

Tolkien e la revisione della Tradizione Romantica

di Chris Seeman

Introduzione

All'interno del perenne dibattito del genere di appartenenza delle opere di Tolkien, del riconoscimento del valore della sua vita e della sua opera, e del suo rapporto con gli altri membri degli Inklings, il termine "Romanticismo" ha avuto un certo peso. Caratterizzando Tolkien in questo modo, più di una volta è stato fatto riferimento all'ormai ben noto saggio *Sulle fiabe*. Aver chiamato in causa concetti quali *creazione secondaria*, *credenza secondaria* ed *eucatastrofe* ha inevitabilmente portato a un paragone tra le concezioni che Tolkien aveva sulla creazione artistica e le convenzioni tradizionali del pensiero romantico e di Coleridge in particolare. Ma mentre un certo numero di critici ha cercato di approfondire questi legami, finora nessuno (almeno a quanto m'è dato sapere) ha proposto un'analisi chiara o convincente del posto ricoperto da Tolkien all'interno della tradizione romantica. Nessuno, ad esempio, s'è mai chiesto se Tolkien abbia dato un qualche significativo contributo al pensiero romantico, o se le sue concezioni non fossero semplice idiosincrasia. In molti hanno notato l'apparente disaccordo tra Tolkien e Coleridge, ma in pochi (almeno così sembra) si sono domandati cosa tali discrepanze potessero significare in quanto parti di un più vasto quadro.

In questa sede esplorerò l'uso del Romanticismo quale mezzo per caratterizzare l'autovalutazione di Tolkien nel contesto romantico. In particolare, mi propongo di esaminare in dettaglio i suoi rapporti con la visione di Coleridge per chiarire i tratti distintivi del concetto tolkieniano di fantasia all'interno della tradizione del pensiero romantico. Il punto centrale del mio lavoro è la conclusione che la creazione secondaria (di sicuro l'espressione più famosa di Tolkien) *non* sia, di fatto, l'aspetto più importante della sua teoria sulle fiabe. Invece, ciò che emerge quale caratteristica distintiva della sua estetica è la *restrizione* della creazione secondaria al modo narrativo, e l'esclusione delle arti visuali quali veicolo di autentica fantasia. In altre parole, voglio solo dire che quelle che sembrano le discrepanze minori tra Tolkien e Coleridge formano in realtà le basi necessarie per la sua affermazione che il teatro e di fatto tutte le arti visuali sono essenzialmente ostili alla fantasia (Tolkien, 1989a, pp. 47-48).

L'assolutezza della posizione di Tolkien richiede una spiegazione – non solo di diritto, ma perché, a differenza del concetto di creazione secondaria in sé (che riveste un ruolo centrale nel pensiero romantico), la sua restrizione alla narrativa risalta come un'anomalia. **(1)** Sono dell'opinione che Tolkien non voglia scherzare né passare per stravagante quando rifiuta questi modi artistici. Di conseguenza, la logica di tale rifiuto è da ricercarsi nella differenza d'interesse che la narrativa e le arti visuali avevano per lo scrittore. Per riassumere quel che andrò dicendo, Tolkien opera una revisione della tradizione romantica sostenendo la validità della fantasia quale modo artistico separato. Egli differenzia la fantasia dalle altre forme artistiche restringendola alla narrativa e, di conseguenza, evidenziandone il carattere non visuale (o non figurativo). Per Tolkien l'arte non visuale implica:

1) una relazione particolare tra l'artista e l'ascoltatore, relazione che richiede un uso attivo dell'immaginazione da parte di quest'ultimo;

2) un'ambivalenza all'interno del desiderio umano di vedersi realizzare la fantasia nel mondo primario, cosa non fattibile a causa della Caduta ma che anticipa l'*evangelium*;

3) il crescente ruolo dell'umanità quale insieme di creatori secondari, racchiuso nel continuo recupero della visione autentica attraverso la fantasia.

Tutto questo condurrà oltre la tradizione romantica, fino alle ben radicate convinzioni religiose di Tolkien. In ultima analisi, sono proprio le coordinate teologiche tolkieniane a forgiare il suo Romanticismo personale. Ciò non dovrebbe sorprendere chi conosca le opere di Tolkien, ma per i più questa concezione è stata applicata solo agli aspetti più ovvi di *Sulle fiabe*, e dal momento che tutto ciò suggerisce una certa continuità con i canoni del pensiero romantico, i più tendono a mettere da parte questa cruciale revisione.

Tolkien, Coleridge e la tradizione romantica

I tentativi di identificare possibili collegamenti romantici con il pensiero di Tolkien si sono concentrati sia sul saggio sia sui rapporti tra lo scrittore e gli altri Inklings, in particolare con Owen Barfield. Quest'ultima possibilità è stata in tempi recenti chiamata in causa da Gareth Knight, la cui introduzione agli scritti degli Inklings identifica in Barfield il comune denominatore tra le opere di Tolkien, Lewis e Williams e un'ermeneutica più o meno esplicitamente coleridgiana

E' nel pensiero psicologico e filosofico di Coleridge a proposito dell'immaginazione che va ricercato il segreto del potere delle opere creative degli altri Inklings [...] Non si trattava tanto di seguire consciamente Coleridge quanto di una scelta deliberata per coltivare l'elemento "mitopoietico" nei loro scritti [...] Il loro proposito comune affondava le sue radici in un'unità d'intenzione o compatibilità spirituale [...] Barfield, attraverso la sua influenza intellettuale, fornì sia oralmente sia grazie alla sua *Poetic Diction* uno stimolo intellettuale non indifferente. (Knight, 1990, pp. 10-14)

Nella sua analisi della natura e degli scopi degli Inklings, Humphrey Carpenter ha fatto riferimento alla *Poetic Diction* di Barfield quale espressione delle sue concezioni sul linguaggio, confermando che Tolkien aveva di fatto letto e condiviso le tesi del libro (Carpenter, 1979, p. 42). Comunque, Carpenter è altresì svelto nel ricordare le divergenze tra Tolkien e Barfield in materia di religione, divergenze che necessariamente pesano sui differenti modi di interpretare il mito (Carpenter, 1979, pp. 153-7). Il semplice fatto che Barfield si professasse discepolo di Coleridge può non bastare per confermare quanto affermato da Knight circa il ruolo di mediatore principe tra Coleridge e Tolkien rivestito da Barfield. Da un punto di vista strettamente euristico il pensiero di Coleridge può essere utile per mettere in evidenza i punti comuni che fanno degli Inklings un gruppo vero e proprio. Ma tale pensiero non può spiegare né appianare le differenze tra le valutazioni personali di Tolkien, Lewis, Williams e Barfield. Né chiamare in causa Coleridge è materia sufficiente per asserire il significato relativo di tali differenze. **(2)**

Non ci sono riferimenti espliciti a Coleridge in *Sulle fiabe*. **(3)** Chi si è occupato del saggio ha messo in evidenza almeno due punti in cui si pensa che Tolkien abbia coscientemente sfidato il pensiero di Coleridge: 1) l'obiezione di Tolkien all'espressione "volontaria sospensione dell'incredulità" **(4)** quale descrizione accurata della soggettività indotta da una narrazione riuscita (Tolkien, 1989a, p. 36) e 2) la nuova definizione che Tolkien dà di "fantasia" in rapporto a ciò che egli definisce l'uso tecnico del termine "immaginazione" (*ivi*, pp. 44 e ss.). Segue una breve carrellata delle osservazioni e dei commenti fatti a proposito di questi possibili collegamenti con il pensiero di Coleridge.

Considerando che Tolkien sostituì la frase di Coleridge con la sua espressione "credenza secondaria" (Tolkien, 1989a, p. 37), Randel Helms (1974, pp. 11 e 77-8), Frank Bergmann (1977, p. 13) e Henry Parks (1981, p. 142) affermano che Tolkien abbia voluto rafforzare le parole di Coleridge dando loro un senso positivo più che negativo, o spostando l'attenzione dall'accettazione passiva da parte del lettore al ruolo attivo dell'autore. Ann Swinfen è d'accordo con tale idea

(Swinfen, 1984, p. 7) ma suggerisce che indichi una differenza filosofica di più grande spessore tra i due scrittori:

Coleridge diede forma alla sua teoria sull'immaginazione in reazione alle teorie sull'associazionismo di Locke e Hartley, ma nonostante le sue letture neoplatoniche quali Cudworth o Plotino e Proclo, non abbracciò mai completamente l'idea platonica che il mondo primario è un mondo di ombre proiettate da realtà ideali. Tolkien può essere visto essenzialmente come un cristiano neoplatonico [...] Mentre con tutta probabilità Tolkien prese il termine "secondario" da Coleridge, la sua arte quale creazione secondaria che dà vita a mondi secondari è anche capace di offrire visioni fugaci di gioia e di verità eterna. Coleridge non riteneva che l'immaginazione potesse afferrare attimi di verità al di là dello scopo che regola la ragione umana, anche se credeva che la fede potesse farlo. (Swinfen, 1984, pp. 8-9)

Una voce si leva contro l'idea che ci sia più della semplice terminologia in gioco, quella di Jan Wojcik che svilisce il significato di questa distinzione semantica per affermare che Tolkien e Coleridge avevano le stesse idee di base sulla "funzione dell'immaginazione nell'arte, sulla natura del prodotto artistico e sui motivi che portano alla creazione" (Wojcik, 1968, p. 134).

Al di là delle singole interpretazioni sull'argomento, è importante notare che Wojcik commette un errore significativo nella sua lettura di Tolkien. Dando forma alla sua teoria sulla credenza secondaria e sulla volontaria sospensione dell'incredulità, Wojcik afferma che Tolkien "si affatica sulle parole più che sul significato" (Wojcik, 1968, p. 137) perché, dice, se queste due espressioni dovessero intendersi alla lettera allora significherebbe che Tolkien pensava "che vi fosse una differenza ontologica nel tipo di arte che induce ognuno dei due stati" (Wojcik, 1968, p. 136). Wojcik porta avanti un ragionamento corretto, ma ciò che non sembra comprendere è che Tolkien sta proprio dicendo quanto lui va affermando.

Personalmente credo che la decisione di Tolkien di non essere d'accordo con l'espressione usata da Coleridge sia conscia e intenzionale. Va ricordato che Tolkien non sta parlando della creazione artistica in generale ma di un particolare modo artistico distinto dagli altri. Di conseguenza egli non cerca di soppiantare il vocabolario critico di Coleridge che può essere applicato a certi tipi di esperienza estetica. Egli afferma anzi che esiste una sostanziale differenza tra il modo fiabesco e tutti gli altri. Per una distinzione così completa c'è bisogno di una differenziare anche la terminologia.

Sia la credenza secondaria sia la volontaria sospensione dell'incredulità si riferiscono alla ricezione dell'arte. Ciò è comunque secondario rispetto alle differenze di Tolkien e Coleridge a proposito della natura e dello scopo della creazione artistica in sé. E' qui che si manifesta la reale portata della revisione del pensiero romantico operata da Tolkien. Nel saggio Tolkien identifica il modo fiabesco con il termine "fantasia" (Tolkien, 1989a, p. 45), e lo fa in reazione a un uso errato del significato – "nel linguaggio tecnico e non normale" (*ivi*, p. 44) – del termine "immaginazione". E qui Tolkien sta chiamando in causa il cuore stesso della tradizione romantica, il ruolo e lo *status* dell'immaginazione creativa. Ma mentre i termini *fancy*, che Tolkien vede come "forma ridotta e peggiorativo della più antica parola Fantasia" (Tolkien, 1989a, p. 45), e *imagination* rivestono un ruolo centrale nel pensiero estetico di Coleridge, egli non ne è stato l'inventore. Né Tolkien è giustificato quando afferma che la loro distinzione è solo un "fatto tecnico":

Si credeva che la famosa distinzione operata da Coleridge tra "**fancy**" e "immaginazione" fosse nata con lui o avesse avuto qualche oscura fonte tedesca. Ma di fatto una sempre maggior distinzione tra i due termini ha avuto luogo in inglese lungo tutto il diciottesimo secolo, seguendo più o meno le stesse direttrici lungo cui si è sviluppata (o ramificata) quella di Coleridge. (Engell, 1981, p. 172)

Prima di passare in rassegna i commenti critici all'uso che Tolkien fa di questi due termini è necessario sapere qualcosa di più al proposito per meglio apprezzare il carico di associazioni che i due termini si portano dietro. Il termine "immaginazione"

nel XVIII secolo non era ancora diventato così connotativo. Indicava una facoltà limitata associata principalmente alla semplice formazione delle immagini [...] Già negli anni 20 e 30 del diciottesimo secolo però l'immaginazione cominciò ad acquistare un carattere positivo ben distinto, diventando la facoltà non solo di inventare immagini ma anche di animare e far scaturire, fornendo ciò che Dryden chiamava il "tocco vitale" e "le grazie segrete" dell'arte [...] Acquistò un valore morale, estetico e persino religioso che era quasi esclusivamente positivo [...] Con l'evolversi del concetto [...] divenne un principio vitale per una rete sempre più complessa di concetti e valori. La possibilità di comprendere e apprezzare la genialità, la facoltà poetica, l'originalità, la comunione d'idee, l'individualità e la conoscenza, e persino l'etica crebbe e si nutrì dell'idea stessa di immaginazione. (Engell, 1981, pp. 34, 41, 47)

Questo, in breve, il *background* all'interno del quale Tolkien si ritrova a lavorare su *Sulle fiabe*.

Ma è necessario spiegare anche perché gli usi di *fancy* e immaginazione subirono tutte queste trasformazioni. Ci dobbiamo chiedere innanzitutto come mai queste idee più o meno corrispondenti si andarono differenziando, poi perché la gente continuò a volerle distinguere e infine perché Tolkien trovò necessario revisionare il tutto. James Engell, nel suo studio storico sul Romanticismo, sottolinea che apparentemente Thomas Hobbes fu l'ultimo grande scrittore a parlare di fantasia o *fancy* in termini non spregiati:

Con lo sviluppo di questa distinzione si ebbe anche un'inversione di tendenza nella divisione tradizionale fra i due termini. Derivata dal greco, *phantasia* portava con sé l'idea di creatività e di vivacità mentale, con la possibile implicazione di licenza e illusione quali prodotti secondari di tale libertà. Il latino *imaginatio*, invece, portava con sé l'idea della solidità romana derivata dall'"immagine" del mondo primario che si riferiva tanto a un concetto mentale quanto a una "immagine" visuale. Simile al termine "imitazione", portava con sé un senso di fedeltà e accuratezza. Ma proprio perché *phantasia* suggeriva una maggior libertà mentale, sia derivata da ispirazione creativa interna, da percezione o da illusione, il termine *fancy* cominciò a sopportare il peso del sospetto e della sfiducia gettato dal razionalismo del diciassettesimo secolo e, soprattutto, dal parlare alla moda di tutti i giorni che lo riecheggiava [...] Nella ricerca di un termine nuovo o diverso per esprimere ciò che [...] il razionalismo sembrava non considerare, ecco che il termine "immaginazione", con la sua solidità e la sua concretezza, offriva un valido aiuto. (Engell, 1981, p. 173)

L'uso di *phantasia* e di *imaginatio* cominciò quindi a variare man mano che tali idee venivano coinvolte sempre più nella rete di altre distinzioni e preoccupazioni.

La prima cosa che Tolkien fa in *Sulle fiabe* è restringere il significato di immaginazione al suo senso preromantico di facoltà mentale della formazione delle immagini di oggetti non più presenti ai sensi (Tolkien, 1989a, p. 44). In ciò egli concorda con l'idea che Hobbes si è fatto dell'immaginazione quale "senso cadente" (Engell, 1981, p. 14). E' da notare come molte definizioni romantiche per il termine *fancy* concordino con la caratterizzazione tolkieniana della facoltà produttrice di immagini. Ciò che Tolkien ha dunque fatto è stato un recupero del senso letterale del termine "immaginazione". "Nella nuova gerarchia terminologica" osserva Wojcik,

l'immaginazione occuperebbe il suo posto nel sistema tomistico che lo descrive come l'immagine che fa la funzione, e un nuovo termine, Fantasia (termine che per S. Tommaso era sinonimo di immaginazione), descriverebbe [ciò che Coleridge ha chiamato] l'immaginazione "secondaria" o "intellettualizzata". (Wojcik, 1968, p. 135)

Ma perché si è reso necessario inventare una distinzione laddove non ne erano mai esistite? La discussione cominciata da Tolkien sul tipo di “credenza” indotto dalla creazione secondaria già presenta una soluzione per questo problema. Quello che sembra messo in gioco è il valore di verità dell’arte nelle sue varie forme, in particolare quelle che non cercano semplicemente di “riprodurre” o “imitare” la realtà empirica. A sua volta questo aspetto solleva la questione del valore e della validità dell’arte, che per il pensiero romantico è rappresentato dall’immagine del processo artistico analogo all’attività creativa di Dio. Mentre questa visione dell’umanità quale “creatore secondario” ha molti precedenti sia nel pensiero classico sia in quello rinascimentale (Engell, 1981, pp. 44 e 50), è solo con il Romanticismo dei secoli diciottesimo e diciannovesimo che verrà identificato totalmente con il termine “immaginazione” (Engell, 1981, p. 138). L’inevitabile conseguenza semantica di un tale ampliamento di significato, come Tolkien stesso ha messo in evidenza (Tolkien, 1989a, p. 44), è che “immaginazione” rimanda adesso a più di un concetto, cioè il suo significato letterale quale facoltà generatrice di immagini e la sua designazione più ampia per il processo creativo nel suo insieme. Nel valutare quel che Tolkien afferma al riguardo tornerà utile considerare se le sue idee sulla fantasia siano meglio caratterizzate come romantiche o classiche.

Il tentativo di Tolkien di riportare in auge un significato classico (o tomistico) dell’immaginazione è sufficientemente chiaro, ma il modo in cui tratta la fantasia è abbastanza variegato e personale da non rientrare in nessuna categoria. Secondo Robert Reilly Tolkien “elabora” e “dà una leggera colorazione” al punto di vista romantico (1971, pp. 203-4). Riguardo a Coleridge, egli crede che Tolkien “difenda”, “riporti alla luce” e “renda esplicitamente cristiana l’affermazione di Coleridge sul merito e sul valore dell’immaginazione creativa” (Reilly, 1971, pp. 205 e 210). La Swinfen invece, enfatizzando ancora una volta le differenze filosofiche che stanno alla base delle loro manovre semantiche, pensa che Tolkien stia consciamente rovesciando la posizione di Coleridge “con tutto sé stesso” (Swinfen, 1984, p. 8). Wojcik ritiene le differenze apparenti e fuorvianti e arriva a dire che Tolkien la pensa come Coleridge (Wojcik, 1968, p. 134).

Una delle ragioni per le differenze di giudizio su questo punto particolare è certamente la differenza d’interesse che caratterizza ogni singolo critico. Allo stesso modo, all’interno delle loro divergenze, gioca un ruolo importante la comune incapacità di identificare i diversi problemi affrontati da Tolkien quando definisce la fantasia un modo artistico ben distinto. Questo porta Reilly ad affermazioni confuse e parzialmente errate che Wojcik a sua volta non è in grado di correggere. Nel suo *Romantic Religion* Reilly afferma che Coleridge “pensava alle due capacità [*fancy* e *imagination*] come facoltà completamente distinte”. “Tolkien” prosegue poi “le avrebbe riunificate perché riteneva la “distinzione verbale filologicamente inadeguata, e l’analisi superficiale”” (Reilly, 1971, p. 204). Wojcik, accettando la posizione di Tolkien così come descritta da Reilly, suggerisce che “Coleridge stesso le avrebbe riunificate, e Tolkien è più vicino al pensiero di Coleridge di quanto lui o Reilly abbiano mai pensato” (Wojcik, 1968, p. 135).

La confusione fatta da Wojcik e Reilly deriva dall’aver combinato due affermazioni di Tolkien tra loro in qualche modo correlate e che possono sembrare identiche, anche se di fatto hanno significati diversi. Le riporto per esteso:

1. Per il mio scopo ho bisogno di una parola che *accolga in sé* sia l’Arte della Creazione Secondaria in sé sia una qualità di stranezza e meraviglia nell’Espressione, derivata dall’Immagine, una qualità essenziale per le fiabe.

2. Propongo quindi di potermi arrogare il potere di Humpty-Dumpty e di usare la Fantasia per questo mio fine in un senso che *unisca* il suo più antico e più elevato uso quale equivalente dell’Immaginazione alle nozioni derivate di “irrealtà” (cioè di non somiglianza al Mondo Primario) e di libertà dal dominio dei “fatti” osservati, cioè a dire, del fantastico. (Tolkien, 1989a, p. 45, corsivi miei)

Se Tolkien parla di fatto di fantasia che “unisce”, parla anche di fantasia che “accoglie in sé”. Oltre all’ovvia differenza di significato dei due termini, va notato come qui Tolkien usi la loro differenza per rendere chiari due aspetti distinti della sua definizione di fantasia. Quando parla di “unione” si riferisce ai significati che vuole la parola stessa evocati (contro ogni suo senso riduttivo e convenzionale). Di contro, quando Tolkien parla di fantasia “che accoglie in sé” non si riferisce alle associazioni semantiche del termine ma al suo referente, per lui sia il processo artistico in sé sia il prodotto finito.

Ciò che va qui posto in rilievo è che Reilly si sbaglia quando afferma che Tolkien unisce le facoltà coleridgiane di *fancy* e *imagination*. Tolkien insiste anzi per una loro categorica separazione: *imagination* indica la facoltà di creare immagini, mentre “fantasia” viene elevata al rango di sostituto della facoltà romantica dell’immaginazione creativa. Conservando la distinzione tra fantasia e immaginazione Tolkien si configura più come romantico che come classico. Ma anche la Swinfen fa un’affermazione non del tutto corretta quando dice che Tolkien semplicemente “rovescia” i termini della distinzione, perché come è già stato dimostrato Tolkien non definisce la fantasia come una facoltà mentale generale ma come un modo artistico chiaramente distinto. In questo forse sta la sua unicità rispetto alla tradizione romantica.

La compresenza di elementi romantici e classici nella definizione di Tolkien si percepisce anche nel doppio senso che egli conferisce al termine “fantasia”. Secondo le parole di Tolkien, egli vorrebbe che il termine avesse un’aura sia del “suo più antico e più elevato uso quale equivalente dell’Immaginazione” (cioè il senso tomistico descritto da Wojcik) e le “nozioni derivate di ‘irrealtà’ [e di] libertà dal dominio dei fatti osservati [...] del fantastico” (in altre parole, il senso romantico e riduttivo del termine). (5) “Ma mentre vado affermando tutto ciò”, continua, “non mi dico d’accordo con il tono peggiorativo. Che le immagini siano di cose non presenti nel Mondo Primario (se una cosa simile è mai possibile) è una virtù, non un difetto. La Fantasia (intesa in questo senso) è, credo, una forma d’Arte tra le più alte, di fatto la forma più pura e di conseguenza (quando viene realizzata) la più potente” (Tolkien, 1989a, p. 45). Da queste parole risulta chiaro che Tolkien non sta dando “una leggera colorazione” alle convenzioni romantiche (come direbbe Reilly). Di fatto egli sta revisionando tutta la cornice della sensibilità romantica privilegiando la fantasia quale paradigma di tutta l’arte. Il fulcro di tutto il pensiero revisionista di Tolkien dipende soprattutto dal suo rifiuto di dirsi d’accordo con l’uso riduttivo e peggiorativo del termine “fantasia”, sulle cui origini adesso ci concentreremo più da vicino.

Dietro alla diminuzione di *phantasia* in *fancy* “sta la tradizione della psicologia empirica del diciottesimo secolo” (Engell, 1981, p. 130). La famosa distinzione di Locke tra idee semplici e complesse ha dato vita a una riflessione sulle dimensioni attiva e passiva della percezione umana, ascrivendo alla mente facoltà sia “produttive” sia “riproduttive” (Engell, 1981, pp. 18 e 20). E’ in questo gruppo di distinzioni correlate che furono gettati i termini *fancy* e *imagination*, sino ad allora sinonimi.

Come nel caso del classico senso dell’*imaginatio*, la mente era in grado di riprodurre le impressioni dei sensi così come venivano ricevute dal mondo empirico. Inoltre, la mente era in grado di alterare, riaggiustare e collegare tali impressioni in maniera conscia per perseguire qualche suo fine. L’espressione usata nel diciottesimo secolo per indicare questa facoltà era “associazione”, e le strutture della psicologia associazionista furono subito accolte nel vocabolario critico degli estetici romantici quale principio della creazione artistica.

Non senza modifiche, però. Dalla suddetta distinzione psicologica tra la “riproduzione” delle immagini e la loro associazione “produttiva” ci si potrebbe aspettare che *phantasia* serva a indicare tale facoltà quale fondamento positivo per il processo artistico. Invece, ciò che avviene è un’ulteriore frammentazione romantica del principio associativo in un grado maggiore e in uno minore. “Quasi tutte le discussioni sull’immaginazione durante l’ultimo terzo del secolo” scrive Engell

contengono una distinzione diretta o implicita tra *fancy* e *imagination*. Anche se non si è in presenza di una corrispondenza netta all'interno di queste distinzioni, è possibile almeno una generalizzazione. Molte di tali discussioni ritengono che la *fancy* [...] sia più che altro una facoltà associativa che fornisce numerose immagini alla mente o all'occhio interiore. [...] Ma la *imagination* fonde, combina, trasforma e ordina le immagini in modo tale che esse producano un'unità artistica o estetica. (Engell, 1981, p. 176)

In questo modo il pensiero romantico genera una percezione tripartita riguardo all'arte. Ciò si può riassumere nella distinzione tra *memoria* (la semplice riproduzione delle impressioni dei sensi), *fancy* (la facoltà associativa di combinare e riaggiustare tra loro le impressioni dei sensi in maniera produttiva) e *imagination* (la facoltà di trasformare tali associazioni in arte). Diversi erano i motivi che portarono all'introduzione di una tale tripla distinzione, e considerare perché la *fancy* fosse sistematicamente esclusa dal novero delle arti più pure potrà essere d'aiuto a chiarire come mai Tolkien ne modificasse il significato convenzionale.

Tolkien stesso parla della *fancy* come del "potere dell'incantatore" e vede le associazioni di idee in termini delle "facoltà di generalizzazione e astrazione":

La mente umana [...] non vede solo *il verde dell'erba*, discriminandolo da altre cose (e trovandolo gradevole da guardare), ma vede che è sia *verde* sia *dell'erba*. Ma com'è risultata potente e stimolante per la stessa facoltà che l'ha prodotta l'invenzione dell'aggettivo. Nel regno di Feeria non c'è incantesimo più potente. E ciò non deve suscitare meraviglia, dato che gli incantesimi si possono considerare solo un altro modo d'intendere gli aggettivi, parte di un discorso in una grammatica mitica. La mente che ha pensato a *leggero, pesante, grigio, giallo, immoto e veloce*, ha anche pensato alla magia che avrebbe reso le cose pesanti leggere e in grado di volare, che avrebbe mutato il grigio piombo in oro giallo, e la roccia immota in acqua veloce. Se poteva fare una cosa, poteva fare anche l'altra, e giocoforza ha fatto tutt'e due. Se siamo in grado di separare il verde dall'erba, il blu dal cielo e il rosso dal sangue, allora abbiamo già il potere di un incantatore – ma riferito a un piano solo. E allora ecco svegliarsi in noi il desiderio di provare quel potere nel mondo esterno. Non va da sé che useremo tale potere al meglio su ogni piano [...] Ma all'interno di una tale "fantasia", come viene chiamato, vengono create nuove forme. Il regno di Feeria comincia, e l'uomo diventa un creatore secondario. (Tolkien, 1989a, pp. 24-5)

Ma anche Tolkien considera le associazioni una facoltà secondaria, e così la distingue con la sua definizione di immaginazione:

La facoltà mentale di creare immagini è solo una cosa, o aspetto che dir si voglia, e le si dovrebbe dare il nome appropriato di Immaginazione. La percezione delle immagini, delle loro implicazioni e il loro controllo, necessari per un'espressione efficace, possono avere forza e vivacità diverse. Ma ciò è una differenza nel grado di Immaginazione, non una differenza di tipo. Il raggiungimento dell'espressione che dà (o sembra dare) "l'intima consistenza della realtà" (cioè ciò che comanda o induce la Credenza Secondaria) è di fatto un'altra cosa (o aspetto) ancora, che ha bisogno di un altro nome, Arte, il collegamento operativo tra l'Immaginazione e il risultato finale, la Creazione Secondaria. (Tolkien, 1989a, pp. 44-5)

E' meglio ricordare ancora una volta che mentre il senso del termine tolkieniano "fantasia" combina in sé la definizione classica di *imaginatio* con la definizione associativa e romantica di *fancy*, ciò che *racchiude* non sono le facoltà di *phantasia* e *imaginatio* bensì due *momenti* dell'atto estetico. Ciò trova il suo esempio migliore forse in "*Foglia*" di *Niggle*, dove l'artista di Tolkien, osservando la sua arte che ha finalmente preso forma e vita, la definisce un dono: "Si stava riferendo alla sua arte, e anche al risultato. Ma stava usando il termine quasi letteralmente"

(Tolkien, 1989b, p. 88, corsivi miei). Per Tolkien, quindi, il “risultato” include sia l’artefatto in sé sia l’atto di rimirarlo.

Perché Tolkien distingue tra il senso e il suo referente nel mondo sarà motivo di discussione più avanti. Ciò che è importante sottolineare adesso è che Tolkien la pensa fundamentalmente come i romantici circa il carattere generale delle associazioni e il loro ruolo secondario all’interno del processo artistico preso nel suo insieme. Le discrepanze emergono solo riguardo al ruolo occupato dalla “fantasia” all’interno del quadro generale. Per la tradizione la “fantasia” e le associazioni sono un tutt’uno, restringendone il campo d’azione. Tolkien ne riconosce la dimensione associativa, ma poi afferma che si tratta di “una virtù, non [di] un difetto”. Nello specifico, ci sono due aspetti della definizione tolkieniana di fantasia che il pensiero romantico nega alla *fancy* associativa: il non essere in grado di raggiungere l’unità estetica (“l’intima consistenza della realtà”) e la mancanza di agganci con la realtà (il suo valore di verità).

Questi due aspetti sono di fatto strettamente correlati tra loro. Per definizione sarebbe impossibile che qualcosa senza collegamenti con la realtà averne “l’intima consistenza”. Inoltre, ogni mancanza di referenti reali può significare la mancanza di un proposito, il che a sua volta renderebbe irrealizzabile il fine dell’unità estetica. Tolkien, ovviamente, è contrario alla fantasia intesa in questo modo. “La fantasia” dice “è un’attività razionale, non irrazionale” (Tolkien, 1989a, p. 45). Se di fatto è “razionale”, cioè motivata e controllata dalla ragione, allora (secondo Tolkien) deve sia coinvolgere la ferma volontà sia avere uno scopo. A certi livelli deve anche coinvolgere la ragione, secondo quanto espresso dalla domanda “E’ vero?” (Tolkien, 1989a, p. 36).

Poiché quando la fantasia riesce nel suo intento ha come effetto anche l’induzione di un tipo di soggettività ben distinta da quello prodotto dalla percezione della realtà empirica, cioè di una “credenza secondaria” ben chiara e attiva, Tolkien deve difendere quanto affermato circa la razionalità della fantasia su due livelli. Il primo riguarda le differenze tra Tolkien e il pensiero romantico circa il rapporto tra la fantasia e la facoltà associativa. Il secondo ci porta finalmente all’affermazione di Tolkien secondo cui solo la narrativa è il modo più adatto per il fantastico. Questi due livelli non possono essere compresi al meglio se presi separatamente, in quanto dipendono l’uno dall’altro per la loro coerenza – se Tolkien avesse accettato la definizione di fantasia quale facoltà associativa, non avrebbe avuto bisogno di restringere il campo della fantasia alla narrativa. Prima di passare alla valutazione del significato della narrativa per Tolkien, è necessario prestare ancora attenzione alla risposta di Tolkien al trattamento “peggiorativo” che il Romanticismo ha riservato alla fantasia.

Una delle limitazioni ascritte alla *fancy* quale facoltà associativa è l’essere “meccanicistica” e conseguentemente impossibilitata a raggiungere l’unità estetica. “Questa associazione può essere spontanea o volontaria, ordinata o casuale, e tuttavia resta ‘meccanica’ in quanto le immagini associate non vengono trasformate. Esse appaiono scollegate così come le abbiamo percepite in prima istanza” (Engell, 1981, p. 179). Una delle limitazioni della *fancy* così intesa è la sua apparente arbitrarietà, l’esposizione del suo artificio di immagini dissonanti cui sembra mancare un rapporto di naturale interdipendenza. Tolkien riconosce tale problema ma lo considera separatamente dalla questione della credenza secondaria:

La fantasia presenta [...] un inconveniente essenziale: è difficile da raggiungere. Ritengo che la fantasia sia maggiormente atta per la creazione secondaria, ma è comunque difficile, nella pratica di tutti i giorni, produrre “l’intima consistenza della realtà”, quanto più diversi e lontani sono le immagini e i riordinamenti del materiale primario dalle combinazioni del Mondo Primario. E’ più facile produrre questo tipo di “realtà” con materiale più “sobrio”. In questo modo, troppo spesso la fantasia non si può sviluppare. Viene ed è stata usata in maniera frivola, o senza troppa serietà, o per scopi puramente decorativi. Resta “fantastica” e nulla più. Chiunque abbia ereditato il linguaggio umano può parlare di *sole verde*. Molti poi possono immaginarselo e dipingerlo. Ma questo non basta, anche se può essere già un risultato più potente di molti “schizzi” o “fatti riportati” che tanto apprezzamento letterario attirano su di sé.

Creare un Mondo Secondario all'interno del quale il sole verde sia credibile, imponendo la Credenza Secondaria, richiede sforzo e concentrazione, oltre che un'abilità particolare. (Tolkien, 1989a, p. 46)

Ma anche in questo caso Tolkien sta semplicemente discutendo del fatto se il termine "fantasia" debba indicare sia l'associazione sia il raggiungimento dell'unità estetica.

Tolkien entra veramente in contrasto con il pensiero romantico quando ridimensiona la nozione secondo cui il mondo primario è il solo criterio con cui giudicare il valore estetico di creazioni dell'immaginazione. Per molti pensatori romantici le associazioni fantastiche sono semplici stravaganze perché la loro esistenza non è possibile nel mondo primario (Engell, 1981, p. 120). Per Tolkien, di contro:

le fiabe non si occupavano tanto di possibilità, quanto di desiderabilità. Se accendevano il *desiderio*, soddisfacendolo e al contempo stimolandolo in maniera insopportabile, ottenevano il loro scopo [...] La Fantasia è creata dal Mondo Primario, ma un buon artigiano ama il proprio materiale, conosce e sa apprezzare la creta, la pietra e il legno in un modo che solo l'arte di creare sa trasmettere. Quando venne forgiata Gram fu scoperto il ferro freddo. Con la nascita di Pegaso fu nobilitata la razza equina. Negli Alberi del Sole e della Luna radice e fusto, fiore e frutto sono manifestazioni di gloria. (Tolkien, 1989a, pp. 39 e 54-5)

Tutto questo parlare di "scoperte", "nobilitazioni" e "manifestazioni" rimandano chiaramente al senso romantico secondo cui l'immaginazione umana possiede in ultima analisi gli stessi poteri creativi di Dio. Per Tolkien, quindi, creazioni puramente fantastiche (al pari di Pegaso) costituiscono un'unità estetica perché il desiderio umano dal quale sono scaturite è naturale e non artefatto. Il loro valore di verità non si trova tanto nella loro fedeltà al mondo primario ma nella loro abilità di significare il desiderio. Questa discussione, comunque, non fa altro che trasferire la questione della validità dal significante al significato, e così in ultima analisi la difesa che Tolkien fa della fantasia deve diventare difesa della legittimità del desiderio umano. E' questo che porta Tolkien dalla filosofia romantica dell'arte alle sue convinzioni cattoliche circa l'umanità. In questo processo le sue teorie sulla fantasia si differenziano in maniera significativa dal pensiero romantico. Ed è su queste differenze che adesso verrà rivolta la nostra attenzione.

Teatro e narrativa

Per Tolkien la fantasia è una cosa che "è meglio lasciare alle parole, alla vera letteratura":

E' un peccato che il Teatro, arte fondamentalmente distinta dalla Letteratura, debba essere comunemente considerata a questa correlata, o una sua branca. Tra questi inconvenienti va annoverata anche la riduzione e lo svilimento della Fantasia. Perché in parte questa riduzione, questo svilimento è da ascrivere al naturale desiderio dei critici di esaltare le forme di letteratura o di "immaginazione" che preferiscono, per inclinazione naturale o per deformazione professionale. E la critica in un paese che ha avuto una produzione teatrale di tale portata, che possiede le opere di William Shakespeare, tende a essere troppo teatrale. Ma il Teatro è per sua natura ostile alla Fantasia. La Fantasia, anche nella sua manifestazione più semplice, quasi mai riesce bene a Teatro, quando questo viene presentato nel modo in cui dovrebbe esserlo, recitando in maniera visibile e chiara. (Tolkien, 1989a, pp. 46-7)

Ad alcuni il giudizio di Tolkien può sembrare polemico senza un motivo valido, specialmente se si fa riferimento ai personaggi così intensamente "teatrali" di molti suoi scritti di narrativa, (6) e forse è per questo che si è prestata minor attenzione a questo aspetto specifico di

Sulle fiabe. Ma l'enfasi posta da Tolkien sulla "ostilità" del teatro nei confronti della fantasia (punto su cui ho insistito particolarmente e che andrò adesso a dimostrare) costituisce parte integrante del suo porsi in contrasto con il contesto romantico.

Tolkien ha due dubbi fondamentali sul tentativo del teatro di presentarsi come veicolo della fantasia: 1) esso necessariamente fa ricorso alla rappresentazione visuale e 2) è giocoforza antropocentrico nella forma e nel contenuto. Cominciando dal primo problema, voglio dimostrare come le due revisioni tolkieniane della tradizione romantica già discusse in precedenza (e cioè la sua preferenza per l'espressione "credenza secondaria" rispetto a quella usata da Coleridge, "volontaria sospensione dell'incredulità", e il suo rifiuto di restringere il significato del termine "fantasia" a facoltà associativa e meccanica) siano identiche in spirito e motivazioni alla sua polemica contro il teatro. Sarà interessante notare come la critica di Tolkien alle limitazioni del teatro riecheggino sotto molti aspetti la visione romantica convenzionale della *fancy* quale forma minore dell'immaginazione.

Secondo Tolkien una delle principali mancanze dei tentativi del teatro di ottenere un effetto fantastico è che "i produttori di testi teatrali devono lavorare (o almeno ci provano) con macchine e macchinari per rappresentare la Fantasia o la Magia" (Tolkien, 1989a, p. 47). Se la fantasia è difficile da ottenere attraverso le parole, figuriamoci le difficoltà che insorgono quando si tratta di rappresentarla di fronte agli occhi degli spettatori. Queste sono argomentazioni che supportano la visione di Tolkien dato che per lui la fantasia deve essere in grado di produrre credenza secondaria. Dal momento che il teatro ben poche volte riesce a nascondere i propri artifici, non può che sperare di ottenere, come la *fancy* romantica, poco più di una volontaria sospensione dell'incredulità.

Se la critica di Tolkien fosse indirizzata solo all'incapacità tecnica dei meccanismi teatrali nel produrre una qual certa fantasia visuale, allora potrebbero sorgere dei dubbi circa la sua validità, perché oggi, a più di cinquant'anni dalla pubblicazione del saggio, la cinematografia è in grado di conferire l'intima consistenza della realtà alle immagini fantastiche con estrema facilità. Ma il ragionamento di Tolkien è, di fatto, di più ampio respiro:

una ragione che reputo più valida dell'inadeguatezza degli effetti scenografici è la seguente: per la sua natura, il Teatro si è già cimentato con un certo tipo di magia posticcia, come dire, sostitutiva, *la presentazione ben visibile e chiara di uomini immaginari all'interno di una storia*. Questo è già da sé un tentativo di falsificare la magia. Introdurre, anche se con un successo supportato da mezzi meccanici, all'interno di questo mondo secondario quasi magico un'ulteriore fantasia o forma di magia è chiedere di credere a un mondo ancora più interno, un mondo terziario. C'è un mondo di troppo. Non che sia impossibile, intendiamoci, ma non l'ho mai visto fare con successo. E, in fin dei conti, non può dirsi certo il vero modo del teatro [...] Per questo preciso motivo, e cioè che i personaggi e le scene del Teatro non sono immaginate ma di fatto viste, il Teatro è [...] un'arte fondamentalmente diversa dall'arte narrativa. (Tolkien, 1989a, p. 48)

Con le rappresentazioni teatrali l'occhio dello spettatore si concentra giocoforza sulla condizione umana, perché sono gli essere umani a dar vita al contenuto primario della rappresentazione scenica. "Ben poco degli alberi in quanto tali può trovar posto in una rappresentazione teatrale" (Tolkien, 1989a, p. 48). Inoltre, l'affermazione di Tolkien secondo cui il teatro differisce dalla narrativa in quanto è visto e rappresentato e non immaginato si può sicuramente collegare alla capacità che la letteratura ha di aggirare la focalizzazione teatrale sulla condizione umana.

In altre parole sembra che si possa cominciare a comprendere il motivo alla base della definizione tolkieniana di fantasia quale arte narrativa che comprende sia l'atto della creazione artistica in sé sia l'esperienza del prodotto finito. Il contenuto principale della fantasia o della fiaba (cioè l'assenza di una focalizzazione teatrale limitata alla condizione umana in quanto tale) trova un qualche collegamento nella mente di Tolkien con la forma in cui il prodotto finito viene esperito

(cioè attraverso l'esercizio della facoltà immaginativa piuttosto che attraverso il senso della "vista" rappresentato dall'occhio umano). Questi due aspetti dell'estetica tolkieniana (l'elemento non antropocentrico e non visuale) non fanno che fondersi e dar vita alla visione della fantasia quale narrativa dell'alterità, dell'altro, della trascendenza. Prese tutt'e tre insieme, queste dimensioni visuali formano il collegamento che media tra la disputa terminologica di Tolkien e Coleridge e la sua teologia dell'eucatastrofe quale funzione più elevata della fantasia. Esamineremo ognuna di queste tre dimensioni in dettaglio.

1. L'immaginazione e il visuale

Cominciamo ricordando che la critica di Tolkien nei confronti del teatro non si ferma all'inadeguatezza scenica e meccanica ma coinvolge il *fatto stesso* della rappresentazione visuale del fantastico:

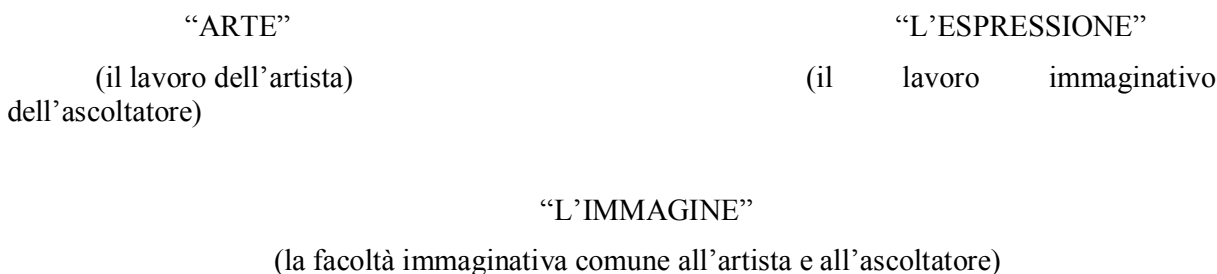
La differenza sostanziale tra tutte le forme d'arte (teatro compreso) che offrono una presentazione *visibile* e la vera letteratura è che esse impongono una forma visibile. La letteratura lavora da mente a mente ed è così più atta alla riproduzione. E' al contempo più universale e più particolare. Se parla di *pane* o *vino* o *pietra* o *alberi*, fa ricorso all'insieme di tutte queste cose, alle loro idee. E tuttavia ciascun ascoltatore vi riserverà una personificazione particolare e personale nella propria immaginazione. Se la storia dicesse "mangiò del pane", il commediografo o il pittore può solo far vedere "un pezzo di pane" secondo il suo gusto e il suo piglio visivo, ma l'ascoltatore della storia penserà al pane in generale e se lo immaginerà in qualche forma personale. Se una storia dice "salì su una collina e vide un fiume nella valle sottostante", l'illustratore può catturare all'incirca una visione personale della scena, ma ogni ascoltatore si figurerà la propria illustrazione fatta di tutte le colline e i fiumi e le valli che abbia mai visto, ma soprattutto sarà fatta della Collina, del Fiume e della Valle che sono state per l'ascoltatore la prima personificazione di quelle parole. (Tolkien, 1989a, p. 70)

Nel brano appena citato riusciamo a cogliere un bagliore di Tolkien neoplatonico (cfr. Swinfen, 1984, p. 9), ma veniamo a conoscenza anche di un altro aspetto della sua idea di credenza secondaria. Ci sentiamo in grado di poter affermare qui che Tolkien sta cercando un'espressione più potente e positiva rispetto alla "volontaria sospensione dell'incredulità" di Coleridge. Ma con buona pace di quanto pensa Parks (cfr. Parks, 1981) sul fatto che Tolkien voglia rafforzare la voce del *narratore*, ciò che di fatto fa è ampliare il ruolo dell'*ascoltatore*. Allo stesso modo in cui nella sua arte l'artista partecipa attivamente dell'attività creativa primaria di Dio, così l'ascoltatore, ascoltando la narrazione dell'artista, partecipa attivamente all'atto dell'immaginazione indotto (di fatto, reso necessario) dalla sua caratteristica di non essere visuale. Per dirla con Tolkien, una tale narrativa fa sì che artista e ascoltatore "condividano la creazione e il piacere" (Tolkien, 1989a, p. 50). (7)

Tale comprensione ci aiuta a chiarire ulteriormente la definizione di fantasia data da Tolkien quale modo artistico. Piuttosto che parlare di un'unità artistica nel processo della creazione con il prodotto della creazione secondaria ben pronto e finito, si potrebbe parlare, ancor più accuratamente, di una collaborazione tra il lavoro dell'autore e quello del lettore/ascoltatore, in quanto l'implicazione delle osservazioni di Tolkien a proposito della narrativa ci costringe a considerare il prodotto artistico incompleto finché l'ascoltatore non lo abbia "completato" attivamente attraverso uno sforzo immaginativo. Ritengo che questa sia la logica che regola l'affermazione di Tolkien secondo cui la fantasia deve "comprendere sia l'Arte della Creazione Secondaria in sé sia una qualità di stranezza e meraviglia nell'Espressione, derivata dall'Immagine" (Tolkien, 1989a, p. 45).

Tutte le forme d'arte, per usare i termini cari a Tolkien, coinvolgono il possesso e l'uso della facoltà immaginativa, lo stesso processo artistico, e il prodotto artistico. All'interno di questo schema la narrativa fantastica viene distinta grazie al carattere peculiare del rapporto tra autore e

ascoltatore (o, in alternativa, tra i due momenti della creazione e della ricezione artistica). Tutto questo si può schematizzare nel modo seguente:



L’elemento visuale, quindi, è ostile all’estetica di Tolkien perché distrugge questo rapporto speciale tra autore e ascoltatore che è necessario affinché la fantasia possa essere operativa. (8)

2. Identità e differenza

La seconda ragione per cui Tolkien ha escluso il teatro dal raggio d’azione della fantasia (l’attenzione giocoforza limitata alla condizione umana) non riguarda tanto i mezzi e i modi della fantasia quanto il suo fine ultimo che, come è stato suggerito in precedenza, guarda verso tutto ciò che è altro e trascende dall’esperienza umana. A questo proposito è la limitazione della condizione umana stessa che diventa una specie di presenza visuale che necessita di essere trascesa affinché la fantasia abbia il suo corso. Questa è la “qualità di stranezza e di meraviglia nell’Espressione, derivata dall’Immagine” di cui parla Tolkien, la qualità che risveglia il desiderio e ci invita a partecipare nel suo operato.

L’affermazione secondo cui la fantasia non “riguarda” propriamente la condizione umana solleva la spinosa questione del proprio valore e della validità quale prodotto dell’immaginazione umana. A dispetto dell’affermazione di Tolkien circa la sua virtù (Tolkien, 1989a, p. 45), tale questione è servita da testa di ponte per gli attacchi che da più parti si sono levati contro il fantastico, in particolar modo nella critica alle opere di Tolkien da parte dell’establishment letterario. Se la fantasia non “riguardasse” altro che sé stessa allora sarebbe legittimo considerarla poco più che un esercizio della tanto vituperata *fancy*. Ma come è già stato dimostrato, per Tolkien la fantasia è generata da *legittimi* desideri umani. La fantasia resta una forma artistica valida perché, secondo lui, tali desideri si riferiscono o addirittura anticipano qualcosa che possiede una “realtà soggiacente” (Tolkien, 1989a, p. 64), sebbene una realtà distinta da quella che noi tutti esperiamo.

Come è stato visto, parte dell’autoreferenzialità della fantasia che “riguarda” sé stessa nasce dall’unità di forma e contenuto necessaria perché essa divenga operativa. Il suo modo non visuale ci offre immagini di cose che non è dato vedere nel mondo come noi lo conosciamo. Sembra adesso che tale correlazione sia intenzionale, e che l’insistenza di Tolkien sul fatto che la fantasia comprenda l’attività di artista e ascoltatore viene estesa al suo fine ultimo e ai suoi modi operativi. Tolkien dà voce a questa idea non solo a livello filosofico, ma anche nel contenuto della sua produzione narrativa. Tutto ciò è esemplificato al meglio dal ruolo degli Elfi:

Al centro di molte [...] storie di elfi si trova, esplicito o meno, più o meno puro, il desiderio di un’arte che porti a una creazione secondaria viva e brillante [...] E di questo desiderio gli Elfi sono fatti nella loro parte migliore (ancorché pericolosa). Ed è da loro che possiamo imparare quali siano il

desiderio centrale e l'aspirazione massima della Fantasia dell'uomo, anche se gli Elfi sono, e tanto più nella misura in cui sono, un prodotto della Fantasia stessa. (Tolkien, 1989a, p. 50)

Il desiderio centrale della fantasia, quindi, è che alle nostre creazioni secondarie venga garantita un'esistenza primaria, che divengano parte della realtà stessa. Gli Elfi di Tolkien rappresentano questo desiderio perché (a differenza di noi) essi possiedono davvero il potere (nel mondo secondario) di conferire realtà primaria alle loro creazioni artistiche. Gli Elfi "riguardano" sé stessi perché sono solo un prodotto della nostra immaginazione. Ancora una volta, le forme inventate o "scoperte" dalla nostra immaginazione sono identiche al contenuto dei nostri desideri (o con essi collegate organicamente).

Saremmo nel giusto dicendo che, in questo senso, Tolkien non si allontana da una visione autotelica (autogenerante) della fantasia, ma solo nel più ampio contesto della sua credenza romantica nel potere di creazione secondaria dell'umanità, un'umanità fatta "a immagine e somiglianza di un Creatore" (Tolkien, 1989a, p. 52). Perché non tutti i desideri umani hanno uguale legittimità, e per questo motivo gli Elfi rappresentano non solo l'identità dei nostri desideri ma anche il pericolo della differenza, ciò che non possiamo e non dovremmo cercare di scoprire in questo mondo. Tolkien distingue quindi tra un desiderio artistico genuino (rappresentato dagli "incantesimi" elfici) e la sua contraffazione (che chiama "magia"):

L'incantesimo produce un Mondo Secondario in cui sia l'ideatore sia lo spettatore possono entrare per soddisfare i loro sensi mentre vi soggiornano. Ma nella sua purità è artistico in desiderio e in proposito. La magia produce, o fa finta di produrre, un'alterazione nel Mondo Primario [...] non è arte ma tecnica. Il suo desiderio è il *potere* su questo mondo, il dominio su ogni cosa e sulle nostre volontà. (Tolkien, 1989a, pp. 49-50)

Tolkien associa inoltre la magia con "le macchine" (cioè con la tecnologia):

A differenza dell'arte che si contenta di creare un mondo secondario nella mente, [le macchine] cercano di attualizzare il desiderio e di creare così il potere in questo Mondo. Ma in realtà non si può fare senza provare vera soddisfazione [...] Si deve aggiungere a questa inabilità di ogni creatura la Caduta che fa sì che i nostri marchingegni non soddisfino i nostri desideri ma si votino a nuova malvagità. (Tolkien, 1981, pp. 87-88)

Un altro aspetto della visualità è per Tolkien la sua possibilità di suggerire un tentativo non proprio lecito per dar forma al desiderio in questo mondo. Far vedere qualcosa diventa metafora per la coercizione.

E' per questo motivo che i nostri desideri, secondo Tolkien, non devono essere solo espressi ma *contenuti* all'interno dei confini che separano l'arte dal mondo primario. **(9)** Dal momento che egli considera il mondo primario un mondo caduto in perdizione, il nostro desiderio di creazione secondaria non può fare a meno di venir caricato con ambivalenza e pericolo. Ecco il motivo per cui il rifiuto della visualità costituisce un elemento della più ampia resistenza morale di Tolkien ai pericoli e alle tentazioni della natura umana ormai perduta. Ma se i nostri desideri sono corruttibili, nella mente di Tolkien non sono tagliati fuori dalla possibilità della redenzione. Infatti, se il desiderio principale di questa umanità perduta è la realizzazione delle sue creazioni immaginative, allo stesso modo deve essere principale il desiderio di fuggire questo stato di perdizione.

Il pensiero romantico aveva reso l'arte analoga alla creazione divina, ma è Tolkien che mette la fantasia in rapporto unico con la storia della salvezza. Mentre la tragedia costituisce per Tolkien la più alta funzione del teatro, l'eucatastrofe costituisce la più alta funzione della fantasia che egli descrive come

una grazia improvvisa e miracolosa, che non è lecito sperare che accada di nuovo. Non esclude l'esistenza della *discatastrofe*, del dolore e del fallimento. La loro possibilità è necessaria per la gioia della salvezza. Esclude (nonostante tante prove contrarie) la disfatta universale finale e in questo è *evangelium*, apportatrice di un fugace accenno di Gioia, la Gioia oltre le mura del mondo, intensa quanto il dolore. (Tolkien, 1989a, p. 62)

”La nascita di Cristo” scrive Tolkien ”è l'eucatastrofe della storia umana. La Resurrezione è l'eucatastrofe della storia dell'Incarnazione [...] Non è poi così difficile da immaginare” continua

quell'eccitazione e quella gioia peculiari che si proverebbero se le fiabe più belle fossero vere qui nel mondo “primario”, se i loro racconti fossero storia senza per questo perdere quel tocco mitico o allegorico che avevano prima. Non è difficile, perché non si è chiamati a provare a immaginare qualcosa di una qualità che non si conosce. La gioia sarebbe proprio della stessa qualità, se non della stessa intensità, della gioia provata nei momenti cruciali delle fiabe [...] Guarda avanti (o indietro, tanto la direzione non ha importanza al proposito) verso la Grande Eucatastrofe. La gioia cristiana, il *Gloria*, è della stessa natura, ma [...] questa storia è la storia suprema, ed è vera. L'arte ha avuto la sua conferma. (Tolkien, 1989a, pp. 65-6)

L'Incarnazione che “conferma” l'arte è il cardine del brano appena citato che lo collega al tema della visualità quale realizzazione. A differenza di molti esperti di cristologia che tendono a vedere in Cristo solo il prototipo della creazione artistica, Tolkien non si concentra sull'aspetto di mediazione della figura di Cristo ma sul *fatto* dell'incarnazione stessa, sul fatto che il desiderio sia stato di fatto soddisfatto nel mondo primario e che, di conseguenza, diventa il prototipo non della creazione ma della soddisfazione futura.

A differenza di buona parte del pensiero romantico, che ascrisse un aspetto di salvezza all'esercizio dell'immaginazione, Tolkien intendeva la salvezza solo in relazione all'*evangelium*. Quando dice che l'eucatastrofe umana “guarda avanti o indietro” verso l'eucatastrofe primaria, lo scrittore le riserva comunque uno *status* speciale. La fantasia narrativa non solo dà conferma all'*evangelium* ricevendone in cambio un'equivalente conferma, ma dà conferma anche alla nostra natura derivata e continua di creatori secondari. Essa non guarda solo indietro verso l'Incarnazione, ma anche in avanti, verso la Parousia e la redenzione finale. E grazie a quest'ultima funzione non diventa tanto un'analogia della salvezza quanto acquista un carattere profetico. E questo ci porta al senso finale (e in questo caso positivo) che il visuale rappresenta per Tolkien, e che egli chiama “recupero”.

3. Il recupero e la redenzione del visuale

Tolkien descrive il “recupero” come il “riacquisto di una visione chiara”:

non intendo dire “vedere le cose come stanno” e impegnarmi con i filosofi, anche se potrei azzardarmi a dire “vedere le cose come dobbiamo (o dovevamo) vederle”, quali cose distinte da noi. In ogni modo abbiamo bisogno di pulire i vetri affinché le cose, viste più chiaramente, siano liberate dalla patina di banalità o familiarità, dalla possessività. (Tolkien, 1989a, p. 53)

Questa riscoperta della differenza è d'importanza cruciale per la difesa che Tolkien fa della fantasia perché offre una base razionale per il suo valore indipendente distinto dall'anticipazione dell'*evangelium*. Come le plurime foglie di un singolo albero, ogni nuova storia “è una

rappresentazione *unica* dello schema” (Tolkien, 1989a, p. 12, corsivi miei). “Nessuna dichiarazione sulla natura della realtà, per quanto ci si schieri con i supernaturalisti o con chi nega la causa primaria, esenta il cantastorie dal suo *dovere* di *raccontare* una storia” (Parks, p. 147). E a questo riguardo l’irrealizzabilità del desiderio umano rappresentata dal carattere non visuale della fantasia si riferisce tanto a un aspetto positivo della nostra natura quanto alle conseguenze negative della Caduta. Se il desiderio fosse soddisfatto in tutto e per tutto il nostro ruolo di creatori secondari sarebbe terminato. Ma ciò non succede. “L’Uomo redento” scrive Tolkien “è pur sempre un uomo”:

La storia, la fantasia, continuano, e devono continuare [...] Così grande è la generosità con cui è stato trattato che adesso può, forse, osare indovinare che nella Fantasia può assistere al dispiegarsi e all’arricchimento della creazione. Tutte le storie possono diventare vere. E tuttavia, infine redente, possono avere o meno le forme che diamo loro alla stessa maniera in cui l’Uomo, infine redento, può essere o meno uguale all’uomo perduto che noi conosciamo. (Tolkien, 1989a, p. 66)

Conclusione

Si possono trarre due conclusioni dall’analisi del pensiero di Tolkien sin qui condotta. In primo luogo, le revisioni che Tolkien opera del pensiero romantico sono componenti necessarie della sua difesa della fantasia letteraria quale genere a sé stante. In secondo luogo, mentre l’eucatastrofe resta il contributo più efficace dato da Tolkien al cristianesimo romantico, è il suo insistere sul carattere non visuale della fantasia (piuttosto che la sua idea della creazione secondaria in quanto tale) che collega strutturalmente l’estetica tolkieniana alla sua teologia, ed è l’apprezzamento di tale collegamento che ci permette di considerare il romanticismo di Tolkien quale dimensione integrale della sua vita e della sua opera.

Note al testo

(1) Sin dai suoi inizi nel diciottesimo secolo il Romanticismo ha liberamente incluso nel proprio canone estetico sia la rappresentazione teatrale sia le arti visuali. Si vedano gli esempi inclusi in Engell, 1981.

(2) Questa difficoltà è complicata dai contrastanti motivi con cui Knight spiega perché ha tirato in ballo Coleridge. Da un lato egli vuole semplicemente sottolineare le somiglianze degli Inklings da un particolare punto di vista. Dall’altro, egli sente le loro differenze interne come ostacoli al suo progetto di impedire che le loro opere siano ridotte a vessilli della causa della “ortodossia” religiosa. L’uso che Knight fa delle idee di Coleridge funziona così come “contro-griglia” interpretativa normativa (più che euristica).

(3) Tolkien fa invece esplicito riferimento a George MacDonald e a G. K. Chesterton. Per un’utile analisi dei punti di contatto tra Tolkien e MacDonald a proposito delle fiabe si veda Bergmann, 1977.

(4) Espressione usata da Coleridge in *Biographia Literaria*, cap. XIV.

(5) Ricavo questo modello romantico-classico da Alex Lewis, il cui articolo sull’interazione di tali elementi nella produzione narrativa di Tolkien è d’accordo nell’affermare che Tolkien non può essere costretto in nessuna delle due categorie (intese in senso stretto). Si confronti in particolar modo Lewis, 1988, p. 11.

(6) La “teatralità” delle storie di Tolkien trova esistenza sia nell’oralità della lettura sia nella storia narrata in sé. Al riguardo, John Ellison osserva come la creazione secondaria di Tolkien sia “tanto un mondo di suoni quanto di senso e significati specifici. Suono non solo espresso attraverso il linguaggio, reale o inventato che sia, ma anche nella ricchezza di immagini sonore all’interno del testo, con tutte le sensazioni di luce e oscurità, colore e spazio che esse evocano. Questa è la dimensione della realtà che per Tolkien mancava al teatro parlato [...] *Il Signore degli Anelli* si

propone come una immensa *piece* teatrale recitata su un panorama scenico che ogni lettore si crea e dipinge mentalmente e con cui nessuna rappresentazione teatrale potrà mai competere” (Ellison, 1988, p. 18).

(7) Deirdre Greene, nella sua tesi ancora inedita (1989), ha esplorato questa dimensione dell'estetica tolkieniana dalla prospettiva, invero efficace, della teoria della ricezione. Il suo studio della narrativa tolkieniana fornisce esempi non comuni di come tale rapporto “provvidenziale” tra l'artista e il lettore/ascoltatore, descritta per sommi capi in *Sulle fiabe*, si manifesti a livello letterario nel tessuto stesso e nella struttura degli eventi della sua narrativa.

(8) Uno dei motivi per cui Coleridge insisteva a proporre la distinzione tra *fancy* e *imagination* era la necessità di separare il genio artistico dalle masse impure in grado di comprendere al massimo una *fancy* meccanica (*Biographia Literaria*, cap. VI). Tolkien, invece, usa questa distinzione per unire l'attività dell'artista a quella del lettore/ascoltatore. L'operazione della fantasia è, di fatto, impossibile senza la partecipazione attiva del lettore/ascoltatore e della sua facoltà immaginativa. E' l'immaginazione che facilita la condivisione di creazione e piacere.

(9) Nel suo importante studio strutturale del genere, Rosemary Jackson considera la rappresentazione del desiderio e il suo contenimento come le due strategie principali adottate dalla letteratura fantastica per raggiungere il suo effetto (Jackson, 1988, p. 3).

Riferimenti bibliografici

Bergmann, Frank, 1977, “The Roots of Tolkien's Tree: The Influence of George MacDonald and German Romanticism upon Tolkien's Essay ‘On Fairy Stories’”, in *Mosaic: A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas*, 10/2, pp. 5-14.

Carpenter, Humphrey, 1979, *The Inklings: C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams, and their friends*, Boston, Houghton Mifflin Company.

Coleridge, Samuel Taylor, 1907, *Biographia Literaria* (2 volumes), Oxford, Oxford University Press.

Ellison, John, 1988, “Tolkien, Wagner, and the End of the Romantic Age”, in Iwan Rhys Mours *et al.* (eds.), *Tolkien and Romanticism: Proceedings of the Cambridge Tolkien Workshop 1988*, Cambridge, The Cambridge Tolkien Workshop, pp. 14-20.

Engell, James, 1981, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

Greene, Deirdre, 1989, *A Study of the Fictional Works of J.R.R. Tolkien*, M. Litt. Thesis, Christ Church, Oxford.

Helms, Randel, 1974, *Tolkien's World*, Boston, Houghton Mifflin Company.

Jackson, Rosemary, 1988, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Routledge.

Knight, Gareth, 1990, *The Magical World of the Inklings: JRR Tolkien, CS Lewis, Charles Williams, Owen Barfield*, Longmead, Element Books Limited.

Lewis, Alex, 1988, “Tolkien and the Development of Romance”, in Iwan Rhys Morus *et al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 8-13.

Parks, Henry B., 1981, “Tolkien and the Critical Approach to Story”, in Neil B. Isaacs and Rose A. Zimbardo (eds.), *Tolkien: New Critical Perspectives*, Lexington (Kentucky), The University Press of Kentucky, pp. 122-149.

Reilly, R. J., 1971, *Romantic Religion: A Study of Barfield, Lewis, Williams and Tolkien*, Athens (Georgia), University of Georgia Press.

Swinfen, Ann, 1984, *In Defence of Fantasy: A Study of the Genre in English and American Literature since 1945*, London, Routledge and Kegan Paul.

Tolkien, J.R.R., 1981, *Letters of JRR Tolkien*, ed. Humphrey Carpenter, London, George Allen & Unwin.

Tolkien, J.R.R., 1989a, “On Fairy Stories”, in *Tree and Leaf*, Boston, Houghton Mifflin Company, pp. 9-73.

Tolkien, J.R.R., 1989b, “Leaf by Niggle”, in *Tree and Leaf*, *op. cit.*, pp. 75-95.

Wojcik, Jan, 1968, “Tolkien and Coleridge: Remaking of the ‘Green Earth’”, in *Renaissance*, 20/3, pp. 134-139, 146.

[traduzione all'inglese di **Roberto Di Scala**] di *Tolkien's Revision of the Romantic Tradition* in Aa.Vv. (a c. di P.Reynolds e G.Goodnight), *Proceedings of the JRR Tolkien Centenary Conference*, The Tolkien Society & The Mythopoeic Press, Milton Keynes and Altadena, 1995,pp. 73-83]