



I Quaderni di Arda

Rivista di studi tolkieniani e mondi fantastici



☰ Menu

Home

I Quaderni di Arda #1 2019/2020:

Tolkien e la letteratura della Quarta Era

– Redazione

Non gelan le radici più profonde

– Lorenzo Gammarelli

“Tolkien on Tolkien”: lo scrittore primo commentatore delle sue opere

– Andrea Binelli

Appunti su alcuni profili tematici nelle traduzioni italiane di Tolkien

– Roberta Capelli

“Make it modern!” Tolkien alla ricerca dell’Eden perduto

– Francesca Di Blasio

L’etica fantastica e la sperimentazione divertente: tracce di Novecento nei mondi immaginari di J.R.R. Tolkien

– Saverio Simonelli

Tolkien e Yeats: con la mitologia alla sfida dell’immortalità

– Claudio Testi

Frodo surrealista: J.R.R. Tolkien e André Breton

– Allan Turner

Mito, Storia e Ricostruzione



- Thomas Honegger

Re-incantare un mondo dis-incantato: Tolkien e Lovecraft

- Tom Shippey

William Morris e Tolkien: alcune connessioni inaspettate

- Alessandro Fambrini

Tolkien, la fantascienza, il fantasy

- Fulvio Ferrari

Tolkien al crocevia del fantasy

Sezione "Off":

- Edoardo Rialti

Minas Tirith Confidential: J.R.R. Tolkien, G.R.R. Martin e Joe Abercrombie

[f](#) [t](#) [in](#)



SEARCH



Articoli recenti


Francesca Di Blasio, L'ETICA FANTASTICA E LA SPERIMENTAZIONE DIVERTENTE: Tracce di Novecento nei mondi immaginati di J.R.R. Tolkien

Tom Shippey, WILLIAM MORRIS E TOLKIEN: alcune connessioni inaspettate

Alessandro Fambrini, TOLKIEN, LA FANTASCIENZA, IL FANTASY: paradigmi per mondi possibili

Edoardo Rialti, MINAS TIRITH CONFIDENTIAL: J. R. R. Tolkien, G. R. R. Martin e Joe Abercrombie

Fulvio Ferrari, TOLKIEN AL CROCEVIA DEL FANTASY



Thomas Honegger, RE-INCANTARE UN MONDO DIS-INCANTATO: Tolkien (1892-1973) e Lovecraft (1890-1937)

Redazione, NON GELAN LE RADICI PIÙ PROFONDE

Allan Turner, MITO, STORIA E RICOSTRUZIONE

Claudio A. Testi, FRODO SURREALISTA: André Breton e J.R.R.Tolkien

Saverio Simonelli, TOLKIEN E YEATS: con la mitologia alla sfida dell'immortalità

Roberta Capelli, MAKE IT MODERN! Tolkien, Pound e la ricerca dell'Eden perduto

Andrea Binelli, APPUNTI SU ALCUNI PROFILI TEMATICI NELLE TRADUZIONI ITALIANE DI TOLKIEN

Lorenzo Gammarelli, "TOLKIEN ON TOLKIEN": lo scrittore primo commentatore delle sue opere

Roberto Arduini

Davide Astori

Cecilia Barella

Andrea Binelli

Roberta Capelli

Leo Carruthers

Patrick Curry

Francesca Di Blasio

Michael Drout

Alessandro Fambrini

Fulvio Ferrari

Vincent Ferré

Dimitra Fimi

Verlyn Flieger

Lorenzo Gammarelli

John Garth

Thomas Honegger

Salwa Khoddam



Giusto Picone

Marco Picone

Edoardo Rialti

Maria Elena Ruggerini

Lavinia Scolari

Tom Shippey

Saverio Simonelli

Claudio Antonio Testi

Allan Turner

Renée Vink

[Home](#) [Chi Siamo](#) [Redazione](#) [Autori](#) [Contatti](#)

Copyright © 2019 I Quaderni di Arda by RMWA



I Quaderni di Arda

Rivista di studi tolkieniani e mondi fantastici



≡ Menu

I Quaderni di Arda

Francesca Di Blasio, L'ETICA FANTASTICA E LA SPERIMENTAZIONE DIVERTENTE: Tracce di Novecento nei mondi immaginati di J.R.R. Tolkien

Dicembre 23, 2019 Nessun commento

The focus of this article is J.R.R Tolkien's Leaf by Niggle, a small metanarrative jewel, written between the 1930s and 1940s, and published in 1945. The tale acts as a provocative metalinguistic device, since it weaves together a network of references, connections, suggestions and evidence that link Tolkien's writing to the spirit and experimental character of his time. Leaf by Niggle is a very enjoyable reflection on the making of art, on the relationship between imagination and creation, between the conception and implementation of a work of art. As such, it places itself along a line of continuity, literally intertextual, with some modernist reflections on representation and its means and mechanisms. The fantastic genre is here a precise aesthetic choice, capable of broadening its potential thanks to the peculiarities of a certain imaginative force, which in turn becomes the engine for a significant ethical perspective.

Nei mondi fantastici di Tolkien, dominati da tempi e spazi che di regola sfuggono alle cronologie convenzionali, ci sono tracce che possono ricondurre il sostrato della scrittura, pur nelle sue specifiche peculiarità, alla voga sperimentale coeva (e che in molti modi anticipano anche il postmoderno). In quel che segue mi soffermerò su certi rivoli di senso, e di segno, che legano la scrittura di Tolkien al suo tempo, declinando tali interconnessioni sui paradigmi della sperimentazione – che è il cuore di molta scrittura del Novecento –, della fantasia, dell'etica e dell'umorismo. Come osservavo in un mio precedente lavoro, «Tolkien nasce in epoca



vittoriana (1892), è della stessa generazione, o poco più giovane, dei grandi nomi dell'avanguardia modernista (Woolf, Joyce, Lawrence, Forster, Mansfield)» (DI BLASIO 2016, 43); benchè le rispettive scelte 'operative' in ambito letterario appaiano generalmente distanti, Tolkien è dunque coevo degli scrittori e delle scrittrici della fase sperimentale modernista. In quello stesso scritto suggerivo che l'opera tolkieniana fosse configurabile come una grande 'uncautionary tale', definizione che è una forzatura dell'inglese standard, dal momento che l'aggettivo cautionary esiste solo nella sua forma positiva, e che è costruita in opposizione al genere delle cautionary tales, caro ai Vittoriani. Queste ultime seguono uno schema ricorrente e sono intese per mettere in guardia, per ammonire rispetto a un'insidia. Il fine pedagogico prevale sulla funzione creativa, anche quando si attua il ricorso alla fantasia, che ha in genere la funzione di rafforzare l'effetto ammonitore che queste storie intendono sortire. Le cautionary tales sanciscono cioè «un codice di comportamento omologante e convenzionale travestito generalmente, ma non necessariamente, da fiaba, e in esse il piacere della narrazione è di norma sostituito dalla tensione verso l'epilogo» (DI BLASIO 2016, 43). Non così in Tolkien, e ripartire da questo assunto favorisce il primo accostamento dello scrittore all'idea di sperimentazione tipica delle avanguardie del primo Novecento. Come accade nella narrativa dei grandi autori modernisti citati sopra, infatti, anche Tolkien «scardina convenzioni, rompe stampi precostituiti e riscrive il proprio ruolo come artista, come intellettuale, come scrittore, pur seguendo una propria specifica strada, che è quella della sua grande mitopoiesi» (DI BLASIO 2016, 44).

La mia trattazione non si soffermerà sui grandi, monumentali testi, mitopoiетici appunto, della produzione tolkieniana, essa si svolgerà, al contrario, intorno a un'opera che solo convenzionalmente definirò 'minore', e che tale può essere considerata in senso meramente quantitativo, giacchè in effetti essa, come scrive Tom Shippey, appare come il compendio di tutte le altre:

«By the end of 1917, most of which he spent in military hospital or waiting to be passed fit for active service once more, [Tolkien] had written the first draft of tales which would sixty years later be published in *The Silmarillion*, and much of Middle-earth, as also of Elvenhome beyond it, had taken shape in his mind. What happened then is a long story, about which we now know a great deal more than we did, but [...] it was summed up concisely and suggestively by Tolkien himself, in the story *Leaf by Niggle*». (SHIPPEY 2008, ix)



Il fulcro del mio interesse sarà proprio *Leaf by Niggle* (Tolkien 2008), un piccolo gioiello metanarrativo e metadiscorsivo, scritto tra gli anni Trenta e Quaranta e pubblicato nel 1945, che funzionerà da dispositivo critico per tessere la tela dei rimandi, dei nessi, delle suggestioni e delle evidenze che legano la scrittura tolkieniana allo spirito del suo tempo e alla sperimentazione che lo caratterizzava.

Ripercorrere la storia narrata nel testo è allo stesso tempo facile e inefficace. Siamo di fronte a un racconto che deve essere letto, perché, al di fuori della scrittura che lo articola, rischia di perdere colore e complessità, e questo è un primo elemento che lo lega ai testi della coeva sperimentazione modernista, che difficilmente e con scarsi risultati possono essere 'rappresentati' attraverso quella che, convenzionalmente, chiamiamo 'trama'. Se un'idea è comunque il caso di averla, diremo allora che *Leaf by Niggle* è la storia di un pittore, il Niggle del titolo, impegnato nella composizione di un quadro in continua crescita, un quadro che è nato come foglia e poi si è esteso fino a diventare un intero albero, entro il cui fogliame si intravedono strani uccelli, e, ancora oltre, un mondo intero, una foresta, delle cime innevate... A Niggle servono abilità e strumenti particolari per lavorarci, tanto il quadro è diventato grande. Nella prima parte della storia, il povero pittore è piuttosto in affanno, perché sa che presto dovrà partire per un lungo viaggio e le continue interruzioni mettono a repentaglio la conclusione del suo quadro. L'ora di partire all'improvviso arriva, e Niggle è del tutto impreparato, non ha finito la propria opera, la casa di Parish, il suo vicino burbero e piuttosto scontroso e invadente al tempo stesso, è ancora da riparare, non ha fatto i bagagli... ma non c'è verso, "the Inspector" e "the Driver" sono irremovibili, è ora di andare. Inizia qui quella che Tom Shippey descrive come una "divine comedy" (SHIPPEY 2008, xvii) incastonata nel racconto. Niggle giunge infatti in un 'altro mondo' che ha tutta l'aria di essere un luogo di espiazione. Prima viene condotto nell'infermeria dell'ospizio in cui è arrivato dopo un viaggio in treno (su cui ha dimenticato quel po' di bagaglio che era riuscito a mettere insieme) e poi si ritrova praticamente ai lavori forzati, costretto, tra le altre cose, a dipingere assi tutte uguali di un unico colore uniforme, quasi al buio, in ambienti senza finestre sull'esterno. La nuova vita va avanti così per un tempo imprecisato che ha tutta l'aria di essere una tematizzazione della durata bergsoniana, più che del tempo 'naturalmente' alterato delle fiabe: «during the first century or so (I am merely giving his impressions), he used to worry aimlessly about the past» (Leaf, 301). Poi sopraggiunge un nuovo cambiamento, viene rimosso dai lavori di falegnameria, in cui per lo meno poteva creare e dipingere, benchè in modo ripetitivo e molto diverso rispetto



alla sua antica arte, viene messo a scavare, e infine, giunto allo stremo delle forze, a dormire. Ed è in uno stato di dormiveglia che inizia a sentire le due Voci con la V maiuscola che valutano il suo 'caso': «he was a painter by nature», dice la più empatica Seconda Voce, che soggiunge: «In a minor way, of course; still, a Leaf by Niggle has a charm of its own. He took a great deal of pains with leaves, just for their own sake» (Leaf, 303). Forse per questo fascino delle foglie, o forse per la sollecitudine mostrata dal nostro nei loro confronti, come nei confronti del vecchio vicino Parish, dopo una buona nottata di sonno Niggle viene per fortuna avviato a una fase successiva, che lo condurrà verso la più euforica delle destinazioni, il suo stesso quadro, che ora è diventato realtà! La vita di Niggle riprende da lì, con anche il successivo arrivo di Parish, con cui Niggle continua a lavorare alacramente per sistemare l'universo cresciuto intorno alla sua opera originaria. Alla fine i due si separano, perché Niggle vuole esplorare oltre, visitare le montagne che già si intuivano nel suo quadro originario, mentre Parish resta ad aspettare sua moglie. Del quadro di Niggle, nel vecchio mondo ('reale?') rimane che una foglia, che andrà perduta nell'incendio del museo municipale cui Atkins l'aveva lasciata. L'albero di Niggle nel nuovo mondo, invece, acquisisce una crescente popolarità, tanto che si rende necessario trovare un nome per la regione che è ora diventato; le due Voci ne parlano nel finale del racconto, quando Niggle è già lontano, in cammino verso le montagne: il posto si chiamerà Niggle's Parish, l'ha già deciso "the Porter"; e quando i due diretti interessati lo vengono a sapere, esplodono entrambi in una risata, che chiude sonoramente il racconto («a world-shaking laughter», la definisce Shippey (2008, xvii)).

Leaf by Niggle è un prezioso esempio dell'abilità narrativa che si riconosce sempre nell'opera tolkieniana: vi ritroviamo il gusto del racconto che si alimenta da se stesso, senza protendersi verso il finale, ma indulgiando nel racconto stesso, nel suo movimento, assecondandolo mentre si procede verso la fine delle parole che non è mai anche la fine della storia (e anche questo è un tratto molto 'sperimentale', in un'epoca che stava sistematicamente ripensando i 'finali' e la loro stessa ragion d'essere). Il gusto del narrare di Tolkien è generoso, arioso, sempre disposto a rilanciare la sfida dal punto di arrivo, e ho già detto in precedenza (DI BLASIO 2016), e ribadisco, che in questo io vedo un preciso tratto anti-ideologico, e anche anti-borghese, e in generale un quadro sorretto dalla forza dell'immaginazione liberata da vincoli d'ogni genere.

Le possibili interpretazioni di questo piccolo capolavoro, come è tipico dei capolavori, sono molteplici. Risulta evidente, pur nel suo corto respiro, la



sostenibilità di una lettura 'allegorica': il viaggio di Niggle è il viaggio verso la morte, il passaggio intermedio è una tematizzazione dell'idea del Purgatorio, il seguito equivale al raggiungimento del Paradiso. È la piccola «divina commedia» cui accenna Shippey.

Il racconto è poi anche la traduzione metalinguistica che Tolkien fa del rapporto con la propria scrittura, mentre è già impegnato nella creazione della grande mitopoiesi delle opere principali, ma queste non si stagliano ancora con la forza della realtà che l'albero di Niggle ha nella seconda parte del racconto. Come scrive ancora Shippey: «It is generally accepted that this has a strong element of self-portrait about it, with Tolkien the writer – a confirmed “niggler”, as he said himself – transposed as Niggle the painter» (SHIPPEY 2008, ix), dove «niggler» può stare sia per «puntiglioso», sia per «che si disperde in dettagli 'insignificanti'».

Leaf by Niggle è tuttavia anche altro, e più di questo, è una godibilissima riflessione metanarrativa sul farsi dell'arte, sul rapporto tra immaginazione e creazione, tra ideazione e messa in atto dell'opera. In questo, si pone in una linea di continuità letteralmente intertestuale con certa riflessione modernista sulla rappresentazione e sui suoi mezzi. I segmenti narrativi che si soffermano sul quadro, sulla sua creazione immaginativa e sulla sua realizzazione pratica, sulla fatica del «design» – per usare una terminologia che riecheggia il testo di Roger Fry e ben descrive la poetica woolfiana –, e sull'euforia del raggiungimento della «vision» nella sua composizione finale (che resta comunque aperta, sempre in fieri), appaiono come l'eco delle molte pagine scritte dagli autori modernisti che in quegli anni stavano innovando il romanzo. Ad animarli, l'insoddisfazione per un dettato realistico esperito come «materialista» (WOOLF 1925) e non in grado di rendere la complessità dell'esperienza umana, e la tensione verso la creazione di un metodo nuovo, sperimentale, che di quella stessa esperienza potesse rendere maggiore giustizia.

In questa prospettiva, la figura di Niggle richiama con precisione calligrafica quella di un'altra pittrice fittizia, quasi coeva, che, nelle pagine di un romanzo, è alla ricerca di una visione più ampia a partire dalle proprie abilità compositive, ed è specchio della ricerca di un'altra scrittrice impegnata a sua volta nella medesima ricerca. La pittrice, qualcuno l'avrà intuito, è Lily Briscoe, il romanzo *To the Lighthouse* (WOOLF 1927), la scrittrice, già annunciata, Virginia Woolf.

Circa i rapporti tra Tolkien e Woolf, si può riportare lo sparuto dato del contatto volatile stabilito tra i due dalla partecipazione di Woolf, registrata sul diario della scrittrice, al matrimonio tra Rachel McCarthy e David Cecil, l'una figlia di Desmond McCarthy, intellettuale gravitante nella cerchia del



Bloomsbury, l'altro fellow al New College di Oxford, membro degli Inklings ed estimatore dei racconti immaginativi di Tolkien, che aveva modo di ascoltare dalla voce dell'autore stesso. Più in generale, le relazioni tra Tolkien e il modernismo letterario sono state esaminate nel volume di Theresa Freda Nicolay intitolato *Tolkien and the Modernists* (2014); Nicolay legge però in chiave meramente oppositiva la posizione di Tolkien e degli scrittori modernisti nei confronti della crisi epistemica del primo Novecento, offrendo quindi una prospettiva diversa rispetto a quella impiegata qui. Il mio intento è infatti quello di creare un legame di continuità tra i due testi, woolfiano e tolkieniano, a partire dalla comune sensibilità rispetto alla creazione artistica, al rapporto tra immaginazione e opera d'arte, – pur con esiti testuali che appaiono evidentemente diversi, anche in termini di genere letterario. Niggle e Lily Briscoe condividono la visione di un'opera da realizzare, la fatica della tecnica da perfezionare, la riflessione metodologica sull'effettiva modalità di composizione dell'opera, il pensiero sulla comunicabilità della loro rappresentazione artistica. Vediamo più da vicino come questi elementi si articolano nei due testi, prendendo in considerazione alcuni segmenti tratti da ciascuno di essi:

«There was one picture in particular which bothered him. It had begun with the leaf caught in the wind, and it became a tree; and the tree grew, sending out innumerable branches, and thrusting out the most fantastic roots. Strange birds came and settled on the twigs and had to be attended to. Then around the tree, and behind it, through the gaps in the leaves and boughs, a country began to open out; and there were glimpses of a forest marching over the land, and of mountains tipped with snow. [...] Soon the canvas became so large that he had to get a ladder; And he ran up and down it, putting in a patch here, and rubbing out a patch there. [...] However [...] one thing he could see: it would need some concentration, some work [sic], hard uninterrupted work, to finish the picture, even at its present size. He rolled up his sleeves, and began to concentrate».
(Leaf, p. 283)

Fa da controcanto a questo brano la riflessione di Lily Briscoe sulla propria opera:

«The brush descended. It flickered brown over the white canvas; it left a running mark. A second time she did it – a third time. And so pausing and so flickering, she attained a dancing rhythmical movement, as if the pauses were one part of the rhythm and the strokes another, and all were related; and so, lightly and swiftly pausing, striking, she scored her canvas with brown running nervous lines which had no sooner settled there than they enclosed (she felt it looming out at her) a space. Down in the hollow of one wave she saw the next wave towering higher and higher above her. For what could be

more formidable than that space? [...]

Lily repeated, turning back, reluctantly again, to her canvas. Heaven be praised for it, the problem of space remained, she thought, taking up her brush again. It glared at her. The whole mass of the picture was poised upon that weight. Beautiful and bright it should be on the surface, feathery and evanescent, one colour melting into another like the colours on a butterfly's wing; but beneath the fabric must be clamped together with bolts of iron. It was to be a thing you could ruffle with your breath; and a thing you could not dislodge with a team of horses. And she began to lay on a red, a grey, and she began to model her way into the hollow there». (WOOLF 1927, p. 133)

La differenza nella resa delle immagini create attraverso la scrittura segnala la differenza del genere letterario impiegato, la tela di Niggle procede più spedita, quella di Lily è frutto di una maggiore concentrazione tecnica, ma la pregnanza della riflessione estetica sulla composizione dell'opera d'arte sono condivise. Il «design» di Lily tenta di rendere nel quadro la vitale levità delle ali di una farfalla con una tecnica sicura e stabile come una struttura costruita con bulloni d'acciaio. Il quadro di Niggle prende ugualmente vita nel suo farsi, e ugualmente richiede uno sforzo compositivo che è anche fisico (segnalato dall'utilizzo di una scala, e dalla necessità di ritocchi continui perché la rappresentazione continui a essere soddisfacente).

I due pittori condividono anche il momento in cui guardano la propria opera e riflettono su di essa, pensando agli eventuali altri fruitori che la condivideranno, e si interrogano sul suo significato, e sulla sua 'durevolezza':

«One day, Niggle stood a little way off from his picture and considered it with unusual attention and detachment. He could not make up his mind what he thought about it, and wished he had some friend who would tell him what to think. Actually it seemed to him wholly unsatisfactory, and yet very lovely, the only really beautiful picture in the world». (Leaf, p. 284)

In Woolf si legge similmente:

«She looked at her picture. That would have been [the] answer, presumably – how “you” and “I” and “she” pass and vanish; nothing stays; all changes; but not words, not paint. Yet it would be hung in the attics, she thought; it would be rolled up and flung under a sofa; yet even so, even of a picture like that, it was true». (WOOLF 1927, p. 149)

Quel che possiamo desumere da questi pochi passaggi è la condivisione di una simile riflessione estetica sull'opera d'arte, sul quadro che naturalmente è anche il racconto. E insieme rintracciamo una simile sensibilità estetica e immaginativa, oltre che etica, nonostante le differenze legate al genere sia





pittorico che letterario. A questo proposito, anzi, si crea una sorta di interessante chiasmo, dal momento che il quadro astratto di Lily si colloca entro un romanzo che possiamo definire 'realista' (del nuovo realismo dei modernisti, è del resto Woolf stessa a scrivere che Joyce e gli altri erano impegnati nel tentativo di «come closer to life» (WOOLF 1925)), e il quadro 'realistico' di Niggle sta dentro una straniata storia di fantasia, con tanto di viaggio nell'altro mondo.

Questa consonanza nella riflessione estetica che caratterizza l'epoca in cui i due testi vedono la luce rivela il radicamento nel presente di Tolkien, evidentemente sensibile al discorso metanarrativo corrente mentre è impegnato nella costruzione della propria epopea mitopoietica.

La considerazione dei segmenti che riportano il momento in cui l'opera d'arte finita viene finalmente fruita dai rispettivi creatori è ugualmente interessante. Il caso di Niggle rappresenta il desiderio di qualsiasi artista; la sua opera, infatti, si rivela viva, vera e finita davanti ai suoi occhi, come in un sogno, o come per magia:

«Niggle pushed open the gate, jumped on the bicycle, and went bowling downhill in the spring sunshine. Before long he found that the path on which he had started had disappeared and the bicycle was rolling along over a marvelous turf. It was green and close; and yet he could see every blade distinctly. He seemed to remember having seen or dreamed of that sweep of grass somewhere or other. The curves of the land were familiar somehow. [...]

A great green shadow came between him and the sun. Niggle looked up, and fell off his bicycle. 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. He was referring to is Art, and also to the result; but he was using the word quite literally». (Leaf, p. 307)

L'esperienza di Lily, diversamente da quella di Niggle, non assurge ai livelli di penetrazione col quadro, resta più ancorata a un mondo non fantastico, come è proprio del genere che la ospita. Essa è radicata nella fatica della composizione artistica fino all'ultimo tratto segnato sulla tela, eppure ha una valenza ugualmente euforica:

«Quickly, as if she were recalled by something over there, she turned to her canvas. There it was – her picture. Yes, with all its greens and blues, its lines running up and across, its attempt at something. It would be hung in the attics, she thought; it would be destroyed. But what did that matter? She asked herself, taking up her brush again. She



looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision». (WOOLF 1925, p. 175)

In entrambi i casi, apparentemente tanto distanti, i risultati dello sforzo della creazione artistica hanno l'aria di una felice rivelazione, sono un dono e una visione, e hanno una valenza positiva, ricercata, conquistata. Questa considerazione estetica dell'opera d'arte è il segno di uno spirito del tempo, e di una comune ricerca su terreni non battuti, nuovi, sperimentali. A questo proposito è molto bella l'immagine della corsa in bicicletta di Niggle, che a un tratto, proprio mentre l'albero si sta per palesare, esce dal sentiero battuto, che all'improvviso sparisce, per finire su un fitto prato meraviglioso, che sembra non essere mai stato solcato prima, su cui appare appunto la 'visione' dell'albero.

I pittori si confrontano poi entrambi con la questione della distanza, che è decodificabile come un problema di prospettiva (pittorica), quindi tecnico-compositivo. In sede metadiscorsiva, tuttavia, la riflessione (di nuovo comune) sulla distanza si estende a comprendere istanze più profonde, che riguardano il rapporto non solo con la creazione artistica, ma anche con l'alterità, e in ultima analisi, con il mondo trasfigurato dall'arte, in una nuova "unified vision", per mutuare un'espressione blakeiana, etica ed estetica.

In Leaf by Niggle leggiamo:

«As he walked away, he discovered an odd thing: the Forest, of course, was a distant Forest, yet he could approach it, even enter it, without its losing that particular charm. He had never before been able to walk into the distance without turning it into mere surroundings. It really added a considerable attraction to walking in the country, because, as you walked, new distances opened out; so that you now had double, treble, and quadruple distances, doubly, trebly, and quadruply enchanting. You could go on and on, and have a whole country in a garden, or in a picture (if you preferred to call it that). You could go on and on, but not perhaps for ever. There were the Mountains in the background. They did get nearer, very slowly. They did not seem to belong to the picture, or only as a link to something else, a glimpse through the trees of something different, a further stage: another picture». (Leaf, p. 308)

L'eco woolfiano sembra articolare in termini di dissolvenza il rapporto con la distanza, ma conclude similmente con un "enchantment", quello della relazione e della comunione del sentire:



«The sea without a stain on it, thought Lily Briscoe, still standing and looking out over the bay. The sea stretched like silk across the bay. Distance had an extraordinary power; they had been swallowed up in it, she felt, they were gone for ever, they had become part of the nature of things. It was so calm; it was so quiet. The steamer itself had vanished, but the great scroll of smoke still hung in the air and drooped like a flag mournfully in valediction.

[...]

So much depends then, thought Lily Briscoe, looking at the sea which had scarcely a stain on it, which was so soft that the sails and the clouds seemed set in its blue, so much depends, she thought, upon distance, whether people are near us or far from us; for her feeling for Mr. Ramsay changed as he sailed further and further across the bay. It seemed to be elongated, stretched out; he seemed to become more and more remote. He and his children seemed to be swallowed up in that blue, that distance.

[...]

“He has landed”, she said aloud. “It is finished”. Then, surging up, puffing slightly, old Mr. Carmichael stood beside her, looking like an old pagan god, shaggy, with weeds in his hair and the trident (it was only a French novel) in his hand. He stood by her on the edge of the lawn, swaying a little in his bulk and said, shading his eyes with his hand: “They will have landed”, and she felt that she had been right. They had not needed to speak. They had been thinking the same things and he had answered her without her asking him anything». (WOOLF1927, p. 158-162-175)

Sono dunque molti gli indizi che fanno sì che Leaf by Niggle ci rimandi l'immagine di una scrittura innovatrice e permeabile al contesto che la genera; questa scrittura inoltre, si orienta sul genere fantastico come precisa scelta estetica, capace di allargare a dismisura il proprio potenziale di sviluppo grazie alle peculiarità proprie di una certa forza immaginativa. Tolkien finirà per creare un universo intero, che è nondimeno ispirato dall'umano, e all'umano. È questa la sperimentazione fantastica di Tolkien, una sperimentazione radicata nella fantasia, nell'immaginazione che segnala la profonda modernità dello scrittore e delle sue scelte artistiche, che, come osserva Wu Ming 4, non sono né passatiste, né nostalgicamente rivolte al passato:

«L'equivoco in cui più spesso si è voluto indulgere nasce dalla pretesa di scambiare la passione di Tolkien nei confronti della letteratura medievale e l'ambientazione fantastica della sua narrativa per il vagheggiamento di un Medioevo ideale. Partendo dalla constatazione che la poetica del professore di Oxford si discosta dalla tendenza letteraria e dalle linee di pensiero prevalenti nella prima metà del 900, si è cercato di leggerci il rimpianto per il passato premoderno. Come se il rifiuto degli aspetti alienanti



del XX secolo – lo scientismo tardo positivista, lo statalismo tecnocratico, l'industrializzazione indiscriminata, la devastazione del territorio – riscontrabile nella sua narrativa e nei suoi scritti, fosse prerogativa di una visione tradizionalista e non rappresentasse invece la critica radicale di un narratore moderno verso il proprio tempo. Come se scrivere di fulmini e non di lampioni dimostrasse un'avversità verso la luce elettrica, anziché la volontà di lavorare con archetipi mitici e letterari validi per ogni epoca». (WU MING 4 2010, p. 7)

Conscio della «necessità del divenire storico», Tolkien crea una estetica fantastica che è ricerca immaginifica, proiettata cioè in avanti, e non nostalgica, quindi orientata al passato, di una risposta possibile alla rivoluzione epistemica del Ventesimo secolo e all'insoddisfazione nei confronti dei dettati letterari già disponibili. Quegli stessi dettati letterari sono considerati come superati e inadeguati anche dagli scrittori modernisti, i quali ugualmente scelgono la letteratura immaginativa come mezzo di espressione, pur declinandola in modo differente.

La costruzione generale del racconto di Niggle, ossia la commistione di generi tra fiaba, racconto realistico, racconto onirico, del resto, anticipa anche il postmoderno. Vi accenno solo brevemente, ma Leaf by Niggle è in effetti leggibile come un compendio di sperimentazione postmoderna: il suo onirismo, per esempio, appare molto distante dal discorso convenzionale della fiaba e anticipa lo stile straniato di certe narrazioni contemporanee. La qualità onirica è variata, si passa dall'incubo iniziale del classico sogno d'ansia, al sogno della realizzazione del quadro, il tutto attraverso una scrittura capace di rendere matericamente il senso del processo onirico e di confonderlo sapientemente con la 'realtà' del mondo fittizio. C'è la presenza delle due Voci, entità indefinite che sembrano esprimersi in absentia ma che sono personaggi a tutti gli effetti; le macchiette che Niggle incontra nell'occasione dei viaggi; e ci sono altri personaggi, Councillor Tompkins, Atkins e Perkins, che attraversano il testo senza essere né annunciati né congedati, quasi come dentro una pièce del teatro dell'assurdo, che però fa ridere. L'umorismo, infatti, non viene mai meno, è sempre la cifra sottile e rigenerante che attraversa tutto il testo, e lo anima ulteriormente. A proposito di influenze nell'epoca postmoderna, del resto, e solo per inciso, è innegabile che i molti 'mondi' in essa inventati, da Westeros e Essos di Game of Thrones, all'Upside Down di Stranger Things, siano in qualche modo debitori nei confronti di Arda.

Nel già citato lavoro precedente sulla narrativa 'minore' tolkieniana, avevo parlato dell'immaginazione organica di Tolkien, legandola all'«esemplastic



power» di Coleridge (1848) e stabilendo un nesso imprescindibile con l'estetica romantica, peraltro confermato da Richard Mathews, che nel suo *Fantasy: The Liberation of Imagination* (2002), riconduce appunto all'estetica romantica tale liberazione. L'etica divertente del mio titolo si radica ugualmente nell'alveo di questa estetica. L'etica divertente da un lato sottolinea la forza dell'umorismo sottile e onnipresente della scrittura di Tolkien, dall'altro riprende la nozione di empatia insita nella concezione della poesia romantica, che è sempre intesa come frutto della forza dell'immaginazione. La *Defence of Poetry* di Percy Bysshe Shelley articola molto chiaramente questo concetto:

«[Poetry] transmutes all that it touches, and every form moving within the radiance of its presence is changed by wondrous sympathy to an incarnation of the spirit which it breathes: its secret alchemy turns to potable gold the poisonous waters which flow from death through life; it strips the veil of familiarity from the world, and lays bare the naked and sleeping beauty which is the spirit of its forms». (SHELLEY 1911)

La poesia, attraverso l'immaginazione che la anima, trasfigura tutto ciò che tocca, strappa il velo della familiarità dalle cose e ne rivela la bellezza, trasforma alchemicamente in oro l'esperienza reale e metaforica della morte, e, soprattutto, è capace di innescare la «wondrous sympathy», la fantastica empatia che è una forza di relazione intrinsecamente etica. In definitiva, l'immaginazione è essa stessa una forza etica, e in quanto tale è capace di ristabilire e tutelare la giustizia sociale. L'eco di questa premessa estetica e filosofica risuona nelle contemporanee argomentazioni di Martha Nussbaum (2012), quando richiama le posizioni del gelido utilitarista dickensiano Mr Gradgrind:

«Il signor Gradgrind ha ragione: la letteratura e l'immaginazione letteraria sono sovversive. Oggi siamo avvezzi a pensare alla letteratura come un optional: per quanto grande, valida, divertente, eccellente, essa esiste al di fuori del fronte compatto del pensiero politico, economico e giuridico, appartiene a un altro dipartimento universitario, è ancillare, e non è competitiva. [...] Ma se la letteratura, stando al punto di vista dell'economista Gradgrind, è pericolosa e merita di essere soppressa, ciò significa che non è qualcosa di puramente decorativo, che ha la capacità di offrire un contributo significativo alla nostra vita pubblica». (NUSSBAUM 2012, p. 36)

Tale contributo del letterario appartiene proprio alla sfera etica, e tutela una dimensione di «giustizia» sia politica che poetica. Se non coltiviamo l'immaginazione, osserva Nussbaum, rischiamo di perdere «un collegamento essenziale con la giustizia sociale. Se rinunciamo alla "fantasia", rinunciamo a

noi stessi» (Nussbaum 2012, 31-32).

A partire dal 'racconto sperimentale' che ho scelto di analizzare, questa visione etica ed estetica si proietta a mio avviso su tutto il macrotesto tolkieniano, e sulla sua grande mitopoiesi. Il fascino della scrittura di Tolkien risiede proprio nel suo abitare il regno dell'immaginazione, che, unita alla sua penna sensibilissima al gusto del racconto, elude e disinnescava qualsiasi lettura ideologizzata. Forse grazie alla sinergia tra l'occhio esperto del filologo e la mente squisitamente immaginifica del creatore di storie, la scrittura di Tolkien si traduce in un ricco, generoso, fluente, organico dettato poetico, sempre innovativo, fantastico e divertente.

Bibliografia

CLUTE JOHN, *The Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin's Press, New York 1997

COLERIDGE SAMUEL TAYLOR, "On the Imagination or Esemplastic Power" [1817], in *Biographia Literaria*, Putnam, New York 1848, pp. 370-379

DI BLASIO FRANCESCA, "'Uncautionary tales'. Draghi e altre meraviglie nella letteratura 'minore' di J.R.R. Tolkien", in Stefano Giorgianni (a cura di), *All'Ombra del "Signore degli anelli". Le opere minori di Tolkien*, Delmiglio, Verona 2016, pp. 52-63

FRY ROGER, *Vision and Design*, Chatto & Windus, London 1920

KNOX DILWYN, *Ironia: Medieval and Renaissance Ideas on Irony*, Brill, Leiden 1989

MATHEWS RICHARD, *Fantasy: The Liberation of Imagination*, Routledge, New York 2002

NICOLAY, THERESA FREDA, *Tolkien and the Modernists: Literary Responses to the Dark New Days of the 20th Century*, McFarland & Company, Jefferson (N.C.) 2014

NUSSBAUM MARTHA, *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile* [1995], Mimesis, Milano 2012

SALER MICHAEL, "The Middle Position of Middle-Earth: J.R.R. Tolkien and Fictionalism", in *As If: Modern Enchantment and the Literary Prehistory of Virtual Reality*, Oxford University Press, New York 2012, pp. 158-196

SHELLEY PERCY BYSSHE, *Defence of Poetry* [1821], D.C. Heath & Company, Boston; London 1911

SHIPPEY TOM, "Introduction", in J.R.R. Tolkien, *Tales from the Perilous Realm*, Houghton Mifflin Hartcourt, Boston; New York 2008, pp. ix-xviii

SIDNEY Sir P., *The Defence of Poesy* [1595], in *Selected Writings*, Carcanet Press, Manchester; New York 1987, pp. 102-148

TIMMERMAN JOHN H., *Other Worlds: The Fantasy Genre*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green (Ohio) 1983

WOOLF VIRGINIA, *The Common Reader. First and Second Series*, Harcourt, Brace & Company, New York 1925, 1932

- , *To the Lighthouse*, Harcourt, Brace & Company, New York 1927

WU MING 4, "Introduzione", in J.R.R. Tolkien, *Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm*, Bompiani, Milano 2010, pp. 5-20



Next Post

You may also like

Dicembre 23, 2019

Fulvio Ferrari, TOLKIEN AL CROCEVIA DEL FANTASY

Dicembre 23, 2019

Redazione, NON GELAN LE RADICI PIÙ PROFONDE

Dicembre 23, 2019

Alessandro Fambrini, TOLKIEN, LA FANTASCIENZA, IL FANTASY: paradigmi per mondi possibili

Lascia un commento

Il tuo indirizzo email non sarà pubblicato. I campi obbligatori sono contrassegnati *



SEARCH



Nome *

Articoli recenti

Email *

Francesca Di Blasio, L'ETICA FANTASTICA E LA SPERIMENTAZIONE DIVERTENTE: Tracce di Novecento nei mondi immaginati di J.R.R. Tolkien

Sito web
Tom Shippey, WILLIAM MORRIS E TOLKIEN: alcune connessioni inaspettate

Alessandro Fambrini, TOLKIEN, LA FANTASCIENZA, IL FANTASY: paradigmi per mondi possibili

Do il mio consenso affinché un cookie salvi i miei dati (nome, email, Edoardo Rialti, MINAS TIRITH CONFIDENTIAL: J. R. R. Tolkien, G. R. R. Martin e Joe Abercrombie sito web) per il prossimo commento.

Fulvio Ferrari, TOLKIEN AL CROCEVIA DEL FANTASY

[Pubblica il commento](#)

Thomas Honegger, RE-INCANTARE UN MONDO DIS-INCANTATO: Tolkien (1892-1973) e Lovecraft (1890-1937)

Redazione, NON GELAN LE RADICI PIÙ PROFONDE

Allan Turner, MITO, STORIA E RICOSTRUZIONE

Claudio A. Testi, FRODO SURREALISTA: André Breton e J.R.R.Tolkien

Saverio Simonelli, TOLKIEN E YEATS: con la mitologia alla sfida dell'immortalità

Roberta Capelli, MAKE IT MODERN! Tolkien, Pound e la ricerca dell'Eden perduto

Andrea Binelli, APPUNTI SU ALCUNI PROFILI TEMATICI NELLE TRADUZIONI ITALIANE DI TOLKIEN

Lorenzo Gammarelli, "TOLKIEN ON TOLKIEN": lo scrittore primo commentatore delle sue opere

Roberto Arduini

Davide Astori

Cecilia Barella

Andrea Binelli

Roberta Capelli



Leo Carruthers

Patrick Curry

Francesca Di Blasio

Michael Drout

Alessandro Fambrini

Fulvio Ferrari

Vincent Ferré

Dimitra Fimi

Verlyn Flieger

Lorenzo Gammarelli

John Garth

Thomas Honegger

Salwa Khoddam

Giusto Picone

Marco Picone

Edoardo Rialti

Maria Elena Ruggerini

Lavinia Scolari

Tom Shippey

Saverio Simonelli

Claudio Antonio Testi

Allan Turner

Renée Vink

