

LA FANTASIA: EVASIONE O VISIONE?

Antonio SPADARO S.I.

(in *La Civiltà Cattolica* 2005 II 28-39)

Quando un artista compone un'opera, essa è frutto della sua libera fantasia o di uno sguardo attento su ciò che lo circonda? La realtà è semplicemente uno «spunto» per i suoi voli fantastici? Quale rapporto esiste tra la realtà e la fantasia, soprattutto nel campo della creatività letteraria?

Leggiamo alcuni brevi e splendidi versi di Giovanni Pascoli che così fotografano un lampo: *E cielo e terra si mostrò qual era: / la terra ansante, livida, in sussulto; / il cielo ingombro, tragico, disfatto: / bianca bianca nel tragico tumulto / una casa apparì sparì d'un tratto; / come un occhio, che, largo esterrefatto, / s'aprì si chiuse, nella notte nera (Il lampo)*. In questi brevi versi, tratti dalla raccolta *Myricae*, il poeta è realista o visionario? Accostiamo ad essi quelli del poeta gesuita inglese Gerard Manley Hopkins (1844-99): *Nubi ad ombrello di fungo, ciuffi strappati, guanciali gettati per aria, poi scorrazzano per un viale / fatto d'aria: fanfaroni del cielo, in gaie brigate s'affollano; splendono in marcia. / Giù per l'intonaco, giù per l'abbagliante calce, ovunque un olmo s'inarchi, / schegge di luce e corde d'ombra in lunghe sferze s'allacciano, si slanciano, / s'accoppiano. Gioiosamente il luminoso vento impetuoso lega, lotta, batte la terra e la spoglia/ dalle rughe della tempesta d'ieri [...] (That nature is a heraclitean fire and of the comfort of the Resurrection)*. Ciò che qui viene rappresentato è il gioco simultaneo di nubi in corsa, luce di lampi e vento impetuoso. In queste due poesie l'intensità della visione è immediata, fulminea. Essa è realistica o fantastica?

La fantasia e il realismo

Molto spesso il mondo dell'arte è associato a quello della fantasia e dell'immaginazione. Lo scrittore inglese C. S. Lewis (1898-1963)¹ è stato tra coloro che meglio e succintamente hanno affrontato il tema della fantasia e della realtà, cercando innanzitutto di chiarire i termini del discorso. Come termine letterario, il «racconto di fantasia», a suo giudizio, indica «una narrazione che abbia a tema le cose impossibili e soprannaturali»². Proseguendo nella sua analisi, Lewis va più in profondità e individua tre significati del termine «fantasia». Il

primo è quello di costruzione immaginaria che appaga il soggetto e che da questi viene confusa con la realtà (ad esempio, un uomo crede di essere il figlio perduto di genitori nobili e ricchi, e che presto sarà ritrovato e ricoperto di onori). In questo caso la fantasia è soltanto sinonimo di illusione. Essa, a giudizio di Lewis, «a parte qualche caso, non è di alcun interesse letterario»³.

Uno dei casi in cui la potenza dell'illusione viene nobilitata al massimo delle sue possibilità e, invece, assume una forte valenza letteraria è certamente quello della poetica foscoliana, come attesta una delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, lì dove si legge: «*Illusioni!* grida il filosofo. – Or non è tutto illusione? tutto! Beati gli antichi che si credeano degni de' baci delle immortali dive del cielo; che sacrificavano alla Bellezza e alle Grazie; che diffondeano lo splendore della divinità su le imperfezioni dell'uomo, e che trovavano il *bello* ed il *vero* accarezzando gli idoli della lor fantasia! *Illusioni!* ma intanto senza di esse io non sentirei la vita che nel dolore, o (che mi spaventa ancor più) nella rigida e noiosa indolenza: e se questo cuore non vorrà più sentire, io me lo strapperò dal petto con le mie mani, e lo cacerò come un servo infedele» (15 maggio 1798). In realtà, questa illusione non è del genere descritto da Lewis, perché essa è perfettamente consapevole di essere tale. Lo struggimento dell'inganno svela nel dramma ciò che lo caratterizza in radice: la lucida e desiderata perdita di contatto con la realtà.

L'illusione foscoliana è più vicina al secondo significato che lo scrittore inglese attribuisce alla parola fantasia, cioè quello di una costruzione immaginaria, coltivata dal soggetto, ma senza la convinzione che sia una realtà. Si tratta di una sorta di sogno a occhi aperti «di vittorie militari o erotiche, di potenza o di fasti, perfino di pura e semplice popolarità». Questo livello di fantasia si caratterizza per il fatto di essere una fuga dalla realtà: le cose reali sono considerate insipide, e il soggetto diventa «incapace di tutti gli sforzi necessari per raggiungere una felicità che non sia semplicemente immaginaria»⁴. Ma le parole che sono mera fuga dal reale sono sempre insufficienti, come ha scritto Les Murray, uno dei maggiori poeti australiani viventi: *Niente è detto finché non è sognato in parole / e niente è vero che solo in parole si manifesti (Poetry and Religion)*⁵. In letteratura la parola deve completamente farsi carico dell'esperienza vissuta, che tuttavia non potrà mai del tutto esaurire in se stessa.

Un terzo livello di fantasia, sempre secondo Lewis, è quella del «sogno normale», che esprime desideri e tensioni interiori senza che questi escludano (come l'illusione) o allontanino (come il «sogno ad

occhi aperti») la realtà; anzi a volte precedono alcune realizzazioni concrete. Lewis riconosce a se stesso questo tipo di fantasia: «Disegno con la mente grandi fiumi con gabbiani che gridano all'estuario, passo attraverso le curve di gole di montagna sempre più strette e ripide, fino al mormorio delle sorgenti che si ode appena in una piega della brughiera»⁶. E Lewis, oltre ad essere stato uno dei maggiori studiosi del Medioevo e del Rinascimento inglesi, fu un grande scrittore di fantascienza e di favole per bambini e, in particolare, delle celebri *Cronache di Narnia* (1950-56), che la Disney sta trasformando in film *live-action*⁷ diretto da Andrew Adamson, il regista degli splendidi *Shrek* e *Shrek 2*.

Uno stadio ulteriore di questo genere di fantasia è quello realizzato dai bambini in gruppo: essi spesso riescono a inventare un mondo intero e a popolarlo. Ma, quando si è giunti a questo stadio, «è entrato in azione qualcosa di più della semplice fantasticheria: sta avanzando la costruzione, l'invenzione, in una parola la narrativa»⁸. Lewis è molto acuto e chiaro. In poche battute fa intendere che a definire la fantasia è il suo rapporto con la realtà: più le si allontana più essa si confonde con l'illusione, che è altra cosa. Tuttavia realtà e fantasia restano chiaramente su due livelli ben distinti. La fantasia, infatti, sarebbe pura costruzione immaginaria, forma nobile di sogno. Dopo aver parlato di fantasia, però, Lewis sente di dover chiarire il senso del «realismo» come termine della critica letteraria⁹. E così ne distingue due tipi: il «realismo di presentazione» e il «realismo di contenuto». Il primo consiste «nell'arte di rendere qualcosa vicina a noi, di renderla palpabile e vivida attraverso dettagli osservati o immaginati in modo particolarmente nitido»¹⁰, anche se inseriti in storie che non sono di per sé realistiche nel loro contenuto: basti pensare al realismo dantesco e ai dettagli delle regioni infernali. Il secondo lo si ha quando una narrazione è realistica o verosimile nel contenuto, cioè rispecchia fedelmente la vita: ciò che vi accade potrebbe accadere nella realtà. Su questo punto occorre condividere il parere di Lewis, il quale constatava che «la pretesa che tutta la letteratura debba presentare il realismo di contenuto non può essere sostenuta: la maggior parte della grande letteratura finora prodotta al mondo non lo possiede»¹¹.

Se l'esigenza fosse quella di non cadere nell'inganno di staccarsi dalla vita, infatti, occorre constatare che, anzi, è proprio il realismo che può ingannare più o meglio della fantasia. Così «gli adulti non sono ingannati dalla fantascienza: possono essere ingannati dalle storie che compaiono sulle riviste femminili»¹². Oggi l'esempio può essere

applicato ad alcuni scadenti spettacoli televisivi come i *reality show*¹³. Nessuno si può sentire ingannato dall'*Odissea*, ma può esserlo dai «romanzi apparentemente realistici dove tutto sembra essere molto verosimile ma tutto, in effetti, è costruito»¹⁴.

Il discorso di Lewis è pienamente condivisibile. Esso però sembra rispondere a due preoccupazioni di fondo. La prima è la necessità di non scambiare mai l'arte con la vita. La seconda è, quindi, di riconoscere la lettura come «evasione», «un temporaneo passaggio della mente da ciò che ci circonda realmente a cose solamente immaginate o pensate», una «fuga *dalla* stessa cosa: dall'attualità immediata e concreta»¹⁵. Un romanzo o un racconto, insomma, sono «costruzioni intellettuali, *entia rationis*; non fatti che parlano di un qui e ora, del mio preoccupante dolore addominale, dello spiffero in questa stanza, della pila di compiti che devo correggere, del conto che non posso pagare, della lettera a cui non so come rispondere e del mio amore passato o non corrisposto»¹⁶.

Evasione o visione?

Seguendo il ragionamento di Lewis riusciremo a difendere l'opera di fantasia dalle pretese del realismo contenutistico: un'opera d'arte è tale non certo perché verosimile. Tuttavia, alla fine, la distinzione tra fantasia e realtà ne risulta rimarcata, così come il rapporto tra l'arte e la vita¹⁷. Proprio per questo Lewis si pone una domanda importante all'interno del suo ragionamento: *verso* cosa orientiamo la nostra evasione (*escape*)?¹⁸. Un'evasione che diventa un'abitudine o è diretta nella direzione sbagliata o diventa sostituto dell'azione, trascurando «le opportunità effettive e fuggendo dagli obblighi reali»¹⁹; così è giudicata negativa e distinta col nome di «escapismo (*escapism*)». A nostro avviso questa distinzione non è sufficiente: occorre fare un passo ulteriore. La letteratura, aprendo mondi (verosimili, probabili, possibili o irreali), è solamente «evasione» dalla realtà?

Se così fosse, si realizzerebbe ciò che E. L. Masters ha efficacemente descritto nella sua celebre poesia *Dippold, l'ottico: Che cosa vedete adesso? / Globi di rosso, giallo, porpora. / Un momento! E adesso? / Mio padre e mia madre e le mie sorelle. / Sì! E adesso? / Cavalieri in armi, belle donne, visi gentili. / Provate questa. / Un campo di grano – una città. / Molto bene! E ora? / Una giovane donna e angeli chini su di lei. / Una lente più forte! E ora? / Molte donne dagli occhi luminosi e le labbra schiuse. / Provate questa. / Soltanto un bicchiere su un tavolo. / Ah, capisco! Provate questa lente! / Solamente uno spazio aperto – non vedo niente di particolare. / Bene, ora! / Pini, un lago, un cielo d'estate. / Va meglio. E adesso? / Un libro. / Leggetemi una*

pagina. / Non posso. I miei occhi sono attratti oltre la pagina. / Provate questa lente. / Abissi d'aria. / Magnifico! E ora? / Luce, soltanto luce, che fa di ogni cosa sottostante un mondo giocattolo. / Benissimo, faremo gli occhiali così. La fantasia sarebbe una bella lente capace di trasformare continuamente la realtà: nel momento in cui un uomo la indossa per vedere meglio il mondo, questo scompare a favore di ciò che egli desidera vedere. La frattura tra realtà e fantasia sarebbe così compiuta. La realtà sarebbe, semmai, soltanto uno spunto, un'occasione, uno stimolo per il libero puro volo della fantasia.

Possiamo a questo punto rileggere le poesie di Pascoli e Hopkins citate all'inizio di queste pagine: in quei versi non c'è alcuna frattura tra realtà e fantasia. Anzi, la fantasia del poeta è alta grazie al fatto che egli osserva la realtà in maniera particolarmente intensa, e le rende la sua ricchezza facendo ricorso a immagini, suoni e figure retoriche. Ogni evento verosimile della vita, ogni aspetto del reale, anche il più ordinario, può essere oggetto della fantasia. Allora cosa rende tale la fantasia rispetto alla realtà? Non il reale stesso appunto, ma la logica con la quale lo si guarda e lo si considera; i nessi che essa crea e sviluppa. La fantasia è un modo di porsi davanti alla realtà, un'esperienza conoscitiva ricca e complessa, che segue una logica diversa da quella ordinaria. È come quando si dice di guardare qualcosa con «altri occhi»: cambiano gli occhi non le cose. Che tipo di occhio è necessario? Leggiamo *Fiori e chiaro di luna sul fiume a primavera*, un'antica poesia cinese dell'imperatore Yang-Ti (VII sec. d.C.): *Il fiume di sera / è immobile e liscio; / i colori del maggio / si aprono tutti. / Un'onda improvvisa / si porta via la luna; / e l'acqua di marea / arriva col suo carico di stelle.* La realtà di un'onda che confonde l'immagine della luna specchiata sul fiume nei riflessi increspanti delle onde leggere, grazie allo sguardo poetico, viene trasfigurata in una visione a cui il lettore «crede» per la sua straordinaria efficacia rappresentativa. E il fiume diventa cielo, pur rimanendo quello che è. L'esperienza poetica qui non è affatto mera evasione: è invece una vera e propria «visione» della realtà.

La realtà è più grande della fantasia

Si potrebbe obiettare che probabilmente Pascoli, Hopkins e Yang-Ti hanno preso spunto da esperienze reali per scrivere i loro versi, mentre esiste una letteratura che prescinde da ogni riferimento all'esperienza reale e fa riferimento all'immaginazione o, più precisamente, a quello che Italo Calvino definiva come «repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma

che avrebbe potuto essere»²⁰. Non sempre le pagine letterarie nascono da esperienze dirette: esse, a volte, sembrano «piovere dall'alto», per così dire, senza una genesi motivata da un'occorrenza reale, come anche Dante affermò nel Canto XVII del *Purgatorio* scrivendo il verso *Poi piove dentro all'alta fantasia*, intendendo dire che le immagini che egli vede gli sono ispirate da Dio. Calvino, commentando questo verso nelle sue *Lezioni americane*, ha notato: «La fantasia è un posto dove ci piove dentro»²¹, cioè vive di processi che «esorbitano dalle nostre intenzioni e dal nostro controllo, assumendo rispetto all'individuo una sorta di trascendenza»²².

Da dove vengono le immagini di «pura fantasia»²³? Le risposte possono essere le più diverse: l'osservazione diretta del mondo reale, la trasfigurazione onirica, il mondo figurativo trasmesso dalla cultura ai suoi vari livelli, un processo di astrazione, condensazione e interiorizzazione dell'esperienza sensibile...²⁴. Tuttavia siamo convinti del fatto che, in ogni caso, persino le immagini di «pura fantasia», cioè quelle che non si appoggiano su realtà sensibili, hanno in realtà sempre una base storica: esse cioè richiamano, combinano e rilanciano elementi della nostra memoria o della nostra vita. L'immaginazione è una funzione dell'esperienza e costruisce con materiali presi dalla realtà. Non esiste una zona separata e a sé stante, che prescindendo radicalmente dal nostro rapporto col reale e che generi immagini prive di ogni relazione con la nostra umanità, la quale è sempre storica, concreta, legata alla percezione del mondo. Chi afferma questa zona separata (le varie teorie dell'«intuizione pura», dell'«intuizione dell'essenza»...) rischia di affermare l'originalità della vita spirituale, trascurando la situazione reale dell'essere e dell'esistenza umana. Del resto, sappiamo bene quanto sia importante per un bambino crescere in un ambiente ricco di impulsi e di stimoli concreti (colori, suoni, parole...) per nutrire la sua immaginazione²⁵. Insomma, possiamo affermare che senza il reale non esisterebbero neanche la fantasia e l'immaginazione. La realtà è più ricca della fantasia, perché è il seme che, in potenza, contiene tutto il suo sviluppo fantastico. Possiamo dunque dire che la fantasia è un modo specifico e pertinente di fare esperienza della realtà. Persino la conoscenza scientifica non può essere rinchiusa nel mondo del puro oggettivismo.

Opporre realtà e fantasia significa spaccare in due l'esperienza che l'uomo fa del mondo, mettere le basi per mantenere una cesura radicale tra spirituale e materiale, vivere una sottile forma di manicheismo. Infatti i manichei ricercavano lo spirito puro e

tentavano di avvicinare l'infinito direttamente, senza alcuna mediazione della materia. E per la sensibilità contagiata da questo spirito «è difficile se non impossibile scrivere narrativa, poiché la narrativa è più che mai un'arte incarnatoria»²⁶. Di questo era convinta la scrittrice Flannery O'Connor: «La natura della narrativa è in gran parte determinata dalla natura del nostro apparato percettivo. La conoscenza umana ha inizio attraverso i sensi, e lo scrittore di narrativa inizia laddove inizia la percezione umana»²⁷. Le *Lezioni americane* di Calvino sembrano esprimere invece una sensibilità «manichea». Egli conclude, infatti, che la fantasia è «una specie di macchina elettronica che tiene conto di tutte le combinazioni possibili e sceglie quelle che rispondono a un fine, o che semplicemente sono le più interessanti, piacevoli, divertenti»²⁸. In tal modo, però, rischia di affermare l'inconsistenza dell'immaginazione e la riduzione della narrativa a «processo combinatorio»²⁹. Risponderebbe forse la O'Connor: «Ai più riesce molto meglio enunciare un'idea astratta anziché descrivere e quindi ricreare un oggetto che hanno davanti agli occhi». Essi scrivono «perché ossessionati non da una storia, ma dal nudo scheletro di qualche concetto astratto. Di problemi, non di persone sono consapevoli, di questioni e di temi, non dell'ordito dell'esistenza, di anamnesi, e di tutto quel che sa di sociologia, anziché di quei particolari di vita concreti che danno realtà al mistero della nostra posizione sulla terra»³⁰.

La fantasia e il mistero «che vive in fondo alle cose»

«Un sasso gettato in uno stagno suscita onde concentriche che si allargano sulla sua superficie, coinvolgendo nel loro moto, a distanze diverse, con diversi effetti, la ninfea e la canna, la barchetta di carta e il galleggiante del pescatore. [...] Non diversamente una parola, gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l'esperienza e la memoria, la fantasia e l'inconscio e che è complicato dal fatto che la stessa mente non assiste passiva alla rappresentazione, ma vi interviene continuamente, per accettare e respingere, collegare e censurare, costruire e distruggere»³¹. La pagina citata, molto suggestiva, presenta i processi della fantasia a partire da un'immagine estremamente concreta: la fantasia può essere attivata da una parola, da un'immagine, da un suono, e in essa tutte le nostre potenzialità possono essere coinvolte. La fantasia può così assumere la forma di un vero e proprio «esercizio spirituale» del tipo

sviluppato da Ignazio di Loyola, così legato agli «occhi dell'immaginazione»³². Anzi, possiamo affermare che una grammatica della fantasia veramente significativa non può esimersi dall'essere una guida al mistero del reale. Se essa fosse ridotta a un puro gioco delle forme e delle immagini, sarebbe utile, certo, ma né più né meno come lo è la ginnastica propedeutica alla danza rispetto alla vera e propria esecuzione di un'opera. La fantasia è un esercizio dello spirito, un modo per intuire — come ha fatto G. M. Hopkins — che la realtà *non è mai esausta perché vive in fondo alle cose la freschezza più cara (God's grandeur)*. Se così non fosse, essa sarebbe svilita, diminuita nella sua grandezza.

L'etimologia della parola «fantasia» è illuminante per una sua maggiore comprensione. Secondo Aristotele «fantasia» deriva da *phōs*, cioè «luce», e indica l'apparire interiore degli oggetti che i sensi vedono all'esterno. Il riferimento alla realtà è dunque fondamentale, imprescindibile: non può esistere fantasia senza realtà. D'altra parte ogni conoscenza riflessa passa attraverso la presenza interiore delle cose sensibili, cioè appunto attraverso la fantasia: è la fantasia di Pascoli e di Hopkins a far conoscere loro la realtà di un temporale e a permettere di trovare le parole per esprimere questa loro esperienza, come abbiamo notato. La fantasia è la nostra prima «interfaccia» con il mondo, costituisce il legame tra le profondità del sé e le ricchezze del reale: è questa la conoscenza poetica, che mai può essere ridotta a un anonimo processo combinatorio³³, e che coinvolge profondamente chi la sperimenta. Lo scrittore, infatti, «scrive di quel che vede in superficie, ma la sua angolazione visiva è tale che comincia a vedere prima di arrivare alla superficie e continua a vedere dopo averla oltrepassata. Comincia a vedere nelle profondità di sé [...]»³⁴.

L'apparire interiore delle cose fa dunque ben comprendere che per l'uomo (e dunque a maggior ragione per l'artista) il reale si offre sempre in un'esperienza personale, la quale è una «visione» capace di vedere diversi livelli di realtà in un'immagine o in una situazione: si tratta di una prospettiva ampliata sul mondo e su ogni piccolo suo dettaglio, come secondo i celebri versi di William Blake (1757-1827): *Vedere un mondo in un granello di sabbia, / e un cielo in un fiore selvaggio. / Chiudere l'infinito in un palmo di mano / e l'eternità in un'ora (Auguries of Innocence)*³⁵. Questo modo di vedere il mondo, che sa cogliere l'immenso in un dettaglio, ben dialoga con la teologia dell'Incarnazione, così efficacemente espressa, ad esempio, dal poeta John Donne (1572-1631) che in *Annunciation*, con versi dagli echi danteschi, si rivolge a Maria: *sì tu sei ora / artefice del tuo Artefice, e madre*

di tuo Padre, / tu porti la luce nelle tenebre; e racchiusa in un piccolo spazio, / l'immensità nel chiostro del tuo dolce ventre. Si può dunque affermare che è proprio la visione del mondo a dispiegare il mondo della visione.

Un atto di fede poetica

Dire dunque che l'opera d'arte è frutto della fantasia significa affermare che essa non è né conduce verso una fuga dalla realtà, ma è una visione di essa, un atto di fiducia in ciò che è. Il lettore di una poesia o di una narrazione non è chiamato a una sorta di *fuga mundi*, di evasione dal reale per rifugiarsi nel mondo delle immagini irreali. Ogni viaggio fantastico nel «Paese delle meraviglie» o nella «Terra di mezzo» o al centro della Terra o negli spazi interstellari dei racconti di fantascienza, ogni sguardo poetico su un dettaglio o l'altro del mondo è per ogni artista un modo per vedere meglio la realtà e la storia, per cogliere in maniera estesa e densa la ricchezza dei loro significati.

Il lettore, d'altra parte, deve stare al gioco, deve accettare il mondo che l'opera d'arte apre e dispiega. Egli è, dunque, chiamato a sua volta a rispondere con un «atto di fede» che permette di vivere l'esperienza che la storia o i versi o la sequenza cinematografica gli danno l'occasione di vivere. Il poeta inglese Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) nella sua *Biographia literaria* ha riassunto in una frase perfetta ciò che stiamo affermando: «La fede poetica (*poetic faith*) consiste in un momento di volontaria sospensione dell'incredulità (*willing suspension of disbelief*)»³⁶. Il problema non consiste nel non cadere nell'illusione di credere alle storie come se fossero vere, ma nel problema opposto: senza «sospensione dell'incredulità», senza «fede», non c'è esperienza letteraria che tenga.

Davanti alle storie e alle esperienze che il genio dell'arte ci propone sono possibili due atteggiamenti: o ci si crede (e allora esse si dispiegano nella loro potenza rappresentativa ed evocativa) o non ci si crede (e allora la pagina e la vita restano mute e dure). La visione dell'artista, il mondo da lui ri-costruito in maniera più o meno verosimile (e ciò poco importa) richiede una fiducia di base: proprio a partire da queste visioni è possibile rimettere in questione sia la nostra percezione comune delle cose sia la nostra personale esistenza. Si avvia così un gioco di interpretazioni e significati, ma anche di giudizi e di scelte. Infatti a questo punto la critica letteraria può assumere anche il compito di scegliere quali storie e quali visioni siano «degne di fede», e quali siano gli effetti di questo affidamento.

Leggere (ma anche vedere un film) significa dunque entrare con «fede» in un mondo diverso rispetto al nostro per comprendere a

fondo il senso della nostra vita. Non avere «fede poetica» significherebbe, alla fine, narcotizzare il reale, spegnerlo, renderlo piatto, superficiale, scarno, secco. Una vita senza storie e senza fede nelle storie sarebbe ben povera. Lo sappiamo bene: più una persona è ricca interiormente, più ha storie significative da raccontare, e più è disponibile ad ascoltarne³⁷.

NOTE

1 Cfr F. CASTELLI, «Il ritorno di Clive S. Lewis», in *Civ. Catt.* 2004 II 334-347.

2 C. S. LEWIS, *Lettori e letture. Un esperimento di critica*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, 73.

3 Ivi, 74.

4 Ivi.

5 *Nothing's said till it's dreamed out in words / and nothing's true that figures in words only*. La poesia appartiene alla raccolta *The Daylight Moon* (1987) e compare nell'antologia italiana della poesia di Murray, a cura di G. Prampolini, *Un arcobaleno perfettamente normale*, Milano, Adelphi, 2004, 234 s. Qui la traduzione è nostra.

6 C. S. LEWIS, *Lettori e letture...*, cit., 75.

7 Il *film live action*, a differenza dell'animazione tradizionale, nasce dal *design* e dalle applicazioni *software* che permettono di abbinare facilmente testo, linee e posizionamento delle immagini o l'esplorazione dello spazio in tridimensione. La percezione rispetto all'animazione digitale è molto diversa rispetto a quella sviluppata dai classici film di animazione.

8 Ivi. 76.

9 Per l'approfondimento del realismo nella letteratura dell'Occidente non si può che rinviare all'imprescindibile E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956.

10 C. S. LEWIS, *Lettori e letture...*, cit., 81.

11 Ivi, 90.

12 Ivi. 91.

13 Quali *Grande Fratello* (Canale 5), *L'isola dei famosi* (Rai 2), *La Fattoria* (Italia 1), *La Talpa* (Rai 2), *Music Farm* (Rai 2).

14 C. S. LEWIS, *Lettori e letture...*, cit., 91.

15 Ivi, 91 s.

16 Ivi, 92.

17 Cfr A. SPADARO, *A che cosa «serve» la letteratura?*, Leumann (TO) -

- Roma, Elledici - La Civiltà Cattolica, 2002, 25-42.
- 18 Cfr C. S. LEWIS, *Lettori e letture...*, cit., 92.
- 19 Ivi.
- 20 I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [1988], Milano, Mondadori, 1993, 102.
- 21 Ivi, 91.
- 22 Ivi, 97. Calvino coglie bene la forza dell'immagine della pioggia nella fantasia, ma, in realtà, perde di vista il fatto che per Dante è la verità di un livello dell'esistente a muovere la fantasia, non una pura combinatoria.
- 23 Solamente nel Settecento e, poi, soprattutto con Hegel sorse una distinzione tra la facoltà di produrre percezioni di cose sensibili assenti (immaginazione) e la facoltà di produrre immagini di cose invece mai percepite dal senso (fantasia). Oggi la distinzione tra immaginazione e fantasia, in genere, non è più praticata in questi termini (cfr G. RODARI, *Grammatica della fantasia* [1973], Torino, Einaudi, 2001, 175-177).
- 24 Cfr I. CALVINO, *Lezioni americane...*, cit., 106.
- 25 Cfr G. RODARI, *Grammatica della fantasia...*, cit., 170.
- 26 F. O'CONNOR, *Nel territorio del diavolo. Sul mistero di scrivere*, Roma - Napoli, Teoria, 1993, 41.
- 27 Ivi.
- 28 I. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., 102.
- 29 Cfr Id., «Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio) [1968]», in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 1995, 199-219.
- 30 F. O'CONNOR, *Nel territorio del diavolo...*, cit., 41.
- 31 G. RODARI, *Grammatica della fantasia...*, cit., 7.
- 32 Cfr A. SPADARO, «Gli "occhi dell'immaginazione" negli Esercizi di Ignazio di Loyola», in *Rassegna di Teologia* 35 (1994) 687-712. Cfr anche Id., «La letteratura come immersione interattiva. Tra "Esercizi Spirituali" e "Realtà Virtuale"», in *Civ. Catt.* 2004 II 37-49.
- 33 Cfr J. MARITAIN, *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, Brescia, Morcelliana, 1983, 129-168.
- 34 Cfr F. O'CONNOR, *Nel territorio del diavolo...*, cit., 91.
- 35 *To see a world in a grain of sand,/ And Heaven in a wild flower./ Hold infinity in the palm of your hand/ And eternity in an hour.*
- 36 S. T. COLERIDGE, *Biographia literaria ovvero schizzi biografici della mia vita e opinioni letterarie*, Roma, Editori Riuniti, 1991, 236.