

Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. Nicolás Gómez Dávila

MARISA FADONI STRIK & GABRIELLA ROUF

IL RITORNO DELLE FATE

PARTE TERZA. ROMANTICHE FATE



John Anster Fitzgerald (1819–1906) *Fairy banquet*, 1859.

L trionfo delle fate, dalla reggia ai salotti, dalla libera invenzione alla dotto-ricerca dei folkloristi, continua nel XIX secolo incarnandosi, come è proprio delle fate, in nuove forme, e oltrepassando con gli scrittori romantici i confini della fiaba, nel racconto fantastico d'autore che si afferma come genere letterario. In esso conflui-

scono le antiche tradizioni, i motivi popolari e quelli colti rinnovati da una potente visionarietà. Il confine tra il reale e il fantastico è reso labile, la realtà contiene il meraviglioso, il pauroso, il bizzarro. Le fate sono tra di noi, coi loro segni, i loro incanti: le melusine, le ondine, le fanciulle fiore, romanticamente languide, passionali. La natura è un re-



gno magico, animato da presenze luminose o oscure, e il poeta se ne fa guida e tramite, in un ruolo privilegiato e tormentato: è il realismo fantastico, a cui corrisponde in arte la *fairy art*, di cui le fate sono il principale soggetto. E mentre le si rappresentano in sdolcinate fanciulle avvolte nei veli, in bambine-libellula su sfondi floreali o astrali, nello stesso tempo le fate sembrano perdere la pienezza dei poteri, sono piú vulnerabili, soggette a passioni umane, a trasformazioni, fino ad un ambiguo erotismo.

LE FATE DI GOETHE.



Die neue Melusine, edizione 1925, illustrazioni di M. Wehlau.

GOETHE intitolò il suo racconto fantastico del 1795 *Märchen* (Fiaba),¹ quasi a definire il genere. Vero rompicapo per i suoi interpreti, *Märchen* presenta, nella complessità allegorica, una fluidità narrativa in cui il «demonico» segna una misteriosa collaborazione tra il bene e il male: il serpente è un protagonista quasi benefico, l'oro è sí tentazione, ma anche simbolo di bellezza e sapienza.

¹ *Märchen* venne pubblicata nell'ottobre del 1795 sulla rivista *Die Horen* fondata da Friedrich Schiller; è l'ultimo racconto delle «Conversazioni degli emigranti tedeschi», in cui si rappresenta una brigata di amici aristocratici in fuga dalla rivoluzione.

Nella scala dei valori, però, lo si dice superato dalla «luce», ed essa dalla «parola»: per cui appare che l'essenza della fiaba stia nella narrazione, nella liberazione fantastica d'intrecchi e immagini. È quanto si ritrova nella seconda fiaba² di Goethe, *La nuova Melusina*, in cui il motivo di un'ambigua natura della donna amata è reinventato in modo ironico: la fata protagonista non nasconde la coda di serpente, bensì di appartenere al popolo dei minuscoli gnomi e, offrendo amore, ricchezza e altri prodigi, cerca l'unione con l'uomo per salvare la sua stirpe dall'estinzione. Non c'è il tabù, la colpa, il sacrificio, il dramma dell'antica leggenda, ma una sorta di tenero balletto, per il quale a un certo punto il protagonista —un simpatico tipo di perdigiorno— diventerà anch'esso un principe in miniatura del regno degli gnomi; ma non sopporterà a lungo questo stato, e riuscirà a riprendere le sue dimensioni, rinunciando alla bella sposa. Nonostante i suoi poteri e le sue trasformazioni, la «nuova» Melusina è sí una fata, ma, appunto, ridotta a dimensione domestica: affettuosa, sollecita, ma anche realistica, perché il suo scopo è avere il figlio, e alla fine lo avrà; come lei passa dalla figura di donna alta e splendente a quella di deliziosa miniatura, così con naturalezza realtà e fantasia seguono l'una all'altra, in una storia d'amore paradossale ma psicologicamente verosimile.

SERPICINE E SALAMANDRE IN E.T.A. HOFFMANN.

Il naturale passaggio e fusione tra fantastico e reale si realizzerà in E.T.A. Hoffmann, il quale in una pagina di *Die Serapiensbrüder* dice per bocca di Teodoro:

piú di tutto ha fatto su di me un'impressione indescrivibile il frammento goe-

² La prima fiaba ad essere ideata è *Der neue Paris*, messa per scritto per ultima, nel 1811; *Die neue Melusine* è la seconda sia come racconto orale (1771) che nella stesura scritta (1807).

thiano di quella amabilissima fiaba della piccola donna, che il viaggiatore porta con sé, in una cassetta...

Che il meraviglioso, il fatato, sia connesso al reale, esperienza a tutti accessibile ove si apra ad esso la propria sensibilità, è il senso della narrazione di Hoffmann; è la femminilità stessa a prendere forma ed essenza fatata e fatale, dal luminoso al tenebroso. La fata con la coda di serpente non cela le sue trasformazioni, è meravigliosa proprio in quanto serpente, natura animale e ignea: è la Serpentina de *Il vaso d'oro*, dagli sfolgoranti occhi azzurri, quella serpicina verde-oro che non solo non è maligna o repellente, ma ispira nel protagonista Anselmus il più fedele fervido amore:

Oh, serpeggia e avvinghiati e guizza ancora una volta tra i rami, soave serpicina verde, affinché io possa vederti... Guardami ancora una volta, una volta soltanto, con i tuoi occhi incantevoli!

Hoffmann ne farà poi l'inquietante centro motore del racconto *Der Elementargeist* (1821), in cui sin dal titolo l'attenzione e il dramma dei personaggi sono volti ad un esse-



Johann Heinrich Ramberg (1763-1840),
illustrazione a *Der Elementargeist*.

re incantato, in forma di salamandra, di bambola o di donna, che ha in sé un'essenza demonica, ispirata dichiaratamente alla Biondetta de *Il diavolo innamorato* (1772) di Jacques Cazotte. Anche qui si tratta di metamorfosi, di creature senz'anima che interferiscono con l'esistenza umana: «spiriti elementari», misteri in natura, condannati ad assumere molteplici forme, dolendosi del proprio destino e anelando a impossibili amori. Contrariamente ad Anselmo che coronerà in Atlantide la felice unione con Serpentina, il colonnello protagonista di *Der Elementargeist* fugge al sogno-incubo che lo affascina, ma gli resta fedele e, pur circondato da belle donne, «non si sposò mai».

☞ FATE DELLE ACQUE.

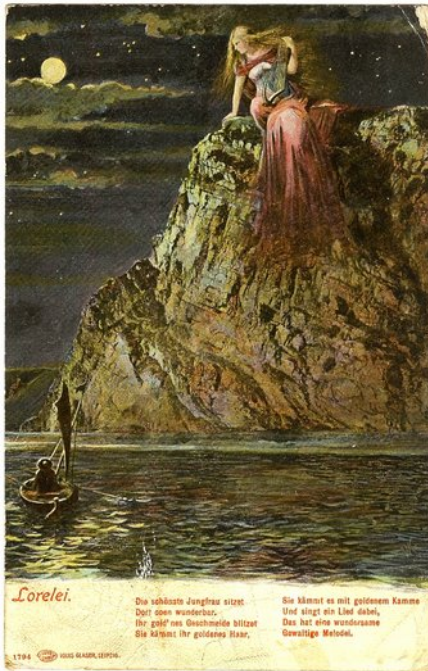
Devi sapere, mio dolce amore, che negli elementi vi sono esseri di aspetto quasi uguale al vostro, ma che solo di rado si mostrano a voi. Fra le fiamme sfavillano e giocano le prodigiose salamandre, nelle profondità della terra dimorano gli scarni e infidi gnomi, per le foreste vagano i silvestri che appartengono all'aria, mentre nei laghi, nei fiumi e nei ruscelli vive la diffusa genia degli spiriti delle acque.

Così Ondina dà ragione al suo amato della sua essenza e del suo destino. Ella fa parte delle creature capaci di sentimenti e intelligenza ma prive di anima, che possono acquistarla solo nell'amore con un umano; con essa vanno incontro a sofferenze e delusioni, ma ad una superiore consapevolezza, che dà alla loro originaria innocenza e naturalità un più profondo e dolente senso dell'esistenza. *Undine* (1811) di Friedrich de La Motte Fouqué, dà vita alla trama più commovente, ad una storia d'amore appassionato, di dedizione, fino al sacrificio di sé, senza che la figura della fata delle acque diventi patetica: anzi, ella si esalta nelle sue rinunce,

mentre gli umani — l'incostante Uldebrando e l'infida, ingrata Bertrada — si specchiano nella loro miseria. Spogliandosi dei suoi privilegi, Ondina accetta e perdona i limiti egoistici e il tradimento dell'amato, fino ad accompagnarlo nell'ora suprema; quasi la sua

natura fluida, pervasiva, le dia un intuito amorevole, un'umiltà vittoriosa. Erede romantica di ninfe delle fonti d'indole gentile e benevola, ella porta una nota diversa nell'antica tradizione delle fate delle acque, sirene e spiriti del mare e dei grandi fiumi, ostili all'uomo, e

HEINRICH HEINE
Die Loreley



E là il navigante sconvolto,
rapito da incanto che alletta
non vede l'insidia, lo scoglio,
ma guarda la vetta.

Così credo l'onda li inghiotta,
la barca e il nocchiero, ed ormai
è quello che con il suo canto
ha fatto Loreley.

(NOTA). Pubblicata in *Buch der Lieder* nel 1827, la poesia di Heine, qui in traduzione originale, fu ripresa da Franz Liszt e messa in musica come Lied per pianoforte e voce solista (1841) e per orchestra e voce (1860), nonché da Clara Schumann per pianoforte e canto (1843). Alfredo Catalani, ispirandosi anch'esso alla ballata, svolse la vicenda leggendaria in un'«azione romantica in tre atti» (1886-7). L'opera andò in scena nel 1890 al Teatro Regio di Torino, con buon successo, ed allestimenti anche in epoche più recenti.

Non so cosa mai voglia dire
ma triste il mio cuore si sente,
la fiaba di un tempo remoto
non mi esce di mente.

È l'aria più fresca, più scura,
e l'acqua del Reno tranquilla
fluisce, su ripida altura
l'ultima luce brilla.

Sta una fanciulla stupenda
su rupe, con aurei gioielli,
col pettine d'oro ravia
i dorati capelli;
e intona un cantico strano,
fatale la sua melodia
si effonde lontano.



la cui malia è causa di annegamenti e naufragi. Tradizione tenebrosa che ispirò gli stessi poeti romantici, attratti altresí dalla leggenda di Lorelei, dal simbolismo della bellezza ingannevole e della fascinazione mortale, dal suo vegliare sulle alte rocce e fatale inabissarsi nei vertiginosi gorgi del Reno. Joseph von Eichendorff, in *Waldgespräch*, rappresenta l'enigmatico colloquio tra un cavaliere e Lorelei, che fatalmente e quasi suo malgrado — «Fuggi, non sai chi sono io!» — lo guida nell'illusoria foresta sul fondo del fiume. Heinrich Heine nel lied *Die Loreley* (1824) dà forma alla sua tristezza nell'immagine e nel canto di Lorelei, «favola dei tempi antichi».



Arthur Rackham (1867-1939),
illustrazione a *Undine*.

Per parte sua, Clemens Brentano, in *Rheinmärchen* (Fiabe del Reno 1810-12) espone cinque variazioni sul tema di Melusina legate agli elementi: *Frau Mondenschein*, figlia della Luna, *Frau Edelstein*, figlia della Terra, *Frau Feuerschein*, figlia del Fuoco e *Frau*

Federschein, figlia dell'Aria, oltre a *Lure Lay*, personificazione della rupe dell'eco sul Reno. Nel frammento *Der arme Raimondin* (Il povero Raimondin), il motivo melusiniaco ritorna ossessivo, e tutte le donne della vita del protagonista — madre, sorella, amata — ne hanno in sé l'ambivalenza. La leggenda fu oggetto, fra gli altri, dell'«opera romantica in due atti» *Melusine* (1822), di Franz Grillparzer, la quale attirò l'attenzione di Beethoven come eventuale libretto, e da cui in seguito fu Conradin Kreutzer a trarre l'omonima opera (1833). Nello stesso anno Felix Mendelssohn compose l'ouverture da concerto *Märchen von der schönen Melusine*, in cui il motivo delle onde, che Wagner riprenderà in *L'Oro del Reno*, risalta in un clima fiabesco e incantato.

♣ REVISIONISMO GRIMM.

IN questo rigoglio letterario intorno alla figura femminile fantastica, la tradizione tedesca testimoniata dal patrimonio di studi e raccolte sulle fiabe popolari, non presenta continuità tra le fate del Medioevo e le fate del XVIII secolo, che sembrano derivare prevalentemente dai Contes de fées della letteratura francese.

Nel manoscritto del 1810 delle *Kinder- und Hausmärchen*, i Grimm introducono la fiaba di *Dornröschen*, basandosi sul racconto orale di Marie Hassenpflug, a sua volta ripreso da *La Belle au bois dormant* di Charles Perrault. Con dovizia di particolari questi descrive la festa di battesimo della principessa alla quale sono state invitate, come madrine, tutte le fate (sette) del regno. Nella prima edizione (1812-15) della raccolta dei Grimm la fiaba (Nº 50), snellita e sfrondata dell'elemento piú scabroso della regina madre del principe salvatore — un'orca assetata del sangue della prole del figlio —, le fate sono diventate tredici, l'ultima delle quali, non in-



Otto Kubel (1868-1951),
illustrazione a *Dornröschen*.

vitata al banchetto, lancia la sua crudele vendetta, che si avvererà tuttavia mitigata: la principessa e tutto il palazzo cadranno nel sonno centenario che sappiamo, fino al risveglio grazie al bacio del principe. Nell'appendice alla fiaba si sottolinea la ripresa del motivo della saga nordica della dormiente *Brynhild*; circondata da un anello di fuoco, sarà Sigurd ad attraversarlo e destarla, così come il principe dovrà superare i rovi e il folto bosco prima di giungere da Dornröschen e liberarla dall'incantesimo. Invece intorno alle fate madrine, motivo anch'esso antico e tradizionale, si rileva un significativo cambiamento, già evidente nell'edizione del 1819, come pure in tutte quelle successive: esse non compaiono più in quanto tali, ma sono sostituite da dodici/tredici «savie donne», *die weisen Frauen*,³ mantenendo d'altra parte i loro speciali poteri e il ruolo di deus ex machina della vicenda.

3 L'aggettivo *weise* sta per saggio, savio, sapiente. Ma *weise-Frau* è anche voce antiquata per levatrice nonché indovina (*Wahrsagerin*).

Comunque, ritenendo forse il genere delle *Feenmärchen* non in sintonia coi tempi, neppure Ludwig Bechstein, autore del *Deutsches Märchenbuch* (1847) parlerà più di fate nel descrivere gli esseri «dotati di poteri magici e che godono di grande rispetto nel popolo», preferendo loro le stesse *weisen Frauen* dei Grimm. In controtendenza, non disdegna di ricorrere alle fate Richard Wagner nella sua prima opera romantica completa in tre atti *Die Feen* tratta da *La donna serpente* di Carlo Gozzi (1762), e scritta nel 1833 a soli vent'anni. Wagner non trovò nessun teatro disposto a rappresentare l'opera, che fu da lui accantonata e poi regalata nel 1865 al re Ludwig II di Baviera. Solo dopo la morte del compositore *Le Fate* andò in scena a Monaco nel 1888, studiata e allestita dal giovane Richard Strauss.

☞ LA FATA BDSM DI KEATS.

«*Full beautiful - a faery's child*» (piena bellezza, figlia di una fata) è *La belle dame sans merci* della ballata (1819) di John Keats. Bellissima, sí, ma «*her eyes were wild*», i suoi occhi erano selvaggi, segno della femminilità sterile e spietata. Questa figlia di fate non ha bisogno di filtri e sortilegi per sottomettere l'ardente cavaliere: basta l'avvenenza, il passo leggero, un melodioso *faery's song*, un lusinghiero sguardo d'amore, ma anche dolci radici, miele e rugiada di manna, per portarlo con sé nella «magica grotta». La fata inscena la seduzione e in essa si appaga: al cavaliere illuso, cullato dai baci, appaiono in sogno le tante vittime della dama, e al risveglio vagherà, esangue, solo e disperato, «sul fianco della fredda collina».

Si può intendere simbolicamente l'abbraccio fatale come quello della morte, e trovare nel testo l'eco delle tradizioni cavallere-

sche⁴ richiamate in auge in epoca vittoriana e sontuosamente illustrate dai preraffaelliti. L'essenzialità e il pathos del linguaggio di Keats non indulgono però a manierismi, e sembrano evocare e presagire una più tragica e moderna lacerazione tra donna e uomo, come se dalle «fate» — esseri immortali ma avidi di emozioni umane — discendesse una femminilità dispotica, narcisista, anaffettiva.



Franck Dicksee (1853–1928),
La Belle Dame sans Merci, 1901.

IL GHIACCIO NEL CUORE.

UN'ALTRA fata rifulgente e raggelata nel suo potere, indifferente ai sentimenti ma possessiva, è la *Regina delle nevi* (*Sneedronningen*, 1844) della fiaba di Hans Christian Andersen. Rappresentazione della natura nei suoi aspetti più meravigliosi e inesorabili, fantasmagorici e ostili all'uomo — le nevi eterne, il ghiaccio, le gelide bufere, l'estremo Nord — la regina delle nevi, apparsa sin dall'inizio della fiaba come inquietante fuggevole presenza, trascina via dietro la sua candida slitta il ragazzo Kay stregato e reso immemore e impassibile dal frammento di specchio diabolico penetratogli nel cuore. Mentre Gerda in innumerevoli avventure va

⁴ Del resto nel poema epico-allegorico di Edmund Spenser (1552–99) *The Faerie Queene*, Gloriana, la regina delle fate è probabilmente la rappresentazione di Elisabetta I.

in cerca del suo amato Kay, nel palazzo dell'eterno inverno, tra i muri di neve e i ghiacci sfavillanti come gioielli, la regina contempla il suo meraviglioso balocco vivente, che resiste al gelo in quanto freddo e crudele nel fondo del cuore. Solo la tenacia e l'amore di Gerda lo salverà, più potente della stessa fata. Del resto, che oltre alla morale della storia, interessasse ad Andersen l'incantata esplorazione e il mistero dei paesaggi dell'estremo Nord, dalla Lapponia alla Finlandia, lo dimostra il titolo dato alla fiaba, la quale è tra le più lunghe, e articolata in «storie». La settima descrive un annoiato Kay a cui la regina sottopone un gioco che anche per lei è un azzardo: formare parole con frammenti di ghiaccio, e se comporrà «eternità» sarà libero di andarsene. La fata riconosce così un potere superiore alla glaciale impassibilità del suo mondo, al ciclico irrompere nelle terre abitate del brutale regno del gelo.



Adrienne Ségur (1901–1981),
illustrazione a *La Regina delle Nevi*.

L'amore di Gerda scioglierà il sigillo nel cuore di Kay e farà sí che la danza dei ghiacci componga spontaneamente la fatidica parola; la Regina, sconfitta dal calore degli affetti e dall'innocenza, darà la consueta, breve tregua alle terre del Nord, dove fioriranno le rose.

☞ LA FATA DELLE BRICIOLE.

IL motivo della metamorfosi, che affascina i romantici per le sue suggestioni antiche e per il moderno senso di fluidità e provvisorietà che dai sentimenti ed emozioni si estende alle forme, trova la sua estrema espressione nell'epopea *La fée aux miettes* (La fata delle briciole 1832) di Charles Nodier. Narrazione fluviale, non riassumibile, surreale, che impegna il lettore nell'impervio concatenarsi di avventure del protagonista Michel nel suo rapporto — da lei guidato e preteso come amore — con la vecchia mendicante deforme soprannominata per scherno «fata delle briciole»; la quale invece fata è davvero, e potente, e altri non è che la stupenda millenaria Belkiss, la regina di Saba. Il



Tony Johannot (1803-1852), illustrazione a *La fée aux miettes*, in *Contes* de Charles Nodier, ed. 1847.

tutto inserito in una cornice nella quale la storia è narrata dallo stesso Michel, internato in manicomio, ove cerca disperatamente la «mandragora che canta» che dissolverebbe l'inestricabile intreccio di prove, incantesimi e metamorfosi che impedisce il compimento del suo amore con la fata delle briciole/Belkiss.

Sfida ai generi letterari e alle dimensioni temporali e spaziali, il romanzo di Nodier è un'iperbole fantastica, che alterna impunemente il sentimentalismo e l'ironia, l'epica dei viaggi di mare e il patetico domestico, nonché una morale di fondo, del bene e del male come eterno inesausto contrasto.

☞ FATE D'ITALIA

LA piú famosa fata della letteratura italiana (1883) è la Fata dai capelli turchini. Il personaggio, le vicende, i suoi rapporti con Pinocchio sono state ampiamente interpretate e commentate, cercandone gli ascendenti biografici e concettuali; e altrettanto per quanto riguarda l'immagine, che nelle varie versioni visuali ha assunto i piú differenti caratteri. Acquisito che i «capelli turchini» non sono azzurri, o viola ecc., ma del colore nerissimo tendente al blu, è evidente che nel laico mondo di Geppetto e del suo burattino, la fata rappresenta l'elemento sovrannaturale e insieme femminile, materno ma anche indipendente.

Del resto Collodi aveva dimestichezza con le fate rococò della letteratura francese avendone tradotto e adattato una scelta (1876) da Perrault a Madame D'Aulnoy. In quell'occasione aveva reso piú domestiche, meno stilizzate le «fate alla moda», nel loro arbitrario e metamorfico intervenire nelle vicende umane. Per questa via, togliendo piume, gioielli e orpelli alla Gatta bianca e alle altre magiche dame, si giunge a una fata modesta ma risolu-

ta, che dosa i suoi poteri con intento educativo, pur concedendosi bizzarrie.



Attilio Mussino (1878–1954),
illustrazione a *Pinocchio*, edizione 1911.

All'estremo romantico opposto al fantastico razionalizzato di Collodi, sta Fogazzaro con racconto *Malgari*:⁵ la fanciulla-perla, che può essere se stessa solo nel colloquio con le nereidi, vive il tempo breve che le concedono musica e poesia, per lei misteriosamente letali. È un romanticismo esasperato, che indugia nell'incombere del destino sulla bambina donata dalle fate alla dogaresa, poi fanciulla esiliata per prudenza nell'isola greca, e innamorata del musicista che viene dai paesi del Nord, e che infine, promessa sposa del doge, scompare nel viaggio di ritorno a Venezia, come presagito da una fatina delle acque: «Io sono del mare, tu sei del cielo».

Nel frattempo, è anche in Italia testimonianza dell'interesse per le fonti popolari, nelle raccolte di fiabe della tradizione orale regionale, con le quali un mondo di fate, streghe, orchi e folletti si riverserà nella letteratura nazionale, ampiamente ripreso dai nuovi

narratori, per l'infanzia e non solo, tra cui Emma Parodi, Fata Nix, ecc...

☞ LA FATA GENIUS LOCI.

TORNA a evocare brumosi paesaggi, misteriose nebbie, fredde acque tra rive boschive, *L'isola della fata*,⁶ breve racconto di Edgar Allan Poe che sin dall'esergo è una riflessione sul *genius loci*.



John Sartain (1808–1897), *The Isle of the Fay* 1841.

Poe tradusse e commentò *Undine*, ed ebbe a rivivere nella sua umbratile sensibilità le suggestive atmosfere e forme della natura, e gli esseri che a tali elementi sarebbero indissolubilmente legati.

Amo rimirare le vallate oscure, le rocce grigie, le acque che sorridono silenziose, le foreste che sospirano in un sonno inquieto, le vigili superbe montagne che dall'alto guardano tutto — amo considerarle come le smisurate membra di un vasto animato e sensibile insieme — un insieme la cui forma, cioè la sfera, è la più perfetta e la più onnicomprensiva; la cui orbita passa in mezzo ai pianeti; della quale è mite ancella la luna; la cui vita è l'eternità; il cui pensiero è quello di Dio; la cui gioia è il sapere; i cui destini si perdono nell'immensità.

⁵ Da *Idillii spezzati*, 1901.

⁶ Testo del 1841, pubblicato nella raccolta *Racconti dell'impossibile* o *Racconti fantastici*.

Difficilmente l'uomo vive a pieno tale infinita commovente bellezza, e ad essa forse si confanno altre e piú eteree creature, come le fate: cosí per lo scrittore una misteriosa verde isoletta, tra montagne e tortuosi fiumi, tra acque cristalline e sponde tenebrose, porta con sé la visione di una bellissima fata che al tramonto su una canoa naviga intorno all'isola, avanzando dalla luce verso l'oscurità. Piú volte la fata fa il periplo dell'isola, e sempre piú la sua gioia e vitalità, nel passaggio dal sole all'ombra, sbiadisce e languisce, fino a che la «magica figura» scompare in un nulla evocativo della morte, nostalgia di un paradiso perduto.

☞ FATE A BORDIGHERA.

APOTEOSI e premessa di nuovi, inediti, sconfinati percorsi della letteratura fantastica, è l'opera di George MacDonald che in *Phantastes: a Faerie Romance for Men and Women* (1858)⁷ rappresenta il regno delle fate nella sua completezza e pervasività di ogni forma della natura, contraltare al vivere degli uomini, almeno quelli chiamati a tale scoperta. Fate-fiore, fate-albero, fate acqua, aria, rocce, una folla, un coro, una sconvolgente esperienza sensoriale domina l'esistenza del predestinato Anodos, da essa accompagnato oltre la morte, fino al supremo affacciarsi in un'eternità infine pacificata e al ritorno nell'umana dimensione. Per l'uomo illuminato dalla fede cristiana, l'invenzione fantastica è senza limiti, ma fa parte dei misteri creaturali e dell'ordine del cosmo. Cosí, come definirà Tolkien, che fu suo ammiratore⁸ e ne sviluppò le premesse oltre ogni misu-

7 In traduzione italiana pubblicata come *Anodos* oppure *Le fate dell'ombra*, Bompiani 2003.

8 MacDonald fu considerato modello e ispiratore, nonché da Tolkien, da C.S. Lewis, dallo stesso Chesterton, e da decine di altri scrittori, sia per le sue opere fantastiche che per quelle teologiche e morali.



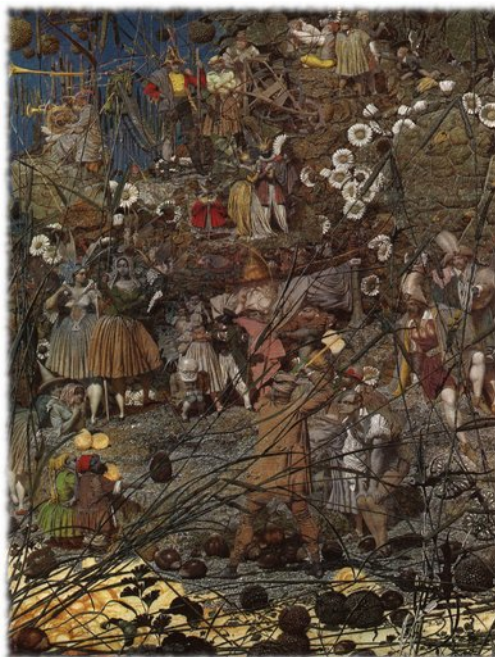
Arthur Huges (1832-1915),
illustrazione al cap.10 di *Phantastes*.

ra e confronto, MacDonald, pastore protestante, opera la «subcreazione» del suo regno di fate, con le loro passioni, follie, tenerezze e crudeltà, dalle minuscole fanciulle nei fiori alle maestose dame degli alberi, fino a quella che sarà la fata del vento del Nord,⁹ versione dolcissima e benevola delle regine delle nevi eterne. A metà del secolo, e dal 1879 a Bordighera nella sua «Casa Coraggio», George MacDonald osò evocare un mondo di presenze che andava oltre la stessa fioritura romantica e offriva rifugio e fuga dalla moderna separazione tra uomo e natura, e dall'alienazione del macchinismo e della società industriale.

9 Nella fiaba *At the back of the north wind* (1871), trad. it. *Al di là del vento del Nord* ed. Raffaelli 2010.

LA PITTURA DELLE FATE FENOMENO
EUROPEO.

IL pittore preraffaellita Arthur Hughes illustrò con grande eleganza *Phantastes* di MacDonald. Ma l'accesa visionarietà del testo pare più corrispondere ai deliri botanici e ornitologici con cui l'arte fantastica vittoriana — in particolare Richard Dodd e Richard Doyle — metteva in scena il popolo elfico e la vaporosa bellezza delle fate. La *fairy art* intendeva con ciò reagire alle tecnologie seriali e alla riproducibilità delle immagini, applicando altresì lo stile del realismo borghese al visuale fantastico: uno stuolo di pittori e illustratori in tutta Europa approdarono così ad un inquietante manierismo, a un conformismo estetico e consumo d'immagini che avrà il suo revival nell'odierno fantasy.



Richard Dadd (1817–1886),
The Fairy Feller's Master Stroke (Il colpo da
maestro del taglialegna fatato), 1855-64



John Atkinson Grimshaw (1836–1893), *Spirit of the Night*.



Moritz von Schwind (1804–1871), *Erscheinung im walde*, (Apparizione nella foresta), 1858.



Richard Doyle, *The enchanted tree* (L'albero incantato), 1868.