

Il Dramma Feerico di Tolkien: origini e commiati

di Janet Brennan Croft

Originally published in *Mythlore* Volume 32, 2 #4, Spring/Summer 2014
as "Tolkien's Faërian Drama: Origins and Valedictions"

Traduzione di Giampaolo Canzonieri



— ASSOCIAZIONE ITALIANA —
STUDI TOLKIENIANI



"La Vita è Meravigliosa", Frank Capra, 1946

Indice

<u>Il Dramma Feerico di Tolkien: origini e commiati</u>	<u>2</u>
<u>Abbreviazioni</u>	<u>15</u>
<u>Bibliografia</u>	<u>15</u>
<u>Link</u>	<u>16</u>

Il Dramma Feerico di Tolkien: origini e commiati

Nel saggio “Sulle Fiabe” Tolkien introduce il concetto di Dramma Feerico, un genere di rappresentazione che gli Elfi inscenano per gli Uomini «con un realismo e un'immediatezza fuori dalla portata di qualsiasi congegno umano».



Janet Brennan Croft

In un dramma feerico lo spettatore sente di essere «fisicamente all'interno del Mondo Secondario di quel dramma», mentre si trova invece «in un sogno che un'altra mente sta tessendo» e non in un sogno suo proprio (SF p. 243 t.n.). Il Dramma Feerico è una forma d'arte elfica che un umano può quasi afferrare e comprendere, ma mai del tutto; qualcosa su cui il testimone/partecipante può riflettere ed elaborare per il resto della sua vita. Per quanto Tolkien descriva Feeria in termini ambivalenti in punti diversi delle bozze di “Sulle Fiabe”, sia suggerendone una realtà effettiva sia trattandola come un prodotto della mente (una versione del saggio include la frase «Le meraviglie di Feeria sono reali, se davvero lo sono, solo su

un piano differente» (FLIEGER e ANDERSON 2008 p. 265)), il concetto di Dramma Feerico è uno strumento utile per pensare all'opera profonda che il subconscio compie quando la mente si trova in uno stato gravemente conflittuale o necessita di forte cambiamento o crescita, ed è dunque ricettiva quando le viene offerta l'opportunità di un'esperienza trasformatrice.

Il relativo passo del saggio è lungo, ma denso di significato:

Il “Dramma Feerico”, d'altra parte, quel genere di rappresentazioni che, secondo abbondanti cronache, gli elfi hanno spesso inscenato per gli uomini, può suscitare Fantasia con un realismo e un'immediatezza fuori dalla portata di qualsiasi congegno umano. In termini di risultato, il suo effetto (su un uomo) è solitamente quello di trascendere la Credenza Secondaria. Se sei presente a un dramma Feerico sei tu stesso, o credi di essere, fisicamente all'interno del Mondo Secondario di quel dramma. L'esperienza può essere molto simile al Sogno e (semberebbe) è stata talvolta confusa (dagli uomini) con quest'ultimo. Nel dramma Feerico, tuttavia, ti trovi in un sogno che un'altra mente sta tessendo, e la conoscenza di questo fatto allarmante può sfuggire alla tua comprensione. Sperimentare direttamente un Mondo Secondario è una pozione troppo forte, così le attribuisce Credenza Primaria non importa quanto meravigliosi possano essere gli eventi. Cadi in un'illusione; se poi sia questo l'intento degli elfi (sempre o una volta qualsiasi) è questione diversa. Loro, ad ogni modo, non vi cadono. Per loro si tratta di una forma d'Arte, una forma ben distinta dalla Stregoneria o dalla Magia propriamente dette. Gli elfi non vivono dentro di essa, sebbene possano forse permettersi di dedicarle più tempo di quanto possano gli artisti umani. Il Mondo Primario, la Realtà, degli elfi e degli uomini è lo stesso, seppur valutato e percepito diversamente.

Per questa abilità elfica necessitiamo di una parola, ma tutte le parole che le sono state applicate sono state rese indistinte e confuse con altre cose. “Magia” è parola a portata di mano, e prima l'ho

usata (SF p. 201), ma non avrei dovuto. “Magia” dovrebbe essere riservata all’operato del Mago. “Arte” è il processo umano che produce, fra l’altro (non è il suo unico fine né l’ultimo), la Credenza Secondaria, e di “Arte” dello stesso genere, seppur con più abilità e meno sforzo, anche gli elfi possono far uso, o così le testimonianze sembrano mostrare. L’abilità più potente e in special modo elfica, tuttavia, la chiamerò, in mancanza di una parola meno discutibile, “Incanto”. L’Incanto produce un Mondo Secondario nel quale sia l’artefice sia lo spettatore possono entrare, per la soddisfazione dei loro sensi mentre vi si trovano all’interno. Nella sua purezza, tuttavia, l’Incanto è artistico sia nel desiderio sia nello scopo (SF pp. 243-244, t.n.).

Tutto questo è buono e giusto ma, come rilevano Flieger e Anderson nel loro commento, «di ciò di cui consiste il [dramma] feerico non viene fornita alcuna definizione, né viene dato alcun esempio di tali “rappresentazioni” o di tali “abbondanti cronache”»; la descrizione di Tolkien in realtà «fa poco per chiarire il concetto» (FLIEGER e ANDERSON 2008 p. 112) o per mostrare come l’esperienza di un dramma feerico differisca davvero da un ordinario sogno o visione.

Nel passo, tuttavia, è presente un accenno al fine di questa forma d’arte che può metterci sul giusto cammino verso una buona definizione. Ritengo poi che possiamo trovare una descrizione chiara di tale fine in un altro passaggio di “Sulle Fiabe” e usarla come base per una definizione preliminare del dramma feerico: l’obiettivo artistico del dramma feerico, così come quello della fiaba stessa, è risvegliare nel testimone/partecipante un’apertura a Fantasia, Evasione, Recupero,¹ Consolazione e possibilità di Eucatastrofe. L’obiettivo essenziale è il Recupero, che rende il testimone/partecipante ricettivo a tutto il resto.



Douglas A. Anderson

Strutturalmente, questo obiettivo viene conseguito attraverso una varietà di effetti artistici, il più elementare dei quali è che il partecipante deve credere pienamente nella realtà dell’esperienza mentre si trova al suo interno.

Quel che qui mi ripropongo di fare è espandere e affinare questa definizione preliminare, operando a ritroso a partire da diversi esempi di quel che potremmo classificare come dramma feerico (in quanto sembrano produrre gli effetti che Tolkien descrive), studiando come essi ottengono i loro effetti, guardando alle fonti con cui Tolkien era familiare e quindi esaminando come Tolkien stesso fa uso del concetto in alcune delle sue opere.

TECNICHE DEL DRAMMA FEERICO

¹ Traduciamo qui l’originale “Recovery” con “Recupero”, ritenendolo più corretto rispetto al termine “Riscoperta” con cui è stato reso in SF. “Recupero” mantiene anche in italiano il doppio significato di “riappropriazione” e “ritorno alla salute” implicito nell’originale (N.d.T.).

Christopher Garbowski ha fatto proprio questo nel suo articolo sul film natalizio *La Vita è Meravigliosa*, che ritiene un esempio classico di dramma feerico all'opera. Partendo dalla descrizione di Tolkien, Garbowski amplia il concetto suggerendo esplicitamente la presenza nell'arte elfica di un elemento morale e, in particolare, che l'«obiettivo primario» del dramma feerico sia «un incontro tra l'estetico e l'etico» (GARBOWSKI 2002 p. 45). Nel film, lo spettatore può vedere chiaramente che l'intento del dramma – il film-nel-film della sequenza di Pottersville – non è la mera *manipolazione* della magia per amore della magia, ma la *consolazione* e il *recupero*. Quel che si vuole è che George Bailey, partecipando a quel dramma, recuperi la propria giusta prospettiva nei confronti della vita e la sua volontà di vivere (*Ibid.* p. 39). Questo è chiaramente l'intento di Clarence, l'angelo di seconda classe, nel presentare a George una visione palpabile di una realtà alternativa priva di George stesso.

Suggerirei che uno dei più puri esempi possibili di dramma feerico sia la Ur-storia dalla quale discende *La Vita è Meravigliosa*: il *Canto di Natale* di Charles Dickens. Al



Ebenezer Scrooge, art by Alfred Conyers

riguardo ci sono diversi importanti elementi da considerare. C'è l'ammorbidimento preliminare della resistenza di Scrooge, al fine di renderlo più ricettivo: cose che gli ricordano l'anniversario della morte di Marley, l'impossibilità di sfuggire alla stagione natalizia, diverse apparizioni spettrali sulla via di casa quella sera, persino il suo raffreddore di testa e l'indigestione. C'è il drammaturgo dell'evento, il Fantasma di Marley, che prepara la scena e afferma inequivocabilmente il fine etico delle visitazioni: la «possibilità e la speranza» che Scrooge sfugga a un fato pari al suo (DICKENS 1976 p. 80). C'è la «soddisfazione» dei sensi di Scrooge a ogni cambio di scena, nell'amorevole accumulare dettagli sensuali su dettagli sensuali da parte di Dickens, e la sensazione onirica di Scrooge di essere in parte testimone, in parte partecipante in ogni «strofa» – in grado in alcuni casi di influenzare fisicamente l'ambiente che lo circonda e in altri no. E poi ci sono gli innegabili risultati etici, esattamente come

inteso dai suoi spiriti guida, dell'esperienza estetica ed eucatastrofica: la riabilitazione di Scrooge come uomo di generosità e fini morali, «un buon amico, un buon padrone e un buon uomo, pari a quanti la buona vecchia città ne conosceva» (*Ibid.* p. 172).

Il Sogno di Bottom nel *Sogno di una Notte di Mezz'Estato* potrebbe costituire un esempio in parte difettoso; sarebbe tuttavia meglio chiamarlo il Sogno di Titania, essendone il fine il recupero del giusto amore di Titania per Oberon piuttosto che l'impartire una qualche lezione etica al povero, sciocco mortale che vi è intrappolato

dentro. (Sembra che gli elfi praticino il dramma feerico fra loro stessi, dopo tutto). Se Bottom rimane stabilmente «trasformato» (SHAKESPEARE 1980 III.ii) dalla sua accidentale esperienza dipende dall'intento di ciascun direttore di produzione. Nel film di Michael Hoffman con Kevin Kline, a Bottom il bullo resta una traccia di Feeria; sebbene infatti egli rimanga un buffone e la grazia di Feeria tocchi la recitazione di Flauto, non la sua, gli viene dato il dono di cogliere fugaci visioni di Feeria tutt'intorno a sé. In generale, tuttavia, Bottom non prova «la benché minima pena per l'umiliazione», «non sembra aver imparato nulla su di sé» ed è «del tutto soddisfatto di se stesso» (BEVINGTON 2010 pp. 261-262). Nella commedia sono tuttavia all'opera altri esempi più consoni di dramma feerico. Considerate i giovani amanti sperduti nei boschi e condotti «su e giù, su e giù» (SHAKESPEARE 1980 III.ii) da Puck: in linea con gli effetti classici del dramma feerico essi «si risvegliano a una miglior comprensione delle loro umane debolezze e del loro bisogno di caritatevole indulgenza» (BEVINGTON 2010 pp. 261-262).

INTERLUDIO: AFFINARE LA DEFINIZIONE

A partire da questi esempi scelti, come possiamo dunque catalogare gli elementi essenziali di un dramma feerico propriamente detto, che risvegli il testimone/partecipante alla possibilità della Fantasia, dell'Evasione, del Recupero, della Consolazione e dell'Eucatastrofe?

In primo luogo, come partecipanti ci si trova chiaramente, in un modo o nell'altro, al di fuori del regno della propria vita di tutti i giorni. La visione appare reale ed è come se si fosse immersi in essa (vale a dire, in termini tolkieniani, che essa "soddisfa i sensi"), e finché ci si trova al suo interno si possono sperimentare «pericoli tremendi così come piaceri profondi» (PEPETONE 2012 p. 155). Questo si dà in parte perché nella visione si può agire, pensare e muoversi, sebbene forse con certe limitazioni, e le proprie azioni hanno le conseguenze attese oppure seguono la logica del mondo secondario – gli eventi, in altre parole, non si verificano con le modalità casuali e illogiche che potrebbero seguire in un semplice sogno.

C'è poi spesso (ancorché non sempre) la sensazione di unirsi a un mondo già in divenire, che persisterà dopo che si è andati via. In termini moderni si potrebbe paragonare il dramma feerico a un MMORPG interattivo



Midsummer Night's Dream Image, art by Arthur Rackham

(*massively multiplayer online role-playing game*),² uno però nel quale non si è entrati di propria intenzione ma dietro l'invito quasi irresistibile di qualcosa al di fuori di noi stessi. Vi è anche spesso una sensazione di fragilità della visione, della possibilità che essa termini inaspettatamente o che si possa esserne gettati fuori senza troppe cerimonie per cattiva condotta. Tolkien descrive la cosa in questi termini: «mentre egli [l'uomo] si trova là, è pericoloso per lui porre troppe domande, per tema che le porte possano essere chiuse e le chiavi andare perdute» (SF p. 193, t.n.).

Il partecipante, inoltre, dev'essere pronto per l'esperienza, con la mente in uno stato liminale pronta a essere capovolta e riallineata dalla visione, com'è per Scrooge nell'anniversario della morte del socio. Come rileva Garbowski, poi, al contrario di una



Christopher Garbowski

esperienza onirica pura e semplice il partecipante è (più o meno) libero di rifiutarsi di entrare, sebbene «la conseguenza di un tale rifiuto sia vedersi sottrarre la possibilità di *recupero* che è stata offerta» (GARBOWSKI 2002 p. 46).

Infine, cosa forse più importante di tutte, il fine morale del dramma o visione può o può non essere annunciato all'inizio, ma risulta del tutto chiaro in retrospettiva: il recupero dell'anima, con le sue implicazioni di redenzione, riabilitazione e crescita personale (spirituale, emozionale o psicologica). Ricordate, per dirla con Garbowski, che il dramma feerico è un atto

di sub-creazione (*Ibid.* p. 44) che si colloca al più elevato livello dell'arte, e il suo «obiettivo primario» è «un incontro tra l'estetico e l'etico» (*Ibid.* p. 45). Anziché offrire un «finale nel senso tradizionale», l'esperienza del dramma feerico lascia il partecipante «in una congiuntura dopo la quale nulla può essere più lo stesso» (*Ibid.*). Il personaggio è partecipe di «rivelazioni ultramondane, riservate a chi è temporaneamente privilegiato ma allo stesso tempo caricato di un fardello» (PEPETONE 2012 p. 151). Lo «spett/attore», per usare la terminologia di Makai, «inscena una storia con una forma o una struttura che ricorda il progresso narrativo verso un obiettivo desiderato: il (lieto) fine, l'*euclatastrofe* di Tolkien» (MAKAI 2010 p. 50). Il dramma feerico è una chiara linea di confine nella vita del partecipante; c'è un prima, e c'è un dopo.

² Péter Kristóf Makai afferma che i giochi elettronici immersivi sono l'approccio più ravvicinato al dramma feerico di cui correntemente disponiamo, e che essi hanno il potenziale di andare ancora oltre, di funzionare come l'*holodeck* di *Star Trek: The Next Generation* o il simulatore di realtà virtuale del film *Il tredicesimo piano*, dove l'esperienza del dramma feerico è tecnicamente assistita e volontariamente ricercata. Quel che manca al suo modello è la percezione di un agente esterno, non umano (ad es. gli elfi), che crea queste esperienze immersive per uno scopo allo stesso tempo etico ed estetico. Come Makai rileva, tuttavia, «Descrivere [le fate] non è necessario per una teoria della Fantasia perché solo le *azioni* delle fate contano» (MAKAI 2010 p. 41). Così, come egli prosegue, «anche se non disponiamo della definizione tolkieniana della materia [...] del dramma feerico, *ne conosciamo* gli effetti sugli spettatori che ne sono testimoni» (*Ibid.* p. 42). Come e da chi gli effetti siano stati creati non è forse nemmeno lontanamente importante quanto la ricettività della mente del partecipante.

LE FONTI DI TOLKIEN

In cos'altro, oltre a una probabile familiarità con *Canto di Natale* e *Sogno di una Notte di Mezz'Estate*, può Tolkien aver trovato un fondamento sul quale basare la sua teoria o concezione del dramma feerico? Dove, in particolare, possiamo trovare quelle «abbondanti cronache» delle quali parla con così tanta sicurezza? Suggestirei che si stesse riferendo a fonti che gli erano familiari nella sua qualità di studioso: visioni oniriche medievali quali *Perla* e racconti di incontri con il fantastico che potevano leggersi come visioni oniriche anche in assenza di un'esplicita cornice di quel genere, quali *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*.

«Al livello più semplice», secondo J. Stephen Russell, «una visione onirica è il racconto in prima persona di un sogno. Tali racconti sono di solito preceduti da un prologo che presenta il sognatore come personaggio e spesso seguiti da un epilogo che descrive il risveglio del sognatore». Nel prologo «il lettore spesso apprende che il sognatore si trovava in uno stato di pericolo o di turbamento riguardante qualche problema o preoccupazione non menzionata». Il sogno può registrare eventi che sembrano «superficialmente naturalistici» o «consapevolmente allegorici»; elementi comuni possono includere un giardino segreto, «luce preternaturale, animali parlanti o la figura personificata di un'autorità» (RUSSELL 1988 pp. 5-6). Questa «guida», se presente, «gli rivela, o le rivela, qualche tipo di saggezza che gli sarà di conforto o gli impartirà una conoscenza di cui ha bisogno» (BOENIG 2012 p. 100). Cosa importante, «il sognatore è *sempre* un personaggio della trama del suo sogno». Il risveglio, il ritorno al mondo reale, funge da finale per il narratore e per la narrazione (RUSSELL 1988 pp. 5-6).³

Affinché una visione onirica o un racconto fantastico si inquadri nella definizione di dramma feerico che stiamo sviluppando, suggerirei che il sognatore o narratore debba essere in qualche modo turbato nello spirito oppure, come potremmo dire oggi, aver bisogno di un intervento, e debba trovare nella visione una qualche sorta di risposta a quel che lo turbava nel prologo. Infine, l'epilogo deve mostrare che il fine etico ed estetico della visione sortisce qualche effetto.

Senza un fine o un effetto un sogno fantastico è solo Incanto e niente più. La posizione critica di Tolkien nei confronti delle storie a cornice onirica, come l'*Alice nel Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll, ci dice qualcosa su cosa il dramma feerico *non* è: «qualsiasi cornice o congegno che suggerisca che l'intera storia [...] sia una figurazione o un'illusione» sottrae dalla “verità” del racconto. Se un racconto è presentato come “solo un sogno” esso «tradisce deliberatamente il desiderio primevo che è al cuore di Feeria: la realizzazione, indipendente dalla mente che la concepisce, della meraviglia immaginata» (SF p. 205 t.n.); un mero sogno, vale a dire, manca della sensazione di incontro con qualcosa di chiaramente *altro*, qualcosa che sta al di fuori della mente del sognatore.

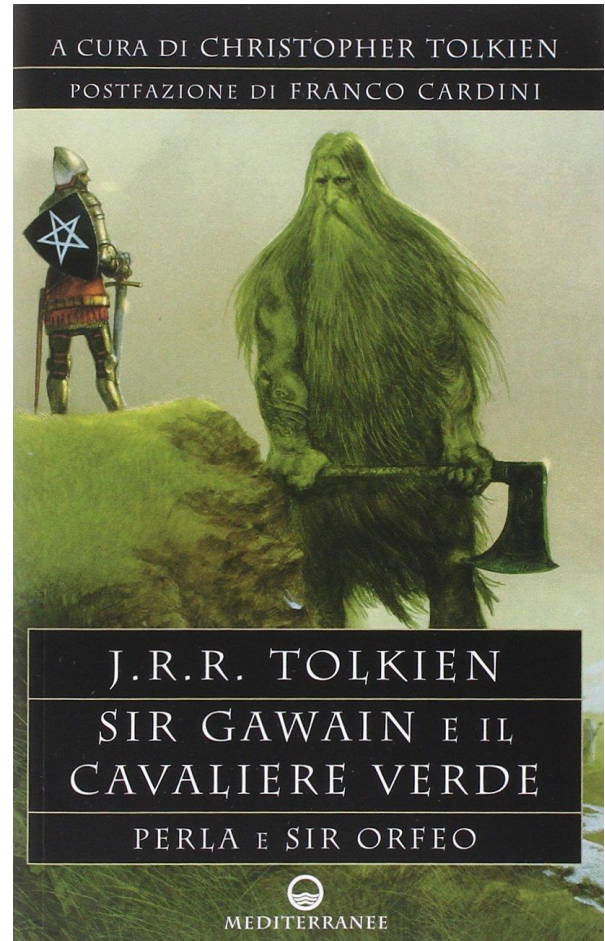
³ *Perla* è quel che potremmo individuare come il *locus classicus* della visione onirica. Il genere, tuttavia, risale fino al sogno di Gilgamesh sulla venuta di Enkidu a domare la sua natura selvaggia e si spinge fino a includere la *Divina Commedia* di Dante, con il suo narratore che inizia vagando sperduto in una selva oscura anziché, più convenzionalmente, sognando. Il romanzo onirico di C.S. Lewis *Il Grande Divorzio* è un deliberato *revival* del genere medievale e una «reazione» ad esso, ed evoca particolarmente Dante (BOENIG 2012 pp. 97-99, 102).

Sebbene Tolkien avesse familiarità con una gamma estremamente ampia di letteratura medievale, per questo saggio mi concentrerò su *Perla* e *Sir Gawain* in ragione del fatto che per questi disponiamo della traduzione e delle note di Tolkien stesso, con queste ultime che rendono chiaro quel che egli pensava fosse il fine dei sogni e delle *aventures* dei personaggi centrali.

Perla è forse il più facile da interpretare come dramma feerico, sebbene sia espresso in termini interamente cristiani. In *Perla* abbiamo un sognatore che è consapevole, sia prima che dopo, di star sognando. È un sogno nel quale egli sente di agire fisicamente, dal quale impara qualcosa che dà sollievo all'inquietudine della sua anima e nel quale i suoi sensi sono soddisfatti dalla realtà del paesaggio fantastico ed allegorico. Il fiume, per lui, è un vero fiume; per quanto i sassi del suo letto siano gioielli, esso sembra essere un fiume fisico troppo impetuoso e profondo da guadares (SGPSO pp. 100-101). Il personaggio stesso della fanciulla-perla, elfica nell'apparenza e riservata e distaccata dalla comune umanità del sognatore quanto uno degli Elfi di Tolkien, parla e agisce in un modo che è una mescolanza didattica di estetico ed etico. Il Gioielliere è «educato» dalle sue «esperienze visionarie» (LYNCH 1988 p. 193), e tuttavia una domanda centrale al poema è «come può [un] essere umano interpretare correttamente e trasmettere ad altri un'esperienza sovra-umana» (KRUGER 1992 p. 135). Nelle note di Tolkien su *Perla*, egli scrive a proposito del suo autore medievale che «gli uomini, pur coscienti della ingannevolezza dei sogni, tuttavia erano convinti che fra le loro bizzarrie essi potessero convogliare visioni di verità» (SGPSO p. 20). Sebbene Tolkien non usi qui il termine “dramma feerico”, è chiaro che il suo pensiero stava procedendo lungo le stesse linee seguite in “Sulle Fiabe”:

le narrazioni visionarie nell'ambito della letterature medievale più seria rappresentavano, se non un vero sogno, quanto meno un reale processo del pensiero che culminava in qualche decisione o svolta nella vita interiore: come in Dante, e in *Pearl*. E in ogni forma, più leggera o più seria, l'io narrante del sogno era il testimone oculare, l'autore, e i fatti che lui riferiva come accaduti al di fuori del sogno (specialmente quelli che riguardavano lui stesso), erano posti su un diverso piano e intesi come veri nel senso letterale (*Ibid.*).

Tolkien procede dicendo che la fanciulla-perla tratta il sognatore con «la durezza della verità [...] tutto gli è rivelato, ha gli occhi, eppure non vede» (*Ibid.* p. 22). Per ricevere



la visione e trarne giovamento, il sognatore doveva trovarsi nel giusto stato mentale; se invece l'avesse «accolta con incredulità e ribellione [...] si sarebbe risvegliato nuovamente sul tumulo» (*Ibid.* p. 23 t.n.) nell'identico stato di dolore e paura della mortalità nel quale si trovava prima.⁴

Gli eventi di *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, sebbene presentati come accadimenti «superficialmente naturalistici», possono essere letti come una visione onirica molto simile a quella di *Perla*. La cornice è la corte di Artù; la sfida iniziale, la nostra consapevolezza crescente della tendenza di Gawain alla *hybris* e la figura da incubo dell'«uomo fatato» (*SGPSO* p. 34) con la sua sfida mortale rappresentano il prologo. Le *aventures* di Gawain nella ricerca della Cappella Verde provvedono all'ammorbidente della sua resistenza: «A volte si batte con draghi striscianti, ed a volte con lupi feroci / a volte con gli orridi troll dei boschi che vagano fra i burroni» (*Ibid.* p. 48). Quando, esausto per la fame e il freddo, raggiunge infine il castello di Bertilak, è maturo per la triplice e quasi onirica messa alla prova della sua cortesia progettata dalla fata regina Morgan le Fey (*Ibid.* p. 92). Al suo ritorno al mondo reale della corte di Artù lo vediamo contrito e pieno di novella vergogna per le sue debolezze. L'opinione di Tolkien è che Gawain, attraverso le sue tentazioni e reazioni, «diviene un uomo vero» (*Ibid.* p. 15) piuttosto che un *dandy* un po' troppo orgoglioso del suo perfetto essere cortese e pio; egli è «specificatamente adatto a trovarsi in acuta sofferenza nell'avventura cui è destinato» (*Ibid.* p. 14).

Ed è qui, credo, che possiamo vedere Tolkien riconoscere alla visione onirica, e di conseguenza al dramma feerico, un inequivocabile fine morale. L'esperienza è stata disegnata per condurre Gawain, specificamente ed esclusivamente lui, attraverso una serie di prove e tentazioni adatte in maniera unica a mettere a nudo le sue peculiari debolezze e fragilità, e così correggerlo, rafforzarlo e renderlo maturo.

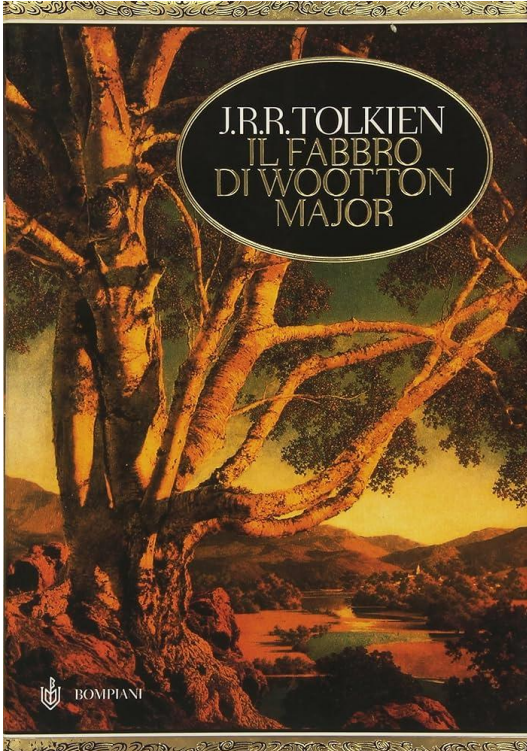
FRUIZIONE

Veniamo ora alle rappresentazioni di drammi feerici nelle opere narrative di Tolkien, ossia a quel che egli stesso finisce per fare con questo concetto e questi esempi nella propria arte. *Il Signore degli Anelli* è ricolmo di sogni e visioni, alcune delle quali potrebbero a buon diritto esser considerate drammi feerici o, quanto meno, visioni oniriche, sebbene nessuna sia chiaramente designata come tale. Frodo, in particolare, sembra essere ricettivo; le sue visioni nello specchio di Galadriel e sull'Amon Hen e i sogni nella casa di Tom Bombadil sembrano più guidati e volti a un fine di quanto ci si aspetterebbe se a operare con i materiali presenti nella sua mente fosse semplicemente il suo subconscio. Aragorn, al suo primo incontro con Arwen mentre canta di Lúthien, si chiede se si sia «smarrito dentro un sogno» o se abbia «ricevuto il dono dei menestrelli Elfici, capaci di far apparire le cose che cantano davanti agli occhi di chi li ascolta», mostrando con questo quanto meno una familiarità con gli effetti del dramma feerico (*SDA AppA*, v). Altrove nel *Legendarium* potrebbero trovarsi altri esempi (non molti nello *Hobbit*, forse, sebbene Bilbo sogni di casa, di orsi danzanti e di cene), ma il vero

⁴ Il tumulo è la tomba della figlia, e richiama il fatto che i tumuli sono anche gli ingressi di Feeria.

dramma feerico sembra giocare una parte più consistente nella narrativa più breve e nelle poesie.⁵

Tre poesie, tutte scritte (probabilmente) nei primi anni '30, possono essere interpretate come una rappresentazione del lato pericoloso della partecipazione a un dramma feerico. “La Campana del Mare” (in *ATB*) avverte del rischio di soccombere alla *hybris* mentre si è all'interno dei confini di Feeria: il colpevole è punito sia all'interno del dramma sia al suo ritorno alla vita mortale. “L'Ultima Nave” (*Ibid.*), al contrario, riguarda la tragedia



del rifiutare la chiamata volgendosi indietro sulla soglia stessa di Feeria, perdendo, per dirla come Garbowski sopra, «la possibilità di *recupero* che è stata offerta». “Ides Aelfscyne”, pubblicata in antico inglese in *Songs for the Philologists* nel 1936, è una poesia del genere *belle dame sans merci* che parla di un mortale che, preso contro la sua volontà da una «elf-fair lady» (così tradotto in SHIPPEY 2001 p. 357), si strugge di continuo al pensiero del ritorno a casa, mai contento di stare con lei, rifiutando, di nuovo, l'occasione di sperimentare Feeria.

Sebbene anche «*Foglia*», di *Niggle* sarebbe meritevole di un'analisi, come chiave e dichiarazione conclusiva riguardo al dramma feerico nell'opera di Tolkien voglio concentrarmi su *Fabbro di Wootton Major*, che Shippey ha definito il “Discorso di Commiato” di Tolkien (*Ibid.*

p. 303). Verlyn Flieger ci avvisa che, nell'imbarcarci nello studio di *Fabbro*, «più provi a definirlo, meno vedi» (FLIEGER 1996 p. 160), dunque dobbiamo procedere con cautela. *Fabbro* si presta a molte letture: un'allegoria autobiografica della vita del professore/scrittore (Shippey), l'addio di Tolkien all'arte (Kocher),⁶ il riflesso dell'ansia e del dolore di Tolkien di fronte alla fine della vita (Carpenter, questi tre citati da Flieger in *Fabbro*, Postfazione pp. 49 ss.), una messa alla prova della concezione illustrata in “Sulle Fiabe” (*Ibid.*), una lezione sulla *stewardship* (DICKERSON e EVANS 2025 p. 283), un testo sul misticismo e la religione (Sternberg). Quel che io voglio osservare, usando il dramma feerico come approccio, è il meccanismo del *come* e giusto una fugace visione del *perché* la storia riesce a “rimbalzare”.⁷

Tolkien stesso dice che *Fabbro* «È una Fairy Story, una fiaba, del tipo in cui esseri che possono essere chiamati “fate” o “elfi” giocano un ruolo e sono associati in attività con

⁵ Molti naturalmente vedono Tolkien stesso come un praticante particolarmente esperto del dramma feerico, con *Il Signore degli Anelli* come suo capolavoro (vedi ad esempio KREEFT 2005 p. 79), la cui esperienza di lettura ci trasporta in un mondo che «contiene molte cose oltre a elfi ed esseri fatati [...] e noi stessi, uomini mortali, quando siamo sotto l'effetto dell'incanto» (SF p. 200 t.n.).

⁶ Tesi accreditata dalle note di Tolkien stesso (TOLKIEN 2005 p. 81).

⁷ Croft fa qui riferimento alla recensione di *Fabbro* scritta da Roger Lancelyn Green, dove questi affermava: «Cercarne il significato è come squarciare il pallone alla ricerca del suo rimbalzo». Si tratta della stessa recensione cui fanno riferimento i titoli di DOUGHAN 1991 e FLIEGER e SHIPPEY 2001 (*N.d.T.*).

le persone umane, e sono considerati dotati di un'esistenza "reale", ovvero un'esistenza loro propria e indipendente dall'immaginazione o dall'invenzione umana» (*Fabbro* p. 75). Come Flieger sostiene nella sua discussione con Shippey sull'allegoria in *Fabbro*, «Il suo oggetto è l'esperienza di un umano nel mondo di Feeria» e «Lo scopo delle fiabe non è avere un senso ma offrire al lettore una visione fugace del reame periglioso» (FLIEGER e SHIPPEY 2001 p. 187).

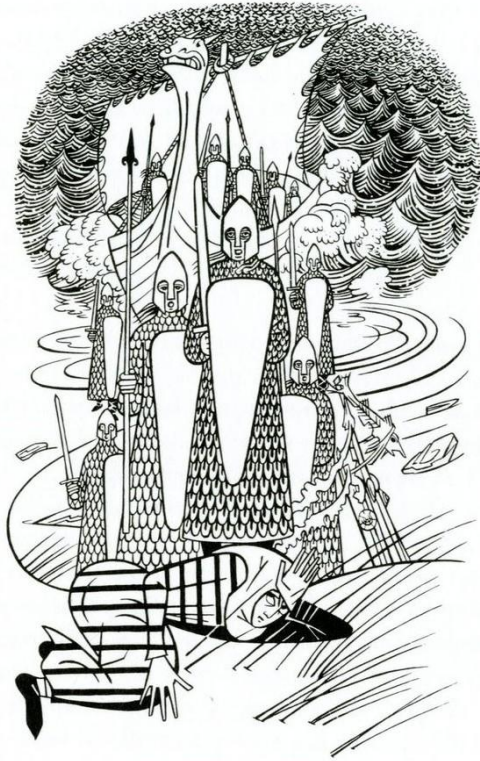
Ma è davvero tutto qui? Sebbene Flieger al tempo di quella discussione fosse contraria a ogni lettura allegorica di *Fabbro*, ella ammetteva che «l'opacità della storia invita all'interpretazione» (*Ibid.* 188), sostenendo che «l'effettiva esperienza dell'incanto da parte di Fabbro [...] è al centro di *Fabbro*» ma egli «manca totalmente di una chiave per il significato dei fenomeni di cui è testimone» (*Ibid.* 189). Io penso che Fabbro scopra che il significato delle sue *avventure* «cresce», per così dire, «con la rilettura» (*Ibid.* p. 192); in età più avanzata egli potrebbe dire, con le parole di Shippey, «non lo so, ma ci sto ancora pensando» (*Ibid.* p. 198).

Come per ogni altra cosa cui si accosta, Tolkien in *Fabbro* non è in alcun modo semplicistico. Le esperienze di Fabbro non si inquadrano perfettamente in tutti i punti della definizione di dramma feerico che abbiamo sviluppato, eppure la somma delle sue avventure è un esempio incontrovertibile del meccanismo e degli effetti del dramma feerico. Forse la prima differenza con cui dobbiamo confrontarci è il fatto che il giovane Fabbro non è turbato nello spirito né bisognoso di un intervento quando riceve la stella all'età di nove anni. Quel che Fabbro sperimenta in Feeria non ha su di lui l'impatto dell'evidente didatticismo di quel che i fantasmi hanno mostrato a Scrooge. Questo, in effetti, accade perché non è Fabbro ad aver bisogno di un intervento, ma il suo villaggio e la sua società. Come il saggio di Tolkien su *Fabbro* ci rivela, il villaggio di Wotton Major era diventato «confortevole e autosufficiente», persino involgarito, perdendo la sua lunga connessione con Feeria (*Fabbro* p. 84). I governanti di Feeria, per amore dell'Uomo o degli obblighi di affinità, o persino per una mutua necessaria interdipendenza della quale gli Uomini non sono consapevoli, disegna un piano per l'«illuminazione e vivificazione» (*Ibid.* p. 91) di Wootton Major, nel quale certi umani verranno scelti come un tipo di «Apprendista» (*Ibid.* p. 88) per visitare Feeria e portare indietro con sé un soffio dell'aria di quel paese periglioso alle loro famiglie e alla loro società. In questo modo, come Flieger sostiene, la «reale esperienza dell'incanto» è al centro della storia, ma dietro a quello semplicemente estetico c'è anche un chiaro fine etico che è simile, in qualche modo, alla missione di Gandalf come membro degli Istari: «accendere tutti i cuori al coraggio» (*RI* p. 583).

J.R.R. TOLKIEN



Sebbene abbiamo stabilito che è la società, non Fabbro, a richiedere un intervento, il giovane Fabbro entra in possesso della stella quando si trova in uno stato liminale. Il Festino dei Bambini Buoni è un'esperienza cerimoniale che capita una volta nella vita, alla quale non tutti i bambini sono invitati, e la sua gentilezza nel dare la moneta trovata



Smith of Wootton Major, art by Pauline Baynes

nella sua fetta a Nell lo pone su un altro piano rispetto agli altri bambini. È al suo decimo compleanno, un'altra data liminale, che la stella si fa sentire e Fabbro inizia a sviluppare la sua bella voce, la sua abilità nell'artigianato e la capacità di visitare Feerìa. Come Tolkien dice di Gawain, Fabbro è già «specificatamente adatto a trovarsi [...] nell'avventura cui è destinato».

Feerìa è interamente al di fuori della sua realtà mondana, eppure, mentre vi si trova, la soddisfazione dei sensi di Fabbro è chiaramente piena. Egli assaggia le amare lacrime della betulla e sperimenta la rapidità e la gioia del danzare con la Regina e le sue dame. Dal suo viaggio scaturiscono risultati fisici; al suo ritorno la stella è luminosa e brillante, ed egli può essere stanco dopo un viaggio particolarmente lungo. Riesce a portare con sé da Feerìa degli oggetti d'arte, come il Fiore Vivente della Regina o il giglio giocattolo con le campanelle per il giovane Tommino, e incontra cose, come i marinai elfici che tornano dalla guerra, che gli

ricordano che Feerìa è un mondo vasto con problemi propri, che si estende fisicamente e temporalmente ben oltre la comprensione del partecipante umano.

Un'altra deviazione da quello che potremmo considerare il tipico dramma feerico è che Fabbro non sperimenta solo un drammatico incidente, ma quarantotto anni di avventure. Anziché semplicemente un "prima e un dopo", c'è un prima, *un durante* e un dopo. Eppure, questo non è così insolito, dopo tutto. Mentre il Gioielliere può avere solo un unico sogno della sua Perla e a George Bailey basta solo un'ora o poco più a Pottersville per imparare la sua lezione, l'incontro di Gawain con Feerìa si svolge nell'arco di diversi giorni e Scrooge sperimenta tre distinti episodi (che gli viene detto richiederanno tre notti) inframmezzati dal normale sonno mondana. Nella *Divina Commedia* «Dante si ferma a lungo all'Inferno, seppellendovi se stesso e il lettore sempre più in profondità» (BOENIG p. 98). La "lezione" che Fabbro deve "imparare" per il bene della sua società *richiede* in effetti più o meno soltanto la sua prolungata esposizione a Feerìa, il "seppellirsi" in profondità in quella terra.

E che lezione è questa, alla fine? Quali sono precisamente la morale e il fine etico di questo particolare dramma feerico prolungato ed episodico? Fabbro è «un allievo e un esploratore» (*Fabbro* p. 22 t.n.); nei suoi viaggi egli impara molte cose, «alcune delle quali gli diedero gioia, mentre altre lo riempirono di dolore» (*Ibid.* p. 32), e altre che «non riusciva a ricordare esattamente né a riferire agli amici» (*Ibid.* p. 24). Questa gioia

mista a dolore diventa una grazia che traspare dai suoi lavori, sia nella delicatezza e leggiadria di quel che forgia sia nel suo cantare mentre lavora.

Martha Sammons suggerisce che la lezione che Fabbro impara sia il Recupero, nel senso che Tolkien attribuisce al termine in “Sulle Fiabe”. Non per il proprio bene, essendo stato abbastanza giovane quando prescelto da non aver mai perduto la chiara visione dell’infanzia, ma in quanto è stato scelto per sperimentare e trasmettere la prospettiva rivitalizzante del Recupero a chi nella sua comunità è capace di vedere. La grazia duratura di Fabbro è che, per quanto egli rinunci alla stella, inizialmente gridando che non può più vedere chiaramente, la sua, diciamo, immaginazione battezzata e la sua chiara visione ritornano quasi immediatamente (SAMMONS 1985 p. 6, *Fabbro* p. 39).

E tuttavia Fabbro *porta* con sé anche una lezione personale, alla fine. David Doughan propone che il tema definitivo di *Fabbro* sia la rinuncia, e che la storia condivida un tema filosofico con il Libro di Giobbe: «Il Signore ha dato, il Signore ha tolto, sia benedetto il nome del Signore!» (“Giobbe”, 1, 20). A sostegno di questo sta l’affermazione di Tolkien stesso secondo cui uno dei punti del racconto è «il sacrificio, e [...] trasmettere alle nuove generazioni, con fiducia e senza conservare il controllo delle cose, il potere e la visione» (*Fabbro* p. 71). È, come Tolkien scrive, «il libro di un vecchio [...] gravato dal presagio della “perdita”» (*Lettere* n. 299). Come



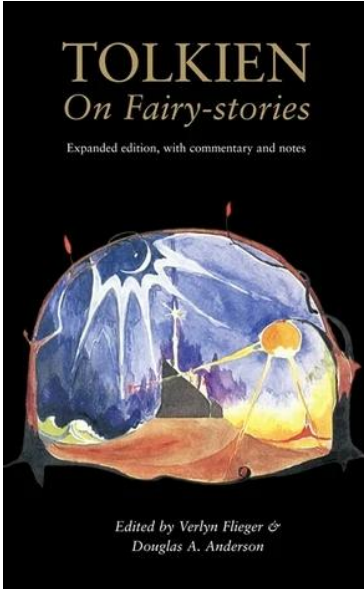
Pauline Baynes

per Bilbo e Frodo, che si separano dall’Anello nei loro modi profondamente diversi, come per Galadriel, che resiste alla tentazione del potere, come per gli Elfi, che lasciano la Terra di Mezzo alla conclusione del *Signore degli Anelli*, e come per Arwen, che muore sola e derelitta sulle foglie d’autunno del Cerin Amroth, la dura lezione per Fabbro alla fine delle sue visioni e avventure è quella del lasciare andare, del separarsi dal dono e del passarlo ad altri. Per dirla con Doughan, «un’accettazione volontaria della rinuncia è preferibile a qualsiasi tentativo di aggrapparsi al bene percepito quando è giunto il tempo di lasciarlo andare» (DOUGHAN 1991 p. 21). E come la grazia nell’arte che Fabbro porta con sé da Feerìa, questa rinuncia al suo dono è un *exemplum* morale per tutti coloro che ne sono partecipi.

La breve esposizione di Nokes a un episodio di quel che è con tutta chiarezza un dramma feerico didattico – la rivelazione di Alf come Re di Feerìa e l’esaudimento del suo desiderio – può sembrare semplicemente una trovata comica tardiva alla fine della storia, ma ha lo scopo di farci porre a confronto Fabbro, nella sua umiltà e apertura all’esperienza, con una mente non preparata a ricevere la prova dell’esistenza di Feerìa, convinta che si sia trattato solo di un sogno «che (come Ebenezer Scrooge) attribuisce alle sue cattive abitudini alimentari» (PEPETONE p. 155). Naturalmente Nokes subisce lo stesso degli effetti, diventando sempre più magro e più magro, eppure nega l’esistenza di

Feerìa fino alla fine, così mostrando che c'è invero più lavoro da fare per il giovane Tim per far ritornare Feerìa a Wootton Major.

CONCLUSIONE



L'episodio di Nokes e il Re delle Fate sottolinea che uno scopo di *Fabbro di Wootton Major* come storia è ricordarci che Feerìa è tutto attorno a noi e sta forse cercando di attirare la nostra attenzione per il nostro stesso bene, per la nostra riabilitazione e il nostro recupero come individui e come società. In effetti, tutte le storie di drammi feerici e visioni oniriche sembrano condividere in un modo o nell'altro questo tema profondo. «Mentre in *Fabbro* Tolkien ammette infatti che Feerìa sia pericolosa per il viaggiatore, egli vuole anche mostrarla come necessaria per l'umanità. Là dove il saggio "Sulle Fiabe" parlava dei pericoli, il saggio collegato a *Fabbro* si concentra quasi interamente sulla sua bellezza, sul suo valore spirituale e sulla sua influenza benefica e necessaria sul mondo degli umani» (FLIEGER 1996 p. 165).

Ampliamo dunque il ragionamento sulla definizione preliminare e la lista degli elementi chiave strutturali con cui ho iniziato più sopra:

1. L'Obiettivo: l'obiettivo artistico del dramma feerico, così come quello della fiaba stessa, è risvegliare nel testimone/partecipante un'apertura alla Fantasia, l'Evasione, il Recupero, la Consolazione e la possibilità dell'Eucatastrofe. L'obiettivo essenziale dell'esperienza è il Recupero, «il riacquisto di una chiara visione» (SF p. 249), che rende il testimone/partecipante ricettivo a tutto il resto, che può incontrare più tardi al risveglio se non all'interno dell'esperienza stessa. Per il testimone/partecipante prescelto è progettato un fine specifico di insegnamento morale;
2. Il Testimone: il testimone/partecipante dev'essere in uno stato liminale e ricettivo; dev'essere turbato da qualcosa, bisognoso di un intervento o specificamente scelto per portare indietro con sé la testimonianza di Feerìa a beneficio di un gruppo più grande. La sua resistenza all'esperienza è tipicamente spezzata da eventi che la "ammorbidiscono" e lo guidano verso di essa. Il partecipante può, consciamente o inconsciamente, cercare deliberatamente l'esperienza;
3. Le Tecniche: l'obiettivo viene conseguito attraverso una varietà di effetti artistici, il più elementare dei quali è che il partecipante deve credere pienamente nella realtà dell'esperienza mentre si trova dentro di essa. Il sognatore è sempre un personaggio della trama del dramma. Il fine morale dell'esperienza può o può non essere rivelato al partecipante sul momento; esso può diventare chiaro solo al risveglio o dopo lunga riflessione. Un drammaturgo o guida può o può non essere presente. Deve probabilmente esserci la sensazione che il sognatore sia

entrato in un mondo preesistente, che continuerà ad esistere dopo che sarà andato via e dal quale potrebbe essere scacciato senza preavviso;

4. Le Conseguenze: l'esperienza del dramma feerico non può essere liquidata come un semplice sogno; al risveglio il partecipante deve conservare la sensazione che gli eventi erano reali e "altri", con conseguenze durature ed effetti morali, e non solo creazioni della sua mente sognatrice. L'esperienza deve anche aver affrontato qualcosa che turbava o disturbava il sognatore.

Che si creda alle fate o meno, può essere nostro interesse guardare alle esperienze dei personaggi che hanno partecipato a un dramma feerico in opere sub-create come a un modello di come noi stessi possiamo beneficiare al meglio di tali esperienze nelle nostre vite. Esaminando queste abbondanti cronache immaginarie alla ricerca di indizi di intervento feerico troviamo qualcosa che ci ricorda di essere consapevoli dei nostri propri stati liminali e bisogni psicologici, e di essere preparati a ponderare e osservare con attenzione le nostre esperienze alle fatate luci gemelle dell'etica e dell'estetica. Ad essere Scrooge, non Bottom, Fabbro, non Nokes.

Abbreviazioni

AppA: Appendice A di *SDA*.

ATB: TOLKIEN 2000.

Fabbro: TOLKIEN 2013.

Lettere: CARPENTER e TOLKIEN 2017.

RI: TOLKIEN 2017.

SDA: TOLKIEN 2020a.

SGPSO: TOLKIEN 2009.

SF: "Sulle fiabe", in TOLKIEN 2020b.

t.n.: traduzione nostra.

Bibliografia

BEVINGTON, David (2010), "Dream and Vision in Shakespeare's Plays", in *Presenting the Past, Volume 2: Dreams and Visions: An Interdisciplinary Enquiry*, a c. di Nancy van Deusen, Brill Academic Publishers, Boston.

BOENIG, Robert (2012), *C.S. Lewis and the Middle Ages*, Kent State University Press, Kent, OH.

CARPENTER, Humphrey e TOLKIEN, Christopher (a c. di) (2017), *Lettere 1914/1973*, Bompiani, Milano.

DAVIS, Paul (1990), *The Lives and Times of Ebenezer Scrooge*, Yale UP, New Haven.

DICKENS, Charles (1976), *The Annotated Christmas Carol*, a c. di Michael Patrick Hearn, Avenel, New York.

DICKERSON, Matthew e EVANS, Jonathan (2025), *Ent, Elfi ed Eriador*, Fede & Cultura, Verona.

DOUGHAN, David (1991), "In Search of the Bounce: Tolkien Seen through *Smith*", in *Leaves from the Tree: J.R.R. Tolkien's Shorter Fiction*, a c. di Thomas A. Shippey, Tolkien Society, London.

FLIEGER, Verlyn (1996), "Pitfalls in Feeria", in *Saga: Best New Writings on Mythology 1*;

— (2001), e SHIPPEY, Thomas A., "Allegory Versus Bounce: Tolkien's *Smith of Wootton Major*", in *Journal of the Fantastic in the Arts* 46;

- (2008), e ANDERSON, Douglas A., *Tolkien On Fairy-stories, Expanded edition with commentary and notes*, Harper Collins, New York;
- (2024), *Schegge di luce, Logos e linguaggio nel mondo di Tolkien*, Marietti 1820, Bologna.
- GARBOWSKI, Christopher (2002), “*It’s a Wonderful Life* as Faërian Drama”, *Mythlore* 23, 4, #90.
- HONEGGER, Thomas (2010), “Fantasy, Escape, Recovery, and Consolation in *Sir Orfeo*: The Medieval Foundations of Tolkienian Fantasy”, in *Tolkien Studies* 7.
- KREEFT, Peter (2005), *The Philosophy of Tolkien: The Worldview Behind The Lord of the Rings*, Ignatius Press, San Francisco.
- KRUGER, Steven F. (1992), *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge UP, Cambridge.
- LEWIS, C.S. (2020), *Il Grande Divorzio*, Jaca Book, Milano.
- LYNCH, Kathryn L. (1988), *The High Medieval Dream Vision: Poetry, Philosophy, and Literary Form*, Stanford UP, Stanford.
- MAKAI, Peter Kristof (2010), “Faerian Cyberdrama: When Fantasy Becomes Virtual Reality”, in *Tolkien Studies* 7.
- PEPETONE, Gregory G. (2012), “Another Side of the Inklings: *Smith of Wootton Major*”, in *Hogwarts and All: Gothic Perspectives on Children’s Literature*, a c. di Gregory G. Peppone, Peter Lang, New York.
- RIGA, Frank P. (2006), “‘Where is that Worthless Dreamer?’ Bottom’s Fantastic Redemption in Hoffman’s *A Midsummer Night’s Dream*”, in *Mythlore* 25, 1/2, #95/96.
- RUSSELL, J. Stephen (1988), *The English Dream Vision: Anatomy of a Form*, Ohio State University Press, Columbus.
- SAMMONS, Martha (1985), “Tolkien on Fantasy in *Smith of Wootton Major*” in *Mythlore* 12, 1, #43.
- SHAKESPEARE, William (1980), *A Midsummer Night’s Dream*, in *The Complete Works of William Shakespeare*, 3rd ed., a c. di David Bevington, Scott Foresman, Glenview, IL.
- SHIPPEY, Tom (2001), *J.R.R. Tolkien: Author of the Century*, Houghton Mifflin, Boston.
- STERNBERG, Martin (2008), “*Smith of Wootton Major* Considered as a Religious Text”, in *Tolkien’s Shorter Works: Essays of the Jena Conference 2007*, a c. di Margaret Hiley and Frank Weinreich, Walking Tree, Zurich.
- TOLKIEN, J.R.R. (2000), *Le Avventure di Tom Bombadil*, Bompiani, Milano;
- (2005), “*Ides Aelfscyne*”, in *J.R.R. Tolkien: la via per la Terra di Mezzo*, Marietti 1820, Genova-Milano;
- (2009), *Sir Gawain e il Cavaliere Verde, Perla e Sir Orfeo*, Edizioni Mediterranee, Roma;
- (2013), *Il Fabbro di Wootton Major*, Bompiani, Milano;
- (2017), *Racconti Incompiuti di Númenor e della Terra di Mezzo*, Bompiani, Milano;
- (2020a), *Il Signore degli Anelli*, Bompiani, Milano;
- (2020b), *Il Medioevo e il fantastico*, Bompiani, Milano.

Link

Saggio originale su *Mythlore* (2014): <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol32/iss2/4>