveva ribadito il professore nelle note al saggio; le due facoltà, Fantasia e Ragione, non solo sono indissolubilmente legate, ma, soprattutto, la prima fonda le sue radici nella profonda conoscenza e comprensione della nostra vita quotidiana,⁹⁷ come illustrava un curioso ed efficace esempio: "If men really could not distinguish between frogs and men, fairy-stories about frog-kings would not have arisen".⁹⁸

⁹⁵ *Tree and Leaf*, p. 50

⁹⁶ *Ibidem*, nota G, p. 68

⁹⁷ Emilia Lodigiani, *Invito alla Lettura di Tolkien*, p. 42

⁹⁸ *Tree and Leaf*, p. 50

D'altra parte, non era da escludere che l'uomo potesse cadere in errore, come ipotizzava Tolkien: "If men were ever in a state in which they did not want to know or could not perceive truth (fact or evidence), [...] Fantasy will perish, and become Morbid Delusion".⁹⁹ Eventualità che avrebbe potuto avverarsi a causa non solo di una mancata percezione del Mondo Primario, ma anche di un cattivo uso del Mondo Secondario, che avrebbe reso la Fantasia un mero strumento di inganno per sé e gli altri.

Tale concetto è stato spiegato da Adolfo Morganti, in una delle conferenze tenutesi in occasione di Hobbiton 9,¹⁰⁰ partendo dal presupposto che l'immaginazione umana può essere di due fondamentali categorie: buona o malvagia. L'uso corretto di tale umana facoltà non è quello che si è spesso portati a credere ai nostri giorni: che la libera espressione dell'inventiva personale dell'uomo sia il massimo cui egli può aspirare. Questo era un uso improprio dell'immaginazione, che l'avrebbe portata ad essere malvagia, «Morbosa Illusione», espressione doppiamente esatta, perché definisce qualcosa di ingannevole, in quanto illusorio e che allo stesso tempo fa ammalare, perché ammalato a sua volta.

⁹⁹ *Tree and Leaf*, p. 50

¹⁰⁰ Hobbiton è la suggestiva festa del popolo tolkieniano che si svolge nel Friuli Venezia Giulia, un week-end all'anno, da 9 anni. Il programma della manifestazione prevede conferenze, letture collettive, mostre, proiezioni, vendita di libri e gadgets, concerti, rievocazioni in costume e molto altro.

In essa s'inquadrano le creature, gli incubi, le ossessioni e le perversioni che un uso scorretto della capacità immaginativa dell'uomo (cioè l'attitudine a crearsi delle immagini mentali) può produrre. Nel *Lord of the Rings* è presente un eccellente esempio di ciò che Tolkien aveva voluto intendere con quest'espressione, quando un grande archetipo del male come Saruman si ammala e degrada: egli, capo degli Stregoni, s'inebria dell'idea del potere e inizia a devastare la natura, a fondare fabbriche per la produzione di armi, a manipolare creature buone per renderle suoi malvagi soldati, fino a diventare dittatore nella Contea, dopo aver ridotto la sua verde e fertile terra ad un grigio scenario moderno.

Al contrario, l'immaginazione buona per il professore consisteva nella capacità umana di intuire l'ordine e l'armonia dell'universo, la sua bontà, bellezza e giustizia, al fine di ricreare le condizioni necessarie affinché ognuno possa prender parte alla grande sinfonia della Creazione. L'ideale tolkieniano era dunque un'immaginazione ordinata (il cui ordine nasceva dalla capacità di intuire l'ordine del reale), grazie alla quale l'uomo avrebbe abbellito e coltivato continuamente la realtà, senza dimenticare che, anche se questa non era mai data in modo definitivo, non era neanche di proprietà esclusiva di chi vi si trovava a vivere.

Pertanto, la conclusione alla quale giungeva l'autore era la seguente: la Fantasia, arte subcreativa per eccellenza, “remains a human right: we make in our measure and in our derivative mode, because we are made: and not only made, but made in the image and likeness of a Maker”.¹⁰¹ Ecco dunque la suprema legittimazione della Fantasia: quella dovuta al fatto di essere, se correttamente impiegata, il mezzo di espressione della nostra subcreatività, ricevuta in dono da Colui che ci ha creati.

In simili parole trova la più alta espressione il profondo senso religioso di Tolkien, che pervade tutta la sua subcreazione e in particolare il *Lord of the Rings*. Egli ha legittimato l'uso della Fantasia e ha poi riprodotto nella Terra di Mezzo «l'intima consistenza della realtà», realizzando, in tal modo, quella che egli aveva indicato come la proprietà primaria di tale facoltà.

Nella fiaba, inoltre, il professore trovava tre elementi che giovano all'uomo e che sono gli argomenti del capitolo finale del suo saggio: la Riscoperta di senso e di valori vitali, l'Evasione dall'esistenza quotidiana e la Consolazione che dona un bagliore improvviso di felicità.

¹⁰¹ *Tree and Leaf*, p. 50

RISCOPERTA, EVASIONE E CONSOLAZIONE:

«MOOREEFFOC», L'EVASIONE DEL PRIGIONIERO

E L'EUCATASTROFE

È stato affermato che tramite la Fantasia l'autore esplica la sua facoltà subcreatrice e costruisce un Mondo Secondario, nel quale il lettore può entrare, se è ben costruito. Ma la Fantasia è anche Riscoperta, Evasione e Consolazione, ossia ciò che rende la fairy-story più adatta ad un pubblico adulto e che contribuisce ad elevarla ai più alti livelli artistici. Questi tre elementi sono il dono di Tolkien ai suoi lettori e costituiscono uno dei principali motivi del suo successo. Nel capitolo loro dedicato, le parole del professore diventano nuovamente un'apologia delle fiabe.

Affrontando la questione dei bambini, egli aveva citato A. Lang, secondo il quale essi avevano una freschezza, nella visione delle cose, che mancava agli adulti. Questi ultimi, aggiungeva Tolkien, tediati dallo studio analitico delle fiabe, avevano perso la capacità di goderne o di scriverne di nuove, giacché l'analisi era una pessima propedeutica alla fruizione delle stesse.¹⁰²

¹⁰² Vedi p. 24

A questo punto si giunge ad un passaggio chiave, quello che aveva fatto vertere la scelta del titolo del volume in questione verso *Tree and Leaf*, poiché ivi ricorreva l'omonimo simbolismo: “The analytic study of fairy-stories is as bad as a preparation for the enjoying or the writing of them [...] The study may indeed become depressing. It is easy for the student to feel that with all his labour he is collecting only a few leaves, many of them now torn or decayed, from the countless foliage of the Tree of Tales, with which the Forest of Days is carpeted. It seems vain to add to the litter. Who can design a new leaf?”¹⁰³

In altre parole, chi poteva trovare un nuovo soggetto da narrare, soprattutto dopo che lo studio analitico delle fiabe aveva tentato di districare la complessa storia dell'Albero dei racconti? La risposta di Tolkien era ottimista e meglio comprensibile se si rifletteva su un dato di fatto: non occorre smettere di dipingere, perché si hanno solo tre colori primari o di disegnare perché tutte le linee devono necessariamente essere curve o dritte.

Queste erano le eloquenti parole fornite in risposta dal professore stesso: “The patterns from bud to unfolding, and the colours from spring to autumn were all discovered by men long

¹⁰³ *Tree and Leaf*, pp. 50- 51

ago. But that is not true. The seed of the tree can be replanted in almost any soil [...] Spring is, of course, not really less beautiful because we have seen or heard of other like events: like events, never from the beginning to the world's end the same event. Each leaf, of oak and ash and thorn, is a unique embodiment of the pattern, and for some this very year may be *the* embodiment, the first ever seen and recognized, though oaks have put forth leaves for countless generations of men".¹⁰⁴

Tolkien riteneva, inoltre, che il fatto di essere eredi, nel XX secolo, di numerose ricchezze artistiche, esponeva i suoi contemporanei al rischio del tedio, che rendeva ogni cosa trita e scontata. Esso, infatti, era il frutto della tendenza, comune fra gli adulti, all'indebita appropriazione: "The things that are trite, or (in a bad sense) familiar, are the things that we have appropriated, legally or mentally. We say we know them. They have become like the things which once attracted us by their glitter, or their colour, or their shape, and we laid hands on them, and then locked them in our hoard, acquired them, and acquiring ceased to look at them".¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 51

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 52

La soluzione a questo stato di cose, ammoniva Tolkien, non andava cercata lontano, nell'originalità ad ogni costo, che avrebbe potuto portare a risultati deformati o sconclusionati, ma in un recupero di ciò che è stato messo nel forziere. Questo è ciò che dovremmo fare: "To clean our windows; so that the things seen clearly may be freed from the drab blur of triteness or familiarity—from possessiveness".¹⁰⁶ In tal modo, affermava il professore, avremmo potuto finalmente vedere tutte le cose come eravamo destinati a vederle, quali entità slegate e distinte da noi. Quest'operazione è il *Recovery* tolkieniano, la Riscoperta.¹⁰⁷

Le fiabe avrebbero potuto aiutarci in questo, mantenendo la nostra visione fresca come quella infantile di cui aveva parlato A. Lang. Tolkien però, era consapevole che quanti diffidavano della Fantasia, non si sarebbero certo rimessi di buon grado ad un simile mezzo di recupero. Così egli rievocava, come rimedio alla banalità e alla familiarità intesa in senso negativo, un tipo di fantasia semplice, che poteva essere giudicata sana ed accettabile dai più: «*Mooreeffoc*», la fantasia di G.K. Chesterton.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 52

¹⁰⁷ Gianfranco de Turris, nell'introduzione al volume *Il Medioevo e il Fantastico*, p. 19, nota che nella prima traduzione italiana del saggio, risalente al 1976, il termine *Recovery* era stato reso con *Ristoro*. L'edizione del 2000 ha invece preferito *Riscoperta*, in quanto accezione più conforme al senso dato da Tolkien alla parola, tra le varie possibili alternative: recupero, guarigione, ritrovamento, reintegro, ripristino, correzione.

Tale vocabolo proveniva da Dickens, il quale l'aveva letto in un caffè, durante una buia giornata londinese. In realtà si trattava semplicemente dell'insegna di un *Coffee-room* affissa all'esterno del locale, ma letta dall'interno, attraverso una vetrata. Chesterton se ne era servito per indicare lo stupore, la stranezza e il senso di novità suscitati da realtà oggettive divenute familiari, nel momento in cui queste vengono osservate da una differente angolatura. *Mooreeffoc* simboleggiava l'aver guardato con occhi diversi qualcosa cui si era abituati e che non si osservava più: esprimeva il recupero della freschezza della visione.

In questo senso Tolkien interpretava l'espressione: "The word *Mooreeffoc* may cause you suddenly to realize that England is an utterly alien land, lost either in some remote past age glimpsed by history, or in some strange dim future to be reached only by a time-machine".¹⁰⁸

Tuttavia una simile Riscoperta non era sufficiente per il professore, il quale, in procinto di esporre un saggio sulle fiabe, a queste finiva per rivolgersi, esaltando la loro Fantasia creativa, notevolmente superiore alla fantasia chestertoniana: "Creative fantasy [...] may open your hoard and let all the locked things fly

¹⁰⁸ *Tree and Leaf*, p. 52

away like cage-birds. The gems all turn into flowers or flames, and you will be warned that all you had (or knew) was dangerous and potent, not really effectively chained, free and wild; no more yours than they were you”.¹⁰⁹

Il forziere poteva essere aperto perchè le fiabe trattano di cose semplici, fondamentali ed eterne, viste nella loro luce reale, resa più luminosa dalla Fantasia, come confermava l’esperienza personale di Tolkien: “It was in fairy-stories that I first divined the potency of the words, and the wonder of the things, such as stone, and wood, and iron; tree and grass; house and fire; bread and wine”.¹¹⁰

La Fantasia, è stato detto, si fonda su un riconoscimento del Mondo Primario, senza il quale sarebbe «Morbosa Illusione»; è quindi strettamente legata alla realtà e non vuole fuggirne, ma solo porla sotto un’altra luce. Un grande amico del professore, C.S. Lewis, illustrando il *Lord of the Rings* scrisse: “Immergendo il pane, l’oro, il cavallo, la mela o le strade stesse nel mito, non ci astraiano dalla realtà: la riscopriamo di nuovo”.¹¹¹

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 53

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 53

¹¹¹ C.S. Lewis, *The Dethronement of Power*, citato in *Tolkien and the Critics*, Isaacs and Zimbardo, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1968

Le rivisitazioni fantastiche aiutavano l'uomo a liberarsi dalla schiavitù alla banalità del quotidiano, tuttavia, però, questa loro peculiarità troppo spesso non veniva riconosciuta e, cosa di cui Tolkien si rammaricava ancor di più, agli occhi di molti le fiabe restavano banale e inutile «letteratura d'evasione».

Meglio ancora sarebbe affermare che egli contestava l'uso che si faceva del termine evasione, che non aveva nulla a che vedere con la sua *Escape*. Il professore affermava di usare il termine senza il tono sprezzante o compassionevole dal quale spesso era connotato e, indignato di fronte a tale etichettatura, rispondeva con una sorta di provocazione: “Why should a man be scorned, if, finding himself in prison, he tries to get out and go home? Or if, when he cannot do so, he thinks and talks about other topics than jailers and prison-walls? The world outside has not become less real because the prisoner cannot see it”.¹¹²

La Fantasia, infatti, poteva sussistere solo con una previa ammissione della realtà, ma poi insinuava il desiderio di evadere per qualche istante incantato e l'«escapista» abbandonava la sua realtà presente e indugiava, per la durata della storia, nel mondo che lo scrittore aveva creato.

¹¹² *Tree and Leaf*, p. 54

I critici, però, obiettava Tolkien, non solo confondevano «the Escape of the Prisoner» con «the Flight of the Diserter», ma attaccavano indistintamente l'etichetta del vilipendio sia alla seconda, vile, che alla prima, eroica, con tutti gli stati d'animo suoi compagni: "Disgust, Anger, Condemnation, and Revolt".¹¹³

Queste disposizioni d'animo erano le stesse dimostrate dall'autore nei confronti del mondo moderno che tanto esecrava. E. Lassalle ha osservato che nello spirito di possesso egli vedeva il motore della civilizzazione, cosicché ora ci si ritrovava a vivere in un mondo in cui l'aver aveva trionfato sull'essere.¹¹⁴ Pertanto egli condannava l'incubo modernista, che aveva portato l'uomo alla schiavitù agli oggetti e ripeteva che "the escapist [...] does not make things [...] his masters or his gods by worshipping them as inevitable, even «inexorable»".¹¹⁵

L'era attuale del progresso, "an age of «improved means to deteriorated ends»",¹¹⁶ forniva opere ingegnose, le quali spesso però erano brutte o portavano a dei pessimi risultati o sarebbero state presto rimpiazzate da nuovi prodotti più aggiornati. Perciò il professore si sentiva legittimato, in uno dei suoi esempi, a non

¹¹³ *Ibidem*, p. 54

¹¹⁴ Eric Lassalle, *Tolkien. L'immaginario contro il mondo moderno*, in *Minas Tirith* n° 2, p. 34

¹¹⁵ *Tree and Leaf*, p. 55

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 57

menzionare i lampioni stradali in una fiaba, in quanto brutti e transeunti sistemi d'illuminazione, spiegando così la sua scelta: “Fairy-stories, at any rate, have many more permanent and fundamental things to talk about. Lightning, for example”.¹¹⁷

Allo stesso modo, continuava Tolkien nell'esempio sopra, l'«escapista» avrebbe potuto incitare altre persone ad «abbattere i lampioni», mostrando l'altro volto dell'Evasione: la Reazione. Egli riteneva, infatti, che la bruttezza di alcuni aspetti dell'epoca moderna provocasse non solo in lui, ma anche negli altri uomini, il desiderio di evadere dall'infelicità di cui essi stessi erano gli autori, a causa della disarmonia delle loro opere.

Ad avvalorare le sue opinioni raccontò un semplice ma efficace aneddoto. Una volta, aveva udito un chierico oxoniano affermare che accettava di buon grado la presenza di fabbriche nei dintorni degli edifici universitari, poiché questo poneva la facoltà a contatto con la «vita reale». La pungente ed ironica risposta del professore fu: “How real, how startlingly alive is a factory chimney compared with an elm-tree: poor obsolete thing, insubstantial dream of an escapist! [...] I cannot convince myself that the roof of Betchley station is more «real» than the clouds,

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 55

and as an artefact I find it less inspiring than the legendary dome of heaven. [...] Fairy-stories might be, I guess, better Master of Arts than the academic person I have referred to”.¹¹⁸

Il fulcro della questione era capire se la «vita reale» fosse la ciminiera della fabbrica o l’olmo, la modernità transitoria o l’immortale natura e se dunque, in campo letterario, le fiabe, rappresentanti della seconda fazione, fossero degne di attenzione e di merito. Tolkien non aveva dubbi al riguardo; non è difficile figurarselo mentre pronunciava questo ragionamento durante la conferenza di cui il saggio è la trascrizione: “The notion that motor-cars are more «alive» than, say, centaurs or dragons is curious; that they are more «real» than, say, horses is pathetically absurd”.¹¹⁹

La soluzione che lui proponeva contro i danni provocati dalla tecnologia, nota Alex Voglino, era dunque il ristabilimento di un corretto e pregnante rapporto con la natura, un rapporto non più di dominazione ma di comunione col mondo che ci circonda, una riscoperta della natura in quanto componente dell’ordine universale.¹²⁰

¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 55- 56

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 55

¹²⁰ A. Voglino, *Sapienza del fantastico e demonia del mondo moderno*, in *Minas Tirith* n. 1, p. 108

L'Evasione tolkieniana non era una fuga dal mondo verso un paradiso artificiale, ma un ritorno «a casa», cioè alle verità che si nascondono dietro il visibile. La Fantasia costituiva allora il mezzo in grado di riportare l'uomo all'eterno e all'immutabile. Grazie ad essa, infatti, costui poteva realizzare il progetto divino e riflettere un frammento della verità. "Fairy-stories may invent monsters that fly the air or dwell in the deep, but at least they do not try to escape from heaven or the sea",¹²¹ sosteneva Tolkien in difesa alle fiabe, ponendo sotto accusa l'atteggiamento dell'uomo moderno nei confronti della sfera naturale.

Tuttavia, trattando di una tematica tanto osteggiata quanto quella dell'Evasione in campo letterario, il professore sapeva che alcuni sarebbero stati intransigenti verso essa, perciò la pose per costoro sotto un diverso aspetto: "The «escape» of archaism: of preferring not dragons but horses, castles, sailing-ships, bows and arrows; not only elves, but knights and kings and priests".¹²² Nella preferenza per l'arcaicità egli coglieva il moderno aspetto escapistico delle fiabe, testimone di un'epoca in cui l'uomo era soddisfatto dell'opera delle sue mani.

¹²¹ *Tree and Leaf*, p. 56

¹²² *Ibidem*, p. 56

Come espresse in una lettera, sarebbe stato opportuno sbarazzarsi di quel “parochialism of time”, il «provincialismo dei tempi» proprio del XX secolo, che lasciava credere che le usanze contemporanee fossero valide solo perché attuali, cosicché non usarle sarebbe stato “a solecism, a gaffe, a thing at which one’s friends shudder or feel hot in the collar”.¹²³

Inoltre, Tolkien individuava altri tipi di evasione, legati a desideri umani, come quello di abbattere delle limitazioni relative alla propria natura o quello di soddisfare curiosità e debolezze. Ad esempio citava “the desire to visit, free as a fish, the deep sea; or the longing for the noiseless, gracious, economical flight of a bird, [...] the desire to converse with other living things, [...] and especially the magical understanding of their proper speech”.¹²⁴

Infine, tra i vari desideri umani, quello a cui il professore dava la massima rilevanza e che provocava una smisurata brama di evasione negli uomini, era l’aspirazione all’abbattimento della loro più grande limitazione, l’ineluttabile condizione mortale.

Questa era la causa in grado di scatenare “the oldest and deepest desire, the Great Escape: the Escape from Death”.¹²⁵ Egli

¹²³ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 171 del settembre 1955 a Hugh Brogan, p. 226

¹²⁴ *Tree and Leaf*, p. 58

¹²⁵ *Ibidem*, p. 59

aveva probabilmente avvertito molto intensamente questo desiderio, poiché aveva preso parte alla Prima Guerra Mondiale, visto compagni morire e provato la sofferenza fisica e psichica.

Simili avvenimenti segnano inevitabilmente la vita di un individuo e forse Tolkien aveva soddisfatto il suo desiderio di Evasione dalla morte grazie agli Elfi, creature immortali. Questi, però, nella loro condizione imperitura erano caratterizzati da una costante malinconia ed erano ricolmi del desiderio opposto a quello umano, ossia la fuga dall'immortalità: "Their temptation is different: towards a fainéant melancholy, burdened with Memory, leading to an attempt to halt Time".¹²⁶ La morte, dal loro punto di vista, era un dono divino alle altre specie, "[a] release from the weariness of Time".¹²⁷

Già nel saggio, prima di scrivere la sua opera maggiore, il professore era giunto alla conclusione che le buone fiabe, anche se traboccanti del desiderio di immortalità (come era naturale che avvenisse, poiché scritte da uomini), avrebbero però presentato «evasori» (nel suo caso gli elfi) che rifuggivano dalla condizione che agli occhi del loro subcreatore appariva desiderabile.

¹²⁶ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 208 del 10 aprile 1958 a C. Ouboter, p. 267

¹²⁷ *Ibidem*, lettera n. 156 del 4 novembre 1954 a Robert Murray, p. 205

In ogni caso, di qualsiasi tipo di Evasione si tratti, questa sarà sempre accompagnata dalla *Consolation* di aver raggiunto le tanto agognate mète o di aver ottenuto una gioia inaspettata. Così Tolkien presentava l'ultimo dei suoi argomenti.

Avendo osservato che la principale Consolazione in una fiaba era quella del Lieto Fine, conìò un termine per designarla: “*Eucatastrophe*, [...] the good catastrophe, the sudden joyous «turn»”,¹²⁸ in altre parole, l'opposto di quanto occorreva nella tragedia. Da questa, e a causa della mancanza di un vocabolo inglese che suggerisse il suo contrario, egli trasse l'ispirazione per forgiare la nuova parola.

In tal modo il racconto eucatastrofico era riconosciuto come il più alto modello di fiaba: “A good fairy-story, of the higher or more complete kind, [...] however wild its events, however fantastic or terrible the adventures, [...] can give to child or man that hears it, when the «turn» comes, a catch of the breath, a beat and lifting of the heart, near to (or indeed accompanied by) tears, as keen as that given by any form of literary art, and having a peculiar quality”.¹²⁹

¹²⁸ *Tree and Leaf*, p. 60

¹²⁹ *Ibidem*, p. 60

Inoltre, il professore specificava che questa gioia non era né «evasiva» né «fuggitiva», ma piuttosto simile ad una grazia inaspettata e alquanto rara. Infatti, essa non negava l'esistenza di “*dyscatastrophe*, [...] sorrow and failure”,¹³⁰ la cui presenza era indispensabile all'interno della storia, affinché potesse verificarsi l'improvviso capovolgimento gioioso. Nella vita reale, lo stesso insegnamento era impartito al figlio Christopher: “We were born in a dark age [...] But there is this comfort: otherwise we should not *know*, or so much love, what we do love. I imagine the fish out of water is the only fish to have an inkling of water”.¹³¹

Il *Lord of the Rings* presenta tutte queste caratteristiche. Infatti, dopo numerose minacce, pericoli e sofferenze, intervallati da momenti di tranquillità e distensione (anch'essi equivalenti a piccole eucatastrofi), giunge a più riprese la vera eucatastrofe: una prima volta quando Frodo rinviene, dopo esser stato dato per morto dal fedele Sam; una seconda e più potente volta quando l'anello viene distrutto, dopo la lotta tra Frodo e Gollum sul Mount Doom; in seguito quando il re torna sul trono e infine quando anche la Contea viene liberata e risanata.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 60

¹³¹ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 52 del 29 novembre 1943 a Christopher Tolkien, p. 64

Malgrado tutte queste svolte gioiose, però, il male non aveva cessato di esistere e sarebbe tornato a colpire la Terra di Mezzo sotto nuove e terribili forme. Tuttavia, ciò non significava che non sarebbe stata possibile la sua definitiva sconfitta, in un lontano futuro. Nel *Lord of the Rings*, infatti, Tolkien aveva reso più verosimile la Terra di Mezzo, prevedendo in essa la presenza del Male, giacché “a safe fairy-land is untrue to all worlds”,¹³² ma, tramite l’Eucatastrofe, aveva lasciato intuire la finale vittoria del bene, “a piercing glimpse of joy, and heart’s desire, that for a moment passes outside the frame, rends indeed the very web of the story, and lets a gleam come through”.¹³³ Secondo l’autore, questo aveva fatto sì che la storia rispecchiasse meglio il mondo reale, dato che egli, da cattolico fervente qual era, credeva che così sarebbero andate le cose sulla nostra terra.

Lo confermano le parole scritte in una lettera: “Actually I am a Christian, and indeed a Roman Catholic, so that I do not expect «history» to be anything but a «long defeat» - though it contains (and in a legend may contain more clearly and movingly) some samples or glimpses of final victory”.¹³⁴

¹³² *Ibidem*, lettera n. 17 del 15 ottobre 1937 a Stanley Unwin, p. 24

¹³³ *Tree and Leaf*, p. 61

¹³⁴ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 195 del 15 dicembre 1956 ad Amy Ronald, p. 255

Tolkien nutriva una profonda fede religiosa, anche perché questa gli ricordava sua madre, la quale, sebbene provenisse da una famiglia protestante, si era convertita al cattolicesimo dopo la morte del marito e per questo motivo era stata ripudiata dalla famiglia, rimanendo sola, con due bambini di otto (J.R.R.T.) e di sei anni (Hilary T.) da crescere. Questo aveva causato a Mabel molte fatiche e, quattro anni dopo, la sua morte, a 34 anni.

Tolkien ha sempre ritenuto che lei gli avesse fatto due grandi doni: la fede cattolica e la vita, dacché era morta proprio per aver dato ai figli il primo dono. Per lui ella era una martire: “I think of my mother’s death [...] worn out with persecution, poverty, and largely consequent, disease, in the effort to hand on us small boys the Faith, and remember the tiny bedroom [...] where she died alone, too ill for viaticum”.¹³⁵

Proprio la tenace fede cattolica del professore lo spinse, nell’epilogo del saggio, ad approfondire le argomentazioni sulla gioia. Ogni subcreatore, scriveva, spera di raggiungere nel suo Mondo Secondario l’«inner consistency of reality»,¹³⁶ la quale si accompagna ad un “echo of *evangelium* in the real world”.¹³⁷

¹³⁵ *Ibidem*, lettera n. 267 del 9 - 10 gennaio 1965 a Michael Tolkien, pp. 353 - 354

¹³⁶ Vedi p. 43

¹³⁷ *Tree and Leaf*, p. 62

Tolkien usava il termine *evangelium* perché intendeva inserire nel saggio la sua fervente fede cattolica ed accostarsi alla vicenda cristiana, seppur umilmente ammettendo il suo timore di fronte ad un soggetto tanto sublime.

Egli ritrovava, racchiusa nei Vangeli, l'essenza propria delle fiabe, poiché questi contengono numerose meraviglie ma, soprattutto, le massime e più complete Eucatastrofi concepibili: la nascita del Cristo, eucatastrofe della storia dell'uomo e la Resurrezione, eucatastrofe dell'Incarnazione. L'intera vicenda evangelica, notava ancora il professore, inizia e si conclude in gioia, sì da essere ritenuta vera da moltissime persone, poiché “the Art of it has the supremely convincing tone of Primary Art, that is of Creation”,¹³⁸ (dove l'arte è nella storia stessa più che nel modo di narrarla) e il rifiutarla porterebbe alla tristezza o all'ira.

Allo stesso modo, se una storia presentasse nella sua eucatastrofe un barlume di una finale vittoria sulle disavventure e sulle sofferenze, provocherebbe una gioia della stessa intensità della Gioia che viene dalla più bella e vera Fiaba che si conosca, dunque quella storia avrebbe ottenuto la tanto agognata «intima consistenza della realtà».

¹³⁸ *Ibidem*, p. 63

Le avventure raccontate, interpreta la Lodigiani, possono essere terrificanti e angosciose, le sofferenze crudeli e disumane, ma tutto acquisterà un senso positivo nel Lieto Fine: è questo il messaggio «religioso» delle fiabe; non vi è la negazione della sofferenza e del dolore, della possibilità di una sconfitta, ma il rifiuto della disperazione e la negazione della sconfitta finale.¹³⁹

L'Eucatastrofe allora sarebbe non solo una Consolazione per i dolori di questo mondo, ma anche una soddisfazione degli aneliti personali dell'artista. L'aver mostrato "a sudden glimpse of the underlying reality or truth",¹⁴⁰ sotto le maglie della storia, avrebbe arricchito di maggiore significato la risposta all'abituale domanda infantile già menzionata: "È vero?"¹⁴¹ - "If you have built your little world well, yes: it is true in that world".¹⁴² Aver costruito bene il proprio mondo, infatti, avrebbe significato per l'artista non solo aver rispettato la legge della coerenza interna, ma anche aver compiuto un passo in più: aver riprodotto tramite la buona novella delle fiabe, come suggerisce la Lodigiani, la Grande Fiaba del Vangelo.¹⁴³

¹³⁹ Emilia Lodigiani, *Invito alla lettura di Tolkien*, pp. 48 - 49

¹⁴⁰ *Tree and Leaf*, p. 62

¹⁴¹ Vedi p. 37

¹⁴² *Tree and Leaf*, p. 62

¹⁴³ Emilia Lodigiani, *Invito alla lettura di Tolkien*, p. 49

In una lettera al figlio Christopher, Tolkien raccontava di un episodio che gli aveva fatto vedere con maggior chiarezza ciò che aveva tentato di spiegare nel saggio: la peculiare sensazione provocata dalla miracolosa guarigione di un bambino gravemente ammalato, la cui vicenda sembrava si sarebbe conclusa in modo triste ed invece giungeva ad un improvviso e insperato lieto fine. Così il professore commentava l'accaduto e ne spiegava il più profondo significato: "The sudden happy turn in a story which pierces you with a joy that brings tears (which I argued it is the highest function of fairy-stories to produce) [...] produces its peculiar effect because it is a sudden glimpse of Truth, your whole nature chained in material cause and effect, the chain of death, feels a sudden relief as if a major limb out of joint had suddenly snapped back."¹⁴⁴

La fiducia nella vittoria finale implicava un recupero di valori in cui credere, a dispetto della coscienza moderna che si limitava a registrarne il crollo; tramite essa si potevano ancora cogliere e mostrare fulminei bagliori di verità, sì da espletare la capacità umana di partecipare all'arricchimento della creazione divina e mettere a frutto il potere subcreativo.

¹⁴⁴ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 89 del 7-8 novembre 1944 a Christopher Tolkien, p. 100

Nel messaggio conclusivo del saggio Tolkien proponeva ancora una volta il simbolo della foglia: “Story, fantasy, still go on, and should go on. The Evangelium has not abrogated legends, it has allowed them, especially the «happy ending». The Christian has still to work, with mind as well as body, to suffer, hope, and die; but he may now perceive that all his bents and faculties have a purpose. Which can be redeemed. So great is the bounty with which he has been treated that he may now, perhaps, fairly dare to guess that in Fantasy he may actually assist in the effoliation and multiple enrichment of creation”.¹⁴⁵

Il termine «effoliation», tradotto nell’edizione italiana del 1976 con “dispiegarsi” e in quella del 2000 con “germogliare”,¹⁴⁶ raffigurava l’arricchimento della Creazione operato da parte del subcreatore.

Questo è ciò che tentò di fare Tolkien in *The Lord of the Rings*, opera classificabile unicamente come «fairy-story», nella accezione che l’autore stesso aveva esposto nel saggio e la cui pratica applicazione aveva mostrato nel racconto *Leaf by Niggle*, prossimo oggetto di analisi in questa sede.

¹⁴⁵ *Tree and Leaf*, p. 63

¹⁴⁶ Rispettivamente, *Albero e Foglia*, p. 91 e *Il Medioevo e il Fantastico*, p. 229

LEAF BY NIGGLE

È stato già affermato che il saggio *On Fairy-stories* e il racconto *Leaf by Niggle* sono messi in relazione dal simbolismo dell'Albero e della Foglia, dal riferimento alla Subcreazione e dal periodo di composizione (1938 - 39). Il primo e il secondo punto di unione risulteranno evidenti nel corso dell'analisi del testo in questione, mentre il terzo sarà osservato immediatamente, poiché necessita di alcune considerazioni.

L'argomentazione relativa al periodo di composizione delle due opere che compongono il volume *Tree and Leaf* ha origine dalle parole che Tolkien si troverà a scrivere più tardi, nel 1957: "Looking at it [*Leaf by Niggle*] myself now from a distance I should say that, in addition to my tree-love (it was originally called *The Tree*), it arose from my own pre-occupation with *The Lord of the Rings*, the knowledge that it would be finished in great detail or not at all, and the fear (near certainty) that it would be «not at all». The war had arisen to darken all horizons"¹⁴⁷.

In quegli anni, infatti, l'ombra di una tragedia imminente, che incombeva sulle coscienze, riaccendeva il timore della morte

¹⁴⁷ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 199 del 24 giugno 1957 a Caroline Everett, p. 257

e spingeva gli individui a ridistribuire le priorità nell'esistenza quotidiana, rendendo molte cose povere o prive di significato. Anche il professore, probabilmente, si era interrogato circa la propria attività creativa, come suggerisce R. Di Scala,¹⁴⁸ secondo il quale l'autore avvertiva che le peripezie di uno sparuto gruppo di hobbit potevano lecitamente sembrare poca cosa agli occhi dei lettori, immersi nel fosco scenario che si profilava all'alba di una sciagura umana come quella di un secondo conflitto mondiale.

La sfiducia di Tolkien era incrementata dall'esperienza, vissuta personalmente, della distruzione bellica e della morte di alcuni amici durante la prima guerra mondiale, che egli aveva combattuto con l'uniforme dei fucilieri del Lancashire. Ad ogni modo, proprio in quel contesto egli aveva creato le sue storie: "The mythology (and associated languages) first began to take the shape during the 1914 - 18 war. *The Fall of Gondolin* [...] was written in hospital and on leave after surviving the Battle of the Somme in 1916. The kernel of the mythology arose from a small woodland glade [...] to which I occasionally went when free from regimental duties [...] in 1918".¹⁴⁹

¹⁴⁸ Roberto Di Scala, *Leaf by Niggle*, in *Terra di Mezzo* n. 7, p. 18

¹⁴⁹ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 165 del 30 giugno 1955 alla Houghton Mifflin Co., p. 221

Non è difficile intuire, come ha sottolineato la Lodigiani,¹⁵⁰ il senso di vuoto che gravava sull'artista, il quale con grande amarezza avvertiva l'inefficienza del suo bagaglio interno di miti e di ideali che d'improvviso non interessavano quasi a nessuno. Lo confermeranno le parole che il professore scriverà verso la fine di quel buio periodo: "The heart has gone out of the Little Kingdom [Faerie], and the woods and plains are aerodromes and bomb-practice targets".¹⁵¹

Tuttavia, come nella prima tragica esperienza Tolkien aveva incontrato il desiderio di evasione e aveva tradotto in realtà il progetto di creare una mitologia per l'Inghilterra, ancora una volta, in un'atmosfera cupa come quella degli anni 1938 - 39, egli aveva trovato un proprio ruolo, una soluzione al problema mai definitivamente risolto del rapporto tra artista e società.

Leaf by Niggle era la risposta che Tolkien inconsciamente aveva cercato in quegli anni di difficoltà creativa, quando aveva da poco iniziato a scrivere un seguito a *The Hobbit* su richiesta dell'editore, considerato il successo ottenuto nel 1937, data di pubblicazione dell'opera.

¹⁵⁰ Emilia Lodigiani, *Invito alla lettura di Tolkien*, p. 50

¹⁵¹ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 98 del 18 marzo 1945 (circa) a Stanley Unwin, p. 113

La stesura di detta sequela proseguì nei 12 anni successivi e condusse alla realizzazione del *Lord of the Rings*, ma non fu semplice per l'autore giungere al traguardo. Innanzitutto, come egli stesso ha confermato, la già citata situazione di quegli anni aveva una qualche influenza sull'opera, sia perché ne rendeva difficile la compilazione, sia perché ne incupiva la storia: “The darkness of the present days has had some effects on it”.¹⁵²

In secondo luogo, il compito nel quale doveva cimentarsi era arduo, poiché non solo si trattava di rintracciare i possibili allacciamenti tra le due narrazioni, ma anche, parallelamente, di trovare nuovi personaggi e nuovi eventi da narrare, mentre a lui sembrava di aver già dissipato i suoi temi favoriti negli scritti precedenti. In una lettera del 1938 all'editore Stanley Unwin scrisse: “I squandered so much in the original Hobbit (which was not meant to have a sequel) that it is difficult to find something new in that world”.¹⁵³

In questa situazione di crisi creativa, *Leaf by Niggle* fu una sorta di rivelazione inattesa, una visione di come si stavano svolgendo le cose e di come egli avrebbe dovuto comportarsi.

Alla difficoltà incontrata nella stesura della trilogia, infatti, si

¹⁵² *Ibidem*, lettera n. 34 del 13 ottobre 1938 a Stanley Unwin, p. 41

¹⁵³ *Ibidem*, lettera n. 24 del 18 febbraio 1938 a Stanley Unwin, p. 29

contrapponeva la facilità nella composizione del racconto. “*Leaf by Niggle* – scriveva in una lettera – [...] was the only thing I have ever done which cost me absolutely no pains at all. Usually I compose only with great difficulty and endless rewriting. I woke up one morning [...] with that odd thing virtually complete in my head. It took only a few hours to get down, and then copy out. I am not aware of ever «thinking» of the story or composing it in the ordinary sense”.¹⁵⁴

Tale agevolezza derivava proprio dalla situazione che l'autore viveva in quel periodo. Gli bastò un semplice spunto e la storia nacque da sé, come spiegava egli stesso nell'introduzione al volume *Tree and Leaf*: “One of its sources was a great-limbed poplar tree that I could see even lying in bed. It was suddenly lopped and mutilated by its owner, I do not know why. It is cut down now, a less barbarous punishment for any crimes it may have been accused of, such as being large and alive. I do not think it had any friends, or any mourners, except myself and a pair of owls”.¹⁵⁵

In seguito a questo evento, che aveva scatenato in lui la rabbia per il trattamento riservato dagli uomini ad una così bella

¹⁵⁴ *Ibidem*, lettera n. 98 del (circa) 18 marzo 1945 a Stanley Unwin, p. 113

¹⁵⁵ *Tree and Leaf, Introductory Note*, p. 5

espressione della natura, Tolkien unì tale passione con una storia rappresentativa della situazione dell'artista in generale e, ad un livello più celato, di se stesso in particolare. Si procederà dunque ad un riassunto della storia, per poi esaminarne il contenuto, operazioni durante le quali sarà evidente l'accostamento dei temi dell'artista e degli alberi, che in chiave più ampia si riallaccia ad *On Fairy-stories* e al titolo del volume unico *Tree and Leaf*.

Il protagonista Niggle era un pittore combattuto tra il suo amore per l'arte figurativa e l'adempimento ai numerosi impegni che lo distraevano dal praticarla. Incombeva su di lui il timore di non riuscire a terminare un quadro dal quale era ossessionato, prima del lungo viaggio che presto avrebbe dovuto affrontare. Quando giunse il temuto giorno, Niggle, ammalatosi per aiutare il vicino Parish, fu colto impreparato dal temuto Driver: il quadro era incompiuto e nessun bagaglio era pronto. Fu costretto quindi a partire solo con una piccola borsa contenente blocco e colori, che dimenticò sul treno, e trasportato in una sorta di prigione-ospedale, dove imparò a lavorare con intensità e sistematicità, fino al momento in cui fu processato e assolto.

La semplice trama offre molti spunti per rintracciare delle plausibili analogie con l'artista Tolkien, sebbene questi abbia più

volte dichiarato, nelle lettere, di non aver avuto intenti allegorici nelle sue opere, ma semplicemente di aver scelto i soggetti da trattare seguendo le proprie personali inclinazioni, o, come nel caso del testo in questione, di aver scritto quasi di getto. A tal proposito il professore riferiva queste parole alla zia Jane Neave che si apprestava a leggere il racconto quasi 20 anni dopo la sua pubblicazione: “It is not really or properly an «allegory» so much as «mythical». For Niggle is meant to be a real mixed-quality *person* and not an «allegory» of any single vice or virtue”.¹⁵⁶

Malgrado ciò, egli riconosceva, nella medesima lettera, che alcuni punti potevano essere spiegati in via autobiografica e in un'altra constatava che, anche laddove non ci fosse stato un preciso intento allegorico da parte dell'autore, ciò non significava che non sarebbe stato possibile applicare tale chiave di lettura alle opere.¹⁵⁷ Sebbene egli avesse dichiarato di non apprezzare molto l'allegoria, infatti, restava comunque dell'opinione che questa fosse l'unico modo per esprimere alcuni pensieri.

Il medesimo concetto era già stato sviluppato anni prima, in una delle più importanti lettere tolkieniane, quella a Milton Waldman: “I dislike Allegory – the conscious and intentional

¹⁵⁶ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 241 dell' 8 - 9 settembre 1962, p. 320

¹⁵⁷ *Ibidem*, lettera n. 203 del 17 novembre 1957 a Herbert Schiro, p. 262

allegory – yet any attempt to explain the purport of myth or fairytale must use allegorical language. (And, of course, the more «life» a story has the more readily will it be susceptible of allegorical interpretations: while the better a deliberate allegory is made the more nearly will it be acceptable just as a story)”.¹⁵⁸

Probabilmente però, Tolkien insistette nell’affermare che *Leaf by Niggle* non era un’allegoria, proprio per porre l’accento sull’aspetto inconscio di tale ispirazione improvvisa e allontanare così da sé l’attenzione dei critici, a causa della sua nota riluttanza a mostrare la propria vita privata come chiave d’analisi per le sue opere. Egli, infatti, giudicava la possibilità di rintracciare dettagli autobiografici nelle opere di un autore “so obsessively interesting to modern critics that they often value a piece of «literature» solely in so far as it reveals the author, and especially if that is in a discreditable light”.¹⁵⁹ E questo era ciò che Tolkien temeva da parte dei suoi colleghi di Oxford dalla mentalità ristretta.

Ad ogni modo, la prima analogia appare evidente già dalla figura del protagonista, il cui nome è un indizio sulla sua (si potrebbe dire *sulla loro*) personalità. Il verbo *to niggle*, infatti, che R. Di Scala interpreta come “fare il pignolo, ma, soprattutto,

¹⁵⁸ *Ibidem*, lettera n. 131 del tardo 1951 (circa) a Milton Waldman, p. 145

¹⁵⁹ *Ibidem*, lettera n. 241 dell’ 8 - 9 settembre a Jane Neave, p. 321

preoccuparsi delle inezie e dei particolari”,¹⁶⁰ calza perfettamente ad un pittore descritto, tramite il noto simbolismo arboreo, come “the sort of painter who can paint leaves better than trees”. Vale a dire il tipo d’artista attratto dai dettagli e che, per amore di questi, perde spesso il senso più generale della sua opera: “He used to spend a lot of time on a single leaf trying to catch its shape, and its sheen, and the glistening of dewdrops on its edge”.¹⁶¹

È quanto accadeva anche al professore. Carpenter riporta una descrizione di Tolkien tracciata da colui che fu un suo caro amico per molti anni, C.S. Lewis: “That great but dilatory and unmethodical man”.¹⁶² Tali parole sono la conferma di quanto il professore affermava di se stesso: “Usually I compose only with great difficulty and endless rewriting”¹⁶³ e testimoniano una delle cause della lunga gestazione del *Lord of the Rings* o finanche dell’incompletezza del *Silmarillion*.

Da qui sorge spontaneo l’allacciamento ad un’altra delle caratteristiche tolkieniane che è possibile ritrovare proiettate nel protagonista del racconto: l’artista intento a realizzare la sua più grande opera. Si trattava, per lo scrittore, del *Lord of the Rings*,

¹⁶⁰ Roberto Di Scala, *Leaf by Niggle*, in *Terra di Mezzo* n. 7, p. 19

¹⁶¹ *Tree and Leaf*, p. 73

¹⁶² Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien. La Biografia*, p. 256

¹⁶³ Vedi p. 78, nota 8

romanzo lungo e ricco di avventure, definito “my own internal Tree”,¹⁶⁴ in riferimento al soggetto ritratto dal pittore, un albero bellissimo che campeggia sullo sfondo di un paesaggio boschivo e montano, in un quadro dalle straordinarie dimensioni. Se il primo voleva dar vita ad una serie di leggende e appendici, che, riunite, costituissero una mitologia per l’Inghilterra, il secondo “wanted to paint a whole tree, with all of its leaves in the same style, and all of them different”.¹⁶⁵

Tuttavia, entrambi erano tormentati dall’ansia di essersi cimentati in un progetto al di sopra delle loro capacità ed erano quindi in preda al timore di non riuscire a portarlo a termine, per la mancanza di ispirazione o di direttive precise da seguire. Le parole che il professore scrisse nel 1962, a proposito di quel periodo, fanno eco a quelle che aveva fatto pronunciare a Niggle quasi venti anni prima.

Tolkien: “I was worried	vistas – and I wanted to
about my own internal Tree,	finish it, but the world was
<i>The Lord of the Rings</i> . It	threatening. And I was <i>dead</i>
was growing out of hand,	<i>stuck</i> , somewhere about
and revealing endless new	Chapter 10 (<i>Voice of</i>

¹⁶⁴ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 241 dell’8-9 settembre 1962 a Jane Neave, p. 321

¹⁶⁵ *Tree and Leaf*, p. 73

Saruman) in Book III [...] and I did not know how to go on”. [*Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 241 dell’8 - 9 settembre 1962 a Jane Neave, p. 321]

Niggle: “There was one picture in particular which bothered him. It had begun with a leaf caught in the wind, and it became a tree. [...]

Strange birds came and settled on the twigs [...] Then all round the Tree [...] a country began to open out; and there were glimpses of a forest [...] and of mountains. [...] Yet he was beginning to see that [...] the picture would have to stop just growing and get finished”. [*Tree and Leaf*, pp. 73 - 74]

È interessante notare che il quadro di Niggle era cresciuto al punto da inglobare anche le altre sue tele, che aveva attaccato ai margini del grande dipinto, finché non fu costretto a utilizzare una scala e a costruire un capannone apposito in giardino per potervi lavorare. Allo stesso modo, Tolkien si accorse che quello che doveva essere il seguito di *The Hobbit*, in realtà convogliava nelle storie che aveva iniziato a scrivere durante il periodo di convalescenza trascorso in guerra: “My work has escaped from my control, and I have produced a monster: an immensely long,

complex, rather bitter, and very terrifying romance [...] and it is not really a sequel to *The Hobbit*, but to *The Silmarillion*".²⁰

C'era poi un altro impedimento al processo artistico: i doveri universitari di un professore di Oxford, tradotti nelle continue interruzioni che il pittore era costretto a subire da parte soprattutto dello zoppo Parish, spesse volte bisognoso d'aiuto. Niggle non sapeva negargli il soccorso, perché "kindhearted",²¹ ma lo faceva brontolando ed imprecando, per lo più contro se stesso, irritato proprio dal fatto di possedere un cuore buono che lo distoglieva dal suo lavoro.

In questa particolare caratteristica R. Di Scala²² ha scorto l'espressione del lato più puramente artistico di Tolkien, quello che considera un disturbo tutto ciò che non concerne l'arte. Tale concezione però, rende l'arte stessa un'attività pensata e svolta per un uso personale ed esclusivo, trasformando così l'artista in un incompreso. Parish, infatti, come qualsiasi altro visitatore che si rechi a casa di Niggle, "did not care about painting, but was very critical about gardening",²³ non presta attenzione ai dipinti e nota piuttosto la trascuratezza del suo giardino, poiché ha fatto

²⁰ *Letters of J. R.R. Tolkien*, lettera n. 124 del 24 febbraio 1950 a Stanley Unwin, p. 136

²¹ *Tree and Leaf*, p. 73

²² Roberto Di Scala, *Leaf by Niggle*, in *Terra di Mezzo* n. 7, p. 19

²³ *Tree and Leaf*, p. 76

proprio lo stesso atteggiamento esclusivistico, sostituendo però la visione pratica a quella artistica.

È curioso notare come anche Tolkien si sia abbandonato ad un simile atteggiamento in una lettera (di cui probabilmente non avrebbe mai immaginato la pubblicazione) del 1948: “This university business of earning one’s living by teaching, delivering philological lectures, and daily attendance at «boards» and other talk-meetings, interferes sadly with serious work”.²⁴

Il professore era consapevole che non avrebbe potuto pronunciare una frase siffatta di fronte ad alcuni suoi colleghi di Oxford senza suscitare la loro commiserazione o il loro sdegno. Niggle, infatti, non si isola dalla comunità, ma, pur brontolando, aiuta il prossimo. Come osserva la Palusci, c’è, nel racconto, un rifiuto dell’individualismo romantico in nome di una solidarietà umana, che dona all’arte una sua necessaria moralità.²⁵

Tale solidarietà aveva spinto il pittore ad interrompere il lavoro, sebbene avvertisse che le possibilità di portare a termine il suo quadro andavano scemando, per aiutare ancora una volta Parish. Questi gli aveva chiesto del materiale per riparare il tetto di casa sua scoperto dal vento, che aveva causato la febbre

²⁴ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n 117 del 31 ottobre 1948 a Hugh Brogan, p. 131

²⁵ Oriana Palusci, *Tolkien*, p. 43

alla moglie: “«I oughtn’t to interrupt you, I know» said Parish (without a glance at the picture). [...] «I was wondering if you had any wood and canvas you could spare, just to patch me up [...]». Now he did look at the picture. [...] «I had rather hoped you might have been able to spare the time for to go for the doctor [...]; and the builder too, if you really have no canvas you can spare».²⁶

Ciò che si nota all’istante è la scarsa considerazione che egli aveva del lavoro artistico; così, “when he looked at Niggle’s pictures (which was seldom) he saw only green and grey patches and black lines, which seemed to him nonsensical”.²⁷ Il pittore, consapevole di ciò, fingeva di non cogliere le allusioni del vicino e preferiva recarsi in città a chiamare il dottore e il capomastro, (giacché Parish, essendo zoppo, non poteva farlo), tralasciando il lavoro pur di evitare di sacrificare la sua tela, o effettivamente vedeva questa come unica soluzione possibile poiché, avvertendo nel profondo di sé il valore delle proprie opere, non concepiva l’ottusità di Parish.

Niggle pedalava nervosamente, stringendo con forza il manubrio tra le mani e immaginando le pennellate che avrebbe

²⁶ *Tree and Leaf*, pp. 76- 77

²⁷ *Ibidem*, p. 76

potuto aggiungere alla sua opera se non gli fosse capitato un simile inconveniente. Ad ogni modo, compì il suo dovere di buon vicino, ma ciò che gli derivò dalla magnanimità dimostrata fu un raffreddore, buscato per aver pedalato fino in città in una giornata umida e ventosa; la malattia lo costrinse a restare una settimana a riposo, continuando solo a sognare le foglie che avrebbe dipinto, se ne avesse avuto la forza, senza poter trovare conforto nel fatto che la vicina era guarita e non aveva più bisogno del dottore.

Niggle fu nuovamente interrotto proprio quando, dopo essersi rimesso, aveva appena ricominciato a dipingere. Questa volta l'interruzione sarebbe stata definitiva. La prima visita che ricevette fu quella dell'Inspector of Houses, il quale lo accusava di non aver consegnato al vicino il materiale necessario per riparare il tetto della sua casa, sebbene ne avesse in abbondanza. L'ispettore si fa portavoce dell'opinione ufficiale, ripudiata da Tolkien, secondo la quale l'aspetto pratico deve necessariamente avere la precedenza su quello artistico, considerato futile. Dal dialogo tra i rappresentanti delle due categorie traspaiono il divario e l'incomprensione reciproca: ««You should have helped your neighbour [...] That is the law. There is plenty of material here: canvas, wood, waterproof paint». «Where?» asked Niggle

indignantly. «There!» said the Inspector, pointing to the picture. «My picture!» exclaimed Niggle. «I dare say it is», said the Inspector. «But houses come first. That is the law»²⁸.

Il pittore non concepiva una visione utilitaristica della sua opera nel senso inteso dall'Ispezzore, o forse, quando domandava indignato dove questi vedesse mai il materiale adatto a riparare il tetto di una casa, già intuiva la risposta della legge. Tolkien di certo immaginava, già negli anni 1938 - 39, il trattamento che sarebbe stato riservato da alcuni alla sua mitologia, se fosse mai riuscito a crearne una. Aveva potuto osservare, infatti, le reazioni suscitate da *The Hobbit* e le aveva commentate in questi termini: “I think «Oxford» interest is mildly aroused. I am constantly asked how my hobbit is. The attitude is (as I foresaw) not unmixed with surprise and a little pity. My own college is I think good for about six copies, if only in order to find material for teasing me. Appearance in The Times convinced one or two of my more sedate colleagues that they could admit knowledge of my «fantasy» (i.e. indiscretion) without loss of academic dignity”²⁹.

²⁸ *Ibidem*, p. 79

²⁹ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 17 del 15 ottobre 1937 a Stanley Unwin, pp. 24 - 25

Le critiche non sarebbero mancate, sia per “the fall of a philological into «Trivial literature»”,³⁰ sia perché, per dedicarsi ad essa, aveva trascurato gli impegni di studioso, quei “«learned» works neglected during my preoccupation with unprofessional trifles (such as *The Lord of the Rings*): I record the tone of many of my colleagues”.³¹

Di questo il professore si sentiva di fatto colpevole e non esitava ad ammetterlo all’editore Stanley Unwin: “Writing stories in prose or verse has been stolen, often guiltily, from time already mortgaged, and has been broken and ineffective”.³² Ma la preoccupazione di Tolkien era con molta probabilità più rivolta all’effetto che una devozione discontinua alla scrittura avrebbe avuto su essa stessa, piuttosto che al rallentamento degli impegni cosiddetti «eruditi».

Occorre ricordare, infatti, che per lui la realizzazione di una mitologia non era soltanto un anelito, né un mero hobby, ma qualcosa che traeva origine dall’invenzione dei linguaggi e che si arricchiva del diritto-dovere umano alla subcreazione. Pertanto,

³⁰ *Ibidem*, lettera n. 182 del 1956 a Anne Barrett, Houghton Mifflin Co., p. 238

³¹ *Ibidem*, lettera n. 211 del 14 ottobre 1958 a Rhona Beare, p. 278

³² *Ibidem*, lettera n. 17 del 15 ottobre 1937 a Stanley Unwin, p. 24

era importante riuscire a conciliare il *private self*, inteso come personalità artistica, con il *public self*, la personalità accademica.

Parimenti Niggle doveva apprendere il corretto utilizzo dell'arte subcreativa, sì da porla in armonia con l'adempimento ai doveri sociali di buon vicino e di buon cittadino. Ha qui inizio, se così si può dire, una «allegoria nell'allegoria» e si intuisce allora che il viaggio che il pittore doveva affrontare era in realtà la sua morte. Subito dopo la visita dell'Inspector, “a very tall man”, si presentò nel capannone “another man [...] almost his double: tall, dressed all in black”,³³ il temutissimo Driver, che gli intimò di seguirlo. La prima preoccupazione di Niggle fu per l'incompiutezza del quadro, subito notata anche dall'Ispettore, il quale ne avrebbe però ricavato un utile: “«You'll have to go; but it's a bad way to start on your journey, leaving your jobs undone. Still, we can at least make some use of this canvas now»”.³⁴

La preoccupazione dell'artista, al suono di simili parole, si trasformò in angoscia; non solo sarebbe stato travisato il senso della sua opera, ma questa non aveva neppure avuto il tempo di diventare, anche solo per pochi appaganti momenti, ciò che egli

³³ *Tree and Leaf*, pp. 78 - 79

³⁴ *Ibidem*, p. 79

aveva immaginato: “«Oh, dear!» said poor Niggle, beginning to weep. «And it’s not even finished!»”³⁵

Ancora più risoluta di quella dell’Ispettore fu la reazione del nero Cocchiere: “«Not finished?» said the Driver. «Well, it’s finished with, as far as you’re concerned, at any rate. Come along!»”³⁶ Così il povero pittore fu costretto a partire e, non avendo preparato alcun bagaglio, poté portare con sé solamente un blocco di schizzi e una scatola di colori, ossia gli elementi essenziali per poter esprimere il proprio talento. Non sapeva dove era diretto, cosa gli sarebbe accaduto e non voleva abbandonare gli strumenti della sua arte, nell’eventualità in cui avesse potuto usufruirne. Tuttavia la valigetta fu inutile, poiché la dimenticò sul treno quando, giunto a destinazione, scese frettolosamente dal convoglio dopo aver udito chiamare il suo nome, invece di quello della località, come si aspettava.

Il Porter che lo accolse, stupito dell’assenza di bagagli, lo informò della sorte che gli sarebbe stata riservata, con parole che suonavano come un ulteriore rimprovero per il comportamento tenuto in vita, così indolente da non avergli permesso neanche di preparare i bagagli: “What! No luggage? You will have to go to

³⁵ *Ibidem*, p. 79

³⁶ *Ibidem*, p. 79

the Workhouse”.³⁷ Al suono di queste parole Niggle svenne; cominciava così la sua iniziazione: poteva finalmente essere introdotto ad uno svolgimento rapido e consapevole dei propri compiti, senza l’ausilio di alcuno degli strumenti che lo avevano accompagnato in vita.

Fu condotto dunque nella Workhouse Infirmary, “uno strano ospedale di sapore vagamente kafkiano”,³⁸ un Purgatorio dove, svolgendo i lavori più banali a intervalli regolari, avrebbe affinato le proprie capacità, senza sapere di essere in attesa di giudizio. La Palusci nota come egli debba affrontare il passaggio da un ambiente naturale ad uno con connotati infernali urbani e industriali come il treno e l’ospedale-prigione, privato della sua facoltà di scelta dal potere di personaggi occulti come l’Ispettore, il quale raffigurerebbe la tirannia della Società.³⁹

P. Kocher, invece, nota che tale mondo era governato da leggi rigorose, di natura sia morale sia religiosa, che imponevano di aiutare il proprio vicino, anche ad un costo doloroso per il benefattore, oppure in assenza di gratitudine o effettivo merito da parte dell’assistito.⁴⁰ Tali leggi erano avvertite dal protagonista

³⁷ *Ibidem*, p. 80

³⁸ Emilia Lodigiani, *Invito alla lettura di Tolkien*, pp. 52 - 53

³⁹ Oriana Palusci, *Tolkien*, p.41

⁴⁰ Paul Kocher, *Master of Middle-Earth*, p. 164

nel suo cuore generoso, quantunque egli non le accettasse del tutto, e vivevano anche nella Workhouse.

Qui a Niggle non era riservato un buon trattamento, gli infermieri erano scortesii e silenziosi e l'unico medico severo: "It was more like being in a prison than in a hospital [...] and the windows all looked inwards".⁴¹ Tra i compiti assegnatigli, vi era quello di dipingere nude assi di un unico colore uniforme, una regressione per un pittore di rigogliosi alberi e vasti paesaggi. Nei momenti liberi, inoltre, non gli era permesso uscire, doveva anzi restare al buio "«to do some thinking», they sayd".⁴²

Il viaggio del protagonista, dunque, si rivela essere un pretesto per la purificazione dei peccati commessi durante la sua esistenza, attraverso la rigida applicazione di una sorta di «legge del contrappasso», all'interno di quello che, da racconto basato sulla tipica struttura del *quest* (partenza - iniziazione - ritorno) sembra diventare una *Morality Play*, dove l'anima sarà giudicata.

Niggle aveva l'occasione di correggere i suoi difetti e di liberarsi dagli errori commessi, scopi che erano stati prefissati a sua insaputa, non solo grazie ad incarichi mirati a sviluppare capacità pratiche, come ad esempio scavare ed eseguire lavori di

⁴¹ *Tree and Leaf*, p. 80

⁴² *Ibidem*, p. 80

falegnameria, ma anche grazie alla riflessione al buio, per lo più incentrata sulla malattia che lo aveva colpito poco prima della partenza e sulla settimana in più di lavoro che avrebbe avuto a disposizione se avesse riparato subito il tetto della casa di Parish, prima che sua moglie si ammalasse.

Dopo un lungo periodo, Niggle notò un cambiamento in sé: “He began to have a feeling of – well satisfaction [...] He could take up a task the moment one bell rang, and lay it aside promptly the moment the next one went [...] He got through quite a lot in a day, now; he finished small things off neatly. He had no «time of his own» (except alone in his bed-cell), and yet he was becoming master of his time; he began to know just what he could do with it. There was no sense of rush”.⁴³

Il periodo di permanenza nella Workhouse però, non era ancora terminato, occorreva un’ultima prova: lavoro durissimo di semplice scavo e poco tempo per dormire. Niggle arrivò a sentire la schiena spezzata e le mani piagate, finché il dottore gli ordinò riposo assoluto, come sempre al buio. Non è forse un caso che anche Tolkien avesse attraversato, in quel periodo, una fase di

⁴³ *Ibidem*, p. 81

spossatezza particolarmente intensa e che il dottore gli avesse consigliato una pausa per ritemparsi: “I reached the edge of a breakdown, and was ordered by the doctor to stop short”.⁴⁴

Il professore abbandonò la scrittura per due settimane e anche il pittore riposò, sdraiato nel suo letto al buio, fin quando giunse il giorno del giudizio. Nel processo non era stato richiesto l'intervento di Niggle, ma egli poteva udire le due Voices che vagliavano il suo caso per deliberare la condanna o l'assoluzione. La Prima, “a severe voice, more severe than the doctor's”,⁴⁵ enfatizzava gli aspetti negativi della sua vita terrena, mentre la Seconda, “a voice that you might have called gentle, though it was not soft – it was the voice of authority and sounded at once hopeful and sad”,⁴⁶ quelli positivi.

Le due voci udite da Niggle erano le stesse che Tolkien probabilmente sentiva dentro di sé, in un periodo della sua vita in cui era dibattuto tra l'urgenza di riuscire a terminare il seguito di *The Hobbit* e la trascuratezza degli impegni universitari, della quale alcuni colleghi lo avrebbero certamente accusato.

⁴⁴ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 33 del 31 agosto 1938 a C.A. Furth, Allen & Unwin, p. 40

⁴⁵ *Tree and Leaf*, p. 82

⁴⁶ *Ibidem*, p. 82

Pertanto, ad ogni denuncia della Prima Voce, la Seconda rispondeva con un'osservazione che cancellava o poneva sotto una luce diversa l'accusa mossa. Alcuni esempi mostrano il meccanismo secondo il quale si svolgeva il processo al pittore:

First Voice: “[His heart] pains with leaves [...] But he did not function properly [...] never thought that that made And his head was not screwed him important [...] He did on tight enough [...] Look at answer a good many Calls the time he wasted, not even [...] But there is no note in amusing himself! He never the Records that Niggle got ready for his journey [...] expected Parish’s gratitude”. He arrived here almost [Tree and Leaf, pp. 82 - 83] destitute [...] [He answered] a small percentage [of Calls] and he called those Interruptions”.

Second Voice: “He was a painter by nature [...] A Leaf by Niggle has a charm of its own. He took a great deal of

L'autorità maggiore spettava, in ogni caso, alla Seconda Voce, come ammetteva l'altra: "But you have the last word. It is your task, of course, to put the best interpretation on the facts".⁴⁷ E la Voce clemente si ricordava in particolare di un avvenimento: "That wet bicycle-ride. [...] This was a genuine sacrifice: Niggle guessed that he was throwing away his last chance with his picture".⁴⁸ Proprio questa dimostrazione di altruismo, insieme con l'ultima dichiarazione che l'artista rilasciò su Parish ("He was a very good neighbour, and let me have excellent potatoes very cheap")⁴⁹ contribuì a determinare il verdetto finale decretato dalla Seconda Voce.

La risoluzione fu quella di riservare a Niggle "a gentle treatment",⁵⁰ parole che lo fecero arrossire, mentre ascoltava il processo, immerso nel buio della sua stanza. Erano parole che suonavano "like a load of rich gifts, and the summons to a King's feast"⁵¹ e che significavano, in effetti, il passaggio alla seconda fase, in seguito all'assoluzione dagli errori terreni, cosicché di lui restasse solo il lato puramente artistico.

⁴⁷ *Tree and Leaf*, p. 83

⁴⁸ *Ibidem*, p. 83

⁴⁹ *Ibidem*, p. 84

⁵⁰ *Ibidem*, p. 83

⁵¹ *Ibidem*, p. 83

Dentro di sé, dunque, Tolkien aveva chiarito ogni dubbio, propendendo in favore dell'utilità, sia privata sia pubblica, della sua arte ed era in grado di avere una visione più ottimistica riguardo alla sua opera. Mancava ancora, però, l'episodio che avrebbe suggellato questa parziale vittoria, quasi una previsione degli avvenimenti futuri, come se, in cuor suo, avesse sempre saputo che sarebbe riuscito, un giorno, a dar vita al suo Albero.

La mattina successiva al processo, Niggle si svegliò nella sua stanza, finalmente invasa dalla luce del sole, gli furono dati indumenti, un biscotto e un bicchiere di vino, alimenti carichi di simbologia cristiana, come nota la Palusci,⁵² in conformità alla profonda fede del professore. Dopo la cura dell'anima, fu curato anche nel corpo; il dottore risanò le sue mani piagate per farle tornare le gentili mani di un pittore e gli consegnò anche una bottiglietta di ricostituente, una metaforica cura contro eventuali ricadute, secondo la lettura di R. Di Scala.⁵³

A questo punto Niggle era veramente pronto ad affrontare il prossimo viaggio, dalla destinazione sconosciuta, come disse il Porter del treno: "I don't think they have fixed its name yet".⁵⁴

⁵² Oriana Palusci, *Tolkien*, p. 41

⁵³ Roberto Di Scala, *Leaf by Niggle*, in *Terra di Mezzo* n. 7, p. 21

⁵⁴ *Tree and Leaf*, p. 85

Se il primo treno aveva imboccato un'oscura galleria, il nuovo convoglio viaggiava tra alte siepi verdi, sopra le quali si intravedeva una striscia di cielo azzurro. Giunto a destinazione, Niggle vide un cancello e la sua bicicletta; entrò pedalando nella verde distesa e tra le colline che gli sembravano stranamente familiari, finché cadde dalla sella, in preda allo stupore: “Before him stood the Tree, his Tree, finished. [It] was alive, its leaves opening, its branches growing and bending in the wind that Niggle had so often felt or guessed, and had so often failed to catch”.⁵⁵

Il paesaggio nel quale il pittore si trovava era il suo quadro, finalmente terminato: arte e realtà coincidevano. La terza fase del *quest* (il ritorno) si configura dunque come il rimpatrio del protagonista nella sua vera dimora, che non era quella con il giardino trascurato dove egli aveva consumato la sua esistenza, ma quella che aveva tentato di dipingere. L'artista Niggle poteva ora godere della sua creazione (subcreazione per dirla in termini tolkieniani) in tutta la sua totalità ed essere partecipe della realtà finale di cui, durante la vita terrena, aveva potuto cogliere solo rapidi barlumi.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 85

Con un gesto schietto e quattro semplici parole il pittore suggellava il suo stupore e il suo compiacimento: “He gazed at the Tree, and slowly he lifted his arms and opened them wide. «It’s a gift!» he said. He was referring to his art, and also to the result; but he was using the word quite literally”.⁵⁶

Il dono al quale si riferiva Tolkien, espresso attraverso le parole di Niggle e inteso nel significato letterale del termine, era quello della subcreazione trasformatasi in realtà. Qui si ricollega il saggio *On Fairy-stories*, dove la facoltà subcreativa era stata definita come il processo grazie al quale l’artista inventa il suo Mondo Secondario, estraneo al Mondo Primario nel quale egli e i fruitori dell’opera vivono, ma ricco di una sua coerenza interna. Giacché ogni artista spera che la sua subcreazione sia derivata dalla realtà o ad essa confluisca, aggiungeva il professore, la peculiare qualità della gioia in un riuscito lavoro di Fantasia poteva essere spiegata come un improvviso bagliore della realtà o verità sottesa.

In questo senso, osserva P. Kocher, la storia di Niggle è l’incarnazione letteraria della sua dottrina.⁵⁷

⁵⁶ *Ibidem*, p. 85

⁵⁷ Paul Kocher, *Master of Middle-Earth*, p. 165

La visione della realtà sottesa al quadro si manifestava al suo autore in ogni singola foglia dell'Albero, da lui immaginata e curata con devozione estrema, almeno con l'immaginazione, se non sempre nella pratica: "All the leaves he had ever laboured at were there, as he had imagined them rather than as he had made them; and there were others that had only budded in his mind, and many that might have budded, if only he had had time".⁵⁸

Anche tutti gli altri soggetti del dipinto erano presenti: gli uccelli, la Foresta, le Montagne all'orizzonte; Niggle ora vedeva chiaramente l'Albero nella sua mente e poteva quindi esplorare i luoghi più distanti, raggiunti i quali egli non trovava di fronte a sé immediati dintorni, ma nuove ed incantevoli distanze. Tuttavia sapeva che alla fine avrebbe raggiunto le Montagne sullo sfondo.

Prima di quel giorno, però, egli avrebbe dovuto applicare le sue capacità di artista rinnovato, giacché mancava ancora una conclusione all'opera: "The Tree was finished, but not finished with [...] In the forest there where a number of in conclusive regions, that still needed work and thought [...] Nothing was wrong [...] but it needed continuing up to a definite point".⁵⁹

⁵⁸ *Tree and Leaf*, pp. 85 - 86

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 86 - 87

Qui Tolkien trovava la soluzione al conflitto interiore che divideva il suo *private self* dal suo *public self*: Niggle, dopo la purificazione, sapeva di poter realizzare la conclusione mancante soltanto con l'aiuto di Parish, anch'egli entrato nel quadro. L'uno avrebbe contribuito ai lavori con la fantasia e l'intuizione, l'altro con il senso pratico e la conoscenza delle piante. "This place cannot be left just as my private park. I need help and advice",⁶⁰ ammetteva il pittore, così come riconosceva che le foglie più belle dell'Albero erano quelle realizzate insieme al suo vicino.

Si trattava dello stesso tipo di collaborazione che aveva operato il professore, mettendo a frutto le proprie conoscenze tecniche nella creazione di nuovi linguaggi, dai quali sarebbe poi scaturita l'esigenza di inventare le storie in cui ambientarli.

I due amici iniziarono a costruire una casa completa di giardino; Niggle pensava a nuove piante e foglie, ma mostrava un maggior senso di pianificazione del tempo e delle attività, mentre Parish individuava il posto migliore per collocare la nuova flora, ma spesso si soffermava a contemplare l'Albero. Entrambi erano guariti dall'atteggiamento esclusivistico che li aveva separati ed avevano acquisito l'uno parte delle caratteristiche dell'altro.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 87

Il nuovo mondo, quello della subcreazione, costituiva il luogo della riconciliazione tra l'artista e la società, dove sarebbe stato possibile stabilire un rapporto di collaborazione e di aiuto reciproco: il primo non doveva isolarsi nel ruolo di incompreso, ma fungere da guida, mentre la seconda non doveva rifiutare a priori l'eventualità di una diversa realtà.

A tal proposito è interessante notare che, sebbene Tolkien avesse dichiarato di aver scelto il nome «Parish» senza alcun intento particolare, ma solo perché conosceva un giardiniere così chiamato,⁶¹ riconosceva che esso si era rivelato particolarmente adatto: come osserva la Lodigiani, infatti, il termine suggerisce l'idea della Comunità, che, inoltre, è zoppa perché incompleta, giacché non accetta l'artista.⁶²

Nel breve racconto, Tolkien mostrava la riconciliazione tra le due parti e la suggellava nell'episodio del ritrovamento, da parte di Niggle e Parish, di un nuovo elemento nel paesaggio, che era stato solamente immaginato dal pittore: la Sorgente del lago, dove avrebbero potuto riempire i flaconi di ricostituente dati ad entrambi al momento del congedo dall'ospedale. Oramai, però, non ne avevano più bisogno: Niggle sapeva gestire il suo lavoro e

⁶¹ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 241 dell' 8 - 9 settembre 1962 a Jane Neave, p. 321

⁶² E. Lodigiani, *Invito alla lettura di Tolkien*, p. 52

Parish aveva smesso di zoppiare ed era risanato sia nella mente sia nel corpo e pronto ad accettare l'artista nella Comunità.

Tuttavia, il secondo non aveva ancora preso coscienza del suo cambiamento. Terminati i lavori, i due si erano incamminati, fino a raggiungere il Margine del quadro: le Montagne. Qui avevano incontrato un Pastore e Parish gli aveva chiesto il nome del luogo in cui si trovavano. Nell'ingenuità della sua domanda sta la cecità della Comunità, che non ha la prontezza dell'artista nel cogliere appieno le meraviglie dell'uso della subcreazione.

Nella risposta del Pastore, Tolkien ha denunciato l'errore di tutti gli zoppi: “«This is what you and your wife used to call Niggle's Nonsense, or That Daubing»”. L'incredulità di Parish (“«Niggle's Picture! [...] But it did not look like this then, not *real*»”) giustifica l'ultimo rimprovero: “«It was only a glimpse, then», said the man; «but you might have caught the glimpse, if you had ever thought it worth while to try»”.⁶³

In *On Fairy-stories* Tolkien aveva fatto uso più volte del termine *glimpses*, in riferimento ai *bagliori* di Verità che sono una delle mete che l'artista tenta di raggiungere con la sua opera.

⁶³ *Tree and Leaf*, p. 89

Parish, grazie alla cura nella Casa di Correzione, aveva liberato la mente dalla quotidianità e dal pragmatismo ed aveva usufruito dei quattro valori della fiaba che il professore aveva individuato nella fiaba ed esposto nel saggio omonimo: Fantasia, Riscoperta, Evasione e Consolazione. Pertanto, parte del quadro di Niggle poteva ora chiamarsi «Parish's Garden».

L'ultima dichiarazione del pittore, in occasione del saluto al suo amico prima di una nuova partenza, mostra come il torto non sia tutto dalla parte della Comunità: ««I did not give you the chance [...] I never tried to explain. I used to call you Old Earth-grubber»». ⁶⁴ Una simile ammissione di colpa si configura come un rifiuto dell'isolamento e una riaffermazione del ruolo di guida proprio dell'artista, il quale dovrà indirizzare i membri della Comunità ad una corretta visione della sua attività subcreativa. È esattamente ciò che Tolkien fece, esponendo le sue riflessioni ufficialmente nel saggio, e, in via più personale, nelle missive.

Chiarita ogni incomprensione, Niggle poteva dirsi pronto ad affrontare l'ultima fase del suo percorso artistico, un'ulteriore elevazione spirituale, simboleggiata dalla scalata delle Montagne all'orizzonte, dove il quadro terminava.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 89

Queste, in realtà, non sembravano appartenere all'opera e per lui avevano sempre rappresentato “a link to something else, a glimpse through the trees of something different, a further stage: another picture”.⁶⁵ Il termine «glimpse» e la profonda fede del professore hanno suggerito a molti critici una lettura in chiave cristiana di questo episodio, metafora dell'ascesa dell'artista, che ha preso parte all'arricchimento dell'infinito progetto creativo divino ed è quindi pronto a dirigersi verso il Paradiso, guidato dal Pastore, unico Creatore, dal quale imparerà nuove cose “about sheeps and the high pasturages”.⁶⁶

Parish, al contrario, resterà nel quadro di Niggle, in attesa di sua moglie e del contributo che anche lei potrà dare a questa subcreazione. Ciò che contava, infatti, era dichiarato dalle ultime parole del pittore: “«We have lived and worked together now. Things might have been different, but they could not have been better. [...] We shall meet again, I expect: there must be many more things we can do together»”.⁶⁷

In questa riaffermazione di utilità dell'opera artistica, Tolkien ritrovava la forza per proseguire il suo Albero, sebbene

⁶⁵ *Ibidem*, p. 86

⁶⁶ *Ibidem*, p. 90

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 89- 90

evitasse di covare troppe speranze che avrebbero potuto rivelarsi illusorie. Nelle ultime righe del racconto, infatti, la narrazione si sposta sulla piccola cittadina dove il protagonista aveva trascorso la sua esistenza terrena. Qui erano ancora molti che non avevano seguito il percorso formativo di Parish ed erano quindi rimasti zoppi. Nelle loro parole emerge una nota pessimistica da parte dell'autore, disilluso riguardo alla possibilità di una schiacciante vittoria dell'artista sulla cecità della Comunità.

In particolare, il consigliere Tompkins aveva giudicato il pittore come “«a silly little man [...] Worthless, in fact; no use to Society at all»” e la sua pittura “«private day-dreaming»”. Parole che erano state confermate da quelle di Atkins: “«Poor little man, he never finished anything. Ah well, his canvases have been put to "better uses", since he went»”.⁶⁸ Ad ogni modo, costui, che non era del tutto claudicante, trovò un brandello della tela, la fece incorniciare e la donò al Museo municipale, dove fu notata dagli occhi dei più attenti, con il titolo «Leaf by Niggle», finché ogni cosa andò distrutta in un incendio. Nel Mondo Primario ogni traccia terrena del pittore andò così persa e con essa la memoria di quanto aveva realizzato.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 90- 91

Il pessimismo tolkieniano, affacciatosi in questo episodio, non poteva però avere l'ultima battuta. Le righe conclusive del racconto sono affidate alla Seconda Voce, che ribadisce l'utilità nel Mondo Secondario del quadro, come luogo di vacanza, di ristoro e di introduzione alle Montagne. Tolkien riproponeva così i tre doni della Fantasia: Riscoperta, Evasione e Consolazione e riaffermava il compito principale della facoltà subcreativa: quello di mostrare dei *glimpses* della verità, nel momento in cui la subcreazione si riveli reale ed effettivamente utile.

Infine, la Seconda Voce riferisce quello che il professore chiamerà "the Porter's joke",⁶⁹ ossia la decisione del facchino di nominare la località *Niggle's Parish*, a eterna testimonianza del valore dell'opera artistica, che è frutto della collaborazione con la Comunità, ma che resta possesso dell'artista stesso.

In questa dichiarazione, che aveva provocato le risate dei due amici, possiamo cogliere il compiacimento di Tolkien: dopo la riappacificazione, poteva tornare a dedicarsi alla sua attività preferita, per la felicità sua e di quanti erano, sono e saranno in grado di apprezzare il dono delle sue subcreazioni.

⁶⁹ *Letters of J. R. R. Tolkien*, lettera n. 241 dell' 8 - 9 settembre 1962 a Jane Neave, p. 321

«MYTHOPOEIA» E CONCLUSIONI

H. Carpenter, nell'unica biografia autorizzata dedicata a Tolkien, narra un episodio di particolare importanza della vita del professore e di quella dell'amico Clive Staples Lewis.

I due si erano conosciuti nel 1926 ed in breve tempo, avendo scoperto di avere profondi interessi in comune, avevano stretto una forte amicizia e preso l'abitudine di incontrarsi per commentare reciprocamente i propri lavori.

La sera di sabato 19 settembre 1931, i due passeggiavano lungo la Addison Walk, in compagnia di Henry Victor Dyson, meglio conosciuto come Hugo. Uno dei temi della discussione erano i miti pagani.

Lewis aveva detto che, per quanto i miti si presentassero come delle storie belle e commoventi, li reputava pur sempre privi di un valore reale, alla stregua di menzogne: "But myths are lies, even though lies breathed through Silver".¹⁶⁶ Questa delicata espressione colpì nel profondo il professore, che prontamente ribatté il contrario e cominciò un lungo discorso per giustificare la sua asserzione.

¹⁶⁶ Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien. A Biography*, p. 147

Nella spiegazione che Tolkien diede ai due, comparivano importanti riflessioni: “You call a tree «a tree», and you think nothing more of the word. But it was not a «tree» until someone gave it that name. You call a star «a star» and say it is just a ball of matter moving on a mathematical course. But that is merely how *you* see it. By so naming things and describing them you are only inventing your own terms about them. And just as speech is invention about objects and ideas, so myth is invention about truth. We have come from God, and inevitably the myths woven by us, though they may contain error, will also reflect a splintered fragment of the true light, the eternal truth that is with God. Indeed only by myth-making, only by becoming a «subcreator» and inventing stories, can Man aspire to the state of perfection that he knew before the Fall. Our myths may be misguided, but they steer however shakily towards the true harbour, while materialistic «progress» leads only to a yawning abyss and the Iron Crown of the power of evil”.¹⁶⁷

Ciò che il professore aveva tentato di ispirare quella sera nella mente del piccolo ma attento pubblico che lo ascoltava, era l’immagine dei primi uomini che parlarono di «alberi» e di

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 147

«stelle». Essi avevano visto ogni cosa circostante in maniera totalmente diversa da quella in cui la guardava l'uomo moderno; possedevano la freschezza della visione e, insieme, la volontà di esprimerla. Ai loro occhi, diceva, le stelle erano sfere di argento vivo e il cielo una tenda ingioiellata.

Quegli stessi uomini avevano poi inventato miti, tramite i quali non avevano falsificato la realtà, ma l'avevano interpretata a loro modo, così come, quando avevano chiamato un albero «albero», ne avevano fornito una spiegazione con il mezzo a loro disposizione, il linguaggio. Essi potevano forse deformare i loro pensieri sotto forma di menzogne, ma provenivano da Dio, e da Lui avrebbe tratto un frammento, seppur piccolo, della Verità, riflettendolo in ogni subcreazione.

Da quella passeggiata il professore trasse ispirazione per comporre una poesia, che intitolò *Mythopoeia*, dall'unione delle parole greche *mitos* (mito) e *poiein* (fare). Una parte del testo è riportata in *On Fairy-stories* e presentata sotto forma di citazione di una lettera che il professore aveva inviato ad *un tale* che aveva definito la creazione delle fiabe “Breathing a lie through Silver”.¹⁶⁸

¹⁶⁸ *Tree and Leaf*, p. 49

In questa sede, i versi sono stati estrapolati dal saggio, per metterli in risalto, in quanto in essi compaiono i semi dai quali sarebbero nati i germogli della produzione artistica tolkieniana e, in particolare, l'Albero.

I versi di *Mythopoeia* citati nel saggio sono i seguenti:

*“Dear Sir, although now long estranged,
Man is not wholly lost nor wholly changed.
Dis-graced he may be, yet is not de-throned,
And keeps the rags of lordship once he owned:*

*Man, Sub-creator, the refracted Light
Through whom is splintered from a single White
To many hues, and endlessly combined
In living shapes that move from mind to mind.
Though all the crannies of the world we filled
With Elves and Goblins, though we dared to build
Gods and their houses out of dark and light,
And sowed the seed of dragons – ‘twas our right
(Used or misused). That right has not decayed:
We make still by the law in which we’re made”.*¹⁶⁹

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 49

La citazione di questi versi serviva a Tolkien, nel capitolo dedicato alla Fantasia, per dimostrare che l'uso o il godimento di quest'ultima da parte degli adulti non era illegittimo. Giacché l'uomo, secondo lui, possedeva la Luce del Creatore riflessa in sé, le invenzioni dell'immaginazione umana sarebbero derivate, almeno in parte, da un'ispirazione divina. Pertanto, creando un mito, praticando la "*mitopoiesi*", e popolando il mondo di elfi, spiriti maligni, dèi e draghi, il narratore aveva fatto ciò per cui gli era stato dato il potere subcreativo: per arricchire la creazione, riempiendo "the crannies of the world" con la gamma di colori riflessa nelle menti umane dalla Bianca Luce divina.

Dell'umanità contemporanea, però, il professore aveva una visione grigia, come scriveva nel 1945, quando la guerra non era ancora finita: "Of course, I suppose that, subject to the permission of God, the whole human race (as each individual) is free not to rise again but go to perdition and carry out the Fall to its bitter bottom (as each individual can *singulariter*). And at certain periods, the present is notably one, that seems not only a likely event, but imminent".¹⁷⁰

¹⁷⁰ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 96 del 30 gennaio 1945 a Christopher Tolkien, pp. 110 - 111

Così come l'uomo era caduto nel mondo moderno, fino a provocare una catastrofe di tale entità, allo stesso modo poteva accadere che egli, nella subcreazione del mito, cadesse in errore.

Occorre ricordare che Tolkien aveva indicato, come unica legge che lo scrittore doveva rispettare, quella della coerenza interna e aveva aggiunto: “Liberation «form the channels the creator is known to have used already» is the fundamental function of «subcreation», a tribute to the infinity of His potential variety, one of the ways in which it is indeed exhibited”.¹⁷¹

Qualche riga più avanti, però, nella stessa lettera, aveva proseguito: “I would claim, if I did not think it presumptuous in one so ill-instructed, to have as one object the elucidation of truth, and the encouragement of good morals in this world [...] But, of course I may be in error (at some or all points): my truths may not be true, or they may be distorted: and the mirror I have made may be dim and cracked. [...] Great harm can be done, of course, by this potent mode of «myth» – especially wilfully. The right to «freedom» of the subcreator is no guarantee among fallen man that it will not be used as wickedly as is Free Will”.¹⁷²

¹⁷¹ *Ibidem*, lettera n. 153 del settembre 1954 a Peter Hastings, p. 188

¹⁷² *Ibidem*, lettera n. 153 del settembre 1954 a Peter Hastings, p. 194

L'autore aveva poi spiegato di aver dotato alcuni esseri del suo mito di particolari poteri subcreativi, sì da mostrare gli effetti disastrosi di tali doti mal utilizzate, ma anche per garantire che tutto quello che avrebbero fatto con il corretto uso avrebbe avuto la giustezza della verità vigente in quella creazione.¹⁷³

In un'altra versione di *Mythopoeia*, infatti, Tolkien aveva scritto, al posto dell'iniziale "Dear Sir", questi versi: "The heart of man is not a compound of lies/ But draws some wisdom from the only Wise/ and still recalls Him".¹⁷⁴ Pertanto, recitavano i versi successivi, l'uomo non era perduto del tutto, ma conservava "the rags of lordship he once owned" nella Fantasia, la cui legittimità era giustificata nel fatto che essa è la facoltà subcreatrice propria dell'uomo, il subcreatore, la "refracted Light" che colora la realtà in conformità con chi creò quella realtà prima di lui.

Anzi, proprio la Caduta, suggeriva al figlio Christopher, aveva mostrato all'uomo la corretta via: "We were born in a dark age [...] But there is this comfort: otherwise we should not *know*,

¹⁷³ *Ibidem*, lettera n. 153 del settembre 1954 a Peter Hastings, p. 195

¹⁷⁴ Questa versione della poesia è riportata in Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien. La Biografia*, p. 245

or so much love, what we do love. I imagine the fish out of water is the only fish to have an inkling of water”.¹⁷⁵

Tolkien dunque, cosciente e rattristato dalle tante brutture moderne, rivendicava per sé l’uso della fantasia, dichiarandolo nella poesia (“’twas our right/ [...] That right has not decayed”). Qualche anno più tardi, mentre si dedicava alla subcreazione del *Lord of the Rings*, mostrava in *On Fairy-stories* quali fossero i semi che avevano permesso all’Albero di germogliare a quanti avrebbero fruito della sua opera.

La fantasia, osserva P. Gulisano, era il mezzo tramite il quale Tolkien recuperava la freschezza della visione della realtà, come rimedio all’ovvietà con cui l’umanità moderna trattava il vivere quotidiano.¹⁷⁶ In essa egli trovava una triplice funzione: riscoperta, evasione e consolazione e, trasponendo nella fiaba la meraviglia delle cose grazie alla potenza delle parole, la donava ai suoi lettori, affinché vi ritrovassero le stesse qualità.

Con queste parole il professore espose le sue riflessioni e spiegò i suoi intenti al direttore del *New Republic*: “First of all [fairy-story] must succeed as a tale, excite, please, and even in

¹⁷⁵ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 52 del 29 novembre 1943 a Christopher Tolkien, p. 64

¹⁷⁶ Paolo Gulisano, *Tolkien. Il Mito e la Grazia*, p. 15

occasion move, and within its own imagined world be accorded (literary) belief. To succeed in that was my primary object”.¹⁷⁷

Inoltre, egli dichiarava di non aver scritto il *Lord of the Rings* per una particolare categoria di persone: “I write things that might be classified as fairy-stories not because I wish to address to children or to any other class of people. But to any one who enjoyed a long exciting story, of the sort that I myself naturally enjoy”.¹⁷⁸

Simili affermazioni avevano lo scopo di smentire ogni inquadratura errata della trilogia. Benché essa avesse ottenuto molto successo, infatti, alcuni vedevano la passione per questo genere di narrazione come un hobby stravagante, che distoglieva il professore dai più seri impegni universitari. A tal proposito, un manoscritto dall’efficace titolo *A Secret Vice*, risalente al 1931 e pubblicato postumo grazie a Christopher Tolkien, rivela alcuni particolari autobiografici riguardanti l’autore: il vizio al quale si riferisce è quello dell’invenzione dei linguaggi. Egli non sapeva ancora cosa ne sarebbe derivato, ma di una cosa era convinto: “To give your language an individual flavour, it must have

¹⁷⁷ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 181 del gennaio - febbraio 1956 a Michael Straight, p. 233

¹⁷⁸ *Ibidem*, lettera n. 215 dell’aprile 1959 a Walter Allen, p. 297

woven into the threads of and individual mythology, individual like working within the scheme of natural human mythopoeia”.¹⁷⁹

Qualche anno dopo, nella storia di Niggle, il professore avrebbe espresso ed esaudito il desiderio di vedere finalmente realizzata la sua personale *mythopoeia*; ancora più tardi, il suo Albero, come quello del pittore, avrebbe preso vita.

Carica del medesimo simbolismo che si rifà alla natura è una significativa dichiarazione concernente la creazione del *Lord of the Rings*, citata da H. Carpenter: “One writes such a story not out of the leaves of trees still to be observed, nor by means of botany and soil-science; but it grows like a seed in the dark out of the leaf-mould of the mind: out of all that has been seen or thought or read, that has long ago been forgotten, descending into the deeps. No doubt there is much selection, as with a gardener: what one throws on one’s personal compost-heap; and my mould is evidently made largely of linguistic matter”.¹⁸⁰

Una dichiarazione, dunque, dell’origine nobile di tutte le sue creazioni, che smentivano le calunnie di alcuni colleghi, i quali in seguito all’uscita del *Lord of the Rings* gli avevano detto:

¹⁷⁹ *A Secret Vice*, in *The Monsters and the Critics*, p. 210

¹⁸⁰ Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien. A Biography*, p. 126

“Now we know how you have been wasting your time for 20 years”.¹⁸¹

La risposta per costoro era contenuta in una lettera: “The authorities of the university might well consider it an aberration of an elderly professor of philology to write and publish fairy stories and romances, and call it a «hobby», pardonable because it has been (surprisingly to me as much as to anyone) successful. But it is not a «hobby», in the sense of something quite different from one’s work, taken up as a relief-outlet. The invention of languages is the foundation. The «stories» were made rather to provide a world for the languages than the reverse. To me a name comes first and the story follows”.¹⁸²

Filologia e invenzione, prima linguistica, poi narrativa, avevano per lui la medesima importanza nella sua esistenza. In un necrologio in memoria del professore, apparso su *The Times* e scritto da C.S. Lewis molti anni prima, veniva ricordato il suo “unique insight at once into the language of poetry and into the poetry of language” e gli veniva riconosciuto che il fatto di essere inventore, oltre che studioso, di lingue gli aveva donato quella

¹⁸¹ *Letters of J.R.R. Tolkien*, lettera n. 182 del 1956 ad Anne Barret, Houghton Mifflin Co., p. 238

¹⁸² *Ibidem*, lettera n. 165 del 30 giugno 1955 alla Houghton Mifflin Co., p. 219

“unparalleled richness and concreteness which later distinguished him from all other philologists. He had been inside language”.¹⁸³

Occorre infine ricordare che quella di Tolkien non era una fuga *dalla* realtà, ma una fuga *verso* la realtà, giacché egli ha scoperto la magia di cose semplici come la pietra, il legno, il ferro, l'albero e l'erba, la casa e il fuoco, il pane e il vino¹⁸⁴ e le ha colorate con la fantasia, facendo della sua narrativa, come rileva P. Gulisano, un veicolo di quei valori immutabili, profondamente connaturati col cuore dell'uomo, i suoi sogni, le sue speranze.¹⁸⁵

Scoprendo i semi si è osservato il significato dell'albero e delle foglie di Tolkien, ma solo in essi è racchiuso il mistero del loro fascino, in parte svelato con queste semplici parole da chi ben conobbe il loro autore, suo figlio Michael: “Almeno per me non c'è nulla di misterioso nell'entità del successo toccato a mio padre, il cui genio non ha fatto che rispondere all'invocazione di persone di ogni età e carattere, stanche e nauseate dalla bruttezza, dall'instabilità, dai valori d'accatto, dalle filosofie spicciole che sono stati spacciati loro come tristi sostituti della bellezza, del

¹⁸³ La citazione è in H. Carpenter, *J.R.R. Tolkien. A Biography*, p. 133 - 134

¹⁸⁴ Vedi p. 58, nota 9

¹⁸⁵ P. Gulisano, *Tolkien. Il Mito e la Grazia*, p. 11

senso del mistero, dell'esaltazione, dell'avventura, dell'eroismo e della gioia, cose senza le quali l'anima stessa dell'uomo inaridisce e muore dentro di lui".¹⁸⁶

Il più sincero e commosso riconoscimento di quanto ha realizzato per i lettori di tutte le età questo professore di Oxford, gli è stato reso poche settimane dopo la morte, in una cerimonia commemorativa in California, durante la quale fu letto un passo di *Leaf by Niggle*:

“Before him stood the Tree, his Tree, finished. If you could say that of a Tree that was alive, its leaves opening, its branches growing and bending in the wind that Niggle had so often felt or guessed, and had so often failed to catch. He gazed at the Tree, and slowly he lifted his arms and opened them wide. «It's a gift!» he said”.

Un regalo, in questo caso, per coloro che vorranno entrare per qualche magico istante nella Terra di Mezzo.

Di quell'Albero resta oggi, per espressa volontà del suo autore, il ricordo di una particolare foglia, *The Gest of Beren and Lùthien*,¹⁸⁷ impresso sulla sua tomba e su quella della moglie:

¹⁸⁶ La frase è citata in Daniel Grotta, *Vita di J.R.R. Tolkien*, p. 183

¹⁸⁷ *The Gest of Beren and Lùthien* è uno dei primi racconti scritti da Tolkien. È la storia di Beren, il mortale fuorilegge che conquistò la mano della fanciulla elfica Lùthien, ispirata all'autore dall'amore per sua moglie

Edith Mary Tolkien

John Ronald Reuel Tolkien

Lùthien

Beren

1889-1971

1892-1973

BIBLIOGRAFIA

Opere di J.R.R. Tolkien in lingua originale

The Adventures of Tom Bombadil and Other Verses from the Red

Book, George Allen & Unwin, London 1962

The Book of Lost Tales, part I, part II, edited by Christopher

Tolkien, George Allen & Unwin, London 1983, 1984

Farmer Giles of Ham, George Allen & Unwin, London 1949

The Father Christmas Letters, edited by Baillie Tolkien, George

Allen & Unwin, London 1976

The Hobbit or There and Back Again, George Allen & Unwin,

London 1937

Letters of J.R.R. Tolkien, a selection edited by Humphrey

Carpenter with the assistance of Christopher Tolkien,

George Allen & Unwin, London 1981

The Lord of the Rings, George Allen & Unwin, London 1966

The Monsters and the Critics and other Essays, edited by

Christopher Tolkien, George Allen & Unwin, London

1983

Pictures by J.R.R. Tolkien, edited by Christopher Tolkien, George

Allen & Unwin, London 1979

The Silmarillion, edited by Christopher Tolkien, George Allen

and Unwin, London 1977

Smith of Wootton Major, George Allen & Unwin, London 1967

Tree and Leaf, George Allen & Unwin, London 1964

Unfinished Tales of Númenor and Middle-Earth, edited by

Christopher Tolkien, George Allen & Unwin, London

1980

Opere di J.R.R. Tolkien nella traduzione italiana

Albero e Foglia, Rusconi, Milano 1976

Le Avventure di Tom Bombadil, Rusconi, Milano 1978

Il Cacciatore di Draghi, trad. di Camillo Pennati, Einaudi,

Trieste 1993

Lo Hobbit o la Riconquista del Tesoro, trad. di Elena J. Conte

Adelphi edizioni, Milano 1973

Immagini, a cura di Quirino Principe, Bompiani, Milano 2002

Le Lettere di Babbo Natale, trad. di Francesco Saba Sardi,

Bompiani, Milano 2000

Il Medioevo e il Fantastico, a cura di Gianfranco de Turreis, Luni
editrice, Milano, Trento 2000

Racconti incompiuti di Numenor e della Terra-di-Mezzo,
Rusconi, Milano 1981

Racconti ritrovati, Milano 1986

Racconti perduti, Rusconi, Milano 1987

La Realtà in Trasparenza, Rusconi, Milano 1990

Il Signore degli Anelli, Rusconi, Milano 1993

Il Silmarillion, Rusconi, Milano 1978

Opere su J.R.R. Tolkien in lingua inglese

Carpenter, Humphrey, *J.R.R. Tolkien. A Biography*, George Allen
& Unwin, London 1977

-, *The Inklings. C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams and
their friends*, George Allen & Unwin, London 1978

Day, David, *Tolkien's Ring*, HarperCollins, London 1994

-, *A Tolkien Bestiary*, Crescent, London 1979

Fonstad, Karen W., *The Atlas of Middle-Earth*, Grafton, London
1992

Foster, Robert, *A guide to Middle-Earth*, Ballantine, New York
1971

Hillegas, Mark R., edited by, *Shadows of imagination. The
fantasies of C.S. Lewis, J.R.R Tolkien and Charles
Williams*, Southern Illinois University Press, 1979

Kocher, Paul H., *Master of Middle-Earth. The achievement of
J.R.R. Tolkien*, Thames and Hudson, London 1972

-, *A Reader's guide to Silmarillion*, Thames and Hudson, London
1980

Manlove, Colin N., *Modern Fantasy: Five Studies*, Cambridge
University Press, Cambridge 1975

O'Neill, Timothy R., *The individuated Hobbit. Jung, Tolkien and
the archetypes of Middle-Earth*, Thames and Hudson,
London 1979

Pearce, Joseph, *Tolkien. Man and Myth, a literary life*,
HarperCollins, London 1999

Sale, Roger, *Modern Heroism. Essays on D.H. Lawrence,
William Empson and J.R.R. Tolkien*, University of
California Press, Berkeley, Los Angeles and London
1973

- Salu, M., Farrell, R.T., edited by, *J.R.R. Tolkien, Scholar and Story-teller. Essays in memoriam*, Cornell University Press, Ithaca and London 1979
- Shippey, T.A., *The road to Middle-Earth*, George Allen & Unwin, London 1982
- Stimpson, Catherine, *J.R.R. Tolkien*, Columbia University Press, New York & London 1969
- Tyler, J.E.A., *The new Tolkien companion*, Macmillan, London 1979
- Urang, Gunnar, *Shadows of Heaven. Religion and Fantasy in the fiction of C.S. Lewis, Charles Williams and J.R.R. Tolkien*, SCM Press, London 1971

Opere su J.R.R. Tolkien in lingua italiana (scritti o tradotti)

- A.A. V.V., *La compagnia, l'anello, il potere*, il Cerchio, Rimini 2002
- A.A. V.V., *J.R.R. Tolkien Creatore di Mondi*, il Cerchio, Rimini 1992
- Carpenter, Humphrey, *La Vita di J.R.R. Tolkien*, trad. di Paolo Pagni, Ares, Milano 1991

- , *Gli Inklings. C. S. Lewis, J.R.R. Tolkien e Charles Williams*,
trad. di M. Elena Ruggerini, Jaca Book, Milano 1985
- Giuliano, Stefano, *Le radici non gelano. Il conflitto tra
tradizione e modernità in Tolkien*, Ripostes, Salerno 2001
- Grotta, Daniel, *Vita di J.R.R. Tolkien*, Rusconi, Milano 1983
- Gulisano, Paolo, *Tolkien, il Mito e la Grazia*, Ancora, Milano
2001
- Le Guin, Ursula K., *Il linguaggio della Notte. Saggi di fantasy e
fantascienza*, Editori Riuniti, Roma 1986
- Lodigiani, Emilia, *Invito alla lettura di J.R.R. Tolkien*, Mursia,
Milano 1982
- Manni, Franco, a cura di, *Introduzione a Tolkien*, Simonelli,
Milano 2002
- Michelucci, L., Gulisano, P., *La Mappa della Terra di Mezzo di
Tolkien* (opera di Tolkien), Rusconi libri, 1997
- Monda, A., Simonelli, S., *Tolkien: il Signore della Fantasia*,
Frassinelli, Trento 2002
- Pagetti, Carlo, a cura di, *La lotta col drago. L'universo
fantastico inglese da Beowulf a Tolkien*, Mondadori,
Milano 1990

Paggi, Marco, *La Spada e il Labirinto*, Nuova Atlantide, Genova

1990

Palusci, Oriana, *Tolkien*, La Nuova Italia, Firenze 1982

Polia, Mario, *Omaggio a J.R.R. Tolkien: Fantasia e Tradizione*,

Il Cerchio, Rimini 1980

Strachey, Barbara, *I viaggi di Frodo. Un atlante di J.R.R.*

Tolkien, il Signore degli Anelli, trad. di Francesco Saba

Sardi, Rusconi, Milano 1982

Voglino, Alex, a cura di, *Dal Mito alla Fantasia. Introduzione*

alla letteratura dell'immaginario, Marino Solfanelli

Editore, Chieti 1983

Pubblicazioni della Società Tolkieniana Italiana

MINAS TIRITH N.1 (Solstizio d'estate 1996)

- Il saggio di J.R.R.Tolkien *On Fairy-Stories* (Luigi G. de Anna)

- Ecotopia (Gianfranco de Turris)

- La fiaba per adulti di J.R.R.Tolkien (Franco Cardini)

- Sapienza del fantastico e demonia del mondo moderno
(Alex Voglino)

MINAS TIRITH N.2 (Solstizio d'inverno 1996)

- Bene e Male nel *Signore degli Anelli* (Wystan H. Auden)
- Tolkien. L'immaginario contro il mondo moderno (Eric Lassalle)
- La religiosità nelle opere di Tolkien (Andrea Monda)
- Tolkien lettore di Chesterton (Paolo Gulisano)

MINAS TIRITH N.3 (Solstizio d'estate 1997)

- Il mondo femminile nell'opera di J.R.R. Tolkien (Chiara Nejrotti)

MINAS TIRITH N.4 (Solstizio d'inverno 1997)

- Le influenze nordiche nelle opere di Tolkien (Gloriana St.Clair)
- La magia della parola. L'interesse di Tolkien per le lingue e la mitologia del Nord (Luigi G.de Anna)
- Sulle tracce di Tolkien nella Terra di Mezzo (Andrea Monda)
- Bianco, Rosso, Nero (Lucio A. Zara)

MINAS TIRITH N.5 (Solstizio d'estate 1998)

- Alla fine della Ricerca, Vittoria (Wystan Hugh Auden)
- L'assoluto nel silenzio dell'albero (Maura Boldi)

- Il professore e l'avventura (Luigi G.de Anna)

- A proposito di Tolkien (Isaac Asimov)

MINAS TIRITH N.6 (Solstizio d'inverno 1999)

- Beowulf. Origine e fonte de *Lo Hobbit* (David Murray)

- Frodo - Portatore dell'Anello: invidiabile modello e guida del cammino spirituale (F.Lorenzo, A.Martucci)

MINAS TIRITH N.7 (Solstizio d'estate 1999)

- Latte, sangue e stelle: lo straordinario del quotidiano (Brunamaria Dal Lago Veneri)

- Recensione de *Il Signore degli Anelli* (Friedrich Georg Jünger)

MINAS TIRITH N.8 (Solstizio d'inverno 1999)

- *Lai dei figli di Húrin* - parte prima: *Prologo e Il giovane Húrin* (J.R.R.Tolkien) (traduzione di Roberto di Scala)

MINAS TIRITH N.9 (Solstizio d'estate 2000)

- *Lai dei figli di Húrin* - parte seconda: *Beleg, Failivrin* ed il glossario (J.R.R.Tolkien) (traduzione di Roberto di Scala)

MINAS TIRITH N.10 (Solstizio d'inverno 2002)

- Tolkien in Italia (Alfredo Cattabiani)

- Tolkien tradotto tra Orchi e Orchetti (Denis Vidale)

- Prefazione alla seconda edizione de *Il Signore degli Anelli* (J.R.R. Tolkien tradotto da Lorenzo Gammarelli)
- Tolkien medioevista. Le radici profonde del fascino di una carriera letteraria (Adolfo Morganti)
- Tolkien attraverso *Il mito e la grazia* (Paolo Gulisano)

TERRA DI MEZZO N.1 (Equinozio di primavera 1995)

- La compresenza di Manicheismo e Agostinismo in *The Lord of the Rings* (Fiorenzo delle Rupi)
- La musica degli Ainur: un mito cosmogonico (Fabrizio Ciceri)
- *The Lord of the Rings* come romanzo moderno (Fiorenzo delle Rupi)
- La religione in Tolkien (Franco Manni)
- Gli Ent (Enrica Fraviga)

TERRA DI MEZZO N.2 (Equinozio d'autunno 1995)

- Il *Silmarillion* (Paolo Gulisano)
- Il tema del viaggio nel *Lord of the Rings*. Parte prima: la Partenza (Fiorenzo delle Rupi)
- Niente Elfi nella Quarta Era? (Jorge Quiñónez)
- Il mistero dell'Anello (P. Guido Somnavilla S.I.)

- Considerazioni sul fallimento di Frodo (Michele Ballarini)

- Faramir, alter-ego tolkieniano (Andrea Monda)

TERRA DI MEZZO N.3 (Equinozio di primavera 1996)

- Il tema del viaggio nel *Lord of the Rings*. Parte seconda:

Transito e Iniziazione (Fiorenzo delle Rupi)

- Un viaggio nell'Oscurità (Chris Seeman)

- The appearance of an Hobbit just out of his tweens (Franco Manni)

- J.R.R. Tolkien: ovvero la permanenza del mito (Paolo Gulisano)

TERRA DI MEZZO N.4 (Equinozio d'autunno 1996)

- Il tema del viaggio nel *Lord of the Rings*. Parte terza: il Compimento (Fiorenzo delle Rupi)

- La religione nella Terra di Mezzo (Chris Seeman)

- Strutture fiabesche in *The Hobbit* (Cristiano Dognini)

- Storia reale e storia immaginaria nel *Signore degli Anelli* (Franco Manni)

TERRA DI MEZZO N.5 (Equinozio di primavera 1997)

- Tolkien scrittore post-bellico (T.A.Shippey)

- Il tema della Morte nel *Signore degli Anelli* (Michele Ballarini)

TERRA DI MEZZO N.6 (Equinozio d'autunno 1997)

- Il destino dell'Anello (Carlo Stagnaro)
- La risposta della critica alla narrativa tolkieniana (Wayne Hammond)
- Cronologia Tolkieniana (Nancy Martsch)

TERRA DI MEZZO N.7 (Equinozio di primavera 1998)

- Il destino di Frodo (Giuseppe Roncari)
- La Contea (Carlo Stagnaro)
- *Leaf by Niggle* (Roberto di Scala)
- Tolkien e l'inglesità (Chris Hopkins)

TERRA DI MEZZO N.8 (Equinozio d'autunno 1998)

- Perché continuiamo a leggere Tolkien? (Adolfo Morganti)

TERRA DI MEZZO N.9 (Equinozio di primavera 1999)

- Il piccolo popolo fatato (Roberto Iacovissi)

TERRA DI MEZZO N.10 (Equinozio d'autunno 1999)

- Gli Anelli del signor Tolkien: mito e magia in *The Lord of the Rings* (Simona Bonanni) (estratto dalla tesi di

laurea)

- Tolkien e *Il Silmarillion* (Federica Leva)

TERRA DI MEZZO N.11 (Equinozio di primavera 2001)

- *Il Signore degli anelli* ripercorre le vie del cinema

- Le canzoni nelle opere di Tolkien (Federico Monaco)

TERRA DI MEZZO N.12 (Equinozio d'autunno 2001)

- La disappropriazione in Tom Bombadil (Angelo

Coronella)

TERRA DI MEZZO N.13 (Equinozio di primavera 2002)

- L'Uomo e il Male (Massimo Centini)

- La figura del Nazgul (Alberto Ladavas)

TERRA DI MEZZO N.14 (Equinozio d'autunno 2002)

- Perché leggiamo Tolkien? (Luca Larpi)

Articoli estratti da siti Internet

Caramis, Alessandro, *J.R.R. Tolkien: la sua lettura in Italia*,

www.caltanet.it

Card, Orson Scott, *How Tolkien means*, www.granburrone.com

Respinti, Marco, *Tolkien: un'iniezione di realtà*, www.cesnur.org

Vichi, Gaia, *Riscoperta, Evasione e Consolazione*,

www.granburrone.com

INDICE

INTRODUZIONE.....p. 1

TREE AND LEAF.....p. 7

ON FAIRY-STORIES.....p. 11

Cos'è la fiaba per Tolkien?

Il Mondo Secondario di *Faerie*p. 13

Le origini delle fiabe e il *Subcreator*.....p. 23

I destinatari delle fiabe e i bambini.....p. 33

La Fantasia.....p. 43

Riscoperta, Evasione e Consolazione:

«*Mooreeffoc*», l'evasione del prigioniero e l'*Eucatastrofe*....p. 53

LEAF BY NIGGLE.....p. 74

«*MYTHOPOIEIA*» E CONCLUSIONI.....p. 110

BIBLIOGRAFIA..... p. 123