

Paolo Pizzimento

«TOLKIEN EST DEVENU UN MONSTRE»:
AMAZON, *GLI ANELLI DEL POTERE* ED IL *LEGENDARIUM*
NELL'EPOCA DEI *FRANCHISE* CINEMATOGRAFICI

«TOLKIEN EST DEVENU UN MONSTRE»:
AMAZON, *THE RINGS OF POWER*,
AND *THE LEGENDARIUM* IN THE *FRANCHISE* ERA

SINTESI. Il presente saggio si propone di analizzare la serie TV Amazon-MGM Studios *Gli Anelli del Potere* nel quadro più ampio della teoria dell'adattamento e della complessa relazione tra l'opera letteraria di J.R.R. Tolkien e le sue trasposizioni sullo schermo. Anzitutto, saranno ricostruite la genesi, la ricezione e le principali problematiche teorico-narrative della serie TV. In seguito, si indagheranno criticamente gli esiti dell'adattamento televisivo, mettendo in luce come la serie, pur attingendo al vasto "Mondo Secondario" tolkieniano, ne comprometta la coerenza narrativa attraverso profonde alterazioni cronologiche e scelte di sceneggiatura che impediscono la *Credenza Secondaria*, concetto chiave nella poetica di Tolkien. Infine, saranno esplorate in profondità le gravi criticità nella caratterizzazione dei personaggi della serie *Gli Anelli del Potere*, mettendo a confronto le versioni televisive con le fonti tolkieniane.

PAROLE CHIAVE: J.R.R. Tolkien. *Il Signore degli Anelli*. *Gli Anelli del Potere*. Trasposizione. Teoria dell'adattamento.

ABSTRACT. This essay aims to analyze the Amazon-MGM Studios TV series *The Rings of Power* in the broader framework of adaptation theory and the complex relationship between J.R.R. Tolkien's literary work and its adaptations on the screen. First, the genesis, reception and main theoretical-narrative issues of the TV series will be reconstructed. Subsequently, the results of the television adaptation will be critically investigated, highlighting how the series, despite drawing on Tolkien's vast "Secondary World", compromises its narrative coherence through profound chronological alterations and script choices that

prevent *Secondary Belief*, a key concept in Tolkien's poetics. Finally, the serious criticalities in the characterization of the characters in the series *The Rings of Power* will be explored in depth, comparing the television versions with Tolkien's sources.

KEYWORDS: J.R.R. Tolkien. *The Lord of the Rings*. *The Rings of Power*. Transposition. Adaptation Theory.

1. Il Signore degli Anelli: un'opera unfilmable

«Please, don't let them make a movie out of your Ring. It would be like putting Disneyland into the Grand Canyon»¹. Con queste parole, sul finire degli anni Sessanta, una fan implorava J.R.R. Tolkien di non permettere un adattamento cinematografico del *Signore degli Anelli*, temendo lo snaturamento del romanzo. Lo scrittore inglese, dal canto suo, riteneva la trasposizione molto difficile non tanto per limiti tecnici quanto per la complessità narrativa e tematica della sua opera: «You can't cramp narrative into dramatic form. It would be easier to film *The Odyssey*. Much less happens in it. Only a few storms»². Del resto, in quegli anni, persino un regista geniale e tecnicamente all'avanguardia come Stanley Kubrick rifiutò un progetto di adattamento del *Signore degli Anelli* (con i Beatles

¹ Plimmer, Plimmer 1968.

² *Ibid.*

come protagonisti!)³, confermando indirettamente le perplessità di Tolkien. Quest'ultimo, beninteso, «non aveva nulla in contrario a una versione cinematografica in quanto tale» – tant'è che vendette i diritti del suo romanzo nel 1969⁴ – ma «aveva subito compreso che, per realizzare un film, sarebbe stato necessario apportare dei tagli al suo libro, ed era sicuro che, in simili circostanze, sarebbe stato meglio compiere tagli decisi piuttosto che riassumere»⁵. Tolkien, insomma, era perfettamente consapevole di una delle regole fondamentali della teoria dell'adattamento: «writing a screenplay based on a great novel [...] is foremost a labor of simplification»⁶. Cionondimeno si oppose fermamente a sceneggiatori come Morton G. Zimmerman che – incapaci di distinguere tra l'«Azione principale» (il viaggio di Frodo e Sam) e l'«Azione secondaria» (la Guerra dell'Anello) della storia⁷ – intendevano apportare soppressioni, modifiche e aggiunte arbitrarie⁸ a scapito della profondità narrativa, estetica e filosofica dell'opera.

³ Cfr. O'Dell 2002, pp. 91-105, e Ulivieri 2017.

⁴ Sulla storia dei diritti del romanzo, mi limito a rimandare a Thompson 2007.

⁵ Shippey 2018: 494. Cfr. Tolkien 2017: 432.

⁶ Hutcheon 2006: 1.

⁷ Tolkien 2017: 437.

⁸ Ivi: 430.

In modi e per gradi diversi, le critiche di Tolkien alla sceneggiatura di Zimmerman potrebbero applicarsi praticamente ad ogni film derivato dalle sue opere. A ben vedere, infatti, quella degli adattamenti tolkieniani è una travagliata sequela di progetti naufragati e clamorosi insuccessi che ricorda per più di un verso la storia di Arda: «una “lunga disfatta”; anche se contiene [...] alcuni esempi o intuizioni della vittoria finale»⁹. Tra i primi, oltre ai già citati tentativi di Zimmerman (1957-1958) e dei Beatles (1967-1968), basti pensare a quello di John Boorman (1969-1970), argomento perfetto per un possibile filone di *Unproduction Studies*¹⁰. Tra i secondi, si pensi invece al parziale adattamento animato del *Signore degli Anelli* di Ralph Bakshi (1978) e a *The Hobbit* e *The Return of the King* della Rankin/Bass (1977, 1980): opere certamente lontane dall'eccellenza artistica, pur imponendosi nel tempo come veri e propri *cult*¹¹. Certo è che la «vittoria finale» è costituita dalla trilogia del *Signore degli Anelli* di Peter Jackson (2001-2003), non solo per il clamoroso successo artistico e commerciale che ha ottenuto ma soprattutto per la sua capacità di imporre la

⁹ Ivi: 406.

¹⁰ Cfr. Kunze 2017. Sui tre progetti mai realizzati, si vedano Amato 2024, Nardi 2024, Pizzimento 2024a.

¹¹ Si vedano in proposito Arduini 2024a, Perinelli 2024 e Nannerini 2024.

propria interpretazione di Tolkien nell'immaginario collettivo a tal punto da influenzare ancor oggi, a più di vent'anni di distanza, gran parte dell'*imagery* e dell'estetica legate al mondo di fantasia creato dallo scrittore inglese; tant'è che, come afferma Shippey, «per molte persone *Il Signore degli Anelli* non è più un libro ma la versione cinematografica»¹², con tutte le evidenti implicazioni pratiche e teoriche del caso.

Un punto che trovo importante rilevare è che, proprio a partire dalla prima trilogia jacksoniana, si è affermata definitivamente l'idea di una trasposizione il più possibile “fedele al testo” di Tolkien; idea che, del resto, ha pesato gravemente sulla considerazione della tutt'altro che indimenticabile trilogia dello *Hobbit* (2012-2014) e che oggi si impone – e non sempre a buon diritto, come cercherò

¹² Shippey 2018: 493. Cfr. Hutcheon 2006: 29: «Although our imaginative visualizations of literary worlds are always highly individual, the variance among readers is likely even greater in fantasy fiction than in realist fiction. What does this mean when these fans see one particular version on screen that comes from the director's imagination rather their own? The answer(s), of course, can be found in the reviews and the audience reactions to the recent adaptations of *The Lord of the Rings* stories and the Harry Potter novels. Now that I know what an enemy orc or a game of Quidditch (can) look like (from the movies), I suspect I will never be able to recapture my first imagined versions again. Palimpsests make for permanent change». Cfr. Ivi: 121 ss.: «In the move from print to performance, in particular, characters (hobbits) and places (Middle Earth) become incarnate in a way that conditions how we imagine them in a literary work like Tolkien's *Lord of the Rings* when we return to reread it. Our imaginations are permanently colonized by the visual and aural world of the films. But what if we have never read the novels upon which they are based? Do the novels then effectively become the derivative and belated works, the ones we then experience second and secondarily? For unknowing audiences, adaptations have a way of upending sacrosanct elements like priority and originality».

di mostrare – su molte valutazioni sulla serie TV *Gli Anelli del Potere*. Certo: anche al regista neozelandese non furono risparmiate critiche, come quelle di Christopher Tolkien, figlio e curatore letterario dello scrittore inglese, che lo accusò di aver «éviscéré le livre, en en faisant un film d'action pour les 15-25 ans»¹³ e di averne snaturato la profondità estetica e filosofica in nome della commercializzazione. C'è del vero in questa accusa ma occorre considerare che l'adattamento di un testo dalla dimensione verbale a quella iconica è, essenzialmente, una transcodificazione che trasferisce l'opera originale entro un nuovo sistema di convenzioni e segni¹⁴ e, inevitabilmente, entro un diverso orizzonte d'attesa. Jackson è riuscito a trovare un equilibrio tra persistenza tematica e narrativa e variazione materiale, tra *imitatio* ed *aemulatio* dell'opera di partenza, tra approfondimento e azione, divergendo talvolta dal dettato tolkieniano per ragioni che, condivisibili o meno che fossero, rispondevano comunque alle intrinseche logiche cinematografiche – le uniche davvero irrinunciabili per un cineasta –. Ne è risultata un'opera che, pur non perfetta dal punto di vista tolkieniano, lo è (o quasi) da quello cinematografico. Eliminare le scene di Tom Bombadil, ad esempio, concedere spazio e importanza drammatica

¹³ Rérolle 2012.

¹⁴ Hutcheon 2006: 16.

al personaggio di Arwen, rendere Aragorn riluttante a reclamare il proprio titolo regale, modificare il confronto tra Frodo e Gollum sul Monte Fato: tutto questo, imprimendo una decisa declinazione all'etimo tolkieniano, mostra una profonda comprensione di quest'ultimo ma anche una conoscenza di cosa “funziona” al cinema e di cosa il pubblico può aspettarsi da una pellicola.

2. Amazon e Tolkien: questioni di adattamento e di “canone”

Il 13 novembre 2017, Amazon Studios comunicò alla stampa l'acquisizione dei diritti televisivi del *Signore degli Anelli*, annunciando ufficialmente una serie TV in cooperazione con la Tolkien Estate, la casa editrice HarperCollins e la New Line Cinema¹⁵ che avrebbe dovuto costituire il progetto di punta di una più ampia strategia (che include anche prodotti come *La ruota del tempo* e piani futuri su *Warhammer 40.000*¹⁶ e *James Bond*¹⁷) volta alla conquista del mercato dello streaming allora saldamente in mano a Netflix¹⁸. Fece scalpore anche il budget

¹⁵ Cfr. Siegel 2018.

¹⁶ Cfr. Kit 2022.

¹⁷ Cfr. Kroll, Fleming, Kanter 2025.

¹⁸ Gli Amazon Studios aprirono ufficialmente i battenti il 6 novembre 2010. Un'ottima strategia – messa in atto fino al 2018 – prevedeva che chiunque potesse proporre sceneggiature per film o serie TV attraverso un'apposita piattaforma online, ricevendo offerte economiche in caso di accettazione. Nel luglio 2015, la casa di produzione del colosso di Seattle annunciò l'acquisizione di *Chi-Raq* di Spike Lee come primo film originale Amazon. Nel 2017, la

monstre della serie TV, presto rivelato, di circa 1 miliardo di dollari (250 milioni per i soli diritti e 750 per la produzione di cinque stagioni), che la rendeva di fatto la più costosa della storia. Contrariamente alle prime aspettative, Peter Jackson non fu coinvolto nel progetto¹⁹, alla guida del quale furono scelti, invece, i giovani e poco noti sceneggiatori John D. Payne e Patrick McKay per i quali – e questo lasciò perplessi i più – lo *show* miliardario di Amazon costituiva la prima vera esperienza accreditata²⁰.

Con i mesi, giunsero altre indiscrezioni: la serie, intitolata *Il Signore degli Anelli – Gli Anelli del Potere* (*The Lord of the Rings – The Rings of Power*), non avrebbe rappresentato una *backstory* o un *prequel* del *Signore degli Anelli*; a partire dai pochi e schematici riferimenti alla Seconda Era²¹ contenuti nel romanzo del 1954 e nelle sue Appendici, invece, avrebbe prodotto una storia

piattaforma divenne il primo servizio di streaming a ricevere una nomina agli Academy Awards con *Manchester by the Sea*, che poi vinse due statuette (miglior attore per Casey Affleck e miglior sceneggiatura originale per Kenneth Lonergan). Nello stesso anno, Amazon Studios, che fino ad allora si era affidata a diversi studi esterni, annunciò che avrebbe gestito autonomamente la distribuzione dei propri progetti. Nell'ottobre 2023, Amazon Studios acquisì la MGM Holdings, dando vita ad Amazon MGM Studios.

¹⁹ Cfr. Harp 2018.

²⁰ Cfr. Robinson 2022.

²¹ Di quest'epoca Tolkien non ha mai scritto in maniera completa, definendola «un periodo oscuro» (Tolkien 2017: 240).

originale sviluppata in collaborazione con gli eredi di Tolkien (in particolare Simon Tolkien, il nipote nonché consulente della serie TV per conto della Tolkien Estate) e con studiosi del mondo tolkieniano (*in primis* Tom Shippey, il quale però prende le distanze dalla produzione già nel 2020). In base all'accordo tra Amazon e la Tolkien Estate, inoltre, la serie non era narrativamente collegata ai film di Jackson.

Le riprese della prima stagione si tennero in Nuova Zelanda (2020-2021), con una battuta d'arresto a causa della pandemia di COVID-19; successivamente, la produzione si spostò nel Regno Unito per la seconda stagione (2022-2023). Una terza stagione è attualmente in produzione.

La serie debuttò su Prime Video il 1° settembre 2022 con 25 milioni di visualizzazioni iniziali ma solo una parte degli spettatori completò la visione della stagione (37% negli USA, 45% a livello internazionale)²². La seconda stagione, uscita il 29 agosto 2024, ha registrato un calo del 60% degli spettatori²³. Quanto al gradimento, entrambe le stagioni hanno ricevuto l'84% di approvazione dalla critica, ma solo il 38% (stagione 1) e il 59% (stagione 2) dal pubblico. Nonostante l'enorme investimento, secondo IMDB, *Gli Anelli del Potere* è riuscita a ottenere

²² Cfr. Masters 2023.

²³ Cfr. Northrup 2025.

solo il quarto posto tra le migliori serie del 2022 e addirittura il ventitreesimo tra quelle del 2024.

Questa breve cronistoria è necessaria per comprendere le specificità degli *Anelli del Potere* e coglierne le profonde differenze rispetto alla prima trilogia jacksoniana. Infatti, mentre quest'ultima era basata su un testo completo, autorevole e vincolante come *Il Signore degli Anelli*, lo *show* targato Amazon prende spunto dalle Appendici del romanzo stesso, in particolare la A (*Annali dei Re e dei Governatori*) e la B (*La conta degli anni*). Si tratta di una sezione paratestuale che Tolkien compose perché, perduta ogni speranza di pubblicare *Il Silmarillion* insieme al *Signore degli Anelli*, desiderava accludere a quest'ultimo i riferimenti necessari a collocarne gli eventi nel quadro più ampio del *legendarium* di Arda; è certo, peraltro, che lo scrittore avrebbe voluto fare di questa sezione un volume a sé ma, a causa dei costi eccessivi, dovette limitarsi a produrre un compendio estremamente scarno di cui fu sempre insoddisfatto²⁴. Con ciò intendo che le Appendici, per quanto non prive di elementi narrativi, assolvono perlopiù a una funzione di «work of reference for readers of *The Lord of the Rings*»²⁵. Trovo ben probabile che, non potendo accaparrarsi i diritti per *Il*

²⁴ Cfr. Tolkien 2017: 333 e 392.

²⁵ Hammond, Scull 2005: 679.

Silmarillion, Amazon abbia ripiegato su questi testi per “ricostruire” i due capitoli finali di quest’ultimo, l’*Akallabêth* e *Degli Anelli del Potere e della Terza Era*, «antefatti essenziali dello *Hobbit* e del suo seguito»²⁶. Questa operazione *ab origine* spuria rende il criterio della “fedeltà al testo” degli *Anelli del Potere* meno rilevante e più sfumato rispetto ai film di Peter Jackson.

D’altro canto, se gli *Adaptation Studies* hanno storicamente concentrato l’attenzione sul rapporto tra l’opera originale e il suo adattamento²⁷ sulla base di un concetto di “fedeltà” moralmente sovraccaricato che recepiva il testo adattato esclusivamente come una mera riproduzione del testo di partenza, oggi si delineano numerose prospettive alternative. Linda Hutcheon afferma perentoriamente: «Adaptation is repetition, but repetition without replication»²⁸ ed enfatizza lo *status* di palinsesto dell’adattamento; esso è, dunque, un testo “di secondo grado”²⁹ che intrattiene una relazione implicita di somiglianza e differenza con quello da cui è tratto. La studiosa aggiunge:

²⁶ Tolkien 2017: 241.

²⁷ Cfr. Hermans 1985: 9.

²⁸ Hutcheon 2006: 7.

²⁹ Cfr. Genette 1997.

If we know that prior text, we always feel its presence shadowing the one we are experiencing directly. When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works³⁰.

Queste considerazioni, se applicate all'opera di Tolkien, si inseriscono in una più ampia questione, quella della problematica definizione di un "canone" del *legendarium*, per la quale si possono applicare tre approcci: il primo include solo le opere pubblicate in vita da Tolkien e certamente rappresentative della sua volontà autoriale, *Lo Hobbit* (1937), *Il Signore degli Anelli* (1954) e *Le avventure di Tom Bombadil* (1962); il secondo comprende anche *Il Silmarillion* (1977) – a patto, beninteso, di considerarlo coerente con la volontà autoriale di Tolkien, pur essendo curato dal figlio Christopher³¹ –; il terzo, infine, si estende a tutte le opere postume curate da Christopher Tolkien e da altri studiosi, tra cui *Racconti incompiuti* (1980), *La Storia della Terra di Mezzo* (1983-1996)³², *I figli di Húrin* (2007), *Beren e Lúthien* (2017), *La caduta di Gondolin* (2018) e *The Nature of Middle-earth* (2021). Questi approcci, va da sé, presentano tutti limiti e aporie: ad esempio, il canone *strictissimo sensu* offre solo uno scheletro narrativo delle epoche precedenti alla Terza Era, quello *stricto sensu* presenta notevoli differenze

³⁰ Hutcheon 2006: 6.

³¹ Si veda in proposito almeno Kane 2009.

³² Cfr. Ferré 2022 e 2024.

da ciò che Tolkien immaginava per il suo *legendarium*, quello *lato sensu* è sì ricco ma assai contraddittorio, offrendo versioni multiple e spesso incompatibili della medesima storia.

Come ho già detto, Amazon detiene i diritti del *Signore degli Anelli* e dello *Hobbit*, sebbene si sia parlato di un’espansione degli stessi verso altre opere tolkieniane³³. I riferimenti alla Seconda Era contenuti nelle Appendici del romanzo del 1954 offrono tuttalpiù uno schema atto a descrivere quel lungo arco di tempo per sommi capi – e con un *focus* pressoché esclusivo sugli Anelli del Potere e su Númenor – lasciando inevitabili vuoti narrativi che richiedono di essere colmati: questo è il massimo che il colosso di Seattle è riuscito a strappare alla Tolkien Estate a suon di milioni. Ciò significa che, poiché gli *showrunner* non lavorano su un rigido e coerente *corpus* di riferimento, parlare di “fedeltà al testo” per la serie appare assai problematico. Un romanzo come *Il Signore degli Anelli* contiene molte informazioni che possono essere rapidamente tradotte in motivazioni e azioni sullo schermo. Le sue Appendici, invece, non forniscono niente del genere e tocca a sceneggiatori, registi e attori trasformarne le parole in performance convincenti. Va da sé che, con una traccia così esigua, ogni

³³ Cfr. Arduini 2024b.

“riempimento”, ancorché necessario, non potrebbe che essere arbitrario – e azzarderei: lo sarebbe anche qualora provenisse dal *Silmarillion* o dagli altri testi postumi dell’autore.

Ribadisco, dunque, che non si tratta di giudicare *Gli Anelli del Potere* sul metro della fedeltà al dettato tolkieniano: una trasposizione “bella e infedele” rimane bella – forse proprio perché infedele – con buona pace dei pretesi puristi.

3. Gli Anelli del Potere: stravolgimenti cronologici e limiti di scrittura

Quanto ho sostenuto finora non implica, beninteso, che il preciso *worldbuilding* messo a punto da Tolkien possa essere alterato senza importanti ricadute in termini di coerenza narrativa. L’adattamento che lo *show* di Amazon ha per oggetto non è tanto una storia quanto, anzitutto, un eterocosmo narrativo – o, in termini tolkieniani, un Mondo Secondario – che comprende tutto il “materiale” della storia stessa (personaggi, eventi, situazioni etc.). Ne consegue che esso debba possedere quell’«intima consistenza della realtà» di cui parla Tolkien nel saggio *Sulle fiabe*, necessaria per indurre nello spettatore la «Credenza Secondaria»³⁴. A questo proposito emerge un aspetto piuttosto problematico degli

³⁴ Tolkien 2004: 206.

Anelli del Potere, ovvero le notevoli alterazioni imposte dagli *showrunner* alla cronologia di Arda. Come dicevo, Tolkien espresse forti critiche verso la sceneggiatura di Zimmerman, disapprovando in particolare la contrazione di spazio e tempo e la tendenza ad anticipare scene essenziali. Qualcosa di vagamente simile avviene anche nello *show* targato Amazon, nel quale le diverse linee narrative – l’ascesa di Sauron e la forgiatura degli Anelli del Potere, la Caduta di Númenor, le vicende del regno nanico di Khazad-dûm, la comparsa degli Istari e la prima apparizione degli Hobbit nella Terra di Mezzo – sono presentate come se avvenissero in perfetta sincronia e in un arco di tempo piuttosto circoscritto. Le Appendici del *Signore degli Anelli* li propongono, invece, in una diacronia di lunghissimo corso: l’ascesa di Sauron e la forgiatura degli Anelli del Potere si collocano tra il 1200 circa e il 1590 della Seconda Era³⁵; il regno di Durin III a Khazad-dûm è coevo ma il risveglio del Balrog avviene solo nel 1980 della Terza Era; quanto agli eventi che vedono protagonisti Tar-Míriel, Ar-Pharazôn, Elendil e Isildur – che culmineranno con la Caduta di Númenor, la fondazione dei Regni in Esilio, l’Ultima Alleanza e la sconfitta di Sauron –, essi si verificano solo un millennio e mezzo dopo la forgiatura degli

³⁵ Tolkien 2020: 1156.

Anelli del Potere, tra il 3261 e il 3441 della Seconda Era³⁶; infine, gli Istari e gli Hobbit compaiono nella Terra di Mezzo solo intorno al primo millennio della Terza Era³⁷. Queste alterazioni determinano non pochi cortocircuiti narrativi: ad esempio, presentare la forgiatura degli Anelli del Potere e la Caduta di Númenor come eventi contemporanei cancella inopinatamente gran parte della storia del più grande reame degli Uomini e ne offre un'immagine decaduta anzitempo. Lo stesso può dirsi del Balrog, il cui prematuro risveglio stravolge l'intera storia del popolo nanico nella Seconda e nella Terza Era.

Ancor più problematici, tuttavia, sono i limiti di sceneggiatura. Già Wu Ming 4 ne dava conto commentando la prima stagione dello *show*:

L'eccesso di citazionismo, che diventa ammicco allo spettatore; la poca attenzione per la credibilità delle scelte dei personaggi; i cambi di scena "sul più bello" da una linea narrativa all'altra, che non lasciano allo spettatore il tempo di consumare e smaltire le emozioni. Tutto questo non può che spingere al distacco emotivo, tutt'al più ironico: si costringe il pubblico a guardare *Gli Anelli del Potere* con occhio post-moderno, come si guarderebbe un quadro o un catalogo illustrato, riconoscendo qua e là elementi famigliari, *easter egg*, citazioni, e bellissimi scorci di ciò che sarebbe potuto essere. È la scrittura di scena all'epoca dei reboot, che toglie il gusto alle narrazioni, trasformandole in giochetti di rimandi, ripetizioni, riconoscimenti. A rimetterci è ovviamente l'epica³⁸.

³⁶ Ivi: 1157.

³⁷ Ivi: 1158 e 1159.

³⁸ Wu Ming 4 2024: 219.

Qui è perfettamente centrato un fondamentale problema di ordine teorico: un'opera che spinge il suo spettatore a un distacco ironico ottiene esattamente ciò che Tolkien riteneva il fallimento dell'arte, la quale dovrebbe piuttosto indurre la «Credenza Secondaria»:

Poiché la fiaba tratta di «meraviglie», non può tollerare alcuna cornice e alcun congegno narrativo in cui si suggerisca che tutta la storia in cui questi prodigi accadono sia una finzione o un'illusione³⁹.

Nello *show* targato Amazon, beninteso, avviene qualcosa di sottilmente diverso: il citazionismo esplicito e ammiccante impedisce allo spettatore di introdursi pienamente nel Mondo Secondario rappresentato dalla serie TV, riportandolo continuamente a qualcosa di già visto, di già esperito. Con conseguenze che lo stesso Tolkien ha spiegato:

[Un “sub-creatore”] costruisce un Mondo Secondario in cui la nostra mente può introdursi. In esso, ciò che egli riferisce è “vero”: in quanto in accordo con le leggi di quel mondo. Quindi ci crediamo, finché, per così dire, restiamo al suo interno. Nel momento in cui sorge l'incredulità, l'incantesimo è rotto; la magia, o piuttosto l'arte, non è riuscita. Ci si ritrova di nuovo fuori, nel Mondo Primario, e si guarda dall'esterno il piccolo, abortito Mondo Secondario. Se si è obbligati, dalla gentilezza o dalla circostanza, a rimanervi, allora l'incredulità può interrompersi (o essere soffocata), altrimenti l'ascolto e la vista diverrebbero intollerabili. Ma questa interruzione dell'incredulità è il sostituto di un sentimento genuino, un sotterfugio che impieghiamo

³⁹ Tolkien 2004: 177.

quando accettiamo di giocare o di fingere, o quando cerchiamo (più o meno volontariamente) di trovare del valore nell'opera d'arte che per quanto ci concerne è fallita⁴⁰.

Occorre dire che, nella seconda stagione degli *Anelli del Potere*, la tendenza al citazionismo si fa persino esasperata. Tralascio l'arco narrativo di Tom Bombadil, che meriterebbe una lunga trattazione, per limitarmi a due esempi più circoscritti: la scena in cui Tar-Míriel (Cynthia Addai-Robinson) dona la spada Narsil a Elendil (Lloyd Owen) con le parole «Rivendica il titolo che ti spetta e, con questa spada, il tuo destino» (St. 2 ep. 8) è esattamente uguale a quella in cui, nel *Ritorno del Re* di Peter Jackson, Elrond (Hugo Weaving) offre ad Aragorn (Viggo Mortensen) la medesima spada riforgiata in Andúril («Metti da parte il Ramingo. Diventa ciò che sei nato per essere»). Citazione? *Fan service*? Ennesima riprova della volontà degli autori di rimanere nel comodissimo solco scavato dal regista neozelandese? Va da sé che una scrittura approssimativa e manieristica impedisce allo spettatore di entrare pienamente in una scena potenzialmente emozionante. Lo stesso avviene nella scena in cui, a Khazad-dûm, Durin III (Peter Mullan) si trova di fronte al Balrog e, svanita la follia dell'Anello, ammette le proprie colpe e saluta il figlio (Owain Arthur) come nuovo sovrano

⁴⁰ Ivi: 197 ss. Cfr. Pizzimento 2024b.

del reame nanico per poi avventarsi sul demone. Tengo a precisare che questa scena è splendida e Mullan, con la sua superba interpretazione, dà vita al miglior nano tolkieniano mai portato sullo schermo. Tutto questo, però, è intralciato da una narrazione all'insegna del citazionismo. Il design del Balrog, anzitutto, è esattamente uguale a quello visto nella trilogia di Peter Jackson: spettacolare, certo, ma lontano dalle parole di Tolkien. E questo, a mio avviso, è un problema. Non si tratta di una questione di precisione filologica: quella creatura funzionava allora e, per certi versi, funziona ancora; eppure la scelta degli *showrunner* mostra una volta di più la loro incapacità di emanciparsi dall'estetica jacksoniana o, per dir meglio, la loro mancanza di interesse o di coraggio nel proporre una visione capace di modificarla o, perché no, di superarla. Tutt'al più, vi apportano una lievissima modifica – le ali della creatura non sono di fuoco ma di fumo od ombra – ma è davvero poca cosa, specie considerando che i mezzi tecnici all'avanguardia e le disponibilità economiche avrebbero permesso allo *show* di ottenere un risultato di tutto rispetto anche esplorando altre forme di rappresentazione. Del resto, la grandiosa immagine di Durin che si lancia contro il demone è fin troppo simile a quella di Jack Sparrow che si avventa contro il Kraken in *Pirati dei Caraibi – La maledizione del forziere fantasma*. Insomma, la scena migliore vista

finora negli *Anelli del Potere* suona troppo di derivativo e impedisce allo spettatore, ancora una volta, un pieno coinvolgimento emotivo.

Quanto alla narrazione, come nella prima stagione essa risulta ancora troppo frammentaria e confusa, con un numero spropositato di linee narrative spezzettate in scene brevi o brevissime che spesso paiono di carattere più esornativo che sostanziale e mostrano tutt'al più un continuo sforzo da parte degli autori di creare momenti di facile *pathos*: il risultato è che si assiste a scene che vorrebbero essere coinvolgenti ma si sviluppano quasi per caso, giungono velocemente al *climax* e poi si esauriscono in *cliffhanger* scontati senza aver apportato alcun vero beneficio alla trama generale che procede, invece, con una lentezza disarmante. Ad esempio: questa seconda stagione, nel giro di una o due puntate, prospetta la possibilità che gli Anelli salvino gli Elfi e la Terra di Mezzo, la vanifica *ex abrupto* con un'opposizione di Elrond (Robert Aramayo) che sembra inserita al solo scopo di allungare e complicare la trama e infine riporta la situazione al punto di partenza mercé l'intervento di Círdan (Ben Daniels), *deus ex machina* tra i moltissimi che costellano la serie TV.

Come se non bastasse, lo *storytelling* procede con un manieristico stile *mystery box* che ormai sembra requisito essenziale di ogni prodotto di

intrattenimento⁴¹. A questo riguardo, mi sembra si possa individuare un altro problema della serie TV nella continua dipendenza della narrazione dagli oggetti: si tratti della spada-chiave che “attiva” il Monte Fato, del *mithril* con le sue inaudite virtù curative, degli Anelli del Potere che salvano gli Elfi ed il mondo da morte certa, del *Palantír* di Númenor che offre visioni catastrofiche del futuro, del bastone dell’Istar da cui dipende il cammino dello Straniero/Gandalf, della corona di Morgoth ecc. Il risultato è una ripetitiva panoplia di archi narrativi incentrati sulla creazione, la conquista o l’utilizzo di questo o quell’artefatto. Si obietterà probabilmente che la dimensione oggettuale gioca un ruolo fondamentale anche nell’opera tolkieniana. Questo è indubbio ma in essa tale ruolo è, per l’appunto, fondamentale e non preponderante. Gli oggetti sono pur sempre strumenti nelle mani dei personaggi, ai quali spetta la decisione e la responsabilità del loro utilizzo (come mostra il diverso uso che Bilbo, Gollum, Frodo e Sam fanno dell’Anello). Nella serie TV, invece, la categoria dell’oggettuale ha minor identità che in Tolkien e, paradossalmente, molta più prepotenza in termini narrativi, col risultato che i personaggi paiono più che altro

⁴¹ Cfr. Stewart 2018, Herson 2019 e Power 2022.

agiti da questo o da quell'artefatto che irrompe in scena, buono o malvagio che sia.

4. Gli Anelli del Potere: il problema dei personaggi

Con simili premesse, i personaggi non potrebbero che risultare bidimensionali nonostante l'impegno talvolta notevole degli attori: essi palesano moventi tuttalpiù stereotipati, non patiscono intrinseche contraddizioni capaci di una qualche ricaduta sulla trama e prendono decisioni meccanicamente, quasi per caso. L'esempio più lampante è certamente Galadriel (Morfydd Clark), data la sua centralità nella storia. Mi sia concesso un breve passo indietro: trattando della sovrarappresentazione di Arwen nel *Signore degli Anelli* di Peter Jackson, Tom Shippey affermava che «introdurre lo stereotipo della “principessa guerriera” non aggiunge poi molto se non (come è stato detto) che questo è il genere di cose che un pubblico moderno si aspetta»⁴². Lo studioso considerava la pur notevole deviazione di Jackson da Tolkien come qualcosa di accettabile perché prevedibilmente in linea con l'odierno orizzonte d'attesa del pubblico in sala. Con la protagonista degli *Anelli del Potere*, lo stereotipo della “principessa guerriera”

⁴² Shippey 2018: 496.

fa nuovamente capolino – né ci si sarebbe potuto attendere altrimenti –. Questo, di per sé, non è un problema dal momento che, a differenza che per Arwen, per Galadriel il *legendarium* offre più di un riferimento a un temperamento focoso e a un'inclinazione bellicosa: il nome materno Nerwen (“fanciulla-uomo”)⁴³ deriva proprio dalla sua alta statura e dalla sua prestanta fisica mentre il nome sindarin Galadriel (“Fanciulla incoronata di capelli scintillanti”) si spiega con il fatto che «era un'amazzone per indole e quando partecipava alle competizioni atletiche si raccoglieva i capelli come una corona»⁴⁴. Gli scritti di Tolkien, tuttavia, menzionano anche un'ombra che grava sull'Elfa:

From her earliest years she had a marvellous gift of insight into the minds of others, but judged them with mercy and understanding, and she withheld her good will from none save only Fëanor. In him she perceived a darkness that she hated and feared, though she did not perceive that the shadow of the same evil had fallen upon the minds of all the Noldor, and upon her own⁴⁵.

Così, quando Melkor trafuga i Silmaril e Fëanor pronuncia il suo tremendo giuramento di vendetta, Galadriel, «unica tra le donne dei Noldor a stare quel giorno alta e animosa tra i principi impegnati in contesa, si disse pronta ad

⁴³ Tolkien 1996: 337 ss.

⁴⁴ Tolkien 2017: 679.

⁴⁵ Tolkien 1996: 337 ss.

andare»⁴⁶. Pur senza abbracciare la rivolta, l’Elfa vi prende parte per il fatto che «le parole di Fëanor circa la Terra di Mezzo le avevano messo fuoco nel cuore, perché bramava vedere quelle ampie terre non vigilate e avere quivi un dominio proprio»⁴⁷. A muovere Galadriel, dunque, non è il senso di giustizia ma la ricerca del potere – e qui varrà ricordare le parole di Tolkien: «“potere” è una parola minacciosa e sinistra in tutti questi racconti, eccetto quando è applicata agli dèi»⁴⁸ –. Proprio questo costituisce il suo “peccato”, che si aggrava ulteriormente negli eventi successivi:

Even after the merciless assault upon the Teleri and the rape of their ships, though she fought fiercely against Fëanor in defence of her mother’s kin, she did not turn back. Her pride was unwilling to return, a defeated suppliant for pardon; but now she burned with desire to follow Fëanor with her anger to whatever lands he might come, and to thwart him in all ways that she could. Pride still moved her when, at the end of the Elder Days after the final overthrow of Morgoth, she refused the pardon of the Valar for all who had fought against him, and remained in Middle-earth⁴⁹.

Orgoglio, rabbia, vendetta (contro Fëanor e non già contro Sauron). Questi sono i sentimenti dell’Elfa. Giunta nella Terra di Mezzo, poi, ella ripara nel

⁴⁶ Tolkien 2022: 161.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Tolkien 2017: 242.

⁴⁹ Tolkien 1996: 338.

Doriath ove entra nelle grazie della regina Melian. Un lungo passo del *Silmarillion* dedicato alle due appare particolarmente interessante:

E a volte Melian e Galadriel parlavano assieme di Valinor e della beatitudine di un tempo; ma oltre l'ora tenebrosa della morte degli Alberi, Galadriel non voleva spingersi col ricordo, anzi sempre si chiudeva nel silenzio. E una volta Melian le disse: "C'è una maledizione che pesa su te e la tua stirpe. Me ne accorgo guardandoti, ma quanto al resto, esso mi resta celato; perché per mezzo di nessuna visione o pensiero sono in grado di scorgere ciò che è avvenuto o avviene nell'Ovest: un'ombra aduggia tutta la terra di Aman, ampiamente prolungandosi sul mare. Perché non vuoi dirmi di più?"

"Perché quel male è passato," replicò Galadriel "e io voglio godere tutta la felicità che qui mi è offerta, senza essere turbata dai ricordi. E può darsi che il futuro ci riserbi ancora altro male, per quanto splendente possa sembrare la speranza."

Allora Melian affissò il proprio sguardo nel suo, e disse: "Io non credo che i Noldor siano venuti in veste di messaggeri dei Val, come è stato detto in un primo tempo. [...] Per quale motivo, o Galadriel, le nobili genti dei Noldor furono scacciate, esuli, da Aman? Ovvero, quale male si cela nei figli di Fëanor, che li rende così alteri e feroci? Forse che io sono tanto lontana dal vero?"

"Non ne sei lontana," rispose Galadriel "salvo per il fatto che non siamo stati scacciati, ma che siamo partiti per nostra scelta e contro il volere dei Valar. E superando grandi perigli e a dispetto dei Valar siamo venuti con questo scopo, di trar vendetta di Morgoth e riappropriarci di quanto ha rubato."

Poi Galadriel parlò a Melian dei Silmaril e dell'uccisione di Re Finwë a Formenos; ma neppure allora fece parola del Giuramento, e neppure del Fratricidio né dell'incendio delle navi a Losgar. Disse però Melian: "Ecco che tu molto racconti, eppure io molt'altro intuisco. Tu stendi un velo sulla lunga strada da Tirion, ma io vi scorgo un male che Thingol dovrebbe conoscere a sua migliore informazione."

"Può darsi," ribatté Galadriel "non però dalle mie labbra."⁵⁰

⁵⁰ Tolkien 2022: 236.

Il ritratto di Galadriel, dunque, è contrassegnato da un'ambiguità morale di cui dà conferma il *Signore degli Anelli*, ove la colpa che grava sull'Elfa è quantomeno suggerita dalla tentazione dell'Anello che costituisce il fondamentale momento risolutivo della sua millenaria parabola nella Terra di Mezzo. Certo: il lettore disattento potrebbe percepire Galadriel come una creatura esclusivamente luminosa e perfetta (e, nel *Signore degli Anelli*, in gran parte lo è); ancor più lo spettatore dei film di Peter Jackson, nei quali il personaggio non può essere esplorato a fondo per ovvie ragioni di tempo. Proprio perciò mi sembra che la Galadriel degli *Anelli del Potere* non trattenga nulla del personaggio letterario da cui proviene, ma che, piuttosto, si ricolleggi direttamente alla sua "semplificata" controparte cinematografica: nella serie TV, infatti, ella appare come un'eroina inossidabile e virtuosa che combatte da sola una giusta battaglia cui tutti gli altri appaiono follemente indifferenti.

Commentando il trattamento cinematografico di Zimmerman e Ackerman, Tolkien lamentava proprio la sparizione della tentazione di Galadriel, affermando che con essa «praticamente tutto ciò che ha un significato morale è scomparso dalla trama»⁵¹. Ebbene, qualcosa di molto simile avviene con la Galadriel della

⁵¹ Tolkien 2017: 436.

serie TV, trasformata *ex abrupto* in una figura al di sopra di ogni tentazione, pervicacemente tetragona a ogni male: «è Sauron a tentare Galadriel con la prospettiva di diventare la “sua” regina (con le scontate implicazioni erotiche del caso), per essere immediatamente respinto. Quella che in Tolkien è una fertile contraddizione intrinseca al personaggio diventa un’inefficace tentazione del demonio, banalizzando così il carattere di Galadriel»⁵². Ne consegue che lo stereotipo della “principessa guerriera”, pur non errato alla luce delle premesse narrative inerenti al personaggio, sia trattato in maniera tanto piatta da trasformarsi in una maldestra «immagine della santa in armatura»⁵³. Tuttalpiù, la protagonista della serie TV può tentennare tra senso di giustizia e desiderio di vendetta per il fratello Finrod ucciso da Sauron⁵⁴ e, in rarissimi momenti, riflettere su quanto la sua ossessione prepari il terreno al contagio del male. Ma un arco narrativo così essenzializzato elimina ogni ambiguità morale e, con essa, ogni

⁵² Wu Ming 4 2024: 221.

⁵³ Ivi: 221.

⁵⁴ Nella serie non vi è alcun riferimento alle ragioni della partenza di Finrod, del tutto simili a quelle di Galadriel, né alla fondazione di Nargothrond né all’impresa di Beren nella quale il signore elfico trova la morte, sebbene questi fatti siano menzionati nel *Signore degli Anelli* (cfr. Tolkien 2020: 1156).

possibilità di approfondimento e sviluppo narrativo⁵⁵. Tanto più che, man mano che la narrazione procede, il suo odio nei confronti di Sauron sembra quasi più dettato dal fatto che questi l'ha «suonata come un'arpa» (St. 2 ep. 1) che dal desiderio di vendetta in sé, avvicinandosi fin troppo prosaicamente al risentimento di una donna sedotta e ingannata.

Un altro personaggio su cui vale la pena soffermarsi è Celebrimbor (Charles Edwards), il quale patisce ancor più di Galadriel i limiti di scrittura della serie TV. Nel *Signore degli Anelli*, Tolkien riassume la storia della forgiatura degli Anelli in questi termini:

All'epoca [Sauron] non si presentava ancora come malvagio ed essi [gli Elfi dell'Eregion] ricevettero il suo aiuto e s'imposero nella loro arte, mentre lui apprese tutti i loro segreti e li tradì e in segreto forgiò nella Montagna di Fuoco l'Anello Unico per dominarli. Ma Celebrimbor non lo perdeva d'occhio e nascose i Tre che aveva fatto⁵⁶.

Il romanzo mette in chiaro che la «brama di conoscenza» dei Fabbri Elfici dell'Eregion «permise a Sauron di abbindolarli»⁵⁷ e che il loro non è un errore commesso in buona fede. Essi, infatti, dubitano del misterioso Annatar tanto

⁵⁵ Certo: i fatti che cito, non essendo esplicitati nel *Signore degli Anelli*, sono legalmente indisponibili agli autori; ma avrebbero potuto comunque costituire un'ottima guida nella definizione del carattere di Galadriel.

⁵⁶ Tolkien 2020: 264.

⁵⁷ Ibid.

quanto Gil-galad – che «rifiuta di trattare con lui»⁵⁸ – ma, contro gli ammonimenti di quest’ultimo e i propri stessi sospetti, ne accettano i “doni” perché bramano la sua conoscenza. Essi, insomma, accettano un rischio pienamente percepito per soddisfare un’intrinseca contraddizione che caratterizza il popolo elfico:

Tuttavia gli Elfi *non* sono totalmente buoni nel giusto. Non tanto perché abbiano trafficato con Sauron; piuttosto perché, con o senza il suo aiuto, essi erano “imbalsamatori”. Volevano la botte piena e la moglie ubriaca; volevano vivere nella Terra di Mezzo storica e mortale, perché ci si erano affezionati (e forse perché lì avevano i vantaggi di una casta superiore), e quindi provarono a fermarne i cambiamenti e la storia, a bloccarne la crescita, a mantenerla come un giardino delle delizie, anche se in gran parte deserto, dove potevano essere “artisti”; e furono oberati di tristezza e rimpianti nostalgici⁵⁹.

Gli Elfi sono «ossessionati dallo “svanire”, il modo in cui essi percepivano i cambiamenti del tempo (la legge del mondo sotto il sole)»⁶⁰ e ciò spiega i contatti di alcuni di loro con Sauron/Annatar:

Ma molti degli Elfi prestavano ascolto a Sauron. Egli aveva ancora un bell’aspetto in quei tempi remoti, e i suoi scopi e quelli degli Elfi sembravano in parte andare di pari passo: risanare le terre desolate. Sauron trovò il loro punto debole suggerendo che, aiutandosi, insieme avrebbero potuto rendere la Terra di Mezzo splendida come Valinor. Era in realtà un velato attacco agli dèi, un’istigazione a provare a creare un paradiso indipendente e separato⁶¹.

⁵⁸ Ivi: 1156.

⁵⁹ Tolkien 2017: 313.

⁶⁰ Ivi: 241.

⁶¹ Ivi: 242.

Ancora una volta, la serie TV trasforma un'intrinseca contraddizione assai fervida in termini narrativi in una mediocre tentazione del demonio, un lampante peccato di ὕβρις in un perdonabile errore commesso per il desiderio di fare del bene, banalizzando così la narrazione e i personaggi. Occorre notare, a questo proposito, che *Gli Anelli del Potere* presenta lo “svanire” degli Elfi come *causa* – non già come *effetto* – del decadimento del mondo: nessun riferimento alla dicotomia tolkieniana tra il *fëa* (spirito) che rimane incorrotto e il *hröa* (corpo) che si consuma nel corso delle Ere, nessuna allusione alla metafisica di Arda o all'«angoscia di una razza “destinata” a non lasciar[e il mondo] finché tutta la sua storia suscitata dal male non sia completata»⁶². Da questo (voluto?) fraintendimento deriva l'assoluta *necessità* dei Tre Anelli che si offrono come «un rimedio scientifico che annulla Valinor e la metafisica elfica»⁶³. In effetti, benché nella serie TV si parli continuamente di un potere che sta “oltre la carne”, le virtù di questi straordinari artefatti non sembrano derivare che dal *mithril*, inopinatamente innalzato da semplice metallo (quantunque dotato di eccellenti proprietà meccaniche) a ricettacolo della luce degli Alberi di Valinor dotato di

⁶² Ivi: 391.

⁶³ Nannerini, Nardi 2022.

virtù curative, con tanto di leggenda “apocrifa” a confermarlo. Per Tolkien, beninteso, non è la materia di cui sono composti gli Anelli a conferire loro potere (tantopiù che non accenna mai a un utilizzo del *mithril* nella loro forgiatura) ma l’Arte con cui sono realizzati. Lo scrittore, inoltre, non afferma in alcun modo la *necessità* della loro creazione. Nel *Signore degli Anelli*, si legge che essi furono creati per «capire, fare e curare, per mantenere ogni cosa immacolata»⁶⁴ e ciò ne riconduce il potere e l’azione all’ossessione da “imbalsamatori” degli Elfi:

il potere principale (di tutti gli anelli) era prevenire o rallentare il *decadimento* (cioè il “cambiamento” considerato come una cosa deplorabile), conservare ciò che è desiderato o amato, o il suo aspetto; questo è un movente più o meno elfico⁶⁵.

Questa notevole virata dal dettato tolkieniano ha profonde ripercussioni narrative. Nella serie TV, infatti, Celebrimbor è ridotto tuttalpiù a un artefice benintenzionato ma ingenuo, volenteroso ma frustrato dal confronto con Fëanor e dalla sudditanza a Gil-galad, che incappa in una colossale circonvenzione d’incapace a causa del suo desiderio di salvare gli Elfi e il mondo. La prima stagione dello *show* lo aveva già mostrato mentre cedeva alle spente lusinghe di Sauron/Halbrand e accettava – cosa piuttosto improbabile – i suoi consigli in fatto

⁶⁴ Tolkien 2020: 291.

⁶⁵ Tolkien 2017: 242.

di metallurgia. Nella seconda, a Sauron/Annatar basta davvero troppo poco perché il Signore dell'Eregion si lasci plagiare completamente, giungendo persino a prostrarsi ai suoi piedi quando si presenta sotto le mentite spoglie di un emissario dei Valar. Da questo momento in poi, inizia per Celebrimbor un declino mentale i cui pur brevi momenti di lucidità – «È un tuo gioco, vero?», dice ad un certo punto al Signore dei Doni, «Piantare semi nelle menti degli altri per poi convincerli che il frutto nasce da un loro pensiero» (St. 2 ep. 5) – non comportano mai una vera presa di coscienza. Egli tutt'al più crede che Sauron/Annatar trami alle sue spalle per convincerlo a forgiare i Nove Anelli degli Uomini dopo i Tre degli Elfi e i Sette dei Nani e, *ça va sans dire*, infine accetta l'incarico, addirittura vagheggiando che essi debbano costituire «la perfezione dei Tre. Tre volte perfetti» (Ibid.).

Il problema, sempre più evidente, è che nella serie TV l'alterità del Mondo Secondario di Tolkien rispetto al nostro Mondo Primario è totalmente appiattita e i personaggi parlano e agiscono come se vivessero nel nostro tempo e ragionassero secondo schemi di pensiero contemporanei. La volontà degli *showrunner* di attualizzare ad ogni costo storie, contesti e personaggi si risolve così in un tedioso grigiore morale che informa di sé persino l'incontaminata Valinor, nella quale i bimbi degli Eldar bullizzano la piccola Galadriel e il fratello

Finrod la consola affermando che occorre attraversare le tenebre per trovare la luce (St. 1 ep. 1). Tutto ciò sarebbe perfettamente funzionante in universi narrativi moralmente non polarizzati come quelli di *The Witcher* o del *Trono di Spade*, lo è meno in uno che pretende di richiamarsi a Tolkien, autore che certamente non offre visioni manichee ma non esita a individuare eroi e antagonisti e a presentarli come tali. Tutto ciò vale, come si è visto, per Galadriel e ancor più per Celebrimbor il quale, puntata dopo puntata, somiglia sempre più allo stereotipo del CEO di una grande azienda, interessato solo alla “riuscita” del prodotto da lanciare sul mercato e capace, al primo fallimento, di prendersela coi dipendenti minacciando persino dei tagli al personale mentre questi, intanto, guardano speranzosi al nuovo manager rampante che in gran segreto trama la propria ascesa. Segno dell’incapacità degli *showrunner* di distinguere tra una fertile ambiguità e un infecondo grigiore morale.

Del resto, proprio il rapporto tra Sauron e Celebrimbor è proposto in termini fin troppo contemporanei, come una sorta di relazione tossica che, pur senza sfociare in evidenti ambiguità di carattere erotico, vede il Signore dell’Eregion perdere progressivamente lucidità e saggezza – tanto da far chiedere allo spettatore che utilità possa avere nel piano dell’Oscuro Signore – e dipendere totalmente da Annatar; una dinamica, questa, che non viene meno neppure nel

momento in cui quest'ultimo getta la maschera. Anzi, quando ha ormai Celebrimbor alla propria mercé, l'Oscuro Signore si lancia in un discorso a dir poco sinistro: «Visto che mi hai costretto a tormentarti per portarli in vita [gli Anelli]», dice il Signore dei Doni, «io sono solo una vittima della tua ostinazione e tu il vero autore del tuo tormento» (St. 2 ep. 8). Non pago, Sauron afferma di essere crudele con Celebrimbor esattamente come Melkor lo è stato con lui: «Devi sapere che mi addolora trattarti [...] come Morgoth ha trattato me. Sai com'è essere torturati dalle mani di un dio?» (Ibid.). Pur tralasciando che l'idea di un Sauron costretto da Melkor a diventare il suo servitore non trova alcun fondamento in Tolkien⁶⁶, ancora una volta la serie TV suggerisce che il male provenga, per così dire, dall'esterno⁶⁷. Se ciò toglie profondità ai personaggi

⁶⁶ Nel *Silmarillion* si legge: «Nel principio di Arda, Melkor lo sedusse e se lo rese fedele, ed egli divenne il massimo e il più fido dei servi dell'Avversario, nonché il più pericoloso» (Tolkien 2022: 505). Certo: Tolkien afferma che «in origine Sauron non era “malvagio”» (Tolkien 2017: 301) ma solo perché questi, nei Giorni Antichi, era un Maia al servizio di Aulë: il punto fondamentale è che egli è una creatura intelligente che opta liberamente per il male cedendo alle lusinghe di Melkor. Dopo la sconfitta di quest'ultimo, Sauron si pente e si sottomette ai Valar ma poco dopo «ricadde nel male, poiché i lacci che Morgoth gli aveva gettato sopra erano assai forti» (Tolkien 2022: 506). Tolkien aggiunge: «Indugia nella Terra di Mezzo. Molto lentamente, all'inizio con buoni motivi come la riorganizzazione e il risanamento delle rovine della Terra di Mezzo “trascurata dagli dèi”, egli diviene una nuova incarnazione del Male, un essere che brama il Potere Assoluto» (Ivi: 241). Alla luce di ciò, ritenere che Sauron abbia patito schiavitù o costrizioni da parte di Melkor appare come un'interpretazione decisamente forzata.

⁶⁷ Si potrebbe obiettare che le parole che ho citato non costituiscano che un inganno per piegare la volontà di Celebrimbor. Questo avrebbe senso, ma già nell'ultimo episodio della prima stagione un Sauron in lacrime aveva confidato a Galadriel: «Quando Morgoth fu sconfitto fu come se un grosso, serrato pugno avesse allentato la presa dal mio collo e nel silenzio della

positivi, nel caso di uno negativo come Sauron suona fin troppo di *backstory* (Hollywood ne è ormai ossessionata) atta a spiegarne – *ergo*: giustificarne – la malvagità. Tutto questo solleva un evidente paradosso: da un lato, infatti, *Gli Anelli del Potere* rappresenta un mondo in cui non ci sono “buoni totalmente buoni” né “cattivi totalmente cattivi”, dall’altro però giustifica il male attraverso accidenti esterni.

Il medesimo problema si palesa nei riguardi degli orchi. Tolkien sostiene che gli orchi sono «una razza di creature “razionali incarnate” benché orribilmente corrotte»⁶⁸. E aggiunge:

Esse sarebbero il maggiore fra i Peccati di Morgoth, abusi del suo più alto privilegio [la potenza sub-creativa], e sarebbero creature generate dal Peccato, e naturalmente malvagie. (Stavo per scrivere “irrimediabilmente malvagie”, ma mi sarei spinto troppo in là. Perché accettando o tollerando che siano stati fatti, condizione necessaria per la loro esistenza, perfino gli Orchi diventerebbero parte del Mondo, che è di Dio e quindi in definitiva buono.)⁶⁹.

Il problema degli orchi – creature corrotte da Morgoth, *naturaliter* ma non *irremediabiliter* malvagie – è assai complesso ed è ovvio che un adattamento non

prima aurora finalmente ho avvertito la luce» (St. 1 Ep. 6). Inganno pure quello? O gli *showrunner* suggeriscono che fra tante menzogne vi sia un fondo di verità?

⁶⁸ Tolkien 2017: 302.

⁶⁹ Ivi: 310.

possa che semplificarlo. Così avveniva, naturalmente, nei film di Peter Jackson e così avviene negli *Anelli del Potere*. L'antefatto alla seconda stagione dello *show*, ad esempio, mostra Sauron che, dopo la disfatta di Morgoth, tenta di convincere gli orchi a seguirlo, fallendo (St. 2 ep. 1). Nelle intenzioni degli *showrunner*, credo, questa scena dovrebbe forse avere lo scopo di far capire allo spettatore che gli orchi hanno una volontà propria, che non sono semplicemente creature malvagie: essi possono persino desiderare la tranquillità e la sicurezza che, a differenza di Sauron, Adar sembrerebbe garantire. Altre scene sembrano muoversi in questa direzione: in una, un orco chiede al Signore-Padre se sia proprio necessario scendere in guerra e poi si gira verso la moglie col figlio in fasce (St. 2 ep. 2). In un'altra, nel mezzo della battaglia, un orco costernato da tanta morte grida a Adar: «Avevi detto che ci amavi». Questi risponde mellifluo: «Troppo, per rendervi schiavi di Sauron» (St. 2 Ep. 7). Al di là del loro tenore un po' sovraccaricato, queste scene offrono un elemento potenzialmente interessante che, se ben sviluppato, avrebbe potuto offrire un contributo originale a una questione sulla quale lo stesso Tolkien rimase indeciso per anni. Tuttavia, il tentativo degli *showrunner* di mostrare il "lato umano" degli orchi prendendo una posizione "moderna" sulla questione della loro malvagità si rivela del tutto maldestro: infatti, finché si tratta di combattere, di mettere a repentaglio i "buoni"

o di usare un linguaggio da taverna, essi si comportano esattamente come ci si aspetterebbe; davanti a Adar, invece, invocano pace e serenità – salvo infine tradirlo per seguire un Sauron dal quale non potrebbero che aspettarsi costrizioni e terrore –. Va da sé che un simile tentativo di umanizzazione sortisce un effetto praticamente opposto rispetto alle intenzioni, rendendo gli orchi più meccanici e drammaticamente vuoti di quanto non siano nelle fonti originali e persino nei film di Peter Jackson. Se, insomma, in Tolkien – ed in parte anche nel regista neozelandese – essi sono presentati come creature che, pur non pienamente libere di scegliere, hanno optato per il male, qui non si capisce quale sia la loro volontà, posto che ve ne sia una.

Altrettanto paradossale è, per converso, che altri personaggi siano presentati come *villain* del tutto bidimensionali, gratuitamente malvagi: è il caso di Ar-Pharazôn (Trystan Gravelle) che, complice lo stravolgimento cronologico, è qui presentato come un tiranno assetato di potere senza che vi sia in atto alcuna sobillazione da parte di Sauron. Sono dell'opinione che la dinamica tossica tra Sauron e Celebrimbor – assai claudicante nella versione proposta dalla serie TV – avrebbe funzionato perfettamente se al posto dell'Elfo fosse stato posto un sovrano di Númenor che, sempre più gravato dall'età e dall'ossessione della morte che caratterizza gli Uomini, si gettasse sempre più tra le braccia dell'antico

nemico. Purtroppo *Gli Anelli del Potere* non offre avvisaglie di questi passaggi fondamentali e, del resto, l'idea che la medesima dinamica si riproponga con un personaggio diverso renderebbe lo *show* estremamente ripetitivo.

Tornando a Celebrimbor, agli *showrunner* sarebbe bastato mostrare un personaggio che, faustianamente attratto dalla sapienza di Annatar, accettasse di “cavalcare la tigre” perfettamente consapevole dei rischi di questa impresa. E ciò non per restare fedeli al dettato tolkieniano, ma per creare un personaggio credibile e un arco narrativo di qualche interesse.

Episodio dopo episodio, d'altro canto, emerge con forza crescente anche il cortocircuito narrativo derivante dall'idea che Celebrimbor *prima* realizzi con Sauron gli Anelli per gli Elfi, *poi* quelli per i Nani e *infine* faticosi a creare quelli destinati agli Uomini. Questa visione distorce il senso stesso dell'opera tolkieniana, nella quale *tutti* gli Anelli del Potere vengono realizzati ad uso esclusivo degli Elfi. Solo dopo aver creato l'Unico Anello e aver conquistato l'Eregion, Sauron si impadronisce di tutti i preziosi artefatti – con l'eccezione dei tre più potenti che Celebrimbor aveva forgiato senza il suo aiuto⁷⁰ – e li

⁷⁰ Cfr. Tolkien 2022: 510 ss.: «Erano questi i Tre che erano stati fabbricati per ultimi e che possedevano i poteri maggiori. [...] I Tre rimasero dunque incontaminati: erano stati forgiati dal solo Celebrimbor e mai la mano di Sauron li aveva toccati; eppure erano anch'essi soggetti all'Unico».

distribuisce a Uomini e Nani per soggiogarli. Nella serie TV, invece, non solo Celebrimbor accetta l'idea di offrire la sua opera d'arte a tutti gli altri popoli della Terra di Mezzo – una cosa piuttosto strana, visto lo scopo per il quale li ha realizzati – ma Sauron partecipa in prima persona alla forgiatura: ciò comporta che anche i Tre Anelli Elfici ne siano contaminati, con tutte le evidenti implicazioni sulla narrazione. Né è un caso che essi esercitino il medesimo, sinistro potere di fascinazione dell'Unico Anello, un fatto inspiegabile alla luce degli scritti di Tolkien.

5. Alcune conclusioni

Si potrebbe aggiungere molto altro ma credo che sia bene, a questo punto, elencare gli indubbi aspetti positivi degli *Anelli del Potere*. Il primo e principale è senz'altro costituito dal comparto tecnico: le ambientazioni e le scenografie, pur fortemente derivative rispetto alla trilogia jacksoniana, risultano convincenti e di grande impatto visivo. Lo stesso si può dire della colonna sonora, che certamente ricorda le atmosfere di Howard Shore ma sa essere estremamente evocativa, con *exploit* gradevoli come la canzone di Gil-galad (St. 2 ep. 2). Il livello generale della recitazione, inoltre, si attesta su livelli più che accettabili: la seconda stagione patisce certamente la sostituzione di Joseph Mawle – che nella prima

aveva saputo conferire profondità a un personaggio di difficile gestione come Adar – con un pur valido Sam Hazeldine; eccellente, invece, la performance di Peter Mullan nei panni di Durin III.

Purtroppo, però, anche in questa seconda stagione *Gli Anelli del Potere* sembra rimanere un prodotto che, pur richiamandosi a Tolkien, pretende di modificarlo a piacimento e – a differenza dei film di Peter Jackson – senza apprezzabili ragioni di natura specificamente cinematografica. Indipendentemente dal risultato, che sta al singolo spettatore giudicare, il problema che a mio parere si pone è chiaro: una trasposizione televisiva o cinematografica passa inevitabilmente dalla comprensione dell'opera cui si ispira. Come afferma Linda Hutcheon, «adapters are first interpreters and then creators»⁷¹. Ciò costituisce un requisito essenziale anche là dove il cineasta decida di modificare, reinterpretare o addirittura stravolgere il senso del testo di partenza, come insegnano capolavori “infedeli” come *Apocalypse Now* o *Blade Runner* o, perché no, la prima trilogia di Peter Jackson. Il problema degli *Anelli del Potere* è proprio questo: c'è creazione senza interpretazione, gli *showrunner* non possono o non vogliono comprendere il materiale di partenza e, di conseguenza, non

⁷¹ Hutcheon 2006: 18.

riescono a manipolarlo in alcun modo; tuttavia, tentano di stendervi sopra una veste di novità, di archi narrativi creati *ad hoc* e persino di puro e semplice *fan service* allo scopo di celare questo vuoto interpretativo.

Del resto, lo *show* targato Amazon sembra non comprendere nemmeno il pubblico al quale si rivolge. Se gli elementi originali sembrano mirati all'*audience* più generalista che da una serie *fantasy* può prevedibilmente attendersi azione, magia, colpi di scena e qualche *romance*, le pur decontestualizzate citazioni estratte – o astratte – dal *legendarium* (da Tom Bombadil agli Spettri dei Tumuli, dalla Contea agli Ent) sembrano pensate per accattivarsi i fan più intransigenti nell'illusione che gradiscano ogni cosa purché porti il *brand* di Tolkien. Ma appare sempre più chiaro che Tolkien, più che un'ispirazione, costituisca per la serie TV niente più che un pretesto, un nome prestigioso a cui aggrapparsi ma di cui usare ed abusare liberamente per raccontare storie che con il *legendarium* hanno poco o nulla a che vedere. Negli *Anelli del Potere*, insomma, personaggi e vicende vengono svuotati di senso e di significato, riscritti e riproposti in una nuova narrazione che delle opere su cui pretende di basarsi mantiene a stento il titolo. In questo non vedo, come qualcuno ha pur sostenuto, i segni di un'operazione di sovvertimento dell'opera e del pensiero dell'autore o di un suo allineamento all'agenda *woke*, quanto un ben più prosaico – e forse proprio perciò

più sinistro – asservimento alle logiche del mercato cinematografico nell’era creativamente esausta dei *franchise*. Tornano a questo punto profetiche le parole espresse da Christopher Tolkien nell’ormai lontano 2012:

Tolkien est devenu un monstre, dévoré par sa popularité et absorbé par l’absurdité de l’époque. Le fossé qui s’est creusé entre la beauté, le sérieux de l’œuvre, et ce qu’elle est devenue, tout cela me dépasse. Un tel degré de commercialisation réduit à rien la portée esthétique et philosophique de cette création. Il ne me reste qu’une seule solution: tourner la tête⁷².

⁷² Rérolle 2012.

BIBLIOGRAFIA

- AMATO, Eleonora (2024), «*Incantesimi, luci azzurre e qualche magia irrilevante*»: la sceneggiatura di Zimmerman e Ackerman per *Il Signore degli Anelli (1957-1958)*, «I Quaderni di Arda», 4, pp. 35-52.
- ARDUINI, Roberto (2024a), *L'incompiuto di Ralph Bakshi*, «I Quaderni di Arda», 4, pp. 117-158.
- ARDUINI, Roberto (2024b), *Amazon espande i diritti per Gli Anelli del Potere*, «Associazione Italiana Studi Tolkieniani», 5 febbraio 2024 (<https://www.jrrtolkien.it/2024/02/05/amazon-espande-i-diritti-per-gli-anelli-del-potere/>, data ultima consultazione: 15/06/2025).
- FERRÉ, Vincent (2022), *The Son Behind the Father: Christopher Tolkien as a Writer*, in OVENDEN, Richard, MCILWAINE, Catherine (eds.) (2022), *The Great Tales Never End: Essays in Memory of Christopher Tolkien*, Bodleian Library Publishing, Oxford, pp. 53-69.
- FERRÉ, Vincent (ed.) (2024), *Les Mondes de Christopher Tolkien: Hommage pour son centenaire*, Adar, Paris.
- HAMMOND, Wayne C., SCULL (2005), Christina, *The Lord of the Rings. A Reader's Companion*, HarperCollins, London.
- HARP, Justin (2018), *Is Peter Jackson involved in Amazon's Lord of the Rings series? Here's the answer*, «Digitalspy», 7 June 2018 (<https://www.digitalspy.com/movies/a858922/peter-jackson-not-involved-in-amazon-lord-of-the-rings-series/>, data ultima consultazione: 15/06/2025).
- HERMANS, Theo (1985), *Introduction: Translation studies and a new paradigm*, in HERMANS, Theo (ed.) (1985), *The manipulation of literature: Studies in literary Translation*, Croom Helm, London, pp. 7-15.
- HERSON, Killie (2019), *The biggest mystery on TV is how every show became a puzzle box*, «The Outline», 25 March 2019 (<https://theoutline.com/post/7242/puzzle-box-television-shows-westworld-true-detective-the-good-place>, data ultima consultazione: 15/06/2025).
- HUTCHEON, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, Routledge, London-New York.
- GENETTE, Gérard (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. di Raffaella Novità, Einaudi, Torino.
- O'DELL, Denis (2002), *At the Apple's Core: The Beatles from the Inside*, London, Peter Owen.
- KANE, Douglas C. (2009), *Arda Reconstructed. The Creation of the Published Silmarillion*, Lehigh University Press, Bethlehem PA.

- KIT, Borys (2022), *Henry Cavill's Next Play: Warhammer 40,000 Series for Amazon*, «The Hollywood Reporter», 15 December 2022 (<https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/henry-cavill-warhammer-40000-amazon-1235283251/>, data ultima consultazione: 15/06/2025).
- KROLL, Justin, FLEMING, Mike Jr., KANTER, Jane (2025), *James Bond Shocker! Amazon MGM Studios Takes Creative Control Of Spy Franchise As Producers Michael G. Wilson & Barbara Broccoli Step Back*, «Deadline», 20 February 2025 (<https://deadline.com/2025/02/james-bond-amazon-mgm-studios-takes-control-1236295821/>, data ultima consultazione: 15/06/2025).
- KUNZE, Peter C. (2017), *Herding Cats; or, the possibilities of unproduction studies*, «The Velvet Light Trap», 80, pp. 18-31.
- MASTERS, Kim (2023), *Inside Amazon Studios: Big Swings Hampered by Confusion and Frustration*, «The Hollywood Reporter», 3 April 2023 (<https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/inside-amazon-studios-jen-salke-vision-shows-1235364913/>, data ultima consultazione: 15/06/2025).
- NANNERINI, Nicola (2024), *Un adattamento inaspettato: Lo Hobbit di Peter Jackson e i processi di rielaborazione transmediale nella postmodernità*, «I Quaderni di Arda», 4, 191-206.
- NANNERINI, Nicola, NARDI, Paolo (2022), *Gli Anelli del Potere: se non c'è trascendenza*, «Associazione Italiana Studi Tolkieniani», 15 dicembre 2022 (<https://www.jrrtolkien.it/2022/12/15/gli-anelli-del-potere-il-pragmatismo-contro-la-trascendenza/>, data ultima consultazione: 01/07/2025).
- NARDI, Paolo (2024), *Il Tolkien psichedelico: il progetto di adattamento dei Beatles*, «I Quaderni di Arda», 4, pp. 53-60.
- NORTHRUP, Ryan (2025), *LOTR Rings Of Power Season 2 Viewership Decline From Season 1 Revealed In New Report*, «ScreenRant», 27 January 2025 (<https://screenrant.com/lotr-rings-of-power-season-2-viewership-decline-report/>, data ultima consultazione: 15/06/2025).
- PERINELLI, Fabio (2024), *The Hobbit e The Return of the King della Rankin/Bass*, «I Quaderni di Arda», 4, pp. 87-116.
- PIZZIMENTO, Paolo (2024a), *«Frodo Lives!». Sull'irrealizzato Signore degli Anelli di John Boorman*, «I Quaderni di Arda», 4, pp. 61-86.
- PIZZIMENTO, Paolo (2024b), *“Suspension of disbelief” vs. “Secondary Belief”: fictional worlds in Coleridge and Tolkien*, «Between», 14, 27, pp. 111-136.
- PLIMMER, Charlotte, PLIMMER, Denis (1968), *The Man Who Understands Hobbits*, «The Daily Telegraph Magazine», 22 March 1968, pp. 31-35.

- POWER, Ed (2022), *From Lost to 1899: the headache-inducing rise of 'mystery box' TV*, «The Telegraph», 21 November 2022 (<https://www.telegraph.co.uk/tv/0/lost-1899-puzzling-rise-fall-mystery-box-tv/>, data ultima consultazione: 15/06/2025).
- RÉROLLE, Raphaëlle (2012), *Tolkien, l'anneau de la discorde*, «Le Monde», 05 juillet 2012 (https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/05/tolkien-l-anneau-de-la-discorde_1729858_3246.html, data ultima consultazione: 15/06/2025).
- ROBINSON, Joanna (2022), *10 Burning Questions About Amazon's The Rings of Power*, «Vanity Fair», 14 February 2022 (<https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/02/10-burning-questions-about-amazons-the-rings-of-power>, data ultima consultazione: 15/06/2025).
- SHIPPEY, Tom (2018), *J.R.R. Tolkien. La via per la Terra di Mezzo*, trad. di Roberto Arduini et al., Marietti 1820, Genova.
- SIEGEL, Tatiana (2018), *Inside Amazon's \$250M 'Lord of the Rings' Deal: "It's Very Much a Creature of the Times"*, «The Hollywood Reporter», 5 April 2018 (<https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/how-lord-rings-tv-series-landed-at-amazon-not-netflix-1099213/>, data ultima consultazione: 15/06/2025).
- STEWART, Sophia (2018), *The Evolution of the Mystery Box*, «Film School Rejects», 22 May 2018 (<https://filmschoolrejects.com/evolution-of-the-mystery-box/>, data ultima consultazione: 15/06/2025).
- TOLKIEN, J.R.R. (1996), *The History of Middle-earth*, vol. 12, *The Peoples of Middle-earth*, HarperCollins, London.
- TOLKIEN, J.R.R. (2004), *Il Medioevo e il fantastico*, trad. di Carlo Donà, Bompiani, Milano.
- TOLKIEN, J.R.R. (2017), *Lettere 1914/1973*, trad. di Lorenzo Gammarelli, Bompiani, Milano.
- TOLKIEN, J.R.R. (2020), *Il Signore degli Anelli*, trad. di Ottavio Fatica, Bompiani, Milano.
- TOLKIEN, J.R.R. (2022), *Il Silmarillion*, trad. di Francesco Saba Sardi, nuova edizione a cura di Marco Respinti, Bompiani, Milano.
- ULIVIERI, Filippo (2017), *Waiting for a Miracle: A Survey of Stanley Kubrick's Unrealized Projects*, «Cinergie», 12, pp. 95-115.
- THOMPSON, Kristin (2007), *The Frodo Franchise. The Lord of the Rings and Modern Hollywood*, Berkeley, University of California Press.

«AGON» (ISSN 2384-9045), n. 45, aprile-giugno 2025

WU MING 4 (2024), *Il dito nella piaga del fantasy: Gli Anelli del Potere tra fallimento narrativo e successo polemico*, «I Quaderni di Arda», 4, pp. 219-232.