

“SHALL I AT LEAST SET MY LANDS IN ORDER?” TOLKIEN E LE FIGURE DELL’ARMONIA.

di Roberto Di Scala

*Shall I at least set my lands in order?*¹

La nozione di *ordine* è un concetto molto diffuso in letteratura e che ha trovato la sua massima espressione nel Medio Evo dell’Europa cristiana. Col tempo le figure composte e simmetriche dell’allegoria medievale spensero il proprio rigore intransigente per soffondere il sentire e la cultura delle epoche successive.

Per quanto riguarda le isole britanniche, esse furono investite dai modelli culturali dell’Europa continentale quando l’influsso della letteratura francese della corte normanna andava stemperandosi nella ritrovata vitalità della cultura propriamente inglese. Si pensi ad esempio al grande apporto di Chaucer alla letteratura nazionale inglese, e a come egli favorì l’entrata nella cultura britannica delle opere di Dante, Petrarca e Boccaccio, permettendo in tal modo lo sviluppo del modello umanistico di stampo italiano del secolo XV che culminò nel Rinascimento Tudor prima e in quello elisabettiano poi.

Fu proprio sotto Elisabetta I che il concetto di ordine si espanse sino a conglobare l’idea di ordine cosmico di stampo divino. Tale idea era anzi così ben radicata da essere sentita e concepita come intrinseca a ogni attività. Di conseguenza essa non era esplicitamente citata se non in opere con scopo prettamente morale e didattico, nonostante i richiami a essa non fossero infrequenti.

Lo schema elisabettiano era il retaggio di un Modello medievale ancora più complesso e se anche, come già accennato, con il passare delle decadi il nuovo sentire umano portò al rigetto di simili meccanismi, l’influenza di certi modelli non andò persa del tutto.

La complicatezza del Modello originario si frantumò quindi in una serie di accenni che formavano un tutto armonico di derivazione divina, uno schema perfetto e perfettibile di rimandi e concatenazioni che regolava il sistema mondo cui fanno accenno, tra gli altri, figure letterarie di grande levatura quali Shakespeare e Spenser. Il concetto si ritrova moltiplicato dalle eco morali e didattiche di opere quali *The Book Named the Governor* (1531) di Thomas Elyot e *Of the Lawes of Ecclesiastical Politie* (1593-97) di Richard Hooker².

Se Shakespeare, parlando dell’ordine cosmico, non fece mai menzione diretta di Dio e degli altri elementi della Grande Catena dell’Essere, Spenser pervade la sua produzione poetica di rimandi espliciti (*The Faerie Queene*, allegoria dell’armonica corte elisabettiana, è l’esempio più lampante).

Ancora più chiaro è Elyot che, nel primo libro del *Governor*, afferma come l’ordine divino sia fonte di ogni altra condizione, e come senza quell’ordine che Dio ha predisposto per ogni cosa da lui creata sarebbe il caos cui seguirebbe, per mancanza di stabilità, la dissoluzione dell’universo.

Il concetto è ripreso nel libro iniziale delle *Lawes of Ecclesiastical Politie*. Per Hooker, mediatore dallo stile non troppo semplice tra i concetti chiave della teologia e il pubblico erudito del suo tempo, l’ordine cosmico è legge (*law*), e tutto dipende dalla Legge divina entro i cui parametri opera l’Eterno. Essa è stata voluta da Dio perché giusta e perché Egli lo voleva: dipendente quindi

¹ T.S. Eliot, *The Waste Land*, V, 425.

² Traggo queste e le informazioni che seguono da E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, London, Penguin, 1972 ff., pp. 125 (1st edn. London, Chatto and Windus, 1943).

dalla volontà ma non arbitraria, essa è basata sulla ragione divina che, sebbene incomprensibile all'uomo, è dall'uomo percepita. Da essa derivano inoltre molteplici leggi che, applicate a una creazione altrettanto molteplice, formano una grande armonia.

Se sinora si è indugiato in un *excursus* veloce di tali concetti non è stato per puro nozionismo, bensì per preparare il terreno alle osservazioni che seguiranno e che riguarderanno Tolkien da vicino.

Per il momento basti riflettere su come nei secoli seguiti al regno della Vergine di Ferro la sensibilità umana sia cambiata, fornendo al singolo una più forte consapevolezza di sé in quanto entità autonoma da porre in relazione con un creato le cui basi erano non più metafisiche quanto scientifiche.

Il nuovo spirito si impadronì tutto sommato velocemente della scena culturale europea, e questa volta le isole britanniche non furono solo passive ricettrici prima e centro di rielaborazione poi della cultura emergente. Illustri pensatori e scienziati (basti pensare a Newton) contribuirono a determinare l'assetto empirico che avrebbe portato la scienza in primo piano separandola dal sistema religioso. L'ordine del sistema mondo non dipendeva più totalmente da Dio se non per questioni strettamente teologiche che non coincidevano più con quelle pratiche – anzi, sempre più spesso i due ambiti erano tenuti volutamente separati.

L'uomo si ritrovò di fronte alla propria fisicità messa a nudo, non più essere privilegiato in un cosmo armonico regolato dalla legge divina e danzante al suono delle sfere celesti bensì parte, senza dubbio sempre privilegiata, di un universo retto da leggi scientifiche.

Dal Rinascimento elisabettiano si sarebbe così passati all'Illuminismo, la dicotomia cartesiana mente-corpo avrebbe soppiantato quella tradizionale anima-corpo, e inesorabilmente si sarebbe arrivati all'età in cui la fiducia nel progresso permise all'Inghilterra vittoriana di ergersi, egemonica, quale baluardo della civiltà alla testa di un impero sterminato, la più grande potenza economica della Terra che sarebbe collassata sotto il peso di cotanta magnificenza all'avvicinarsi del ventesimo secolo.

Non si pensi però che la nuova prospettiva scientifica fosse in grado di ridurre la religione cristiana a mera fantasia superstiziosa. Alla Parola di Dio fu applicato quello stesso rigore scientifico che dal XVII secolo era diventato il comune denominatore di molte attività speculative. La razionalizzazione delle Scritture rinsaldò le teorie della Fede conferendo loro una dimensione oggettiva al limite dell'empirismo, soprattutto grazie alla sistematica proiezione cronologica che degli avvenimenti biblici fece nel 1600 l'arcivescovo Ussher, il quale riuscì a fissare persino l'ora della creazione del mondo (le nove del mattino del 4004 a.C.)³. Se nel 1848 l'esame di teologia a Cambridge prevedeva ancora che i candidati conoscessero la data del diluvio universale (2348 a.C. secondo la cronologia di Ussher) si può facilmente immaginare quanto tale razionalizzazione avesse influito sulle concezioni religiose inglesi.

Evoluzioni...

Nel 1812 però l'ordine biblico avrebbe dovuto subire un altro colpo, inferto stavolta dalla stessa razionalità scientifica di cui s'era ammantato. Fu infatti in quell'anno che l'anatomista francese Georges Cuvier, esaminando alcune mascelle fossili ritrovate nel 1770 a Maastricht, stabilì che appartenevano a una specie animale estinta da tempo memorabile.

Nel giro di pochi decenni i ritrovamenti fossili si intensificarono, e nel 1841 il professor Richard Owen del Royal College of Surgeons di Londra ufficializzò le nuove scoperte illustrando al mondo la razza di giganteschi rettili estinti da lui ribattezzati dinosauri, "le temibili lucertole".

Il tutto contrastava con l'ordine biblico sino ad allora ritenuto verosimile, poiché i ritrovamenti avevano dimostrato quanto il mondo fosse più vecchio dei quattromila anni determinati da Ussher e, soprattutto, essi implicavano che il divin Creatore avesse permesso l'estinzione di

³ Cfr. Stephen Prickett, "Religious Fantasy in the Nineteenth Century", in Frank N. Magill ed., *Survey of Modern Fantasy Literature*, vol. 5, Englewood Cliffs, Salem Press, 1983, pp. 2369-2382.

un'intera specie vivente. Quest'ultima possibilità non si armonizzava con il retaggio della concezione di Grande Catena dell'Essere secondo cui il creato era una successione di creazioni in relazione tra loro e culminanti nella razza umana.

La scoperta che Dio avesse permesso l'estinzione di una razza in passato generò ben presto la convinzione che Egli potesse ripetere il Suo gesto sterminatore nei confronti dell'uomo che, se al momento del passaggio dal sistema metafisico rinascimentale a quello empirico razionale si era trovato solo di fronte alla sua fisicità, adesso si trovava solo di fronte alla sua equiparazione agli altri sistemi di vita. Non più creatura prediletta e protetta, ma specie tra le specie, passibile anch'essa di una fine non desiderata. E' questa l'atmosfera che si respira, ad esempio, nei versi di *In Memoriam* di Tennyson (1850).

L'uscita nel 1859 di *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* di Charles Darwin introdusse il concetto di *evoluzione*, parola chiave che sostituirà il concetto di ordine come concepito sino ad allora. L'evolversi della specie venne a contrapporsi alla fissità delle concezioni bibliche dell'uomo, all'ordine medievale acconciato con parvenze scientifiche e, dopo un primo ergersi dell'ortodossia a ostacolarne la diffusione, le idee darwiniane circolarono con sempre maggior successo.

A parte la verità scientifica che le teorie elaborate da Darwin dischiusero, esse furono percepite da molti anche come espressione dell'amore divino che muove ogni cosa, una sorta di nuovo ordine basato non sull'armonia fondamentalmente statica ma sul progredire, sul migliorarsi per tendere alla perfezione divina. Iconograficamente parlando, al circolo si sostituì una retta ascendente.

A ben vedere, questo concetto non è molto distante da quello di *mutabilità* tanto caro a Spenser e al suo tempo, parte integrante di una stabilità superiore, varietà nell'unità giocoforza non eccessiva per non inficiare l'armonia sovrastante la cui essenza dipende dal giusto equilibrio delle parti. Mutabilità per migliorarsi, evoluzione costante per tendere a un'armonia finale che può, se mal applicata, risultare nella involuzione (morale, soprattutto – fisicamente, vi corrisponde il concetto di atrofia) – questo il concetto adattato al nuovo scibile del diciannovesimo secolo.

In questo clima di incertezza, di nuove nozioni contrapposte drasticamente e, verrebbe quasi da dire, dolorosamente ad altre (esse stesse già risultato di precedenti rielaborazioni), in una *fin-de-siècle* in cui anche la fiducia nel progresso vacillava sotto gli stessi colpi che facevano tremare l'impero matriarcale – in questa congiuntura cronologica, nelle terre sudafricane lontane dalla madrepatria, nasceva Tolkien. La sua opera tutta avrebbe risentito di queste influenze.

Si apran le danze

Forse è utile ricordare che, prima di diventare scrittore di successo, Tolkien fu stimato docente universitario, a Leeds e Oxford, filologo appassionato e acuto critico letterario le cui peripezie accademiche lo portarono a confrontarsi con testi anglosassoni e medio inglesi che contribuirono a formare il suo *background* culturale così profondamente intriso di essenze nordiche. Non va dimenticata, inoltre, la sua profonda matrice cristiana, di marca cattolica sin dall'infanzia dopo che la madre, vedova e tornata in Inghilterra, decise di convertire la famiglia alla Chiesa di Roma.

Cheché se ne dica, quantunque si possano rintracciare ispirazioni nordico-pagane nel suo macrotesto, Tolkien è uno scrittore cattolico, che pensa e scrive con la mente di un fervente seguace della Parola di Dio. “Actually I am a Christian, and indeed a Roman Catholic” scriveva Tolkien in una lettera del 1956⁴.

Non è questa la sede per rintracciare i passi e le peculiarità che fanno delle opere tolkieniane un *corpus* di elaborazioni cristiane, e ci si dovrà quindi contentare di rinviare una personale esplorazione delle sue pagine in tal senso a tempi più adatti. Urge invece cercare di capire in quale

⁴ Lettera a Amy Ronald del 15 dicembre 1956 (no. 195). Cfr. H. Carpenter and Ch. Tolkien, eds., *The Letters of JRR Tolkien*, London, George Allen & Unwin (“Unwin Paperbacks”), 1990, pp. 463 (1st edn. 1981).

modo egli tessé la sua tutto sommato complessa trama di rimandi che conformano la sua produzione all'idea di ordine. E non già un ordine prettamente medievale, in definitiva statico, ma un progresso costante in cui l'idea stessa di Dio guida il cammino verso la naturale perfezione. E' consono al riguardo un estratto da una lettera del 1968 che lo scrittore indirizzò al figlio Michael a proposito della ricerca a tutti i costi della Cristianità delle origini, ricerca che Tolkien giudicava vana.

[...] "my church" was not intended by Our Lord to be static or remain in perpetual childhood; but to be a living organism (likened to a plant), which develops and changes in externals by the interaction of its bequeathed divine life and history – the particular circumstances of the world into which it is set. There is no resemblance between the "mustard-seed" and the full-grown tree. For those living in the days of its branching growth the Tree is the thing, for the history of a living thing is part of its life, and the history of a divine thing is sacred. The wise may know that it began with a seed, but it is vain to try and dig it up, for it no longer exists, and the virtue and powers that it had now reside in the Tree. Very good: but in husbandry the authorities, the keepers of the Tree, must look after it, according to such wisdom as they possess, prune it, remove cankers, rid it of parasites, and so forth. [...] But they will certainly do harm, if they are obsessed with the desire of going back to the seed or even to the first youth of the plant when it was (as they imagine) pretty and unafflicted by evils.⁵

In questo passo Tolkien si riferisce alla chiesa, ma vi è un importante parallelismo tra l'Albero che essa sta a simboleggiare e la vita umana così come intesa dallo scrittore in una lettera dell'anno successivo:

So it may be said that the chief purpose of life, for any one of us, is to increase according to our capacity our knowledge of God by all the means we have, and to be moved by it to praise and thanks.⁶

Il quadro comincia a delinearci meglio: la vita deve essere una continua tensione verso Dio, così come la Chiesa deve esserlo verso un miglioramento e uno sviluppo che, si può arguire, accolga e completi il miglioramento e lo sviluppo umani.

Il processo di miglioramento della Chiesa, organismo vivente che è comunione dei singoli nell'*ecclesia*, deve essere tuttavia tutelato da chi è preposto a farlo, quelle autorità che devono difendere la crescita della pianta affinché non sia preda di parassiti. E poiché la Chiesa è lo specchio della comunità, la tutela va estesa anche alla vita dei singoli che di essa fanno parte, affinché non si perda di vista l'armonia generale che, derivata da Dio, è stata da Lui trasfusa nella pianta e, dalla pianta, è stata dispensata anche agli Uomini. Che si usi il termine *armonia* o che si usi il termine *ordine*, il concetto chiave è lo stesso. Qualora nel coro vi fosse una voce dissonante, l'ordine armonico andrebbe perso e il processo di miglioramento ne risulterebbe inficiato – il percorso non sarebbe più di evoluzione, ma di deviazione e, susseguente, di involuzione.

E' proprio dall'armonia cosmica che prende le mosse la mitologia tolkieniana. Eru disvela i suoi piani agli Ainur intessendoli in musica, e dall'armonia delle menti celesti si discostano atrocemente le note dissonanti di Melkor, l'Ainu ribelle, incarnazione del primo Male che porterà sgimento nel creato.

Tolkien disegna quindi nell'*Ainulindalë* la prima, grande figura armonica della sua opera, che è anche la più importante poiché getta le basi per tutta la susseguente creazione⁷. Nel fluire musicale del canto, infatti, sono presenti tutte le cose (alcune note solamente a Ilúvatar) che si intrecciano in un tutto armonico che fornisce le basi per il divenire della vita su Eä.

⁵ Lettera a Michael Tolkien, data incerta (ottobre 1968?) (no. 306). Cfr. *The Letters of JRR Tolkien, op. cit.*

⁶ Lettera a Camilla Unwin del 20 maggio 1969 (no. 310). Cfr. *The Letters of JRR Tolkien, op. cit.*

⁷ *Ainulindalë* ("La musica degli Ainur") è il primo capitolo del *Silmarillion*. Esso è già presente, comunque, sin dalla prima stesura della mitologia tolkieniana durante gli ultimi anni della prima guerra mondiale.

L'idea della creazione quale atto musicale esiste sin dai primordi della filosofia greca, e il concetto di musica celeste è presente già in Platone che lo trasmetterà, seppur con le logiche, lievi modifiche, alla tradizione cristiana medievale. Isidoro di Siviglia, uno dei massimi enciclopedisti medioevali, scrive che nulla esiste senza musica perché l'universo tutto è stato formato da un'armonia di suoni. Aggiunge inoltre che i cieli stessi ruotano secondando i toni di quell'armonia⁸.

L'idea della danza cosmica che segue il ritmo della musica celeste è ripreso da vari autori inglesi, tra cui Shakespeare⁹ e Milton¹⁰, ma viene sintetizzata forse al meglio in *Orchestra*, poema incompiuto di Sir John Davies, pubblicato per la prima volta nel 1596¹¹. Nel 1687 l'idea persiste ancora, come dimostrano i versi di *A Song for St. Cecilia's Day* di Dryden¹², nonostante il modello copernicano fosse ormai accettato¹³.

Non dovrebbe stupire, di conseguenza, trovare lo stesso concetto a lungo spiegato in *Perelandra*, il secondo libro della cosiddetta trilogia spaziale di C. S. Lewis. Nel capitolo 17, l'ultimo, Ransom giunge alla fine al cospetto della coppia edenica, ormai Re e Regina, Tor e Tanidril, alla sommità della Collina della Vita. Dopo le peripezie venusiane, dopo aver sconfitto il nemico, Ransom ascolta i discorsi degli inviati di Maleldil e della coppia incrociarsi in un'ipnotica assemblea in cui gli interlocutori si sovrappongono senza possibilità di discernimento, e tuttavia il tutto risulta ben chiaro.

Ransom si trova così edotto sulla Grande Danza, il piano di Maleldil che tutto comprende, e il destino di Perelandra-Venere, e quello di Malacandra-Marte, e quello di Thulcandra-Terra.

⁸ Faccio di nuovo ricorso a *The Elizabethan World Picture*, op. cit., per le informazioni qui presentate e per quelle che seguiranno immediatamente.

⁹ Shakespeare ne parla, ad esempio, nel discorso di Ulisse in *Troilus and Cressida* (1601-02):

The heavens themselves, the planets, and this centre
Observe degree priority [...]
[...] Oh, when degree is shak'd,
Which is the ladder to all high designs,
The enterprise is sick. [...]
Take but degree away, untune that string,
And hark, what discord follows.

¹⁰ Milton ne parla in *At a Solemn Music*, breve componimento in cui la musica terrena è contrapposta a quella divina delle sfere celesti: la musica celestiale prevarrà su quella mondana.

¹¹ In *Orchestra* Antinoo chiede a Penelope di ballare con lui, imitando il movimento dell'universo. Penelope crede che l'universo conosca unicamente moti disordinati, al che Antinoco le spiega come tali moti siano invece regolati e armoniosi, arrivando a mostrarle in uno specchio magico la luna che danza attornata dalle stelle – la regina Elisabetta I e la sua corte.

¹² Così la poesia:

From harmony, from heavenly harmony,
This universal frame began:
When nature underneath a heap
Of jarring atoms lay
And could not heave her head,
The tuneful voice was heard from high:
Arise, ye more than dead.
Then cold and hot and moist and dry
In order to their stations leap
And music's power obey.

¹³ Copernico teorizzò il modello eliocentrico negli ultimi anni della sua vita. Il *De revolutionibus orbium coelestium*, in cui descrive le sue teorie, fu pubblicato dal suo discepolo Retico nel 1543 (anno della sua morte) come ipotesi dichiarata. Essa non fu accettata, fu anzi a lungo avversata, tanto che nel 1616 l'opera fu messa all'indice. Il modello copernicano fu accettato solo quando Keplero lo confermò con le sue leggi sul moto dei pianeti (1609-1619), che servirono anche a Newton per dedurre le leggi sulla gravitazione universale. Si ricordi inoltre che nel 1662 Carlo II aveva fondato a Londra la Royal Society, la più antica e autorevole società di ricerca scientifica inglese, la quale si fece carico della pubblicazione di importanti opere divulgative, tra cui gli scritti di Newton.

In the plan of the Great Dance plans without number interlock, and each movement becomes in its season the breaking into flower of the whole design to which all else had been directed. Thus each is equally at the centre and none are there by being equals, but some by giving place and some by receiving it, the small things by their smallness and the great by their greatness, and all the patterns linked and looped together by the unions of a kneeling with a sceptred love.¹⁴

Alla fine, prima di essere inviato nuovamente sulla Terra, Ransom vedrà (o crederà di vedere) una rappresentazione della danza stessa.

Ora, poiché Lewis era un grande medievista, profondo conoscitore del Modello medievale e grande ammiratore della cultura dell'epoca, l'occorrenza citata è più spontanea forse di quanto si possa credere, permeata dalla sua ritrovata fede cristiana e da essa fortemente sostenuta.

Il fatto che anch'egli usi l'immagine della danza, quindi, oltre a essere testimonianza del perdurare di quegli influssi di cui in apertura, deve essere considerato tenendo presente anche il fatto che Lewis faceva parte del circolo degli Inklings, quell'élite culturale che si ritagliò una nicchia nella Oxford degli anni Trenta e Quaranta e di cui anche Tolkien era membro.

Gli Inklings, più volte accusati di maschilismo e snobismo letterari, si possono considerare una sorta di consorterìa in cui le idee religiose di fondo erano le stesse, così come erano gli stessi i prevalenti gusti letterari, nonostante questi si esprimessero nelle forme più eterogenee a seconda dell'inclinazione personale dei vari scrittori¹⁵. Lewis e Tolkien, poi, erano legati da un'amicizia profonda e sentita, ed entrambi tenevano in gran conto i giudizi dell'altro. Non è da escludere quindi che il forte influsso reciproco si sia manifestato anche nella condivisione dell'idea di armonia e di ordine di derivazione divina, esplicitatasi nelle opere di Lewis in maniera prettamente medievale, in quelle di Tolkien in modo più consono alla sua mitologia e al suo intento letterario.

Rose Zimbardo ha fatto notare al proposito quanto *The Lord of the Rings* sia pervaso da una visione sincretica non esclusivamente medievale e non del tutto rinascimentale. Ella sostiene che la trilogia sia sostenuta da una tendenza alla mediazione tra i due mondi focalizzata sul passaggio dal Modello medievale alla sua accettazione elisabettiana, integrando il concetto di stabilità nel mutamento e quello di *discordia concors*, entrambi afferenti all'idea che l'armonia del tutto dipende dalla varietà nell'unità e nel bilancio tra le singole parti. "The structure of *The Lord of the Rings* shapes that harmony, the *discordia concors* that the world is when, in rightful balance, it reflects the greater, cosmic harmony"¹⁶.

C'è anche chi, al contrario, pensa che il romanzo non sia un'opera medievale nel vero senso del termine, riservando tale definizione per il linguaggio usato da Tolkien. E' quanto afferma Jared Lobdell, che non manca però di sottolineare l'importanza della componente cristiana dell'opera, sino ad affermare:

¹⁴ C. S. Lewis, *Perelandra*, New York, Simon & Schuster ("Scribner Paperbacks"), 1996, p. 217 (1st edn. 1943).

¹⁵ Che l'unità religiosa di fondo non fosse che una base di partenza può essere testimoniato dai sentimenti di Tolkien nei confronti di Charles Williams, altro membro del gruppo. Tolkien non condivideva la particolare cristianità di Williams, che sfociava in una dimensione metafisico-esoterica da lui non condivisa. Williams, infatti, fece parte prima dell'Ordine dell'Alba d'Oro, fondato da A. E. Waite nel 1903 sulla scorta di un'organizzazione simile del secolo precedente, e fondò poi, nel 1939, l'Order of the Companion of the Co-inherence. Entrambe le organizzazioni erano accomunate da una forte visione cristiana di fondo. Cfr. al proposito Charles A. Coulombe, "Hermetic Imagination: The Effect of the Golden Dawn on Fantasy Literature", in Patricia Reynolds, Glen H. Goodknight eds., *Proceedings of the JRR Tolkien Centenary Conference*, Milton Keynes and Altadena, The Tolkien Society and the Mythopoeic Press, 1993, pp. 345-55.

¹⁶ Rose A. Zimbardo, "The Medieval-Renaissance Vision of *The Lord of the Rings*", in Neil D. Isaacs, Rose A. Zimbardo eds., *Tolkien. New Critical Perspectives*, The University Press of Kentucky, 1981, pp. 63-71.

I would argue that it is the theology that captures the audience: we need to be told that our relation is to the scheme of things, to God or gods or the powers that be.¹⁷

Chi fa da sé...

Definita dunque la figura armonica tolkieniana fondamentale non si può quindi che constatare quanto essa, benché contempra la possibilità di scelta da parte dell'individuo (il *libero arbitrio*, in altre parole) tenda a limitarlo entro confini ben definiti che prevengano l'espressività individuale estremizzata. Non tanto il far da sé, quanto il far *troppo* da sé, abusare della libertà di scelta garantita a ogni individuo, significa assoggettarsi al Male perché in discordanza con l'intera armonia del tutto¹⁸. E' quanto fa Melkor e tutti quelli che, nel macrotesto tolkieniano, scelgono di perseguire le proprie finalità escludendo gli altri, esaltando la particolarità a discapito della comunità.

Del resto, il Male non risiede nel piano divino delle origini. Esso è solo scelta autonoma, dissonanza, discordia, mancanza di ritmo. Ben lo sottolinea Tolkien in alcuni versi della sua *Mythopoeia*, poesia troppo spesso citata solo ricordando la parte che Tolkien ebbe nella conversione di Lewis e troppo raramente per i suoi contenuti. Scrive Tolkien:

In Paradise perchance the eye may stray
From gazing upon everlasting Day
To see the day-illumined, and renew
From mirrored truth the likeness of the True.
[...]
Evil it will not see, for evil lies
Not in God's picture but in crooked eyes,
Not in the source but in malicious choice,
And not in sound but in the tuneless voice.¹⁹

Il messaggio di speranza è chiaro, e questo non è mai stato messo in dubbio. La trilogia, essendo senz'altro l'opera più conosciuta di Tolkien, incarna meglio questo ideale anche se, per farlo, sembra concentrarsi soprattutto sulle forme del male²⁰. Ciò non è sicuramente dovuto al fatto che Tolkien fosse attratto dalla negatività (anche se immaginare che fosse del tutto tetragono alla sua malia non mi sembra così probabile), ma più verosimilmente dal fatto che Tolkien provava un latente senso di scetticismo non tanto nei confronti del piano divino quanto della condizione umana *del suo tempo*²¹.

Ed è vero. Nonostante Tolkien non disperasse della salvezza finale (e non poteva – né voleva – farlo, visto la sua profonda e sentita matrice cattolica) egli sentiva la pena di un mondo intrappolato nelle spire della malvagità. Una serie di lettere comprovano il suo stato d'animo: sono missive che vanno dagli anni Quaranta, quando il rinnovato orrore del secondo conflitto mondiale proiettò su Tolkien tutto il peso dell'angoscia provata durante il primo, ai tardi anni Sessanta, praticamente a meno di un lustro dalla morte. Riserva per il nostro pianeta aggettivi gravati da un

¹⁷ Jared Lobdell, *England and Always. Tolkien's World of the Rings*, Grand Rapids, Mich., William B. Eerdmans Publishing Co., 1981, p. 83. Nel primo capitolo del libro Lobdell definisce la trilogia "an adventure story in the Edwardian Mode" (p. 15).

¹⁸ E' quanto affermato anche da Alfredo Morganti nel suo intervento alla tavola rotonda *Tolkien ieri e oggi* tenutasi presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Pisa il 3 febbraio 1998.

¹⁹ *Mythopoeia*, vv. 131-142. Per il testo completo, cfr. JRR Tolkien, *Tree and Leaf. Including the Poem Mythopoeia*, ed. by Christopher Tolkien, London, Grafton, 1992, pp. 97-101. La poesia in sé non è quello che considererei un capolavoro, ma diventa di importanza rilevante se inserita nel macrotesto tolkieniano e se, di conseguenza, vista sotto la luce del pensiero generale dell'autore.

²⁰ Così nota anche Colin Manlove in *Modern Fantasy. Five Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.

²¹ Cfr. Kath Filmer, *Scepticism and Hope in Twentieth Century Fantasy Literature*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1992, pp. IV-160 (in particolare il capitolo 3, "Tolkien and *The Lord of the Rings*", pp. 23-31).

pessimismo a tratti sconvolgente: “fallen”, “dreadful”, “fear-darkened”, “sorrow-laden”, “unhappy”²². Eppure, egli seppe resistere, seppe trovare conforto nella fede e nella speranza che l’ordine sarebbe stato, prima o poi, ricostituito. La circolarità del Male, terminata solo apparentemente alla fine della Terza Era, sarebbe continuata in un moto spirale che avrebbe trovato fine solo nella riconquistata armonia ultima di Ilúvatar. Porta testimonianza a quanto detto anche il racconto incompiuto *The New Shadow*, in cui i germi della malvagità contagiano la Quarta Era piantando salde radici nell’oziosa pace di alcune persone. Nel racconto appena abbozzato il vecchio Borlas incarna lo spirito venato di pessimismo che fu parte integrante della personalità di Tolkien, fronteggiando con amara saggezza la spavalderia del giovane Saelon, di sicuro implicato in losche faccende che hanno a che fare con il risveglio degli istinti negativi di cui Borlas ha avuto sentore. “Deep indeed run the roots of Evil” commenta l’uomo²³.

Ritratto dell’artista

Tolkien, a un certo punto della sua vita, si trovò di fronte a un impasse totale. Nel periodo a cavallo tra il 1938 e il 1939 la situazione mondiale aggravò il carico di pessimismo che già pesava sul suo animo e lo fece soccombere. Egli non trovava più motivi per la sua attività artistica, *The Lord of the Rings* non procedeva, tutto gli appariva fosco e lo scrittore si ritrovò sull’orlo di un esaurimento nervoso. La situazione sarebbe forse stata sciaguratamente perdurata se lo scrittore non avesse trovato la forza di continuare grazie a un ulteriore atto creativo. Fu la stesura di *Leaf by Niggle* che sbloccò la sua coscienza, che non gli fece perdere di vista il fine ultimo cui ogni uomo deve tendere, quel miglioramento in grado di avvicinare al Creatore e alla Sua armonia, quella progressione cui non ci si può sottrarre se veramente si vuole seguire i dettami divini evitando di aggiungere al male già presente un’altra sua manifestazione, l’accidia²⁴.

C’è comunque da parte dell’artista il bisogno di sentirsi essenziale per la società che lo porta a mettere per iscritto il suo sentire, lo conduce cioè a quello che noi chiamiamo impegno.²⁵

Così si esprime Paolo Proietti a proposito della letteratura inglese degli anni 1930-40, quando il romanzo si rivolse sempre più verso tematiche impegnate, quasi a fare ammenda per il senso di colpa che in molti provavano per la loro stessa condizione di umanità – qui intesa nel senso di *essere uomini* – la quale aveva portato all’insostenibilità di una situazione siffatta. Tolkien ricade legittimamente all’interno di questa categoria.

Il suo impegno – se così vogliamo chiamarlo – si esplica dunque attraverso la figura di Niggle, il pittore protagonista di *Leaf by Niggle* che tenta in tutti i modi, nella sua casa di campagna, di portare a termine un grande quadro che, nato da una foglia colta nel vento, si è ingrandito sino a comprendere tutto un albero, e il prato, e il paesaggio che vi cresce dattorno, fino alle montagne che si intravedono in lontananza, appena accennate.

Che Niggle sia una proiezione di Tolkien lo si evince da molti particolari, sparsi qua e là nella storia: il nome stesso del protagonista, il suo amore per gli alberi, il suo spostarsi sempre in

²² Per chi volesse approfondire, indicherò di seguito – brevemente, invero – alcune lettere in cui Tolkien tratta della condizione umana in questi termini, specificando il numero con cui queste testimonianze sono catalogate in *The Letters of JRR Tolkien*, op. cit.: 63, 96, 109, 191, 312.

²³ *The New Shadow*, in JRR Tolkien, *The Peoples of Middle-earth (The History of Middle-earth vol. 12)*, edited by Christopher Tolkien, London, Harper Collins, 1996 (1997), pp. 409-421. Il racconto fu iniziato da Tolkien negli anni Cinquanta, lasciato da parte e poi ripreso negli anni Sessanta.

²⁴ Al proposito cfr. anche il mio “*Leaf by Niggle*” in *Terra di Mezzo* 7, 1998, pp. 18-23.

²⁵ Paolo Proietti, “La letteratura inglese di guerra degli anni trenta: un’interpretazione”, in Gianni Puglisi ed., *La traccia letteraria. Strutture e analisi del testo*, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 67-73. La citazione si trova a pagina 70.

bicicletta, il suo non trovar mai tempo per terminare le attività personali a lui tanto care²⁶. Altrove non spingevo la corrispondenza tra pittore e scrittore oltre l'occasione particolare che portò alla creazione della storia²⁷. Adesso, però, tali confini si estendono e ampliano sino a conglobare un aspetto più generale di Tolkien, quell'ideale di ordine e armonia di cui sinora.

Niggle, come si evince dalla storia, è un pittore misconosciuto che si contenta di lavorare per sé, senza cercare gloria e onore né il consenso della gente. Chiuso nella sua casa-studio, le intromissioni del mondo esterno gli risultano anzi fastidiose, una continua interruzione di cui fa le spese il suo quadro, il quadro cui vuole lavorare perché sente di dover finire prima di intraprendere un lungo viaggio. Questo viaggio non è altro che la morte, cui il pittore è preparato nella sua tipica maniera: sa che dovrà partire e tuttavia non fa nulla per prepararsi a dovere. Continua a posporre i preparativi perché le interferenze esterne continuano a fargli posporre la fine del dipinto. Né egli si sente di sottrarsi alle richieste dei suoi vicini, primo fra tutti Parish, zoppo e brontolone, tanto pragmatico quanto Niggle è isolato nel suo mondo d'arte.

I due non sono in ottimi rapporti di vicinato. Cortesi e formali, l'uno non trova la motivazione e l'utilità delle preoccupazioni dell'altro. Così, Parish vede nelle creazioni pittoriche di Niggle sono linee e inutili scarabocchi, e Niggle non riesce a capire i bisogni che urgono il confinante a subissarlo di richieste.

Si noti quanto anche il nome dell'altro personaggio veicoli significati plurimi. *Parish* indica il distretto rurale ma anche la parrocchia e, per estensione, la collettività di chi fa parte del solito distretto o della solita parrocchia. In questo caso si deve tener conto soprattutto del secondo significato, della dimensione corale di cui l'ometto diviene simbolo. Questa dimensione reclama a gran voce il diritto di entrare nella vita dell'artista che si è isolato all'interno del suo mondo, per due motivi ben precisi: per ristabilire l'ordine armonico cui l'artista, così facendo, si è sottratto, e perché l'artista, in quanto tale, deve fare in modo che gli altri possano fruire del suo talento. Parish, però, zoppica – difetta di qualche cosa: la capacità di apprezzare l'utilità della creazione artistica. La comunità è cieca di fronte al valore dell'arte, e non può quindi reclamare a pieno diritto la dimensione dell'artista senza prima emendarsi. Di questo, appunto, tratta la storia.

Il segno più tangibile di quello che potremmo definire l'egoismo artistico di Niggle, la caratteristica più evidente della sua alienazione, è il giardino di casa.

Some of his visitors hinted that his garden was rather neglected, and that he might get a visit from an Inspector.²⁸

Quando poi qualcuno comincia a ricordarsi che Niggle dovrà partire, tutti si domandano se la sua casa sarà messa in vendita e se i nuovi proprietari sapranno tenere il giardino in uno stato migliore. Parish stesso, durante le sue visite in cerca di favori, rammenta a Niggle il giardino pieno di erbacce.

Il giardino funziona in questo caso come una sorta di biglietto da visita agli occhi degli altri. Se esso non vale quanto l'albero del quadro di Niggle, albero che diventerà poi vivente nella grande realizzazione finale della storia e simbolo della sub-creazione, il giardino ne è quanto meno un "biglietto di presentazione", la creazione materiale dell'artista nel Mondo Primario²⁹, non tanto

²⁶ Per quanto riguarda il nome, Niggle, esso deriva dal verbo inglese *to niggle*, "fare il pignolo; perdersi in particolari", tentazioni cui Tolkien non era estraneo. Da ciò conseguiva il non trovar tempo sufficiente per seguire la sua attività accademica (che allora era predominante sulla scrittura) e di autore. L'amore che Tolkien nutriva per gli alberi è cosa ben nota, così come la preferenza che riservava alla bicicletta rispetto all'automobile (si confrontino, al proposito, le disavventure di *Mr. Bliss*, dove il protagonista eponimo non ha che guai dal suo veicolo). Del resto, quasi tutti i critici che affrontano *Leaf by Niggle* mettono in evidenza la corrispondenza tra il pittore e il suo autore (valga per tutti il nome di Tom A. Shippey, in *The Road to Middle-Earth*, 1982).

²⁷ Cfr. il mio "*Leaf by Niggle*", *op. cit.*

²⁸ *Leaf by Niggle* in *Tree and Leaf*, *op. cit.*, pp. 75-95. La citazione si trova a pagina 77.

²⁹ Per queste nozioni, cfr. *infra*.

personale quanto esterna, pubblica e *doverosa*, sottoposta per questo a un giudizio più immediato³⁰. In questo caso Niggle si macchia di un crimine formale permettendo che il disordine abbia il sopravvento sull'ordine che il giardino rappresenta nell'ottica dell'armonia. Il mito edenico ha consegnato alla tradizione religiosa e iconografica dell'Europa cristiana l'immagine di un giardino ben curato e privo apparentemente di pericoli, dove il Male può introdursi per sottoporre la coppia primigenia alla tentazione (e ritorna il tema del Male quale scelta autonoma – cfr. *supra*). La tradizione medievale rielaborò tale concezione facendo del giardino una struttura rigorosamente geometrica in grado di riprodurre secondo forme idealmente perfette la varietà del mondo. Esso era inoltre caratterizzato da una scelta simbolica di elementi decorativi molto ricca e ponderata, così come lo era la disposizione degli stessi, studiata e ricercata. L'ambiente umanistico toscano fece propria tale tradizione, ulteriormente rielaborata negli ambienti romani da Bramante verso la fine del XV secolo. L'accentuazione dei caratteri di artificiosità culminati in giochi prospettici ed effetti illusionistici fu rifinita e portata al culmine dall'architettura francese del XVII secolo, che arricchì il panorama inglese con l'esempio dei giardini di Hampton Court (sul modello di Versailles). Ma a partire dal secolo successivo si sviluppò in Gran Bretagna una tendenza opposta che, sottolineando la bellezza insita nella disposizione irregolare e casuale della natura stessa, propose una limitazione dell'intervento umano nella concezione architettonica del giardino che sfocerà di lì a poco nella predilezione per i paesaggi romantici fatti di rovine e natura ispiratrice.

Tolkien, e non avrebbe potuto essere altrimenti, restò fedele alla visione ordinata del giardino di stampo medievale, calato perfettamente nell'idea di ordine armonico delle parti, di dovere quale mezzo privilegiato per giungere al miglioramento. E difatti un miglioramento senza disciplina è risultato difficile da ottenere. Ben chiaro era a Tolkien il concetto, e lo si rileva dall'impostazione del macrotesto *in toto*. La ricerca quasi ossessiva della coerenza e della perfezione all'interno di ogni singola opera, la puntigliosità della creazione linguistica che soggiace al tessuto narrativo, la metodicità della revisione dei suoi scritti, tutto questo testimonia della cura finanche maniacale con cui lo scrittore creava, seguendo anche le fasi tecniche della pubblicazione (sin dove le sue competenze – e gli editori – glielo consentivano). Amanuense nello spirito, artigiano nel senso più genuino e squisitamente pionieristico del termine, egli non poteva di certo accogliere i dettami romantici del genio e della sregolatezza (nonostante la magnifica e superba produzione che da tale combinazione di intenti è scaturita).

Del resto, anche la sua produzione critica lo ha portato più volte a confrontarsi con il concetto di ordine, di dovere e di rispetto delle regole.

Nel *Sir Orfeo*, poemetto medioinglese del XIV secolo, la musica gioca un ruolo non indifferente, non solo perché indissolubilmente legata al mito orfico che il componimento rielabora ma anche perché rappresenta il mezzo per ristabilire l'ordine nel caos. Gli strumenti di Orfeo, arpa e voce, assurgono al ruolo di simboli dell'arte in generale, per cui il poema diventa "un'opera d'arte il cui argomento è l'arte, e più precisamente il potere dell'arte di ristabilire l'ordine – tema ossessivamente dominante l'epoca medievale – in un mondo che sembra farsi sempre più inspiegabile, minaccioso, caotico."³¹ Nell'opera il caos comincia a manifestarsi nel giardino ben curato dove riposa dama Heurodis, sposa di re Orfeo, "giardino edenico e *hortus conclusus* non

³⁰ Vorrei ricordare a questo punto anche l'importanza che nella trilogia dell'Anello ha la figura del giardiniere. Sam, e prima di lui suo padre, porta avanti la tradizione di famiglia, ovvero prendersi cura del giardino di casa Baggins. Così come nel suo piccolo il giardiniere aiuta la famiglia a ottemperare ai propri doveri esterni curandone il giardino, una volta trascinato nelle avventure della Compagnia dell'Anello Sam si dimostra valido aiutante dell'eroe principale, Frodo, arrivandone a prendere addirittura il posto quando, infilato l'Anello, salva il suo padrone dalla prigionia degli Orchi.

³¹ Cfr. *Sir Orfeo*, a cura di Enrico Giaccherini, Parma, Pratiche Editrice ("Biblioteca Medievale"), 1994, pp. 97. La citazione si trova a pagina 23. Tolkien si occupò dell'opera nel 1944, quando ne preparò un'edizione per un corso per cadetti navali a Oxford. La traduzione in inglese moderno è stata pubblicata postuma nel 1975, a cura del figlio Christopher, assieme a quelle di *Sir Gawain and the Green Knight* e di *Pearl*.

meno che realtà domestica nell'Europa del tempo"³² dove il caos irrompe sottoforma di visione elfica.

Anche in *Sir Gawain and the Green Knight* l'idea del dovere corre lungo i versi del componimento, esaltata e simboleggiata nel *pentangle* in cui confluiscono le cinque virtù del cavaliere senza macchia e senza paura. La cintura che Galvano trattiene con sé diventa simbolo della sua mancata fedeltà, per poi essere elevata a simbolo della virtù del combattente alla fine dell'opera.³³

In *Leaf by Niggle* la legge assume l'aspetto dell'Ispettore delle Case, alta figura a tratti inquietante che si presenta nello studio del pittore per sottolineare quanto egli si sia sottratto ai suoi doveri. La casa di Parish necessitava infatti di riparazioni, e nonostante Niggle si fosse recato a cercare l'aiuto necessario in città sotto la pioggia scrosciante finendo ammalato e indebolito, il rappresentante della legge non si dichiara soddisfatto. Inoltre, la vallata è stata invasa dalle acque e molte altre case avrebbero bisogno di riparazioni per le quali il materiale di cui si serve Niggle per dipingere andrebbe più che bene: tele, tavole di legno, tinte idrorepellenti.

Niggle ascolta sbigottito il rimprovero che gli viene mosso, e cerca di protestare, ma la risposta ossessiva quanto laconica dell'Ispettore è solo una: "That is the law"³⁴. La legge non ammette deroghe, va osservata e basta.

Quanto tutto ciò si inserisca di perfetto accordo nella struttura generale della figura armonica è facilmente arguibile. Già in *On Fairy-Stories*³⁵ Tolkien aveva sottolineato l'importanza del motivo dell'interdizione all'interno della fiaba. In una fiaba si verificano situazioni in cui un'interdizione si presenta al protagonista: se tale interdizione non viene accettata e s'infrange la regola (o legge, se si preferisce, o ancora norma – ma i concetti sono qui esattamente gli stessi), il protagonista ne dovrà subire le conseguenze. E' questo, dice Tolkien, un elemento vetusto, di quelli che fanno parte della struttura della fiaba sin dagli inizi dei tempi e che sono stati preservati in virtù del loro significato letterale. La tentazione e la conseguente decisione se cedervi o meno sono temi universali, resi ancora più universali dal loro inserimento nella dottrina cristiana del Peccato Originale, della disobbedienza dell'Uomo e della Donna alla legge divina che aveva vietato loro di cibarsi dei frutti dell'albero. L'ordine infranto atavicamente, causa della cacciata della coppia edenica dal loro paradiso di beatitudine, e ancora prima causa della ribellione luciferina, ha innescato la concretizzazione della possibilità di scelta per l'uomo. La redenzione, che non è circolare ma spirale, farà riguadagnare al genere umano non tanto l'Eden, quanto una dimensione migliore, più elevata. In ciò Tolkien credeva fermamente:

[...] certainly there was an Eden on this very unhappy earth. [...] We shall never recover it, for that is not the way of repentance, which works spirally and not in a closed circle: we may recover something like it, but on a higher plan.³⁶

Nel tentativo di raggiungere quindi questa dimensione elevata, il miglioramento cui l'uomo deve tendere durante la propria vita, l'ossessivo ricorrere del tormentante "That is the law" figura come un imperativo cui sottrarsi è difficile. Melkor stesso è avvisato da Eru sul fine ultimo della sua malvagità: essa non servirà altro che ad accrescere il valore del Bene e di Ilúvatar stesso al termine dei tempi, quando l'armonia degli Ainur recupererà e supererà l'incrinatura iniziale.

Torniamo però a Niggle e alla sua dimensione, alla visita dell'Ispettore e all'inizio del suo viaggio, per il quale infine parte senza poter opporre resistenza, spogliato di ogni suo avere terreno e con l'unico bagaglio carico degli strumenti del mestiere. Il bagaglio, però, Niggle lo lascerà sul

³² *Sir Orfeo*, op. cit., pag. 23.

³³ Cfr. *Sir Gawain e il cavaliere verde*, a cura di Piero Boitani, Milano, Adelphi ("Piccola Biblioteca"), 1986 (1991⁴), pp. 189. Tolkien curò un'edizione del poema assieme a E. V. Gordon nel 1925, per renderlo in inglese moderno nel 1953 in occasione di un adattamento radiofonico dell'opera. La traduzione è stata pubblicata nel 1975 (cfr. nota 33).

³⁴ *Leaf by Niggle*, op. cit., pp. 81 e 82.

³⁵ *On Fairy-Stories*, in *Tree and Leaf*, op. cit., pp. 9-73.

³⁶ Lettera a Christopher Tolkien del 30 gennaio 1945 (no. 96). Cfr. *The Letters of JRR Tolkien*, op. cit.

treno che lo porta alla casa di correzione dove dovrà migliorarsi, ricominciando dagli inizi il suo percorso di formazione artistica e spirituale per imparare il valore indispensabile della concretezza che l'arte deve avere.

La Workhouse è quindi la nuova dimora di Niggle. Lì vi trascorrerà un periodo di tempo così lungo da non poter essere quantificato, alla fine del quale però ritroverà le energie e una nuova predisposizione di spirito nei confronti degli altri e dei loro bisogni. Essi non saranno più un'interferenza fastidiosa, ma una parte delle sue preoccupazioni.

Ora, vorrei soffermarmi brevemente proprio sulla Workhouse, istituzione che in Inghilterra corrisponde all'ospizio per anziani italiano. La storia di tale istituzione si fa risalire ai tempi della *Poor Law*, approvata dal Parlamento londinese nel 1834. Essa istituiva le *workhouses*, luoghi in cui dare rifugio ai poveri e toglierli in questo modo dalle strade, provvedendo anche a inculcare loro i rudimenti di disciplina e produttività. La legge era stata approvata in un periodo in cui l'Inghilterra vittoriana guardava con rinnovato sentore religioso e caritatevole al divario tra ricchi e poveri che si ampliava ogni giorno sempre di più, in particolare nelle grandi realtà urbane andatesi ingigantendo al ritmo della prosperità economica di cui godeva la nazione. Il fiorire di movimenti che inclinavano verso un socialismo cristiano riformatore che si attivasse per i più deboli lodava sicuramente l'istituzione di questi ricoveri di mendicizia, ma non mancavano voci dissidenti. Come nota Carlo Pagetti, le *workhouses* si collocavano a metà tra i lavori forzati e gli ospizi, e furono attaccate violentemente da molti, tra cui Dickens.³⁷

L'idea di correzione spirituale corre così ambiguamente sul filo storico della carità e della violenza, ma non in Tolkien. La *sua* Workhouse è imbevuta del giusto equilibrio tra lavoro manuale e rigenerazione spirituale, la ragione necessaria affinché l'artista impari, scontando la pena ed espiando la colpa, il completamento.

Una volta uscito dalla Workhouse, infatti, Niggle è un uomo nuovo, un artista completo che ha imparato l'importanza del lato pratico dell'arte. Non più isolato nella torre d'avorio del suo elitarismo artistico, egli è pronto per godere del suo quadro divenuto vivente. Esso si è concretizzato, arricchitosi dello spessore che una contemplazione solitaria non sarebbe mai stata in grado di conferirgli.

Il suo quadro, completato anche da un Parish risanato, non più zoppicante, è tanto più completo perché adesso i due lati dell'artista, quello puramente artistico e quello pratico, vi convivono pacificamente, l'uno il complemento dell'altro. Il processo di creazione secondaria è in grado quindi di conferire quell'intima consistenza della realtà alla visione di Niggle che è uno dei fondamenti della teoria tolkieniana della sub-creazione e della fantasia in generale. E l'artista tende finalmente alla perfezione, all'ordine armonico tanto ricercato e necessario, al miglioramento cristiano tanto caro a Tolkien. Niggle, difatti, viene instradato verso le Montagne, condotto per mano da un vecchio pastore che ricorda tanto il buon pastore della tradizione cristiana. In altre parole, Niggle si avvia a diventare un "fattore di armonia", a creare la sua particolarissima nota nel complesso ordito musicale divino. "We make still by the law in which we're made", recita un verso di *Mythopoeia*.³⁸ L'uomo, l'artista, può nell'ordine riconquistato diventare un vero e proprio creatore secondario, fatto a immagine e somiglianza di un creatore, anzi, del *Creatore*.

Quando opera il ricongiungimento con la bellezza la coscienza dell'artista diviene coscienza profetica *dell'armonia*. Il poeta diviene Vate, ispirato, cioè, dal Vento di Dio, la sua voce sorpassa i limiti dei secoli e della cultura: la sua Arte è eternamente attuale perché unita all'Eterno. L'artista vate crea nella Luce divina.³⁹

³⁷ Cfr. *L'impero di carta. La letteratura inglese del secondo Ottocento*, a cura di Carlo Pagetti, Roma, La Nuova Italia Scientifica ("Studi Superiori"), 1994, pp. 441. In particolare si veda il cap. "Cenere e cristallo: la condizione dell'Inghilterra negli anni della Grande Esposizione", di Carlo Pagetti, pp. 15-32.

³⁸ *Mythopoeia*, *op. cit.*, v. 70.

³⁹ Polia, Marco, *Omaggio a JRR Tolkien. Fantasia e tradizione*, Rimini, Edizioni Il Cerchio, 1980, pp. 81. La citazione si trova a p. 22. I corsivi sono miei.

L'artista segue la "legge" secondo cui siamo stati creati, quella legge che, di derivazione divina, fa sì che la fantasia e la creazione artistica siano attività razionali, un diritto dell'uomo. "Creato a immagine del Creatore, anche l'uomo è creatore a sua volta, artista e poeta."⁴⁰ L'idea ripresa da Tolkien, e non nuova alla letteratura inglese⁴¹, è quindi quella di ascrivere Niggle tra i ranghi degli artisti che, consapevolmente, si sono resi partecipi con la loro creazione secondaria della Creazione Primaria per eccellenza, riconciliandosi con l'ordine e l'armonia preposte al miglioramento umano. Come nota Andrea Monda, "[...] rifiutare di partecipare, per orgoglio o per invidia, all'eterna creazione divina e negare la preminenza artistica di quella creazione [porta] veramente alcuni personaggi creati da Tolkien alla *tristezza* o all'*iracondia*".⁴² All'incompletezza, aggiungerei, sia artistica sia morale. Il cerchio, metaforicamente, si chiude quando il processo artistico, consciamente, prende forma di spirale per raggiungere quel perfezionamento tanto agognato, frutto di un progressivo arricchimento che porta all'ordine superiore. Le figure dell'armonia sono state delineate, il processo da seguire per poterne architettare di nuove e più complesse indicato. Niggle – e Parish con lui – scoppieranno in un riso cristallino che riecheggerà tra le Montagne, distanti ma sempre presenti, una volta che le loro terre siano state messe definitivamente in ordine.

⁴⁰ P. Evdokimon, *La teologia della bellezza*, Roma, Edizioni Paoline, 1971, p. 28. Citato in M. Polia, *Omaggio a JRR Tolkien*, op. cit., p. 23.

⁴¹ Si confronti, al proposito, l'idea di *Second Maker* di cui parla Shaftesbury: il poeta, partecipando attivamente della mente creativa divina, esercitando il suo potere derivatogli direttamente da Dio, che ha creato l'uomo a sua immagine e somiglianza, diviene un *creatore secondario* in tutto e per tutto.

⁴² Monda, Andrea, "La religiosità nelle opere di Tolkien", in *Minas Tirith 2*, 1996, pp. 38-73. La citazione si trova a p. 46. I corsivi sono dell'autore.