

# Reading the World, creating Worlds: Possible Worlds in fantasy

---

Orsetta Innocenti

## Abstract

This paper – which has been developed within a dialogue with Simona Micali's one, regarding possible worlds within science fiction – aims at investigating those narrative strategies engaged in the processes of world building and construction of meaning in fantasy. Within such a frame, all the typical mechanisms related to the act of reading and to the act of make-believe will be also taken into account. The analysis focuses onto Ende's *Neverending Story*, which is interpreted through a confrontation both with Wolfgang Iser's theory about the act of reading, considered as a phenomenological act, and with Tolkien's primary fantasy model of *The Lord of the Rings*. Starting from these premises, the paper also suggests a possible theoretical model of textual cooperation reader-author within the specific literary genre of fantasy.

## Keywords

Possible worlds; Fantasy; Act of reading; Ende; Iser; Tolkien

# Leggere il mondo creando mondi: i mondi possibili nel *fantasy*

Orsetta Innocenti

The mental power of image-making is one thing, or aspect; and it should appropriately be called Imagination. [...] The achievement of the expression, which gives (or seems to give) “the inner consistency of reality” is indeed another thing, or aspect, needing another name: Art, the operative link between Imagination and the final result, Sub-creation. For my present purpose I require a word which shall embrace both the Sub-creative Art in itself and a quality of strangeness and wonder in the Expression, derived from the Image: a quality essential to fairy-story. I propose, therefore, to arrogate to myself the powers of Humpty-Dumpty, and to use Fantasy for this purpose: in a sense, that is, which combines with its older and higher use as an equivalent of Imagination the derived notion of “unreality” (that is, of unlikeness to the Primary World), of freedom from the domination of observed ‘fact’, in short of the fantastic. (Tolkien 1990: 138-39)

Così Tolkien, nella celebre definizione di *fantasy* contenuta nel suo saggio *On Fairy-Stories*, che – pronunciata per la prima volta nel 1938 (mentre cominciava, dunque, la scrittura del *Signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*, 1954-1955) all’Università di St. Andrews – ci fornisce preziose indicazioni su quel peculiare (e attentissimo) mondo di invenzione costituito dalla Terra di Mezzo. Perché, se è vero che «Tolkien followed his own prescription in composing *The Lord of the Rings*, or perhaps he formulated the prescription to justify what he was already intending to write» (Kocher 1972: 2), la geografia immaginaria così abilmente disegnata nel libro diventa il luogo privilegiato in cui sperimentare il potere di «sub-creation» di questo «second world».

Già nelle intenzioni del suo autore, il mondo di Tolkien presenta dunque i caratteri descritti da Walton nelle operazioni di *make-believe* e si dimostra una potente macchina in grado di coinvolgere il lettore – e il suo «Secondary Belief» (dai tratti molto simili alla «willing suspension of disbelief» ricordata da Coleridge) in un grande ‘gioco di *romance*’.

It has been suggested, variously, that such activities furnish opportunities to try out unfamiliar roles, thereby helping us to understand and empathize with people who have those roles in real life and to develop skills needed to assume them ourselves; that they provide safe outlets for the expression of dangerous or socially unacceptable emotions, or purge us of undesirable ones, or help us to recognize and accept feelings that are repressed or just unarticulated; that they assist us in working out conflicts and in facing up to disturbing or unpleasant features of ourselves and our situations; that they give us practice in dealing with situations of kinds we might actually expect to face; and so on. (Walton 1990: 272)

Come si vede, anche il legame con il concetto di «cooperazione testuale» proposto da Eco<sup>1</sup> è molto forte: si tratta del resto di un vincolo sotteso a tutti i generi letterari in generale, lo ricorda bene Calvino all’inizio di *Cibernetica e fantasmi*: «Tutto comincio con il primo narratore della tribù» (Calvino 1999: 205), perché (secondo quanto nota Federico Bertoni) è «il linguaggio l’arma che gli [= all’uomo] ha consentito di padroneggiare l’esperienza, di segmentarla, di introdurre l’elemento discontinuo e pulviscolare del senso, dando così origine alla narrazione, a una serie virtualmente infinita di “spiegazioni del mondo” costruite per combinazione e permutazione di un numero finito di elementi, attinti da un “catalogo limitato” di *figure* (cioè personaggi), *azioni* e *oggetti*» (Bertoni 2003: 298-99).

Questo legame cooperativo tra autore e lettore nella creazione di quel peculiare mondo, finzionale e dentro il testo, alternativo al reale proprio in virtù di una perturbante analogia, così come di

---

<sup>1</sup> Cfr. Eco 1979.

interconnessioni inattese, diventa ancora più evidente in quei testi che mettono in scena un viaggio nel mondo possibile, poiché il passaggio è sottolineato variamente da quelle che, con Genette, siamo abituati a definire «soglie»<sup>2</sup>.

Scopo di questo intervento è indagare i meccanismi del viaggio nel mondo alternativo all'interno di un genere preciso come il *fantasy*. Attraverso un'analisi più dettagliata della *Storia infinita* (*Die unendliche Geschichte*, 1979) di Michael Ende – un testo nel quale l'elemento di metalessi è non solo esplicito, ma evidente – vorrei mostrare come l'immagine della lettura (e dunque il legame cooperativo autore-lettore) giochi comunque un ruolo fondamentale anche in altre opere *fantasy* nelle quali l'elemento metaletterario sia apparentemente meno sottolineato. In particolare, quello che mi interessa mettere in luce è come l'atto cooperativo della lettura consenta di sottolineare mimeticamente una dinamica di andata/ritorno tra il mondo realistico e quello del *romance* e dell'avventura, un elemento che si configura come essenziale per costruire un *fantasy* 'solido'.

Proviamo a lasciare ancora la parola a Tolkien. Al termine di *On Fairy-Stories* (e dopo aver analizzato la funzione di «Recovery» ed «Escape»), Tolkien arriva a parlare della «consolation of fairy-stories, the joy of the happy ending», che «is one of the things which fairy-stories can produce supremely well, is not essentially 'escapist', nor 'fugitive'. In its fairy-tale – or otherworld – setting, it is a sudden and miraculous grace» (153). Possiamo riconoscere in questa descrizione i tratti salienti di una «dinamica emozionale della lettura»:

Non basta comprendere il mondo: bisogna viverlo. O forse, invertendo i termini, bisogna viverlo per riuscire davvero a comprenderlo. Se la lettura letteraria si trasforma in una vera esperienza, è perché il lettore non si limita a immaginare le forme del mondo che costruisce, ma *si* immagina (immagina se stesso)

---

<sup>2</sup> Cfr. Genette 1989.

mentre abita quel mondo e vive da protagonista gli eventi che vi si svolgono. (Bertoni 1996: 269)

In questa prospettiva, vale la pena soffermarsi ancora un po' su «This 'joy'» che Tolkien «[has] selected as the mark of the true fairy-story (or romance)» per comprendere la natura peculiare di un procedimento riconosciuto come essenziale nella creazione di una qualsiasi *fairy-story*. «Probably every writer making a secondary world, a fantasy, every sub-creator», continua Tolkien,

wishes in some measure to be a real maker, or hopes that he is drawing on reality: hopes that the peculiar quality of this secondary world (if not all the details) are derived from Reality, or are flowing into it. If indeed he achieves a [...] 'inner consistency of reality', it is difficult to conceive how this peculiar quality of the 'joy' in successful Fantasy can thus be explained as a sudden glimpse of the underlying reality of truth. [...] The answer to this question that I gave at first was [...]: "If you have built your little world well, yes: it is true in that world". That is enough for the artist (or the artist part of the artist). But in the 'eucatastrophe' we see in a brief vision that the answer may be greater – it may be a far-off gleam or echo of *evangelium* in the real world. (Tolkien 1990: 155)

Tolkien sottolinea l'importanza data all'attività creatrice come tale, sottintendendo un coinvolgimento molto forte del lettore che assume su di sé tratti davvero 'prometeici', in una sorta di gara con l'autore che implica una visione che Iser avrebbe successivamente definito fenomenologica dell'atto di lettura. Le osservazioni di Iser, così come più in generale quelle della scuola di Costanza, con ogni evidenza, non si riferiscono né solamente, né in modo particolare al *fantasy*; ciò non toglie che un *fantasy* ben fatto finisca per sottolineare in maniera più chiara (una caratteristica questa tipica dei sottogeneri con marche stilistiche molto forti) l'elemento di autorialità del lettore (implicito, ma spesso anche esplicito, nel testo), in una sorta di passaggio di testimone che diventa anche gara con l'autore stesso, resa possibile proprio grazie a una interpretazione fortemente creativa dell'atto di lettura.

Ecco le parole di Iser:

A literary text must therefore be conceived in such a way that it will engage the reader's imagination in the task of working things out for himself, for reading is only a pleasure when it is active and creative. [...] Sterne's conception of a literary text is that it is something like an arena in which reader and author participate in a game of the imagination [...]. The product of this creative activity is what we might call the virtual dimension of the text, which endows it with its reality. This virtual dimension is not the text itself, nor is it the imagination of the reader: it is the coming together of text and imagination. (Iser 1972: 280; 284)

In altre parole, «attraverso l'esperienza del testo [...] accade qualcosa alla nostra riserva di esperienza. [...] il testo contiene una grande quantità di materiale familiare, ma questo serve di solito non come una conferma, ma come una base al di fuori della quale si devono forgiare le nuove esperienze» (Iser 1987: 202).

«Il testo come evento», dunque, come ha notato Bertoni, «modifica la riserva dell'esperienza abituale; non instaura un'opposizione, ma un'interazione tra vecchio e nuovo, poiché l'acquisizione d'esperienza non è materia che si aggiunge ma "ristrutturazione di ciò che già possediamo". Leggendo, nella scoperta di un significato invisibile, possiamo formulare noi stessi e scoprire un paesaggio interiore che aveva sempre eluso la nostra consapevolezza; e a quel punto le letture, come le costellazioni tracciate nel buio, possono aprire nuovi spiragli alla nostra misera visione del mondo» (Bertoni 1996: 82).

In questa prospettiva, le avventure al di fuori dell'orizzonte 'noioso' della vita quotidiana e reale che si sperimentano nel *fantasy* costituiscono, è quanto vorrei suggerire, una vera e propria realizzazione *sub specie* romanzesca dell'atto di lettura (in quella identificazione logica tra lettura e gioco di ruolo postulata da Walton). E proprio per questo i protagonisti dei viaggi meravigliosi attraverso mondi fantastici si rivelano, in maniera diretta o indiretta, appassionati lettori e (dunque, poi,) abili co-autori in un successivo atto di creazione.

In questo modo, il viaggio nel mondo alternativo messo in scena dal *fantasy* si configura come un necessario atto di andata e ritorno: l'eroe torna a casa, dopo l'avventura, con la propria riserva di esperienza che gli consentirà di rendere migliore il suo mondo di origine – ciò che è precisamente il compito del lettore una volta chiuso il libro.

È possibile ritrovare questa dinamica anche nel *Signore degli anelli*. L'avventura *fantasy* si configura infatti come un atto di andata e ritorno nel quale la Contea rappresenta l'elemento di realismo all'interno della Terra di Mezzo (letteralmente: la poltrona, del Lettore così come dello hobbit). L'escapismo romanzesco, che caratterizza, con un desiderio mai sanato (proprio perché rimosso) di avventura, tanto Frodo, quanto Bilbo, si coniuga così con un realismo sotteso anche se mai esplicitato del tutto: in altre parole, la parte romanzesca del *Signore degli anelli* è maggiore in estensione, ma non in peso specifico.

Non è un caso che entrambi i Baggins condividano una passione comune come ascoltatori prima, e narratori poi, di una bella storia, tanto che le avventure dello *Hobbit* e del *Signore* diventano, in un processo di *mise an abyme* dai tratti fortemente metalettici, argomento del Libro Rosso che Bilbo prima scrive, poi lascia in eredità a Frodo, a sua volta lettore-attore coinvolto dall'autore-attore Bilbo in un gioco di immaginazione che lo rende prima attore e poi autore, e che Frodo lascerà definitivamente a Sam Gamgee, prima di partire con Bilbo per i Rifugi Oscuri.

*Il mio Diario. Il mio viaggio inaspettato. Andata e Ritorno. Che cosa accadde dopo.*

*Avventure di Cinque Hobbit. La storia del Grande Anello, compilate da Bilbo Baggins grazie alle proprie osservazioni e ai racconti degli amici. Noi e la guerra dell'Anello.*

Qui finiva la calligrafia di Bilbo, e Frodo aveva scritto:

LA CADUTA  
DEL  
SIGNORE DEGLI ANELLI  
E  
IL RITORNO DEL RE

(visti dalla Gente Piccola; memorie di Bilbo e di Frodo della Contea, arricchite dalle narrazioni dei loro amici e dalla scienza dei Saggi). Oltre ad estratti di Libri di Scienza tradotti da Bilbo a Gran Burrone. (Tolkien 1966: 1222)

«Andata e Ritorno», si legge tra i molti titoli cancellati, a sottolineare un elemento ineludibile del viaggio per mondi alternativi, persino nel *fantasy* (o, forse, *soprattutto*, nel *fantasy*): dall'altrove romanzesco, perché il viaggio espliciti tutto il suo potere positivo, è necessario tornare. Il potere creativo della lettura si attua pienamente nel mondo reale solo nel momento in cui il lettore è capace, paradossalmente, di rinunciarvi.

Questi elementi diventano ancora più evidenti nel caso di un altro *fantasy*, pubblicato quasi venticinque anni dopo *The Lord of the Rings: la Storia infinita* (*Die unendliche Geschichte*, 1979) di Michael Ende. Il romanzo gioca con il concetto di soglia a partire dalla fisicità stessa dell'oggetto libro: il manufatto che il lettore tiene in mano rimanda alla fenomenologia della lettura e al ruolo del lettore in maniera esplicita, poiché i caratteri a stampa (bicolori, rubino e verde), la copertina (così come poi lo stesso titolo e la parte metaletteraria della trama) suggeriscono al lettore la consapevolezza di essere in possesso dello stesso volume, *La storia infinita*, rubato da Bastian all'inizio della storia.

Quando tornò a osservare la copertina, ci scoprì sopra due serpenti, uno scuro e l'altro chiaro, che si mordevano la coda, formando così un ovale. E in questo ovale c'era il titolo, in strani caratteri: *La Storia Infinita*. (Ende 1981: 13)

Così come Bastian rispetto al regno di Fantasia e all'Infanta imperatrice (creatrice del suo mondo fantastico), anche il lettore, dunque, è esplicitamente chiamato a cooperare con l'autore Ende in un atto creativo che trae il suo impulso dall'atto di lettura.

Sono le già viste considerazioni proposte da Iser a proposito della lettura fenomenologica (riflessioni critiche che, vale la pena ricordarlo,



si collocano soprattutto tra il 1972 e il 1976, pochi anni prima della pubblicazione definitiva del romanzo di Ende):

If this is so, then the literary work has two poles, which we might call the artistic and the aesthetic: the artistic refers to the text created by the author, and the aesthetic to the realization accomplished by the reader. From this polarity it follows that the literary work cannot be completely identical with the text, or with the realization of the text, but in fact must lie halfway between the two. The work is more than the text, for the text only takes on life when it is realized, and furthermore the realization is by no means independent of the individual disposition of the reader – though this in turn is acted upon by the different patterns of the text. The convergence of text and reader brings the literary work into existence, and this convergence can never be precisely pinpointed, but must always remain virtual, as it is not to be identified either with the reality of the text or with the individual disposition of the reader. (Iser 1972: 279)

Gli elementi che chiamano alla cooperazione creativa del lettore sono parlanti; e, soprattutto, sono riecheggiati in maniera abbastanza chiara in alcuni passi del romanzo, nei quali Bastian, dopo aver rubato il libro, si appresta a cominciare il proprio percorso di cooperazione intertestuale libro-vita:

Fissava il titolo del libro e si sentiva percorrere da vampate di caldo e di freddo. Questo, ecco, proprio questo era ciò che lui aveva sognato tanto spesso e che sempre aveva desiderato da quando era caduto in preda alla sua passione: una storia che non dovesse mai avere fine. Il libro di tutti i libri. Doveva avere quel libro, a ogni costo! (Ende 1981: 14)

Il risultato, inevitabile, può essere uno solo: Bastian ‘ruba’ un libro che lo sta chiamando con un potere esistenziale fortissimo, e si rifugia in un luogo segreto per poter comodamente oltrepassare la soglia e

cominciare la lettura. Ovviamente, il luogo scelto deve essere meditato e comodo (e, altrettanto ovviamente, il lettore lo segue).

Si sistemò comodamente, afferrò il libro, aprì la prima pagina e cominciò a leggere *La Storia Infinita*. (*Ibid.*: 19)

Non stupisce troppo allora che proprio quell'avverbio, «comodamente», rimandi a un altro testo, curiosamente coevo di quello di Ende, e altrettanto fondante per una riflessione sul potere creativo della cooperazione di lettura *sub specie narrationis*: *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino:

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. [...] Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitolato, coricato. (Calvino 1992: 613)

La consapevolezza di Calvino dal punto di vista della teoria della lettura può dunque confermarci, indirettamente, che anche per Ende la scuola di Iser ha avuto un peso assai maggiore di quello che normalmente si pensi, relegando *La storia infinita* a mero libro per ragazzi.

Il viaggio di Bastian è cominciato, e sin dall'inizio al progressivo coinvolgimento dentro le pagine della storia si accompagnano riflessioni esplicite sulla fenomenologia stessa dell'identificazione (e cooperazione) di lettura come atto creativo. Si veda per esempio il seguente passo, che richiama quello appena citato di Iser:

«Mi piacerebbe sapere», mormorò fra sé, «che diavolo c'è in un libro fintanto che è chiuso. Naturalmente ci sono dentro soltanto le lettere stampate sulla carta, però qualche cosa ci deve pur essere dentro, perché nel momento in cui si comincia a sfogiarlo, subito c'è di colpo una storia tutta intera. Ci sono personaggi che io non conosco ancora e ci sono tutte le possibili avventure e gesta e battaglie, e qualche volta ci sono delle tempeste di mare oppure si

arriva in paesi e città lontani. Tutte queste cose in qualche modo sono già nel libro. Per viverle bisogna leggerlo, questo è chiaro. Ma dentro ci sono fin da prima. Vorrei proprio sapere come». (Ende 1981: 19)

Più oltre, dopo avere cominciato a leggere, Bastian riflette sul tipo di storie capaci di coinvolgerlo:

Non gli piacevano i libri in cui di malumore e con la luna di traverso si raccontavano le vicende qualsiasi della vita qualsiasi di persone terribilmente qualsiasi. Ne sentiva già abbastanza nella realtà di tutti i giorni, a che scopo stare anche a leggerle? Inoltre se c'era una cosa che non poteva soffrire, era accorgersi che si cercava di catturarlo. E in questo genere di libri si doveva sempre, più o meno chiaramente, essere catturati a qualche scopo. (*Ibid.*: 30)

Un pensiero che, ancora una volta, sembra rimodulare quasi letteralmente le osservazioni di Iser sulle aspettative del lettore.

For this reason, expectations are scarcely ever fulfilled in truly literary texts. If they were, then such texts would be confined to the individualization of a given expectation, and one would inevitably ask what such an intention was supposed to achieve. Strangely enough, we feel that any confirmative effect – such as we implicitly demand of expository texts, as we refer to the objects they are meant to present – is a defect in a literary text. For the more a text individualizes or confirms an expectation it has initially aroused, the more aware we become of its didactic purpose, so that at best we can only accept or reject the thesis forced upon us. More often than not, the very clarity of such texts will make us want to free ourselves from their clutches. (Iser 1972: 283)

E che viene a sua volta ripreso da Ende a pochi anni dalla pubblicazione del romanzo, in una intervista con Jörg Kirchbaum sul lavoro di pittore di suo padre Edgar Ende:

Al giorno d'oggi si dà un po' per scontato che l'autore sia qualcuno che si spiega per filo e per segno, che spiega esattamente la sua visione del mondo, i suoi pensieri, i suoi sentimenti. Mentre sto solo cercando di trovare storie illustrate che lasciano tutto aperto, in modo che il lettore intervenga e diventi un contributore; mio padre ha detto, in una lettera o in qualcuno dei suoi appunti, che un'immagine è finita solo nello spettatore. Non deve essere finita prima. Se è già fatta sul muro, allora è bloccata, quindi è chiusa. (Kirchbaum - Ende 1985: 52)<sup>3</sup>

«Making us want to free ourselves from *its* clutches» non è però il caso del libro rubato da Bastian che, anzi, progressivamente, avanza nel processo di identificazione con il protagonista della *Storia infinita*, Atreiu.

Bastiano emise un grido soffocato di spavento. Un grido di spavento echeggiò sopra l'abisso e fu raccolto dall'eco che lo sospinse avanti e indietro. Ygramul roteò l'occhio a destra e a sinistra, per vedere se ci fosse in arrivo qualcun altro, perché quel ragazzino che ora le stava davanti paralizzato dall'orrore... no, quello non poteva essere stato. Ma non c'era nessuno. «Non sarà mica che alla fine ha sentito il mio grido?» si disse Bastiano profondamente scosso. «Ma no, questo non è possibile». (Ende 1981: 79)

Allo stesso modo, anche il lettore tende a identificarsi progressivamente in Bastian, con una sorta di effetto di "Specchio nello specchio", immagine cara a Ende e ricordata anche nella "Porta dello specchio Magico", che Atreiu deve attraversare per trovare le risposte indispensabili alla sua «grande ricerca». Del resto, per delineare i caratteri principali dell'effetto di identificazione di lettura chiamati in causa dalla *Storia infinita*, nella complessa interazione tra libro, lettore e personaggi, possiamo parlare, sulla scorta di una definizione suggerita

---

<sup>3</sup> La traduzione dal tedesco è mia.

in altra sede, precisamente di «effetto specchio» o “alla *Alice in Wonderland*”. Si tratta del caso nel quale il lettore tende a «sovrapporsi quasi integralmente [...] all’identità dell’eroe protagonista ed è pronto a vivere *come se fosse lui/lei* le sue straordinarie avventure» (Innocenti 2008a: 187)<sup>4</sup>. Inoltre, come avviene tra lettore e personaggio, il mondo reale si rispecchia in quello immaginario, ma resta, dovrebbe restare, ben distinto (come ricorda Bastian): corrono in parallelo, al limite con qualche sbavatura, ma non sembrano destinati a incontrarsi.

«Grazie a Dio non sono nel Regno di Fantasia», mormorò a bassa voce fra sé. «Per fortuna nella realtà di simili mostri non ce ne sono. Questa è appunto solo tutta una storia». (Ende 1981: 82)

L’atto di lettura fenomenologico, però, sembra destinato a complicare un po’ le cose. Nel momento in cui Atréiu varca la Porta dello Specchio magico, infatti, il velo si apre, e i due mondi si riflettono esplicitamente uno nell’altro. L’identificazione Lettore = Bastian = Atréiu è esibita, pur se presentata nel suo doppio simmetrico:

Nello specchio vide un ragazzino grassoccio con una faccia pallida, che poteva avere press’a poco la sua stessa età, seduto a gambe incrociate su un mucchio di stuoie, intento a leggere un libro che teneva sulle ginocchia. Era avvolto in vecchie coperte grigie sfilacciate. Gli occhi del ragazzo erano grandi e lo sguardo molto triste. Dietro di lui si vedevano sullo sfondo alcuni animali immobili nella penombra, un’aquila, un gufo e una volpe, e un poco più lontano ancora qualcosa che somigliava a uno scheletro bianco. Ma con precisione non lo si poteva distinguere. Quando si rese

---

<sup>4</sup> Per le due diverse possibili modalità di identificazione lettore/personaggio nelle dinamiche di attraversamento dei mondi possibili nella letteratura giovanile, attraverso quelli che sono definiti, rispettivamente, «effetto specchio» ed «effetto ombra», rimando oltre al saggio citato anche a Innocenti 2008b, dove sono anche approfonditi i riferimenti teorici della proposta.

conto di ciò che aveva letto in quel momento, Bastiano ebbe un sussulto. Ma quello era lui! (*Ibid.*: 108)

Bastian (e il lettore con lui) è quasi pronto non solo a entrare nel libro, ma a esserne l'autore cooperante. In realtà, saranno necessarie ancora alcune avventure che portino all'estremo l'identificazione romanzesca, che si colora di tratti meta-filosofici di eterno ritorno, perché, di fronte alla riluttanza di Bastian a oltrepassare la soglia, l'Infanta Imperatrice (vera e propria *dea ex machina* del regno di Fantàsia) sarà costretta a ricominciare per due volte la narrazione della storia. Tuttavia, alla fine del processo, Bastian accetta di varcare il confine, presentandosi a Fantàsia come salvatore dell'Infanta Imperatrice e del regno intero.

Bastiano tremò dallo spavento. In quel momento gli era accaduto qualcosa che mai aveva provato prima in vita sua. Finora, tutto quello che la Storia Infinita aveva raccontato, se l'era potuto immaginare molto chiaramente. [...] Ma quando era arrivato al punto in cui si cominciava a parlare dell'Infanta Imperatrice, allora, per il frammento di un secondo, quanto può durare la luce di un lampo, aveva realmente visto davanti a sé il volto di lei. Ma non l'aveva vista nella sua mente, l'aveva vista con i suoi occhi! Non era stata immaginazione, di questo Bastiano era sicurissimo. Aveva persino registrato alcuni particolari che nella descrizione del libro non c'erano affatto [...]. E nello stesso istante aveva anche saputo qual era il suo nome: Fiordiluna. [...] E Fiordiluna lo aveva guardato, aveva guardato proprio lui, Bastiano Baldassarre Bucci! (*Ibid.*: 172-73)

In altre parole, Bastian viene esplicitamente chiamato dall'Infanta Imperatrice, creatrice di Fantàsia, a «realizzare le intenzioni del testo», interpretando così quella complicità autoriale postulata da Iser per il lettore:

The author of the text may, of course, exert plenty of influence on the reader's imagination – he has the whole panoply of narrative

techniques at his disposal – but no author worth his salt will ever attempt to set the *whole* picture before his reader's eyes. If he does, he will very quickly lose his reader, for it is only by activating the reader's imagination that the author can hope to involve him and so realize the intentions of his text. (Iser 1972: 287).

Ancora una volta l'approccio di Iser viene parafrasato quasi letteralmente da Ende nella già citata intervista:

È sempre stato un obiettivo sia per me sia per mio padre che l'immagine o la storia fossero finite solo nello spettatore o nel lettore. E forse c'è in questo anche un nuovo approccio all'arte, un nuovo approccio alla comprensione della letteratura e della poesia. (Kirchbaum - Ende 1985: 52).

L'atto (ri)creativo di Bastian – oltre a salvare Fantasia nella trama del romanzo – segue esattamente il principio enunciato da Ende, e rende Bastian simile a Fiordiluna, e, dunque, all'autore – ciò che, attraverso il gioco di specchi esplicitato dal testo, avviene anche per il lettore. I due mondi, quello reale e quello fantastico, si fondono così attraverso l'atto creativo per eccellenza, quello di dare il nome alle cose, che consegna a Bastian una prerogativa che lo rende simile ad Adamo. Nello stesso momento in cui, quasi per *lapsus*, pronuncia infine il nome che ha pensato per l'Infanta Imperatrice, il libro-soglia apre la sua porta e chiama Bastian dentro la storia.

Quasi fuori de sé, all'improvviso si mise a gridare: «Fiordiluna! Vengo!» In quello stesso istante accaddero contemporaneamente parecchie cose. Il guscio del grande uovo fu spezzato dal dirompere di una forza violentissima e andò in mille pezzi, liberando un cupo rimbombo di tuono. Poi si levò un vento di tempesta che veniva da lontano e uscì dalle pagine del libro che Bastiano teneva sulle ginocchia, così che esse cominciarono a svolazzare furiosamente. Bastiano sentì la raffica nei capelli e sul viso, gli toglieva quasi il respiro; le fiammelle delle candele nel candeliere a sette bracci cominciarono a danzare come impazzite, piegandosi fino a

diventare orizzontali; e poi venne un secondo, ancor più violento turbine di vento che entrò nel libro e spense tutte le luci. (Ende 1981: 203)

Inizia così la seconda parte della *Storia infinita*. Il cammino di Bastian dentro Fantasia passa attraverso una serie di atti creativi che dovrebbero coincidere con una simmetrica serie di desideri realizzati. Nel nome di Auryn (l'amuleto coi due serpenti che si mordono la coda, che rappresenta il potere dell'Infanta Imperatrice) Bastian diventa così produttore di significato in proprio. Ancora una volta, il percorso del protagonista sembra riflettere a livello narrativo le osservazioni di Iser a proposito della possibilità di «formulare ciò che non è stato formulato» insite nell'atto creativo di lettura:

The production of the meaning of literary texts – which we discussed in connection with forming the “gestalt” of the text – does not merely entail the discovery of the unformulated, which can then be taken over by the active imagination of the reader; it also entails the possibility that we may formulate ourselves and so discover what had previously seemed to elude our consciousness. These are the ways in which reading literature gives us the chance to formulate the unformulated. (Iser 1972: 299)

In realtà, il percorso di Bastian si rivela assai più accidentato del previsto: il monito «Fa' ciò che vuoi» inscritto in Auryn, infatti, non allude a una generica e indiscriminata onnipotenza desiderante, ma, viceversa, alla capacità di trovare, e poi auto-imporsi, delle regole (così come ogni atto creativo pretende) per poter così riuscire a tracciare, nel mondo fantastico prima, in quello reale poi, simmetricamente, le coordinate autentiche di quella che con Brooks abbiamo imparato a chiamare la propria trama di vita: quel «bisogno – come gli eroi dei racconti, e certamente come i loro autori – dell'organizzazione della trama, di vederla svolgersi e articolarsi davanti a noi rovesciandoci davanti agli occhi una precipitazione di forme e significati, un simulacro del processo con cui comprendiamo come si possa arrivare a costruire



qualche significato attraverso il tempo e al di sopra del tempo» (Brooks 1985: 39).

Vi sono alcuni elementi sui quali vale la pena soffermarsi. Innanzi tutto, dobbiamo tenere a mente che il processo di progressivo ingresso da parte del protagonista in una storia meravigliosa e distante, inizialmente percepita come 'altro da sé', è presente nel modello originario di Tolkien. Comincia Bilbo che, da placido hobbit della Contea, amante dell'ascoltare e del raccontare storie, viene catapultato nella trama di Thorin Scudodiquercia, fino a farsene prima attore cruciale e poi autore (nel già citato Libro Rosso). Questa particolare peculiarità viene poi lasciata in eredità, insieme all'Anello, al nipote Frodo, il quale seguirà, seppure molto più rapidamente, e perigliosamente, lo stesso *pattern*: ascolto-avventura-ritorno-racconto. Infine, sarà Frodo stesso, quasi sulla soglia di uscita dal libro *Signore degli anelli*, a consegnare a Sam (che aveva a sua volta già manifestato la sua vocazione di ascoltatore di storie nel corso dell'avventura) la preziosa eredità: «“Io ho finito tutto, Sam”, disse Frodo. “Le ultime pagine sono per te”» (Tolkien 1966: 1222).

Proprio alla luce di quest'ultimo, cruciale, passaggio di consegne tra Frodo e Sam è importante sottolineare il secondo elemento significativo presente nel *fantasy* di Tolkien. Il compiuto ritorno a casa, al termine dell'avventura, deve segnare, anche, un completo ritorno all'ordine, un vero e proprio *nostos*. Il termine non è scelto a caso: se da una parte *Il signore degli anelli* è anche la storia di un ritorno (con tanto di Pretendenti che si sono installati nella Contea da scacciare e sconfiggere), dall'altra non possiamo dimenticare che due sono i significati che la tradizione letteraria ha sedimentato sulla figura di Ulisse: l'Odisseo omerico, della patria e del ritorno, o appunto l'Ulisse dantesco, l'eroe del «folle volo», colui che sfida Dio varcando la soglia di un mondo vietato. In questo senso, *Il signore degli anelli* tematizza questa dicotomia in maniera molto chiara: se, per qualunque motivo, non si riesce a tornare del tutto alla realtà del proprio quotidiano non romanzesco (e dunque, fuori dall'immagine, non si riesce a 'uscire' dall'atto di lettura, abbandonando le pagine del libro), è necessario andare via per sempre (al massimo, lasciandosi dietro – come capita a

Bilbo e Frodo e come succederà a Bastian nella *Storia infinita* – un libro/una storia da completare). Così, sia Bilbo, sia Frodo scelgono consapevolmente di partire per i Rifugi Oscuri, una sorta di Limbo (per continuare con l'immagine dantesca) destinato a ospitarli al posto dell'Inferno, perché il loro pentimento, rispetto al loro atto di arroganza suprema, è sincero e consapevole. Entrambi infatti hanno compiuto un atto ulissiaco (Bilbo in maniera più sfumata, quasi per progressivo avvelenamento, Frodo con un vero e proprio atto Luciferino, «quando Frodo infilò l'Anello arrogandoselo» in cima a Monte Fato [Tolkien 1966: 1129]) che non possono che pagare con la rinuncia (che denuncia anche una consapevole impossibilità) al ritorno alla realtà e il confinamento in una dimensione esclusivamente meraviglioso-fantastica al di là del mare («infin che il mar fu sovra noi richiuso»). Soltanto Sam, colui che è restato immune dal potere dell'Anello, e che è dunque riuscito a portare sempre ben chiara in sé l'immagine del suo desiderio consapevole (il ritorno alla Contea) potrà restare, e scrivere, e realizzare in pieno le potenzialità creative sviluppatasi attraverso il suo proprio attraversamento della storia.

Egli vide una luce gialla e del fuoco acceso: il pasto serale era pronto, e lo stavano aspettando. Rosa lo accolse e lo fece accomodare e gli mise la piccola Elanor sulle ginocchia.

Egli trasse un profondo respiro: "Sono tornato", disse. (Tolkien 1966: 1126)

Si tratta di un motivo presente anche nella *Storia infinita*, perché nella fase di creazione del nuovo mondo *sub specie Bastiani*, Bastian arriva ad arrogarsi, esattamente come Frodo, il potere di Auryn e a voler diventare Infante Imperatore. Creare nuovi mondi, come abbiamo visto, è dunque un atto da maneggiare con cura e presuppone la necessità di auto-darsi dei limiti (che è quello che nella *Storia infinita* fa l'Infanta imperatrice, con ciò auto-vietandosi di intervenire su qualunque azione o scelta dei suoi sudditi).

Bastian andrà a lambire i confini estremi del pericolo della tentazione ulissiaca, riuscendo però a ritrarsene all'ultimo momento

grazie a un atto congiunto di consapevolezza (individuale, dei propri desideri) e di cooperazione, nel nome dell'amicizia (di Atreiu, il suo doppio simmetrico dal tempo della Porta dello Specchio Magico, che si offrirà di sostituirsi a Bastian per portare a termine tutte le storie da lui cominciate e non finite in Fantasia). Come nel *Signore degli anelli*, il ritorno alla realtà passa attraverso la necessità di un abbandono volontario delle pagine del libro. Si tratta tuttavia di un abbandono fecondo, perché il lettore-attore-autore potrà riportare nel proprio mondo quel supplemento di consapevolezza sviluppato attraverso l'esperienza di lettura. O, come ricorda Iser:

The "picturing" that is done by our imagination is only one of the activities through which we form the "gestalt" of a literary text. [...] By grouping together the written parts of the text, we enable them to interact, we observe the direction in which they are leading us, and we project onto them the consistency which we, as readers, require. This "gestalt" must inevitably be coloured by our own characteristic selection process. For it is not given by the text itself; it arises from the meeting between the written text and the individual mind of the reader with its own particular history of experience, its own consciousness, its own outlook. (Iser 1972: 288)

Il lettore dunque si pone come una funzione mobile, che vive in uno spazio di creazione non definito (più concreto, ma anche in qualche modo più rischioso, del concetto di *make-believe* di Walton). Si muove del resto in questa direzione la frase finale di Coriandoli, l'antiquario motore-apparentemente immobile da cui tutta la vicenda di Bastian si è dipanata:

«Caro mio, ci sono persone che non potranno mai arrivare in Fantasia», disse il signor Coriandoli, «e ci sono invece persone che possono farlo, ma che poi restano là per sempre. E infine ci sono quei pochi che vanno in Fantasia e tornano anche indietro. Come hai fatto tu. E questi risanano entrambi i mondi». (Ende 1981: 444)

In altre parole, nel corso della trama della *Storia infinita*, l'effetto di identificazione che subisce Bastian evolve dall'effetto specchio di Alice, a quello dell'effetto ombra, caratteristico di Peter Pan. Si tratta di un modello che passa attraverso una più esplicita sovrapposizione letteratura/vita, nel quale il lettore tende a identificarsi non tanto nel protagonista eccezionale (Peter Pan appunto), quanto in realtà nei compagni di viaggio che, di volta in volta, questa figura di passaggio tra i due mondi è in grado di guidare verso il mondo possibile. In qualche modo, dunque, se le avventure *à la Alice* conoscono una fine irrimediabile con il ritorno alla realtà, una volta chiuso il libro, quelle costruite sul modello della *camaraderie* con Peter Pan postulano un'ideale continuazione nell'orizzonte, realistico, del quotidiano (che dovrebbe rivelarsi, allo sguardo attento di un lettore oramai scaltro, assai meno quotidiano di quanto all'apparenza può sembrare, perché in ogni dettaglio si cela l'indizio, o il ricordo, della nostra vicinanza a *Neverland*)<sup>5</sup>. Il mondo possibile rivela dunque una mappa dai confini più labili e incerti, una soglia meno chiara e meno netta. «Ogni vera storia è una Storia Infinita» - ricorda a Bastian il signor Coriandoli:

«Ci sono una quantità di porte che conducono in Fantasia, ragazzo mio. Di libri magici come quello ce n'è più d'uno. Molta gente non se ne accorge neppure. Dipende appunto da chi prende in mano un libro simile.» «Allora vuol dire che la Storia Infinita è diversa per ciascuno?» «È proprio quello che intendo», replicò il signor Coriandoli, «inoltre non ci sono solo libri, ma anche altre possibilità per andare in Fantasia e ritornarne. Te ne accorgerai». (*Ibid.*: 444-45)

Così come potenzialmente infinita e diversa (tanti quante sono le specifiche esigenze di ogni singolo lettore e 'comprimario') è la gamma di avventure e personaggi:

---

<sup>5</sup> Cfr. *supra*, nota 4.

«Lasciati dire una cosa da un vecchio ed esperto viaggiatore di Fantàsia, ragazzo mio! È un segreto che nessuno in Fantàsia può sapere. Ma se tu ci rifletti bene, capirai anche perché è così. Da Fiordiluna non ci puoi andare una seconda volta, questo è vero, fintanto che è Fiordiluna. Ma se tu sei in grado di darle un altro nome, la puoi rivedere. E per quanto spesso ti possa accadere, ogni volta sarà la prima e l'unica». (*Ibid.*: 445)

I due mondi - Fantàsia e il mondo degli uomini, la Torre d'Avorio e la soffitta – si sono rivelati interconnessi tra loro, non separati da una porta (o uno specchio) magica, ma uno mescolato dentro l'altro. Sta a Bastian, ora – e insieme a lui al lettore – riconoscere gli indizi per portare i frutti di quanto appreso nell'atto di lettura nella propria realtà.

«Bastiano Baldassarre Bucci», borbottò, «se non mi sbaglio, tu sei di quelli che mostreranno ancora a molti la strada per Fantàsia, affinché ne ritornino con l'Acqua della Vita!» Il signor Coriandoli non si sbagliava. (*Ibid.*: 446)

In una prospettiva di lettura fenomenologica, dunque, il mondo del *fantasy*, del buon *fantasy*, si rivela così assai meno escapista di quanto non sia la sua fama trivializzata (in linea, del resto, con la sua definizione più impegnata proposta da Tolkien ricordata all'inizio).

Alla luce di questo, sarebbe possibile applicare alcune di queste stesse considerazioni alla serie di *Harry Potter*, per chiedersi se, o, meglio, fino a che punto, possa essere considerato un *fantasy*. Ma questa operazione – che comporta l'analisi di una bacchetta invincibile, di un libro di fiabe leggendarie, di una vanga, di un letto a baldacchino e di

un sandwich – «è un'altra storia, e si dovrà raccontare un'altra volta» (Ende 1981: 446)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> In parte questa storia, cioè la contrapposizione tra *school-story* e *fantasy* nella serie (non saga) di *Harry Potter*, è già stata analizzata nel già citato saggio Innocenti 2008b. Queste osservazioni sulla natura cooperativa del *fantasy* vanno nella stessa direzione. Agli indizi di lettura e ai pericoli a essa connessi in *Harry Potter* è dedicato un saggio di Marcello Ferrario, che considera però il discorso sulla lettura di Ende «per diversi aspetti [...] agli antipodi di quello che troveremo in *Harry Potter*» (2010: 29). Una visione cooperativa del testo di finzione come educazione alla lettura e alla interpretazione come processi necessariamente propedeutici alla creazione consente però di adottare una prospettiva assai più sfumata, che sottolinei in maniera più rilevante le costanti tra testi, pur con esiti in parte (ma non troppo) diversi.

## Bibliografia

- Bertoni, Federico, *Il testo a quattro mani*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- Id., "Il genio e l'automa. Per un'idea di letteratura", *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, II, Ed. Pierluigi Pellini, Manziana, Vecchiarelli, 2003: 281-304.
- Brooks, Peter, *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.
- Calvino, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), in Id., *Romanzi e racconti*, 2, Eds. Mario Barenghi - Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 1992: 611-870.
- Calvino, Italo, "Cibernetica e fantasmi" (1967), *Saggi*, 1, Milano, Mondadori, 1999: 205-25.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- Ende, Michael, *Die unendliche Geschichte* (1979), trad. it. *La storia infinita*, Ed. Amina Pandolfi, Longanesi, Milano, 1981.
- Ferrario, Marcello, "Libri, lettori e pericoli nella saga di *Harry Potter*", *CentoPagine*, IV (2002): 27-38.
- Genette, Gérard, *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Innocenti, Orsetta, "Leggere un destino narrativo. Profezie tra le righe e il caso di *Harry Potter*", *Leggere l'adolescenza*, Ed. Barbara Peroni, Milano, Edizioni Unicopli, 2008a: 179-216.
- Id., "The Magic of Make-Believe: Reading, Plots and Protagonists in the *Harry Potter* Series", *LiCuS. Journal of Literary Theory and Cultural Studies*, 3 (2008b): 35-52.
- Iser, Wolfgang, "The Reading Process: a Phenomenological Approach", *New Literary History*, 3.2 (1972): 279-99.
- Id., *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Kirchbaum, Jörg, Ende, Michael, *Archäologie der Dunkelheit – Gespräche über Kunst und das Werk des Malers Edgar Ende*, Stuttgart, Verlag, 1985.
- Kocher, Paul Harold, *Master of Middle-earth. The Achievement of J.R.R. Tolkien*, London, Thames and Hudson, 1972.

- Tolkien, John, Ronald, Reul, *The Lord of the Rings* (1954-1955), trad. It. *Il signore degli anelli*, Ed. Quirino Principe, Milano, Rusconi, 1966.
- Id., "On Fairy Stories", *The Monsters, the Critics and other Essays*, London, Harper Collins, 1990.
- Walton, Kendall, *Mimesis and Make-Believe. On the Foundations of Representational Arts*, Cambridge, Mass. - London, Harvard University Press, 1990.

## L'autrice

### Orsetta Innocenti

Orsetta Innocenti è docente di Materie Letterarie (Italiano, Storia, Cittadinanza e Costituzione) negli istituti secondari di secondo grado (I.I.S. "Santoni", Pisa). Si occupa di letteratura giovanile, letteratura e storia (in particolar modo: letteratura e resistenza, letteratura concentrazionaria), letteratura e scienza e della rappresentazione del *romance* nella narrativa europea contemporanea.

Email: [orsetta.innocenti@virgilio.it](mailto:orsetta.innocenti@virgilio.it)

## L'articolo

Data invio: 31/05/2019

Data accettazione: 31/10/2019

Data pubblicazione: 30/11/2019

## Come citare questo articolo

Innocenti, Orsetta, "Leggere il mondo creando mondi: i mondi possibili nel *fantasy*", *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno - M.



Orsetta Innocenti, *Leggere il mondo creando mondi*

Rizzarelli - M. Schilirò - A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019),  
<http://www.betweenjournal.it/>