

# “FANCY” E “IMAGINATION” IN COLERIDGE

## Una distinzione inattuale?

Andrea Oppo\*

Sommario – *Quella tra fantasia e immaginazione è una distinzione semantico-estetica circolata tra '700 e '800 sia nel mondo anglosassone sia in quello germanico, ma che per tante ragioni nel '900 è tramontata o caduta in disuso. Il presente articolo ricostruisce a grandi linee l'ampio dibattito critico novecentesco sulla differenza tra i due termini così come l'ha posta Samuel Taylor Coleridge, uno dei maggiori artefici della sua diffusione nel mondo anglo-americano. Vengono poi affrontati alcuni motivi dell'insuccesso e dell'inattualità di tale distinzione nell'estetica contemporanea e insieme se ne propone una più corretta collocazione nel segno di un ideale specificamente romantico: solo alla luce dell'identificazione tutta romantica di mito e poesia, riletta oggi in chiave ermeneutica, la distinzione fantasia / immaginazione ha ancora qualcosa da dire alla contemporaneità.*

Sono ben note le osservazioni poste da Edgar Allan Poe, come lui stesso scrive, «a mo' di prefazione ad una narrazione piuttosto singolare»: quell'*incipit* così generale da far sembrare il tutto più un trattato sulla conoscenza, in pieno stile tardo-settecentesco, che un racconto popolare e di genere quale era di fatto. Stiamo parlando di “Gli omicidi della rue Morgue” (1841), ormai indiscusso capostipite del genere del racconto poliziesco e il cui protagonista, Auguste Dupin, è probabilmente l'antenato diretto dello Holmes di Conan Doyle<sup>1</sup>. È un racconto celeberrimo, ormai sviscerato criticamente in tutti i modi possibili, sul quale poco o nulla, in verità, vi sarebbe da aggiungere. Se non fosse per quell'*incipit* che richiama una questione senza tempo, destinata fatalmente a ritornare nelle discussioni, e dunque a domandare di essere interpretata, epoca per epoca. Una questione che non si capisce mai bene quanto sia letteraria, nel senso specifico della “meccanica narrativa”, oppure estetico-filosofica, o addirittura gnoseologica. È uno di quei casi dove tutto si interseca e dove, allo stesso tempo, si ha la sensazione di essere al cuore di qualcosa.

---

<sup>1</sup> Per una visione critica generale su Edgar Allan Poe ci limitiamo a segnalare Benjamin F. FISHER, *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, Cambridge, Cambridge University Press 2008.

\* Professore incaricato di Estetica presso la Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna. *Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna*, XX (2011), pp. - .

Cosa dice Poe in quella *sorta di prefazione* al racconto? Discute, in generale, di quelle facoltà mentali, descritte come analitiche, che “risolvono” le situazioni. E non si tratta, del puro calcolo o di qualcosa di relativo all’*enigmistica*, ai *rebus* o ai *geroglifici*. «Calcolare», osserva Poe, «non è di per sé analizzare». È qui che si può individuare, secondo lo scrittore americano, una differenza essenziale tra il gioco degli scacchi e quello della dama. Il primo, ci dice Poe, presuppone calcolo privo di analisi. Il secondo, seppure più “umile”, mette alla prova «più chiaramente e con maggior pertinenza» quelle che Poe chiama le «superiori attitudini dell’intelletto riflessivo». Gli scacchi, per Poe, sono un gioco complesso, nel quale i pezzi hanno movimenti anomali e «valori variabili e variati»: ogni svista, ogni allentamento dell’attenzione comporterà danno o disfatta. Ma ci si ingannerà, osserva lo scrittore americano, a scambiare tale complessità per profondità. Lo si vede bene nella dama, gioco meno complesso e «con mosse di un unico tipo», in cui, abbisognando di meno attenzione «si avvantaggerà il giocatore dotato di maggior *acumen*». Senza le normali risorse di calcolo, entrerebbe dunque in gioco l’*analista* in luogo del *calcolatore*. È l’analisi quella che, secondo Poe, consente di «proiettarsi nell’animo dell’avversario», identificarsi con questo e cogliere l’unico metodo, «talvolta incredibilmente semplice» con cui indurre in errore. Saper giocare a scacchi, fa notare lo scrittore americano con una tautologia bella e buona, serve unicamente a sapere giocare a scacchi. Viceversa l’analisi richiesta, ad esempio, dalla dama è «la capacità di riuscire in tutte quelle più importanti imprese che vedono mente in lotta con mente». Non è più il “molteplice” degli scacchi ad essere in gioco, ma il “multiforme”. L’analista coglie precisamente quegli aspetti della realtà che sono *multiformi* e la sua abilità si rivela «in ciò che non rientra nelle pure e semplici regole». Se l’oggetto è il gioco, l’analista «non per questo trascura di trar deduzioni da ciò che è estraneo al gioco». Insomma, a monte di qualunque osservazione, è necessario sapere *che cosa* osservare. Tutto ciò non è semplice ingegno, in quanto «non di rado l’ingegnoso è affatto inetto ad analizzare»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Abbiamo qui ripreso le pagine iniziali di Edgar Allan POE, “Gli assassini della Rue Morgue”, in *Opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Mondadori, Milano 1991<sup>8</sup>, pp. 407-410. Sugli aspetti cognitivi e psicologici di tale racconto rinviamo alla lettura di tre studi: Terry J. MARTIN, “Detection, Imagination, and the Introduction to ‘The Murders in the Rue Morgue’”, in *Modern Language Studies*, vol. 19, 4 (1989), pp. 31-45; J. A. LEO LEMAY, “The Psychology of ‘The Murders in the Rue Morgue’”, in *American Literature*, vol. 54, 2 (1982), pp. 165-188; Loysa NYGAARD, “Winning the Game: Inductive Reasoning in Poe’s ‘Murders in the Rue Morgue’”, in *Studies in Romanticism*, vol. 33, 2 (1994), pp. 223-254.

A questo punto Poe chiarifica un po' meglio cosa sia tale facoltà di analisi, associandola al termine *immaginazione*. E distingue immediatamente quest'ultima dalla *fantasia*, di cui sarebbe peraltro provvista anche la persona ingegnosa. Denominando, in tal maniera, fantasia (*fancy*) e immaginazione (*imagination*) in un territorio opposto al puro calcolo, e assegnando all'immaginazione il ruolo primario di creazione di nuove figurezioni del mondo, Poe mostra di conoscere una distinzione resa celebre più o meno in questi termini nel mondo inglese (che Poe ben frequentava) da Samuel Taylor Coleridge e che ebbe una notevole fortuna nell'800.

Come quella prefazione fosse funzionale al racconto della *Rue Morgue* appare abbastanza chiaro, conoscendo la storia e come si conclude: un caso anomalo che richiedeva una capacità di analisi differente dal semplice calcolo delle possibilità. Lo è molto meno invece la questione in sé: ovvero la distinzione teorizzata da Coleridge e che cosa il poeta inglese intendesse esattamente mettendo in opposizione quei due termini. E mentre, da un lato, l'applicazione pratica della teoria di Coleridge fatta da Poe ci dà la migliore testimonianza di quanto quel tipo di idea estetica circolasse nel XIX secolo, in Inghilterra come in America, dall'altro, ci fa vedere chiaramente quanto sia difficile in un'epoca come la nostra parlare di *fantasia* e *immaginazione* nei termini in cui lo hanno quei due autori. In tal senso, ipotizziamo che la reale valenza di quella distinzione vada vista all'interno dell'epoca romantica, e in un generale riesame critico della “questione romantica”; e che solo così – e non in una prospettiva cognitiva atemporale o, all'opposto, in una esclusivamente storico-filologica – si possa coglierne un valore e un senso per i giorni nostri. Ma per fare ciò è necessario prima esaminare in breve il dibattito che ha avuto luogo tra i critici inglesi e americani, per tutto il '900, nel tentativo di capire cosa intendesse Coleridge separando l'immaginazione dalla fantasia, e da dove avesse tratto una simile distinzione.

### 1. La distinzione di Coleridge e i suoi antecedenti

Nel XIII capitolo di quel lungo e denso trattato sull'estetica e la poetica della scrittura che è la *Biographia literaria* (1817), dopo una serie di capitoli, per molti versi preparatori, e potentemente impregnati di filosofia, Coleridge fornisce la sua celebre distinzione tra immaginazione e fantasia, cominciando dalla prima:

The IMAGINATION then, I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or, where this process is rendered impossible, yet still, at all events, it struggles to idealize and unify. It is essentially *vital*, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead<sup>3</sup>.

Dunque Coleridge distingue due tipi di immaginazione: una primaria e l'altra secondaria. Entrambe godrebbero della stessa nobile origine, il "Potere vitale e primo Agente di tutta la percezione umana", mentre differirebbero unicamente nel grado e nel modo delle proprie operazioni. Ma la loro natura specifica sarebbe quella di essere organi vitali, quand'anche tutti gli oggetti intorno a loro fossero "immobili" o "morti". Mentre proprio su quest'ultimo versante, quello degli oggetti privi di vita, si collocherebbe la fantasia, che Coleridge definisce subito dopo in questa maniera:

FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definitives. The Fancy is, indeed, no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space, and blended with, and modified by, that empirical phenomenon of the will which we express by the word CHOICE. But, equally with the ordinary memory, the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association<sup>4</sup>.

La fantasia è pertanto solo un "modo della memoria", ed è soggetta alla "scelta", questo fenomeno empirico della volontà. Insomma la fantasia definita da Coleridge sarebbe nient'altro che una attività ordinatrice degli oggetti fatti propri dalla memoria, ma emancipata dalle categorie di tempo e spazio; e, così come la memoria ordinaria, riceverebbe i suoi contenuti "già pronti" da parte della legge di associazione.

Non è così difficile ricostruire le fonti classiche alle quali Coleridge attinge per arrivare a queste due definizioni. Quasi tutti i precedenti dodici capitoli della *Biographia literaria* fanno riferimento ad autori e opere filosofiche che in qualche modo hanno trattato di teoria delle idee e della conoscenza: da Aristotele a Plotino (la cui influenza nella definizione cole-

<sup>3</sup> Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, Boston, Crocker and Brewster 1834, p. 172. Per un'edizione critica di questo testo si veda: Frederick BURWICK (ed.), *Coleridge's "Biographia Literaria": Text and Meaning*, Columbus, Ohio State University Press 1989.

<sup>4</sup> Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria*, cit., pp. 172-173.

ridgeana di “immaginazione” è probabilmente più rilevante di quanto sia stato generalmente notato), a Tommaso, fino a Cartesio, Leibniz, Kant, e, in modo più specifico, il trattato di David Hartley, *Observations on Man* (1749)<sup>5</sup>. Non è questo il luogo per esaminare nel dettaglio cosa Coleridge colga da ciascuno di questi autori nella sua formulazione delle due definizioni e in particolare dall’ultimo e più grande, Kant<sup>6</sup>. Ma ciò che è rilevante osservare è che egli giunge “di fatto” – anche se forse non in modo assolutamente originale, né analitico alla maniera di un filosofo di professione – a porre una differenza semantica, in accordo con la sensibilità della sua epoca, all’interno di una teoria generale sulla creazione linguistica e artistica. In altre parole, per quanto essa sia imprecisa o non originale, Coleridge introduce una distinzione teorica di cui evidentemente nella sua epoca si sentiva la necessità. E la ripresa di questo tema da parte di Poe, nell’attacco di uno dei suoi racconti più celebri, è solo una fra le tante prove di questo fatto. In questo caso, una domanda che viene da porsi è: cosa significa tutto questo in relazione all’estetica e al clima intellettuale del 1800? Perché proprio nell’800 e non, ad esempio, nell’antichità, è emersa una simile *necessità*?

Tuttavia, non è su questo aspetto che hanno riflettuto in prima battuta i critici contemporanei, i quali sono andati in cerca, soprattutto, dell’origine diretta da cui Coleridge avrebbe attinto la specifica distinzione semantica tra fantasia e immaginazione. Dunque, cercando di trovare nel passato, e non all’interno della rivoluzione romantica stessa, nel presente e nel futuro di quello che stava accadendo, le risposte al problema teoretico posto da Coleridge. Così facendo, si è scoperto peraltro un vasto, e forse inatteso, ambito di incertezza. Ci sono state diverse ipotesi a tal proposito: in un articolo del 1948, John Bullitt e Walter Jackson Bate hanno individuato alcune anticipazioni nel diciottesimo secolo della distinzione proposta da

<sup>5</sup> Sul rapporto col pensiero di Hartley e sulla critica generale di Coleridge all’associazionismo cfr. Richard HAVEN, “Coleridge, Hartley, and the Mystics”, in *Journal of the History of Ideas*, 20 (1959), pp. 477-94; Martin KALLICH, “The Argument Against the Associations of Ideas in Eighteenth-century Aesthetics”, in *Modern Language Quarterly*, 15 (1954), pp. 125-136. Per un’analisi più generale dei rapporti di Coleridge coi filosofi del suo tempo cfr. Ian WYLIE, *Young Coleridge and the Philosophers of Nature*, Oxford, Clarendon Press 1989.

<sup>6</sup> Si vedano comunque i due principali studi sul rapporto Coleridge-Kant: un interessante e recente articolo di Silvestro MARCUCCI, “L’eredità Kantiana in Samuel Taylor Coleridge. Senso, Intelletto, Ragione”, in *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol. 61, 3-4 (2005), pp. 773-797; e uno, più lontano nel tempo, di Robert D. HUME, “Kant and Coleridge on Imagination”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 28, 4 (1970), pp. 485-496.

Coleridge<sup>7</sup>. Proprio quell'articolo si è trovato, negli anni successivi, ad essere al centro di un dibattito critico destinato quasi a non esaurirsi<sup>8</sup>, tale è la portata del tema e il numero di autori che nel '700 hanno riflettuto su una simile questione, ma anche la complessità del tema di per sé.

La vicenda può essere riassunta, in sintesi, come segue. Nella sua *Biographia literaria*, Coleridge dice di aver creduto un tempo di essere stato «the first of [his] countrymen who had pointed out the diverse meaning of which the two terms were capable» e di aver analizzato egli stesso «the faculties to which they should be appropriated»<sup>9</sup>. A partire da questa affermazione, la critica inglese ha cercato di verificare se le cose stessero

<sup>7</sup> John BULLITT, W. JACKSON BATE, "Distinctions between Fancy and Imagination in Eighteenth-Century English Criticism", in *Modern Language Notes*, vol. 60, 1 (1945), pp. 8-15. In realtà non è certo questo il primo studio sull'argomento, già nel anni '30 c'erano stati interventi significativi: basti pensare al volume del 1935 di quell'importante filosofo e teorico della metafora quale fu Ivor Armstrong RICHARDS: *Coleridge on Imagination*, Bloomington, Indiana University Press 1969 (rist.). O a Patrick L. CARVER, "Coleridge and the Theory of Imagination", in *University of Toronto Quarterly*, 9 (1940), pp. 452-465; o ancora a Clarence D. THORPE, "Coleridge as Aesthete and Critic", in *Journal of the History of Ideas*, vol. 5, 4 (1944), pp. 387-414.

<sup>8</sup> Fra le tantissime voci di questo dibattito, segnaliamo almeno le seguenti: Wilma L. KENNEDY, *The English heritage of Coleridge of Bristol 1798: the basis in eighteenth-century English thought for his distinction between imagination and fancy*, New Haven, Yale University Press 1947; la replica diretta di Earl R. WASSERMAN, "Another Eighteenth-Century Distinction Between Fancy and Imagination", in *Modern Language Notes*, vol. 64, 1 (1949), pp. 23-25; e gli interventi di Raymond L. BRETT, "Coleridge's Theory of Imagination", in *Essays and Studies*, 2 (1949), pp. 75-90; Barbara HARDY, "Distinction Without Difference: Coleridge's Fancy and Imagination", in *Essays in Criticism*, vol. I, 4 (1951), p. 336-344; J. A. APPELYARD S.J., *Coleridge's Philosophy of Literature*, Cambridge, Harvard University Press 1965 (vd. in particolare pp. 188-208); Thomas McFARLAND, *Coleridge and the Pantheist Tradition*, London, Clarendon 1969; James Volant BAKER, *The Sacred River: Coleridge's Theory of the Imagination*, Westport (Connecticut), Greenwood Press 1969; James Robert de Jager JACKSON, *Method and Imagination in Coleridge's Criticism*, London, Routledge & K. Paul 1969; Grosvenor POWELL, "Coleridge's 'Imagination' and the Infinite Regress of Consciousness", in *English Literary History*, vol. 39, 2 (1972), pp. 266-278; Kathleen COBURN, *The Self-conscious Imagination*, London, Oxford University Press 1974; e il volume di John Spencer HILL (ed.), *Imagination in Coleridge*, London, Macmillan, 1978. Fra gli studi degli anni '80 si vedano soprattutto tre volumi collettanei, il primo a cura di John Spencer HILL, *A Coleridge Companion*, London, Mcmillan 1983; il secondo a cura di Richard GRAVIL e Lucy NEWLYN, *Coleridge's Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press 1985; e infine l'ultimo, più che mai pertinente al nostro caso, a cura di Christine GALLANT, *Coleridge's Theory of Imagination Today*, New York, AMS Press 1989. Indichiamo inoltre gli importanti studi di James ENGELL, *The Creative Imagination: Enlightenment and Romanticism*, Harvard, Harvard University Press 1981; e James C. MCKUSICK, *Coleridge's Philosophy of Language*, New Haven, Yale University Press 1986.

<sup>9</sup> Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria*, cit., p. 58.



effettivamente così, ovvero se la distinzione di Coleridge fosse originale o fosse stata mutuata da qualche filosofo o teorico dell'arte in particolare. Ora, parlando della questione generale in sé, ossia l'analisi filosofica del concetto di fantasia (o immaginazione che dir si voglia), questa trova la sua prima trattazione esplicita nel pensiero greco in Platone, nel *Sofista* (236, e), dove si discute dello statuto dell'apparenza, individuandolo in una sintesi tra *doxa* e *aisthesis*. Tuttavia Platone non chiarisce fino in fondo – né nel *Sofista*, né nel *Teeteto* o nel *Filebo* – la questione dell'apparenza, il *phainesthai* (cioè, «l'opinione derivante dalla sensazione»<sup>10</sup>), nel suo rapporto con la *phantasia*, la quale, per la verità, non sembra assurgere nel filosofo greco a rango di facoltà mentale. Sarà Aristotele il primo a isolare il tema della *phantasia*, all'interno dell'indagine sull'anima in generale, e dedicargli uno statuto appropriato quale “facoltà distinta dall'anima” (*De Anima* Γ 3, ma anche, riprendendo le argomentazioni del *De Anima*, in *De Memoria et Reminiscencia* 449 b), accentuandone il ruolo cognitivo e una collocazione intermedia, ma sempre oscillante, tra la sensibilità (*aisthesis*) e l'intelletto (*nous*). E sarà lo stesso Aristotele a mostrare tutta la complessità e problematicità di una simile trattazione precisamente nell'ambiguità del compito di ottenere una comprensione filosofica adeguata della *phantasia*<sup>11</sup>. Ma, sostanzialmente, a fronte dell'enormità del problema teoretico in questione – che è, alla sua origine, quello dello statuto stesso della conoscenza – né Aristotele e neanche Platone (il quale pure, nel *Sofista*, si avvicina di molto a quell'obiettivo) operano una separazione netta, riconoscibile, di funzioni o di generi all'interno dello “stato mentale” della fantasia. Lo stesso si può dire, in generale, dei medievali<sup>12</sup> (pur facendo alcune debite eccezioni, tra cui Avicenna e Alberto Magno), per i quali la fantasia, intesa come arte di “creare immagini”, per quanto fatto problematico in sé, era in fondo una sola. È nel 1600 e soprattutto nel 1700, all'interno di quella grande stagione teoretica che va sotto il nome di empirismo, che si pone in maniera tecnica l'analisi dello statuto epistemolo-

<sup>10</sup> Cfr. PLATONE, *Sofista*, 264 b 1-2.

<sup>11</sup> Per un'analisi della problematica aristotelica riguardo al concetto di *phantasia* si veda: Malcom SCHOFIELD, “Aristotle on the Imagination”, in *Essays on Aristotle's “De Anima”*, M.C. NUSSBAUM – A.O. RORTY (eds.), Oxford, Clarendon Press 1992, pp. 249-277; Dorothea FREDE, “The Cognitive Role of *Phantasia* in Aristotle” (ivi, pp. 279-295); e David A. REES, “Aristotle's Treatment of *Phantasia*”, in *Essays in Ancient Greek Philosophy*, J.P. ANTON – G.K. KUSTAS (eds.), Albany, State University of New York Press 1971, pp. 491-504.

<sup>12</sup> Cfr. a questo proposito lo studio, lontano negli anni ma sempre interessante, di Murray Wright BUNDY, *Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, Urbana, The University of Illinois 1927.

gico della fantasia, destinata a crescere sempre più in valore e importanza dentro le teorie epistemologiche e conoscitive della filosofia moderna: da Cartesio, che l'ha in parte sottostimata, a Spinoza e Hume che l'hanno invece pienamente valutata. Tutto questo confluisce chiaramente in Kant il quale addirittura fonda e consacra l'immaginazione (*Einbildungskraft*) come un passaggio chiave, seppure per nulla privo di problemi, della *Critica della ragion pura*, nella sezione della "Deduzione trascendentale dei concetti puri dell'intelletto" (peraltro mutata sostanzialmente tra la prima e la seconda edizione). Senza entrare nel merito della complessa questione kantiana, è evidente come Coleridge respiri in pieno, a decenni di distanza, l'aria settecentesca inglese; quella, per fare un esempio, della rivista "Spectator" diretta da Joseph Addison, dove venivano discussi i piaceri dell'immaginazione, la loro origine e i criteri del gusto. È nel 1700 che si valuta cognitivamente la fantasia o immaginazione in una maniera come solo Aristotele nel *De Anima* ha fatto in passato, senza averne avuto peraltro mai un pieno riconoscimento (a partire dallo stesso Kant). Non vi è da meravigliarsi, dunque, che nella trattatistica del secolo a lui precedente, Coleridge trovasse infiniti spunti (impensabili nell'antichità o nel medioevo) per lavorare a una sua teoria sull'argomento, in una direzione propriamente poetico-estetica.

Bullitt e Bate, nell'articolo già descritto, citano lo storico Bundy che individua in Avicenna e Alberto Magno la distinzione tra due diverse funzioni di fantasia e immaginazione, simili a quelle proposte da Coleridge, ma opposte nella terminologia<sup>13</sup>. Immaginazione, in quel caso, indicherebbe la mera ripetizione o ri-assemblaggio di contenuti già dati, mentre fantasia suggerirebbe l'attività creativa generatrice di nuove combinazioni. Con questa stessa attribuzione la distinzione tra *Einbildungskraft* (immaginazione) e *Phantasie* (fantasia) è presente in Jean Paul Richter (e si è trasmessa a lui probabilmente in modo diretto dal medioevo al mondo germanico) nel suo saggio *Introduzione all'estetica* (*Vorschule der Aesthetik*) del 1804 (di cui Coleridge era peraltro ben consapevole<sup>14</sup>). Nel mondo anglofono, la stessa caratterizzazione dei due termini era apparsa nel volume dei sinonimi di William Taylor uscito nel 1813 ed era stata fortemente criticata da William Wordsworth due anni dopo<sup>15</sup>. Che *fancy* e *imagination*,

<sup>13</sup> Murray Wright BUNDY, *Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, cit., pp. 277-8, citato in John BULLITT, W. JACKSON BATE, "Distinctions between Fancy and Imagination in Eighteenth-Century English Criticism", cit., p. 8.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 9

<sup>15</sup> *Ibidem*. Nella "Prefazione" all'edizione del 1815 delle *Lyrical Ballads*, Wordsworth traccia una distinzione tra *fancy* e *imagination*, sebbene in maniera meno dettagliata rispetto a quella di Coleridge. Sul rapporto Coleridge-Wordsworth, a proposito della teoria



nell'uso critico e letterario, non fossero adoperati esattamente come sinonimi era del resto già chiaro a Joseph Addison un secolo prima, così come gli era chiaro che il significato dei due fosse fortemente oscillante e che perciò fosse necessario un “aggiustamento della nozione di queste due parole”<sup>16</sup>. Altre chiare testimonianze si trovano, nel mondo inglese, in autori come John Dryden (*Annus Mirabilis*, 1667) e, un secolo dopo, in William Duff (*Essay on Original Genius*, 1767), James Beattie (*Dissertations Moral and Critical*, 1783) e Dugald Stewart (*Elements of the Philosophy of the Human Mind*, 1792). Bullitt e Bate concludono che la distinzione di Coleridge andrebbe nella stessa direzione di quelle avanzate da Duff prima e Stewart poi (e se, affermano, non vi sono prove certe che Coleridge conoscesse il trattato di Duff, certamente aveva letto quello di Stewart): vale a dire, come scrive Stewart, quella di considerare la fantasia (fancy) essenzialmente come «a power of associating ideas according to relations of resemblance and analogy»<sup>17</sup>. A questa lista, in uno studio di due anni successivo a quello di Bullitt e Bate, Earl Wassermann aggiunge il nome di Arthur Browne, autore ben conosciuto da Coleridge, il quale però rispetto al poeta romantico inglese, ancora una volta, inverte il significato dei due termini in questione<sup>18</sup>.

Il dibattito critico novecentesco sulla distinzione *fancy/imagination* in Coleridge, di cui si sono offerti solo pochi accenni, per quanto enorme nelle proporzioni, si è tutto sommato sviluppato in due principali direzioni. Da un lato, come si è visto, una storico-filologica che ha indagato sulle fonti dirette e indirette che hanno portato Coleridge alla sua specifica visione estetica; dall'altro una storico-critica che ha cercato di comprendere cosa significasse la distinzione in se stessa e ha anche discusso, in varie maniere, della validità attuale della teoria dell'immaginazione coleridgeana. Nel primo caso, malgrado diversi risultati raggiunti (e tanti degli studi citati nelle note 7 e 8 ne costituiscono la prova), ci si è scontrati con l'atavica difficoltà di rintracciare corrispondenze e paternità di concetti all'interno del '700, un secolo fin troppo ricco di idee, teorie e trattati, tanto da costituire spesso un labirinto storico inestricabile, dove

---

dell'immaginazione, si veda Stephen PRICKETT, *Coleridge and Wordsworth. The Poetry of Growth*, New York, Cambridge University Press 1970.

<sup>16</sup> Cfr. “Spectator”, n. 411 (21 giugno 1712), citato in *ibidem*.

<sup>17</sup> Dugald STEWART, *Elements of the Philosophy of the Human Mind*, Edinburgh 1792, p. 305, citato in John BULLITT, W. JACKSON BATE, “Distinctions between Fancy and Imagination in Eighteenth-Century English Criticism”, cit., p. 12.

<sup>18</sup> Arthur BROWNE, “On the Distinction Between Fancy and Imagination” (1798), citato in Earl R. WASSERMAN,

“Another Eighteenth-Century Distinction Between Fancy and Imagination”, cit., p. 23.

sovente a fatica si capisce con esattezza chi ha iniziato cosa. Nel secondo caso, invece, ci si è trovati a fare i conti, da una parte, con una questione squisitamente gnoseologica, con tutto ciò che questo comporta, e cioè entrare in un ambito tecnicamente filosofico sul quale, nello specifico, Aristotele e Kant hanno detto più e meglio di tutti, ma perfino loro con grande difficoltà e numerosi ripensamenti; dall'altra parte, confrontarsi *vis à vis* con la teoria di Coleridge ha significato fare un paragone difficile con il '900, un secolo in cui la teoria dell'immaginazione è letteralmente "esplosa" ed è uscita abbondantemente al di fuori dei suoi confini classici. Ha significato, inevitabilmente, di dover fare i conti con la generale crisi dell'estetica, nel XX secolo, come disciplina "chiusa". È chiaro che, oltre a trovare qualche analogia o connessione, pensare di fare uso di una teoria poetico-estetica settecentesca nel XX secolo è quantomeno un'operazione improbabile. Il '900 è un secolo che pone il problema dell'immaginazione come totalmente problematico e privo di confini: difficilmente può essere oggetto di analisi, ma semmai soggetto attivo di una nuova comprensione del mondo. Si pensi solo alla psicanalisi, per citare un fenomeno su tutti, o a tutte le varie psicologie dell'arte; o a indirizzi di pensiero estetico come la fenomenologia, oppure a movimenti artistici come il surrealismo. Come si potrà mai pensare di interagire con questi attraverso categorie empiriche del XVIII secolo? Si può quasi dire, con un paradosso, ma non privo di verità, che nel '900 è sempre più la ragione che deve rendere conto all'immaginazione e non viceversa, come poteva essere ai tempi di Kant. Lo schema di Poe, per tornare alla "quasi prefazione" di *Gli omicidi della rue Morgue* è troppo semplice per integrarsi con una teoria estetica d'oggi. Forse anche per tutte queste ragioni fin qui elencate, il dibattito su questo aspetto dell'estetica di Coleridge, esploso tra gli anni '40 e gli anni '80, è un po' scemato negli ultimi vent'anni, in pratica dallo studio collettivo di Christine Gallant a oggi<sup>19</sup>. Dovremmo dunque concludere che l'analisi sul rapporto tra fantasia e immaginazione, proposta da Coleridge, Wordsworth e raccolta, si è visto, fra gli altri da Poe, sia un dato inattuale? Un'idea buona per l'800, ma oggi non più utilizzabile in senso teoretico, estetico, poetico?

In parte la risposta è sì. Abbiamo a che fare, indubbiamente, con un evento tipicamente "sette-ottocentesco" che, preso in sé, non si integra facilmente con la nostra epoca, o perlomeno appare portatore di una sensibilità lontana dalla nostra. Ma forse proprio quella *lontananza* è un'opportunità, una "condizione" verrebbe da dire, più che un ostacolo, per cercare di capire qualcosa che ci è sfuggito a proposito del romanticismo;

<sup>19</sup> Cfr. Christine GALLANT, *Coleridge's Theory of Imagination Today*, cit.

per rileggere quel tipo di questione con altri occhi. E non è detto che l’attualità di un’idea del passato debba essere solo “utilizzabilità”. Attualità è anche “provocazione”, argomento che stimola la realtà presente, o, ancora, un “vecchio” punto di vista che diventa nuovo se utilizzato come angolo visuale sui giorni nostri.

## 2. Il “Mythos-Debatte” e il ruolo dell’immaginazione nell’ermeneutica contemporanea

Come ha osservato in modo interessante Barbara Hardy<sup>20</sup>, tra le ragioni che sembrano muovere l’interesse di Coleridge verso la distinzione tra *fancy* e *imagination* vi è, da un lato, la generale volontà di affermare un “manifesto anti-associacionista” e, dall’altro, il desiderio di soddisfare la sua sete di unità riguardo all’attività mentale creativa. L’“immaginazione” concepita da Coleridge come “potere attivo e unificante” assolveva a tutte queste funzioni. In tal senso, secondo la Hardy, l’aver rimarcato la differenza tra *imagination* e *fancy* nasce da una profonda avversione sia nei confronti delle teorie associacioniste della memoria e dell’esperienza sia verso tutto ciò che nel processo creativo appare come “disconnesso”. Lo scrittore inglese aveva necessità, insomma, di un’idea, come era quella dell’attività immaginativa, libera da ogni vincolo meccanico. Allo stesso tempo, dice la Hardy, l’esistenza di una facoltà come la fantasia giustificava tutti quegli elementi disconnessi e comunque presenti nella creazione artistica. Tuttavia, unico garante e simbolo dell’unità universale era certamente, ancora una volta, l’immaginazione. Insomma, lungi dall’essere una postilla all’opera di Aristotele, Hume e Kant, la distinzione di Coleridge si porrebbe pienamente nel solco di una visione del mondo romantica e al centro di esigenze proprie dello spirito romantico. Ma perché questa considerazione non sia un semplice recupero di un dato all’interno della tradizione di appartenenza, ma sia qualcosa di più, è necessario mettere in atto una rilettura generale del fenomeno romantico e del suo rapporto con l’oggi. Questa è stata proposta in Italia, tra i primi, da Sergio Givone, dapprima attraverso un riesame radicale della figura di William Blake, “custode originalissimo” di una tradizione antica, e in seguito con la riapertura della “questione romantica” alla luce dell’ermeneutica e, in particolare, del secondo Heidegger<sup>21</sup>. Inserendosi all’interno del “Mythos-

<sup>20</sup> Si veda Barbara HARDY, “Distinction Without Difference: Coleridge’s Fancy and Imagination”, cit., p. 336 e segg.

<sup>21</sup> Cfr. Sergio GIVONE, *William Blake. Arte e religione*, Milano, Mursia 1978, e, dello stesso

Debatte” che a partire dagli anni '70 ha rilanciato nel pensiero continentale il nesso tra ontologia e mitopoiesi, Givone, riprendendo in parte le tesi di Hans Blumenberg<sup>22</sup>, ha osservato come proprio i romantici siano stati i primi a cogliere nel mito l'essenziale: ossia il rapporto che la mitopoiesi istituisce *non* con un'originaria rivelazione metafisica, che il mito tramanderebbe e di cui la poesia sarebbe il declinante riflesso, *ma* con il “caos” (Schlegel), la “negatività” (Novalis), “questa folle libertà” (Wackenroder) e quindi con l'apertura “da cui tutto è uscito e in cui tutto deve rifluire” (Schlegel così come, in modo pressoché identico, Schelling)<sup>23</sup>.

Dove il mito si identifica con la poesia lì ha luogo un esercizio di emancipazione a sfondo ermeneutico o più propriamente artistico, il cui valore e significato vale per sé e non rispetto ad altro: questo insegnano i romantici secondo Blumenberg. Detto in altri termini, «la poesia, miticamente, tien ferma la differenza che il mondo, costituendosi in quanto tale, sopprime»<sup>24</sup> e per questa ragione «terrore e gioco, violenza e libertà, ripetizione e metamorfosi, non stanno tra loro in un rapporto di opposizione, bensì di implicazione reciproca»<sup>25</sup>. Sulla stessa linea stanno altri importanti autori che hanno lavorato sul tema del mito, come Hans Gockel, in ambito storiografico, o René Girard, in quello teologico, e ancora Walter F. Otto e Manfred Frank su quello della filosofia della religione.

Ecco allora che la distinzione di Coleridge tra immaginazione e fantasia può essere vista nel quadro generale della riflessione romantica sul mito, e nello specifico sulla polarità tra simbolo e allegoria: una riflessione recuperata nel mondo contemporaneo da Heidegger, non solo nel gioco dialettico che serve al “porsi in opera della verità” (cfr. *L'origine dell'opera d'arte*), ma anche, in riferimento a Hölderlin, sostenendo la coincidenza della verità con la sua stessa negazione, in un movimento che altro non fa se non rivelare che l'essenza ultima della verità è proprio la libertà (cfr. *L'essenza della verità*). È in fondo la stessa prospettiva dei romantici, osserva Givone, quella che essi «avevano posto alla base della riunificazione, nel linguaggio poetico in quanto linguaggio non preceduto che dal proprio nulla, della scienza e della religione»<sup>26</sup>. Per Heidegger il pensiero poetante, inteso dal romanticismo, «raggiunge la verità dove la verità si sottrae a

autore, *La questione romantica*, Bari-Roma, Laterza 1992.

<sup>22</sup> Cfr. HANS BLUMENBERG, “Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos”, in *Terror und Spiel*, a cura di M. FURHMANN, Monaco 1971.

<sup>23</sup> Sergio GIVONE, *La questione romantica*, cit., p. 18.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 99.

qualsiasi paradigma fondativo e a qualsiasi orditura necessitante»<sup>27</sup>. È un paradosso bell'e buono, certo, pensare che la parola poetica precomprenda la realtà e stando preso di sé coincida con il suo stesso esilio e la perdita di sé. L'immaginazione poetica conduce a una verità doppia, ambigua, auto-negantesi: questo è sicuro. Ma è precisamente ciò che ha affermato Heidegger, identificando «l'interpretazione con l'unità di fondazione e decostruzione, con l'enigmatica e cangiante unità dell'origine, con l'originaria “Veränderung der Welt”»<sup>28</sup>. Recuperare la prospettiva romantica nella riflessione filosofica significa, secondo Heidegger, lavorare per tenere in vita un pensiero *memore dell'essere*. Heidegger incontra dunque il romanticismo sul terreno del mito che mette in rapporto la verità con l'essere. Ma non si tratta, sottolinea Givone, dell'essere sempre identico a sé e immutabile, ma dell'essere non salvaguardato, ovvero «che ha il nulla a propria salvaguardia»<sup>29</sup>. E non è forse il fatto che l'esperienza della verità non possa essere pensata se non su basi estetiche il principale lascito del romanticismo? In quale altro luogo, se non in questa prospettiva, si può dare una collocazione all'esigenza di Coleridge (ben individuata da Barbara Hardy) di sganciarsi da tutti i meccanicismi e gli associazionismi delle teorie cognitive della sua epoca, per individuare una zona che garantisca a un tempo l'unità e la discontinuità, o per dirla con le sue parole, garantisca un luogo dove potesse risiedere il “Potere vitale e primo Agente di tutta la percezione umana”? L'esito più naturale della teoria di Coleridge sull'immaginazione si può trovare, nella contemporaneità, in tutto il pensiero ermeneutico sul mito e sulla poesia che proprio dal primo romanticismo nasce e trae spunto. In fondo, la doppia “immagine” del mondo avanzata da Coleridge cos'altro è se non quella stessa dialettica con cui la verità *che si mette in opera*, direbbe Heidegger, si offre e si nasconde allo stesso tempo? Cos'altro è se non quella doppia anima della verità che si incarna nella dialettica di simbolo e allegoria, messa bene in luce da Schelling (*Philosophie der Kunst*, 1802), e nella quale la verità del segno trova la sua unica possibilità di salvaguardia?<sup>30</sup>

Già Novalis, ricorda Givone, in un suo frammento aveva scritto: «L'immaginazione è venuta al mondo spontaneamente e per prima. La ragione forse per ultima»<sup>31</sup>. Il primato romantico dell'immaginazione, tuttavia,

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 99-100.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>30</sup> In tal senso, sostiene Schelling, il simbolo si oppone all'allegoria e tuttavia l'“include” (*Ivi*, pp. 86-94).

<sup>31</sup> NOVALIS, *Werke, Tagebücher und Briefe*, Monaco e Vienna 1978, vol. II, p. 848, citato in Sergio GIVONE, *La questione romantica*, cit., p. 29.

non è “cronologico” ma “ontologico”. Scrive ancora Givone: «L’immaginazione, che è la facoltà della poesia, scopre nel mito la verità secondo libertà e l’oppone alla verità secondo necessità. Oppone la verità che si lascia (non si lascia se non) sempre di nuovo dire, raccontare, inventare, alla verità che, quando sia detta, lo è una volta per tutte»<sup>32</sup>. Questa duplice funzione della verità incarnata nell’opera, la polarità simbolo-allegoria, intravista con chiarezza da Heidegger, così come in passato da F. Schlegel, da Schelling e da Solger, e messa in luce ai giorni nostri da critici Blumenberg e Frank, «implica il superamento d’una riflessione a livello di poetica per raggiungere decisamente il piano dell’ontologia»<sup>33</sup>, tutto questo ben sapendo che l’ontologia è risucchiata nella crisi della metafisica e confluisce nella questione del valore di un linguaggio che non ha più bisogno di essere fondato da paradigmi o metodi che lo trascendono. Un linguaggio che esprime la “libertà” e “l’apertura del senso dell’essere”; dunque artistico, dunque mitopoietico<sup>34</sup>.

Ugualmente, per tornare a Coleridge, non si può ignorare la tensione posta dal poeta inglese nelle sue argomentazioni nel voler salvaguardare lo spazio della differenza riguardo al ruolo dell’immaginazione primaria rispetto a tutto il resto. È, nel piccolo, la stessa differenza stabilita da Edgar Allan Poe tra “pensare il multiforme” e “pensare il molteplice”. La fantasia (*fancy*) lavorerà sempre in aiuto al calcolo, quale figura dell’ingegno, per trovare varianti meno praticate sullo schema dato. Ma l’immaginazione capace di intuire il molteplice a cui si riferisce Poe nella “Rue Morgue” non può essere uno schema fra gli altri, qualcosa che “distrattamente non si è pensato”. È evidente che sia Poe che Coleridge stanno parlando di qualcosa di originario: dell’origine stessa del pensiero, quella che contiene tutti gli schemi e la negazione di questi. Nient’altro al di fuori del pensare poetico può arrivare in quei luoghi; e l’immaginazione è la facoltà propria di quella parola poetica. Stanti così le cose, quella facoltà deve essere per forza “altro”, qualcosa di separato; deve essere luogo di contraddizione, poiché altrimenti ridiventerebbe uno schema razionale fra i tanti possibili. È un luogo che attinge al nulla originario, quello che è alla base di tutte le creazioni possibili.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 30. «[...] la poesia libera la verità dallo stesso principio d’identità e non contraddizione esponendola a quell’originaria differenza che in definitiva è il nulla a garantire: poeticamente, il mondo appare quale è “davvero” solo là dove appare come altro, come sempre di nuovo altro, nello spazio dominato, *indifferentemente*, dai contrari (stupore e orrore, assenso e rifiuto, sì alla vita e no alla vita)» (*Ivi*, pp. 28-29).

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>34</sup> *Ibidem*.



La *creatio ex nihilo*, distinta dalla *creatio ex aliquo*, è il problema: di ieri come di oggi. E in questa distinzione senza tempo è rintracciabile l'attualità di Coleridge. Che si tratti di una questione poetico-letteraria, o metafisico-estetica o cognitiva, ha poca importanza. Quel “nulla”, quella zona che i romantici, più di altri, hanno individuato come zeppa di significato, è un luogo che ritorna, e non si lascia annientare dalle mode poetiche o dai dibattiti filosofici passeggeri.

