

J.R.R. TOLKIEN: IL MITO COSMOGONICO DEL SILMARILLION. UN INIZIO.

di Lavinia Scolari

«Devo dire che tutto questo è un mito, e non una nuova specie di religione o di visione. Per quanto ne so è solamente un'invenzione, per esprimere, nell'unico modo che conosco, alcune delle mie (cupe) apprensioni nei riguardi del mondo.»¹

J. R. R. Tolkien, in una lettera di risposta a un'appassionata lettrice, descrive gli eventi narrati ne *Il Silmarillion*, una delle sue opere più complesse e affascinanti, la storia mitologica dei Silmaril, pietre potentissime forgiate dagli Elfi. L'opera rappresenta il "mito cosmogonico" che avrebbe avuto pieno sviluppo ne *Il Signore degli Anelli*.

Un mito, proprio così lo definiva il suo autore; forse l'ultimo mito moderno o, meglio ancora, l'ultima composizione letteraria mitologica: era questa l'intenzione di Tolkien e in questa ottica egli guarda alla sua opera.

In un Mondo Primario e reale, deturpato dalle due guerre, il professore di Oxford ne plasma uno Secondario,² non come disimpegnata fuga dagli orrori della realtà, ma per l'esigenza di esprimere un barlume di verità attraverso la sua forma precipua: il mito, che fonda e compenetra in ogni tempo la realtà del mondo sin dai suoi albori.

Egli desiderava dare vita ad una mitologia, fantastica, sì, ma verosimile al punto da poterle essere rifiutata l'etichetta di "menzogna".

«Tolkien forgiò la sua mitologia in questa forma perché voleva che fosse diversa e originale, ma che allo stesso tempo non fosse una menzogna. Voleva che le storie mitologiche e leggendarie esprimessero la sua visione morale dell'universo; e da cristiano, non poteva farlo in un cosmo privo del Dio in cui credeva. Allo stesso tempo, ambientare le sue storie 'realisticamente', nel mondo che tutti conosciamo, dove la fede religiosa era esplicitamente cristiana, avrebbe sottratto loro la forza dell'immaginazione. Perciò si può dire che nell'universo di Tolkien Dio è presente, ma rimane nascosto.»³

1 Tratto dalla lettera 211 a Rhona Beare in J. R. R. TOLKIEN, *La realtà in trasparenza. Lettere*, Bompiani, Milano, 2001, p. 319.

2 Entrambe le espressioni (Mondo Primario e Secondario) sono usate dallo stesso Tolkien ad indicare il mondo reale in cui lo scrittore vive e quello fantastico che egli crea a imitazione del primo, come si legge in CARPENTER H., *J. R. R. Tolkien. La biografia*, Roma, 2002, p. 246: «Ogni scrittore che crei un Mondo Secondario» affermò «probabilmente desidera almeno in parte essere un creatore effettivo, o almeno spera di attingere alla realtà: spera che l'essenza propria di questo Mondo Secondario (se non ogni suo particolare) derivi dalla realtà oppure vi confluisca.»

3 Cfr. CARPENTER H., *op. cit.*, p. 132.

Proprio in questo consisteva la sua idea di mitopoiesi: nel consapevole tentativo di ergersi a “sub-creatore” di quell’universo che pian piano sorgeva dai suoi racconti, un demiurgo di secondo livello, operante nel mondo forgiato dal Creatore come imitatore imperfetto. Tolkien era convinto che l’esigenza di imitare l’atto creativo si rivelasse nell’uomo come una scintilla di desiderio, che si esprimeva nella scrittura.⁴

«Ciò che accade realmente [...] è che lo scrittore di storie si dimostra un “sub-creatore” di successo. Inventa un Mondo Secondario in cui la mente può entrare. Al suo interno quello che racconta è “vero”: concorda con le leggi di quel mondo; tu perciò ci credi, mentre vi sei immerso»

Per comprendere con maggiore profondità la ricchezza e il valore di una fatica letteraria tanto vicina a noi nel tempo, eppure lontana per ambizioni, occorrerebbe forse definire con più precisione che cosa sia il mito per Tolkien, ovvero a quali miti egli faccia riferimento quando inserisce la sua composizione nel solco di una tradizione per così dire epica.

Senza alcun dubbio l’opera di Tolkien è profondamente debitrice alle saghe nordiche,⁵ nonché alla religione cristiana, da cui il professore trae gran parte della sua ispirazione e che coopera alla rappresentazione personale del mito come rivelazione di una verità divina.

Ma non esiste forse un altro patrimonio mitico e culturale di grande fascino e potenza evocativa rappresentato dalla cosiddetta “mitologia classica”? E Tolkien, forgiato dalla letteratura latina e greca come una buona spada dal fuoco, non mostra forse, tra le pieghe dei suoi racconti, di avere ereditato e assorbito i nodi tematici più frequenti del mito classico, che sembrano poi essere le tematiche peculiari del mito, inteso nella sua accezione più ampia? Persino nei meandri di una narrazione che per lo più rielabora e innova i motivi delle leggende germaniche, anglosassoni e scandinave, rivisitando le figure di Elfi, Nani, Stregoni e Troll, si trovano nuclei tematici dei quali partecipano e di cui si alimentano le più antiche mitologie greche e latine. Questa eredità si cela nel cuore e sullo sfondo del racconto, nell’andamento flessuoso di un linguaggio lontano e antico. Si trova nel suo mito cosmogonico in special modo, quel *Silmarillion* da cui siamo partiti e al quale intendiamo tornare.

Il *Silmarillion* è un’opera aperta cui Tolkien lavorò per rimaneggiamenti successivi con interruzioni più o meno ampie dal 1917 (anno al quale risalgono i primi appunti sulle vicende leggendarie narrate nel libro)⁶ fino alla morte, sopravvenuta nel 1973. Pertanto si può a buon diritto definire come

4 CARPENTER H., *op. cit.*, pp. 245-246.

5 In particolare, tra le fonti letterarie, si fa riferimento al poema epico anglosassone *Beowulf*, alla raccolta di carmi in antico islandese (*Edda*), nonché all’epica saga di origine bavarese *Nibelungenlied*. Per un’analisi esaustiva delle fonti della tradizione e dell’atteggiamento critico e scientifico dell’autore nei loro riguardi cfr. APPENDICE A. *Le fonti di Tolkien: la vera tradizione*, in SHIPPEY T., *op. cit.*, 2005, pp. 469-481.

⁶ Cfr. la Prefazione di C. Tolkien al romanzo da lui edito: *Foreword* in J. R. R. TOLKIEN, *The Silmarillion*, edited by Christopher Tolkien, London 1999, pp. V-VIII; trad. it. Milano 2008, pp. 5-8.

l'Opera della vita del professore, che tuttavia venne pubblicata solo postuma, nel 1977 a cura del figlio Christopher Tolkien.⁷

Il libro si apre con un racconto introduttivo che narra di una vera e propria cosmogonia: il suo titolo è *Ainulindalë*, ovvero la «*Musica degli Ainur*», gli dèi tolkieniani, che molto devono alle divinità classiche e agli Asi nordici.⁸

Nella «*Musica degli Ainur*» il racconto della creazione del mondo dipende dal potere poietico della musica, le cui armonie e i cui accordi determinano un ordine primigenio capace di unire le trame musicali intonate fino a dare forma al mondo e alle sue creature. Dunque l'atto creativo viene concepito come un'azione di ordine sinfonico, che colma il Vuoto del silenzio e lo riempie di vita. La formazione del cosmo si fonda sulla concordia degli Ainur, i quali intonano diverse ma armonizzate melodie che si fondono l'una nell'altra in un nuovo assetto equilibrato capace di infondere la vita e di far nascere la terra da popolare.

Perfino durante la creazione del mondo e delle sue forme l'ordine non è assoluto e pieno, ma viene incrinato da uno degli Ainur più potenti, Melkor, che cova in sé desiderio di plasmare immagini sue proprie svincolandosi dal disegno di Ilúvatar, suo signore. *Cosmos* e *chaos*, gli elementi mitici primigeni.

Sin dall'inizio dei tempi Melkor, pur partecipando dei doni dei suoi fratelli, ama rimanere da solo e nel suo cuore sorge l'amore del Vuoto che il Padre di Tutto ha in animo di colmare di musica e canti.

Alcuni di questi pensieri li contesse ora nella sua musica, e attorno a lui subito fu discordanza, e molti che vicino a lui cantavano si scoraggiarono, il loro pensiero fu deviato, la loro musica si fece incerta; altri però presero a intonare la propria a quella di Melkor, anziché al pensiero che avevano avuto all'inizio. Allora la dissonanza di Melkor si diffuse vieppiù, e le melodie che prima s'erano udite naufragarono in un mare di suoni turbolenti.⁹ (p. 12)

Frugando nei reconditi anfratti della sua mente, Melkor trova il tema di una melodia tumultuosa e caotica, che getta scompiglio nell'armonia degli altri Ainur, turbandone l'ordine e dunque il potere creativo (cfr. *their thought was disturbed and their music faltered*, p. 4.). Lo strumento di confusione che l'Ainu adopera contro i suoi fratelli è la discordia (cfr. *and straightway discord arose about him*, p. 4), antitesi della consonanza musicale ed espressione del *chaos* che si nasconde dietro al Vuoto agognato da Melkor. Essa agita gli

⁷ Per ulteriori e dettagliate notizie sulla cronologia della composizione tolkieniana cfr. H. CARPENTER, *J. R. R. TOLKIEN. La Biografia*, Roma 2002.

⁸ Gli Ainur sono "The Holy Ones", i Santi, le prime creature figlie di Ilúvatar, l'Uno, il Padre di Tutto nonché divinità sovrana e creatrice, onnipotente e unica.

⁹ *Some of these thoughts he now wove into his music, and straightway discord arose about him, and many that sang nigh him grew despondent, and their thought was disturbed and their music faltered; but some began to attune their music to his rather than to the thought which they had at first. Then the discord of Melkor spread ever wider, and the melodies which had been heard before foundered in a sea of turbulent sound.* (p. 4)

La traduzione in lingua italiana del testo è di FRANCESCO SABA SARDI.

animi degli Dei, che, spinti dal desiderio di unità musicale, vacillano, pronti ad unirsi alla sinfonia distorta del loro fratello. A ripristinare l'assetto precedente, conforme al suo medesimo disegno, interviene Ilúvatar in persona, che dirada il rovinoso intervento di Melkor e gli impone il silenzio.

[...] e Melkor fu pieno di vergogna, donde derivò ira segreta.¹⁰ (p. 14)

Il fallimento del tentativo di Melkor di condurre il canto degli Ainur a suo piacimento, vincendo la volontà dell'Uno, che è in se stesso uniformità e coesione (come fare a non pensare a Plotino?), suscita nel personaggio un sentimento di vergogna; a questa segue un'ira ancora occulta, che si serve della segretezza per ordire nel suo profondo i dettagli della vendetta.

La vendetta, sì, uno dei temi mitico-letterari di più grande fortuna e fertilità. Eppure Tolkien non amava parlare dei suoi modelli, preferiva né mitici né letterari. Doveva salvaguardare quel patto tacito con i suoi lettori, convincerli a prolungare "la sospensione dell'incredulità" anche fuori dalla lettura. E così non c'erano modelli, c'era solo una storia, fatta di temi universali, come accadrà poi per il romanzo che lo ha reso famoso in tutto il mondo e fino a oggi. Su *Il Signore degli Anelli*, Tolkien scriveva:

[...] Ma potrei dire che se il racconto tratta di "qualcosa", oltre che di se stesso, questo qualcosa non è, come tutti sembrano supporre, il "potere". La ricerca del potere è solo il motivo che mette in moto gli avvenimenti, ed è relativamente poco importante, penso. Il racconto riguarda principalmente la morte, e l'immortalità; e le scappatoie: la longevità e la memoria.¹¹

Morte e Immortalità, longevità e memoria. Il mito e il fantastico che si incontrano, non per la prima volta, ma in un modo nuovo che ha gettato le basi di un nuovo genere letterario, forse bistrattato e secondario, spesso malcurato dai suoi stessi autori, ma ricco di suggestioni e potenzialità e con un compito imprescindibile: raccontare in forma nuova qualcosa che va custodito, perché non venga dimenticato.

¹⁰ [...] and Melkor was filled with shame, of which came secret anger. (p. 6)

¹¹ Cfr lettera 211 a Rhona Beare, cit., p. 320.