

J. R. R. Tolkien e il Faërie

Teoria della fiaba, sub-creazione e immaginario mitico nella Terra di Mezzo

Sommario

Il presente analizza la nozione di *Faërie* all'interno della riflessione teorica e della produzione narrativa di J. R. R. Tolkien. Muovendo dall'esegesi del saggio "*On Fairy-Stories*", l'elaborato esamina la codificazione tolkieniana del genere fiabesco, l'epistemologia del mondo secondario, la dottrina della sub-creazione e lo statuto etico della credenza secondaria, per poi soffermarsi sulle funzioni principali della fiaba: *recovery*, *escape* e *eucatastrophe*. Viene inoltre indagato il retroterra culturale che alimenta l'universo mitopoietico dell'autore, rintracciabile nella filologia germanica, nell'epica anglosassone del *Beowulf*, nelle fonti nordiche delle *Edda*, nella tradizione finnica del *Kalevala* e nella filigrana teologica del cattolicesimo; elementi saldati in una serrata critica al disincanto della modernità industriale. Nella seconda parte, tali categorie tassonomiche vengono applicate alle opere maggiori quali "*The Hobbit*", "*The Lord of the Rings*" e "*The Silmarillion*" oltre che alla narrativa minore di "*Smith of Wootton Major*", "*Leaf by Niggle*" e "*Farmer Giles of Ham*". L'obiettivo è dimostrare come il *Faërie* non costituisca un mero inventario scenografico, bensì la struttura formale profonda di una poetica rigorosa, in grado di ridefinire il legame tra esperienza umana e verità attraverso l'archetipo e il simbolo.

Indice

1	Introduzione: il Faërie come cuore della poetica tolkieniana	3
2	La teoria del Faërie in <i>On Fairy-Stories</i>	6
2.1	La fiaba contro la riduzione infantile	6
2.2	Il regno fatato e la qualità dell'incanto	7
2.3	Fantasia, mondo secondario e credenza	8

3	Sub-creazione, mito e verità	9
3.1	La sub-creazione come facoltà umana	9
3.2	Mito e fiaba	10
3.3	La verità del fantastico	10
4	Le funzioni della fiaba: recupero, evasione, consolazione	11
4.1	Il recupero dello sguardo	11
4.2	L'evasione come libertà	12
4.3	Consolazione ed eucatastrofe	12
5	Le fonti culturali del Faërie tolkieniano	13
5.1	Filologia e invenzione linguistica	13
5.2	Il Medioevo germanico, il <i>Beowulf</i> e i mostri	14
5.3	Le saghe nordiche, le <i>Edda</i> e il senso del destino	15
5.4	Il " <i>Kalevala</i> " e la mitologia finnica	16
5.5	Cristianesimo, provvidenza e non allegoria	16
6	Il Faërie nella Terra di Mezzo: spazio, tempo e desiderio	17
6.1	La profondità storica come incanto	17
6.2	Il tempo fatato e la malinconia degli Elfi	17
6.3	Desiderio, possesso e rinuncia	18
7	Da "<i>The Hobbit</i>" a "<i>The Lord of the Rings</i>": due accessi al Faërie	19
7.1	Bilbo e la soglia domestica	19
7.2	Smaug, il tesoro e la corruzione del possesso	19
7.3	Dalla fiaba d'avventura all'epica della perdita	20
7.4	Le tappe dell'incanto e dell'anti-creazione	20
7.5	La eucatastrofe del Monte Fato	21
8	Il "<i>Silmarillion</i>": Faërie cosmologico e tragedia della luce	21
8.1	La creazione come musica	21
8.2	Valinor, gli Alberi e la nostalgia della luce	22
8.3	Fëanor, i Silmaril e il peccato del possesso	22
8.4	Beren e Lúthien: amore, canto e passaggio tra mondi	23
8.5	Túrin Turambar e il Faërie tragico	23
9	Racconti minori e riflessione esplicita sul Faërie	24
10	Conclusione	26

1 Introduzione: il Faërie come cuore della poetica tolkieniana

La nozione di *Faërie*, nell'orizzonte teorico e speculativo di J. R. R. Tolkien, trascende la comune accezione semantica del termine folkloristico moderno, rigettando le derive rimpicciolite e decorative di una narrativa d'evasione. Al contrario, Tolkien la designa come una dimensione dell'immaginazione rigorosa in cui il meraviglioso si manifesta come forma seria di esperienza estetica e conoscitiva. L'autore ne recupera la radice arcaica, innervata di stratificazioni medievali, per sottrarre il genere fiabesco alla marginalizzazione, prettamente disneyana, che lo relega all'esclusivo dominio dell'infanzia. Il *Faërie* non si configura pertanto come un registro minore o ornamentale della letteratura, bensì come lo spazio ontologico della fiaba autentica: il territorio in cui l'essere umano perviene al confronto diretto con l'incanto, la memoria, il pericolo morale, il desiderio spirituale e l'orizzonte della perdita.

Questa impostazione trova la sua esplicitazione critica nel saggio "*On Fairy-Stories*", redatto originariamente in forma di conferenza e successivamente edito nel 1947. In questo testo l'autore non si limita a circoscrivere le coordinate storiche del genere ma edifica una vera e propria epistemologia del fantastico, indagando la genesi, la destinazione assiologica (il valore etico/morale) e il valore teoretico (ciò che puoi insegnarci sul mondo) del meraviglioso. Il saggio si rivela imprescindibile per interpretare la successiva produzione narrativa tolkieniana, offrendo la chiave di lettura per decifrarla nel suo reale valore, ossia come il compimento organico di una riflessione maturata all'incrocio tra rigore filologico, indagine mitologica, sensibilità teologica ed esegesi letteraria anzichè come un mero esercizio mitopoietico.

Il *Faërie* si definisce primariamente quale regno, configurando non una specifica categoria di personaggi prodigiosi, bensì un preciso ordine di realtà e un peculiare paesaggio spirituale. L'efficacia della fiaba non scaturisce dall'accumulo di espedienti soprannaturali presi isolatamente, quanto dalla qualità intrinseca del mondo secondario in cui tali elementi si collocano. Creature arboree, manufatti di potere o avidi draghi sapienti acquistano legittimità estetica nella misura in cui rispondono a un tessuto cosmologico coerente, governato da leggi interne, memorie sedimentate e mitologie cosmogoniche.

In questa prospettiva, la sub-creazione si distanzia radicalmente dall'arbitrarietà. Attraverso la facoltà della fantasia, l'autore plasma un universo alternativo che non evade dalla logica ma la proietta oltre i confini del già noto; la riuscita di tale architettura letteraria non esige una provvisoria o fragile sospensione dell'incredulità, bensì l'accesso del lettore a una stabile credenza secondaria. Il mondo inventato si

impone da sé come coerente e interamente vero, esibendo una quadri-dimensionalità immanente che la Terra di Mezzo esemplifica compiutamente mediante la propria fitta stratificazione.

L'indagine sul *Faërie* consente pertanto di spingersi nel baricentro della mitopoiesi tolkieniana, rivelandosi come il punto di convergenza di molteplici vettori:

- la codificazione teoretica e formale della fiaba;
- lo studio filologico e la glottopoiesi applicata ai ceppi linguistici;
- la rielaborazione etica ed eroica del mito nordico e germanico;
- la ricezione critica dei codici letterari del Medioevo continentale;
- la filigrana teologica della dottrina cristiana e della provvidenza;
- la riflessione metafisica sulla natura reificante e anti-creativa del male;
- la serrata opposizione al disincanto della modernità utilitaristica e industriale.

L'edificazione dell'universo secondario non risponde a un impulso escapista volto al disconoscimento del reale e si propone come il mezzo privilegiato per restituire visibilità e spessore al mondo primario. Attraverso la lente del meraviglioso, lo sguardo del soggetto subisce una radicale metamorfosi terapeutica, riscoprendo il carattere costitutivamente misterioso e vulnerabile delle cose più quotidiane.

Le diverse stazioni della produzione tolkieniana riflettono differenti modalità di accesso a questo medesimo orizzonte. Se in *"The Hobbit"* l'itinerario muove dalla sicurezza domestica della Contea per attraversare soglie avventuristiche e peripezie di iniziazione morale, con *"The Lord of the Rings"* il tono si fa propriamente epico, nostalgico e dolente, misurandosi con i nodi tragici della rinuncia al potere e del declino storico del meraviglioso. Il *"Silmarillion"* dilata ulteriormente la scala del racconto verso coordinate cosmologiche e teogoniche, esplorando il dramma della frammentazione della luce primordiale; infine, le opere minori traspongono in forma di lucida allegoria artistica la natura transitoria, non possedibile e transgenerazionale del dono dell'incanto.

L'obiettivo del presente saggio è evidenziare come il *Faërie* non si esaurisca nello statuto di mero contenuto tematico o scenografico, ma rappresenti la struttura formale profonda dell'intera produzione tolkieniana. Esso presiede alle reali possibilità conoscitive della fantasia, definendo ciò che il mito è in grado di rivelare e ciò che la letteratura può restituire all'esperienza umana. La fiaba autentica non abdica alla ricerca della verità in virtù delle proprie premesse impossibili; al contrario,

essa attinge il vero proprio attraverso l'archetipo e il simbolo, illuminando desideri universali, timori metafisici e speranze escatologiche che il linguaggio ordinario e la ragione strumentale faticano a nominare.

2 La teoria del Faërie in *On Fairy-Stories*

2.1 La fiaba contro la riduzione infantile

Uno dei primi bersagli polemici di Tolkien nel saggio "*On Fairy-Stories*" coincide con il pregiudizio moderno, di matrice prevalentemente disneyana, che relega la fiaba all'esclusivo dominio dell'infanzia. Tale convinzione non fotografa affatto l'essenza del genere; rappresenta, al contrario, l'esito di una precisa degradazione culturale. Storicamente estranei a una destinazione puramente infantile, questi racconti sono stati confinati nelle stanze dei bambini soltanto quando il mondo adulto ha smesso di prenderli sul serio, complici i modelli sociali contemporanei che impongono un pragmatismo forzato e inibiscono la facoltà immaginativa. Questo slittamento ha generato un duplice impoverimento: da un lato ha privato la fiaba della sua originaria complessità, espungendone il pericolo e l'oscurità; dall'altro ha inaridito l'adulto, sottraendogli una forma altissima di percezione della realtà.

Tolkien non intende negare l'affinità naturale tra i bambini e il meraviglioso, quanto piuttosto rigettare l'idea che l'infanzia costituisca il traguardo d'elezione della narrativa fantastica. La fiaba autentica si rivolge primariamente alla maturità, poiché mette in gioco dinamiche esistenziali profonde: il desiderio, l'orizzonte della morte, la nostalgia, la tentazione del potere e la speranza di redenzione. Se il fanciullo accoglie il prodigio con immediata spontaneità, spetta all'adulto comprenderne l'autentica portata semantica; ridurla a mero intrattenimento infantile significa, pertanto, disconoscerne la radicale serietà.

Questa premessa teorica illumina le complesse vicende ricettive che hanno accompagnato la produzione tolkieniana. Sebbene "*The Hobbit*" sia stato spesso etichettato come un libro per ragazzi, complici il tono, la struttura e la natura del protagonista, vi emergono già motivi drammatici che travalicano la letteratura giovanile: basti pensare all'ambiguità del tesoro, alle derive morali del possesso, al valore salvifico della pietà o al tema del declino storico. Con "*The Lord of the Rings*", poi, l'autore dimostra definitivamente come la forma fantastica possa sostenere un'architettura narrativa monumentale, capace di misurarsi con i nodi tragici del sacrificio, del male e della memoria.

Il rifiuto della svalutazione infantile si iscrive così in una più ampia e rigorosa difesa della facoltà mitopoietica. Tolkien contesta l'equazione illuminista che vede nella fantasia una dote minore, adatta esclusivamente a menti non ancora pienamente razionali. Al contrario, la creazione del meraviglioso esige disciplina, coerenza interna e precisione logica: essa non si pone in antitesi alla ragione, bensì come una sua

legittima estensione creativa. La mente umana proietta la struttura logica oltre i confini del già noto, trasformando l'intelletto in uno strumento di scoperta. La fiaba autentica, in quest'ottica, si configura come il mezzo privilegiato per attingerne la verità più profonda attraverso l'archetipo e il simbolo.

2.2 Il regno fatato e la qualità dell'incanto

La materia propria della fiaba tolkieniana coincide con il *Faërie*, ovvero il regno in cui l'incanto si manifesta nella sua pienezza. Questo dominio può accogliere elfi, nani, draghi, creature arboree o oggetti dotati di potere; eppure, nessuno di questi elementi, preso singolarmente, è sufficiente a fondare il genere. L'autentica specificità risiede piuttosto nell'atmosfera complessiva e nella qualità intrinseca di un mondo capace di imporsi come una realtà altra rigorosamente coerente e autoconsistente.

Il *Faërie*, pertanto, non si identifica con un generico soprannaturale. Una narrazione può ospitare eventi prodigiosi senza per questo iscriversi nella visione tolkieniana, qualora tali prodigi manchino di un ordine immaginativo credibile; allo stesso modo, l'accumulo di fatti impossibili risulta debole se l'impossibile appare arbitrario. Il meraviglioso, nell'universo di Tolkien, non si riduce mai a una comoda licenza poetica, poiché risponde a leggi precise che il lettore può desumere dal contesto e dalla complessiva architettura narrativa.

Questa distinzione si rivela fondamentale per comprendere la distanza che separa la magia intesa come mero espediente dalla magia concepita come struttura del mondo. Nella Terra di Mezzo il prodigioso non risolve i nodi della trama dall'esterno: i manufatti di potere presentano limiti precisi, impongono costi elevati e comportano severe conseguenze. L'Unico Anello, i Palantíri, i Silmaril o la fiala di Galadriel non si esauriscono nella loro funzione strumentale, ma appartengono a tradizioni mitologiche e sistemi morali che ne radicano l'efficacia profonda nel tessuto stesso del mondo secondario.

Il *Faërie*, infine, conserva una costitutiva ambivalenza, configurandosi come uno spazio di bellezza e stupore ma anche di pericolo e turbamento. Tolkien rifiuta un meraviglioso addomesticato, piegato a illustrazione graziosa o a consolazione sentimentale; il regno fatato possiede la facoltà di incantare e guarire, così come quella di smarrire e ferire. Una simile duplicità si riflette nella geografia stessa della Terra di Mezzo, dove l'antico fascino di Bosco Atro confina con la minaccia, la purezza di Lórien si rivela estranea al tempo ordinario e la sapienza vivente di Fangorn conserva un carattere profondamente inquietante.

2.3 Fantasia, mondo secondario e credenza

La riflessione tolkieniana sulla fantasia culmina nella nozione di mondo secondario. Egli plasma un universo altro rispetto alla realtà primaria attingendo agli elementi dell'esperienza, del linguaggio e della memoria; l'immaginazione, pertanto, non crea mai dal nulla in senso assoluto, bensì riorganizza il dato fenomenico, lo affranca dall'abitudine e lo dispone secondo un ordinamento inedito. Nel momento in cui questa operazione, detta sub-creativa, ha successo, il lettore varca la soglia del mondo secondario, accordandogli piena fiducia per tutta la durata della permanenza al suo interno.

A questo proposito, Tolkien predilige il concetto di credenza secondaria rispetto alla classica formula della sospensione dell'incredulità:

- la sospensione dell'incredulità evoca un atto volontario e intrinsecamente fragile, in virtù del quale il lettore, pur consapevole della finzione, sceglie deliberatamente di silenziare il proprio dubbio;
- la credenza secondaria scaturisce invece dalla riuscita intrinseca dell'opera, poiché l'universo narrativo si impone da sé come coerente e interamente vero, senza richiedere alcuno sforzo artificiale di volontà.

Per generare un simile effetto, l'autore deve ricercare e custodire una rigorosa consistenza interna. La Terra di Mezzo rappresenta uno degli esempi più alti di tale architettura letteraria: la sua efficacia non deriva dalla semplice successione degli eventi della trama e risiede, invece, nella straordinaria percezione di una profondità storica e mitologica. Ogni toponimo riflette una genealogia precisa, ogni popolo custodisce una propria lingua e memoria così come ogni scenario geografico reca le tracce di un vissuto antecedente rispetto alle vicende dei protagonisti. Questa stratificazione conferisce l'impressione che la narrazione sia soltanto una finestra aperta su un cosmo immenso. Non basta, d'altronde, inventare creature insolite o introdurre dinamiche prodigiose per fondare il *Faërie*; occorre strutturare un contesto antropologico, una cronologia complessa, un ordine morale e un sistema metafisico che sappiano comporre quegli stessi elementi in una totalità credibile e autoconsistente.

3 Sub-creazione, mito e verità

3.1 La sub-creazione come facoltà umana

Uno dei cardini teorici della poetica tolkieniana risiede nella nozione di *sub-creation*. Secondo l'autore, l'essere umano non si configura come un Creatore in senso assoluto, bensì come una creatura dotata della facoltà di generare in via derivata. Questa prerogativa scaturisce direttamente dalla sua originaria connessione con la dimensione spirituale: l'uomo immagina, ordina, nomina e edifica universi alternativi poiché partecipa, sebbene in scala limitata, della medesima potenza creativa del Creatore. In quest'ottica, il prefisso *sub-* non assume una sfumatura dispregiativa di inferiorità ma indica proprio una forma di creazione partecipata.

Una simile prospettiva consente di difendere la fantasia dall'accusa di menzogna. L'invenzione di un mondo non implica affatto la falsificazione del reale, a patto che l'atto creativo rispetti l'ordine profondo e la natura intrinseca delle cose. Il mondo secondario non intende sostituirsi a quello primario; si propone, al contrario, di rifletterlo, interpretarlo e restituirlo a una rinnovata visibilità. La fantasia devia nella falsità solo quando degrada a evasione irresponsabile o a mera manipolazione, mentre custodisce un valore di verità ogniquale volta dischiude una percezione più intensa del reale.

Il *Faërie* si configura pertanto come il luogo d'elezione della sub-creazione. Esso schiude un orizzonte privo di riscontri empirici e al contempo autentico sul piano mitico e poetico. La questione cruciale non risiede nell'esistenza storica di elfi, balrog o silmaril all'interno del mondo primario, quanto nella capacità di queste figure di veicolare verità universali legate all'esperienza umana: nostalgia della luce, desiderio di immortalità, pericoli del possesso e virtù salvifica della pietà.

Tolkien traduce in pratica questo principio spingendo la sub-creazione verso i suoi esiti più radicali. La sua produzione, infatti, trascende i confini di una narrazione compiuta per ramificarsi in un monumentale apparato di lingue, alfabeti, annali, genealogie e cartografie. Il *legendarium* tolkieniano si offre così come un organismo in perenne divenire, la cui natura intrinsecamente frammentaria non costituisce un limite editoriale, bensì la cifra stessa di un'attività sub-creativa tesa a una totalità talmente complessa da superare le concrete possibilità di compimento dell'autore stesso.

3.2 Mito e fiaba

Mito e fiaba appaiono strettamente interconnessi nell'orizzonte tolkieniano, poiché entrambi appartengono alla sfera dell'immaginazione narrativa e custodiscono significati profondi che rinunciano alla concettualizzazione astratta. La fiaba, tuttavia, conserva una prerogativa specifica, identificabile nella capacità di condurre il lettore all'interno del *Faërie*, un regno in cui il meraviglioso viene esperito dall'interno.

Il mito non viene inteso come una spiegazione ingenua o primitiva del cosmo, destinata a essere platonicamente superata, ma come uno strumento di conoscenza autonomo e complementare al pensiero razionale. Le vicende mitiche (come il racconto di Beren e Lúthien) rifiutano una traduzione univoca, poiché la loro verità risiede proprio in un'eccedenza semantica che abbraccia simultaneamente i temi dell'amore, della morte, della bellezza e della perdita.

Il *Faërie* tolkieniano assume un carattere squisitamente mitico nella misura in cui rifiuta la rigidità dell'allegoria, verso la quale l'autore nutriva una nota avversione a causa delle sue rigide corrispondenze biunivoche. Al codice allegorico viene preferito il *principio dell'applicabilità*, ovvero la libertà concessa al lettore di rintracciare nel testo molteplici risonanze con il reale senza per questo vincolarlo a una singola chiave di lettura. Se l'Unico Anello evoca la dinamica corruttiva del potere senza esaurirsi in una specifica contingenza storica, allo stesso modo Mordor richiama le tragedie dell'industrializzazione e dei totalitarismi senza appiattirsi su di esse. Tale elasticità simbolica risulta vitale per l'autonomia del mondo secondario: un'impostazione eccessivamente allegorica ne comprometterebbe la coerenza interna, riducendo ogni elemento a un rinvio a significati esterni, laddove Tolkien esige che il lettore accordi piena fiducia alla realtà immanente dell'universo narrativo.

3.3 La verità del fantastico

La ricerca della verità costituisce il nucleo profondo della riflessione tolkieniana. Il fantastico si rivela capace di dire il vero proprio in virtù della sua attitudine a spogliare le cose dalle loro apparenze abitudinarie. L'immagine di un drago può manifestare l'essenza della superbia o dell'avidità in modo più efficace rispetto a una descrizione realistica, un anello prodigioso svela le strutture universali della tentazione bellica e politica decisamente meglio di un oggetto concreto, così come la condizione immortale degli Elfi getta una luce vivida sul limite mortale dell'uomo.

Poiché la dimensione fantastica non si configura come una negazione del reale, ma come un mezzo privilegiato per attraversarlo e riscoprirlo, il *Faërie* non allontana dal mondo primario, ma ne rivela lo statuto costitutivamente misterioso. In questa

trasformazione dello sguardo risiede la forza duratura dell'opera tolkieniana, offrire ben più di una via di fuga, educando l'osservatore a una comprensione più acuta della realtà.

4 Le funzioni della fiaba: recupero, evasione, consolazione

4.1 Il recupero dello sguardo

La prima grande funzione della fiaba, nell'orizzonte teorico tolkieniano, si identifica con il *recovery*, ovvero il recupero dello sguardo. Con questo termine l'autore evoca la possibilità di contemplare nuovamente le cose familiari, affrancandole dall'opacità dell'abitudine e dal logorio della quotidianità. Gli esseri umani tendono a smarrire il contatto autentico con il mondo proprio a causa di una presunta familiarità: ciò che è quotidiano si trasforma spesso in invisibile. Spostando il punto di vista in un contesto altro, la fantasia restituisce freschezza all'ordinario.

Il *Faërie* opera precisamente secondo questa dinamica. All'interno di un universo incantato, un albero riacquista la dignità di una presenza misteriosa, il pane assume un valore quasi sacrale, la strada si fa destino e la dimora viene percepita come un rifugio tanto fragile quanto prezioso. Il fantastico tolkieniano rende la realtà nuovamente intensa e nitida nella mente di chi legge.

All'interno di *"The Lord of the Rings"*, questo processo si manifesta chiaramente nel mutamento del legame con la Contea. Nelle battute iniziali essa si presenta come uno spazio squisitamente domestico, a tratti comico, scandito da piccole consuetudini, festività e provincialismi. Tuttavia, al termine del tragitto verso Monte Fato, la Contea appare sotto una luce del tutto inedita, rivelandosi un bene vulnerabile, esposto alla corruzione del tempo e della storia. Il viaggio nel *Faërie* non allontana definitivamente gli hobbit dalla propria terra d'origine; al contrario, li rende capaci di comprenderne l'intrinseco valore, generando la consapevolezza della necessità di proteggerla e, simultaneamente, di accettarne l'inevitabile mutamento.

Il personaggio di Samwise Gamgee incarna compiutamente questa funzione salvifica. Nonostante l'incontro con elfi, nani e sovrani antichi, e malgrado l'attraversamento di lande desolate e regni in rovina, il suo desiderio più profondo rimane ancorato alla cura del giardino, alla luce del giorno e alla terra coltivata. L'esperienza del meraviglioso lo riconduce alla concretezza dell'esistenza con una sensibilità infinitamente più profonda e non lo tramuta in un eroe astratto.

4.2 L'evasione come libertà

La seconda funzione cardine viene individuata nell'*escape*, termine che Tolkien difende con vigore dalle frequenti accuse di configurarsi come una fuga irresponsabile dalla realtà. L'autore ribalta radicalmente la prospettiva comune, osservando come l'atto di evadere non sia necessariamente sinonimo di disonore o di viltà.

L'evasione fiabesca non deve essere confusa con un rifiuto della responsabilità etica. Vivendo in un'epoca profondamente segnata dai traumi bellici, dall'industrializzazione selvaggia e dal disincanto del mondo, Tolkien scorge nel *Faërie* la possibilità di sottrarsi all'idea totalizzante che la realtà sia esclusivamente materia sfruttabile, pura funzione di produzione e consumo. Evadere, in senso propriamente tolkieniano, significa rigettare le sbarre di un realtà impoverita, antropocentrica e estrattivista.

Naturalmente, questa prospettiva è tutta'altro che un riparo sentimentale in un universo privo di asperità. Il regno fatato si rivela intrinsecamente pericoloso e insidioso, costellato di oscurità, prove morali e dolorose perdite. L'esperienza di Bilbo dimostra come il viaggio nel fantastico non costituisca una fuga dalla vita, quanto piuttosto la scoperta che l'esistenza è infinitamente più vasta delle rassicuranti certezze della propria dispensa.

Da questo punto di vista, la fantasia si rivela antitetica all'escapismo banale. Lungi dal consentire al lettore di dimenticare l'azione del male, essa offre gli strumenti per decifrarlo con maggiore acume. Figure come Sauron, Saruman, Gollum o lo stesso Unico Anello non sono immagini consolatorie; eppure, proprio attraverso questa complessa trama simbolica, l'osservatore apprende la natura subdola del dominio, la fragilità della volontà e il valore provvidenziale (in senso tolkieniano) della pietà.

4.3 Consolazione ed eucatastrofe

La terza funzione della fiaba si compie nella consolazione, concetto che l'autore lega indissolubilmente al neologismo di *eucatastrophe*. Con questo termine si indica il rovesciamento improvviso e inaspettato della catastrofe in un esito di gioia e grazia. Non si tratta di un espediente narrativo superficiale, né di una posticcia cancellazione della sofferenza. Al contrario, l'eucatastrofe trae la propria efficacia drammatica proprio dal fatto che la tragedia è stata presa sul serio e vissuta fino in fondo; la consolazione finale non cancella il dolore sofferto, lo redime, trasfigurandolo nel mezzo necessario per cogliere il trionfo del bene e il verificarsi della provvidenza tolkieniana.

Nella struttura narrativa di *"The Lord of the Rings"*, il momento culminante della distruzione dell'Anello rappresenta il perfetto archetipo eucatastrofico. Giunto al Monte Fato, nel momento del verdetto definitivo, Frodo fallisce la propria missione,

cedendo alla tentazione e rivendicando il simulacro del potere per sé. La catastrofe si converte in salvezza non per le virtù di un eroe perfetto, bensì per il ruolo provvidenziale di Gollum, la creatura precedentemente risparmiata dalla compassione di Bilbo prima e di Frodo poi. La redenzione scaturisce così da un mirabile intreccio di fallimento umano, brama e misericordia, i quali agiscono come strumenti di un disegno superiore.

Questo esito illustra perfettamente la visione teologica tolkieniana. La speranza si distanzia radicalmente dal superficiale ottimismo: se quest'ultimo presuppone ciecamente che le cose vengano al meglio, la vera speranza resiste proprio laddove mancano garanzie razionali di riuscita. Emblematico in tal senso è Sam, il quale riflette sul fatto che le grandi vicende mitologiche non finiscono mai e che loro stessi ne fanno parte, sottolineando la scelta di non tornare indietro per dare un senso al loro viaggio. L'eucatastrofe si configura come l'istante in cui il racconto lascia trapelare una grazia che eccede i calcoli dei personaggi, dimostrando come il bene possa operare anche attraverso atti piccoli, incompleti o apparentemente fallimentari.

La consolazione fiabesca assume in tal modo una profonda dimensione spirituale. Tolkien, da pensatore cristiano, scorge nella gioia eucatastrofica un riflesso profondo della storia della salvezza; ciononostante, nella sua produzione letteraria, questa intuizione non si spinge mai nell'esplicito codice allegorico. Il lettore non incontra omelie, ma accadimenti. È la teologia stessa a farsi forma narrativa: la clemenza verso Gollum, la devozione di Sam, la rinuncia all'Anello da parte di Galadriel e la rovina di Mordor costituiscono eventi governati da una provvidenza silenziosa, la quale sceglie di manifestarsi esclusivamente attraverso la libertà, il coraggio e le scelte etiche dei singoli.

5 Le fonti culturali del Faërie tolkieniano

5.1 Filologia e invenzione linguistica

L'attività di Tolkien quale filologo non costituisce un dato biografico collaterale, bensì il nucleo generativo della sua stessa produzione letteraria. La sua immaginazione speculativa trae linfa dalle parole ancor prima che dalle suggestioni visive o sonore. Lo studio delle lingue antiche, delle etimologie, delle mutazioni fonetiche e dei codici medievali gli offriva svariati germi narrativi: una singola parola poteva evocare un intero popolo e un nome custodire una complessa stratificazione storica; allo stesso modo, una variazione linguistica era in grado di testimoniare una migrazione o di rivelare le tracce di un profondo trauma culturale.

La Terra di Mezzo risulta interamente edificata secondo questa logica scientifica. Le lingue elfiche, in particolare il Quenya e il Sindarin, non si configurano affatto come orpelli ornamentali applicati a posteriori. L'autore stesso ribadì a più riprese come i sistemi linguistici precedessero e generassero la fabula, fungendo da catalizzatori di toponimi, genealogie, memorie collettive e costellazioni mitiche. L'effetto di verosimiglianza sul lettore si rivela decisivo: l'onomastica tolkieniana evoca una profondità storica reale proprio perché risponde alle rigide leggi della filologia comparativa.

Questa dimensione glottopoietica è parte integrante del *Faërie*. Un universo secondario credibile esige lemmi densi di memoria, capaci di suggerire un passato immemorabile. Nomi come *Lothlórien*, *Gondolin*, *Númenor*, *Mordor*, *Rivendell*, *Moria*, *Beleriand* o *Valinor* creano profondità proprio perché sembrano appartenere a lingue, epoche e comunità differenti per via della loro coerente struttura fonetica e morfologica, la quale rispecchia le leggi di evoluzione di veri e propri ceppi linguistici storici.

In Tolkien la lingua non costituisce un mero strumento espressivo, bensì il fondamento ontologico stesso del mondo secondario. L'atto della glottopoiesi genera la storia, poiché ogni sistema linguistico postula necessariamente una comunità di parlanti, dinamiche di trasmissione, mutamenti fonetici, contatti interculturali e derive di oblio. Il *Faërie* tolkieniano si rivela dunque, nella sua essenza più profonda, un cosmo squisitamente filologico: è proprio questa rigorosa tassonomia linguistica a conferire tridimensionalità ai toponimi della Terra di Mezzo, dove nomi come *Valinor* o *Mordor* non sono etichette arbitrarie, ma fossili storici di civiltà in perenne mutamento.

5.2 Il Medioevo germanico, il *Beowulf* e i mostri

Un secondo orizzonte di riferimento fondamentale è rappresentato dal Medioevo germanico e anglosassone. Tolkien non si limitò a una ricezione passiva del *Beowulf*, ma ne fu uno dei massimi esegeti novecenteschi. Nel celebre saggio "*Beowulf: The Monsters and the Critics*", egli scardinò la tendenza della critica coeva a considerare le creature prodigiose come elementi folklorici marginali o primitivi, rivendicando la centralità artistica ed estetica del mostruoso quale cuore simbolico del poema.

Questa riabilitazione critica si riflette direttamente nella sua opera narrativa. Il drago Smaug, il Balrog di Moria, Shelob, i Nazgûl e lo stesso Sauron non si esauriscono nella funzione di meri antagonisti funzionali allo svolgimento della trama. Al contrario, essi incarnano differenti declinazioni metafisiche del male, della brama, della corruzione etica e dell'impulso al dominio coercitivo. All'interno del *Faërie*,

la figura del mostro consente di rendere visibili e tangibili dinamiche spirituali che altrimenti rimarrebbero confinate nell'astrazione.

Smaug, nello specifico, compendia l'intera eredità del drago germanico. Lungi dall'essere una fiera irrazionale, si presenta come una creatura dotata di una spiccata intelligenza verbale e seduttiva; il suo confronto con Bilbo si configura come una raffinata schermaglia retorica prima ancora che fisica. Il drago padroneggia il potere della parola per insinuare il dubbio e manipolare il desiderio, saldando in un'unica figura i temi dell'avarizia, della violenza e della menzogna.

L'autore non imita pedissequamente le fonti antiche ma le trasfigura: il *Faërie* ne assorbe il senso tragico e l'etica eroica, inserendoli però in una differente cornice morale, profondamente innervata dai concetti di misericordia e speranza. L'eroismo della Terra di Mezzo trascende lo sprezzo del pericolo di fronte alla morte, celebrando piuttosto la fedeltà, la rinuncia volontaria al potere e la quotidianità nei doveri.

5.3 Le saghe nordiche, le *Edda* e il senso del destino

Le saghe islandesi e le *Edda* offrirono a Tolkien un vasto repertorio di archetipi, onomastica e strutture narrative, spaziando dalle stirpi naniche alle lame spezzate, dai tesori maledetti ai giuramenti irrevocabili. L'universo mitologico nordico è costitutivamente segnato da una stringente coscienza del fato (il *wyrd* anglosassone) e da una nobiltà intrinsecamente tragica, in cui l'eroe sceglie di combattere anche nella certezza della sconfitta finale.

Questo elemento elegiaco e dolente attraversa l'intero *legendarium*. La secolare lotta contro Morgoth nella Prima Era, la resistenza disperata dei Popoli Liberi contro le armate di Sauron e la consapevolezza del progressivo e ineluttabile declino degli Elfi conferiscono al racconto una costante sfumatura di malinconia. La vittoria non cancella la perdita: anche nel momento del trionfo sul male, qualcosa della bellezza del mondo antico scompare per sempre.

La tradizione nordica informa anche la sacralità dei giuramenti. Nel "*Silmarillion*", l'impegno solenne pronunciato da Fëanor e dai suoi figli si trasforma nella principale forza distruttiva della cronaca della Prima Era. Una volta pronunciata, la parola si fa vincolo ontologico, destino e maledizione. Il linguaggio, ancora una volta, rivela la propria natura non neutrale: nel *Faërie*, l'atto linguistico possiede la facoltà di legare indissolubilmente la volontà e di piegare il corso degli eventi.

Tolkien rielabora tuttavia il fatalismo nordico mediandolo con una concezione provvidenziale della storia. Sebbene il suo mondo conosca il dramma della rovina, esso non è mai prigioniero di una necessità cieca o deterministica. La libertà individuale conserva un valore assoluto, la pietà orienta i destini e persino il gesto

apparentemente più insignificante può produrre conseguenze incalcolabili. In questo instabile equilibrio tra l'estetica del destino tragico e la certezza della speranza provvidenziale risiede uno degli aspetti più originali della sua sub-creazione.

5.4 Il "*Kalevala*" e la mitologia finnica

Il "*Kalevala*", poema epico finlandese, esercitò un'influenza profonda sulla sensibilità tolkieniana. Esso non gli fornì soltanto suggestioni tematiche ma rappresentò l'esempio vivente di come una mitologia nazionale potesse essere interamente edificata sul canto, sulla lingua e sulla memoria ancestrale. La fonetica del finlandese guidò l'evoluzione estetica del Quenya, mentre la figura tragica di Kullervo offrì la matrice per l'infelice parabola di Túrin Turambar.

Le vicende di Túrin costituiscono uno dei capitoli più cupi del "*Silmarillion*". Al pari di Kullervo, l'eroe si ritrova stretto in una fitta trama di colpe involontarie, ignoranza dei propri natali, violenza e maledizione familiare. La sua rovina dimostra come il *Faërie* tolkieniano non si risolva sempre in una consolazione immediata o superficiale: esiste un *Faërie* tragico, in cui la solennità del mito convive con la catastrofe esistenziale più radicale.

L'ispirazione tratta dal "*Kalevala*" conferma come l'autore non ricercasse prestiti di trama, quanto piuttosto il nesso indissolubile tra lingua e mito. La genesi della Terra di Mezzo risponde al celebre e intimo desiderio di donare un corpo mitologico all'Inghilterra (intesa non come falso storico, ma come sub-creazione letteraria) che potesse vantare la medesima profondità dei grandi cicli epici dell'antichità continentale.

5.5 Cristianesimo, provvidenza e non allegoria

La fede cattolica di Tolkien costituisce la filigrana etica della sua opera, pur non traducendosi mai in un impianto allegorico diretto. L'autore rifiutava fermamente le corrispondenze rigide del codice allegorico, le quali avrebbero impoverito l'autonomia del mondo secondario; la sua narrativa si rivela tuttavia profondamente cristiana nella struttura morale, nella concezione teologica del male, nella centralità della misericordia e nell'azione silenziosa della provvidenza.

Il male, nella prospettiva tolkieniana, non possiede uno statuto ontologico autonomo o una forza autenticamente creativa. Figure come Melkor e Sauron si dimostrano incapaci di generare una reale novità, limitandosi a deformare, parodiare, corrompere e dominare quanto già creato. Questa visione ricalca fedelmente la dottrina della tesi agostiniana del male come *privatio boni* (mancanza e perversione del bene). Gli

Orchi (intesi come corruzione degli Elfi), le macchine belliche di Saruman e la natura coercitiva dell'Anello esplicitano proprio questo impulso anti-creativo, teso a ridurre la feconda pluralità del mondo all'isomorfismo di un'unica volontà tirannica.

6 Il Faërie nella Terra di Mezzo: spazio, tempo e desiderio

6.1 La profondità storica come incanto

Uno dei caratteri più peculiari dell'universo tolkieniano risiede nella sua fitta densità cronologica. Il lettore di *"The Lord of the Rings"* avverte costantemente come la vicenda principale costituisca soltanto l'epilogo di un canone storico e mitologico infinitamente più remoto. Componenti poetici, rovine architettoniche, toponimi e frammenti leggendari evocano perennemente le prime due Ere della Terra di Mezzo, richiamando alleanze arcaiche, regni svaniti e dinastie cadute.

Questa tecnica genera un effetto strutturale imprescindibile per la riuscita del *Faërie*: il meraviglioso non si presenta mai come un espediente improvvisato, bensì come un'eredità storica tangibile. I manufatti di potere non esauriscono la propria funzione nell'immediatezza dell'intreccio ma recano le tracce di una forgia remota; allo stesso modo, i complessi urbani testimoniano il declino di civiltà passate e i canti conservano memorie ancestrali che i personaggi stessi decifrano solo parzialmente. L'universo secondario si dimostra, in tal modo, intrinsecamente eccedente rispetto ai confini della narrazione.

L'incanto scaturisce proprio da questa sproporzione tra la porzione di mondo effettivamente raccontata e l'orizzonte di eventi lasciato intravedere sullo sfondo. Tolkien rinuncia deliberatamente all'onniscienza esplicativa, preferendo disseminare indizi e accenni reticenti che permettono al lettore di percepire un oltre inaccessibile. Una simile sottrazione informativa costituisce una delle forme più efficaci della sua estetica, poiché conferisce vita e autonomia al cosmo sub-creato, sottraendolo alla totale e artificiosa disponibilità del pubblico.

6.2 Il tempo fatato e la malinconia degli Elfi

Il tempo del *Faërie* diverge radicalmente dalla linearità del tempo ordinario. Tolkien rielabora il topos folklorico del regno fatato (inteso tradizionalmente come cronotopo alieno e asimmetrico) convertendolo in una profonda meditazione sulla memoria, l'immortalità e l'inevitabile logorio dell'esistere. Gli Elfi incarnano precisa-

mente questa alterità temporale: essi si fanno custodi di ciò che l'umanità tende a dimenticare, convertendo la propria memoria perpetua in un fardello esistenziale.

Lothlórien rappresenta lo spazio in cui questa dimensione di sfasamento si manifesta con la massima intensità drammatica. All'ingresso della Compagnia, lo scorrere dei giorni sotto gli alberi di Galadriel sembra sfuggire a qualsiasi misurazione oggettiva, rivelandosi come un frammento incorrotto delle Ere ancestrali miracolosamente preservato all'interno della Terza Era. Una simile opera di conservazione conserva tuttavia un carattere effimero e fragile; il compimento della missione contro Mordor decreterà l'inevitabile esaurimento dei Tre Anelli elfici, sancendo la definitiva dissolvenza dei loro regni protetti.

La bellezza dei Primi Nati si rivela, per tale ragione, costitutivamente elegiaca e malinconica. Privi dell'orizzonte della morte biologica ma indissolubilmente legati al destino del mondo, gli Elfi patiscono un progressivo logoramento spirituale che li costringe alla rarefazione o all'esilio oltreoceano. Tolkien ribalta in questo modo ogni concezione ingenua del meraviglioso: l'immortalità non si configura come un privilegio esente da sofferenza, bensì come la condanna a testimoniare il perpetuo mutamento e la corruzione di Arda.

6.3 Desiderio, possesso e rinuncia

Il *Faërie* tolkieniano si struttura, infine, come uno spazio dominato dal desiderio spirituale e materiale. I personaggi si muovono spinti dalla brama di luce, patria, sapienza o potere, tensioni che l'autore non condanna a priori, considerandole anzi il motore dell'azione eroica e la spia dell'orientamento etico dei singoli. La riflessione tolkieniana introduce tuttavia una rigida demarcazione assiologica tra la contemplazione estetica dell'oggetto amato e l'impulso al possesso dominatore.

I Silmaril compendiano la massima ambiguità di questa dinamica. Custodi della luce pura degli Alberi di Valinor, essi si offrono originariamente come manufatti di sacra bellezza; eppure, l'orgoglio del loro artefice Fëanor li converte in proprietà privata e assoluta. Nel momento in cui la bellezza dei Silmaril scade in feticcio del possesso, essa genera una spirale involutiva di violenza e colpa: il giuramento dei Feanoriani trasforma il desiderio in schiavitù e la luce primordiale diviene causa di fratricidio.

L'Unico Anello esaspera questa logica reificante fino alle sue estreme conseguenze metafisiche. Chi ne rivendica l'uso non possiede lo strumento, ma ne viene integralmente posseduto, poiché l'illusione del dominio universale esige la sistematica alienazione della libertà interiore. Il potere coercitivo dell'Anello agisce annullando la pluralità del reale per ricondurla alla volontà monolitica di Sauron; per questa

ragione, persino le figure eticamente più salde sono chiamate al rifiuto radicale del simulacro, nella consapevolezza che l'iniquità del mezzo perverte necessariamente la nobiltà del fine.

La rinuncia consapevole si eleva pertanto a espressione culminante dell'eroismo tolkieniano. Superando la prova del rifiuto dell'Anello, Galadriel e Aragorn dimostrano come la statura morale non si misuri nell'atto della conquista o dell'appropriazione, bensì nella capacità di astenersi dal possesso di ciò che avrebbe la facoltà di ghermire.

7 Da "*The Hobbit*" a "*The Lord of the Rings*": due accessi al Faërie

7.1 Bilbo e la soglia domestica

"The Hobbit" offre un primo e peculiare accesso al *Faërie* attraverso la lente di un protagonista costitutivamente domestico. Bilbo Baggins, con il suo radicamento nelle consuetudini della Contea, si fa perfetto mediatore speculativo tra l'orizzonte psicologico del lettore moderno e la solennità del mito antico. La dimora di Casa Baggins, emblema di una rassicurante prevedibilità, cessa di essere uno spazio puramente geografico per tramutarsi in una vera e propria soglia ontologica.

L'irruzione di Gandalf e della compagnia dei nani scardina l'ordine originario introducendo la dimensione del canto e della memoria storica. La brama della patria perduta edifica un contrasto stridente con l'isolamento provinciale hobbit, chiamando il protagonista a confrontarsi con una complessità morale che eccede la mera rispettabilità sociale. Il percorso di Bilbo si configura così come un'autentica iniziazione al meraviglioso. Egli attraversa le insidie del mondo esterno senza mai smarrire la propria identità originaria; la sua maturazione non risiede nell'acquisizione di virtù belliche tradizionali, quanto nell'affinamento di doti quali l'empatia, l'intuito retorico e la pietà, culminanti nella rinuncia volontaria all'Arkengemma per scongiurare un conflitto fratricida.

7.2 Smaug, il tesoro e la corruzione del possesso

All'interno di questo primo impianto narrativo, la figura di Smaug compendia l'archetipo del drago nella sua declinazione più squisitamente germanica. Oltre a custodire un cumulo sterile di ricchezze, la creatura si distingue per una spiccata e perversa intelligenza dialettica; il confronto verbale con Bilbo rivela come la

vera minaccia del mostruoso risieda nella sua capacità di manipolare la mente dell'interlocutore, insinuando il tarlo del sospetto e deformando i desideri originari.

L'oro sottratto alla Montagna Solitaria assume uno statuto ontologico ambivalente: se per la stirpe di Durin rappresenta il ripristino dell'onore dinastico, l'ossessione che ne deriva rischia di corromperne irrimediabilmente la legittimità etica. La metamorfosi spirituale di Thorin Scudodiquercia illustra la natura subdola di un meraviglioso che non si offre mai come premio inerte ma come severo banco di prova morale. La catarsi del re nano si compie solo in punto di morte, attraverso il riconoscimento che i legami comunitari e la convivialità quotidiana sopravanzano qualsiasi materialità, anticipando la tesi fondamentale della produzione matura tolkieniana.

7.3 Dalla fiaba d'avventura all'epica della perdita

Con la transizione a *"The Lord of the Rings"*, le premesse fiabesche della prima opera subiscono una radicale mutazione di scala e di tono. L'Anello, originariamente concepito come un espediente quasi ludico di invisibilità, assurge a baricentro di un dramma cosmologico e metafisico. Il baricentro dell'azione si sposta drammaticamente dall'acquisizione della ricchezza al sacrificio del possesso: l'impresa non è più orientata a guadagnare un tesoro, bensì a dismettere definitivamente un simulacro di dominio assoluto.

Frodo Baggins si fa carico di un mandato antitetico a quello del predecessore, incardinando un'epica della rinuncia in cui il *Faërie* cessa di essere uno spazio di scoperta avventurosa per farsi rigoroso itinerario di espiazione e sottomissione etica. I diversi scenari geografici della Terra di Mezzo si offrono al lettore come tappe di una complessa geografia dello spirito, in cui ogni comunità riflette una peculiare risposta ai dilemmi del tempo, della morte e della tentazione politica.

7.4 Le tappe dell'incanto e dell'anti-creazione

Se Lothlórien incarna la forma più pura, sacrale e malinconica del regno fatato (un'oasi di intemporalità e purezza la cui sopravvivenza è paradossalmente legata alla distruzione stessa dell'Anello), Mordor si configura come il perfetto archetipo dell'anti-*Faërie*. Questa contrapposizione non risiede nella mancanza di elementi prodigiosi, ma nell'adozione di una logica antitetica a quella della sub-creazione organica. Il dominio di Sauron rigetta la feconda pluralità linguistica e culturale della Terra di Mezzo, imponendo una rigida e sterile uniformità meccanica volta esclusivamente al controllo biopolitico.

L'Anello compendia visivamente questo impulso totalizzante; la sua geometria perfetta e chiusa simboleggia l'annichilimento di ogni alterità. Una simile parabola anti-creativa trova un riscontro speculare nell'operato di Saruman a Isengard. Il tradimento dello stregone si consuma proprio nel travisamento del mandato sub-creativo, ridotto a mera parodia tecnologica del totalitarismo di Mordor. L'incanto della sua voce si degrada a espediente demagogico e manipolatorio, svelando come la corruzione intellettuale operi pervertendo la nobiltà dei fini attraverso la brutalità dei mezzi tecnologici.

7.5 La eucatastrofe del Monte Fato

Il compimento dell'epopea tolkieniana sul Monte Fato offre una delle più alte e complesse realizzazioni del principio dell'eucatastrofe. Il fallimento finale di Frodo, incapace di resistere alla pressione metafisica dell'Anello nell'istante supremo, scardina ogni residuo di epica provvidenzialista ingenua, dimostrando come il carico della tentazione ecceda costitutivamente le sole forze dell'arbitrio umano.

Il ribaltamento improvviso e provvidenziale della catastrofe non si realizza per mezzo di un intervento magico esterno, bensì attraverso l'azione collaterale e immanente di Gollum. La salvezza del mondo secondario scaturisce così dal cumulo dei passati atti di misericordia compiuti dai protagonisti; la determinazione etica di risparmiare una creatura apparentemente irredimibile genera una conseguenza storica incalcolabile, che sopravanza la logica del puro calcolo utilitaristico. La consolazione eucatastrofica, tuttavia, preserva un carattere profondamente serio e dolente: Frodo fa ritorno alla Contea irrimediabilmente mutilato nello spirito e nel corpo, a conferma del fatto che il trionfo del bene nel *Faërie* non implica mai l'ingenua cancellazione delle cicatrici della storia.

8 Il "*Silmarillion*": Faërie cosmologico e tragedia della luce

8.1 La creazione come musica

Nel "*Silmarillion*", il *Faërie* assume una dimensione compiutamente cosmologica. L'*Ainulindalë* descrive la genesi del cosmo come un'architettura polifonica e dalla declinazione di questa armonia prende forma la visione primordiale di Arda. Sebbene Melkor introduca elementi dissonanti nel tentativo di imporre la propria volontà

egemonica, la sua stessa ribellione viene infine ricompresa e sussunta all'interno di un disegno provvidenziale superiore.

Questa premessa teogonica risulta imprescindibile per decifrare la metafisica del *legendarium*. Il male si configura sin dal principio come una deviazione acustica, una dissonanza priva di statuto ontologico autonomo; Melkor non possiede una reale capacità generativa, potendo soltanto parodiare e contraffare il tema originario. La storia di Arda sarà costantemente segnata da questa polarità tra la purezza dell'armonia archetipica e la sua successiva corruzione storica.

La metafora musicale stabilisce inoltre un nesso indissolubile tra l'espressione estetica e la struttura profonda della realtà. All'interno dell'universo tolkieniano, il canto cessa di essere uno strumento decorativo per farsi veicolo di potenza mitopoietica e svelamento della verità. Questa intuizione guiderà l'intero corpus letterario dell'autore, dai canti di Lúthien alle ballate hobbit, definendo il *Faërie* come un dominio in cui la parola cantata conserva l'efficacia primordiale della parola creatrice.

8.2 Valinor, gli Alberi e la nostalgia della luce

Valinor rappresenta l'espressione più alta del meraviglioso inteso come dimensione del sacro. Dimora dei Valar, il regno è originariamente illuminato dai Due Alberi, Telperion e Laurelin, la cui luminescenza precede la creazione del Sole e della Luna. Questa fonte luminosa non costituisce un semplice fenomeno ottico o fisico assurgendo a simbolo metafisico di integrità, bellezza incorrotta e perfetta comunione spirituale.

Il sabotaggio perpetrato da Melkor e Ungoliant introduce nel cosmo secondario una ferita e una perdita irreparabili. Da quell'istante, la luce originaria sopravvive soltanto in uno stato di perenne frammentazione e rifrazione (racchiusa nei Silmaril, attenuata nel Sole e nella Luna o dispersa in riflessi sempre più remoti), secondo una dinamica interpretata come asse portante del dramma tolkieniano. Il *Faërie* del "*Silmarillion*" si pone come elegia cosmica: l'incanto si tinge di nostalgia per una purezza antecedente alla Caduta, in un mondo in cui la bellezza può essere violata, imprigionata o sottratta.

8.3 Fëanor, i Silmaril e il peccato del possesso

La figura di Fëanor compendia le massime vette e i correlati abissi dell'attività sub-creativa. Quale supremo artefice tra i Noldor, egli riesce a catturare e preservare la luce viva dei Due Alberi all'interno delle tre gemme da lui forgiate. Sebbene tale opera rappresenti il vertice legittimo dell'arte elfica, proprio l'eccezionalità del manufatto espone l'artista al rischio della *hybris* e del travisamento etico.

Il peccato di Fëanor non risiede nell'atto della creazione ma nella successiva pretesa di un possesso esclusivo e assoluto. Egli cessa di contemplare la bellezza come dono universale, scivolando nell'impulso egocentrico a dominarla privatamente. Quando Melkor si impossessa delle gemme, il dolore dell'artista degenera in una spirale di vendetta, ribellione e fratricidio, vincolata dall'irrevocabilità di un giuramento fatale. In questa complessa riflessione sulla condizione dell'artista, il *Faërie* svela i pericoli intrinseci alla creatività medesima, mostrando come l'alienazione dalla propria opera possa convertire uno strumento di comunione in un principio di radicale scissione.

8.4 Beren e Lúthien: amore, canto e passaggio tra mondi

La vicenda di Beren e Lúthien si colloca al centro esatto dell'immaginario tolkieniano, forte anche di una profonda e nota risonanza biografica. Tale narrazione congiunge l'orizzonte degli uomini mortali alla perennità degli Elfi, orchestrando un passaggio osmotico tra la fragilità biologica e la potenza del mito. La richiesta apparentemente impossibile formulata da re Thingol (strappare un Silmaril dalla corona di Morgoth per concedere la mano della figlia) istituisce lo spazio proprio della fiaba autentica, intesa come territorio in cui l'istanza etica dell'amore scardina i determinismi geometrici del potere politico.

Lúthien emerge come una delle figure dotate di maggiore efficacia drammatica nel *legendarium*. Il suo canto non si limita a distrarre l'avversario ma assoggetta Sauron e ammansisce Morgoth nel cuore stesso del suo trono ipogeico. La musica si fa azione concreta e la bellezza si traduce in forza spirituale capace di arginare l'avanzata del male. La sua successiva decisione di rinunciare all'immortalità per condividere il destino mortale di Beren introduce una cruciale meditazione sul significato teologico del fine vita; la morte viene restituita alla sua natura originaria di dono fatto agli Uomini, illuminando la condizione elfica non come un privilegio esente da dolore, bensì come un vincolo temporale privo di sbocchi oltre i confini temporali del mondo.

8.5 Túrin Turambar e il Faërie tragico

All'estremo opposto della consolazione eucatastrofica si colloca la parabola di Túrin Turambar, incarnazione del volto più cupo e distruttivo del *Faërie*. Oppresso dalla maledizione di Morgoth ma costantemente condizionato da un carattere superbo e inflessibile, Túrin attraversa un itinerario scandito da errori di giudizio, tragici disconoscimenti e rovinosi fallimenti. La sua cronaca vieta qualsiasi letturaedulcorata o superficiale della sub-creazione tolkieniana, offrendo l'esempio di un meraviglioso che non guarisce ma espone tragicità del dolore storico.

La rovina di Túrin non deriva esclusivamente dall'anatema esterno ma dalla sua sistematica incapacità di riconoscere i propri limiti e il proprio ruolo. Nel vano tentativo di dominare il fato mutando la propria identità, l'eroe rimane intrappolato in una colpa involontaria ma schiacciante. Tolkien dimostra così la presenza di una dimensione tragica reale, in cui le ferite non trovano immediata compensazione, riaffermando la serietà del male e la necessità di una speranza che vada oltre il successo contingente.

9 Racconti minori e riflessione esplicita sul Faërie

Questa sezione considera alcuni racconti minori di Tolkien come luoghi privilegiati di riflessione esplicita sul *Faërie* e sulla natura della sub-creazione. In testi quali *"Smith of Wootton Major"*, *"Leaf by Niggle"* e *"Farmer Giles of Ham"*, il meraviglioso opera come contenuto narrativo e diviene strumento teorico per interrogare il rapporto tra dono, arte, rinuncia e immaginazione. Tali opere, pur distanti dall'ampiezza epica del *"Silmarillion"* e del *"Lord of the Rings"*, rendono più visibile la grammatica profonda dell'estetica tolkieniana: il mondo secondario non è oggetto di possesso o evasione arbitraria, bensì spazio di partecipazione, disciplina interiore e apertura a un significato eccedente.

- *"Smith of Wootton Major"* costituisce la parabola in cui Tolkien traduce con maggiore immediatezza teorica il legame tra l'orizzonte umano e la dimensione del *Faërie*. Il protagonista riceve nell'infanzia un astro d'argento che gli schiude l'accesso al regno fatato; tale viatico non risponde a meriti sociali, né si presta a una replicabilità tecnica, offrendosi al contrario come pura manifestazione di grazia che esige di essere accolta con reverenza.

La comunità di Wootton Major perpetua celebrazioni e rituali di cui ha smarrito l'originaria densità semantica, evidenziando la distanza che separa la preservazione formale delle tradizioni dall'autentico accesso al mistero. Il *Faërie* esige un'attitudine antitetica, fondata sull'ascolto e sulla ricettività verso il meraviglioso. Sebbene i viaggi nel regno fatato operino una profonda metamorfosi interiore nel protagonista, la natura di quel dominio preserva una costitutiva intangibilità: esso non si concede come proprietà del visitatore, rifiuta qualsiasi strumentalizzazione narcisistica e non può essere trattenuto indefinitamente.

La conclusione del racconto, in cui Smith è chiamato a cedere la stella affinché il dono possa circolare e fecondare una nuova esistenza, compendia la visione estetica tolkieniana. La bellezza autentica esclude lo statuto del possesso

reificante; la rinuncia consapevole non nega il valore dell'esperienza vissuta ma ne riafferma la natura di gratuità e di dono partecipato.

- Sebbene privo dei motivi folklorici tradizionali, il racconto *"Leaf by Niggle"* offre una fondamentale prospettiva dell'attività sub-creativa. Il pittore Niggle è tormentato dalla visione di un albero immenso, di cui tuttavia riesce a trasportare sulla tela soltanto frammenti isolati, minuzie anatomiche e singole foglie, ostacolato dalle incombenze quotidiane. Il successivo viaggio del protagonista, venato di evidenti risonanze escatologiche, culmina nella scoperta che l'albero sognato esiste realmente, riscattando e perfezionando l'apparente fallimento dell'opera.

Il testo si offre come una densa meditazione sull'intrinseca incompiutezza del fare artistico, in cui lo sguardo dell'artefice intuisce costantemente un'eccedenza che la prassi esecutiva non è in grado di restituire. Ciononostante, Tolkien suggerisce che l'atto creativo non sia destinato all'oblio; la sub-creazione riceve infine un compimento escatologico che l'autore non potrebbe garantirsi con le sole proprie forze. La figura di Niggle specchia la parabola dello stesso Tolkien, dedito per l'intera esistenza all'edificazione di un monumentale organismo di lingue e miti rimasto parzialmente frammentario. Il meraviglioso cessa allora di essere un semplice tema diegetico, elevandosi a metafora della stessa vocazione artistica.

- L'orizzonte parodico di *"Farmer Giles of Ham"* arricchisce la prospettiva sul *Faërie* dimostrando l'elasticità di un materiale mitico capace di declinarsi secondo registri stilistici marcatamente differenti. Il testo rielabora i topoi del Medioevo fantastico (il drago sapiente, la lama regale, l'eroismo rurale e l'incompetenza della corte) attraverso una lente ironica e demistificante, che stempera la solennità tragica del *"Silmarillion"* senza per questo svingorirne l'efficacia simbolica.

Il meraviglioso tolkieniano non si esaurisce nell'alto registro epico, ma accoglie la dimensione dell'arguzia, del gioco etimologico e del rovesciamento carnevalesco delle gerarchie. L'intrusione del prodigioso nel quotidiano contadino genera un corto circuito in cui le dinamiche eroiche convivono con la commedia antropologica. Questa duttilità formale conferma come la fiaba, nell'ottica dell'autore, costituisca una struttura flessibile e polifonica, in grado di veicolare la serietà delle leggi del mondo secondario sia attraverso il registro tragico, sia mediante il riso.

10 Conclusione

Il *Faërie* di Tolkien si impone come una delle costruzioni teoriche e narrative più rilevanti all'interno della letteratura del Novecento. Lungi dal ridursi a un mero repertorio di creature prodigiose o a uno sfondo folklorico, esso si qualifica come una rigorosa gnoseologia dell'immaginazione, una compiuta poetica del genere fiabesco e uno strumento di indagine mitica della realtà. Attraverso questa formulazione teorica, l'autore rivendica la radicale serietà del fantastico, sottraendolo sia alla svalutazione razionalista che lo relega all'intrattenimento infantile, sia all'accusa di configurarsi come una superficiale via di fuga dalla storia.

Nel saggio "*On Fairy-Stories*", la definizione delle funzioni cardine della fiaba (il recupero dello sguardo, l'evasione dalle secche di un realismo impoverito e la consolazione eucatastrofica) cessa di configurarsi come un'astratta architettura speculativa per farsi prassi narrativa all'interno del *legendarium*. Le parabole esistenziali della Terra di Mezzo e dei racconti minori si offrono come differenti declinazioni di un medesimo nucleo problematico: l'articolazione del rapporto umano con la bellezza, le strutture del potere coercitivo, il limite della morte biologica e lo statuto del dono non posseduto.

Il retroterra culturale del *Faërie* tolkieniano compendia l'intera eredità della filologia germanica, l'esegesi del *Beowulf*, l'epica nordica delle *Edda*, la mitopoiesi finnica del *Kalevala* e la filigrana teologica della dottrina cristiana. Tolkien rielabora tali materiali nel solco di una sub-creazione originale, dotata di un'autonoma coerenza glottopoietica, storica, geografica e morale.

L'universo secondario tolkieniano rifiuta i codici della consolazione immediata o addomesticata, rivelandosi uno spazio intrinsecamente ambivalente, in cui la solennità luminosa del mito convive con la catastrofe esistenziale e con il tono dolente dell'elegia. La grandezza di questo impianto risiede proprio nella sua densità. Il *Faërie* non promette una sospensione permanente dal dolore storico ma impone una definitiva metamorfosi della percezione: il reduce riattraversa la soglia consapevole della sproporzione del cosmo, dell'impossibilità di colonizzare la bellezza attraverso il possesso, della non-definitività del male e del peso provvidenziale che anche il gesto più apparentemente insignificante esercita sul divenire della storia.

In ultima analisi, l'attualità della lezione tolkieniana risiede nella dimostrazione che la fantasia può obbedire a un rigore geometrico, che il codice mitico è in grado di veicolare verità universali e che l'edificazione di un mondo inventato non costituisce un atto di alienazione. Il *Faërie* non allontana il soggetto dalla realtà primaria ma si configura come il mezzo privilegiato per riscoprirne lo statuto profondo, restituendola

allo sguardo umano nella sua natura più autentica: costitutivamente misteriosa, intrinsecamente vulnerabile e, per questo, bisognosa di cura e d'amore.

Riferimenti bibliografici

- [1] J. R. R. Tolkien, *On Fairy-Stories*, in C. S. Lewis, ed., *Essays Presented to Charles Williams*, Oxford University Press, Oxford, 1947.
- [2] J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf*, George Allen & Unwin, London, 1964.
- [3] J. R. R. Tolkien, *The Hobbit, or There and Back Again*, George Allen & Unwin, London, 1937.
- [4] J. R. R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, George Allen & Unwin, London, 1954–1955.
- [5] J. R. R. Tolkien, *The Silmarillion*, ed. Christopher Tolkien, George Allen & Unwin, London, 1977.
- [6] J. R. R. Tolkien, *Smith of Wootton Major*, George Allen & Unwin, London, 1967.
- [7] J. R. R. Tolkien, *Farmer Giles of Ham*, George Allen & Unwin, London, 1949.
- [8] J. R. R. Tolkien, *Leaf by Niggle*, in *Tree and Leaf*, George Allen & Unwin, London, 1964.
- [9] J. R. R. Tolkien, *The Letters of J. R. R. Tolkien*, ed. Humphrey Carpenter, with Christopher Tolkien, George Allen & Unwin, London, 1981.
- [10] J. R. R. Tolkien, *Beowulf: The Monsters and the Critics*, Proceedings of the British Academy, vol. 22, 1936.
- [11] Humphrey Carpenter, *J. R. R. Tolkien: A Biography*, George Allen & Unwin, London, 1977.
- [12] Humphrey Carpenter, *The Inklings: C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, Charles Williams and Their Friends*, George Allen & Unwin, London, 1978.
- [13] Tom Shippey, *The Road to Middle-earth: How J. R. R. Tolkien Created a New Mythology*, George Allen & Unwin, London, 1982.
- [14] Tom Shippey, *J. R. R. Tolkien: Author of the Century*, HarperCollins, London, 2000.
- [15] Verlyn Flieger, *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World*, Wm. B. Eerdmans, Grand Rapids, 1983.

- [16] Verlyn Flieger, *A Question of Time: J. R. R. Tolkien's Road to Faërie*, Kent State University Press, Kent, 1997.
- [17] Verlyn Flieger, *Green Suns and Faërie: Essays on J. R. R. Tolkien*, Kent State University Press, Kent, 2012.
- [18] Verlyn Flieger, *Interrupted Music: The Making of Tolkien's Mythology*, Kent State University Press, Kent, 2005.
- [19] Douglas A. Anderson, *The Annotated Hobbit*, Houghton Mifflin, Boston, 1988.
- [20] Wayne G. Hammond and Christina Scull, *The Lord of the Rings: A Reader's Companion*, HarperCollins, London, 2005.
- [21] John Garth, *Tolkien and the Great War: The Threshold of Middle-earth*, HarperCollins, London, 2003.
- [22] Dimitra Fimi, *Tolkien, Race and Cultural History: From Fairies to Hobbits*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009.
- [23] Michael D. C. Drout, ed., *J. R. R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, Routledge, New York, 2007.
- [24] Marjorie Burns, *Perilous Realms: Celtic and Norse in Tolkien's Middle-earth*, University of Toronto Press, Toronto, 2005.
- [25] Paul H. Kocher, *Master of Middle-earth: The Fiction of J. R. R. Tolkien*, Houghton Mifflin, Boston, 1972.