

GEOMETRIE DEL TERRORE

Lo spazio architettonico
nella letteratura weird

A CURA DI
AGOSTINO DE ROSA,
GIULIA LAZZARETTO E GIULIA PICCININ



GEOMETRIE DEL TERRORE

**Lo spazio architettonico
nella letteratura weird**

**A CURA DI
AGOSTINO DE ROSA,
GIULIA LAZZARETTO E GIULIA PICCININ**

**Con disegni di
Giulia Bersani e Davide Zaupa**

*Volume parzialmente finanziato
con i fondi per la ricerca dell'Università Iuav di Venezia.*

**Geometrie del terrore.
Lo spazio architettonico nella letteratura weird**

a cura di
Agostino De Rosa, Giulia Lazzaretto e Giulia Piccinin

ISBN 979-12-5953-073-8

In copertina

DEDALO
Oil / wood, 150 x 100 cm, 1993
Autore: Dino Valls (www.dinovalls.com)
Con il permesso dell'autore

Editore
Anteferma Edizioni Srl
via Asolo 12, Conegliano (TV)
edizioni@anteferma.it

prima edizione febbraio 2025

Copyright



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale

Ringraziamenti

Sono molte le persone e le istituzioni che vorremmo ringraziare, ma lo spazio a disposizione non è sufficiente per ricordarle tutte.

Ci limiteremo ad alcuni nomi, scusandoci in anticipo con quelli che non potremo citare. Dunque un grazie infinito a tutti coloro che hanno contribuito a creare l'evento delle *lecture* accademiche legate al corso di *Disegno*, nell'a.a. 2022-2023 e alla realizzazione di questo volume, e in particolare a: Laura Fregolent, già responsabile scientifico di *Ir.Ide*, Infrastruttura di ricerca dell'Università Iuav di Venezia; Francesco Musco, direttore della ricerca dell'Università Iuav di Venezia; Lucio Besana, Fabio Camilletti, Francesco Corigliano, Giusy Del Gaudio, Sara Marini, Giuliana Misserville, Cosimo Monteleone, Andrea Morstabilini, Matteo Polato e Andrea Vaccaro, che hanno animato, con le loro riflessioni critiche, le lezioni del corso. Un ringraziamento speciale al mitico Massimo Scorsone, che ci ha donato una introduzione che vale l'acquisto del volume; al *sulfureo* Dino Valls, che ci ha concesso amabilmente i diritti di riproduzione della perturbante immagine di copertina (*Dedalo*, 1993, collezione privata); e infine, ma non ultimi, a Giulia Bersani e Davide Zaupa per i bellissimi frontespizi interni.

Ma il ringraziamento più grande va soprattutto agli studenti del corso che hanno saputo interpretare le nostre intenzioni con creatività e passione, scoprendosi anche lettori.

Agostino De Rosa ringrazia, in stretto ordine alfabetico: Giorgio Cardosi, Rosanna Coscia e Sonia De Rosa, i miei fari anche nelle tenebre.

Giulia Lazzaretto ringrazia: Lucia, Andrea e Nicola, per l'immane entusiasmo che dimostrano verso gli infiniti orizzonti che decido di esplorare.

Giulia Piccinin ringrazia Giuditta, piccola fan del volume. Nel suo sguardo è la meraviglia della scoperta, propria di chi impara ogni giorno a osservare con curiosità.

Indice

- 7 Prefazione. Un teatro di *idola*
Massimo Scorsone
- 11 Premessa. Geometrie del terrore
Agostino De Rosa

Parte I

- 19 Regime scopico spettrale: spazio architettonico e percezioni fantasmatiche in Henry James e Shirley Jackson
Agostino De Rosa
- 51 Presenza e permanenza: i fantasmi e il *Genius loci* nell'antica Roma
Giusy Del Gaudio
- 63 Riverberi infestati. Processi risonanti ed ecologie dell'ascolto in *The Stone Tape*
Matteo Polato
- 75 La localizzazione del soprannaturale tra *weird* e modernismo
Francesco Corigliano
- 85 *The Tomb* di Howard Phillips Lovecraft e la rappresentazione dei luoghi dell'ignoto
Cosimo Monteleone
- 95 Eversioni gotiche. Intrecci intertestuali di scrittrici in cerca di guai
Giuliana Misserville
- 109 Case inospitali, terre incerte
Sara Marini
- 123 Aree di passaggio: dalle case infestate all'orrore liminale
Lucio Besana
- 133 La parola e il vuoto. Spazi spettrali nella letteratura occidentale
Andrea Morstabilini
- 143 L'architettura dell'inconscio: infestazioni, luoghi e *nonluoghi* nelle opere di Robert Aickman
Andrea Vaccaro
- 149 *Deadly Cold Cases*: a caccia di fantasmi in biblioteca
Fabio Camilletti

Parte II

- 163 Percezione e rappresentazione: del tangibile e dell'illusorio nella letteratura *weird*
Giulia Lazzaretto e Giulia Piccinin

Lecture esemplari

- 178 La casa dei suoni
Matthew Phipps Shiel
- 190 Il giro di vite
Henry James
- 200 La casa sull'abisso
William Hope Hodgson
- 212 La casa stregata
Howard Phillips Lovecraft
- 224 L'incubo di Hill House
Shirley Jackson
- 236 La stanza interna e Ravissante
Robert Aickman
- 248 The Shining. Una splendida festa di morte
Stephen King
- 260 Casa di Foglie
Mark Danielewski
- 276 Coraline
Neil Gaiman
- 294 L'altra casa
Simona Vinci

Bibliografia

Biografie

Prefazione

Massimo Scorsone

Un teatro di idola

“Salomone al nono de’ Prouerbij, dice la sapienza hauersi edificato casa, et hauerla fondata sopra sette colonne. Queste colonne significanti stabilissima eternità, habbiamo da intender che siano le sette Saphiroth del sopraceleste mondo; che sono le sette misure della fabrica del celeste et dell’inferiore, nelle quali sono comprese le Idee di tutte le cose, al celeste, et all’inferiore appartenenti.”¹

Giulio Camillo Delminio

*“It isn’t the thing that goes bump in your house in the night that is going to do you in in this brave new world; it’s your house itself. In a world where the very furniture of your life, the basic bones of your existence, turn terrible and strange, perhaps the only thing we’re going to have to fall back on is whatever innate decency we can find deep within ourselves.”*²

Anne Rivers Siddons

¹ Da *L’Idea del Theatro*, dello eccellente M. Giulio Camillo, Bindoni, Venezia 1550, p. 4 s. (e v. ora anche G.C. Delminio, *L’Idea del Teatro e altri scritti di retorica*, a cura di D. Chiodo e R. Sodano, Alethes – collezione di retorica, 1, Res, Torino 1990).

² “In questo nostro *brave new world*, ad atterrirci non è più la figura che ci compare davanti all’improvviso di notte, in casa nostra, bensì la casa stessa che si abita. In un mondo in cui perfino il mobilio della nostra vita, l’intima ossatura della nostra esistenza, diviene realtà spaventosa e conturbante, forse non ci rimarrà altro che fare ricorso a quanto d’innato decoro sapremo trovare nel profondo di noi stessi” (A.R. Siddons, cit. in Stephen King, *Danse macabre*, 1981; tr. dell’autore).

Chiediamocelo già in esordio, anziché liquidare troppo corrivamente l'argomento, e ben prima di dare per scontato il significato dello *haunting* – assillo ossessione infestazione, senza neppur troppe distinzioni tassonomiche – quale denominatore comune di una serie discreta di modalità *outré* di fruizione di ambienti fittizi: fabbriche di fantasia, architetture atte a simulare una abitabilità illusoria. Posti in cui “ci si sente”. E allora l'interrogativo fondamentale potrà toccare la vera natura di questi spazi, intesi o concepiti ad arte come vuote conchiglie risonanti del pianto profondo di un oceano invisibile, come *camerae obscurae* capaci di far concentrare lo sguardo allucinato dell'osservatore su dettagli inquietanti, a tutta prima impercettibili eppure via via sempre più invasivi. Non ci si domanderà quindi soltanto che cosa sia dato di vedere, che cosa sia lecito *sentire* all'interno di questi cerchi magici, ma anche: dove ci troviamo? Quale la nostra collocazione in seno a un mondo irrimediabilmente spettrale?³

L'infinita suggestione che tali luoghi mitici, esigui ecosistemi nei quali si articola il variegato pluriverso folk horror, esercitano in campo letterario trova una delle sue espressioni più emblematiche nel *topos*, gotico nel senso più lato possibile, della “casa stregata”: metaforico e spiazzante palcoscenico non già di idee (secondo il più rassicurante neoplatonismo di retaggio rinascimentale) bensì di εἴδωλα, ‘fantasmi’ in grado di turbare ogni nostro convincimento, ogni certezza acquisita – giacché è in tale tropologia di segno esemplarmente negativo che la *inhabitatio* dell'unico Spirito si corromperà in blasfema *vexatio* di torme di spiriti impuri, *in-mundi*.

Spazio ormai contaminato, violato, usurpato, la dimora eretta dalla Sapienza, umana e divina a un tempo, sul settenario della simbolica scritturale e postscritturale – le colonne planetarie, i germogli sefirotici della tradizione qabbalistica; ma anche i lumi dell'architettura di ruskiniana memoria – si metamorfizza così per via di paradossale contraffazione – eppure motivata all'apparenza da una intrinseca, urgente e feconda “necessità di travisamento” (Harold Bloom) – in vaso di empietà, veicolo di una “continenza” radicalmente diversa da ciò che la ragione, scimmia del Logos, vorrebbe mostrarci, permettendo così d'intravedere al centro geometrico di questo microcosmo (o, per dir meglio: microcaos) una *circolazion... pinta* non già della nostra *effigie*, ma di ben altri sembianti. Estranei, forse perfino sacrileghi.

Al cuore della più autentica *fearful symmetry*, la relazione tra spazio fisico e spazio immaginario si situa, in questo contesto retorico a più livelli interpretativi, all'altezza di un innesto di fantastico e di reale ove il “sovrannaturale” s'intreccia senza parere con dinamiche psicologiche, culturali e sociali di vasta portata. La casa, luogo altamente simbolico dell'intimità, della stabilità e degli affetti, si trasforma in larvale/larvata minaccia, in un'architettura abitata da presenze che non solo mettono a repentaglio il preteso ordine naturale, ma rendono inoltre udibile l'inquieto dialogo (o, più spesso, diverbio) tra passato e presente, tra

³ Quasi una tautologia – come infatti ampiamente documentato (Festo nell'epitome paolina, Varrone in Macrobio, ecc.), *mundus* è anche il *netherworld*, gli Inferi – di cui si fa ammenda all'istante.

individuo e storia collettiva. Facendo infine, se non erriamo, di questo abusatissimo tropo *middlebrow* ciò che potremmo chiamare anche noi, ancora con Bloom, una “rappresentazione di tardività”⁴.

Geometrie del terrore si propone di esplorare tali dinamiche attraverso una lente critica che intreccia letteratura e architettura, immaginazione e realtà. I saggi raccolti affrontano il tema della *haunted house* quale cifra dell'inquietudine e dell'oppressione, ma anche come spazio di rivelazione e di riflessione. I contributi ospitati nelle pagine seguenti favoriscono una mappatura complessa e affascinante, in cui la casa infestata assume l'assoluta preminenza di un *locus* circoscritto ma nondimeno in grado di riverberare con metafisica evidenza, nello specchio della fantasia letteraria, le ansie e le incertezze di ciò che consideriamo realtà.

Nel panorama della *ghost story*, classica o postmoderna, da Horace Walpole a Henry James, da Howard Phillips Lovecraft a Robert Aickman, da Shirley Jackson a Stephen King e oltre, gli scenari narrativi si presentano quali sfondi di atti illocutori sostanziati di tempo lungamente sedimentato in concrezioni quasi minerali – laddove il passato irrompe più o meno violentemente nel presente con tutto il suo portato tradizionalmente *noir* di tenebrosi segreti, colpe inconfessate e paure rimosse. Ogni dimora infestata è così un segmento liminale, uno spazio in cui visibile e invisibile si confrontano. Tale colloquio tra luoghi e memoria, tra architettura e narrazione, costituisce il fulcro di molte delle opere analizzate in questo volume, che invita il lettore a riflettere su come l'ambiente fisico possa modellare l'esperienza – o addirittura trasformarsi in vero e proprio attore dell'umana vicenda.

Fino a quando possa durare – o finché, come estremo esorcismo, non si compia la *beata spes* di una agnizione risoltrice (e dissolutrice) che metta la parola fine a ogni racconto. Che rada al suolo ogni parvenza. Per costruire-raccontare qualcosa di veramente nuovo.

Per molteplici nascite – ho corso invano,
cercando il costruttore della casa.

[...]

Costruttore della casa, sei stato riconosciuto!

Non erigerai più la casa!

Tutte le travi sono state disfatte,
la traversa del tetto è stata distrutta.

Dhammapada, 153-4⁵

⁴ Vale a dire una minima – ma non per questo meno eloquente – *vision of belatedness* (cfr. H. Bloom, *La Kabbalà e la tradizione critica*, tr. it. di M. Diacono, Feltrinelli, Milano 1981, p. 19).

⁵ Traduzione di Francesco Sferri, in *La rivelazione del Buddha*, a cura di R. Gnoli, i Meridiani – classici dello spirito, Mondadori, Milano 2004, I, p. 533.

Premessa

Agostino De Rosa

Geometrie del terrore

Da quando ero piccolo ho letto con costanza racconti di fantasmi. Credo che il primo sia stato ovviamente *Il fantasma di Canterville* (1887) di Oscar Wilde, come per molti ragazzi della mia generazione. Non so perché le storie di questo tipo mi hanno sempre attratto e, tuttavia, su di me hanno esercitato un effetto opposto e contrario rispetto a molti dei miei coetanei. Per me infatti, i fantasmi (quelli di carta, ovviamente) sono sempre state presenze rassicuranti, nonostante il clima perturbante che pervade gli spazi che occupano: l'aria che si gela al loro apparire, l'atmosfera ambientale che vira drammaticamente verso un senso di pesante oppressione (fisica e spirituale) durante le loro manifestazioni, l'affievolirsi o l'acuirsi (a seconda dei narratori) del sistema percettivo nei testimoni delle loro epifanie terrene, sono tutti elementi che mi hanno sempre trasmesso pace e serenità.

In questi giorni, ho finito di rileggere una raccolta di brevi racconti di fantasmi, edita nel 2018 per i tipi di Hypnos, intitolata *L'ora degli spettri. 29 storie di fantasmi*, curata magistralmente da Pietro Guarriello e Giuseppe Lo Biondo. Sono molti i racconti che mi sono piaciuti, anche perché il tema delle apparizioni fantasmatiche è inevitabilmente legato a quello delle case infestate e dunque delle architetture inquietanti. Uno dei racconti, *La sedia a dondolo* (1911), mi ha letteralmente commosso: è stato scritto da un fuoriclasse del genere, Oliver Onions (1859-1931), del quale ho letto anche *Il volto dipinto. Racconti di fantasmi* (Hypnos, Milano 2017) e *La bella incantatrice* (Hypnos, Milano 2024). E per uno strano caso del destino, ho rivisto negli stessi giorni *Sicilian Ghost Story* (2017), scritto e diretto da Fabio Grassadonia e Antonio Piazza. Il film si basa su un racconto di uno dei miei scrittori preferiti, Marco Mancassola, intitolato *Un cavaliere bianco*, contenuto nella raccolta *Non saremo confusi per sempre* (Einaudi, Torino 2011). Non rivelerò il finale di entrambi, ma accennerò solo al fatto che nel film, come nel romanzo, l'amore di una adolescente (dal simbolico nome di Luna) per un suo coetaneo (Giuseppe, ovvero Giuseppe Di Matteo) le consente

una discesa nell'Ade, ma anche un ritorno alla luce. In fin dei conti, a ben pensarci, le storie di fantasmi non sono altro che questo, storie di amore: amore per una vita perduta, per un bene perduto, per una occasione perduta. E a ben vedere spesso i fantasmi sono i testimoni che qualcosa può durare oltre il tempo, proprio come l'amore.

Molti mi chiedono ragione della mia passione per le storie di fantasmi. I motivi sono tanti e vari, ma proverò a sintetizzarli: il primo credo risalga a un *imprinting*, ricevuto da bambino, in una casa dove ho abitato. Mentre giocavo in corridoio, una mattina, all'improvviso, dallo spigolo della camera da pranzo che intravedevo dalla mia postazione, arrivò una voce femminile (forse il sussurro di una *banshee*, pensai poi da adulto) che mi chiamava per raggiungerla. Io cercai rifugio tra le gonne di mia madre, spaventatissimo. Il fenomeno durò per diversi anni e le voci divennero due, sempre provenienti dallo stesso *haunted corner* di quella casa. Difficilmente ormai entravo da solo in sala da pranzo, tale era la paura che mi attanagliava. Ma fu un contatto con l'ignoto, forse solo immaginato, o frutto della "esuberanza ormonale" di un ragazzino: chissà. Ma i segnali successivamente furono altri e molto perturbanti. Sono cresciuto in un ambiente positivista – mio padre, *in primis*, ma anche mia madre –, e ho sempre cercato di analizzare e di riflettere in profondità sulle mie esperienze. Le storie di fantasmi diedero alle mie domande delle risposte, non plausibili fenomenologicamente, ma letterarie, dunque ancora più interessanti. Come dice Paul Auster in uno dei capitoli della sua *Trilogia di New York* (Einaudi, Torino 2013), "le storie esistono solo in chi è capace di raccontarle". La seconda ragione è appunto di natura estetica: i racconti di fantasmi – soprattutto quelli scritti da autori come Henry James, Montague Rhode James, Oliver Onions, Shirley Jackson, Rudyard Kipling e Walter de la Mare, solo per citarne alcuni – sono spesso veri capolavori letterari, capaci di sintetizzare, nello spazio retorico del genere cui appartengono, la complessità delle emozioni umane più riposte, tra le quali appunto la paura e l'amore. Un precipitato di vita, raccolto in un'ampolla dal vetro oscuro, capace di esporre in evidenza tutti i drammi umani, grazie al soprannaturale. Il terzo motivo, più personale, è che i fantasmi fanno meno paura dei viventi. Tutti i racconti di fantasmi che coinvolgono bambini o bambine hanno quindi una strana eco in me, come se suonasse in quegli scritti una nota, un trillo che conosco bene, o, almeno, credo di aver conosciuto, come ho già raccontato. C'è un'età in cui si è massimamente ricettivi verso il mondo esterno, ma anche verso quello interno, forse inconsapevolmente – una questione d'istinto, direi – e quella è la fanciullezza e parte dell'adolescenza. Le "cose strane" a quell'età non sembrano poi tanto bizzarre e se qualcosa di diverso, di eccentrico accade, il suo ricordo si diluisce nel gorgo della memoria infantile che tutto sublima e metamorfizza. Nella fondamentale raccolta di racconti di Patricia Squires (1936), intitolata *Il fantasma nello specchio* (Agenzia Alcatraz, Milano 2022), ce n'è uno che mi "ha parlato" nel linguaggio segreto delle lucertole, come diceva Goethe: quello in cui un bambino incontra una misteriosa donna in bianco che gli mostra un incidente stradale in cui lui stesso si troverà coinvolto dodici anni più tardi. Anche in questo caso, non faccio il guastafeste anticipando il finale, dal momento che da quella visione nasceranno una serie di conseguenze esiziali nella vita di questo piccolo uomo.

L'incontro però è preluso da fenomeni di uscita dal corpo (o di premorte) del bambino, guidati da una dama bianca, poi ritrovata dallo stesso in una strada primeva che in realtà non esiste nel paese da lui abitato, a cui segue la rivelazione finale su cui taccio. Come raccontavo poc'anzi, l'incontro metafisico del bimbo descritto con sincera empatia da Squires è accaduto anche a me, da piccolo, ma per via acustica e non visiva, e... non venni creduto, proprio come il bimbo nel racconto. Il fenomeno psico-acustico durò un paio di anni circa e poi cessò. Come accennavo, da bambini si hanno le antenne della percezione ben orientate verso il mondo visibile, ma anche verso quello invisibile: non so dunque se si sia trattato di un fantasma o di un'illusione sensoriale. So che è accaduto e il fatto di averlo percepito per me lo rende reale. Così, da quel momento, l'esperienza acustica è diventata fondamentale nella mia vita e forse il fatto che ascolti molto (musica, parole di amici e parenti, radio, audiolibri, ecc.) dipende da quella strana iniziazione perturbante. E ancora per via sonora, ma questa volta radiofonica, quegli stessi racconti sono giunti a me tra il 1979 e il 1987, quando RAI Radio Tre mise in onda un ciclo di trasmissioni dal titolo *Il racconto di mezzanotte*. Io le ascoltavo tutte le sere, prima di addormentarmi, sotto le coperte, usando una radiolina portatile e un auricolare (sic!) monofonico, e ogni volta era una epifania: l'attore o l'attrice, cioè le voci narranti, intonavano la loro dizione all'ora tarda, ma soprattutto al tema dei racconti, quasi sempre riconducibili al realismo magico o al *weird* più puro, offrendomi sussurri, parole biascicate, toni oscuri e gravi. Per me era una goduria e dopo dormivo d'incanto, accompagnato da quella "paura" tutta letteraria (e radiofonica) e, dunque, innocua. Ricordo ancora con piacere la lettura de *L'adorabile fantasma* di August Derleth, oppure de *Il cacciatore di vecchi* di Dino Buzzati; e ancora di *Un cittadino di Carcosa* di Ambrose Bierce, e de *L'ultimo licanthropo* di Riccardo Bacchelli, solo per citarne alcuni. Molte di queste trasmissioni le conservo, registrate rocambolescamente su cassette C90, accuratamente catalogate e custodite in uno scatolone in cantina. Le ho ritrovate in questi giorni e ho pensato che M.R. James (1862-1936) aveva ragione quando rifletteva sul potere apotropaico e salvifico delle *ghost stories*. Non credo sia stato un caso che, nei giorni del *lockdown*, gli unici libri che riuscivo a leggere fossero di fantascienza e horror, o comunque di letteratura fantastica, i soli in grado di competere con quella situazione "ai confini realtà" senza sfigurare. Tutto il resto appariva superato e quasi una *mise en scène* artificiale rispetto al mondo reale, immagini di un'epoca lontana anni luce dal qui e ora. I fantasmi spiegano molte cose che ci accadono, dunque: non parlo tanto delle presenze inquietanti dei defunti che si ripropongono nella nostra dimensione: no, quella è "materia da romanzo", come diceva Balzac; parlo invece dei fantasmi della mente che ci tormentano e non ci fanno dormire, oppure che ci impediscono di compiere azioni nel verso del bene. Penso ad esempio a quella "gente che te sputa n'faccia, che nun'ha mai preso na farce in mano, che se distingue pe na cravatta", cui alludeva Antonello Venditti in una sua canzone in vernacolo romanesco, Sora Rosa (1972), e che pontifica sulla vita di migliaia di persone disperate, mosse dal desiderio feroce di sopravvivere: un desiderio, anzi un istinto direbbe Freud, che noi abbiamo riscoperto solo di recente. Come fosse un fantasma per l'Occidente. Perciò, "annamo via, tenemose pe'mano, c'è solo

questo de vero pe'chi spera, che forse un giorno chi magna troppo adesso possa sputà le ossa che so' sante".

Questi e altri pensieri mi venivano alla mente nel tentativo di spiegare al lettore il perché di questo libro che nasce, oltre che dai motivi personali di cui sopra, soprattutto da un corso universitario, intitolato *Geometrie del terrore*, che tengo da tre anni presso la laurea magistrale in Architettura dell'Università Iuav di Venezia, dove insegno da circa trenta. C'è voluto coraggio, oltre che letture decennali, per poter affrontare un argomento di studio e di ricerca, oltre che di esercitazione accademica, che in principio ho pensato sarebbe stato respinto da molti dei miei studenti. E invece è accaduto proprio il contrario: un numero di iscritti ai corsi in crescita esponenziale, uditori esterni al mondo accademico e colleghi sempre presenti per curiosità o amore mai confessato per il genere letterario di cui sopra. Del primo di questi corsi, il libro che il lettore stringe tra le mani è fedele diario, affrontando lo studio, *sub specie* architettonica, dello spazio retorico nella letteratura fantastica e, nel caso specifico, in quella il cui fulcro narrativo sono le case infestate. Il titolo del corso era appunto *Geometrie del terrore*, giunto nell'a.a. 2024-2025, alla terza edizione. Le lezioni teoriche hanno affrontato il complesso rapporto tra spazio letterario e spazio fisico, tra configurazione del plot narrativo, dei suoi connotati ambientali e l'atmosfera delle *haunted houses*, tra *Genius loci* e vocazione del paesaggio e dell'architettura "visitata", il tutto partendo dagli studi di Eleanor Winsor Leach (1937-2018), già docente presso la Indiana University di Bloomington (USA), e in particolare dal suo libro più noto, *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, pubblicato da Princeton University Press nel 1988. In quel volume, i paesaggi descritti nei testi omerici e virgiliani venivano confrontati dall'autrice con la pittura e, in genere, con le arti coeve, individuando affinità e discrepanze con la rappresentazione cartografica effettiva di quegli stessi luoghi. La geografia delineata da Winsor Leach squadernava un inedito universo "spaziale" in cui l'osservatore svolgeva un inaspettato ruolo "protoprospettico", ottico ma anche antropologico. Partendo dalle sue riflessioni critiche, è stato chiesto agli studenti del corso di adottare, come gli uomini-libro di *Fahrenheit 451* (1953) di Ray Bradbury, una *ghost story*, tra quelle selezionate e proposte da me, Giulia Lazzaretto (PhD) e Giulia Piccinin (PhD), e di ricostruire in proiezioni ortogonali, prospettiche e assonometriche quelle dimore avite, adottando un linguaggio formale e un *layout* grafico condivisi, per descrivere spazi, apparizioni, cambiamenti percettivi e ambientali, connessi alle presenze spettrali e/o ultraterrene. Dopo le lezioni *ex cathedra* – tenute nella prima parte del corso, e nelle quali sono state trattate alcune questioni teoriche legate alla storia della letteratura *weird*, a quella dell'idea di fantasma e di casa infestata in Occidente, alle nozioni di *ombra* e *cecità*, e dove sono stati approfonditi metodologicamente due casi –, è stato organizzato un ciclo di comunicazioni affidate a ospiti esterni, in qualità di *guest lecturer*, invitati a coppie, e incentrate sulle relative esperienze accademiche e culturali, scientifiche o di semplici appassionati. Le conferenze di *Geometrie del terrore*, aperte principalmente agli studenti del corso e alla comunità scientifica dell'Università Iuav di Venezia, hanno riscosso un

grande successo di pubblico (con molti ospiti esterni inattesi) e sono state seguite anche al di fuori dell'aula universitaria in cui si svolgevano fisicamente, tramite un servizio di *streaming* appositamente predisposto dagli uffici tecnici dell'Ateneo.

Geometrie del terrore raccoglie dunque i saggi scientifici dei curatori del corso e degli invitati al I ciclo di conferenze, ma soprattutto (nella sua seconda parte) le tavole grafiche (con relative schede testuali) inerenti a dieci casi studio svolti da un nutrito gruppo di studenti, che hanno attinto alle loro emozioni più primordiali, spingendosi ad affrontare la domanda senza tempo “cosa avviene dopo la morte?”, e soprattutto, in quali spazi architettonici e/o urbani? Le risposte sono contenute in ricostruzioni grafiche e retoriche talvolta spaventose, talaltra divertenti, qualche volta filosofiche, oppure commoventi. Con onestà e passione gli studenti del corso hanno sempre esplorato lo spazio liminale tra il fantastico e il quotidiano con profondità e intensità, scoprendo nuovi modi di guardare chi siamo e cosa conti per noi, esplorando quanto sia misterioso, triste, strano e comico essere vivi o, ancora peggio, quando non lo siamo più.

PARTE I

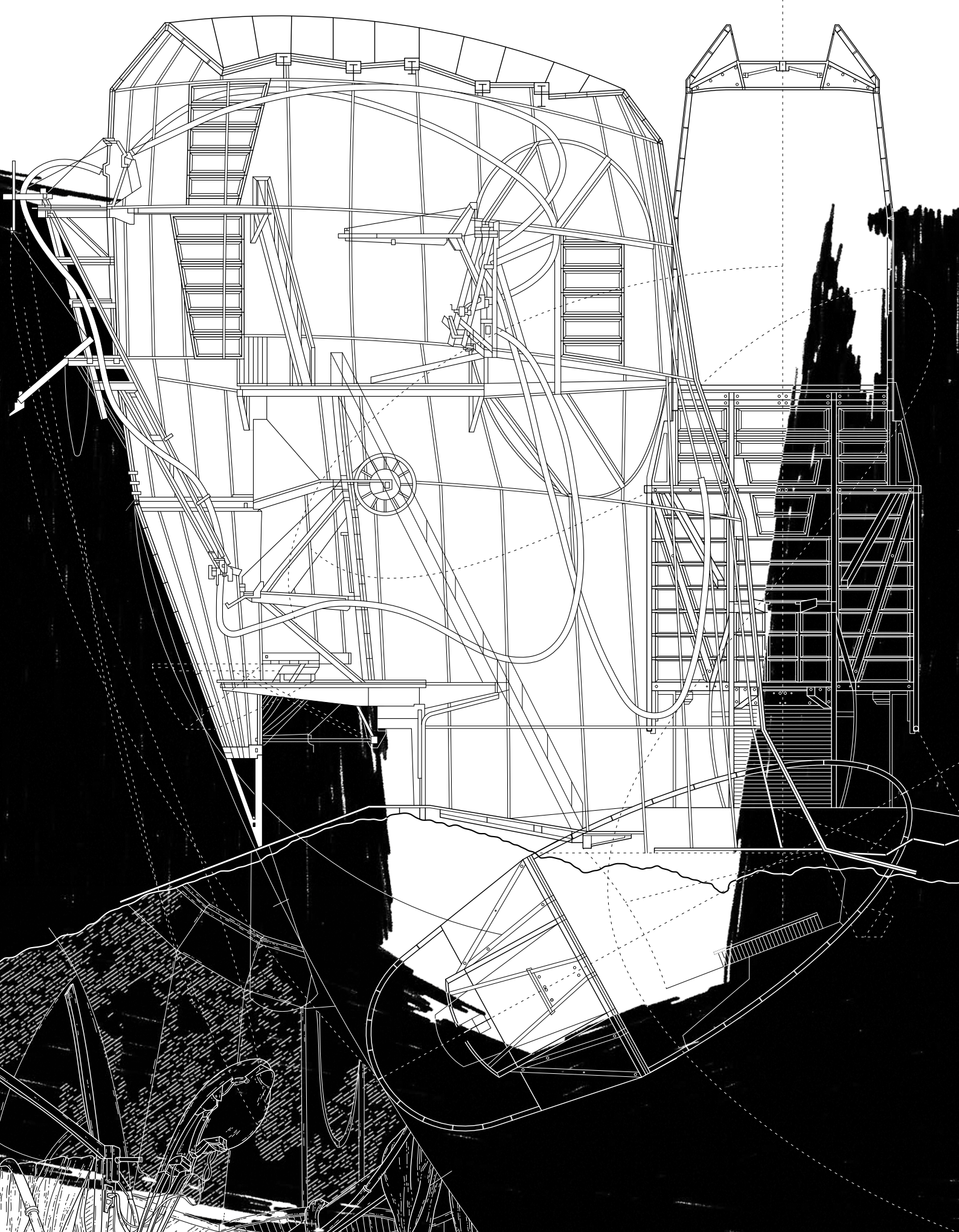
I disegni che aprono i singoli saggi appartengono al ciclo: Giulia Bersani, Davide Zaupa, *Geometrie del terrore*. Lebbeus Woods, Venezia 2024.

Parte I

- 0. *Solohouse*, Agostino De Rosa
- 1. *Terrain*, Giusy Del Gaudio
- 2. *System Wien*, Matteo Polato
- 3. *Underground Berlin*, Francesco Corigliano
- 4. *Berlin Free Zone*, Cosimo Monteleone
- 5. *Terra Nova. Project DMZ*, Giuliana Misserville
- 6. *The Einstein Tomb*, Sara Marini
- 7. *On the Malecón*, Lucio Besana
- 8. *Lower Manhattan*, Andrea Morstabilini
- 9. *Aerial Paris*, Andrea Vaccaro
- 10. *Neomechanical Tower. (Upper) Chamber*, Fabio Camilletti

Parte II

- 11. *New City*, Giulia Lazzaretto e Giulia Piccinin



Agostino De Rosa

Regime scopico spettrale: spazio architettonico e percezioni fantasmatiche in Henry James e Shirley Jackson

“Credo che l'uomo sogni unicamente per non cessare di vedere.”
Johann Wolfgang von Goethe

Ospiti inattesi

Il tema della casa infestata costituisce una sorta di basso continuo nella cultura popolare e nelle letterature di tutte le epoche, anche se declinato con modalità differenti, a seconda dei contesti antropologici in cui si è manifestato e si manifesta ancora oggi. Già l'uso di quest'ultima forma verbale induce nel lettore un senso di estraneità e alterità del fenomeno in sé, lasciando intendere che l'apparizione fantasmatica costituisca una sorte di interruzione nella continuità spazio-temporale dell'esperienza secolare di percezione e di appercezione del mondo: è suggestivo che lo storico dell'arte Michael Baxandall abbia usato un'espressione analoga (“hole in a flux”¹) per definire cosa siano le ombre, lemma spesso associato alla natura effimera e sfuggente dei fantasmi². E in effetti l'incertezza sulla natura delle apparizioni spettrali le colloca *de iure* in quell'area percettiva tra il visibile e l'invisibile, appunto tra luce e ombra (termini duali alle latitudini occidentali, assunti nel loro campo non solo semantico, ma anche fenomenico³)

¹ M. Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, New Haven & London 1995, p. 2 (tr. it. *Ombre e Lumi*, Biblioteca Einaudi, Torino 2003).

² Per la definizione di fantasma e delle sue varianti, si rimanda ai seguenti testi: D. Kindersley, *A History of Ghosts, Spirits and the Supernatural*, DK, Londra 2024; S. Cigliana, *Due secoli di fantasmi. Case infestate, tavoli giranti, apparizioni, spiritisti, magnetizzatori e medium*, Edizioni Mediterranee, Roma 2018; S. Owens, *The Ghost: A Cultural History*, Tate Gallery, Londra 2017; R. Clarke, *A Natural History of Ghosts: 500 Years of Hunting for Proof*, Penguin 2013; M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Feltrinelli, Milano 2013; G. Pilo e S. Fusco, *Il Fantasma*, in Idd., “Storie di fantasmi”, Newton Compton, Roma 2013; P.H. Aykroyd, *A History of Ghosts. The True Story of Séances, Mediums, Ghosts, and Ghostbusters*, Harmony/Rodale, Londra 2009; P. Maxwell-Stuart, *Ghosts: A History of Phantoms, Ghouls, & Other Spirits of the Dead*, Tempus Pub Ltd, Londra 2006; M. Roach, *Spettri. Apparizioni, ectoplasmi e care presenze. La vita dopo la morte secondo la scienza*, Einaudi, Torino 2006; S. Fusco, *Fantasmi, streghe e case infestate. Nella realtà, nella letteratura e nel cinema*, Mondo Ignoto, Roma 2001; S. Conti, *Uomini e spettri*, Mondadori, Milano 1997.

³ Si veda in merito: A. De Rosa, *Geometrie dell'ombra. Storia e simbolismo della teoria delle ombre*, CittàStudi Edizioni, Milano 1997; Id. (a cura di) *Tra luce e ombra*, Il Poligrafo, Padova 2004; Id., *L'infinito svelato allo sguardo. Forme della rappresentazione estremo-orientale*, CittàStudi Edizioni, Milano 1998.

che lasciano lo spettatore dell'evento incapace di agire, con i propri sensi cartesiani neutralizzati e con l'emersione dal profondo di nuove forme di conoscenza (e anche di coscienza)⁴. Questo stato liminale spesso sollecita il percepito che si sia a un passo dall'isteria, se non della follia: estranea al mondo razionalmente medicalizzato, così ben analizzato da Michel Foucault⁵ (1926-1984), l'apparizione di un *revenant* sconvolge l'ordine costituito della realtà, assurgendo ad atto di ribellione, se non addirittura di terrorismo. Cosa accadrebbe se tutti i morti della storia umana ritornassero, improvvisamente risorti con i loro corpi e le loro età originarie, in accordo con le aspettative giudaico-cristiane, bussando alle porte delle loro case, abbandonate forzatamente quando hanno dovuto congedarsi dalla vita terrena? Se lo è domandato lo scrittore italiano Giacomo Papi (1958) in un romanzo⁶ di qualche anno fa, in cui l'autore immagina questo evento sconvolgente, con il conseguente caos prodotto dalla ricomparsa di milioni di generazioni passate a miglior vita (dall'epoca di apparizione dei primi ominidi, fino a oggi) nelle città e nei paesaggi – urbani o rurali – del nostro evo, con conseguente sovversione delle regole di convivenza civile tra i viventi, naturali e soprannaturali. “Coloro che non sono più” tornano dunque – molti emergendo dal mare, come recita l'adagio biblico, evocato sin dal titolo del romanzo –, e lo fanno volendo rioccupare non solo il loro ruolo sociale e familiare, ma soprattutto le loro case abbandonate forzatamente in epoche passate. La casa e, più in generale, l'architettura fungono da faro attrattivo per corpi e anime che, spaesate, dopo secoli o decenni di sonno che doveva essere eterno, cercano le loro radici, più precisamente il loro passato, senza il quale il loro futuro non avrebbe senso. Ed è in architetture, non solo avite o abbandonate, ma anche funzionali e futuribili, che tornano i fantasmi protagonisti di molta letteratura spettrale, moderna e contemporanea⁷, in alcuni casi con un forte desiderio di vendetta, ma più spesso per sciogliere un nodo emotivo che travalica la morte: il più delle volte, statisticamente parlando, si tratta di storie d'amore incomplete o inesprese, talvolta troncate da un evento infausto, causato dal *villain* di turno, oppure scatenato dal caso, indifferente ai sentimenti umani e rispondente a un ordine naturale che non distingue il bene dal male.

⁴ In merito, si veda anche T. Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Press of Case Western Reserve University, Londra 1973, p. 25.

⁵ Cfr. M. Foucault, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Einaudi, Torino 1969.

⁶ Cfr. G. Papi, *I primi tornarono a nuoto*, Einaudi, Torino 2012. In contemporanea alla pubblicazione del libro, si ricorda che lo stesso *plot* narrativo è stato alla base di una serie televisiva francese, *Les Revenants*, creata da Fabrice Gobert e trasmessa, a partire dal novembre 2012, in due serie da otto episodi ciascuna. Anche in questo caso gli episodi dilatavano il tema di un film del 2004, dal titolo *Quelli che ritornano*, regia di Robin Campillo. La serie francese ha avuto anche un adattamento negli USA con il titolo *The Returned* (Netflix 2015).

⁷ In merito all'analisi critica della diffusione del genere spettrale in relazione al tema della casa infestata, si rimanda a: F. Corigliano, *Nessuna casa vuota: l'abitazione infestata nella letteratura del soprannaturale*, in “Providence Tales. La rivista dei racconti fantastici, horror, weird, pulp”, n. 5/Primavera, Providence Press, Bologna 2020; N. Matheson, *Surrealism and the Gothic Castles of the Interior*, Routledge, Londra 2018; U. Lugli, *L'orrore sotto casa. La dimora pestilens da Plauto a H.P. Lovecraft*, in “Futuro Antico: collana di studi linguistico-letterari sull'antichità classica del Dipartimento Francesco Della Corte”, n. 11, Erredi Grafiche Ed., Genova 2016; G. Scalessa, *La casa infestata tra letteratura scientifica e narrativa*, in Id. (a cura di), “Gli inquilini del piano di sopra. Case infestate nelle ghost stories”, Nuova Delphi, Roma 2016; R. Schmitz, *Haunted by a House: The Terrors of Postmodernity in American Haunting House Tales*, MA Dissertation, Leiden University, Leida 2015.

Ma perché dovrebbe poi farlo? Lo schema retorico⁸ sembra ripetersi dunque, con la casa che diventa un agente infestato e infestante – maniero o villa, spelonca o edificio per appartamenti che sia –, ma che appare essere vincolata, sin dalle fasi iniziali della sua ideazione e progettazione, a un destino maledetto inevitabile: esiste dunque in esse un *Genius loci*⁹, nell’accezione latina e vitruviana del termine, che le condanna al male *ab origine*. Il testo di Edward Bulwer-Lytton *La casa e il cervello*¹⁰ (*The haunted and the haunters*, 1859) lo esemplifica in modo paradigmatico, soprattutto per l’approccio scienziato del suo autore, incline a spiegare il fenomeno spettrale all’interno di un orizzonte razionale, in cui le manifestazioni dell’occulto ci appaiono tali solo perché la scienza non è stata ancora in grado di spiegarle. La letteratura sul tema della casa infestata è vastissima e, appunto, infestante ogni tentativo di discorso critico sul tema, ma di seguito si è deciso di analizzare due casi studio celeberrimi, entrati rapidamente, dopo la loro pubblicazione, tra le opere paradigmatiche del genere, anzi capaci di fissare un canone: si tratta de *Il giro di vite* (1898) di Henry James e de *L’incubo di Hill House* (1959) di Shirley Jackson, opere caratterizzate da due differenti tipologie nel processo di insediamento spettrale. Nel primo caso, la casa descritta da James diventa infestata dopo alcuni fatti esecrandi e luttuosi, perpetrati da esseri viventi, ormai ridotti a fantasmi, che tornano per completare la loro opera di corruzione su due minori. Nel secondo caso, quello narrato da Shirley Jackson, la casa è maledetta dalla sua fondazione: l’architetto che ne delineò spigoli e solai, mura e torrioni, tetti e verande operò fin dall’inizio della sua costruzione seguendo una pianificazione strutturale maligna, di cui è impossibile liberarsi. Il primo caso, come vedremo, ammette un atto esorcistico di liberazione del sito, mentre il secondo è condannato alla perdizione eterna, le sue fondamenta essendo state allocate nell’essenza più profonda del male¹¹: entrambe però impongono il sacrificio di un vivente.

Le note che seguono sono state redatte volutamente a mano e poi trascritte digitalmente, come facevo molti anni fa, e la scelta della “casa” di carta che doveva ospitare quelle parole non è stata casuale: un prezioso quaderno con la copertina (scelta appositamente) disegnata da William

⁸ Sulle strutture narrative del testo, si rimanda alla bella tesi dottorale di R. Avagliano, *Le strategie testuali della suspense nelle ghost stories di Henry James*. Relatore: Prof.ssa Roberta Ferrari, Università di Pisa, Scuola di Dottorato in Discipline Umanistiche, Dottorato di Ricerca in Letterature Straniere Moderne (Curriculum: Inglese), Ciclo XXII, 2011. Lo studio si articola sull’esame retorico di tre racconti fantastici di James, ovvero: *The Turn of the Screw* (1898), *The Jolly Corner* (1908) e *The Friends of the Friends* (1896).

⁹ Per un’analisi subspesie architettonico-paesaggistica del termine si rimanda al classico C. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1979. Si veda anche: J. Dixon Hunt, *Genius Loci: An Essay on the Meanings of Place*, Reaktion Books, Londra 2022.

¹⁰ Cfr. E. Bulwer-Lytton, *La casa e il cervello. The haunted and the haunters*, a cura di P. Guarriello, Aspis, Milano 2023. Un’interessante riflessione critica sulle radici classiche del tema trattato nel racconto, si trova in: A. González-Rivas Fernández, *The Haunted and the Haunters; or the House and the Brain*, by Edward Bulwer-Lytton: a Victorian Literary Updating of Pliny the Younger’s Ghost Story (Plin. Ep. 7, 27, 5–11), in “English Studies”, 97:8, Taylor & Francis, October 2016.

¹¹ Circa le pratiche rituali di protezione di un cantiere architettonico, a partire dalle sue fondazioni, ma soprattutto in relazione all’ombra, si rimanda al celebre testo di J. Frazer, *Il ramo d’oro. Studio della magia e la religione*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

Morris¹² (1834-1896). Morris per me ha sempre fatto parte di una sorta di trinità, insieme ai membri della *Spook school*¹³ di Glasgow, in primis, Charles Rennie Mackintosh¹⁴ (1868-1928), e a Eugène Viollet-le-Duc¹⁵ (1814-1879), che esercitavano – in forme e opere – una riflessione sulla spettralità della storia dell'architettura¹⁶ intesa ora come eredità perduta, ora come traccia di stampo miltoniano, che mi appariva assonante con le retoriche spaziali dei più grandi autori di storie di fantasmi a loro contemporanei. James e Jackson, dicevo: due vite allo specchio, dunque, ma *through a glass, darkly*¹⁷; due teorie del romanzo (una esplicita, l'altra implicita) apparentemente antitetiche, ma carsicamente connesse da un'attenzione maniacale al linguaggio interiore della coscienza; due architetti del terrore, uno centrifugo e l'altra centripeta. Non so se sia riuscito a spiegare come si siano connotate le loro strategie scopiche in relazione alla presenza spettrale, reale o ipotetica che fosse per entrambi, in questi due capolavori della letteratura di tutti i tempi. Certo per me è stata un'occasione per parlare ancora una volta di quel bambino che, in un angolo dello sgabuzzino di casa, era impaurito da una voce misteriosa che lo chiamava a sé dalla stanza di fronte. Da quella paura è nata, poi, una felicità.

Bly Manor come meccanismo scopico

"This is the movie/these are the images of our longing..."

Sidsel Endresen, *This is the Movie*, in "So I Write", ECM 1990

The Turn of the Screw (Il giro di vite¹⁸), forse il racconto di fantasmi più noto in area anglofona, fu scritto nel 1898¹⁹ e pubblicato a puntate su

¹² Il legame di Morris con il mondo del fantastico fu più esplicito a partire dal 1890, verso la fine della sua vita, quando iniziò a dedicarsi alla stesura di quelli che oggi si definirebbero romanzi *fantasy*, tra i quali il più famoso è sicuramente *La fonte ai confini del mondo*, pubblicato per la prima volta nel 1896 da The Kelmescott Press e, nel 2005, dalla Fanucci Editore in Italia. Più in generale, sulla vita e l'opera di Morris nel suo contesto storico, si veda: A. Mason (a cura di), *William Morris*, Einaudi, Milano 2022. Inoltre si segnala: A. Warwick, *Nineteenth-Century Gothic Architectural Aesthetics*, A.W.N. Pugin, John Ruskin and William Morris, in D. Townshend, A. Wright (a cura di), *The Cambridge History of the Gothic*, Vol. 2, *Gothic in the Nineteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge (UK) e New York 2020.

¹³ Cfr. R. Billcliffe, *The Glasgow Boys: The Glasgow School of Painting 1875-1895*, John Murray, Londra 1986.

¹⁴ Cfr. R. Billcliffe, *Charles Rennie Mackintosh and the Art of the Four*, Frances Lincoln, Londra 2022.

¹⁵ Cfr. P.-M. Auzas, *Eugène Viollet-le-Duc, 1814-1879*, FeniXX réédition numérique (Caisse nationale des monuments historiques et des sites), Parigi 1979.

¹⁶ Cfr. D. Townshend (a cura di), *Gothic Antiquity: History, Romance, and the Architectural Imagination, 1760-1840*, Oxford University Press, Oxford 2019; D. Punter, a cura di, *The Edinburgh Companion to Gothic and the Arts*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2019.

¹⁷ Cfr. Corinzi, 13:12, ma anche Ingmar Bergman (1961), e soprattutto Sheridan Le Fanu (1872).

¹⁸ L'edizione italiana del romanzo cui si fa riferimento nel presente saggio è quella pubblicata da Einaudi nella traduzione di Fausta Cialente (cfr. H. James, *Il Giro di Vite*, in Id., "Racconti di fantasmi", Einaudi, Torino 1992). Per gli approfondimenti filologici e critici relativi alla stesura del romanzo, si rimanda al ricco volume: H. James, *The Turn of the Screw. Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*, a cura di P.G. Beidler, St. Martin's Press, New York 1995. È singolare che il titolo in italiano del romanzo inizialmente stentò non poco ad affermarsi come semplice traduzione di quello inglese: si passa così dal pruriginoso *Il Segreto dell'Istitutrice*, nella versione della casa editrice Bemporad, apparsa nel 1932 nella sua collana I Libri Misteriosi; ad *Angoscia* nella versione acclusa al *Corriere della Sera*, e pubblicata nel 1955 nella collana *Il Romanzo per Tutti*. La prima traduzione italiana a riportare il titolo corretto del testo è quella di B.U.R. Rizzoli del 1934.

¹⁹ A informare Henry James del fatto di cronaca (la storia di uno spettro che perseguitava un bimbo

*Collier's Weekly*²⁰ – dal 27 gennaio al 16 aprile di quello stesso anno – dal più inglese degli scrittori americani, Henry James (1843-1916). Rileggere il testo ha prodotto in me un piacere immenso, riportandomi indietro nel tempo, quando mio padre mi regalò la prima copia del romanzo che ancora conservo (nella traduzione di Elio Maraone e con l'introduzione di Franco Cordelli, edita da Garzanti nel 1974). Il regalo arrivò nelle mie mani dopo che vedemmo insieme una riduzione cinematografica del libro, in televisione per la precisione, una sera d'autunno di moltissimi anni fa. Mio padre mi avvertì, citando in coda un celebre prologo a una commedia *spettrale*²¹ di Eduardo de Filippo: “Stasera vedremo un film che forse ti spaventerà tanto. Ma ricordati: i fantasmi non esistono!”. Non sono sicuro che avesse ragione, ma il film fu effettivamente una vera e propria epifania nella mia adolescenza, abituato com'ero, fino ad allora, a vedere opere più esplicite in tema di orrore e apparizioni sovrannaturali: questa invece manteneva un profilo basso, minimale e, per questo, ancora più perturbante. *The Innocents* (1961) era il titolo del film, e il suo regista era Jack Clayton²² (1921-1995), poi ritrovato sulla mia strada di cinefilo più volte, soprattutto con *Il grande Gatsby* (*The Great Gatsby*) (1974). Approfondendone in seguito la conoscenza, scoprii che la sceneggiatura del film era firmata da William Archibald (1917-1970; autore di un precedente adattamento teatrale di successo²³) e nientemeno che da Truman Capote (1924-1984), con scene e dialoghi aggiuntivi a firma di John Mortimer (1923-2009). La star indiscussa del film, su cui si regge l'intera trama, più dei due piccoli protagonisti²⁴ (Flora e Miles, impersonati rispettivamente da Pamela Franklin e Martin Stephens) “visitati” dai fantasmi di due oscuri personaggi/amanti, Peter Quint e Miss Jessel, ormai defunti, è l'anonima istitutrice, che nel film risponde al nome di Miss Giddens, interpretata da una stellare Deborah Kerr (1921-2007), già

in una casa solitaria della campagna inglese) che poi ispirò il plot di *The Turn of the Screw*, fu l'amico e Arcivescovo di Canterbury Edward White Benson, fondatore della *Ghost Society*, o *Cambridge Association for Spiritual Inquiry*. Benson fu anche padre degli scrittori di storie di fantasmi E.F. A.C. e R.H. Benson. Cfr. J. Oppenheim, *The Other World: Spiritualism and Psychical Research in England, 1850-1914*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.

- 20 L'edizione anastatica consultata è la seguente: H. James, *The Collier's weekly version of Henry James's The turn of the screw: as it first appeared in serial format in 1898*, a cura di P.G. Beidler, Coffeetown Press, Seattle 2010. La storia fu completata quando lo scrittore si trasferì a Rye nell'East Sussex, dividendo il suo tempo tra Lamb House e i De Vere Gardens a Londra e, dal 1913, a Cheyne Walk a Chelsea, dove morì nel 1916.
- 21 Si tratta ovviamente di *Questi fantasmi!* scritta da Eduardo De Filippo nel 1945, e messa in scena il 7 gennaio 1946, presso il Teatro Eliseo di Roma, dallo stesso drammaturgo con la Compagnia *Il Teatro di Eduardo con Titina De Filippo*. È il personaggio di Pasquale Lojacono (interpretato dallo stesso Eduardo) a proferire il celebre avvertimento agli spettatori: “I fantasmi non esistono. I fantasmi siamo noi, ridotti così dalla società che ci vuole ambigui, ci vuole lacerati, insieme bugiardi e sinceri, generosi e vili”. Per una contestualizzazione della commedia nel clima culturale e antropologico della Napoli di quegli anni, si rimanda a: F. Camilletti, *Spettri familiari. Letteratura e metapsichica nel secondo Novecento italiano*, Unicopli, Milano 2024.
- 22 Sull'opera di Jack Clayton si veda: N. Sinyard, *Jack Clayton*, Manchester University Press, Manchester 2000.
- 23 Il suo adattamento teatrale del testo di Henry James, *The Innocents*, fu messo in scena nel 1950 presso il Greenwich Theatre di Londra, con Judith Scott, Avril Elgar, Mark Carlisle nel cast, sotto la direzione di Robert Delamere. Cfr. W. Archibald, *The Innocents: A New Play. Based on The Turn of the Screw by Henry James*, Samuel French, Londra e New York 1951. Più in generale, sulla trasposizione cinematografica delle opere di James, si veda: L. Raw, *Adapting Henry James to the Screen Gender, Fiction, and Film*, Scarecrow Press Inc., Metuchen, New York e Londra 2006.
- 24 Sulla presenza infantile nella ghost story classica, si veda: M. Georgieva, *The Gothic Child*, Palgrave Macmillan, New York e Londra 2013.

apprezzata in *Da qui all'eternità* (*From Here to Eternity*, 1953), per la regia di Fred Zinnemann (1907-1997), qualche anno prima. Io credo, dopo averlo visto e rivisto decine di volte, che il film di Clayton eguagli il romanzo di James, in quanto a tensione psicologica e raffinatezza di scrittura (Clayton sosteneva che l'80% della sceneggiatura fosse in realtà da attribuire a Capote, e questo spiegherebbe già molto della sua altissima qualità espressiva). Il formato del film, il *cinemascope*, aiutava inoltre a esaltare le aree oscure e di penombra delle inquadrature, così centrali nella narrazione filmica, tutta girata in un livido bianco e nero. L'orrore era contenuto, come nel romanzo di James, in poche scene esiziali (otto per la precisione), in cui i due fantasmi appaiono secondo strategie sceniche assai complesse, entrambi però sempre a una distanza di sicurezza dall'istitutrice, come se questa fosse in grado, se si fossero avvicinati troppo a lei, di esserne distrutta (o distruggerli). Il mio sospetto è che, forse anche per James, Miss Giddens fosse dotata di poteri medianici, potenti ma mai slatentizzati²⁵. Le apparizioni si diversificano a seconda del genere del fantasma: in architetture turrette o al di là di una finestra "albertiana"²⁶, nel caso di Quint; maggiormente nella natura spiritata del parco dell'Essex, in cui Bly Manor è inserita, nel caso delle apparizioni dello spettro femminile. È come se nella struttura normativa e razionale dell'architettura avesse diritto a insediarsi il principio maschile²⁷ del male, mentre nella natura caotica e arcadica al contempo avesse diritto di residenza il principio femminile²⁸. Le figure fantasmatiche dei due attori che li interpretano, Peter Wyngarde (1927-2018), nella parte di Peter Quint, e Clytie Jessop (1929-2017), in quella di Miss Jessel, si vedono di sfuggita nel film e nel romanzo si allude

²⁵ Sulle possibili influenze delle ricerche sul paranormale nella narrativa di James, e in particolare in *The Turn of the Screw*, si veda M. Banta, *Henry James and the Occult: The Great Extension*, Indiana University Press, Bloomington 1972, p. 20. Anche Elizabeth A. Sheppard suggerisce che la "decisione di James di includere queste esperienze [preternaturali] nella storia psichica della sua governante potrebbe essere stata ispirata più direttamente da un lungo 'Record of Telepathic and Other Experiences' incluso nel Volume VI degli SPR Proceedings". Cfr. E.A. Sheppard, *Henry James and the turn of the screw*, Auckland University Press, Auckland 1974, p. 147.

²⁶ Sulla nozione proiettiva e metaforica della *finestra albertiana*, si rimanda a: A. Friedberg, *The Virtual Window From Alberti to Microsoft*, MIT press, Cambridge (Massachusetts, Stati Uniti) 2009. A mia memoria, il primo critico letterario ad avere sottolineato questa risonanza spettrale della finestra nel romanzo di James, è stata Julia Briggs, nel suo seminale *Visitors notturni*, Bompiani, Milano 1988 (ed. or. *Night Visitors*, Faber & Faber, Londra 1977).

²⁷ Cfr. W. Schniederermann, *Masculine Domination in Henry James's Novels: The Art of Concealment*, Palgrave Macmillan, Londra e New York 2020.

²⁸ Per un'analisi in chiave freudiana (ma non solo) della trama e dei personaggi de *Il giro di vite* si rimanda a F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Einaudi, Torino 2017. In questa accezione, la figura di Quint diventa proiezione del proprietario assente di Bly Manor, di cui assume il ruolo (e anche i vestiti) sia nella conduzione della magione che nella educazione dei due minori. Dunque, anche l'interesse emotivo (non corrisposto) della nuova istitutrice per il proprietario finisce per riflettersi sul personaggio di Quint che di fatto lo sostituisce in tutto e per tutto, ma in modo fraudolento, rappresentante com'è di una classe inferiore e quindi in ruoli fuori dai binari tracciati dalla rigida società classista del tempo. Miss Jessell, in questa lettura psicanalitica, è anch'essa proiezione della stessa istitutrice di cui avverte il nuovo potere che essa esercita sui bambini e potenzialmente sul padrone di casa, ma allo stesso tempo è il suo opposto in termini sentimentali, esercitando una terribile attrazione-repulsione verso di lei. Una deriva psicanalitica caratterizza anche l'interpretazione di David Punter che, nella sua *Storia della letteratura del terrore* (Editori Riuniti, Roma 1985; ed. or. Longman, Londra 1980) analizza con maggiore attenzione l'ipotesi che la nuova istitutrice, compressa tra l'impreparazione professionale ed esistenziale e un incarico non adeguato al suo status sociale ed emotivo, cada in uno stato ossessivo-paranoico. In entrambe le ipotesi interpretative, appare evidente come lo snodo tematico attorno al quale ruoterebbe il romanzo sia di natura squisitamente sessuale. Su quest'ultimo aspetto critico, si rimanda a: K. Ohi, *Innocence and Rapture: The Erotic Child in Pater, Wilde, James, and Nabokov*, Palgrave Macmillan, New York e Londra 2005.

continuamente a un loro passato misterioso e pieno di efferatezze e di oscurità, su cui mi sarebbe sempre piaciuto saperne di più. Così ho scoperto solo recentemente che esiste un *prequel* non jamesiano a *The Innocents*, girato però successivamente e intitolato *The Nightcomers* (*Improvvisamente, un uomo nella notte*, 1972) per la regia di Michael Winner (1935-2013), e interpretato da Marlon Brando (1924-2004) nella parte del perfido Quint. Il film scioglie molti dubbi sulla natura delle influenze esercitate dal giardiniere sui due bambini, e rivela che, quando la governante Miss Grose cercò di allontanare i due amanti infernali ancora in vita, Flora e Miles – ai quali Peter aveva insegnato che “i morti non sono in nessuna parte, perché in nessuna parte possono andare” – uccisero, per trattenerli sempre con sé, prima Miss Jessell, poi lo stesso Quint. Quando la nuova istituttrice (anonima nel romanzo di James) giunse nella casa, ignorava il futuro che l'attendeva con questi due (ora) diabolici allievi. E da qui inizierebbe *The Turn of the Screw*, con gli esiti nefasti sulle due giovani creature a tutti noti. Taccio sulle implicazioni acustiche delle apparizioni spettrali – sia nel romanzo che nel film, qui addirittura musicali – che pure meriterebbero un approfondimento²⁹, e intanto provo a concentrarmi su quelle scopiche³⁰, spaziali e architettoniche di questo oggetto di studio così rilucente: il romanzo di James squaderna infatti un processo rizomatico durante la sua lettura che lascia attonito il lettore, creando continui intrecci e rimandi spaziali e paesaggistici – interni ed esterni al testo – *ad libitum*, ma per lo più incardinati, a mio parere, sul processo visivo a cui allude il titolo di questo saggio, in parte debitore della lettura critica già fornita da Paola Cramignani³¹. Ne fanno esplicita allusione anche le illustrazioni originali³² per gli episodi in cui il testo apparve a puntate: le immagini in bianco e nero, dal taglio simbolista e dai pesanti chiaroscuri, furono realizzate rispettivamente dall'amico John La Farge³³ (1835-1910) per il titolo, e da Eric Pape³⁴ (1870-1938) per gli interni. Sia pur il racconto venne pubblicato nella sua interezza (ma senza illustrazioni) solo nell'ottobre 1898

²⁹ Per sapere tutto, ma proprio tutto (e anche oltre) quello che occorrerebbe sapere sia sul romanzo di James che sul film di Clayton, rimando al prezioso volume (con DVD allegato) di C. Secchi, *L'infinita sfumatura. Immagini e suggestioni psicoanalitiche attorno a una versione cinematografica di «Il giro di vite» di Henry James*, Edizioni Ets, Pisa 2008. Sempre sul film, si veda anche P. Carmagnani, «Do you have an imagination?» *The Turn of the Screw* davanti alla macchina da presa di Jack Clayton, in “Studi Comparatistici”, nn. 15-16, Edizioni del CIRVI, Moncalieri (TO), gennaio-dicembre 2015.

³⁰ Cfr. M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in Hal Foster (a cura di), “Vision and Visuality”, Bay Press, Seattle 1998. Altro testo di ricognizione generale sul romanzo, sulla sua ricezione e sui suoi adattamenti in vari media è quello di L. Orr, *James's The Turn of the Screw*, Continuum, Londra e New York 2019.

³¹ Cfr. P. Carmagnani, *La “wonderbox” di Henry James / “The Turn of the Screw”: architettura del testo, architetture nel testo*, Mimesis, Milano-Udine 2020. Si veda anche, della stessa autrice, *Iniziazione. Storia, forme e significati di un modello narrativo moderno*, Mimesis, Milano-Udine 2021.

³² Sulla complessa vicenda editoriale delle illustrazioni originali per *Collier's Weekly*, si rimanda a: A. Sonstegard, “A Merely Pictorial Subject”: *The Turn of the Screw*, in “Studies in American Fiction”, Johns Hopkins University Press, Vol. 33, n. 1, Spring 2005, pp. 59-85. Si veda anche: J. Lee Cole, *The Hideous Obscure of Henry James*, in “American Periodicals and Visual Culture”, Vol. 20, n. 2, Special Issue, Ohio State University Press, 2010, pp. 190-215.

³³ Cfr. R. Cortisoz, *John La Farge: A Memoir and a Study*, Houghton Mifflin, Boston 1911.

³⁴ Cfr. D.M. Morrell, *Eric Pape, Painter and Illustrator*, in “Brush and Pencil”, 3:6, marzo 1899, pp. 321-331.

nel libro *Two Magics*³⁵, edito a New York da MacMillan e a Londra da Heinemann, queste tavole registravano frequentemente la presenza di due personaggi in scena, fossero essi esseri viventi, fantasmi (o presunti tali), elementi architettonici o frammenti paesaggistici. La dialettica tra questi si esplicitava attraverso un processo visivo in cui non si comprende mai chi stia guardando cosa: il primato della soggettività veggente e narrante pare evaporare durante lo svolgersi del *plot* narrativo, sia nella scrittura che nelle immagini che la accompagnano, e i punti di vista si moltiplicano specularmente, come in un caleidoscopio, basandosi sempre sul principio delle coppie antinomiche, agevolando le sensazioni di spaesamento e di dubbio nell'osservatore/lettore esterno. La struttura del romanzo non a caso ricorre, sin dal suo *incipit*, all'espedito del "racconto nel racconto", una forma di narrazione ipotattica nel cui dipanarsi si scopre che la storia che stiamo per leggere, narrata in prima persona dall'anonima protagonista femminile, è in realtà il frutto di una lettura natalizia di un testo da lei dettato e custodito dall'inquieto Douglas³⁶, che ne recita il contenuto a un piccolo drappello di amici curiosi, raccolti intorno al camino scoppiettante della sua casa londinese, durante il periodo natalizio³⁷. La voce in soggettiva dell'istruttrice ha dunque un tono che immagineremo maschile, quello del narratore omodiegetico, Douglas appunto, che dichiara apertamente di avere amato platonicamente quella stessa donna, più grande di lui e testimone oculare degli abomini spettrali di Bly Manor, ma il cui cuore risultava occupato dal suo ex datore di lavoro, lo zio di Flora e Miles: un coacervo di subordinazioni spazio-temporali, logistiche, logiche e sentimentali che iniziano a insinuare nel lettore l'immagine di un universo testuale che vacilla di fronte all'abominio dell'esperienza esistenziale e spettrale degli attori de *Il Giro di Vite*. La stessa architettura di Bly Manor si offre come

35 Il volume conteneva, oltre a *The Turn of the Screw*, anche il racconto (non fantastico) *Covering End*. Per gli altri racconti fantastici di Henry James, si segnalano al lettore italiano le seguenti raccolte: H. James, *Racconti di fantasmi*, a cura di M.L. Castellani Agosti e L. Edel, Einaudi, Torino 2005; H. James, *Le Ombre del Salotto - Dieci Storie Fantastiche*, Editori Riuniti 1983; H. James, *Gli amici degli amici*, Biblioteca di Babele, Franco Maria Ricci, Parma 1980. Gran parte dei racconti contenuti in queste antologie si trovano nell'*omnibus*: H. James, *Racconti di fantasmi*, Einaudi, Torino 1992. Sull'evoluzione del soprannaturale nella *short fiction* di James, si veda: A. Reis, *Short Stories, Knowledge and the Supernatural. Machado de Assis, Henry James and Guy de Maupassant*, Palgrave Macmillan, Londra e New York 2022.

36 Questo espediente narrativo contribuisce non solo a distanziare storicamente gli eventi del romanzo dalla contemporaneità, azzerando quasi del tutto la possibilità per gli uditori retorici di verificarne le fonti reali dei fatti, ma anche a introdurre il narratore omodiegetico il cui nome è lo stesso di un personaggio che aveva ampiamente occupato le cronache dei giornali londinesi del tempo: intendiamo alludere a quel Lord Alfred Douglas (1870-1945), coinvolto nel processo celebrato nel 1895 a carico di Oscar Wilde (1854-1900), accusato di sodomia. Questa osservazione critica si lega al rinnovamento del linguaggio espressivo jamesiano che caratterizzò un periodo molto produttivo della sua carriera (1896-1901): l'autore intraprese diverse strade espressive, sperimentando, con varie modalità, la forma "romanzo", abbandonando quello realistico ottocentesco e sterzando verso soluzioni più frammentarie e moderne, in cui erano coinvolte diverse tematiche (anche a sfondo sessuale), toccate pure in *The Turn of the Screw*, come: il rapporto fra voce narrante e punto di vista; il tema della sessualità, e in particolare della sessualità infantile e intergenerazionale; il tema delle relazioni extraconiugali e quello dell'omosessualità. In merito si vedano: M. Anesko, *Henry James and Queer Filiation: Hardened Bachelors of the Edwardian Era*, Palgrave Pivot, Londra 2018; T. Hadley, *Henry James and the Imagination of Pleasure*, Cambridge University Press, Cambridge (UK) 2009.

37 L'utilizzo della cosiddetta *cornice narrativa* è un espediente retorico ampiamente usato in letteratura, soprattutto in quella *weird*. Sul tema in generale si rimanda a: G.B. Tomassini, *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Bulzoni, Roma 1991; P. Ricoeur, *Tempo e racconto, 2: La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 1987.

caratterizzata da una natura bifronte, senza alcuna possibilità che il suo disordine visivo sia riconducibile all'unità primeva: ad esempio, due sono le torri³⁸ che adornano il maniero, infrangendo così solo parzialmente i dettami asimmetrici dell'architettura romantica e sublime forgiata sul modello neogotico di Strawberry Hill³⁹, a Twickenham, eseguita su progetto dello scrittore Horace Walpole a partire dal 1749, tutta basata sull'irregolarità e sull'apparente casualità della sua composizione. E tuttavia la simmetria a Bly Manor non è indice di armonia e di composto equilibrio, bensì di disaccordo e di inquietudine: nel maniero jamesiano⁴⁰ le due torri appartengono a epoche diverse, una delle quali – la più antica – bizzarramente decorata e meno mantenuta dell'altra. Ma è proprio sulla cima di quest'ultima, parzialmente diruta, che appare alla nuova istituttrice, per la prima volta, il fantasma di Quint. L'episodio accade nell'unica ora di libertà che la donna si concede al termine dei propri uffici quotidiani, in un'atmosfera edenica e toccata dal Sole in rapido declino verso l'orizzonte: nulla è ancora intervenuto a turbare l'ordine precostituito di Bly Manor fino a quel momento. Immersa nelle sue fantasticherie sentimentali, freudianamente dirette verso lo zio dei due bambini, la donna avverte la presenza del fantasma prima ancora di “vederlo”⁴¹: questa appercezione non visiva, surrogata poi nel confronto (reale o immaginario?) tra i loro sguardi, sia pur da una distanza considerevole, struttura questa scena secondo un classico protocollo albertiano, quello della *finestra prospettica*⁴². Lei inquadra il corpo mobile di lui, oltre i merli dell'elemento turrito, e ne avverte l'estraneità rispetto al contesto secolare; lui ricambia lo sguardo di lei, anzi lo sostiene in atto di sfida, forse misurando il peso e la caratura nella sua nuova avversaria, tuttavia, paralizzata dalla paura nel viale del giardino sottostante, giunta da

38 “Quella torre era una delle due costruzioni quadrate, assurde, merlate, che non so per quale ragione, e sebbene io vi vedessi solo minime differenze, erano distinte in Torre vecchia e Torre nuova. Si ergevano ai lati opposti della casa, ed erano probabilmente due scherzi architettonici, riscattati in certa misura dal fatto di non essere del tutto isolate, né di un'altezza troppo pretenziosa, mentre la loro antichità vistosa e falsa risaliva a un risveglio di architettura romantico che costituiva già un rispettabile passato”. Cfr. H. James, *Il giro di vite*, cit., p. 367.

39 Cfr. M. Snodin (a cura di), *Horace Walpole's Strawberry Hill*, Yale University Press, New Haven 2009; P. Guillery & M. Snodin, *Strawberry Hill: Building and Site*, in “Architectural History”, n. 38, 1995; S. Clarke, *Horace Walpole and the Gothic*, in A. Wright, D. Townshend (a cura di), *The Cambridge History of the Gothic*, Vol. 1, *Gothic in the Long Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge (UK) e New York 2020.

40 Secondo Edel, il modello architettonico di Bly Manor fu *Haddon Hall* (anch'essa infestata da “a comic Shakespearian spirit”), situata nella Wye Valley, Derbyshire Peak District, così descritta da Henry James nel suo *English Hours* (originariamente pubblicato nel 1872 e poi ristampato nel 1875 e nel 1883): “The twilight deepened, the ragged battlements and the low broad oriels glanced duskily from the foliage, the rooks wheeled and clamoured in the glowing sky; and if there had been a ghost on the premises I certainly ought to have seen it. In fact, I did see it, as we see ghosts nowadays. I felt the incommunicable spirit of the essence of the scene with the last, the right intensity. The old life, the old manners, the old figures seemed present again”. Cfr. H. James, *English Hours*, a cura di A.L. Lowe, Heinemann, Londra [1905] 1960, p. 51. Sempre in *English Hours*, James accenna anche al Warwick Castle, caratterizzato da due torri: “[...] a Caesar's tower and a Guy's tower” (p. 55). Cfr. L. Edel (a cura di), *The Ghostly Tales of Henry James*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) 1948, p. 433. Si veda in merito anche: A. Smith, *The Ghost Story: A Cultural History, 1840–1920*, Manchester University Press, Manchester 2010.

41 Come osserva Martha Banta, il soprannaturale offre a James una modalità preferenziale per soddisfare il suo “impulso ad espandere la vita alla sua totalità, non a contrarla a zero”. Cfr. M. Banta, *Henry James and the Occult: The Great Extension*, cit., p. 69.

42 Cfr. F. Camerota, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Electa, Milano 2006; M. Kemp, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti, Roma 1994; H. Damisch, *L'origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992.

Londra per porre fine al suo dominio incontrastato, anche *post mortem*, sulla vita del piccolo Miles. Oppure Quint è lì per vendicarsi del bimbo, forse responsabile dell'incidente mortale in cui perse la vita, secondo l'ipotesi avanzata *ex post* da *The Nightcomers*? Comunque sia, le due piramidi vivive, una umana e l'altra spettrale, si intersecano nello spazio vuoto del giardino frangente l'edificio, perdendosi l'una dentro l'altra e poi dissolvendosi, lasciando così il lettore nel dubbio che si sia trattato di una semplice illusione visiva generata dagli effetti rifrattivi del Sole occiduo negli occhi della giovane e avvenente istituttrice, e dunque anche nei nostri. La torre diventa un elemento cardine all'interno della narrazione, essendo scenario di altri incontri fantasmatici o snodo visivo e narrativo di eventi nefasti, così come accadrà ne *L'incubo di Hill House* e di cui diremo più avanti. Ma è l'intera struttura della magione che sembra incarnare, in una declinazione orrorifica mai sperimentata prima dall'autore, la cosiddetta "teoria del punto di vista"⁴³, messa a punto dallo stesso Henry James in alcune sue prefazioni e nei suoi appunti, in cui la narrazione è assimilata a una "casa" con un milione di finestre che si aprono sulla "scena umana":

[...] la casa della narrativa – non ha una finestra sola, ma un milione – un numero quasi incalcolabile di possibili finestre, ognuna delle quali è stata aperta o è ancora apribile, sulla sua vasta fronte, dalla necessità della visione e dalla pressione della volontà individuale. Queste aperture, di forma e misure dissimili, danno tutte sulla scena umana, sì che ci si potrebbe aspettare, da esse, una identità di riproduzione maggiore di quella che troviamo. Esse sono finestre nel migliore dei casi o altrimenti meri fori in un muro morto, sconnessi, collocati in alto; non sono porte coi cardini che si aprano direttamente sulla vita. Ma hanno questa caratteristica, che ad ognuna di esse v'è una figura con un paio d'occhi o almeno con un binocolo, che costituisce uno strumento unico di osservazione, il quale assicura a chi ne fa uso un'impressione distinta da ogni altra. Lui e i suoi vicini osservano lo stesso spettacolo, ma uno vede di più là dove un altro vede di meno, uno vede nero là dove un altro vede bianco, uno vede grande là dove un altro vede piccolo. E così via di seguito: fortunatamente non è dato dire dove, per un particolare paio d'occhi, la finestra non si possa aprire: "fortunatamente" in virtù, precisamente, di questa incalcolabilità di raggio. Il campo che si estende, la scena umana, è la "scelta del soggetto"; ma, sia da sola che insieme ad altre, essa non è nulla senza la presenza dell'osservatore – senza, in altre parole, la coscienza dell'artista⁴⁴.

Le molte finestre del maniero – collocato nel cuore ubertoso di una contea inglese non lontana da Londra – diventano ancora una volta dispositivi

⁴³ Sul tema segnaliamo il bel volume curato da D. Meneghelli, *Teorie del punto di vista*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci (FI) 1998. Il contributo critico sull'opera di Henry James è firmato da J.W. Beach (*Il punto di vista nelle opere di Henry James*). Si veda anche: H. James, *The art of fiction and other essays*, Oxford University Press, Oxford 1948; H. James, *L'arte del romanzo. Saggi di scrittura e ritratti di autori*, PGreco, Sesto San Giovanni (MI) 2013.

⁴⁴ H. James, *Prefazione a "Ritratto di signora"*, in "Le Prefazioni", a cura di A. Lombardo, Neri Pozza, Vicenza 1956, p. 48.

albertiani per *vedere attraverso* e, spesso, per *stravedere*, per *vedere oltre*: oltre i confini angusti dello spazio domestico, asfittico e alto borghese vittoriano, ma anche oltre il limite invalicabile tra vita e morte, tra visibile e invisibile, tra realtà e finzione. *Perspicere*⁴⁵ è il verbo latino da cui deriva il termine *prospettiva*, alludendo al processo di *vedere chiaramente* attraverso qualcosa: nel caso della teoria figurativa rinascimentale, dove il lemma assume il significato moderno, è da intendersi “attraverso la superficie pittorica del quadro” che, si immagina, separi lo spazio fenomenico da quello della rappresentazione. Nella declinazione jamesiana⁴⁶ invece sembra che i connotati fisici di questa accezione vengano aggirati e che si infrangano, indirizzando il nostro sguardo oltre i limiti del possibile e soprattutto del prevedibile. L’idea diffusa che *Il giro di vite* registri, non tanto una storia di possessione spettrale, quanto piuttosto i turbamenti paranoici di una donna debole di nervi, secondo un noto e abusato *cliché* critico⁴⁷, sembra sostenuta dal fatto che James non restituisca mai nel suo testo, a favore dei suoi lettori, il punto di vista in soggettiva dei due fantasmi. Forse perché appunto i fantasmi visti dall’istruttrice (e da lei soltanto) non esistono? O forse perché i fantasmi non vedono nello stesso modo in cui i viventi vedono? Forse perché la fisiologia del vedere si corrompe con la morte, al punto da cambiarne i processi che in vita la connotavano? Gli sguardi di Quint e Miss Jessel sono sempre saccadici⁴⁸, nelle descrizioni fornite da James: scandagliano lo spazio, mai rivolgendosi solo al testimone oculare della loro stanza, ma diretti alla scoperta di ciò che è *oltre*, ricorrendo a quella che viene definita “vista laterale”⁴⁹. Forse alla ricerca della presenza nelle vicinanze delle loro vittime designate, ovvero i due bambini; o forse nell’attesa di quel riposo eterno promesso loro dalla religione, ma ancora non giunto a confortarli. Si tratta di uno sguardo vitreo e oggettivizzante, e proprio per questo ancora più orrorifico perché non soggettivo e umano. Le finestre di Bly Manor diventano strumenti di mediazione fra mondo fenomenico e mondo spettrale ma, per la loro stessa natura, sono anche oggetti in cui può accadere che la propria immagine venga riflessa, e che lo sguardo dell’osservatore/osservatrice ne trasfiguri e ne interpreti i lineamenti

⁴⁵ Cfr. F. Salvemini, *La visione e il suo doppio. La prospettiva tra arte e scienza*, Laterza, Bari 1990.

⁴⁶ Sui rapporti di Henry James con le arti, si rimanda ai seguenti testi: J. Eimers, *The Continuum of Consciousness: Aesthetic Experience and Visual Art in Henry James's Novels*, (American University Studies, Book 198), Peter Lang, New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien 2013; M. Vanon Alliata, *Il giardino delle delizie. L'immaginario visivo di Henry James*, Neri Pozza, Vicenza 1997.

⁴⁷ Il primo critico a dubitare della realtà dei fantasmi visti dall’istruttrice è stato Edward Wilson in Id., *The Ambiguity of Henry James*, contenuto in “The Triple Thinkers” (Harcourt Brace & Co., New York 1938; tr. it. *L'ambiguità in Henry James*, in Id., “Il pensiero multiplo”, Garzanti, Milano 1976). I lineamenti psicologici dell’istruttrice sono stati spesso avvicinati a quelli di altre “eroine” romantiche, come quelle di Ann Radcliffe (1764-1823) – a cui lei stessa si paragona nel testo –, o a Jane Eyre di Charlotte Brontë (1816-1855). In merito si veda sia J. Briggs (*Visitatori notturni*, cit.) che D. Punter (*Storia della letteratura del terrore*, cit.), ma anche E. MacAndrew, *The Gothic Tradition in Fiction*, Columbia UP, New York 1979, e D.H. Richter, *The Progress of Romance: Literary Historiography and the Gothic Novel*, Ohio State UP, Columbus 1996.

⁴⁸ Sull’uso saccadico della fruizione visiva nell’ambito della pittura olandese del XVII secolo si veda: S. Alpers, *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 1983.

⁴⁹ Sul tema della *vista laterale* come strumento di visione astronomica e percezione artistica, si rimanda a: A. De Rosa, *Cecità del vedere. Sull’origine delle immagini*, Aracne, Roma 2021. Si veda anche: Id. (a cura di), *James Turrell. Geometrie di luce Roden Crater Project*, Electa, Milano 2007; M. Ballo Charnet, *Con la coda dell’occhio. Scritti sulla fotografia*, Quodlibet, Macerata 2017.

come *altro da sé*, se non addirittura come una raffigurazione catottrica del male che alberga in ognuno di noi e che assume i contorni dei nostri incubi peggiori, le nostre fattezze anamorfizzate⁵⁰. Timothy John Lustig sottolinea questo ricorrente interesse per “[...] quelle scene nell’opera di James che ruotano attorno a soglie, prospettive, finestre, porte, a quei momenti isolati di intensa attenzione che equivalgono, a volte, a incontri con i margini del testo”⁵¹, come riconducibile a una *poetica del confine*: ed è proprio su quel confine che si esibisce il perturbante nell’opera di James⁵². La superficie trasparente di questi elementi si opacizza così all’improvviso, nel momento di contatto con l’ignoto e si trasforma in dispositivo catottrico in cui ci scopriamo nel *vederci vedere*. Accade così anche nel secondo incontro dell’istitutrice con Quint, attraverso la specchiatura di una finestra rivolta verso il giardino, e che produce una coreografia di movimenti tra lei e la governante Miss Grose, sotto lo sguardo muto del fantasma che cede il suo ruolo evocativo alla giovane donna, creando un clima crescente di incertezza sui fenomeni che ci vengono narrati. Qui *weird* e *erie*⁵³ si mescolano ancora una volta, ma con risultati agghiaccianti, non ricorrendo mai allo *splatter*, bensì all’evocazione spiritica e all’orrore creato dall’assenza e dal vuoto. Nella versione cinematografica dell’episodio è il viso sgomento di Deborah Kerr (alias Miss Giddens), di fronte all’apparizione ectoplasmatica di Quint, che più spaventa lo spettatore e che mi terrorizzò letteralmente quando lo vidi per la prima volta. La sequenza di finestre poste sulla stessa colonna nel prospetto del maniero coinvolge, in un altro momento topico del racconto, l’istitutrice, Miles e Flora in un gioco a rimpiattino visivo, in cui gli sguardi dei tre, secondo una scansione rigorosamente alternata, ma binaria, si riflettono gli uni negli altri, sotto il controllo vigile ancora dell’ospite indesiderato Quint: quest’ultimo è evocato ma mai visivamente inquadrato da nessuno degli astanti. L’episodio nasce da un gioco crudele/innocente ordito da Miles (con la complicità della sorellina) ai danni della giovane istitutrice, la quale crede di rintracciarne la scaturigine proprio nel fantasma del giardiniere. Questo complesso processo di triangolazione⁵⁴ visiva nasconde caricamente una trilaterazione metrico-angolare che stabilisce distanze, fisiche e psicologiche, tra i protagonisti viventi del racconto: rispetto ai defunti invece nessuna misura è possibile, il loro spazio non soggiacendo alle regole di isotropia, omogeneità e continuità postulate dalla prospettiva lineare conica affinché abbia luogo la rappresentazione⁵⁵.

⁵⁰ Cfr. A. De Rosa, G. D’Acunto, *La vertigine dello sguardo. Tre studi sulla rappresentazione anamorfica*, Cafoscarina, Venezia 2002; Id. (a cura di), *Jean François Niceron. Prospettiva, catottrica e magia artificiale*, Aracne, Roma 2013; Id. (a cura di), *Roma Anamorfica. Prospettiva e Illusionismo in epoca barocca*, Aracne, Roma 2019.

⁵¹ T.J. Lustig, *Henry James and the Ghostly*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, p. 7.

⁵² Cfr. M. del Pilar Blanco, *Ghost-Watching American Modernity. Haunting, Landscape, and the Hemispheric Imagination*, Fordham University Press, New York 2012.

⁵³ M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, Repeater Books, London 2016 (tr. it. *The Weird and the Eerie. Lo strano e l’inquietante nel mondo contemporaneo*, Minimum Fax, Roma 2018).

⁵⁴ Non c’è chi non veda come tale triangolazione riguardi soprattutto il rapporto tra narratore, lettore e testo. Cfr. A. Heilmann, *The haunting of Henry James: Jealous Ghosts, Affinities, and the others*, in R. Arias e P. Pulham (a cura di), “Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past”, Palgrave Macmillan, Londra e New York, p. 129.

⁵⁵ È ancora Julia Briggs a notare che “[...] gli spettri presentati ne *Il Giro di Vite* non sono

Lo si capisce molto bene in un altro episodio quando, prima dell'alba, l'istitutrice si muove nella casa deserta, allertata forse dai suoi inconsapevoli poteri medianici, e in una scena raccapricciante incontra il fantasma di Quint ora *dentro* lo spazio domestico, colto in flagrante nell'atto di ascendere la scalinata che porta alla zona notte del maniero, dove dormono anche i bambini: il confronto fra i due personaggi è spaventoso, la donna avvertendo che qualcosa sta cambiando nella strategia di attacco del male che ora osa irrompere nell'intimità di Bly Manor, violandone il perimetro finora protetto forse da un pentacolo invisibile agli occhi dei più. Sotto la luce livida della luna calante e dell'alba incipiente, lontani ormai dall'ora del lupo⁵⁶, i due si fronteggiano a distanza di sicurezza, muovendosi come se l'uno fosse il riflesso dell'altro all'interno di uno specchio medianico. È impossibile che i due possano toccarsi direttamente, dal momento che mai l'oggetto e il suo riflesso possono entrare realmente in rapporto fisico tra loro, se non sulla superficie liminale del quadro/specchio: l'immagine che evoca questa coreografia tra i due rimanda alla subliminale specularità della prossemica tra visitatore e carcerato, separati da un vetro di sicurezza, durante i colloqui in carcere. Ma chi dei due è realmente prigioniero? E di cosa? Forse lo è l'istitutrice, vittima dei cliché della società benpensante vittoriana cui appartiene, capace di indurre anche fenomeni di isteria o paranoia in caratteri già deboli? Forse lo è il fantasma di Quint, morto di una morte violenta che lo ha bloccato in una dimensione intermedia, tra la vita e l'aldilà, dunque con un desiderio inesaudito, ovvero il piano diabolico di depravazione dei due giovani ospiti del maniero? La casa appare come il sedime nel quale questi due spazi inconciliabili si scontrano, generando la tragedia finale: Bly Manor assume così i lineamenti di un recinto sacro in cui si fronteggiano due entità potenti e irriducibili l'una all'altra, e che proprio per questo motivo richiederanno un sacrificio umano⁵⁷. L'atto finale di scontro tra le due forze si consumerà dentro la casa dunque (nel film di Clayton, invece, nel suggestivo giardino esterno dove il fantasma di Quint si confonde con le inquietanti statue che lo adornano), ma il romanzo esplora continuamente lo spazio scopico dei protagonisti anche in rapporto al giardino di paesaggio o alla natura indifferente che circonda la dimora: ancora una sequenza di sguardi che si inanellano l'uno nell'altro, trovando un punto cieco in quello infantile, coinvolge l'istitutrice, Flora e l'ectoplasma di Miss Jessel. Questa volta, elemento al contempo di mediazione e distanza è ancora un elemento riflettente, l'acqua del lago (ribattezzato *mare di Azov* per ragioni didattico-paideutiche): essa separa le due viventi dal fantasma silente e oscuro della defunta istitutrice che le osserva anch'ella da una distanza di sicurezza, ma reclamando anche il ruolo di

semplicemente neutrali, essi sono il male, e anche questo rappresenta uno scarto significativo rispetto alle precedenti storie di fantasmi." Cfr. J. Briggs, *Visitatori notturni*, cit., pp. 174-175.

⁵⁶ *L'ora del lupo* (*Vargtimmen*, 1968) è il titolo di uno dei film più ambigui diretti da Ingmar Bergman (1918-2007), forse il più oscuro e *weird*. Il titolo del film si riferisce a quell'ora, tra la notte e l'alba, in cui si dice che la maggior parte degli esseri umani muoia e nasca, "in cui il sonno è più profondo e gli incubi più vividi", come recita Max von Sydow nei panni del pittore Johan Borg. Cfr. I. Bergman, *Di silenzi e desideri*, a cura di R. Costantini, Cinemazero, Pordenone 2004.

⁵⁷ Circa il rapporto di James con il soprannaturale si veda: A. Despotopoulou, K. Reed (a cura di), *Henry James and the Supernatural*, Palgrave Macmillan, Londra e New York 2011; M. Banta, *Henry James and the Occult: The Great Extension*, cit.; T.J. Lustig, *Henry James and the Ghostly*, op. cit.

ammaliante sirena omerica per la piccola Flora che sembra però “non vederla”. Forse in questo snodo lessicale del racconto interviene un’ossessione cartesiana in James nel cercare di capire, da parte dell’istitutrice, se i due giovani protagonisti vedano o meno i fantasmi, domanda alla quale entrambi rispondono sempre negativamente: dunque la risposta potrebbe essere sempre stata corretta e sincera da parte di entrambi i bambini, ma sbagliata forse era la domanda? Magari Miles e Flora non “hanno mai visto”- letteralmente i fantasmi, ma li avranno “sentiti”, ne avranno percepito la presenza, ascoltato il richiamo, avranno reagito alla pressione di quelle gelide dita sui loro piccoli corpi: questo atteggiamento potrebbe denunciare una prevalenza in James del percepito visivo, rispetto agli altri sensi, nel processo di conoscenza del mondo e nella descrizione della coscienza dei suoi personaggi. Il regime scopico diadico⁵⁸ si riflette anche su scala urbanistica e paesaggistica, dal momento che nel racconto l’unico contraltare architettonico al maniero infestato è l’edificio religioso (la chiesa) posto oltre i confini della proprietà ed evocato solo due volte nel corso de *Il giro di vite*: si intuisce che il bene non abiti più Bly Manor (lo testimonia anche l’assenza *in situ* di una cappella privata, come era ancora in uso, alla fine dell’Ottocento, nelle dimore gentilizie), e che il maniero sia in preda a una vera infestazione spettrale che esercita un dominio privo di controllo solo dello spazio privato. Lo spazio pubblico è invece il luogo di redenzione, grazie al quale, lungo il percorso verso la comunità dei fedeli, avvengono due rivelazioni: nel corso della prima, durante un’apparizione di Miss Jessel piangente nell’aula didattica domestica, la nuova istitutrice avverte *in toto* la minaccia reale dei fantasmi che vogliono a qualsiasi costo portare a compimento l’opera di corruzione dei minori, interrotta solo momentaneamente dalla loro morte; durante la seconda, che ha come scenario il piccolo cimitero limitrofo alla chiesa, la stessa istitutrice assume piena consapevolezza che a questo efferato progetto partecipino anche i due bimbi in modo consapevole e senziente⁵⁹. Il paesaggio diventa qui il luogo dove possono slatentizzarsi conflitti e tensioni, come anche in altri romanzi e racconti di James, in particolare quelli ambientati in Italia. Si tratta dunque di una dinamica spaziale e retorica, in cui i personaggi oscillano tra privato e pubblico, tra architettura e città, tra spazio indifferenziato, sottratto alle regole comunitarie, e spazio urbano, vincolato dalle leggi del consorzio umano, in cui tutti i protagonisti del racconto, noi compresi, perdono la propria innocenza⁶⁰. Appare dunque molto appropriato, alla luce di questa

⁵⁸ Si è molto discusso in sede critica, se questo dualismo non sia da ricondurre a quello presente anche nella vita privata di James, soprattutto in relazione al rapporto con il fratello William James (1842-1910), psicologo, filosofo, nonché presidente della *Society for Psychical Research* dal 1894 al 1895. Su questo tema, si veda il volume: William and Henry James, *Selected Letters*, a cura di I.K. Skrupskelis e E.M. Berkeley, University of Virginia Press, Charlottesville 1997. Per un’esame del pensiero filosofico di William James, anche in relazione ai suoi interessi per la medianicità, si rimanda a: S. Marchetti, *The Jamesian Mind*, Routledge Philosophical Minds, Londra 2021. Sulla vita della sorella di entrambi, Alice James (1848-1892), si consiglia la biografia romanzata di J. Hooper, *Alice in Bed: A Novel*, Counterpoint Press, New York 1997.

⁵⁹ Si veda sull’argomento A. Despotopoulou, *Mysterious Tenants: Uncanny Women and the Private or Public Dilemma in the Supernatural Tales*, cit., p. 79.

⁶⁰ Come osserva Sam Wiseman: “That uncertain sense of self is manifested in the flickering, unstable identity of *The Turn of the Screw*’s nameless narrator. If there is a trace of Vidler’s ‘metropolitan uncanny’ in this alienated figure, then James’ Gothic story betrays the influence of modern urban experience. Five years after the novella was published, Georg Simmel would argue in ‘*The Metropolis and Mental Life*’ that ‘one never

interpretazione, quanto nell'opera lirica⁶¹ tratta dal romanzo di James, con musiche del compositore britannico Benjamin Britten (1913-1976), su libretto della scrittrice Myfanwy Piper (1911-1997), viene fatto dire al personaggio di Quint nella prima scena del II Atto: *La cerimonia dell'innocenza è sommersa* (*The ceremony of innocence is drowned*), un verso tratto da *The Second Coming*⁶² di William Butler Yeats (1865-1939). Se allora si ricorda che la pièce teatrale di William Archibald, da cui Jack Clayton trasse ispirazione per la sua versione cinematografica del racconto di James, si intitolava *The Innocents*, tutto sembra quadrare perfettamente: ne *Il giro di vite* la doppia torsione (ancora un dualismo presente sin dal titolo, così ben spiegato dal narratore Douglas nel Prologo del romanzo) riguarda non solo i due fratellini, oggetto di una duplice attenzione spettrale che li condurrà verso il baratro, ma anche noi lettori, coinvolti in un meccanismo di identificazione, non solo con queste giovani vittime sacrificali, ma anche con i due malevoli spiriti erranti, a indicare che l'armonia di un tempo arcadico è andata perduta e che a breve, sui cieli dell'Europa avrebbero soffiato i venti di quelle guerre mondiali che ancora squassano le nostre vite. Piccole prove di un'apocalisse a venire? *Il giro di vite* iniziato sotto il segno di una lettera di espulsione dalla scuola del piccolo Miles, ma di cui mai conosceremo il vero contenuto, solo alluso nel romanzo, termina con un'altra lettera, una richiesta di aiuto vergata dall'istitutrice, ormai messa alle strette dal precipitare degli eventi, e rivolta allo zio dei bambini: una lettera che sarà rubata dallo stesso Miles e mai arriverà a destinazione. La reticenza di James nel chiarire il contenuto di questi e altri elementi del racconto fa parte di una sua precisa strategia drammaturgica che prevedeva di non parlare mai direttamente del male, ma lasciare che il lettore, grazie all'ausilio della tecnica narrativa dell'*adombramento*⁶³, lo immaginasse da sé. Sui contenuti di

*feels as lonely and as deserted as in this metropolitan crush of persons', describing an urban culture 'which has outgrown every personal element', such that 'the personality can [...] scarcely maintain itself in the face of it'. This modern sense of psychic instability, dissolution, and fragmentation finds expression through the urban Gothic, but... there are also manifestations in rural Gothic texts of the period." Cfr. S. Wiseman, *Locating the Gothic in British Modernity*, Clemson University Press, Clemson 2019, pp. 51-52. L'autore fa qui riferimento a due tesi fondamentali per il tema affrontato nel presente volume, rispettivamente: A. Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge 1994 (tr. it., *Il perturbante in architettura*, Einaudi, Torino 2006; G. Simmel, *The Metropolis and Mental Life*, in D. Levine (a cura di), "Georg Simmel on Individuality and Social Forms", Chicago University Press, Chicago 1971 (ed. or., *Die Großstädte und das Geistesleben*, in "Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung", a cura di T. Petermann, Vol. 9, Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, Dresda 1903, pp. 185-206; tr. it. *La metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Armando Editore, Roma 1995).*

⁶¹ La prima mondiale dell'opera lirica *The Turn of the Screw* ebbe luogo a Venezia, e segnatamente presso il Teatro La Fenice il 14 settembre 1954. Sul palco c'era il tenore Peter Pears nella parte sia del malefico Peter Quint sia del Prologo, e Jennifer Vyvyan nel ruolo dell'istitutrice. Il compositore stesso la diresse, con l'orchestra da camera *The English Opera Group*, nell'ambito del XVII Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia. Come si intuisce, i destini di James e Venezia si erano già incrociati più volte. In quella messa in scena veneziana, si registrò anche la presenza di un giovanissimo David Hemmings (1941-2003) nel ruolo di Miles, su cui pure molto ci sarebbe da dire, se si tiene conto della carriera *weird* dell'attore britannico, presente in alcuni capolavori del genere: *Blow-Up* di Michelangelo Antonioni (1966), *Barbarella* di Roger Vadim (1968), *Profondo rosso* di Dario Argento (1975) e il postumo *Blessed - Il seme del male* (*Blessed*) di Simon Fellows (2004).

⁶² Il poema fu pubblicato inizialmente nella rivista statunitense *The Dial*, novembre 1920, e poi nella raccolta intitolata *Michael Robartes and the Dancer*, Cuala Press edition, 1921.

⁶³ J. Briggs, *Visitatori notturni*, cit., p. 175. Come osserva Gero Bauer, "His employment of language, with an excessive use of innuendo, ambiguity, and constant references to epistemological processes, shows a significant and deliberate affinity to the language of the 'closet'." Cfr. G. Bauer, *Houses, Secrets, and the Closet. Locating Masculinities from the Gothic Novel to Henry James*, transcript Verlag, Bielefeld 2016, p. 27.

quelle due missive si è molto speculato in sede critica, nel tentativo di comprendere, nello spazio di quei fogli, cosa potesse esservi scritto di così terribile al punto da produrre le reazioni di paura e di morte descritte nel romanzo. È proprio in questo iato, in questo spazio bianco lasciato da James a noi lettori, nello spazio dialettico tra *heimlich* e *unheimlich*⁶⁴, tra familiare e non familiare, che si può intravedere l'immenso potenziale di questo racconto senza tempo e senza luogo: aver delineato un repository perturbante pronto a contenere e proiettare tutte le paure dei pochi individui, protagonisti della storia, su una scala esistenziale più ampia, quella dell'intera umanità⁶⁵.

Lo strano caso dell'architettura obliqua di Hill House

"Nascentes morimur,
finisque ab origine pendet."⁶⁶

Marco Manilio (29 a.C.-14 d.C.), *Astronomicum*, 30-40 d.C., IV, 16

A differenza del Bly Manor di *The Turn of the Screw*, la sinistra e inquietante dimora dove è ambientato il celebre romanzo che Shirley Jackson (1913-1965) pubblicò nel 1959, per i tipi di Viking press, col titolo *The Haunting of Hill House*⁶⁷, non era originariamente un luogo neutro in cui, nel corso del tempo, si erano installate potenze maligne o anime vendicatrici, bensì una casa (*house*, e non *manor*, appunto, con tutto il carico di domesticità che il termine inglese contiene) che era stata eretta secondo principi costruttivi e strategie distributive che attecchivano direttamente nel male: una *casa stregata* dunque. A lasciarcelo intendere è la voce narrante all'inizio del racconto, attraverso un *incipit* dagli inaspettati toni comparativi:

Nessun organismo vivente può mantenersi a lungo sano di mente in condizioni di assoluta realtà; perfino le allodole e le cavallette sognano, a detta di alcuni. Hill House, che sana non era, si ergeva sola contro le sue colline, chiusa intorno al buio; si ergeva così da ottant'anni e avrebbe potuto continuare per altri ottanta. Dentro, i muri salivano dritti, i mattoni si univano con precisione, i pavimenti erano solidi, e le porte diligentemente chiuse; il silenzio si stendeva uniforme contro il legno e la pietra di Hill House, e qualunque cosa si muovesse lì dentro, si muoveva sola⁶⁸.

⁶⁴ Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, in Id., "Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio", Bollati Boringhieri, Torino 1991 (ed. or. *Das Unheimliche*, 1919). Si veda anche la recente traduzione del testo (*Mimesis* 2023), curata da Silvia Capodivacca, in cui il termine "perturbante" è sostituito, sin dal titolo, con *Lo spaesante*.

⁶⁵ Per un'analisi non convenzionale dell'opera di James, si veda J. Perrot, *Henry James's Enigmas. Turning the Screw of Eternity?*, Peter Lang, Bruxelles 2014.

⁶⁶ "Nascendo moriamo, e la fine dipende dal principio". Cfr. Manilius, *Astronomica*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1992.

⁶⁷ S. Jackson, *L'incubo di Hill House*, Adelphi, Milano 2004. Il romanzo ha subito varie titolazioni nel mercato editoriale italiano, prima di assumere quella definitiva: in particolare, segnaliamo *La casa degli invasati* (SIAD, Milano 1979; A. Mondadori, Milano 1989, 1993). La titolazione attuale appare per la prima volta con l'edizione Mondolibri, Milano 2004.

⁶⁸ S. Jackson, *L'incubo di Hill House*, cit., p. 5. Lo scrittore Stephen King, grande ammiratore della Jackson, ha sempre espresso parole di apprezzamento per questo *incipit*, dichiarando: "È il tipo di epifania silenziosa a cui ogni scrittore aspira: parole che in qualche modo trascendono la somma delle parti." Cfr. S. King, *Danse macabre*, Theoria (Riflessi 23), Roma 1991.

Sin da subito, appare evidente come gli elementi architettonici, minuscolamente elencati dalla Jackson, siano tutti dotati di vita autonoma a Hill House, secondo una figura retorica spesso impiegata dall'autrice in altri racconti e romanzi, talvolta con finalità umoristiche, tal altra con risvolti perturbanti e orrorifici inattesi. Se ne ha conferma, ad esempio, in una lettera indirizzata al marito Stanley, risalente al dicembre 1938, in cui Jackson osserva che:

[...] il Natale è incredibilmente orribile se visto dall'angolazione jacksoniana del trasalire-per-una-paura-improvvisa. Per esempio, mentre vagavo felicemente, in uno stato di beata pace terrena, mi sono ritrovata faccia a faccia con una finestra piena di campane mostruose che suonavano orribilmente proprio davanti al mio naso. Per me c'è qualcosa di spaventoso nei grandi oggetti che si muovono silenziosamente e per certi versi in modo sinistro, in particolare quando, come questi, oscillavano lentamente avanti e indietro [...] ⁶⁹.

Questo *shift* dal biologico al minerale, dall'animato all'inanimato, dal naturale all'artificiale, potrebbe denunciare, al lettore attento, un implicito omaggio della Jackson a un altro caposaldo della letteratura horror: intendiamo riferirci a *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*⁷⁰ (1886) di Robert Louis Stevenson (1850-1894) in cui una analoga metamorfosi riguarda invece il protagonista del romanzo. Jackson ha sempre mostrato uno spiccato interesse verso l'ambientazione architettonica e urbana dei suoi racconti e romanzi: si pensi, ad esempio, a un altro suo *chef d'œuvre*, come *We Have Always Lived in the Castle*⁷¹ (New York 1962), o a *The Sundial*⁷² (1958), ma in generale a tutta la sua produzione narrativa, compreso il breve, ma esiziale esordio letterario, *The Lottery*⁷³ (1948), nel quale già si delineava il suo immaginario spaziale, attento alle dinamiche urbane e sociali della sua epoca. Un interesse, il suo, forse motivato carsicamente dal fatto che apparteneva a una stirpe di architetti: il bis-bisnonno era Samuel Charles Bugbee⁷⁴ (1812-1877), eclettico progettista americano le cui opere includono le case di Leland Stanford e di Charles Crocker e la chiesa presbiteriana di Mendocino, ma soprattutto i celeberrimi *robber baron palaces*⁷⁵, edificati per i magnati delle ferrovie di San Francisco negli anni Settanta

⁶⁹ L. Jackson Hyman (a cura di), *The Letters of Shirley Jackson*, Random House USA Inc, New York 2022, p. 19. Le lettere di ciascun capoverso in minuscolo sono nella lettera originale.

⁷⁰ Cfr. R.L. Stevenson, *Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, Longman, Grees and Co., Londra 1886. Tra le traduzioni italiane, a partire dalla prima del 1905 (per i tipi di Libreria Lombarda Editrice T. Antongini & C.), ci piace ricordare la più recente, *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde*, con la traduzione di Michele Mari (Rizzoli, Milano 2020).

⁷¹ Cfr. S. Jackson, *Abbiamo sempre vissuto nel castello*, Adelphi, Milano 2009.

⁷² Cfr. S. Jackson, *The Sundial*, Farrar, Straus & Cudahy, New York 1958 (tr. it., *La Meridiana*, tr. it. S. Pareschi, Adelphi, Milano 2021).

⁷³ Cfr. S. Jackson, *La lotteria*, tr. it. F. Salvatorelli, Adelphi, Milano 2007.

⁷⁴ Anche il nonno di Shirley, Maxwell Bugbee (1865-1927), fu uno dei tanti architetti famosi della sua famiglia. Progettò alcune delle più eleganti *gingerbread houses* di San Francisco. Cfr. L. Jackson Hyman (a cura di), *The Letters of Shirley Jackson*, cit., p. 330.

⁷⁵ Un articolo del 5 ottobre 1891 apparso sul *Morning Call*, pubblicato a San Francisco descriveva tali abitazioni come "[...] *lifeless and forlorn; they tell no story but of pride ungratified and happiness that could not be purchased. So the shadows seem to rest on Nob Hill.*"

dell'Ottocento. A una delle sue dimore in stile vittoriano, *Crocker House* appunto, si sarebbe ispirata inconsapevolmente Jackson per delineare l'architettura "vivente" di *Hill House*: tutto sarebbe accaduto attraverso l'esame di alcune immagini contenute in cartoline ritraenti dimore vittoriane e georgiane; quella scelta dall'autrice, come le venne poi comunicato dalla madre Geraldine in una lettera, era proprio una delle case progettate dal suo avo, così disturbante che gli abitanti della cittadina limitrofa una sera si riunirono per darle fuoco e distruggerla⁷⁶. *Hill House* appare dunque lo scenario perfetto nel quale ambientare un esperimento scientifico, a metà strada tra il parapsicologico e il sociologico, voluto dal professor John Montague⁷⁷, un antropologo in crisi che, attraverso un annuncio pubblicitario, cerca di reclutare tre individui – due donne (l'introversa Eleanor Vance, detta Nell, e la disinibita Theodora) e un uomo (Luke Sanderson, ultimo erede indegno della famiglia proprietaria di *Hill House*) – al fine di trascorrere con loro alcuni giorni estivi nella casa stregata, per studiarne gli anomali fenomeni di *poltergeist*. Se assecondassimo l'incipit del romanzo, verrebbe da pensare che la casa fosse dotata di vita propria, indipendente da chi l'avesse un tempo abitata⁷⁸, e che i personaggi in visita alle sue stanze fossero i veri agenti infestanti, a cui la casa reagisce con eventi drammatici e infestanti a loro volta (violenti colpi sui muri e sulle porte ogni notte; disorientamento continuo all'interno della casa; porte che si chiudono da sole; voci spettrali; spifferi di aria gelida, ecc.). Secondo questa prospettiva esegetica, si ribalterebbe l'antico schema retorico della casa *pestilens*, delineandosi uno spazio in cui gli oggetti inanimati in realtà avrebbero un'anima *ab origine*⁷⁹ e faticherebbero non poco a essere occupati e usati da estranei⁸⁰. Resta inoltre da esaminare un altro aspetto non trascurabile, ovvero la scelta da parte della Jackson di una dimora in stile vittoriano e non, come stava accadendo ad altri romanzi *weird* a lei coevi, un'ambientazione più contemporanea⁸¹.

⁷⁶ In realtà la casa non sopravvisse al terremoto del 1898. Cfr. S. Jackson, *Experience and Fiction*, in Id., "Come Along with Me: Part of a Novel, Sixteen Stories, and Three Lectures", Viking press, New York 1968, p. 203.

⁷⁷ Il personaggio fu modellato da Jackson sulla figura dell'antropologo Ashley Montagu (1905–1999), uno dei docenti più stimati nel mondo accademico di Bennington, di cui faceva parte anche suo marito. Paradossalmente, oggi la fama di Montagu è legata non tanto alle sue dotte pubblicazioni scientifiche, ma alla biografia di Joseph Merrick, un uomo britannico deforme del XIX secolo, intitolata *The Elephant Man: A Study in Human Dignity* (Outerbridge and Dienstfrey, New York 1971), e che costituì il soggetto dell'omonimo film del 1980 diretto da David Lynch. Cfr. D. Hattenhauer, *Shirley Jackson's American Gothic*, State University of New York Press, New York 2003, p. 155.

⁷⁸ Cfr. E. Coccia, *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021.

⁷⁹ "È uno scrittore, come una casalinga, crea anche il suo mondo e lo riempie di oggetti belli e affascinanti. In una delle sue lezioni sulla scrittura, Jackson ha parlato del modo in cui gli oggetti nella sua casa diventavano personaggi di storie in cui poteva immaginare, ad esempio, che 'la piastra per waffle, se non sorvegliata, strangolerà il tostapane'". Cfr. R. Franklin, *Shirley Jackson. A Rather Haunted Life*, Liveright Publishing Corporation, New York e Londra 2016, p. 377. Si veda anche: S. Jackson, *I fantasmi di Loiret*, in Id., "Paranoia", tr. it. S. Pareschi, Adelphi, Milano 2018, p. 82.

⁸⁰ Cfr. M. Dalvi, *The Art of Solitude: How Shirley Jackson's "The Haunting of Hill House" speaks to an architect*, in "Scroll.in", 23/04/2021: <https://scroll.in/article/959850/the-art-of-solitude-how-shirley-jacksons-the-haunting-of-hill-house-speaks-to-an-architect> (ultima consultazione settembre 2024).

⁸¹ Cfr. J. Lanzendorfer, *Haunted by Houses: On the California Victorian in Fiction. Why have so few novels explored the darker side of the California Victorian mansion?*, in "Los Angeles Review of Books", October 2, 2021: <https://lareviewofbooks.org/article/haunted-by-houses-on-the-california-victorian-in-fiction/> (ultima consultazione settembre 2024).

La preferenza per questo stile eclettico, così ridondante ed esornativo, secondo Sarah Burns, sarebbe riconducibile a

[...] un simbolo della corruzione passata che ancora perseguita il presente. Come il periodo che l'ha generata, la casa era impura. Nelle parole di un certo Wesley Sherwood Bessell, le case vittoriane erano "escrementi" sparsi per la campagna, escrementi a loro volta carichi delle loro vili "escrescenze"... La casa Vittoriana era infestata perché – con le sue fessure buie e la soffitta piene di ragnatele – ospitava le ombre di vite passate, ricordi che si rifiutavano di morire⁸².

Questo stesso stile però consentiva a Jackson, grazie alle sue irregolarità, di creare dei labirinti visivi in cui parti dell'edificio si nascondevano reciprocamente, rivelandosi, come epifanie, solo da privilegiati punti di vista: lo ammette lo stesso professor Montague quando sentenzia che Hill House "è un capolavoro di depistaggio architettonico. La doppia scalinata a Chambord [...]"⁸³. Il meccanismo scopico a cui Jackson sembra far aderire la sua Hill House è quello di una scatola prospettica olandese del XVII secolo, in cui immagini anamorfiche di interni domestici ne tappezzavano le pareti interne, generando un puzzle visivo di difficile risoluzione se osservato mesotticamente. Ma se le immagini interne fossero state viste da piccoli fori stenopeici, posti sulle pareti laterali e scelti con accuratezza dall'artista, la sciarada percettiva si sarebbe risolta magicamente, restituendo scorci di vita privata ambientati tra elementi architettonici e di arredo regolari. Basandosi su un semplice postulato euclideo, e sfruttando alcuni meccanismi psicologici, oltre che proiettivi, gli autori di queste opere (ne sono sopravvissute fino ai nostri giorni solo sei), inducevano nell'osservatore, che si appressava allo spioncino, un sorta di processo di vicarizzazione rispetto all'opera, questi sentendosi ridotto alla scala delle immagini anamorfiche ("all'altezza di un pollice" avrebbe detto Samuel Van Hoogstraten, uno degli artisti olandesi coinvolti) e trasformato, con tutto il proprio ingombro fisico, solo in un organo veggente: un corpo dunque che si fa solo occhio ciclopico. Questa è l'impressione che si riceve leggendo il testo della Jackson, la quale non redasse mai, in modo programmatico, una descrizione della sua poetica, a differenza di Henry James: questa può solo desumersi dalla lettura dei suoi romanzi, dei suoi racconti e della sua corrispondenza. Da questa operazione di spoglio si può intuire che la teoria jamesiana del *punto di vista*, presente anche in *The Turn of the Screw*, nel caso della Jackson si frammenta e si disperde, mossa da una forza narrativa centripeta diretta all'esterno dello spazio retorico che narra. Laddove in James la coscienza

⁸² S. Burns, "Better for Haunts": Victorian Houses and the Modern Imagination, in "American Art", Vol. 26, n. 3 (Fall 2012), pp. 9-10.

⁸³ S. Jackson, *L'incubo di Hill House*, cit., p. 72. Qui il professor Montague fa diretto riferimento alla doppia scala elicoidale che adorna il più grande dei castelli della Valle della Loira. Costruito per volontà del re Francesco I a partire dal 1519 lungo un'ansa del fiume Cosson, sorge nel dipartimento del Loir-et-Cher. La scala, forse ispirata a studi e modelli leonardeschi, si basava su quella del castello di Blois. Cfr. M. Di Salvo, *La scala a doppia elica del castello di Chambord. Le scale a elica e a doppia elica in Italia e in Francia tra XV e XVII secolo*, tesi di laurea, relatori: proff. Francesco Paolo Di Teodoro, Ursula Zich, Politecnico di Torino, corso di laurea magistrale in Architettura per il progetto sostenibile, 2015.

della protagonista (l'istitutrice) emergeva progressivamente nel racconto, lasciando comunque il lettore nel dubbio che ciò che lei vedeva potesse rispondere anche a forme di percezione allucinatoria, la confessione della trentaduenne Eleanor Vance appare rapsodica e interrotta, non sorretta da una consapevolezza "finzionale", quanto piuttosto alla casualità emotiva di un diario registrato in presa diretta. Rapsodico sembra l'aggettivo più idoneo per descrivere il flusso narrativo del romanzo, con una singolare deriva, in esergo e in chiusura, dal classico espediente del narratore interno. Comunque, a differenza della premessa iniziale, ben presto gli inquilini temporanei di Hill House scoprono che gli spigoli dell'edificio non sono poi così verticali e le superfici murarie non sono esattamente ortogonali al pavimento, e così i gradini delle scale, volutamente obliqui: è per questo forse che le porte della casa, una volta aperte, tendono sempre a chiudersi spontaneamente?

Tutti gli angoli sono leggermente imperfetti. È probabile che Hugh Crain (il fondatore di Hill House) detestasse gli altri e le loro case quadrate e razionali, visto che ha costruito una casa in sintonia con la sua mente. Gli angoli che date per scontato siano retti – e avete tutto il diritto di immaginarveli così – in realtà variano di una frazione di grado in una direzione o nell'altra. Per esempio, voi sarete convinti che gli scalini su cui siete seduti siano orizzontali, perché non concepite nemmeno che non lo siano [...] in realtà, in modo quasi impercettibile, sono inclinati verso l'asse centrale. I vani delle porte sono tutti un po' scentrati [...] potrebbe essere questo, fra l'altro, il motivo per cui le porte si richiudono se uno non le tiene; stamattina mi chiedevo appunto se non bastassero i passi delle due signore in arrivo a turbare il delicato equilibrio delle porte. È chiaro che la somma di tutte queste lievi irregolarità distorce notevolmente le proporzioni della casa nel suo insieme⁸⁴.

Anche il gruppo scultoreo di famiglia, disposto nel salone, è stato scolpito *ad hoc* per mantenersi in equilibrio provvisorio in questa dimora *obliqua*, mentre la stessa circumambulazione della casa è sottoposta a un forzato percorso concentrico e labirintico, fatto di stretti corridoi e stanze intercomunicanti, che si potrebbe avvicinare a quello di una spirale logaritmica, una sorta di trappola geometrica, ordita dal progettista e proprietario dell'immobile, il ricco ma sfortunato Mr Hugh Crain, capace di delineare, in fase progettuale, un impianto distributivo che escludesse *de iure* la luce naturale dalle aree più intere della casa. Questa complessità distributiva fu pianificata con rigore studiato da Jackson durante la stesura del romanzo: lo testimoniano, oltre al carteggio con i genitori, con il marito Stanley e con la sua agente letteraria Bernice Baumgarten, anche una serie di rappresentazioni planimetriche di Hill House redatte dall'autrice su carta, con penna, e matita, oggi conservate presso il fondo a suo nome nella Library of Congress⁸⁵. Accanto a queste immagini in

⁸⁴ S. Jackson, *L'incubo di Hill House*, cit., p. 71.

⁸⁵ Cfr. Shirley Jackson papers, Manuscript Division, Library of Congress, Washington (USA): <https://www.loc.gov/item/mm78052522/> (ultima consultazione settembre 2024).

proiezioni ortogonali (secondo alcuni critici dal taglio animistico⁸⁶, in cui l'autrice offre soluzioni distributive alla collocazione degli spazi interni dei due livelli, non sempre compatibili con quelli descritti nella versione finale del romanzo), si segnala la presenza di una sorta di prospetto in scorcio della facciata di Hill House dove, in evidenza, appaiono sia il portico che la torre della biblioteca come elementi connotativi del suo design vittoriano/rococò complessivo.

Una parte del corpo postico dell'edificio è inoltre parzialmente occultata nel disegno dai volumi anteriori, quasi a sottolineare iconograficamente come a Hill House gli elementi architettonici tendessero a nascondersi reciprocamente. Non si tratta ovviamente di disegni esecutivi né di immagini tecniche, quanto piuttosto di appunti visivi che sicuramente furono corroborati da altre suggestioni, questa volta derivanti dalla configurazione architettonica di case realmente infestate. Nel gennaio 1958, Shirley scrive infatti ai suoi genitori per chiedere loro se avessero qualche informazione sulla temuta Winchester House⁸⁷ (San Jose, California, USA):

Il motivo è il mio nuovo libro; dovrebbe riguardare una casa infestata, e non riesco a trovare niente qui in giro; tutte le vecchie case del New England sono di quel tipo squadrato, classico, che non verrebbe infestato neanche in un milione di anni. Ho una mezza dozzina di schizzi di case della California che sembrano giuste, ma ricordo la Winchester House come un buon tipo di casa per infestare⁸⁸.

E la sua ricerca non si limitò solo a questo caso studio: nella prefazione al racconto, Jackson confessò che l'idea per la sua storia di fantasmi le era stata suggerita anche da un'indagine svolta dalla *Society for Psychical Research*⁸⁹ di Londra, svoltasi nel 1897. Questa istituzione, attraverso il suo *spin-off* operativo, lo *Haunted House Committee*, incaricò la medium Ada Goodrich-Freer⁹⁰ (1857-1931) di controllare la veridicità dell'infestazione spettrale che pareva affliggesse anche *Ballechin House*⁹¹ in Scozia. Proprio al report di questa indagine⁹², poi divenuto un libro di successo, Jackson fece riferimento per delineare il profilo architettonico di Hill House⁹³. Jackson ne parla esplicitamente anche in un saggio redatto nel 1958, *Experience and Fiction*⁹⁴, dove annotava, riferendosi agli studiosi psichici coinvolti nella ri-

⁸⁶ Cfr. D. Hattenhauer, *Shirley Jackson's American Gothic*, cit., p. 165.

⁸⁷ Cfr. M.J. Ignoffo, *Captive of the Labyrinth Sarah L. Winchester, Heiress to the Rifle Fortune*, University of Missouri Press, Columbia 2022.

⁸⁸ L. Jackson Hyman (a cura di), *The Letters of Shirley Jackson*, cit., p. 23.

⁸⁹ Cfr. R. Haynes, *The Society for Psychical Research, 1882-1982: A History*, MacDonald and Co, Londra 1982.

⁹⁰ Cfr. J.L. Campbell, T.H. Hall, *Strange Things: the Story of Fr Allan McDonald, Ada Goodrich Freer, and the Society for Psychical Research's Enquiry into Highland Second Sight*, Birlinn, Edimburgo 1968.

⁹¹ Cfr. H. Grimes, *The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing*, Ashgate Publishing, Londra 2011.

⁹² Nel 1899, *The Alleged Haunting of Ballechin House* di John Crichton-Stuart e Ada Goodrich Freer fu pubblicato a puntate su *The Times*. Cfr. *Ballechin House*, in "The Element Encyclopedia of the Psychic World", Harper Element, Londra 2006, p. 59.

⁹³ S. Jackson, *L'incubo di Hill House*, cit., p. 10. Altrove (id., p. 93), il prof. Montague fa riferimento ad altre case infestate, tra cui la canonica di Borley (Essex, Inghilterra 1863) e il castello di Glamis (Angus, Scozia).

⁹⁴ Cfr. S. Jackson, *Experience and Fiction*, cit. Si tratta dell'ultima fatica letteraria della Jackson prima di morire (1965), e consta di sole 75 pagine dattiloscritte dall'autrice. A esse l'editore aggiunse tre saggi della stessa Jackson.

cerca: “Loro pensavano di essere terribilmente scientifici e di fornire prove su ogni genere di fenomeni, e tuttavia la storia che continuava a emergere dai loro aridi resoconti non era affatto quella di una casa infestata, bensì la storia di diverse persone serie, credo fuorviate, certamente determinate, con le loro diverse motivazioni e background. Lo trovavo così eccitante che desiderai più di ogni altra cosa di creare la mia casa infestata, metterci dentro i miei personaggi e vedere cosa potevo ricavarne”⁹⁵. Così la scrittrice descriveva due esperienze personali di incontro con fenomeni pseudospettrali:

[...] la prima accadde a New York; io e mio marito eravamo sul treno che si ferma brevemente nella stazione della 12th Avenue, e appena fuori dalla stazione, oscuro e orribile nella luce del crepuscolo, vedemmo ergersi un edificio così sgradevole che non riuscivamo a smettere di guardarlo; era alto e nero e mentre ci scherzavo sopra, quando il treno ha ricominciato a muoversi, svanì e scomparve. Quella notte, nella nostra stanza d'albergo, mi svegliai con degli incubi, del tipo per i quali devi alzarci e accendere la luce e camminare per qualche minuto, solo per assicurarti che ci sia un mondo reale e che sia proprio questo, e non quello che hai sognato⁹⁶.

Tormentata da quella visione fuggevole e fantasmatica, la coppia decise, una volta finito il loro soggiorno in città, di prendere lo stesso treno, ma nel verso opposto, per tornare a casa, a Bennington nel Vermont⁹⁷, anche nella speranza di vedere apparire di nuovo il lugubre profilo del palazzo in questione. Tuttavia, esso sembrava scomparso definitivamente dal paesaggio urbano della città. Solo dopo qualche tempo, la Jackson venne a sapere da un amico, docente presso la Columbia University, che l'edificio fantasma era in realtà un'architettura reale, ma di essa rimaneva solo una parte della facciata, essendo andato pressoché tutto distrutto durante un terribile incendio alcuni anni prima: dunque l'edificio “appariva” solo da un preciso punto di vista, per poi sparire al di fuori di quel cono visivo, esattamente come accade a una parte di Hill House. Questo aspetto è sottolineato più avanti dalla stessa scrittrice, non solo come esperienza personale, ma come parte di un vissuto collettivo: la maggior parte delle persone dice di non aver mai visto un fantasma, ma allo stesso tempo ammette che la cosa sarebbe potuta accadere se solo, per un istante fatale, “[...] avessero svoltato un angolo troppo improvvisamente, oppure se avessero aperto i loro occhi troppo velocemente durante un imprevisto risveglio notturno, o se fossero entrati in una stanza buia senza esitare un po' [...]”⁹⁸. Ma è il secondo episodio biografico pseudospettrale che affascina ancora di più

⁹⁵ S. Jackson, *Experience and Fiction*, cit., p. 201.

⁹⁶ S. Jackson, *Experience and Fiction*, cit., p. 201.

⁹⁷ Shirley Jackson visse in due case a North Bennington (VT, USA): la prima, in stile neoclassico, era collocata in Prospect Street; la seconda, sita in Main Street, è dove morì la scrittrice, colpita nel sonno da insufficienza cardiaca, l'8 agosto del 1965. Probabilmente la morte della Jackson fu l'effetto di una serie di concause, tra cui gli effetti anche del cosiddetto *Mother's Little Helper*, una micidiale mistura di anfetamine, antidepressivi e barbiturici, diffusasi a partire degli anni Cinquanta negli USA. Cfr. R. Franklin, *Shirley Jackson. A Rather Haunted Life*, cit., p. 279.

⁹⁸ R. Franklin, *Shirley Jackson. A Rather Haunted Life*, cit., p. 202.

il lettore contemporaneo, soprattutto se riferito ai ben noti procedimenti errabondi di stesura dei testi da parte della stessa Jackson, e agli episodi di *mural chalk and blood writing* presenti nel romanzo. Infatti, dopo aver identificato con l'aiuto della madre, come abbiamo già detto, la sorgente ispirativa della sua Hill House in un edificio progettato da un suo antenato, le era ormai chiaro che non avesse più scelta:

[...] i fantasmi mi davano la caccia. Nel caso avessi avuto ancora dei dubbi, tuttavia, qualche mattina dopo scesi in soggiorno e trovai un foglio di carta per fotocopie spostato al centro della mia scrivania, abbastanza lontano dal disordine generale che in genere vi regnava. Sul foglio di carta c'era scritto «MORTA MORTA» con la mia grafia. Sono abituata a prendere appunti per i libri, ma non durante il sonno; solo allora decisi che era meglio scrivere il libro da sveglia, e così mi misi al lavoro e lo scrissi⁹⁹.

Secondo Ruth Franklin, autrice di un dettagliato studio monografico sulla Jackson, questo foglio non è stato mai trovato tra le sue carte, conservate negli archivi di cui abbiamo già detto: piuttosto è presente, nel faldone dedicato a *The Haunting of Hill House*, un foglio simile ma recante la scritta «FAMIGLIA FAMIGLIA»¹⁰⁰. Lo stesso episodio di scrittura automatica è ancora narrato dalla stessa Jackson, ma in una versione alternativa ancora più inquietante, contenuta nel volume postumo *Let Me Tell You*¹⁰¹ (2015):

Due settimane fa avevo scritto parte dell'inizio di un libro, ma stavo incontrando grosse difficoltà a farlo funzionare e a trovare un nome adatto al personaggio femminile secondario. Una sera, dopo aver trascorso un paio d'ore a scrivere a macchina, brontolando e buttando via pagine su pagine, ho deciso di arrendermi: ho detto a mio marito che avrei dovuto mettere da parte quel libro, magari addirittura cominciarne un altro, magari non riprenderlo mai più, e sono salita furibonda al piano di sopra. Il mattino dopo ho trovato un foglio sulla scrivania; era stato preso dalla risma lì accanto e posato al centro. Sopra c'era la frase: "oh no oh no Shirley non morta Theodora Theodora". Era la mia calligrafia, ma sembrava che fosse stato scritto al buio. Ho sempre camminato nel sonno, però credo di non essermi mai spaventata tanto. Ho pensato che forse dovrei mettermi a scrivere quel libro da sveglia, perché altrimenti mi sarei ritrovata a scriverlo mentre dormivo; così ho tirato fuori la macchina da scrivere e ho cominciato a lavorare come se qualcosa mi stesse inseguendo, un'ipotesi che non escluderei del tutto. Da quel momento il libro è andato avanti senza intoppi, grazie, e il mio personaggio femminile si chiama Theodora e mi sembra piuttosto riuscito¹⁰².

⁹⁹ R. Franklin, *Shirley Jackson. A Rather Haunted Life*, cit., p. 203

¹⁰⁰ Cfr. R. Franklin, *Shirley Jackson. A Rather Haunted Life*, cit., p. 401.

¹⁰¹ Cfr. S. Jackson, *Let Me Tell You*, a cura di L. Jackson Hyman, S. Hyman DeWit, Random House, New York 2015 (*Paranoia*, tr. it. S. Pareschi, Adelphi, Milano 2018).

¹⁰² S. Jackson, *Paranoia*, cit., p. 136.

Come si evince da questo e altri frammenti autobiografici, Jackson aveva sviluppato un vero e proprio metodo spaziale di redazione dei suoi libri, sparpagliando appunti e annotazioni (nel suo “personale gergo stenografico”) in ogni angolo della sua casa, ciascuno dotato di taccuino e matita, redatti mentre era intenta nelle faccende domestiche più disparate: questa costellazione di abbozzi era già una dislocazione tridimensionale dei suoi ambienti retorici che, con tutta probabilità, la aiutava a immaginare lo spazio del racconto e il racconto nello spazio. E la stessa protagonista del libro, Eleanor, in fuga dalla famiglia ostile e dalla sua vita precedente di figlia-badante di una madre ossessiva e colpevolizzante, segue uno schema analogo, coprendo in auto la distanza di 300 chilometri che la separa da Hill House: in una sorta di stato di progressiva *trance*, a cui si adegua anche il lettore, la protagonista compie una sorta di pellegrinaggio architettonico che la porta di casa in casa (quelle che intravede dal finestrino dell'auto), immaginando che in ciascuna di esse lei sia “sempre vissuta”, e favoleggiando routine e abitudini familiari consolidate da anni di intimità domestica, ahimè solo immaginari. Si tratta di un lento, ma inesorabile *shifting* verso un'area di coscienza alterata in cui Eleanor precipita, e che culmina con l'arrivo nella casa stregata posta sulla collina. Le architetture finora incontrate sono solo sfondi e scenografie della sua *ègira* dal mondo fenomenico per giungere dove è sempre stata attesa, in quella casa che dapprima appare affascinante, per poi divenire abominevole: “Rabbrividi e pensò, mentre le parole si affacciavano libere alla sua mente, Hill House è abominevole, è infetta; vattene subito di qui”¹⁰³. A differenza di tutti i paradigmi canonici sullo spazio domestico come rifugio, Hill House non protegge i suoi abitanti, ma intrappola per sempre coloro che entrano in risonanza con lei. Secondo Ruth Franklin¹⁰⁴ la casa stregata è presumibilmente l'immagine simbolica del matrimonio fallimentare di Jackson con Stanley Hyman, e che, proprio durante il periodo di stesura del romanzo (1958-59), aveva raggiunto il suo momento più critico: così come lei non riusciva a sciogliere il rapporto sbilenco con un marito egocentrico e autoriferito, allo stesso modo Eleanor (che, in una prima stesura del romanzo, si sarebbe dovuta chiamare Erica) non riesce a sottrarsi al potere ammaliante della casa. Entrambe, Shirley ed Eleanor, saranno destinate a soccombere ai loro carnefici, rispettivamente fisico e sovrannaturale (o solo psichico), in un estremo atto di sacrificio che condurrà entrambe a una morte suicida. Ma al contempo, il testo di Jackson echeggia anche dei fermenti femministi degli anni Cinquanta negli USA, relativi al nuovo ruolo che si proponeva alle donne nella società civile e in politica, così ben delineati nel celebre testo di Betty Friedan, *The Feminine Mystique*¹⁰⁵, apparso per i tipi di W.W. Norton nel 1963: leggerne l'indice è come scorrere trame e personaggi dei racconti e dei romanzi di Jackson. Leggendo il romanzo, si capisce molto presto, attraverso manifestazioni plurime di *poltergeist*, che la casa si stia concentrando solo su Eleanor, mentre tutti i personaggi presenti a Hill House (compresi la moglie del Dott. Montague e il suo rude assistente) scivolano inesorabilmente sullo sfondo, esprimendosi

¹⁰³ S. Jackson, *L'incubo di Hill House*, cit., p. 25.

¹⁰⁴ R. Franklin, *Shirley Jackson. A Rather Haunted Life*, cit., p. 396.

¹⁰⁵ Cfr. B. Friedan, *The Feminine Mystique*, W.W. Norton 1963 (tr. it., *La mistica della femminilità*, tr. it. L. Valtz Mannucci, Edizione Comunità, Milano, 1970).

scenicamente solo in relazione a Eleanor. Solo gli occhi di Eleanor, dunque, sono in grado di sciogliere l'enigma dell'*architettura obliqua* di questa casa stregata: viene subito in mente il progetto culturale e mistico del matematico e teologo cistercense Juan Caramuel de Lobkowitz¹⁰⁶. L'interesse di Caramuel per l'architettura seguì una lunga gestazione che, attraverso le sue opere matematiche¹⁰⁷, lo condusse alla redazione del testo intitolato *Architectura Civil Recta y Obliqua*..., pubblicato in tre volumi – due di testo e uno di illustrazioni definite “lamine” – a Vigevano nel 1678¹⁰⁸. Nel *Tratado IV* l'autore affronta l'argomento più originale della sua teoria architettonica, dedicando trentanove pagine all'arte nuova della *Architectura obliqua*. Come hanno osservato Pérez-Gómez e Pelletier, “[...] dal momento che Caramuel credeva che Dio avesse costruito il mondo obliquamente, gli architetti avrebbero dovuto emulare l'ordine dato mantenendo l'obliquità della struttura tattile (e in definitiva matematica) del mondo, sebbene rivelando il perfetto ordine celeste da un dato punto centrale”¹⁰⁹: quell'unico punto dal quale un universo sghembo e perturbante assume improvvisamente senso e regolarità, per gli occhi usi a vedere oltre il velo di Maja, potremmo dire. Un ruolo titanico, che nel romanzo di Jackson è assunto dalla fragile Eleanor, che sembra accettarlo, nonostante il suo carattere apertamente bisognoso di continue conferme e, in fin dei conti, l'unica dei presenti a Hill House, dotata di vere (o presunte) capacità medianiche¹¹⁰. L'obliquità di Hill House viene azzerata dallo sguardo atterrito della protagonista che ammette, in un momento di intima confessione tra i presenti su cosa sia per loro la paura: restare sola¹¹¹. È questa stessa paura che la atterrisce, in un altro momento del racconto, quando si sveglia di soprassalto di notte, credendo di aver dormito fino a quel momento stringendo la mano di Theodora, che invece scopre essere seduta sul bordo del letto¹¹². Si è molto discusso in sede critica sulle alterazioni percettive – visive, acustiche e aptiche – di cui Eleanor è vittima nel romanzo, domandandosi se fossero tutte riconducibili ad allucinazioni o vere esperienze medianiche di contatto con il sovrannaturale.

¹⁰⁶ Cfr. A. De Rosa, G. D'Acunto, *La vertigine dello sguardo*, cit. Si veda anche: F. Gasperuzzo, *Mostruose architetture: le obliquazioni di Juan Caramuel de Lobkowitz*, tesi di dottorato, Scuola di Dottorato Università Iuav di Venezia, Venezia 2020.

¹⁰⁷ Si veda in particolare: *Mathesis audax rationalem, naturalem, supernaturalem, divinamque sapientiam arithmetice, geometricis, catoptrici, staticis, dioptrici, astronomicis, musicis, chronicis, et architectonicis fundamentis substruens exponensque*, Lovanio 1642. Cfr. J. Velarde Lombrana (a cura di), *Juan Caramuel, Filosofía de la matemática, Meditatio proemialis*, Barcellona 1989.

¹⁰⁸ Una parziale ristampa anastatica del testo e di alcune delle lamine presenti nel trattato del Lobkowitz – segnatamente del tomo III – sono reperibili nel volume curato dalla Società Storica Vigevanese, intitolato *Por Don Ivan Caramuel. De la architectura civil recta y obliqua*, Vigevano 1997. Si veda anche P. Pissavino (a cura di), *Le meraviglie del probabile: Juan Caramuel 1606-1682*, Comune di Vigevano, Assessorato alla Cultura, Vigevano 1990.

¹⁰⁹ A. Pérez-Gómez e L. Pelletier, *Architectural Representation and the perspective Hinge*, Cambridge (Mass.) e Londra 1997, p. 151.

¹¹⁰ Anche Theodora sembra possedere capacità telepatiche non slatentizzate.

¹¹¹ “Io credo che abbiamo solo paura di noi stessi” disse lentamente il professore. “No”, disse Luke. “Di vederci per quello che siamo e senza maschera”. “Di sapere quello che vogliamo davvero” disse Theodora. Premette la guancia contro la mano di Eleanor e Eleanor, inorridita da quel contatto, sottrasse in fretta la mano. “Ho sempre paura di stare sola” disse Eleanor”. Cfr. S. Jackson, *L'incubo di Hill House*, cit., p. 106.

¹¹² “Dio Dio”, disse Eleanor, buttandosi giù dal letto e attraversando di corsa la stanza, per fermarsi tremante in un angolo “Dio Dio... ma di chi era la mano?” Cfr. S. Jackson, *L'incubo di Hill House*, cit., p. 107.

Jackson non scioglie mai questo nodo critico, come già Henry James ne *Il giro di vite*, lasciando il lettore nel dubbio: forse Eleanor stringeva la sua stessa mano, in un atto di solitudine estrema e inconsolabile, o era un demone/fantasma che cercava un contatto con lei? Il rapporto fra Eleanor e l'architettura diventa sempre così simbiotico, al punto da sfuggire dalle pur abili mani di Jackson, facendole dire nelle note di accompagnamento al romanzo: "La casa è l'infestazione (non potrà mai essere liberata dall'infestazione)", ma anche che "La casa è Eleanor"¹¹³. Le case si delineano come lo *starting point* dei protagonisti del romanzo, in particolare per Eleanor che ha vissuto finora in una casa con la madre malata negli ultimi undici anni, prima che questa spirasse: una vita spesa nell'accudimento e nella depressione, all'ombra di una sorella emancipata e viziata e di una madre carceriera. In quella casa si è anche manifestato forse il primo (e unico) fenomeno di *poltergeist* che l'ha riguardata: una inspiegabile pioggia di pietre sul tetto della sua abitazione. Dunque, una casa colpita dall'elemento tettonico con il quale in genere le case stesse si costruiscono: la pietra che distrugge la pietra, l'architettura che distrugge sé stessa con i suoi materiali più preziosi. Forse si trattava di un segnale premonitore che riassumeva in nuce il destino futuro della protagonista: già a quell'epoca, Hill House aspettava Eleanor e la pioggia lapidea sarà stato un suggerimento sovranaturale affinché lei si affrancasse rapidamente da quella situazione familiare, morbosa e opprimente, e raggiungesse la casa stregata nel minor tempo possibile. Nonostante il romanzo sia stato tradotto in film e serie televisive¹¹⁴, nessuna è stata in grado di raggiungere il senso di spaesamento interiore e cosmico dell'opera letteraria. Il regista Robert Wise (1914-2005), il cui *West Side Story* (1961) aveva già vinto numerosi premi Oscar, ne trasse un lungometraggio in bianco e nero, *The Haunting* (*Gli Invasati*, 1963) dove Julie Harris interpretava il ruolo di Eleanor Lance (e non più Vance), mentre a Claire Bloom fu affidato quello (reso esplicitamente lesbico) di Theodora: si tratta forse della trascrizione cinematografica esteticamente più coerente (ma non fedele), grazie al lavoro dello sceneggiatore Nelson Gidding¹¹⁵, con *L'incubo di Hill House*, poiché fu interpellata, in fase di stesura del progetto, la stessa Jackson¹¹⁶ che però non si oppose ai vari cambiamenti proposti. Wise fu abile nel creare un'atmosfera perturbante grazie all'impiego di inquadrature oblique, di un obiettivo grandangolare capace di generare inquietanti effetti anamorfici e di una colonna sonora che implementava i suoni con gli scricchiolii reali di un'antica dimora inglese. Gli interni furono girati presso gli MGM Studios di Londra, mentre per gli esterni Wise optò per un maniero neogotico

¹¹³ R. Franklin, *Shirley Jackson. A Rather Haunted Life*, cit., p. 401.

¹¹⁴ Tra i vari *remake*, segnaliamo qui il pessimo *The Haunting* (*Presenze* in italiano) del 1999, diretto da Jan de Bont, con Liam Neeson e Catherine Zeta Jones; mentre al 2018 risale la serie horror, trasmessa da Netflix e diretta da Mike Flanagan, *The Haunting of Hill House*, ispirata molto liberamente al romanzo di Jackson.

¹¹⁵ Consulente in sede di stesura della sceneggiatura fu Nandor Fodor (1895-1964), il parapsicologo il cui libro sui *poltergeist* Shirley Jackson aveva ampiamente consultato per completare il proprio romanzo. Cfr. N. Fodor e H. Carrington, *Haunted People: The Story of the Poltergeist Down the Centuries*, Dutton, New York 1951.

¹¹⁶ Cfr. S. Jackson, [To Geraldine and Leslie Jackson], *friday* [May 1961], in L. Jackson Hyman (a cura di), "The Letters of Shirley Jackson", cit., p. 389.

realmente infestato, noto come *Ettington Hall* (ora *Ettington Park Hotel*, Stratford-upon-Avon), abbandonando così l'originario sito statunitense. Ma sia nel romanzo che negli adattamenti cinematografici, radiofonici¹¹⁷ e teatrali¹¹⁸ emerge sempre la stessa sensazione: il senso di cupa atmosfera che domina gli ambienti domestici di Hill House e dalla quale Eleanor non riesce a emanciparsi, così come Shirley Jackson non riusciva ad abbandonare il marito fedifrago: "Essere sposata, Shirley aveva sempre temuto, significava perdere il senso di sé, disintegrarsi, esattamente ciò che accade a Eleanor nella morsa della casa"¹¹⁹. Il romanzo si conclude così con la stessa descrizione di Hill House, presentata da Jackson nell'*incipit*: tuttavia, ora il lettore sa fornire un senso compiuto all'espressione "[...] e qualunque cosa si muovesse lì dentro, si muoveva sola"¹²⁰. È Eleanor che ora popola con sua presenza spettrale Hill House, trasformata così da casa stregata in casa di fantasmi, e tuttavia destinata ancora a una eterna solitudine. E noi lettori, empaticamente con lei, percepiamo quella stessa paura che la attanaglia, così ben descritta dall'autrice:

[...] abbiamo paura di essere qualcun altro e di fare le cose che qualcun altro vuole che facciamo e di essere presi e usati da qualcun altro, da qualche altra coscienza tormentata dal senso di colpa che vive all'infinito nelle nostre menti, da qualcosa che costruiamo noi stessi e non riconosciamo mai, ma questa è paura, non un cosiddetto peccato. Allora è proprio la paura, la paura di sé, di cui sto scrivendo... paura, senso di colpa e distruzione della propria identità... perché ho così paura?¹²¹

¹¹⁷ Una versione radiofonica di *The Haunting of Hill House* fu ridotta da Alison Joseph e trasmessa su BBC Radio 4 in otto episodi da 15 minuti, con la lettura di Emma Fielding. Segnaliamo l'audiolibro in italiano letto da Loredana Lipperini e prodotto da emons edizioni nel 2012.

¹¹⁸ Il primo adattamento teatrale del romanzo risale al 1964 per la regia di F.A. Leslie. Nel 2015, A. Neilson è stato il responsabile di un nuovo adattamento teatrale per la Liverpool Playhouse.

¹¹⁹ R. Franklin, *Shirley Jackson. A Rather Haunted Life*, cit., p. 395. Si segnala in merito il film del 2020 in cui Elisabeth Moss interpreta una versione romanzata della scrittrice nel film *Shirley. A Novel* (Penguin), basato sul romanzo del 2014 di Susan Scarf Merrell. Alcuni critici hanno riscontrato anche un'assonanza fra la trama de *L'incubo di Hill House* e il racconto di Charlotte Gilman (1860-1935) dal titolo *The Yellow Wallpaper* (1892). Cfr. C. Gilman, *La carta da parati gialla*, Mondadori, Milano 2023.

¹²⁰ S. Jackson, *L'incubo di Hill House*, cit., p. 166. Jackson ha scritto nei suoi appunti relativi alla lettura delle prime bozze del romanzo sia che "Eleanor È casa", ma anche che Eleanor è "TUTTA DISTORTA COME UNA CASA". "L'identificazione di Eleanor e della casa è chiara. Si scopre che le fondamenta e la costruzione della casa sono un'allegoria delle fondamenta psicologiche di Eleanor." Cfr. D. Hattenhauer, *Shirley Jackson's American Gothic*, cit., p. 159.

¹²¹ S. Jackson, *documento inedito* (1960), presumibilmente redatto in relazione alla stesura di *The Haunting of Hill House* (1958-1959). Cit. in R. Franklin, *Shirley Jackson*, cit., p. 394.

BIBLIOGRAFIA

- Alpers, S., *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 1983.
- Anesko, M., *Henry James and Queer Filiation: Hardened Bachelors of the Edwardian Era*, Palgrave Pivot, Londra 2018.
- Archibald, W., *The Innocents: A New Play. Based on The Turn of the Screw by Henry James*, Samuel French, Londra e New York 1951.
- Auzas, P.-M., *Eugène Viollet-le-Duc, 1814-1879*, FeniXX réédition numérique (Caisse nationale des monuments historiques et des sites), Parigi 1979.
- Avagliano, R., *Le strategie testuali della suspense nelle ghost stories di Henry James*. Relatore: Prof.ssa R. Ferrari, Università di Pisa, Scuola di Dottorato in Discipline Umanistiche, dottorato di ricerca in Letterature Straniere Moderne (Curriculum: Inglese), Ciclo XXII, 2011.
- Aykroyd, P.H., *A History of Ghosts. The True Story of Séances, Mediums, Ghosts, and Ghostbusters*, Harmony/Rodale, Londra 2009.
- Ballo Charmet, M., *Con la coda dell'occhio. Scritti sulla fotografia*, Quodlibet, Macerata 2017.
- Banta, M., *Henry James and the Occult: The Great Extension*, Indiana University Press, Bloomington 1972.
- Bauer, G., *Houses, Secrets, and the Closet, Locating Masculinities from the Gothic Novel to Henry James*, transcript Verlag, Bielefeld 2016.
- Baxandall, M., *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, New Haven & London 1995 (tr. it. *Ombra e Lumi*, Einaudi, Torino 2003).
- Bergman, I., *Di silenzi e desideri*, a cura di R. Costantini, Cinemazero, Pordenone 2004.
- Billcliffe, R., *Charles Rennie Mackintosh and the Art of the Four*, Frances Lincoln, Londra 2022.
- Billcliffe, R., *The Glasgow Boys: The Glasgow School of Painting 1875-1895*, John Murray, Londra 1986.
- Briggs, J., *Visitatori notturni*, Bompiani, Milano 1988 (ed. or. *Night Visitors*, Faber & Faber, Londra 1977).
- Bulwer-Lytton, E., *La casa e il cervello. The haunted and the haunters*, a cura di Pietro Guarriello, Aspis, Milano 2023.
- Burns, S., *"Better for Haunts": Victorian Houses and the Modern Imagination*, in "American Art", Vol. 26, n. 3, Fall 2012.
- Camerota, F., *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Electa, Milano 2006.
- Camille, F., *Spettri familiari. Letteratura e metapsichica nel secondo Novecento italiano*, Unicopli, Milano 2024.
- Campbell, J.L., Hall, T.H., *Strange Things: the Story of Fr. Allan McDonald, Ada Goodrich Freer, and the Society for Psychical Research's Enquiry into Highland Second Sight*, Birlinn, Edimburgo 1968.
- Carmagnani, P., *La "wonderbox" di Henry James / The Turn of the Screw: architettura del testo, architetture nel testo*, Mimesis, Milano-Udine 2020.
- Carmagnani, P., «Do you have an imagination?» *The Turn of the Screw davanti alla macchina da presa di Jack Clayton*, in "Studi Comparatistici", nn. 15-16, Edizioni del CIRVI, Moncalieri (TO), gennaio-dicembre 2015.
- Cigliana, S., *Due secoli di fantasmi. Case infestate, tavoli giranti, apparizioni, spiritisti, magnetizzatori e medium*, Edizioni Mediterranee, Roma 2018.
- Clarke, R., *A Natural History of Ghosts: 500 Years of Hunting for Proof*, Penguin 2013.
- Clarke, S., *Horace Walpole and the Gothic*, in A. Wright e D. Townshend (a cura di), *The Cambridge History of the Gothic*, Vol. 1, *Gothic in the Long Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge (UK) e New York 2020.
- Coccia, E., *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021.
- Conti, S., *Uomini e spettri*, Mondadori, Milano 1997.
- Corigliano, F., *Nessuna casa vuota: l'abitazione infestata nella letteratura del soprannaturale*, in "Providence Tales. La rivista dei racconti fantastici, horror, weird, pulp", n. 5 / Primavera, Providence Press, Bologna 2020.
- Cortissoz, R., *John La Farge: A Memoir and a Study*, Houghton Mifflin, Boston 1911.
- Dalvi, M., *The Art of Solitude: How Shirley Jackson's "The Haunting of Hill House" speaks to an architect*, in "Scroll.in", 23/04/2021. Disponibile su: <https://scroll.in/article/959850/the-art-of-solitude-how-shirley-jacksons-the-haunting-of-hill-house-speaks-to-an-architect> (ultima consultazione settembre 2024).
- Damisch, H., *L'origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992.
- De Rosa, A. (a cura di), *James Turrell. Geometrie di luce Roden Crater Project*, Electa, Milano 2007.
- De Rosa, A. (a cura di), *Jean François Niceron. Prospettiva, catottrica e magia artificiale*, Aracne, Roma 2013.
- De Rosa, A. (a cura di), *Roma Anamorfica. Prospettiva e Illusionismo in epoca barocca*, Aracne, Roma 2019.
- De Rosa, A. (a cura di), *Tra luce e ombra*, Il Poligrafo, Padova 2004.

- De Rosa, A., *Cecità del vedere. Sull'origine delle immagini*, Aracne, Roma 2021.
- De Rosa, A., *Geometrie dell'ombra. Storia e simbolismo della teoria delle ombre*, CittàStudiEdizioni, Milano 1997.
- De Rosa, A., *L'infinito svelato allo sguardo. Forme della rappresentazione estremo-orientale*, CittàStudiEdizioni, Milano 1998.
- De Rosa, A. e D'Acunto, G., *La vertigine dello sguardo. Tre studi sulla rappresentazione anamorfica*, Cafoscarina, Venezia 2002.
- del Pilar Blanco, M., *Ghost-Watching American Modernity. Haunting, Landscape, and the Hemispheric Imagination*, Fordham University Press, New York 2012.
- Despotopoulou, A. e Reed, K. (a cura di), *Henry James and the Supernatural*, Palgrave Macmillan, Londra e New York 2011.
- Di Salvo, M., *La scala a doppia elica del castello di Chambord. Le scale a elica e a doppia elica in Italia e in Francia tra XV e XVII secolo*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, corso di laurea magistrale in Architettura per il progetto sostenibile, 2015.
- Dixon Hunt, J., *Genius Loci: An Essay on the Meanings of Place*, Reaktion Books, Londra 2022.
- Edel, L. (a cura di), *The Ghostly Tales of Henry James*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) 1948.
- Eimers, J., *The Continuum of Consciousness: Aesthetic Experience and Visual Art in Henry James's Novels*, (American University Studies, Book 198), Peter Lang, New York, 2013.
- Fisher, M., *The Weird and the Eerie*, Repeater Books, London 2016 (tr. it. *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Minimum Fax, Roma 2018).
- Fodor, N. e Carrington, H., *Haunted People: The Story of the Poltergeist Down the Centuries*, Dutton, New York 1951.
- Foucault, M., *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Einaudi, Torino 1969.
- Franklin, R., *Shirley Jackson. A Rather Haunted Life*, Liveright Publishing Corporation, New York e Londra 2016.
- Frazer, J., *Il ramo d'oro. Studio della magia e la religione*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- Freud, S., *Il perturbante*, in Id., "Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio", Bollati Boringhieri, Torino 1991 (ed. or. *Das Unheimliche*, 1919).
- Freud, S., *Lo spaesante*, a cura di Silvia Capodivacca, Mimesi, Milano 2023.
- Friedan, B., *The Feminine Mystique*, W.W. Norton 1963 (tr. it. *La mistica della femminilità*, trad. di L. Valtz Mannucci, Edizioni di Comunità, Milano, 1970).
- Friedberg, A., *The Virtual Window From Alberti to Microsoft*, MIT press, Cambridge (Massachusetts, USA) 2009.
- Fusco, S., *Fantasmî, streghe e case infestate. Nella realtà, nella letteratura e nel cinema*, Mondo Ignoto, Roma 2001.
- Gasperuzzo, F., *Mostruose architetture: le obliquazioni di Juan Caramuel de Lobkowitz*, tesi di dottorato, Scuola di Dottorato Università Iuav di Venezia, Venezia 2020.
- Georgieva, M., *The Gothic Child*, Palgrave Macmillan, New York e Londra 2013.
- Gilman, C., *La carta da parati gialla*, Mondadori, Milano 2023.
- González-Rivas Fernández, A., *The Haunted and the Haunters; or the House and the Brain, by Edward Bulwer-Lytton: a Victorian Literary Updating of Pliny the Younger's Ghost Story (Plin. Ep. 7, 27, 5-11)*, in "English Studies", 97:8, Taylor & Francis, October 2016.
- Grimes, H., *The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing*, Ashgate Publishing, Londra 2011.
- Guillery, P., Snodin, M., *Strawberry Hill: Building and Site*, in "Architectural History", n. 38, 1995.
- Hadley, T., *Henry James and the Imagination of Pleasure*, Cambridge University Press, Cambridge (UK) 2009.
- Hattenhauer, D., *Shirley Jackson's American Gothic*, State University of New York Press, New York 2003.
- Haynes, R., *The Society for Psychical Research, 1882-1982: A History*, MacDonald and Co, Londra 1982.
- Heilmann, A., *The haunting of Henry James: Jealous Ghosts, Affinities, and the others*, in R. Arias e P. Pulham (a cura di), "Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past", Palgrave Macmillan, Londra e New York.
- Hooper, J., *Alice in Bed: A Novel*, Counterpoint Press, New York 1997.
- Ignoffo, M.J., *Captive of the Labyrinth Sarah L. Winchester, Heiress to the Rifle Fortune*, University of Missouri Press, Columbia 2022.
- Jackson Hyman, L. (a cura di), *The Letters of Shirley Jackson*, Random House USA Inc, New York 2022.
- Jackson, S., *Abbiamo sempre vissuto nel castello*, Adelphi, Milano 2009.
- Jackson, S., *Come Along with Me: Part of a Novel, Sixteen Stories, and Three Lectures*, Viking, New York 1968.
- Jackson, S., *La lotteria*, Adelphi, Milano 2007.
- Jackson, S., *La Meridiana*, trad. di S. Pareschi, Adelphi, Milano 2021.

- Jackson, S., *Let Me Tell You*, a cura di L. Jackson Hyman e S. Hyman DeWit, Random House, New York 2015.
- Jackson, S., *L'incubo di Hill House*, Adelphi, Milano 2004.
- Jackson, S., *Paranoia*, Adelphi, Milano 2018.
- Jackson, S., *The Sundial*, Farrar, Straus & Cuddahy, New York 1958.
- James, H., *English Hours*, a cura di A.L. Lowe, Heinemann, Londra [1905] 1960.
- James, H., *Il giro di vite*, in Id., "Racconti di fantasmi", Einaudi, Torino 1992.
- James, H., *L'arte del romanzo. Saggi di scrittura e ritratti di autori*, PGreco, Sesto San Giovanni (MI) 2013.
- James, H., *Le Ombre del Salotto – Dieci Storie Fantastiche*, Editori Riuniti 1983.
- James, H., *Le Prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Neri Pozza, Vicenza 1956.
- James, H., *Racconti di fantasmi*, a cura di M.L. Castellani Agosti e L. Edel, Einaudi, Torino 2005.
- James, H., *Racconti di fantasmi*, Einaudi, Torino 1992.
- James, H., *The art of fiction and other essays*, Oxford University Press, Oxford 1948.
- James, H., *The Collier's weekly version of Henry James's The turn of the screw: as it first appeared in serial format in 1898*, a cura di P.G. Beidler, Coffeetown Press, Seattle 2010.
- James, H., *The Turn of the Screw. Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*, a cura di P.G. Beidler, St. Martin's Press, New York 1995.
- James, H., *Gli amici degli amici*, Biblioteca di Babele, Franco Maria Ricci, Parma 1980.
- James, H. e James, W., *Selected Letters*, a cura di I.K. Skrupskelis ed E.M. Berkeley, University of Virginia Press, Charlottesville 1997.
- Jay, M., *Scopic Regimes of Modernity*, in H. Foster (a cura di), "Vision and Visuality", Bay Press, Seattle 1998.
- Kemp, M., *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti, Roma 1994.
- Kindersley, D., *A History of Ghosts, Spirits and the Supernatural*, DK, Londra 2024.
- King, S., *Danse macabre*, Theoria (Riflessi 23), Roma 1991.
- Lanzendorfer, L., *Haunted by Houses: On the California Victorian in Fiction. Why have so few novels explored the darker side of the California Victorian mansion?*, in "Los Angeles Review of Books", October 2, 2021: <https://lareviewofbooks.org/article/> haunted-by-houses-on-the-california-victorian-in-fiction/ (ultima consultazione settembre 2024).
- Lee Cole, J., *The Hideous Obscure of Henry James*, in "American Periodicals and Visual Culture", Vol. 20, n. 2, Special Issue, Ohio State University Press, 2010.
- Lobkowitz, J.C., *Mathesis audax rationalem, naturalem, supernaturalem, divinamque sapientiam arithmetice, geometricis, catoptrici, staticis, dioptrici, astronomicis, musicis, chronicis, et architectonicis fundamentis substruens exponensque*, Lovanio 1642.
- Lugli, U., *L'orrore sotto casa. La dimora pestilens da Plauto a H.P. Lovecraft*, in "Futuro Antico: collana di studi linguistico-letterari sull'antichità classica del Dipartimento Francesco Della Corte", n. 11, Erredi Grafiche Ed., Genova 2016.
- Lustig, T.J., *Henry James and the Ghostly*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- MacAndrew, E., *The Gothic Tradition in Fiction*, Columbia UP, New York 1979.
- Manilius, *Astronomica*, Harvard University Press, Cambridge 1992.
- Marchetti, S., *The Jamesian Mind*, Routledge Philosophical Minds, Londra 2021.
- Mason, A. (a cura di), *William Morris*, Einaudi, Milano 2022.
- Matheson, N., *Surrealism and the Gothic Castles of the Interior*, Routledge, Londra 2018.
- Maxwell-Stuart, P., *Ghosts: A History of Phantoms, Ghouls, & Other Spirits of the Dead*, Tempus Pub Ltd, Londra 2006.
- Meneghelli, D., *Teorie del punto di vista*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci (FI) 1998.
- Morrell, D.M., *Eric Pape, Painter and Illustrator*, in "Brush and Pencil", 3:6, Marzo 1899.
- Norberg-Schulz, C., *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1979.
- Ohi, K., *Innocence and Rapture: The Erotic Child in Pater, Wilde, James, and Nabokov*, Palgrave Macmillan, New York e Londra 2005.
- Oppenheim, J., *The Other World: Spiritualism and Psychical Research in England, 1850–1914*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- Orlando, F., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Einaudi, Torino 2017.
- Orr, L., *James's The Turn of the Screw*, Continuum, Londra e New York 2019.
- Owens, S., *The Ghost: A Cultural History*, Tate Gallery, Londra 2017.
- Papi, G., *I primi tornarono a nuoto*, Einaudi, Torino 2012.

- Pérez-Gómez e A., Pelletier, L., *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, Cambridge e Londra 1997.
- Perrot, J., *Henry James's Enigmas. Turning the Screw of Eternity?*, Peter Lang, Bruxelles 2014.
- Pilo, G. e Fusco, S., *Il Fantasma*, in Idd., "Storie di fantasmi", Newton Compton, Roma 2013.
- Pissavino, P. (a cura di), *Le meraviglie del probabile: Juan Caramuel 1606-1682*, Comune di Vigevano, Assessorato alla Cultura, Vigevano 1990.
- Punter, D. (a cura di), *The Edinburgh Companion to Gothic and the Arts*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2019.
- Raw, L., *Adapting Henry James to the Screen Gender, Fiction, and Film*, Scarecrow Press Inc., Metuchen, New York e Londra 2006.
- Reis, A., *Short Stories, Knowledge and the Supernatural. Machado de Assis, Henry James and Guy de Maupassant*, Palgrave Macmillan, Londra e New York 2022.
- Richter, D.H., *The Progress of Romance: Literary Historiography and the Gothic Novel*, Ohio State UP, Columbus 1996.
- Ricoeur, P., *Tempo e racconto, 2: La configurazione del racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 1987.
- Roach, M., *Spettri. Apparizioni, ectoplasmi e care presenze. La vita dopo la morte secondo la scienza*, Einaudi, Torino 2006.
- Salvemini, F., *La visione e il suo doppio. La prospettiva tra arte e scienza*, Laterza, Bari 1990.
- Scalessa, G., *La casa infestata tra letteratura scientifica e narrativa*, in Id. (a cura di), "Gli inquilini del piano di sopra. Case infestate nelle ghost stories", Nuova Delphi, Roma 2016.
- Schmitz, R., *Haunted by a House: The Terrors of Postmodernity in American Haunting House Tales*, MA Dissertation, Leiden University, Leida 2015.
- Schniedermann, W., *Masculine Domination in Henry James's Novels: The Art of Concealment*, Palgrave Macmillan, Londra e New York 2020.
- Scotti, M., *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Feltrinelli, Milano 2013.
- Secchi, C., *L'infinita sfumatura. Immagini e suggestioni psicoanalitiche attorno a una versione cinematografica di «Il giro di vite» di Henry James*, Edizioni Ets, Pisa 2008.
- Sheppard, E.A., *Henry James and the turn of the screw*, Auckland University Press, Auckland 1974.
- Simmel, G., *The Metropolis and Mental Life*, in D. Levine (a cura di), "Georg Simmel on Individuality and Social Forms", Chicago University Press, Chicago 1971 (ed. or., *Die Großstädte und das Geistesleben*, in "Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung", a cura di T. Petermann, Vol. 9, Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, Dresda 1903, pp. 185-206; tr. it. *La metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Armando Editore, Roma 1995).
- Sinyard, N., *Jack Clayton*, Manchester University Press, Manchester 2000.
- Smith, A., *The Ghost Story: A Cultural History, 1840-1920*, Manchester University Press, Manchester 2010.
- Snodin, M. (a cura di), *Horace Walpole's Strawberry Hill*, Yale University Press, New Haven 2009.
- Società Storica Vigevanese, *Por Don Ivan Caramuel. De la architectura civil recta y obliqua*, Vigevano 1997.
- Sonstegard, A., "A Merely Pictorial Subject": *The Turn of the Screw*, in "Studies in American Fiction", Johns Hopkins University Press, vol. 33, n. 1, Spring 2005.
- Stevenson, R.L., *Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, Longman, Grees and Co., Londra 1886. (tr. it. M. Mari, *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde*, Rizzoli, Milano 2020).
- Todorov, T., *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Press of Case Western Reserve University, Londra 1973.
- Tomassini, G.B., *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Bulzoni, Roma 1991.
- Townshend, D. (a cura di), *Gothic Antiquity: History, Romance, and the Architectural Imagination, 1760-1840*, Oxford University Press, Oxford 2019.
- Vanon Alliata, M., *Il giardino delle delizie. L'immaginario visivo di Henry James*, Neri Pozza, Vicenza 1997.
- Vidler, A., *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge 1994 (tr. it., *Il perturbante in architettura*, Einaudi, Torino 2006).
- Warwick, A., *Nineteenth-Century Gothic Architectural Aesthetics: A.W.N. Pugin, John Ruskin and William Morris*, in D. Townshend e A. Wright (a cura di), *The Cambridge History of the Gothic*, vol. 2, *Gothic in the Nineteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge (UK) e New York 2020.
- Wilson, E., *The Ambiguity of Henry James*, in "The Triple Thinkers", Harcourt Brace & Co., New York 1938 (tr. it. *L'ambiguità in Henry James*, in Id., "Il pensiero multiplo", Garzanti, Milano 1976).
- Wiseman, S., *Locating the Gothic in British Modernity*, Clemson University Press, Clemson 2019.



Giusy Del Gaudio

Presenza e permanenza: i fantasmi e il *Genius loci* nell'antica Roma

Nonostante fosse molto pragmatica, la civiltà romana ha comunque subito la suggestione del soprannaturale. Questo contributo descriverà la percezione che nell'antica Roma si aveva di due entità non dotate di concretezza, ma che influenzavano il luogo in cui si stabilivano: si parlerà infatti di fantasmi, entità risalenti già alle culture dell'Estremo Oriente, di cui il *kha* egiziano è l'esempio più suggestivo¹, e di *Genius loci*, concetto fortunatissimo in architettura, ma che ha subito uno slittamento semantico.

La terminologia

Conoscere i termini latini per i fantasmi ci permette di capire più da vicino la percezione che si aveva a Roma del fenomeno. Questa ricca terminologia (secondo Lavater, c'erano 48 termini diversi²) è in buona parte mutuata dal greco antico e perciò si proporrà una comparazione tra le due lingue. Si ricordano ψυχή (*psyché*), in latino *animus* o *anima* per alludere al fatto che il fantasma coincida solo con l'anima del defunto; εἶδωλον (*eidolon*), in latino *umbra*, *visio*, *idolon*, accomunati dal riferimento alla vista; φάντασμα (*phàntasma*), così come i termini latini corrispondenti *effigies*, *species* e *simulacrum*, che richiamano sia l'ambito visivo che il concetto di "apparenza".

¹ Definibile come la parte dell'anima più vicina al corpo, il *kha* era simboleggiato da due braccia alzate, talvolta poste su uno stendardo: indica quella qualità che distingue un essere vivente dal cadavere ed è tracciato spesso sul capo di una figura identica al defunto. L'immagine di un faraone può sdoppiarsi in due disegni identici, di cui uno recante sul capo il *kha*. In quanto forza vitale, questo ente abbandonava il corpo al momento della morte. Visto che nella nuova vita l'anima si sarebbe ricongiunta al corpo, venivano costruiti appositi simulacri, in tutto identici al defunto, in modo tale che il *kha* potesse alloggiarvi durante la separazione. Qualora il simulacro fosse stato distrutto, il *kha* avrebbe infestato il mondo dei vivi e questo spiega perché ne venissero realizzate più copie. M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra letteratura e scienza*, Feltrinelli, Milano 2013, pp. 32-35.

² L. Lavater, *De spectris, lemuribus et magnis atque insolitis fragoribus, variisque praesagitionibus, quae plerunque obitum hominum, magnas clades, mutationesque imperiorum praecedunt*, Jordanum Luchtamans, Leida 1687, pp. 1-9.

Εἰκών (etimologicamente “quel che è simile a”), così come in latino *imago*, indica invece la perfetta somiglianza fra il fantasma e il suo possessore. Si ricordano poi δαίμων (*dàimon*), che designa un'entità in bilico tra mondo umano e mondo divino (proprio questa sua ambiguità ha fatto sì che venisse assimilato al fantasma, anch'esso in bilico tra regno dei vivi e quello dei morti); alcuni termini (solitamente al plurale) indicanti paura e terrore (es. *bustorum formidina* in Apul, *Apol.* 64, 2), ma anche legati al “portento, cosa mostruosa”, come *monstrum* o *monstellum*. Ultime, ma non meno importanti, sono le espressioni neutre e generiche come “soggetto di incontro” o “qualcuno” e i termini che alludono a entità semidivine simili³. Il mondo antico non conosce quindi un termine univoco, ma si avvale di vocaboli che alludono a una delle caratteristiche dello spettro (il suo aspetto fuori dal comune, capace di spaventare oppure la sua forte somiglianza al reale) o che lo citano in maniera generica e indefinita. Questa scelta potrebbe essere un *tabù linguistico*⁴: quando il parlante teme di nominare direttamente qualcosa o qualcuno che lo spaventa, ricorre a espressioni vaghe o che alludono a concetti linguisticamente affini⁵. Al tempo stesso è possibile anche spiegare questo fenomeno con il fatto che il fantasma sia “evanescente”, così come le credenze nell'antichità sul destino dell'anima dopo la morte⁶.

Fenomenologia del fantasma

Anche le caratteristiche visive del fantasma del mondo antico sono diversificate. Esso ha infatti assunto apparenze differenti, a tratti addirittura antitetiche. Tra le più frequenti, ricordiamo⁷ gli spettri leggermente differenziati rispetto all'individuo in vita⁸, spettri in forma di scheletro o cadavere (ma solo nelle scene inferi), retaggio di un'epoca che credeva nell'aspetto consustanziale di spettro e cadavere. Essi potevano poi essere neri (colore associato alla morte e di conseguenza anche alle creature che con lei hanno a che fare) o bianchi (soprattutto a Roma: il fantasma, essendo morto, doveva essere pallido). Il fantasma poteva poi assumere una forma quasi impalpabile, come nel *vaso di Medea* (München, *Antikensammlungen*, inv. 3296), dove Eeta, defunto, appare alla figlia avvolto da volute di fumo. A volte il defunto non si manifestava nella propria interezza, ma solo attraverso la voce, avvalendosi del supporto di un medium o della propria testa recisa. Sono rari, ma comunque attestati, i casi in cui il defunto si insediava nel corpo di un altro individuo. In virtù della dottrina della metempsicosi, poteva anche assumere forma animale, come quella di uccello o di serpente. Le molteplici apparenze

3 A. Stramaglia, *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, Levante Editori, Bari 1999, pp. 29-32.

4 A. Stramaglia, *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, cit., p. 34.

5 Qualcosa di simile si è osservato all'interno di alcune lingue indoeuropee con l'orso: questo animale generava talmente tanto rispetto e timore che si ricorreva ad alcune perifrasi per nominarlo, come “mangiatore di miele”. F. Villar, *Gli Indoeuropei e le origini dell'Europa*, Il Mulino, Bologna 2008, p. 58.

6 A. Stramaglia, *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, cit., p. 5.

7 A. Stramaglia, *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, cit., pp. 36-39.

8 In età arcaica spesso presentavano ad esempio una forma miniaturizzata e talvolta avevano ali; con il tempo la differenza consiste in dettagli nel panneggio che potessero indicare l'incorporeità dello spettro. Talvolta lo spettro ha gli stessi connotati di quando è morto (quali medicazioni, ferite, segni di rogo...).

previste per il fantasma confermano come l'evolversi della concezione di anima nel mondo antico abbia influenzato quella di fantasma⁹: in base a come gli uomini immaginavano il destino dell'anima dopo la morte, variava di volta in volta anche il destino del suo antico proprietario.

Le sottocategorie del fantasma

Solo rientrare in tre categorie permetteva al morto di diventare fantasma: la prima era quella degli *insepulti*, detti in greco ἄταφοι (*atafoi*). Non avendo ricevuto sepoltura dopo la morte, questi defunti ritornavano al regno dei vivi per chiederne una. Un esempio di questa categoria di fantasmi è in Plinio il Giovane in *Epistole*, VII, 27, 5-7,9-11:

C'era ad Atene una casa spaziosa e capace, ma malfamata e funesta. Nel silenzio della notte si levavano un rumore di ferraglia e, se si ascoltava più attentamente, uno stridore di catene dapprima più lontani, poi vicinissimi: ecco apparire allora uno spettro (*idolon*), un vecchio tutto macilento e trasandato, dalla barba incolta ed i capelli irti, ai piedi portava ceppi, alle mani catene, e li scuoteva. Per questo motivo gli inquilini passavano notti tetre e spaventose, senza chiudere occhio, in preda alla paura; all'insonnia seguiva la malattia, e alla malattia – aumentando il terrore – la morte. Talvolta infatti, addirittura, benché il fantasma (*imago*) se ne fosse andato, il ricordo della sua immagine restava impresso negli occhi, e la paura durava più a lungo di ciò che la causava. Così la casa restò deserta e condannata a rimanere vuota, tutta abbandonata a quell'essere mostruoso; tuttavia si lasciava esposto il cartello, nell'eventualità che qualcuno, ignaro di una tale iattura, volesse comprarla o affittarla. [...] Arriva ad Atene il filosofo Atenodoro, legge il cartello e si fa dire il prezzo; poiché tanta convenienza gli pare sospetta, s'informa e viene a sapere ogni cosa, ma nondimeno, anzi a maggior ragione, prende la casa in affitto. Sul far della sera, dà ordine che gli si prepari un letto nella parte dell'abitazione vicina all'ingresso e si fa portare tavolette, stilo e lampada; fa ritirare tutta la servitù nelle stanze interne, e per parte sua concentra nello scrivere l'intelletto, gli occhi e la mano, affinché una mente priva di occupazione non desse corpo agli spettri di cui gli avevano parlato e a paure inconsistenti. [...] Stava ritta (sott. *effigies*) e faceva segno con il dito, come a invitare qualcuno; ma il filosofo le fa cenno con la mano, come per dirle di attendere un poco, e si rimette alle tavolette e allo stilo. Essa agitava le catene sopra il capo di lui che scriveva; si volta di nuovo, vede che gli fa cenno come prima, senza esitare, prende il lume e la segue. Essa avanzava con lento passo, quasi la gravassero le catene; dopo essere svoltata nel cortile della casa, improvvisamente svanisce,

⁹ Anche la percezione tattile fu soggetta a variazioni, per un motivo diverso: a Roma il fantasma ha un corpo solo a partire dall'età imperiale (come in Apuleio, *Metamorfosi*, IX, 31 e Senofonte Efesio, *Ephesiaka*, V, 7, 4-9), periodo storico caratterizzato da un cambiamento nei riti funebri (dall'incinerazione si passa alla sepoltura). Grande incertezza si registra anche nel dato uditivo: Cicerone in *Tusculanae disputationes*, I, 16, 17 fa notare che il fantasma, essendo privo di corpo, non può nemmeno avere la voce (il fantasma di Plinio è effettivamente muto), ma in alcuni casi produce uno squittio (i Proci in *Odissea*, XXIV, 1ss, la misteriosa Empusa in Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, II, 4) o è dotato di fiato potente (Svetonio, *Vita Caesaris*, 32).

abbandonando chi la segue. Una volta rimasto solo, Atenodoro contrassegna il posto con delle erbe e delle foglie spiccate. Il giorno dopo va dai magistrati, e chiede loro che ordinino di far scavare in quel posto. Vi trovano, frammiste e avvolte dalle catene, delle ossa, che il cadavere putrefatto dall'azione del tempo e del terreno aveva lasciate scarnificate e scavate dalle catene, raccolte, vengono sepolte a spese della città. La città non fu più visitata dai Mani sepolti secondo i riti¹⁰.

Il racconto di Plinio è un esempio perfetto di *ghost story* nel mondo antico: è quindi interessante notare alcuni suoi tratti meritevoli di attenzione. Sul piano linguistico, l'assenza di elaborazione stilistica e di ipotassi, sostituite da un continuo cambio di tempi verbali¹¹, accresce la *suspense*; l'alternanza di tempi del passato (utilizzati per il fantasma) e del presente (per Atenodoro) e la presenza di infiniti storici (tipici delle descrizioni di battaglie) evocano invece quella contrapposizione conflittuale tra vivi e morti¹² che, a differenza di altre *ghost stories*, non sfocia mai nello scontro. Sul piano spaziale, l'edificio può essere paragonato sotto certi aspetti alla dimora con *vitia occulta* descritta da Cicerone in *De officiis*, III, 13, 54, essendo in entrambi presente l'aggettivo *pestilens*, usato di solito per fondi con erbe dannose: è impossibile dire se questo significa che la casa descritta da Plinio sarebbe rientrata nello stesso regime giuridico delle terre che producevano erbe malsane, ma il riscontro è forte. Dagli spostamenti fatti da Atenodoro durante l'infestazione, pare che l'abitazione, in quanto edificio greco, presenti il *thalamos* padronale affacciato sul cortile principale e sia separato attraverso un passaggio dagli alloggiamenti dei servi e dal cortile interno¹³. Queste indicazioni vanno però prese con cautela, perché la vaghezza è tipica del genere novellistico e non c'era quindi in Plinio l'intenzione di descrivere in maniera precisa l'ambiente. Nella descrizione dello spettro, che presenta lo stesso aspetto del momento della morte e presenta caratteristiche topiche quali lo *squalor* e chioma e barba incolte, il dettaglio delle catene lo fa sembrare un criminale, anche se è strano che un detenuto possa essere stato rinchiuso all'interno di un'abitazione privata¹⁴: le catene potrebbero quindi essere state aggiunte perché tipiche di altre apparizioni fantasmatiche (ad esempio nel *Tieste* di Seneca), ma potrebbero anche essere dovute a reminiscenze filosofiche (in Platone, *Repubblica*, II, 361e viene detto che i morti nell'aldilà vengono imprigionati). La scelta ha delle ricadute anche a livello narratologico (le catene scandiscono le varie fasi della tensione crescente) e probatorio (le catene sono di fatto l'unica prova tangibile

¹⁰ La traduzione è tratta da A. Stramaglia, *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, cit., pp. 145ss.

¹¹ H. Rosén, «Exposition und Mitteilung» – *The Imperfect as a Thematic Tense-Form in the Letters of Pliny*, in H.B. Rosén e H. Rosén, "On Moods and Tenses of Latin Verb. Two essays dedicated to H.J. Polotsky on the Occasion of His Seventy-fifth Birthday", Wilhelm Fink Verlag, Monaco 1980, p. 27s.

¹² G. Calboli, *A Struggle with a Ghost and the Contrast between Theme and Rheme (Pliny, epist.7.27.5-10)*, in Id. (a cura di), "Papers on Grammar", II, Edizioni CLUEB, Bologna 1986, pp. 185-187.

¹³ A.N. Sherwin-White, *The Letters of Pliny. A Historical and Social Commentary*, Oxford University Press, Oxford 1966, p. 437.

¹⁴ D. Felton, *The Ghost Story in Classical Antiquity*, Dissertations of University of North Carolina, Chapel Hill 1995, p. 85.

dell'esistenza dello spettro, oltre al ritrovamento delle ossa¹⁵), che Plinio potrebbe aver tenuto presenti.

A poter tornare tra i vivi erano anche coloro che avevano sperimentato una *mors ante diem*, detti ἄωροι in greco (àoroi), vale a dire i morti in modo prematuro: le circostanze del loro decesso spesso li spingevano a essere invidiosi o comunque insoddisfatti. Flegonte di Tralle (II secolo d.C.) in *De mirabilibus liber* propone un caso del genere: l'opera apparteneva al genere della paradossografia ed era un raccoglitore di *weird stories*. I genitori di Filinnio, fanciulla morta prematuramente, decidono di ospitare il giovane Macate, in quella che un tempo fu la camera da letto della ragazza. Filinnio allora, ogni notte, si reca lì per unirsi all'ospite, per poi scomparire prima dell'alba. I genitori, insospettiti dai rumori, una notte irrompono nella stanza:

Allora Filinnio disse loro: «Madre e padre, come siete stati ingiusti a negarmi di stare per tre giorni con l'ospite nella casa paterna, senza che facessi nulla di male! Per questo, voi sconterete la vostra invadenza con un nuovo lutto, ed io tornerò al luogo che mi è stato assegnato, giacché non sono giunta qua senza la volontà degli dei». Detto questo, divenne cadavere all'istante, ed il corpo giaceva steso sul letto sotto gli occhi di tutti¹⁶.

Accorsi sulla tomba della figlia, i genitori scoprono non solo che è vuota, ma che sulla sua superficie sono depositati tutti i doni che la ragazza aveva ricevuto dall'amante.

Ultima categoria è quella dei *violenter perempti*, chiamati in greco βιαίотάνατοι (*biaiotànatōi*): si tratta di persone morte in modo violento. La brutalità con cui gli è stata strappata la vita li spinge a cercare prima di tutto vendetta. Per questo vengono spesso coinvolti in rituali magici che li riportano in vita, in modo da poter essere usati come "armi". Un esempio di questa categoria è il famoso Eroe di Temesa: il termine era usato nel IV secolo a.C. per alludere a una figura assimilabile al moderno concetto di fantasma. La sua storia è in Pausania, *Perigesi della Grecia*, VI, 6, 7, 11:

Dicono che Ulisse, quando andava errando dopo la conquista di Ilio fu trasportato dai venti verso diverse città dell'Italia e della Sicilia e che giunse a Temesa con le navi; lì uno dei marinai, essendosi ubriacato, violentò una vergine, e fu lapidato per questo motivo dalle persone del posto: Ulisse, non tenendo in alcuna considerazione la sua perdita, andò via navigando, mentre il fantasma (nel testo greco *dàimōn*) dell'uomo lapidato non tralasciava alcun momento propizio per uccidere gli abitanti di Temesa di qualsiasi età, fino al punto che la Pizia, essendo questi in procinto di fuggire dall'Italia, non permise loro di abbandonare Temesa ma ordinò loro di placare il fantasma, e che tagliando un recinto, gli edificassero un tempio, e a lui dessero ogni anno la più bella delle fanciulle di Temesa, una volta assoggettatisi alle cose stabilite dal Dio non ebbero più timore del fantasma.

¹⁵ D. Felton, *The Ghost Story in Classical Antiquity*, cit., p. 89.

¹⁶ Traduzione presente in A. Stramaglia, *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, cit., p. 235.

Lo spettro venne poi sconfitto dall'atleta Euthymos.

Tra le categorie elencate, a Roma sembra esserci stata una maggiore sensibilità per gli *insepulti*¹⁷, come si vede in una commedia di età arcaica, la *Mostellaria* di Plauto. Il servo Tranione, per aiutare il padroncino Filolachete a nascondere al padre, di rientro a casa dopo un viaggio, di aver sperperato molte ricchezze in sua assenza, finge che la casa sia infestata dal fantasma Diaponzio. Per rendere più credibile la beffa, Tranione decide poi di impersonare lo spettro: in quell'occasione il "falso fantasma", oltre a dichiarare di essere morto prematuramente per un atto di violenza, ha cura di aggiungere che giace *insepultus*. Se la morte violenta era già presente nel modello greco, *phasma*, la mancata sepoltura è un'aggiunta del poeta latino: essa è molto probabilmente frutto di un tentativo da parte di Plauto di rendere più comprensibile per lo spettatore romano le ragioni della presenza di Diaponzio nel regno dei vivi. L'esclusione degli *insepulti* dagli inferi nasce da una mentalità che separa in modo forte vivi e morti attraverso un articolato sistema di riti (tra cui i *Lemuria*)¹⁸. Una maggiore attenzione alle altre due categorie a Roma si osserverà soprattutto a partire dall'età neroniana, quando l'influenza del mondo orientale diventò più forte e la filosofia si sviluppa in senso trascendentalista e irrazionalista¹⁹. Tipicamente romani e di natura completamente diversa erano invece i *Manes*, ovvero spiriti divini che nella morte avevano perso la loro individualità, ma che mantenevano un legame forte con la *familia* e con la patria: avevano il potere di vendicare violazioni nell'ordine familiare, ma non venivano mai invocati per contingenze quotidiane²⁰. Il legame etimologico con *manus*, buono, ne sottolinea la natura benevola e la funzione protettrice. Invece i *Lemures* (termine etimologicamente legato a Remo o *lamia*) erano creature che entravano in relazione coi vivi per spaventarli e tormentarli: essi diventavano dunque fantasmi, dando vita ad apparizioni angoscienti. Data la natura potenzialmente pericolosa di queste ultime entità, a Roma, oltre ai *Parentalia*, in cui venivano per nove giorni ricordati i morti della famiglia, e ai *Feralia* (da fero, "porto"), periodo dedicato alle offerte sulle tombe dei morti, per onorare defunti c'erano anche i *Lemuria* celebrati a maggio, il cui svolgimento ci è noto grazie a Ovidio, che ne ha fornito una particolareggiata descrizione all'interno dei *Fasti*, V, 431-444²¹. La pratica serviva a tenere lontana dalla propria

¹⁷ U. Lugli, *Umbrae. La rappresentazione dei fantasmi nella Roma antica*, CIG, Genova 2008, p. 119.

¹⁸ Anche il trasferimento dal regno dei vivi a quello dei morti era complesso, tanto da durare ben nove giorni: sette per l'esposizione, uno per la cremazione, uno per la sepoltura. Inoltre, per fissare efficacemente il defunto nella sua estrema dimora, era fondamentale che il corpo fosse ricoperto almeno parzialmente di terra: quando si passò all'incinerazione, quest'obbligo riguardò solo l'*os resectum* (solitamente un dito, che veniva tagliato). Era infine previsto il sacrificio della *porca praesentanea* e consumato il banchetto funebre. Cfr. U. Lugli, *L'orrore sotto la casa. La dimora pestilens da Plauto a H.P. Lovecraft*, in "FuturAntico", n. 11, Erredi Grafiche, Genova 2016, p. 94.

¹⁹ U. Lugli, *L'orrore sotto la casa. La dimora pestilens da Plauto a H.P. Lovecraft*, cit., p. 95.

²⁰ G. Dumézil, *La religione romana arcaica*, BUR, Milano 2017, p. 320.

²¹ "Il *pater familias*, memore dell'antico rito e rispettoso degli dei, / si alza (i piedi non hanno impacci) e dà segnali con le dita unite, pollice con il medio, / perché nessun leggero fantasma si imbatta in lui, silenzioso. / Quando l'acqua dalla fontana ha lavato le mani pure, / si gira e prima prende le nere fave. / e le getta alle spalle, ma mentre le getta dice: «io vi mando queste fave, / con queste fave riscatto me e i miei» / Dice questa formula nove volte e non guarda indietro: si crede che il fantasma / le raccolga e lo segua alle spalle mentre nessuno vede / Di nuovo tocca l'acqua, fa

abitazione i defunti, per evitare la contaminazione: il termine *funestus*, usato per le famiglie in lutto, aveva come ulteriore significato anche quello di “contaminato, contagioso”²². Anche la festa delle *Exverriae* aveva uno scopo simile, perché era destinata a purificare l'edificio da colui che lo aveva in precedenza abitato. L'erede era infatti tenuto a spazzare via (*exverrere*) con scope apposite lo spirito del defunto quando prendeva possesso dell'abitazione, per evitare di subire ripercussioni²³.

Non solo case: i luoghi soggetti a infestazione nel mondo antico

Al di fuori delle mura casalinghe, era possibile imbattersi in un fantasma anche alle terme. Nell'antichità le acque e i bagni termali erano visti come ricettacolo di “presenze” non solo spettrali, ma anche demoniache. La credenza nasce dal fatto che i corpi sembrano incorporarsi tra i vapori dei bagni termali, ma anche per il rilassamento, a tratti addirittura stordimento che avvolge il visitatore: inoltre, secondo la mentalità antica, l'anima dell'annegato restava intrappolata nell'acqua²⁴. Per questo motivo i proprietari proteggevano le strutture con scritte malevole per allontanare la presenza di queste entità²⁵. Esistevano²⁶ poi delle strutture adibite alla rievocazione dei morti (come santuari incubatori e oracoli dei morti) mediante riti specifici per finalità mantiche, come raccontato in Lucano, *Pharsalia*, VI, 720-723²⁷. Un luogo di questo tipo è il *Necromanteion* di Efira, in funzione fino al 167 a.C. e identificato dall'archeologo Sotirios Dakaris: secondo reperti e testi letterari²⁸, i visitatori, rimasti nella struttura per ventinove giorni, cibandosi di molluschi, fave e carne di maiale (cibi legati ai culti oltretombali), assistevano al ritorno del defunto, il quale, interpretato da un sacerdote, era calato all'interno di un calderone attraverso argani e carrucole²⁹ e accompagnato da vapori e fumi.

Il *Genius loci*

Con questa locuzione si allude a un'entità al tempo stesso naturale e soprannaturale, legata a un luogo ed è oggetto di culto nella religione romana. Il *Genius loci*, rappresentato spesso nell'iconografia religiosa come una figura che regge cornucopie e ciotole per la libagione (*patera*) o come un serpente, è infatti il nume tutelare del luogo e lo pervade con intensità,

risuonare il rame di Temessa/e chiede che il fantasma esca da casa sua./Quando ha detto nove volte «Mani dei padri, uscite»,/guarda indietro e considera compiuto il rito piamente.”

²² G. Dumézil, *La religione romana arcaica*, cit., p. 320.

²³ A. Stramaglia, *Res inaudita, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, cit., p. 122.

²⁴ M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, cit., pp. 42-45.

²⁵ In Plutarco, *Vita di Conone*, 1, 1-9, si racconta del giovane Damone, che fu assassinato dai suoi concittadini mentre si ungeva in un bagno caldo e infestò a lungo l'ambiente, tanto da costringere a murare le mura del bagno.

²⁶ M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, cit., pp. 45-48.

²⁷ Pompeo richiede una profezia alla maga Eritto per prevedere la conclusione della guerra civile: “Vede (sogg. Eritto) stare in piedi l'ombra del cadavere disteso,/che teme le membra esanimi e le odiate catene/dell'antico carcere: ha paura di ritornare nel petto squarciato,/nelle viscere e nelle fibre spezzate dalla ferita letale”.

²⁸ Lucano, *Pharsalia*, VI, 720-723.

²⁹ Il calderone, gli ingranaggi e la carrucola sono stati ritrovati nella struttura, mentre gli altri oggetti erano nascosti sotto la chiesa bizantina nel villaggio di Mesopotamon.

tanto da ammantarlo di un'aura di sacralità³⁰. Il *Genius*, tra l'altro, non è collegato solo ai luoghi, ma anche alle persone, dal momento che entrambi avevano un'anima. I *geni* assegnati a protezione degli uomini al momento della nascita li accompagnavano invece nel corso della loro vita e infine conducevano la loro anima nell'Ade. Secondo i Romani ogni uomo, alla nascita, riceveva un proprio genio che egli venerava come *sanctus et sanctissimus deus*, specialmente nel giorno del suo compleanno³¹, con libazioni di vino e incenso e con ghirlande di fiori e focacce³²; il legame con la nascita e la generazione è di certo confermato dalla radice *gen-*, ma non è chiaro se essa vada intesa in senso attivo o passivo (generare/nascere)³³. In tal senso il concetto di *Genius* appare molto vicino a quello greco di *dàimon* e a quello cristiano di angelo, proprio per via delle sue funzioni di protettore. La visione di una natura umanizzata, sottesa al concetto di *Genius loci*, emerge con molta chiarezza anche all'interno delle *Bucoliche* e delle *Georgiche* di Virgilio³⁴. La prima opera fu realizzata nel 39 d.C.: oltre alle turbolente vicende che avevano già caratterizzato gli ultimi anni della Repubblica (la congiura di Catilina, la morte di Cesare), in quegli anni i proprietari terrieri come Virgilio si ritrovarono a dover affrontare l'esproprio delle terre, che Ottaviano progettava di donare ai veterani come ricompensa per averlo sostenuto militarmente contro i cesaricidi. Il dramma della separazione viene mirabilmente descritto attraverso le parole del pastore Melibeeo all'interno della prima egloga: la natura partecipa alla sua sofferenza, diventando desolante e malinconica³⁵. Anche le *Georgiche*, in modo del tutto diverso, ripropongono una simile convinzione: quest'opera, scritta tra il 37 e il 31 a.C., nasce in seno al circolo di Mecenate, che cercava di riportare l'amore per la vita in campagna, per superare la crisi della piccola agricoltura sviluppatasi in quel periodo. Per raggiungere questo scopo, Virgilio attribuiva all'agricoltura

³⁰ F. Bevilacqua, *Genius Loci, il dio dei luoghi perduti*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2010, pp. 10-11.

³¹ In tal senso, è molto chiarificatrice la seguente citazione, tratta dal *De die natali* del retore Censorino (238 d.C.), scritta in occasione del compleanno del suo *patronus*: "Genius è il dio sotto la protezione (tutela) del quale ciascuno vive dalla nascita. Deriva sicuramente il proprio nome, Genius, da *geno* ("generare"), o perché veglia sul fatto che noi siamo generati, o perché lui stesso generato con noi, o, ancora, perché si impossessa di noi una volta che siamo generati e ci protegge. Molti autori antichi hanno sostenuto che Genius e i lari sono identici [...]. Si è creduto che questa divinità avesse su di noi il potere più grande, la totalità del potere. Alcuni eruditi hanno difeso l'opinione secondo la quale bisogna venerare due geni, ma solo nella casa in cui vivessero coppie sposate. D'altra parte, Euclide, discepolo di Socrate, afferma che è stato attribuito a ciascuno un doppio genio [...]. Generalmente, dedichiamo ogni anno la nostra vita come se la dedicassimo al genio [...]. Ma il genio è stato aggiunto a noi quale protettore vigilante (*adsiduus observator*) così che non si allontani neanche per un istante da noi, ma ci accompagni dall'istante in cui usciamo dall'utero fino all'ultimo giorno della nostra vita". C.A. Rapisarda, *Censorini De die natali liber ad Q. Caerellium*, Pàtron, Bologna 1991, p. 11.

³² P. La Page Renouf, *Lectures on the Origin and Growth of Religion as Illustrated by the Religion of Ancient Egypt*, Williams and Norgate, Londra 1880, p. 147.

³³ G. Dumézil, *La religione romana arcaica*, cit., p. 315.

³⁴ G. Di Mari, E.M. Garda, A. Renzulli e D. Vitale, *Conceiving the Genius Loci*, in H. Varum, A. Furtado e J. Melo (a cura di), "Proceedings of the 10th edition of the ReUSO - Documentation, Restoration and Reuse of Heritage", Porto, 2-4 novembre 2022. Instituto da Construção Campus da FEUP, Porto 2022, pp. 79-90.

³⁵ "Non ho invidia, credimi, meraviglia piuttosto, tale è il subbuglio che regna dovunque tra i campi. Io stesso, a fatica, spingo le mie caprette, e questa la porto a stento con me: qui tra i folti noccioli ha lasciato, sulla nuda pietra, due piccoli, appena sgravati, speranza del gregge. Questa sventura, del resto, se fossimo stati più accorti, ci era stata predetta, ricordo, dalle querce colpite dal fulmine. Ma chi è questo Dio: Titiro, dillo anche a noi". Traduzione contenuta in A. Natucci (a cura di), *Bucoliche*, Aracne, Aprilia 2010, pp. 10-23.

e al paesaggio campestre valori e sentimenti che erano tipici della mentalità arcaica, come se fossero intimamente connessi al paesaggio, che li infondeva poi in chi vi si avvicinava: la laboriosità, la concordia e la sobrietà.

Affinché il luogo rimanesse integro e protetto dai nemici, il *Genius loci* doveva quindi continuare ad abitarvi. La quiete del dio, conseguentemente, non doveva venire turbata. Egli aveva una particolare relazione con l'armonia del posto e presiedeva alla buona relazione tra i diversi elementi: acque, venti, vegetazione, costruzioni e si irritava se le caratteristiche e specificità del luogo venivano alterate da azioni e gesti non in accordo con la sua natura. Con il tempo il concetto si è ampliato sempre di più, così i culti imperiali romani dell'imperatore e della casa imperiale si svilupparono poi in parte in connessione con i sacrifici fatti dagli abitanti dei *vici* al genio locale. I *vici* avevano infatti il loro culto organizzato intorno ai *Lares Compitales* (spiriti guardiani o lari degli incroci), che l'imperatore Augusto trasformò in *Lares Augusti* insieme al *Genius Augusti*³⁶, considerato il *Genius loci* dell'intero Impero Romano. Si può dire per distinguere il *Genius* da *Lares* e *Penates* che il *Genius* nasce insieme all'individuo, fungendo da protettore e depositario della sua personalità, mentre i *Penates* proteggono soprattutto il *pater familias* e i suoi parenti e i *Lares* sono deputati alla *familia* nel senso più ampio e al luogo in cui vive.

Le rappresentazioni del *Genius*

Il *Genius* ha rapporti con il mondo sotterraneo, oltre ad avere la funzione di protettore e generatore, tanto che spesso viene sovrapposto ai *Lari* che, nella loro concezione più antica, rimandano all'anima dei morti temuti per l'eventualità che ritornassero al mondo dei vivi. Gli antichi *Geni* erano alati, come immagine non corporea, per la loro capacità di sottrarsi alle rigide categorie umane del tempo e dello spazio. Con il tempo esso poteva apparire come umano (di solito nelle vesti di un uomo togato che reggeva le già citate cornucopia e patera) o come animale: le forme più frequenti erano il cervo, attributo di Diana, la civetta, sacra a Minerva, la colomba, sacra a Venere, o serpente. In particolare, sotto quest'ultima forma, il *Genius* si identifica come spirito preposto ai cicli vitali di nascita, morte e rigenerazione, oltre che simbolo della Madre Terra: raffigurazioni di questo tipo sono attestate sia a Ercolano che a Pompei. La rappresentazione poteva talvolta essere anche duplice, perché il *Genius loci*, come ogni entità geniale, era considerata come una divinità a tutti gli effetti e come tale, secondo la concezione romana, poteva essere di genere femminile o maschile. Il fatto che venissero rappresentate due serpi con tratti fisici e cromatici ben distinti dimostra appunto il dubbio in merito al sesso della divinità geniale del luogo. Questa scelta veniva adottata o per precauzione o per richiedere assistenza e protezione a entrambi. La formula precauzionale "*sive deus sive dea*" ("o dio o dea che tu sia") del *carmen evocationis* (canto di evocazione) dimostra la prudenza e lo scrupolo con cui i Romani si accostavano al divino ed evitavano di pronunciarsi sull'identità di un essere

³⁶ G. Woolf, *Divinity and Power in Ancient Rome*, in N. Brisch, "Religion and Power: Divine Kingship in the Ancient World and Beyond", The Oriental Institute of the University of Chicago, Chicago 2008, p. 251.

sovrumano in merito al quale non possedevano sufficienti informazioni. In Macrobio, all'interno della sua opera *Saturnalia* del 430 d.C., è possibile trovare espressioni precauzionali simili, quali "*sive mas sive femina*" ("che sia maschio o che sia femmina"), "*sive quo alio nomine fas est nominare*" ("o con qualsiasi altro nome sia lecito nominarvi"), "*quisquis es*" ("chiunque egli sia"), ecc. Il *sive* (o, oppure) serve proprio a non escludere nessuna possibile alternativa, eliminando il rischio di errori rituali: in Catone, ad esempio, questa congiunzione è impiegata non solo per rivolgersi al *Genius loci*, ma anche per pregare il dio di essere propizio sia che il rito sia celebrato da chi lo invoca, sia da chi sia stato da lui delegato a farlo. Questo scrupolo era necessario per allontanare qualsiasi errore o imprecisione da parte dei Romani nel loro rapporto con il divino. Commettere errori nella formulazione delle preghiere durante riti importanti come i sacrifici poteva essere deleterio, perché comportava l'annullamento del rito e implicava la necessità di ripeterlo.

Conclusioni

Sia nel caso del *Genius* che in quello dei fantasmi, si parla di entità non dotate di una corporeità percepibile attraverso i cinque sensi: nel caso dei fantasmi, sono esistiti però momenti storici in cui è stata riconosciuta una corporeità, una vocalità o un'apparenza visiva, ma si è trattato sempre di una percezione quantomeno fallace e incompleta. A differenza degli spettri finora analizzati, il *Genius loci* non ha dunque nulla di umano ed esiste e opera in funzione del luogo a cui è deputato, da cui non può essere allontanato in nessun modo, mentre il fantasma, se accontentato o sconfitto, è disposto ad abbandonare il luogo in cui si è stabilito. A differenza di un fantasma il *Genius* non è oggetto di timore, ma di venerazione da parte di chi vive in quel luogo, perché sa che la presenza del *Genius* lo protegge. Del fantasma invece si cercava di sbarazzarsi a tutti i costi, spesso anche attraverso complicati rituali che lo sigillavano fuori dal regno dei vivi: un suo rientro infatti avrebbe rappresentato una vera e propria contaminazione del luogo in questione.

BIBLIOGRAFIA

- Bevilacqua, F., *Genius Loci, il dio dei luoghi perduti*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2010.
- Calboli, G., *A Struggle with a Ghost and the Contrast between Theme and Rheme (Pliny, epist. 7.27.5-10)*, in Id. (a cura di), "Papers on Grammar", II, Edizioni CLUEB, Bologna 1986.
- Di Mari, G., Garda, E. M., Renzulli, A., Vitale, D., *Conceiving the Genius Loci*, in Varum, H., Furtado, A., Melo, J. (a cura di), "Proceedings of the Xth edition of the ReUSO - Documentation, Restoration and Reuse of Heritage", Porto, 2-4 novembre 2022. Instituto da Construção Campus da FEUP, Porto 2022.
- Dumézil, G., *La religione romana arcaica*, BUR, Milano 2017.
- Felton, D., *The Ghost Story in Classical Antiquity*, Dissertations of University of North Carolina, Chapel Hill 1995.
- Lavater, L., *De spectris, lemuribus et magnis atque insolitis fragoribus, variisque praesagitionibus, quae plerunque obitum hominum, magnas clades, mutationesque imperiorum praecedunt*, Jordanum Luchtamans, Leida 1687.
- Le Page Renouf, P., *Lectures on the Origin and Growth of Religion as Illustrated by the Religion of Ancient Egypt*, Williams and Norgate, Londra 1880.
- Lugli, U., *L'orrore sotto la casa. La dimora pestilens da Plauto a H.P. Lovecraft*, in "FuturAntico", n.11, Erredi Grafiche, Genova 2016.
- Lugli, U., *Umbræ. La rappresentazione dei fantasmi nella Roma antica*, CIG, Genova 2008.
- Natucci, A. (a cura di), *Bucoliche*, Aracne, Aprilia 2010.
- Rapisarda, C. A., *Censorini De die natali liber ad Q. Caerellium*, Pàtron, Bologna 1991.
- Rosén, H., «Exposition und Mitteilung» – *The Imperfect as a Thematic Tense-Form in the Letters of Pliny*, in H.B. Rosén e H. Rosén, *On Moods and Tenses of Latin Verb. Two essays dedicated to H.J. Polotsky on the Occasion of His Seventy-fifth Birthday*, Wilhelm Fink Verlag, Monaco 1980.
- Scotti, M., *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra letteratura e scienza*, Feltrinelli, Milano 2013.
- Sherwin-White, A.N., *The Letters of Pliny. A Historical and Social Commentary*, Oxford University Press, Oxford 1966.
- Stramaglia, A., *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, Levante Editori, Bari 1999.
- Villar, F., *Gli Indoeuropei e le origini dell'Europa*, Il Mulino, Bologna 2008.
- Woolf, G., *Divinity and Power in Ancient Rome*, in Brisch, N., "Religion and Power: Divine Kingship in the Ancient World and Beyond", The Oriental Institute of the University of Chicago, Chicago 2008.



Matteo Polato

Riverberi infestati. Processi risonanti ed ecologie dell'ascolto in *The Stone Tape*

L'ascolto ha da sempre un ruolo fondamentale nella fenomenologia, nei processi e nelle pratiche del paranormale: una dimensione sonora emerge preponderatamente nella maggior parte delle narrazioni di finzione, delle testimonianze di esperienze e in ogni zona intermedia tra questi due poli del soprannaturale. In particolare, il suono sembra entrare in gioco soprattutto in ciò che precede e prepara l'*apparizione*, spesso appunto visiva: non tanto come fenomeno soprannaturale in sé, quanto piuttosto come ciò che getta le basi, materiali e discorsive, per la potenzialità del soprannaturale, attraverso soprattutto particolari dialettiche ecologiche tra soggetto esperimente e spazio.

Il presente saggio intende proporre un approccio acustico all'analisi di storie di spazi infestati, dimostrando come tracciare il ruolo del sonoro permetta di evidenziare processi potenzialmente trascurati nel caso di un'analisi incentrata interamente su strumenti visivi. Se osservato dal punto di vista (o di ascolto) del suono, infatti, il paranormale tende a manifestarsi meno come una rottura assoluta della realtà costituita, ma come una *proprietà* di spazi, situazioni ed eventi in continua relazione col mondo di tutti i giorni, un processo in divenire che arriva a sfidare posizioni epistemologiche dualistiche, attraverso una "attività congiunta, coordinata e relazionale in cui affetto e discorso si intrecciano"¹².

Per questo tipo di analisi, ci si concentrerà su un singolo caso di studio, il film televisivo *The Stone Tape*, diretto da Peter Sasdy e prodotto nel 1972 dalla BBC. La sceneggiatura porta la firma di Nigel Kneale, uno dei maggiori scrittori televisivi inglesi nel campo dell'horror e della fantascienza del

¹ M. Wetherell, *Affect and discourse—What's the problem? From affect as excess to affective/discursive practice*, in "Subjectivity", n. 6(4), 2013, p. 363.

² Tutte le traduzioni dall'inglese sono a opera dell'autore.

secondo dopoguerra, reso celebre negli anni Cinquanta grazie all'invenzione, tra gli altri, del personaggio di Bernard Quatermass. La rilevanza analitica del film, però, non si limita al contesto storico del cinema di genere horror. Infatti, *The Stone Tape* rappresenta in forma di finzione alcune delle più importanti teorie sui fenomeni di infestazione prodotte dalla ricerca psichica e paranormale nel Novecento, permettendo di analizzare, attraverso il film, il modo in cui il fenomeno spettrale venga teorizzato, immaginato e rappresentato nel contemporaneo. Per questo motivo, *The Stone Tape* verrà trattato quasi come un'opera di *theory-fiction*: rappresentando scienziati fittizi nel processo di sperimentare, ipotizzare e teorizzare su un caso di infestazione, il film raccoglie in forma di finzione numerose teorie legate alla psicomatria³ e a un approccio "energetico" ai fenomeni soprannaturali⁴, producendo allo stesso tempo nuova teoria⁵, divenuta celebre ancora oggi come "Stone Tape Theory"⁶.

The Stone Tape si apre mentre il team di ricerca e sviluppo della Ryan Electrics, azienda tecnologica britannica, sta ultimando il trasloco nella nuova sede: un palazzo tardo vittoriano, precedentemente in rovina, completamente ristrutturato per ospitare la ricerca scientifica del team guidato da Peter Brock (Michael Bryant), rivolta alla scoperta di nuovi metodi di archiviazione dati, oltre il tradizionale nastro magnetico. Appena insediati nell'edificio, però, la programmatrice e (inconsapevole) sensitiva Jill (Jane Ascher) diviene vittima di fenomeni di infestazione localizzati in una specifica stanza del palazzo, un grande magazzino abbandonato che, per ragioni misteriose, non ha ricevuto alcun lavoro di ristrutturazione. Interessati al fenomeno, gli scienziati del team cominciano a effettuare analisi ed esperimenti nella stanza infestata. Scoprono così che il fantasma è in realtà una traccia psichica di un tragico evento passato, impressa nella composizione fisica stessa delle mura di granito della stanza: una "registrazione" che continuamente ripete la medesima scena, captata telepaticamente dai personaggi come testine su un nastro magnetico. Il fenomeno diviene di grande interesse per il team, potenzialmente la chiave per sviluppare il nuovo medium così faticosamente ricercato. Iniziano quindi una serie di esperimenti scientifici nella stanza, nel tentativo di svelarne i processi fisici e le possibilità di controllarne e riprodurne i processi. Questi esperimenti, tuttavia, hanno un effetto inaspettato e drammatico: la "registrazione" spettrale viene inavvertitamente cancellata, aprendo la strada per il riemergere di malvagie entità cosmiche imprigionate da tempi immemori all'interno delle pietre. Alla fine, ciò porterà alla tragica morte della protagonista Jill, costretta da queste forze malevole a rievocare lo stesso evento spettrale inizialmente impresso nelle pietre.

The Stone Tape tratta il rapporto tra scienza e soprannaturale, ipotizzando interazioni inedite tra mente e materia attraverso misteriose forme energetiche vibratorie. In questo senso, il suono assume un'importanza cruciale nei processi rappresentati nel film, ben oltre il mero aspetto espressivo della

³ T.C. Lethbridge, *Ghost and Ghouls*, Routledge, London 1961.

⁴ H.H. Price, Presidential Address: Haunting and the "Psychic Ether" Hypothesis, in "Proceedings of the Society for Psychical Research", n. 45(160), 1938.

⁵ M. Fisher, *Flatline Constructs: Gothic Materiality and Cybernetic Theory-Fiction*, exmilitari, London 2018, p. xv.

⁶ S. Hill, *The "Stone Tape Theory" of hauntings: a geological perspective*, "sharonahill.com", 2017.

colonna sonora⁷, diventando invece parte integrante della dimensione narrativa e concettuale del film. È infatti attraverso specifiche interazioni sonore con l'architettura del luogo che l'apparizione viene percepita dai personaggi. Inoltre, il suono è al centro della teoria del soprannaturale che viene formalizzata all'interno del film, il concetto di "nastro di pietra", che associa i fenomeni di infestazione a processi propri della registrazione audio su nastro magnetico.

Approccio teorico

Questo articolo intende tracciare il rapporto tra spazio, mediazione sonora e spettralità rappresentato in *The Stone Tape*, con particolare interesse verso la dialettica che si instaura tra mondo ordinario e possibilità del soprannaturale. Per questo, ci si concentrerà sulle battute iniziali del film fino al primo episodio di apparizione, per analizzare come vengano messe in scena processi e interazioni tra i personaggi e gli ambienti. Cruciale, in questo senso, è il concetto di *eerie* proposto da Fisher⁸, quella condizione transitoria che emerge da un "fallimento"⁹ di ogni chiara separazione ontologica tra presenza e assenza, o tra intenzione e casualità, che provoca una domanda irrisolta riguardo all'esistenza di una *agency*¹⁰ invisibile a monte di eventi apparentemente inspiegabili. Il fantasma, in questo senso, sarà concepito non come entità, statica e definita sebbene razionalmente impossibile, quanto una *agency* costantemente messa in discussione: una capacità di agire e di influire su azioni umane ed eventi materiali, un processo, una proprietà (forse fisica, forse soprannaturale, forse intermedia) di ambienti e spazi architettonici. L'approccio teorico utilizzato si focalizzerà soprattutto sulla dimensione materiale, corporea e prerappresentativa del fenomeno di infestazione, la sua atmosfera. Per atmosfera si intende qui come termine filosofico che "sembra esprimere qualcosa di vago [...] che supera spiegazioni razionali e chiare figurazioni, qualcosa che esita al limite dell'indicibile"¹¹. Per Böhme, le atmosfere sono quasi oggettive: possono essere concepite come sensazioni soggettive che sono tuttavia vissute come "qualcosa di "là fuori, [...] che si impossessa di noi come un potere alieno"¹². Michiels spiega come le atmosfere affettive non siano "né unicamente localizzate nell'ambiente materiale né unicamente nel corpo umano, ma emergano dalle risonanze tra le sue varie componenti"¹³. L'*eerie* viene qui inteso come specifica atmosfera affettiva, nei cui processi di generazione il suono assume un ruolo cruciale, in

⁷ A opera di Desmond Briscoe e Glynis Jones del leggendario BBC Radiophonic Workshop, centro di produzione e ricerca sonora che contribuì enormemente allo sviluppo della musica concreta ed elettroacustica degli anni Sessanta, in particolare nella sua applicazione in contesti narrativi horror e fantascientifici.

⁸ M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, Repeater Books, London 2017.

⁹ M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 61.

¹⁰ Si è scelto di mantenere il concetto di *agency* in inglese, difficilmente traducibile in italiano se non come "agenzia". Viene definita come la "capacità di agire" (B. Latour, *Facing Gaia. Eight lectures on the new climatic regime*, Polity, London 2017), appartenente tanto a soggetti umani quanto a oggetti materiali e immateriali.

¹¹ B. Anderson, *Affective Atmospheres*, in "Emotion, space and society", n. 2(2), Elsevier, 2009, p. 78.

¹² G. Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, Taylor & Francis, Abingdon 2016, p. 38.

¹³ C. Michiels, *Researching Affective Atmospheres*, in "Geographica Helvetica", n. 70(4), 2015, p. 257.

particolare rispetto alla dimensione ecologica, spaziale e intrinsecamente relazionale dell'ascolto¹⁴.

Il percorso dal quotidiano al soprannaturale

All'inizio del film, vediamo i personaggi entrare per la prima volta nel nuovo laboratorio, luogo allo stato dell'arte della ricerca tecnologica nonché fulcro operativo dell'edificio ristrutturato. È un momento enfatico, l'atmosfera è eccitata e allegra: il capo Brock tiene un discorso motivazionale ai suoi colleghi, promettendo straordinari sviluppi scientifici ed economici. Tutto sembra sotto controllo, ordinato e stabile. Sfortunatamente però, questa sicurezza viene minata al solo menzionare il magazzino, un luogo apparentemente anonimo ma che scopriremo presto essere il centro della presenza spettrale. Brock sta elencando orgoglioso le diverse strutture presenti nell'edificio, arrivando a nominare la sala-magazzino adibita a ospitare le apparecchiature di archiviazione dei dati digitali della ricerca. Collinson (*estate manager*, interpretato da Iain Cuthbertson) però aggiorna Brock sullo stato dei lavori in quella stanza: nessuna ristrutturazione è stata ancora iniziata, lasciando il luogo misteriosamente in stato di abbandono. Il solo menzionare del magazzino trasforma drasticamente l'atmosfera generale della scena. Brock è furioso, esce velocemente di scena per accertarsi della portata dell'imprevisto, seguito da Collinson e Jill. Vediamo quindi i tre percorrere il lungo corridoio che collega il laboratorio con il magazzino, fermarsi di fronte alla grande porta di legno, aprirla con forza e finalmente entrare nella stanza incriminata, la quale appare tetra, polverosa e in rovina. Brock inizia a gridare, sbattere oggetti e spezzare vecchie assi di legno, per poi uscire dopo una discussione insieme a Collinson. Jill rimane sola nella stanza. Sentiamo i passi dei due uomini svanire in lontananza e riverberare tra le pareti del magazzino. Improvvisamente, Jill si stringe le braccia al petto, tremando. Sentiamo ancora l'eco dei passi, ma questa volta Jill si gira freneticamente, come se cercasse di individuarne la fonte nella stanza¹⁵:

*As the men's footsteps fade they seem to echo inside the room. Curiously changed, though – this is a rapid pattering.
The effect is so startling that Jill spins round expecting to see another person. And finds nobody*¹⁶.

Kneale qui descrive un fenomeno acustico che viene percepito come misterioso e inspiegabile, sebbene nessun riferimento diretto venga fatto sulla sua natura soprannaturale. Infatti, i passi dei due sembrano riecheggiare nella stanza. Tutto, ancora, si basa su sensazioni periferiche ed ambigue:

*She forces calm on herself and makes for the door. As she reaches it the sense of another presence behind her is overwhelming*¹⁷.

¹⁴ Si vedano, ad esempio, gli studi di ecologia dell'ascolto proposti da, tra gli altri, Voegelin (2014), Di Scipio (2015), Berrens (2016).

¹⁵ Si è preferito mantenere in lingua originale le citazioni tratte dalla sceneggiatura originale del film, per mantenere alcune connotazioni linguistiche difficilmente traducibili.

¹⁶ N. Kneale, *The Stone Tape*, in "HorrorLair.com", 1972.

¹⁷ N. Kneale, *The Stone Tape*, cit.

Osservandone lo sviluppo temporale, la scena è composta da una successione di fenomeni che, a partire da una situazione totalmente ordinaria, gradualmente amplificano la *potenzialità* di una presenza invisibile nella stanza. Kneale pone Jill – e gli spettatori – in una condizione liminale, la cui risoluzione ancora non trova risposta: è la “*question of agency*”¹⁸ alla base della sensazione dell’*eerie*. Tuttavia, la domanda trova presto una risposta definitiva con l’apparizione dello spettro:

*She halts and steadies herself against the doorpost. Quite deliberately, she turns to look.
And sees a figure.
It is standing high up on the peg-like steps. The figure of a woman in black, its face hidden by arms raised in front of it. It looks as if it is on the point of falling. Still and rigid*¹⁹.

L’apparizione si dissolve in un istante, segnata da un nuovo, terribile evento sonoro:

*In the same moment that the vision lasts – and it is only a moment – there is a shrill rasp in the air. A human scream that has lost its humanity, denatured and dead*²⁰.

Questo urlo è però fondamentalmente diverso dai precedenti fenomeni acustici: viene infatti presentato come una totale trasgressione della realtà naturale. Dura solo un attimo e il magazzino è di nuovo silenzioso e spoglio, sembra che tutto sia tornato alla normalità. Nonostante ciò, qualcosa è drasticamente e inesorabilmente cambiato: nel mondo possibile di *The Stone Tape*, ora, il soprannaturale è *presente*. L’apparizione visiva del fantasma ha provocato un cambiamento fondamentale: dall’ambiguità dell’*eerie*, all’irruzione di una presenza sbagliata. O, per dirla con Fisher, l’irruzione del *weird*:

Un’entità o un oggetto *weird* è così strano che ci fa pensare che non dovrebbe esistere, o almeno non dovrebbe esistere qui. Tuttavia, se l’entità o l’oggetto è qui, allora le categorie che abbiamo usato finora per dare un senso al mondo non possono essere valide²¹.

Il primo evento soprannaturale è quindi orchestrato da Kneale come un processo in cui gli eventi rappresentati pongono progressivamente le condizioni ambientali per l’emergere del *weird*, un classico dispositivo narrativo del genere fantastico. Penzoldt, nel suo seminale studio sulla narrativa soprannaturale, definisce infatti la formula archetipica della storia di fantasmi come una “linea ascendente”²² che, grazie a “un’atmosfera abilmente

¹⁸ M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 11.

¹⁹ M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 11.

²⁰ M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 11.

²¹ M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 11.

²² P. Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London 1952, p. 16.

creata²³, conduce al climax, rappresentato dall'apparizione spettrale:

La maggior parte degli scrittori cerca di ottenere una certa gradazione, accennando, prima vagamente e poi sempre più direttamente, al momento culminante. Per esempio, in una tipica storia di fantasmi c'è prima qualche avvenimento che indica la presenza di un fantasma, poi lo spettro appare ma non viene riconosciuto come tale; infine la presenza del soprannaturale non può più essere negata [...]²⁴.

Agli estremi di questo continuum ci sono da un lato il mondo ordinario e razionale di ogni giorno e dall'altro territorio del *weird*. L'erie di Fisher, in questo senso, non si tratta tanto di uno statico stato intermedio, quanto del processo stesso di movimento attraverso questo continuum, il vettore direzionale che si instaura attraverso tensioni allo stesso tempo discorsive e materiali.

Una drammaturgia di riverberi

La graduale trasformazione dell'atmosfera che si verifica tra il laboratorio e il magazzino prepara gli spettatori alla potenzialità che in quest'ultimo si possano verificare eventi anomali, la cui natura però rimane ambigua fino al momento dell'apparizione vera e propria. Prima di ciò, l'alterità del magazzino viene espressa da un gioco di contrasti che contrappone magazzino e laboratorio, su molteplici livelli. Il laboratorio è stato completamente ristrutturato, il magazzino è ancora in rovina. Il laboratorio è chiaro e luminoso, mentre il magazzino è tetro, buio. Il laboratorio si mostra vitale, popolato da scienziati e strumentazione, mentre il magazzino è vuoto se non per una serie di oggetti che appaiono fuori contesto. Il laboratorio è ordinato, funzionale, mentre il magazzino è caotico, inutilizzabile.

In questa contrapposizione apparente, la dimensione sonora ha un ruolo particolare. È proprio tramite dinamiche acustiche, infatti, che la diversità ontologica tra i due luoghi cessa di essere espressa come opposizione dualista per divenire un continuum tra il mondo ordinario e il mondo *weird*, all'interno del quale il film oscilla senza soluzione di continuità. Questo movimento è ottenuto, in *The Stone Tape*, attraverso una continua variazione della qualità acustica degli ambienti rappresentati, che viene resa percepibile attraverso il montaggio della scena in cui i personaggi, per la prima volta, escono dal laboratorio per raggiungere il magazzino, attraverso il corridoio che separa le due stanze.

Dal punto di vista del *sound design*, ogni ambiente rappresentato nel film è, infatti, fortemente caratterizzato acusticamente: ogni stanza presenta una distinta identità sonora. Ciò si manifesta ogni qual volta un evento sonoro si verifica all'interno del luogo: azioni dei personaggi come camminare, spostare oggetti o parlare producono suoni che attivano l'acustica del luogo, la quale estende e trasforma il suono originale attraverso fenomeni di riverbero ed eco. Grazie a questa attenzione per la rappresentazione della dimensione acustica di ogni stanza, la scena di transizione dal laboratorio al magazzino

²³ P. Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, cit., p. 16.

²⁴ P. Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, cit., p. 23.

infestato viene articolata, attraverso il montaggio, in una complessa drammaturgia espressiva del riverbero, mettendo in scena una graduale crescita della sua quantità, fondante del fenomeno di apparizione.

Come si è visto, è proprio la ricchezza acustica del magazzino infestato ad avere un ruolo centrale nell'emergere del fenomeno soprannaturale, quando l'eco dei passi dei personaggi gradualmente si trasfigura fino a diventare, effettivamente, il suono dei passi spettrali che introducono l'apparizione. In altre parole, il fantasma letteralmente emerge dal riverbero del magazzino infestato, attivato fisicamente da rumori prodotti dai personaggi. Nel film, quindi, il graduale passaggio dalla stanza più povera di riverbero a quella più acusticamente ricca diventa l'effettivo processo di avvicinamento verso l'ambiente più adatto all'accadere del fenomeno soprannaturale.

Il laboratorio, la prima stanza che incontriamo, è quasi privo di riverbero. Quando Brock, Collinson e Jill escono dal laboratorio, entrano nel lungo corridoio, uno spazio più riverberante in cui i loro passi riecheggiano chiaramente. Raggiungono poi la grande porta di legno del magazzino che, una volta aperta, produce un forte rumore. Questo riecheggia immediatamente dall'interno del magazzino, manifestando il riverbero più forte ed esteso finora incontrato nel film, ad annunciare le inedite dimensioni architettoniche dell'enorme stanza al di là della porta. Il film, in altre parole, permette di fare esperienza dell'acustica del luogo ancor prima di vederlo. È infatti solo dopo questo evento che la macchina da presa supera i personaggi per entrare nella porta e, per la prima volta, rendere visibile l'interno del magazzino.

Una volta entrati i personaggi, sembra che ogni loro azione abbia la funzione di ribadire costantemente la dimensione acustica del luogo, una sorta di continuo innesco della "risposta all'impulso" dell'ambiente, tramite i forti e improvvisi rumori prodotti con rabbia dal furioso Brock. Tutto ciò ha l'effetto di abituarci alla dinamica sonora del magazzino, rendendoci preparati per interpretare, inizialmente, i passi spettrali come un altro dei peculiari effetti sonori dell'ambiente, massimizzando così il contrasto emotivo col momento dell'apparizione.

L'agency del riverbero e l'eerie come capacità di agire

Abbiamo definito l'articolazione delle diverse qualità acustiche degli spazi nel film come una "drammaturgia": il riverbero²⁵ non è trattato in *The Stone Tape* come un effetto passivo e inerte, ma come un "attore" in grado di influenzare il comportamento stesso dei personaggi. Ancor prima di vedere lo spettro, Jill è mossa dal riverbero, il quale la spinge ad abitare la stanza in modo diverso, anomalo: è costretta ad affidarsi all'udito piuttosto che alla vista, a concentrare la sua attenzione verso eventi periferici solitamente trascurati, girandosi di scatto verso un rumore la cui fonte rimane invisibile, correndo, fermandosi di colpo, terrorizzandosi per qualcosa la cui esistenza stessa è ancora in discussione. Il riverbero è un attore non umano la cui capacità di agire, la cui *agency*, interagisce e interferisce attivamente con quella umana, in una concatenazione di relazioni che arrivano a minare la separazione ontologica tra naturale e soprannaturale.

²⁵ Conseguenza fisica di come le dimensioni, le proporzioni e i materiali che compongono i diversi ambienti influenzino il modo in cui le onde sonore vengono riflesse, rifratte o assorbite.

Una volta concepite le relazioni in gioco in termini di *agency*, altri processi emergono, strettamente legati, questa volta, alla dimensione temporale e costruttiva del luogo. Nel ristrutturare la villa abbandonata, i personaggi hanno esercitato il loro potere ordinante su un luogo privo di funzione, rendendolo un laboratorio funzionale e utilizzabile da attori umani. In questo processo, nella stanza del laboratorio sono stati introdotti oggetti, mobili, macchinari: lo spazio vuoto è stato ripopolato di nuove forme e materiali, cambiando dimensioni e proporzioni della stanza. Tutto ciò ha necessariamente modificato la diffusione e rifrazione delle onde sonore, smorzando le risonanze naturali della stanza e riducendone il riverbero. In altre parole, le ristrutturazioni hanno trasformato l'organizzazione e la morfologia dello spazio, influenzando direttamente le sue proprietà acustiche²⁶. Nel laboratorio, l'acustica non è che un effetto collaterale dell'*agency* umana ordinatrice: ciò che conta nel laboratorio è ciò che si può vedere, gli oggetti che definiscono ed esprimono chiare *affordances*.

Il laboratorio è fondamentalmente quindi uno spazio visivo, e uno spazio definito visivamente. McLuhan afferma che in questi spazi “sono gli oggetti a concentrare la nostra attenzione e a orientare il nostro comportamento; lo spazio diventa solo ciò che deve essere attraversato per andare o tornare da essi. [...] Senza di essi si ha uno spazio vuoto”²⁷. Il concetto di spazio vuoto è quindi un concetto fondamentalmente visivo, una conseguenza delle possibilità spaziali che gli oggetti materiali forniscono visivamente: “Nel nostro mondo quotidiano, lo spazio è concepito in termini di ciò che separa gli oggetti visibili. Lo ‘spazio vuoto’ suggerisce un campo in cui non c’è nulla da vedere”²⁸. Il magazzino, infatti, è uno spazio vuoto per definizione, che sarebbe dovuto essere riempito di oggetti umani – i macchinari adibiti all’archiviazione dei dati digitali – e di suoni umani. Come si sa, però, ciò non è avvenuto. Pertanto, seguendo il movimento dei personaggi attraverso i diversi spazi, si assiste a una deterritorializzazione del mondo sociale e semiotico del laboratorio: da un luogo “in cui gli autori sono riconoscibili e lasciano segni sonori che contribuiscono all’identità di un luogo”²⁹, a un “milieu sonoro anonimo [...] un luogo in cui i suoni non sono assegnati a un autore specifico”³⁰. In questo processo, “il ruolo dei timbri, della propagazione e soprattutto del riverbero acquistano tutta la loro importanza”³¹.

Il silenzio che pervade il magazzino infestato esprime come la stanza abbia resistito alle *agencies* umane e ai loro tentativi ordinatori. Tuttavia, pur apparendo vuoto, il magazzino è tutt’altro che immobile e inerte. Lo spazio spoglio della stanza permette la piena manifestazione delle *agencies* inumane del magazzino stesso, fatte di risonanze, riverberi ed echi non smorzati dagli oggetti e dalle macchine degli scienziati. Continuando con McLuhan, lo spazio acustico non è uno “spazio pittorico, chiuso in una scatola, ma è

26 J. Augoyard e H. Torgue, *Sonic experience: a guide to everyday sounds*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2006, p. 8.

27 M. McLuhan, *Acoustic Space*, in E. Carpenter e M. McLuhan (a cura di), “Explorations in Communication: An Anthology”, Beacon Press, Boston 1960, p. 67.

28 M. McLuhan, *Acoustic Space*, cit., p. 67.

29 J. Augoyard e H. Torgue, *Sonic experience: a guide to everyday sounds*, cit., p. 35.

30 J. Augoyard e H. Torgue, *Sonic experience: a guide to everyday sounds*, cit., p. 35.

31 J. Augoyard e H. Torgue, *Sonic experience: a guide to everyday sounds*, cit., p. 35.

dinamico, sempre in movimento, che crea le proprie dimensioni momento per momento. Non ha confini fissi”³². Questo costante divenire, tuttavia, rimane potenziale finché non accade qualcosa di sonoro all’interno del magazzino. Il riverbero è, in fondo, diretta conseguenza della generazione di onde sonore che si propagano nell’ambiente e iniziano complessi tragitti riflettendosi tra le superfici. Solo quando un evento sonoro accade, allora, la stanza reagisce attivamente, vibrando con un’energia non umana inedita in ogni altro luogo dell’edificio. È una vitalità che sconvolge le aspettative dei personaggi su ciò che potrebbe accadere in quel luogo, producendo confusione, illusione, angoscia. Prima che un evento sonoro accada all’interno della stanza, però, tali *agencies* rimangono irrievate, potenziali e virtuali. Una virtualità fatta di frequenze di risonanza, un’energia potenziale in cui si annidano non solo *agencies* non-umane ma anche non-naturali (o sovranaturali):

Se un fantasma è qualcosa che aspetta di accadere, allora potrebbe essere qualcosa che esiste nel virtuale, una fonte di energie e possibilità³³.

In altre parole, mentre il laboratorio è definito da azioni possibili, il magazzino è definito da *agencies* potenziali:

C’è una differenza tra il possibile e il potenziale [...] [Le] possibilità delineano una regione di variazione nominalmente definita, cioè normativa. Il potenziale invece non è prescritto. [...] Il potenziale è l’immanenza di una cosa alla sua variazione ancora indeterminata, in divenire [...]”³⁴.

Il laboratorio è il regno del possibile visivo, il magazzino è il regno del potenziale uditivo, dove materialità non umane definiscono interazioni invisibili fatte di riverberi e risonanze, così imprevedibili e inaspettate da consentire addirittura l’emergere di eventi soprannaturali.

Conclusioni: una “hauntologia” dell’acustica

Nel percorso intrapreso in questo articolo, tracciato seguendo i movimenti provocati da interazioni sonore verso la prima apparizione spettrale in *The Stone Tape*, si è arrivati a concepire il luogo infestato come capace di esercitare un’*agency* autonoma, espressa attraverso il suo carattere acustico. Ciò porta a una speculazione finale, un ultimo collegamento sonoro tra l’ambiente e la sua potenziale spettralità. Come sottolineato in precedenza, il riverbero è una diretta conseguenza del concatenamento di materialità che costituisce la stanza stessa: le sue dimensioni e proporzioni architettoniche, i materiali di cui è composta, la disposizione spaziale di oggetti al suo interno, le sue aperture come porte e finestre. In un luogo antico e abbandonato come il magazzino infestato in questione, tutte queste caratteristiche sono

³² M. McLuhan, *Acoustic Space*, cit., p. 67.

³³ J. Holloway e J. Kneale, *Locating Haunting: a Ghost-Hunter’s Guide*, in “Cultural Geographies”, n. 15(3), 2008, p. 300.

³⁴ B. Massumi, *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*, Duke University Press, Durham 2021, p. 9.

reminiscenze delle originali scelte costruttive e dell'uso del luogo attraverso i secoli³⁵. In altre parole, quindi, il riverbero, che così sorprendentemente influenza le azioni dei personaggi al punto da generare la sensazione dell'erie, rimanda materialmente al tempo della costruzione del luogo. Si tratta di una traccia, una riverberazione sia fisica che metaforica, della funzione originale della stanza, del suo modo di essere usata e abitata nel passato. Le *agencies* degli abitanti originari, e di chiunque si sia susseguito attraverso i secoli fino all'arrivo di Ryan Electrics, influiscono ancora sul presente del luogo, condizionando le azioni dei personaggi, modulando i suoni da loro prodotti con fenomeni acustici che vengono percepiti dai personaggi come estranei e anomali. La stanza, quindi, non solo resiste a qualsiasi tentativo di ristrutturazione, ma continuamente ci ricorda della vastità della sua storia, attraverso il riverbero. C'è quindi una dimensione "hauntologica" nel riverbero del magazzino, che esprime una "agency of the no longer"³⁶, "ciò che non è più (nella sua attualità), ma che ancora ha un'influenza come virtualità (una traumatica 'compulsione a ripetersi', una struttura che si ripete, un *pattern* fatale)"³⁷ che ancora influenza il presente del luogo e la presenza degli umani al suo interno.

Questa "hauntologia" del riverbero risuona, è il caso di dirlo, con la teoria sui fenomeni di infestazione che i personaggi formalizzano durante il film. Secondo la "teoria del nastro di pietra", le pareti della stanza continuano a irradiare nel presente gli echi psichici di tragici eventi passati. Allo stesso tempo, però, le pareti del luogo infestato riflettono le onde sonore prodotte nel presente, modulandole secondo geometrie e materialità reminiscenti del passato originario del luogo.

In conclusione, tracciando il riverbero e la risonanza dei diversi spazi del film, ci rendiamo conto di come il magazzino non sia solo il luogo più probabile in cui possa apparire un fantasma, ma sia di fatto l'unico luogo in cui possa verificarsi un'infestazione come quella rappresentata in *The Stone Tape*, fatta di echi fisici e psichici che si alimentano a vicenda. Riflettendo su questa dinamica tra il passato del luogo e la sua reminiscenza sul presente, sembra quindi che *The Stone Tape*, attraverso la sua narrazione di finzione, non faccia altro che dare una forma visibile a spettri che potenzialmente abitano ogni luogo con una storia, con un passato attraversato da vite umane e presenze non umane. Il famoso investigatore del soprannaturale Harry Price sosteneva che il motivo per cui le apparizioni spettrali sono così rare e così marginali è perché i luoghi sono "troppo" infestati, saturando psichicamente gli ambienti al punto da rendere impossibile percepire spettri e spiriti³⁸. Forse, però, la ragione dell'apparente mancanza di fantasmi sta solamente nella nostra incapacità, spesso, di ascoltare con attenzione il suono dei nostri passi.

³⁵ Durante il film si apprende infatti da Collinson che le pareti del magazzino infestato sono le più antiche del palazzo, di origini addirittura sassoni.

³⁶ M. Fisher, *What is hauntology?*, in "Film Quarterly", n. 66(1) 2012, p. 19.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ H.H. Price, *Presidential Address: Haunting and the "Psychic Ether" Hypothesis*, cit., p. 338.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, B., *Affective Atmospheres*, in "Emotion, space and society", n. 2(2), Elsevier, 2009.
- Augoyard, J. e Torgue, H., *Sonic experience: a guide to everyday sounds*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2006.
- Böhme, G., *The Aesthetics of Atmospheres*, Taylor & Francis, Abingdon 2016.
- Di Scipio, A., *Sound object? Sound event! Ideologies of sound and the biopolitics of music*, in "Soundscape", n. 13(1), 2014.
- Fisher, M., *What is hauntology?*, in "Film Quarterly", n. 66(1), 2012.
- Fisher, M., *The Weird and the Eerie*, Repeater Books, London 2017.
- Fisher, M., *Flatline Constructs: Gothic Materialitysm and Cybernetic Theory-Fiction*, exmilitari, London 2018.
- Hill, S., *The "Stone Tape Theory" of hauntings: a geological perspective*, sito web "sharonahill.com", <http://sharonahill.com/2017/05/11/the-stone-tape-theory-of-hauntings-a-geological-perspective/> (ultima consultazione settembre 2024).
- Holloway, J., Kneale, J., *Locating Haunting: a Ghost-Hunter's Guide*, in "Cultural Geographies", n. 15(3), 2008.
- Kneale, N., *The Stone Tape*, sito web "HorrorLair.com", <http://www.horrorlair.com/scripts/StoneTape.htm> (ultima consultazione settembre 2024).
- Latour, B., *Facing Gaia. Eight lectures on the new climatic regime*, Polity, London 2017.
- Lethbridge, T.C., *Ghost and Ghouls*, Routledge, London 1961.
- Massumi, B., *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*, Duke University Press, Durham 2021.
- McCormack, D.P., *Devices for doing atmospheric things*, in Vannini, P. (a cura di), "Non-representational methodologies: Re-envisioning research", Routledge, London 2015.
- McLuhan, M., *Acoustic Space*, in Carpenter, E. e McLuhan, M. (a cura di), "Explorations in Communication: An Anthology", Beacon Press, Boston 1960.
- Michiels, C., *Researching Affective Atmospheres*, in "Geographica Helvetica", n. 70(4), 2015.
- Penzoldt, P., *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London 1952.
- Price, H.H., *Presidential Address: Haunting and the "Psychic Ether" Hypothesis; with some Preliminary Reflections on the Present Condition and Possible Future of Psychical Research*, in "Proceedings of the Society for Psychical Research", n. 45(160), 1938.
- Voegelin, S., *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*, Bloomsbury Publishing, London 2014.
- Wetherell, M., *Affect and discourse-What's the problem? From affect as excess to affective/discursive practice*, in "Subjectivity", n. 6(4), 2013.



Francesco Corigliano

La localizzazione del soprannaturale tra *weird* e modernismo

Il soprannaturale letterario, soprattutto nel campo della *weird fiction*, implica una riflessione sul nostro modo di stare al mondo, sulla limitatezza degli strumenti cognitivi che la specie umana usa per distinguere tra ciò che è possibile e ciò che non è possibile. Questo vale soprattutto per l'orrore soprannaturale, come scrive S.T. Joshi:

[...] supernatural horror is a distinctively metaphysical mode of writing, because it allows writers – whether they are aware of it or not – to confront directly the very nature of entity. No other mode of writing appears to embody this possibility. The universe can, in essence, be re-fashioned – at least as regards the specific supernatural phenomenon utilised – in consonance with an author's philosophical conceptions¹.

Al mutare della realtà e di ciò che è ritenuto naturale in un certo contesto storico e sociale, muta conseguentemente la rappresentazione letteraria dell'impossibile e delle sue angosce. A ciò si associa un cambiamento nella spazialità dell'irreale, e cioè quali luoghi risultino più associabili al soprannaturale e al senso di inquietudine che lo accompagna.

In questo intervento prenderò in esame lo spostamento della localizzazione del soprannaturale all'interno della *weird fiction*, uno slittamento che dagli spazi esotici del gotico conduce sempre più vicino al cuore cittadino del lettore borghese e, infine, alla sua stessa concezione del rapporto tra spazio e tempo. Evidenzierò inoltre gli stretti rapporti tra la spazialità *weird* e i temi tipici del modernismo.

¹ S.T. Joshi, *Unutterable Horror. A History of Supernatural Fiction*, PS Publishing, Hornsea 2012, p. 38.

Dal gotico al *weird*

La localizzazione del soprannaturale in letteratura è mutata molto nel corso del tempo. Dal Settecento in poi si può individuare uno spostamento centripeto, che dalle regioni geografiche e mentali più lontane rispetto al lettore – e all'autore – spinge sempre più verso il centro d'osservazione. Si va dal “periferico” al “centrale”, fino a raggiungere una sfumatura “nucleare”.

La localizzazione più “periferica” è quella del gotico. Il romanzo gotico tende a localizzare il soprannaturale in tempi e spazi considerati esterni, estranei alla norma di un dato contesto sociale e culturale percepito come razionale (o addirittura “classico”), ambienti sostanzialmente barbari e selvaggi². In area anglosassone i luoghi gotici per eccellenza sono quelli percepiti come esotici rispetto al dominio britannico in espansione, aree relativamente conosciute come l'Oriente del *Vathek*. *An Arabian Tale* (1786) di William Beckford e di *Melmoth the Wanderer* (1820) di Charles Robert Maturin, ma anche l'Europa meridionale e mediterranea e nello specifico l'Italia³, a cominciare da *The Castle of Otranto* (1764) di Horace Walpole e *The Italian* (1797) di Ann Radcliffe. Sono luoghi adatti al soprannaturale perché lontani dai centri di potere, là dove la civiltà non ha del tutto messo radici, osservati da una prospettiva coloniale che trova però ragione anche in un'ottica temporale: nel gotico l'origine del soprannaturale è quasi sempre legata a un passato più o meno lontano, perlopiù quel Medioevo posticcio e ricostruito come momento d'oscurantismo, ma comunque sempre lontano dalla luce del progresso. Ne consegue che anche la localizzazione più minuta si concentra sui castelli e sui monasteri, luoghi associabili al Medioevo che vanno perdendo di significato nella contemporaneità settecentesca, simboli dell'*ancien régime* che si spopolano nel mondo reale affollandosi però di spettri.

Sebbene il gotico abbia seguito un percorso proprio nel rapporto tra rappresentazione del soprannaturale e inquietudini borghesi⁴, la localizzazione “periferica” del soprannaturale vede, con il fantastico ottocentesco, uno spostamento deciso dei terrori paranormali, diretti verso spazi meno esotici e più antropizzati⁵.

Il centro della *ghost story* ottocentesca diventa la casa infestata, uno spazio a metà tra il “periferico” e il “centrale”, isolato ma spesso assorbito all'interno del contesto urbano, un luogo dal quale la civiltà se ne è andata solo di recente. Non è più la rovina isolata di un castello, relitto inquietante di un'epoca di soprusi aristocratici, che si vuole morta e sepolta: ora l'impossibile è in città, raggiungibile, e la sua carica destabilizzante è a portata di mano, anche e soprattutto quando implica inquietudini sulla lotta di classe⁶. Le strade della città e i mezzi che l'attraversano divengono il luogo dell'apparizione, l'occasione del manifestarsi del caos che sovverte le regole e distrugge le prospettive razionali.

² D. Punter, *Storia della letteratura del terrore*, Editori Riuniti, Roma 2006, pp. 9, 11-12.

³ F. Camilletti, *Gothic Beginnings: 1764–1827*, in M. Malvestio e S. Serafini, *Italian Gothic. An Edinburgh Companion*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2023, p. 19. Sulla “novità” dell'ambientazione italiana cfr. F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, Einaudi, Torino 2017, p. 65.

⁴ Nello specifico riguardo allo sviluppo di tecniche stilistiche compatibili con il razionalismo settecentesco; cfr. D. Punter, *Storia della letteratura del terrore*, cit., p. 52.

⁵ F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., pp. 71-72.

⁶ D. Punter, *Storia della letteratura del terrore*, cit., pp. 197-198.

Patricia García ha sostenuto che il fantastico urbano abbia dei propri caratteri specifici influenzati dai grandi processi di “metropolizzazione” dell'Ottocento, come si sono manifestati a Parigi, a Madrid e nella stessa Londra⁷, le quali, nel proprio trasformarsi in città attraversate da un nuovo modo razionale e tecnologico di vivere, sono state costrette a fare i conti con la propria identità e con le proprie ombre. Il soprannaturale appare nelle case abbandonate⁸, retaggio di un passato che non riesce del tutto a passare, o magari per mediazione delle botteghe di oggetti esotici che portano l'alterità dell'estero direttamente nel negozio dietro l'angolo⁹. L'esemplificazione di questa fase fantastica del movimento del soprannaturale, sempre più spinto verso la dimensione borghese, è incarnata da *Dracula* (1897): nella prima parte del romanzo è il protagonista che va nel castello in Transilvania, terra lontana e misteriosa, mentre la narrazione prende il proprio ritmo quando è Dracula in persona a raggiungere Londra¹⁰.

Il moto centripeto raggiunge infine una fase particolare nella *weird fiction*. Da “centrale”, sostanzialmente attiguo alla posizione di chi la narra, la produce e la fruisce, il soprannaturale si fa sempre più “nucleare”, connaturato all'idea stessa di spazio – e questo perché il *weird* stesso, ancora più del fantastico, mette in discussione i fondamenti gnoseologici del lettore. Il *weird* è stato individuato di volta in volta come “*philosophical mode*” (S.T. Joshi)¹¹, una modalità estetica (Mark Fisher)¹², un genere basato sulla rielaborazione dei concetti del soprannaturale, del bizzarro e del destino (Michael Cisco)¹³. Le costanti, al di là delle differenze tecniche dei diversi atteggiamenti critici¹⁴, sono una delimitazione cronologica a cavallo tra Ottocento e Novecento e una certa insistenza sull'incomprensibilità del soprannaturale, presentato come un elemento amorale, estraneo alla prospettiva umana e sempre sul punto di ribaltarla. In questo il *weird* si affianca alla corrente culturale modernista, la quale mette in secondo piano la rilevanza e l'attendibilità dell'io dipingendo il mondo – e la sua fruizione – come un'esperienza frammentaria e relativa, con una dissociazione tra l'individuo e lo spazio che lo circonda, soprattutto in poesia¹⁵. A differenza del ribaltamento totale del reale che viene accettato dal lettore e dal narrato, proprio del surrealismo kafkiano, la *weird fiction* mantiene però l'attenzione alla verosimiglianza tipica del fantastico, nonché alcuni dei topoi di quest'ultimo. Troviamo ancora spettri, mostri e fenomeni

7 P. García, *The Urban Fantastic in Nineteenth-Century European Literature: City Fissures*, Palgrave MacMillan, London 2021, pp. 2-4.

8 P. García, *The Urban Fantastic*, cit., pp. 69-70.

9 P. García, *The Urban Fantastic*, cit., pp. 44-45.

10 La contrapposizione è anche negli spazi simbolici: alla “casata” nobile di Dracula si contrapporrà la famiglia borghese londinese. Cfr. D. Punter, *Storia della letteratura del terrore*, cit., p. 232.

11 S.T. Joshi, *The Weird Tale*, Wildside Press, Holicong 1990, p. 111.

12 M. Fisher, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Minimum Fax, Roma 2018, pp. 8-9.

13 M. Cisco, *Weird Fiction. A genre study*, Palgrave MacMillan, London 2022, p. 24.

14 Ho tentato di comparare diversi approcci critici in F. Corigliano, *La letteratura weird. Narrare l'impensabile*, Mimesis, Milano 2020.

15 J. Longenbach, *Modern Poetry*, in M. Levenson (a cura di), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 118-120. Per l'aspetto di casualità nel rapporto con lo spazio urbano si pensi anche alla figura del *flâneur* nell'interpretazione di Walter Benjamin.

inspiegabili: ma in un mondo in cui tutto sembra sempre più incomprensibile, ecco che anche il soprannaturale si carica di significati oscuri e impenetrabili. I fantasmi perdono i connotati a cui siamo abituati, si manifestano a casaccio e senza motivo; gli antichi retaggi familiari non sono oscurati da semplici omicidi o furti, ma da ascendenze aliene; le vecchie leggende su spiriti e fate diventano elaborate allegorie di verità inquietanti su popoli semiumani nascosti sottoterra; e i castelli in rovina sono surclassati da rovine antediluviane, cariche di implicazioni angoscianti.

Quella del *weird* è un'angoscia totalizzante, che nelle diverse accezioni critiche insiste sempre su un'umanità incapace di comprendere la propria posizione e di agire. Fisher ha descritto *weird* e *eerie* come due modalità estetiche diverse ma complementari: il *weird* è il modo del soprannaturale "sbagliato", di "ciò che è fuori posto"¹⁶, del senso di errore in una data circostanza, chiaramente derivato dall'*unheimlich* freudiano, mentre l'*eerie* è invece il modo della sospensione, della percezione di una *agency* nascosta e invisibile, eppure non scioccante come il *weird*¹⁷.

Nei testi del *weird/eerie* sono rappresentati spazi in cui si intuisce un senso di oppressione pervasivo e latente, qualcosa che incombe e che ha il controllo della situazione. L'esercizio di governo dello spazio, anche su quelli più eminentemente umani come la città o la casa, si va perdendo sempre più dinanzi a un paesaggio che sembra negarci ogni possibilità di azione. Non c'è controllo sulle dimensioni e sull'architettura, le prospettive si invertono e ogni cosa pare pensata per un diverso ordine di realtà, nel quale l'umanità è un accidente o semplicemente un elemento non contemplato. Il *weird* diventa il modo narrativo "dell'incollocabile", e così anche i luoghi divengono contenitori dell'impossibile, oppure contenitori impossibili a loro volta.

Case, città, terre del *weird*

Questa diversa localizzazione del soprannaturale si individua chiaramente nel topos della casa infestata.

Nella narrativa del soprannaturale la casa infestata è, quasi sempre, una casa abbandonata: un posto privo della vita che l'animava un tempo e che si caratterizza ora per il senso dell'assenza. È un edificio dedicato al vuoto, al "non-più", e in quanto tale la narrativa del fantastico lo ha riempito di presenze-assenze come quelle dei fantasmi.

Tuttavia il *weird*, pur partendo dagli stilemi del fantastico, tende a metterli in discussione e a stravolgere il senso di familiarità del soprannaturale: la casa abbandonata avrà ancora un suo fantasma, ma esso non sarà più lo spettro tradizionale, legato a una propria vicenda specifica. Si tratterà piuttosto di una manifestazione strana e bizzarra, certo anche pericolosa, ma la cui origine e il cui significato ci sfuggono, un'entità irriducibile a storie di cui possiamo conoscere i dettagli. Lo spettro si incarna soprattutto nella sua incomprensibilità, nel suo senso di straniamento, e di conseguenza verrà meno il suo collegamento con un certo luogo, esattamente come

¹⁶ M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 10.

¹⁷ M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 12.

nel modernismo la casa perde sempre più il suo ruolo di rifugio per diventare spazio di incomprensione e oppressione¹⁸.

I racconti di M.R. James costituiscono un ottimo esempio di questo stravolgimento dei meccanismi del soprannaturale. In queste storie le case non sono quasi mai abbandonate, ma gli spettri vi vengono importati tramite oggetti apparentemente innocui, come in *The Mezzotint* (1914), *The Diary of Mr. Poynter* (1919), *The Haunted Dolls' House* (1925). La localizzazione del soprannaturale, che nel fantastico prevedeva già l'insediamento urbano dell'impossibile tramite il commercio di antichità e stranezze, invade ancora di più gli spazi sicuri, minacciando anche chi acquista oggetti innocui come un quadro o una casa di bambole. E l'estensione del pericolo paranormale riguarda anche luoghi pubblici e di passaggio, come la biblioteca in *Casting the Runes* (1911) e l'albergo di *Number 13* (1904); in quest'ultimo caso il meccanismo diventa a doppio senso: non soltanto il contenuto soprannaturale è straniante, ma anche lo spazio-contenitore si altera, con una camera che appare e scompare.

Derivazioni della casa infestata si trovano anche nel *weird* di area non anglosassone, e *Malpertuis* (1943) di Jean Ray offre un buon esempio in questo senso. *Malpertuis* non è infestata da banali spettri, ma è sostanzialmente una prigione – e in parte un obitorio – per divinità ammatite e morenti, in alcuni casi dimentiche delle proprie qualità divine. La casa rispecchia questo senso di decadimento: è labirintica, scura e tenebrosa, e ogni lume che vi viene acceso – stia esso a rappresentare un simbolo di fede o di ritorno del razionalità – viene sempre spento da qualcuno, in modo che regni la tenebra. Questo spazio di tenebra possiede, come nel caso di altre case infestate del *weird*, ulteriori sottospazi infestati¹⁹. Ad esempio la soffitta, uno spazio elevato nel quale si verifica uno dei primi incontri significativi con un elemento soprannaturale (e quindi una spinta verso la conoscenza e l'ascesi); oppure il giardino, legato alle manifestazioni bestiali dei lupi mannari.

Restando nell'opera di Ray, in *Storchhaus, ou la maison des cigognes* (1961) la distorsione dello spazio infestato è ancora più estrema. L'impianto del racconto è piuttosto tradizionale: un criminale entra in una casa, che si dice sia infestata, per cercare del guadagno. La casa in effetti è maledetta, ma in un senso molto particolare. Siamo abituati all'idea che la casa infestata manifesti una propria vita indipendente, ma che questo avvenga in una sorta di metonimia, e cioè attraverso la vita dei propri ex abitanti. In *Storchhaus* invece la casa è letteralmente viva, ha una stanza occupata dallo stomaco e reagisce quando il protagonista vi getta dentro dei corpi. Paga con del denaro, incarnando la malvagità umana, o perlomeno trasferendo su un oggetto inanimato (e familiare, come dovrebbe essere appunto un'abitazione) dei comportamenti umani.

¹⁸ Questo vale soprattutto per la condizione femminile, ed è interessante notare come la causa femminista sia stata recepita in modo a volte intermittente dalla sensibilità modernista; cfr. M. Dekoven, *Modernism and gender*, in M. Levenson (a cura di), *The Cambridge Companion to Modernism*, cit., pp. 212-231.

¹⁹ Un esempio piuttosto classico in questo senso è *The Rats in the Walls* di Lovecraft, nel quale il maniero avito ha un serie di livelli sotterranei che corrispondono a una discesa che è spaziale, temporale e morale: più si cala nelle viscere della terra, più si affonda nell'antichità storica e nell'abiezione dei proprietari del maniero.

La casa infestata dal *weird* inizia a fare a meno degli esseri umani, e si altera come contenitore e, nel contenuto, risente sempre più del suo rapportarsi con la soglia tra possibile e impossibile. Diventa essa stessa la soglia, come nel caso di *The House on the Borderland* (1908) di W.H. Hodgson.

Nonostante la parola “*borderland*” del titolo venga spesso tradotta in italiano con “abisso”, rimandando all'abisso sotterraneo situato sotto la casa del protagonista, Hodgson intendeva evidentemente alludere alla natura liminale dell'edificio: la casa infatti è in grado di viaggiare tra uno spazio e l'altro, tra una dimensione e l'altra, tra l'Irlanda e una valle sorvegliata da divinità gigantesche, e infine tra la vita e la morte.

Il protagonista assiste attonito ai bizzarri fenomeni che si manifestano tra le mura della magione, assediato da entità che provengono dall'abisso o da altre dimensioni. La casa non è soltanto il luogo di apparizione del fenomeno altro, del paranormale; è essa stessa un passaggio, il *passaggio*, una manifestazione del concetto di soglia, cioè uno spazio che è contemporaneamente sia di qua che di là, come una porta²⁰.

La penetrazione del soprannaturale *weird* nella prospettiva del lettore non si ferma, però, al cuore dell'ambiente domestico. Dopo aver raggiunto la comfort zone – la casa – essa infetta anche il resto, contagiando l'intero spazio urbano.

Patricia García individua diversi momenti della rottura del fantastico nella letteratura urbana dell'Ottocento, momenti che consistono tanto nella manifestazione spettrale per strada, quanto nella rottura del “ritmo” sonoro cittadino²¹, cioè di quel sottofondo sonoro rassicurante per la società borghese e capitalista, bisognosa di regolarità e precisione.

Ebbene, nelle città *weird* spesso il ritmo non è soltanto rotto o sospeso come nel fantastico, ma giunge a un blocco definitivo, lasciando spazio a un silenzio desolante.

In *The Nameless City* (1921), in *The Shadow out of Time* (1936) e in *At the Mountains of Madness* (1931) Lovecraft stravolge lo spazio cittadino, rappresentando città solenni e solitarie come tombe, sepolcri di tutto ciò a cui l'umanità vorrebbe tendere con la propria frenesia e la propria energia. La metropoli, luogo del caos modernista per eccellenza, epitome dell'imprevedibilità del mondo e della riduzione dell'individuo a mero ingranaggio di un meccanismo che scorre troppo velocemente, in Lovecraft diviene una colossale rovina preumana, la cui antichità quasi incalcolabile è emblema della caducità di tutte le cose e di ordini di grandezza incommensurabilmente più ampi del nostro. Trovata per caso sepolta sotto il deserto o sotto il ghiaccio, la città non è più soltanto il luogo dell'imprevisto, è l'imprevisto stesso.

Parimenti, in *The War of the Worlds* (1898) – un classico della fantascienza con delle marcate influenze *weird*²² – le città inglesi distrutte dall'attacco marziano diventano emblemi del disastro e spazi potenzialmente ostili, che costringono a ripensare la funzione stessa degli spazi quotidiani e a immaginare, per esempio, il sottosuolo urbano come rifugio²³.

²⁰ Lovecraft fornisce esempi anche di questo tipo di spazio-soglia, su tutti *The Dreams in the Witch House* (1933).

²¹ P. García, *The Urban Fantastic in Nineteenth-Century European Literature*, cit., p. 160.

²² Fisher associa a Wells sia il *weird* con *The Door in the Wall* (1906) sia indirettamente l'eerie con *The War of the Worlds*; cfr. M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 24, 69.

²³ V. Benczik, *The Urban Wasteland in H.G. Wells's The War of the Worlds*, in E. Godfrey (a cura di), *Utopias and Dystopias in the Fiction of H.G. Wells and William Morris*, Palgrave MacMillan, London 2016, p. 151.

Un simile sentore di fato tragico si trasmette alla terra stessa. Il paesaggio *weird* è una visione inquietante, uno spazio in cui si avverte una forza latente che ha agito, che sta agendo o che agirà. È quello che Fisher chiama senso dell'*erie*, l'idea di un luogo apparentemente calmo in cui si avverte un'*agency* posta da qualche parte al di fuori di noi e non necessariamente umana. Nel *weird* si presentano spesso pianure, spiagge e foreste nelle quali sembra che qualcosa sia sul punto di accadere, prospettive disseminate di indizi dell'imminente. Paesaggi similmente infestati sono una costante della narrativa *weird* britannica di inizio XX secolo²⁴, con evidenti riscontri nell'opera di M.R. James²⁵. Nei racconti di A. Blackwood, come *The Willows* (1907) e *The Wendigo* (1910), la natura selvaggia si fa luogo liminale, le foreste immote e non esplorate dall'uomo divengono uno scenario di passaggio tra il nostro mondo e qualcos'altro. Qualcosa deve accadere, come è appunto tipico degli spazi liminali, eppure la sua rivelazione sembra non volersi mai palesare interamente. Lo spazio sembra essere abitato da un'entità permeante: il *wendigo* è uno spirito singolo, che pare coincidere con l'idea stessa della natura selvaggia; i salici invece sono singole piante, ma sembrano rispondere a un ordine superiore, cosmico.

Questa prospettiva "infestante" è cara a Wells, il quale la affronta nelle campagne inglesi abbandonate del già citato *The War of the Worlds* e soprattutto nei paesaggi di *The Croquet Player* (1936), un racconto che maschera con uno stile ironico un esempio piuttosto disturbante di terra infestata. Il ritrovamento di ossa di uomini di Neanderthal suscita l'insorgere di improvvisi scatti di rabbia furibonda tra le persone, mentre le paludi in cui è ambientata la storia paiono allora esalare un senso di selvaggia antichità, di furia latente. La terra è infestata, sì, ma non da un fantasma, bensì da "un'epoca": è un tempo intero, la preistoria, che pare riaffacciarsi sul presente minacciando la razionalità degli uomini contemporanei.

Anche *The Terror* (1917) di Arthur Machen, romanzo breve incentrato su una serie di eventi misteriosi e morti inspiegabili che si susseguono in tutta l'Inghilterra durante la Grande Guerra, dipinge uno scenario di infestazione territoriale. Persone uccise da ferite misteriose, alberi iridescenti che spuntano dal nulla nei giardini, stormi di uccelli che sembrano impazziti: gli episodi inspiegabili vengono inizialmente ricondotti a un'invasione segreta dei tedeschi, che si sarebbero nascosti in basi sotterranee. Tutta la terra inglese si carica di un senso materiale di minaccia, e sembra sul punto di rigurgitare nemici sulle città inermi, quasi come se i soldati fossero rivisitazioni prosaiche di quel "piccolo popolo" appresentato da Machen stesso in *The Shining Pyramid* (1895) o *The White People* (1904). Infine si scopre che la responsabilità del terrore va imputata agli animali che si sono organizzati per distruggere l'umanità, in un tentativo di appropriarsi dell'*agency* cui l'uomo sta rinunciando in luogo di un futuro fatto di macchine e automazione.

²⁴ L'interesse del *weird* britannico per il paesaggio potrebbe essere messo in relazione con l'impatto socio-culturale della Grande Guerra, tanto da arrivare a postulare un *edwardian weird* i cui confini, però, sono fin troppo difficili da distinguere rispetto al *weird* precedente all'anno 1900; cfr. J. Machin, *Weird Fiction in Britain*, Palgrave MacMillan, London 2018, p. 87.

²⁵ Fisher associa M.R. James specificamente all'*erie*, pur considerando *weird* e *erie* stesso come due modalità complementari; cfr. M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., pp. 71-72.

Nella narrativa di Machen lo spazio appartiene alla vita autentica che lo anima, o può addirittura possedere una vita intrinseca, propria, un inconscio geografico²⁶.

Le terre infestate del *weird* mettono irrimediabilmente in relazione lo spazio con il tempo: la terra assume connotati diversi e inquietanti nel momento in cui essa vede stravolto il proprio rapporto con un passato che ritorna, che non si può esorcizzare e che non passa, oppure con un futuro imminente ma oscuro.

Il concetto di *hauntology* nella reinterpretazione di Fisher insiste sul senso di una presenza latente del passato, la sensazione di non poterci liberare di qualcosa che non è e che non sarà mai²⁷. È la nostalgia per un futuro che avrebbe potuto esserci ma che non c'è, la percezione di un'alternativa possibile che è quasi qui, quasi a un passo da noi, ma che possiamo percepire solo con la mente. Si manifesta soprattutto dinanzi a luoghi desolati e abbandonati, non necessariamente di epoca recente: fabbriche in disuso, centri commerciali dismessi, luoghi che incarnavano una promessa di industriosità e d'avvenire e che invece non condurranno a nulla. È una costante per le generazioni dell'epoca contemporanea, soprattutto per chi vive in zone post-boom economico, ma che ha le proprie radici nella rivoluzione sociale e tecnologica del primo Novecento.

Nella narrativa di Stefan Grabiński ricorre parimenti il tema della terra infestata da un futuro mai nato, sviluppato tramite la riflessione sulla tecnologia e nello specifico su un simbolo caro al modernismo: il treno. Il treno significa movimento accelerato e, quindi, rivoluzione nel rapporto tra tempo e spazio. Significa trasformazione e discussione del rapporto tra uomo e paesaggio. Per Grabiński questo rapporto non si risolve però felicemente. Le macchine semoventi sfuggono al controllo e mutano le persone che vi si trovano a bordo, come in *Ślepy tor* (Binario morto, 1918); oppure appaiono come fantasmi come si vede in *Engramy Szatery* (L'engramma di Szatera, 1922) nel quale troviamo sviluppata una teoria sulle tracce psichiche lasciate dagli incidenti ferroviari sui luoghi in cui avvengono, in una sorta di *The Stone Tape* antelitteram.

Parimenti in *Głucha przestrzeń* (La zona morta, 1922) il protagonista Wawera, che non si dà pace per la demolizione di una stazione a cui era affezionato, si imbatte in apparizioni di luci di segnalazione, negli spettri dei vagoni, e infine nel fantasma della stazione stessa. Quella fermata scomparsa, che avrebbe rappresentato un destino diverso per l'intera regione, riesce ancora a impregnare l'aria e la terra; i suoi fischi di treno e le luci sfocate ammoniscono gli spettatori di un futuro che non sarà mai, il cui ricordo non si può però cancellare. È singolare che in Grabiński siano proprio le stazioni ferroviarie, luoghi liminali per eccellenza, a incarnare l'ambigua angoscia di un soprannaturale incerto e sfumato, che castra l'essere umano della sua capacità di controllo del territorio e del futuro.

²⁶ F.G. Pagnoni Berns ed E. Aguilar, *Dead Matter. Posthumanism and Stones*, in A. Sanna (a cura di), *Arthur Machen. Critical Essays*, Lexington, London 2021, pp. 98-100.

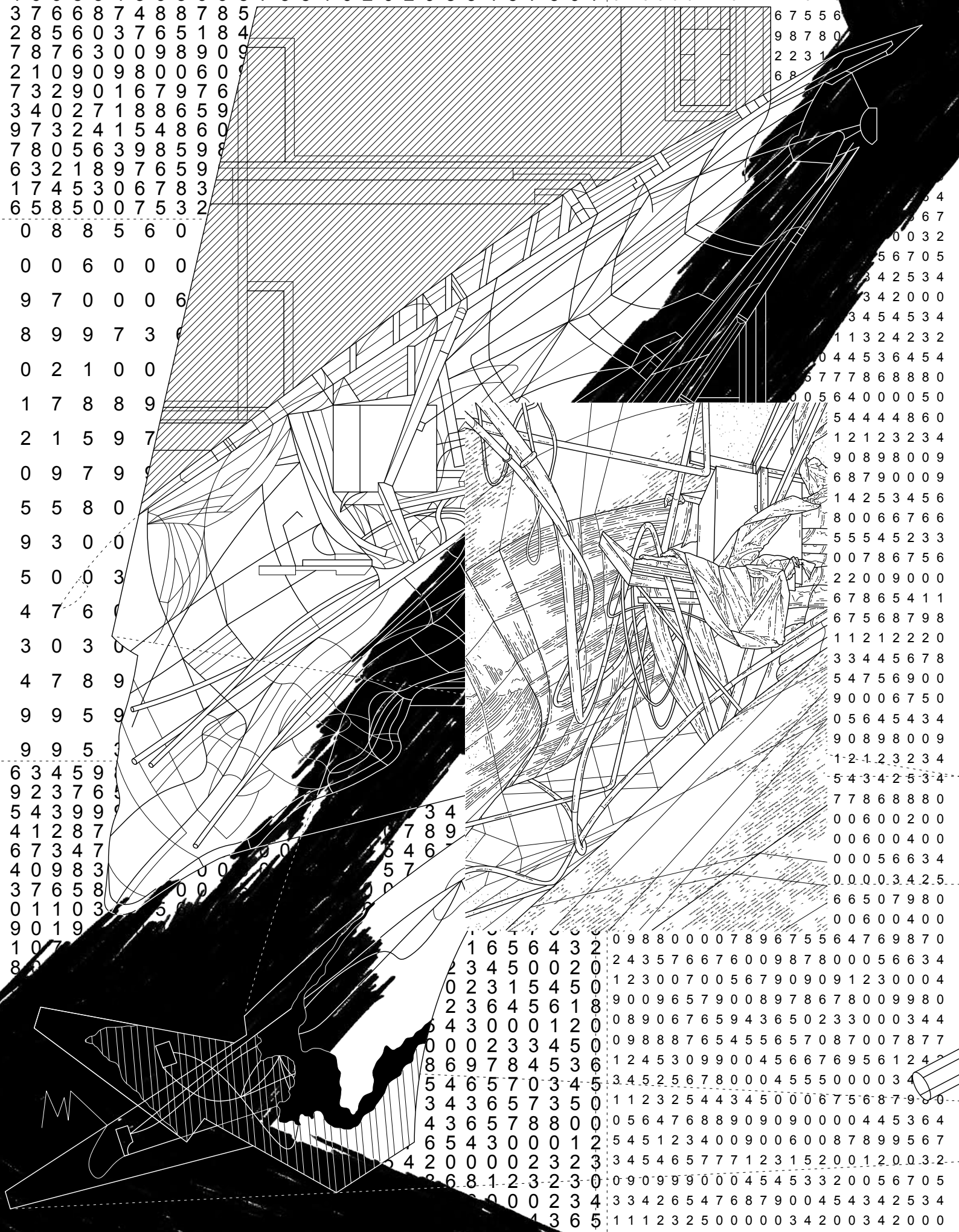
²⁷ M. Fisher, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Minimum Fax, Roma 2019.

Il movimento prosegue da sé, simile a una supposizione, a un flusso. In *Demon Ruchu* (*Il demone del movimento*, 1919) esso si fa essere infernale, che costringe le persone a una corsa perenne e senza freni; mentre in *Ultima Thule* (1919) un treno velocissimo, in grado di percorrere in poche ore il periplo del Mediterraneo, finisce infine in una stazione che non dovrebbe esserci, una stazione leggendaria, appunto “Ultima Thule”, nella quale i passeggeri che scendono si addormentano per poter fare un ulteriore viaggio, tutto spirituale, in una dimensione diversa, parallela o superiore. La stazione che non esiste è raggiungibile con la tecnologia massima, come se fosse anche per noi – fuori dal racconto – a portata di mano, in un immediato, ma irraggiungibile, futuro.

Così, nel suo viaggio dalle periferie geografiche e culturali sino al centro della sensibilità occidentale, il soprannaturale finisce col contaminare ogni spazio, sia fisico che mentale, e corrompe infine la stessa capacità di percepire e pensare gli spazi. Il *weird* infesta prima le abitazioni, poi le città, infine l'intero paesaggio e il concetto stesso di spazialità. Stravolge l'occhio, portandolo a dubitare di sé stesso: nessuna casa è al sicuro dall'infestazione, neanche quella in cui abita l'io.

BIBLIOGRAFIA

- Benczik, V., *The Urban Wasteland in H.G. Wells's The War of the Worlds*, in E. Godfrey (a cura di), *Utopias and Dystopias in the Fiction of H.G. Wells and William Morris*, Palgrave MacMillan, London 2016, pp. 141-156.
- Benjamin, W., *Ombre corte. Scritti (1928-1929)*, Einaudi, Torino 1993.
- Camilletti, F., *Gothic Beginnings: 1764-1827*, in M. Malvestio e S. Serafini, *Italian Gothic. An Edinburgh Companion*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2023, pp. 19-29.
- Cisco, M., *Weird Fiction. A genre study*, Palgrave MacMillan, London 2022.
- Fisher, M., *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Minimum Fax, Roma 2019.
- Fisher, M., *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Minimum Fax, Roma 2018.
- García, P., *The Urban Fantastic in Nineteenth-Century European Literature: City Fissures*, Palgrave MacMillan, London 2021.
- Joshi, S.T., *The Weird Tale*, Wildside Press, Holicong 1990.
- Joshi, S.T., *Unutterable Horror. A History of Supernatural Fiction*, PS Publishing, Hornsea 2012.
- Longenbach, J., *Modern Poetry*, in M. Levenson (a cura di), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 99-127.
- Machin, J., *Weird Fiction in Britain*, Palgrave MacMillan, London 2018.
- Orlando, F., *Il soprannaturale letterario*, Einaudi, Torino 2017.
- Pagnoni Berns, F.G. e Aguilar, E., *Dead Matter. Posthumanism and Stones*, in A. Sanna (a cura di), *Arthur Machen. Critical Essays*, Lexington, London 2021, pp. 95-111.
- Punter, D., *Storia della letteratura del terrore*, Editori Riuniti, Roma 2006.



Cosimo Monteleone

The Tomb di Howard Phillips Lovecraft e la rappresentazione dei luoghi dell'ignoto

I racconti Howard Phillips Lovecraft segnano la storia della letteratura fantastica nordamericana all'inizio del Novecento, lasciando un'impronta indelebile nelle generazioni successive di scrittori e artisti. Le sue storie narrano di terrori cosmici provenienti dallo spazio insondabile, culti abominevoli dai significati inafferrabili e pseudobibbia proibiti tramandati per secoli in segreto. Lovecraft è noto soprattutto per aver sviluppato una coerente mitologia cosmica, che potremmo dire scaturita dalla commistione di due filoni della letteratura: il terrore onirico, ispirato allo scrittore irlandese Lord Dunsany, e l'orrore gotico, nel solco della tradizione americana inaugurata da Edgar Allan Poe¹.

La scoperta del romanzo gotico, del mondo del mistero e del grottesco, avviene in piena adolescenza e si protrae fino alla prima maturità. Lovecraft riconosce apertamente l'ammirazione nutrita nei confronti di Poe: entrambi sono nati nel New England e guardano alla cultura vittoriana come a un modello da emulare; entrambi dimostrano una precoce predilezione per la poesia, per l'uso degli arcaismi in prosa ma soprattutto per gli sviluppi scientifici e pseudoscientifici del loro tempo².

Ma se è vero che Lovecraft in alcuni suoi racconti sfrutta tematiche care a Poe, come la degenerazione ereditaria dovuta all'isolamento o l'orrore suscitato dal deterioramento dei corpi, i due autori si discostano nel modo di affrontare il racconto. Lovecraft concentra la propria attenzione sui fattori esterni: architettura, paesaggio urbano e naturale, odori, colori, agenti atmosferici, riti ancestrali e sconfinati spazi siderali, lasciando ai protagonisti il ruolo di semplici spettatori inermi³.

¹ R.H. Waugh, *Lovecraft and Influence: His Predecessors and Successors*, Scarecrow Press, Lanham 2013.

² L. Jamneck, *Tekeli-Li! Disturbing Language in Edgar Allan Poe and H.P. Lovecraft*, in "Lovecraft Annual", n. 6, 2012, pp. 126-151.

³ D.R. Burleson, *H.P. Lovecraft. A critical Study*, Bloomsbury Academic, London 1983.

Poe invece basa i propri racconti sulla ricerca introspettiva dei personaggi, delineando i contorni di un orrore interiore, in cui l'individuo è scaturigine diretta della ripugnanza, del mistero e del grottesco⁴. Lo stile letterario "essoterico" di Lovecraft non deve però far pensare che egli abbia trascurato le profonde debolezze psicologiche dell'uomo, anzi, da erudito conoscitore della storia e acuto osservatore della società, matura la consapevolezza che l'umanità da sempre è accomunata dalla paura per ciò che non conosce. Uno degli aforismi più conosciuti a lui attribuiti recita: "Il sentimento più forte e più antico dell'animo umano è la paura, e la paura più grande è quella dell'ignoto". La paura dell'ignoto scaturisce dall'inconsueto e inaspettato e si può manifestare in ogni luogo, persino nei sogni. Le biografie di Lovecraft ci restituiscono un'immagine di Lovecraft chino a scrivere di getto nelle prime ore del mattino le immagini evocate durante la notte⁵. Non è forse vero che un sogno può manifestarsi con una nitidezza tale da generare in noi visioni altrettanto tangibili? Poiché la linea di demarcazione che separa la realtà dal sogno ha contorni così indistinti, l'uomo che si avvia lungo la strada della verità non può affidare i propri giudizi alle deboli e ingannevoli facoltà cognitive. In uno dei suoi racconti giovanili, *The Tomb*, Lovecraft affida alle parole del protagonista Jervas Dudley la sua opinione riguardo ai sogni:

Gli uomini di più ampio intelletto sanno che non c'è netta distinzione tra il reale e l'irreale, che le cose appaiono come sembrano solo in virtù dei delicati strumenti fisici e mentali attraverso cui le percepiamo, ma il prosaico materialismo della maggioranza condanna come follia i lampi di visione che a volte squarciano il velo dell'ottica comune e del più ovvio empirismo⁶.

Maurice Lévy, uno degli esegeti di Lovecraft, sostiene che in Lovecraft il fantastico (l'orrore) nasce dal divorzio che si installa tra la perfetta lucidità dei personaggi (la consuetudine) e le immagini da sogno che essi attraversano (l'inaspettato)⁷. Nei racconti di Lovecraft questo concetto è esteso anche alle ambientazioni e, più in generale, alle atmosfere che rivestono un ruolo predominante nell'accompagnare il lettore verso l'acme letterario. Analizzeremo *The Tomb* alla ricerca di architetture e paesaggi in grado di evocare l'ignoto, l'arcano e l'inaspettato.

Il manicomio

Gli studiosi considerano *The Tomb* il primo lavoro maturo di Lovecraft⁸. Si tratta di un racconto scritto nel 1917 all'età di 27 anni, anno in cui riprende una passione giovanile. Infatti, dall'ultimo sforzo narrativo del 1908 (*The Alchemist*) sono passati ott anni di completa inattività letteraria, durante la quale egli cerca di arruolarsi nella Guardia Nazionale del Rhode Island ma,

⁴ S. Peebles, *The Afterlife of Edgar Allan Poe*, Boydell & Brewer, Rochester 2004, pp. 29–62.

⁵ C. De Nardi (a cura di), *Vita privata di H.P. Lovecraft: documenti e testimonianze per una biografia*, Reverdito Editore, Trento 1987, p. 123.

⁶ G. Lippi (a cura di), *H.P. Lovecraft. Opere complete*, SugarCo, Milano 1978, p. 5.

⁷ M. Lévi, *Lovecraft ou du Fantastique*, Christian Bourgois Éditeur, Paris 1972, p. 67.

⁸ G. Lippi (a cura di), *H.P. Lovecraft. Opere complete*, cit., p. 3.

per intromissione della madre, viene considerato inidoneo⁹. Poiché desidera affermarsi in quanto individuo e trovare un posto nella società americana, la delusione cocente per il rifiuto dell'esercito condiziona la sua vita. Non trovando un ruolo nel mondo della veglia, egli decide di presentarsi come membro di una realtà alternativa, quella della notte:

Sono il più notturno dei mortali, anche se deve esserci una certa differenza tra l'uscire alle ore piccole e lo stare semplicemente alzati. Adoro consultare antichi volumi, scribacchiar lettere e pessimi versi quando il mondo è avvolto dal silenzio e dall'oscurità¹⁰.

Queste parole avrebbe potuto pronunciarle anche il protagonista di *The Tomb*, Jervas Dudley, così come molti altri personaggi dei racconti lovecraftiani dal profilo autobiografico. Dudley apre *The Tomb* narrando le sue vicissitudini in prima persona, rimarcando di essere ben consapevole del rischio di non essere creduto, dato che al momento è internato in un manicomio.

Poche istituzioni nella storia americana evocano più terrore dei manicomi di inizio Novecento; i così detti *lunatic asylum* sono luoghi noti per quei trattamenti sanitari, che spesso assomigliano più a torture che a terapie mediche¹¹. In pratica i manicomi statali per malati mentali sono bastioni di paura e diffidenza, lungi dall'essere un luogo di guarigione. Al tempo deve aver suscitato non poco stupore il contrasto tra la vita disumana alla quale i pazienti sono costretti e l'architettura manicomiale. Le direttive sanitarie dell'epoca impongono che pace, bellezza e tranquillità siano elementi necessari per il successo del trattamento della malattia mentale¹². Queste disposizioni portano all'allestimento di elaborati giardini intorno ai *lunatic asylum* statali. L'architettura stessa dei manicomi è grandiosa e armonica, nella speranza che spazi ordinati facilitino il trattamento sanitario. Tuttavia, questa attenzione alla bellezza degli edifici e dei giardini annessi porta a uno strano fenomeno collettivo: il turismo manicomiale. Negli Stati Uniti (e non solo) uno dei passatempi preferiti all'inizio del XX secolo è quello di visitare i manicomi statali, anche passeggiando tra i pazienti per apprezzare il contrasto tra la bellezza architettonica e naturale con l'aspetto grottesco dei malati di mente¹³.

Molti visitatori del tempo hanno descritto condizioni e suoni dei manicomi statali: urla improvvise e disperate, preghiere che invocano la morte, parole ripetute all'infinito come pietosi mantra¹⁴. È davvero difficile immaginare scene più orribili di centinaia di persone internate, intrappolate in

⁹ C. De Nardi (a cura di), *Vita privata di H.P. Lovecraft*, cit., p. 18.

¹⁰ S.T. Yoshi e D.E. Schultz (a cura di), *Letters to Rheinhart Kleiner and Others*, Hippocampus Press, New York 2020, lettera a Kleiner del 7 marzo 1920, p. 73.

¹¹ T. Knowles e S. Trowbridge (a cura di), *Insanity and the Lunatic Asylum in the Nineteenth Century*, Routledge, London 2015.

¹² C. Yanni, *The Architecture of Madness. Insane Asylum in the United States*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007.

¹³ J. Miron, *Prisons, Asylums, and the Public. Institutional Visiting in the Nineteenth Century*, University of Toronto Press, Toronto 2011.

¹⁴ M. Stevens, *Life in the Victorian Asylum. The World of Nineteenth Century Mental Health Care*, Pen and Sword Books, Barnsley 2014.

un ambiente da incubo, soprattutto se si tiene presente che molte delle pazienti erano donne, per la maggior parte sane di mente, che i mariti hanno fatto rinchiusere per liberarsene.

Tra i frequentatori dei manicomi dobbiamo contare anche Lovecraft, poiché entrambi i suoi genitori muoiono nel Butler Hospital di Providence¹⁵. In ogni caso deve aver acquisito una certa familiarità con questo tipo di edifici anche da ragazzo, dato che la casa dei nonni, il 454 di Angell Street, dista solo 250 metri da un altro famoso manicomio di Providence (ora distrutto): il Dexter Asylum.

Al principio, nei racconti di Lovecraft come nel caso di *The Tomb*, il manicomio americano di inizio Novecento assume solo un compito secondario nella ricerca della perfetta ambientazione da incubo. L'architettura serve esclusivamente a giustificare l'insensatezza delle esperienze descritte dai protagonisti, lasciando agli scettici una via d'uscita. Insomma, il lettore può attribuire alla pazzia del narratore la spiegazione degli incredibili abomini descritti nel racconto. Con la maturità i manicomi diventano per Lovecraft il luogo per confinare il male, l'abominio, come nel caso delle creature rianimate di *Herbert West* (1921-1922) e, infine, luoghi di misteriosi fenomeni, come l'inspiegabile sparizione del protagonista di *The Case of Charles Dexter Ward* (1927).

Potrebbe sembrare incredibile ma, al tempo, i malati di mente vengono dimenticati nei manicomi sia da vivi che da morti. Per questa ragione i corpi non reclamati dai parenti subiscono un processo di cremazione. Le ceneri sono conservate all'interno di lattine dotate di etichetta di riconoscimento e poste in stanze ammobiliate con appositi scaffali¹⁶. Nel racconto intitolato *The Case of Charles Dexter Ward* lo spirito di Joseph Curwen, stregone e negromante del XVII secolo reincarnatosi nel corpo del giovane Charles, allestisce uno studio dell'occulto nella fattoria di Pawtuxet con i "sali essenziali" dei defunti da evocare. Alla luce della familiarità di Lovecraft con i manicomi, non deve stupire quindi se Curwen raccoglie i "sali essenziali" in lattine contrassegnate da un foglietto che riporta nome e cognome di celebri cabalisti, alchimisti e negromanti del passato, le cui macabre urne appaiono ordinatamente stipate su apposite mensole.

La tomba

Nel racconto *The Tomb*, Jervas Dudley si misura con la morte, segnata-mente con la tomba abbandonata e nascosta nell'oscurità dei boschi che appartiene alla famiglia Hyde. L'architettura del sepolcro rispetta materiali e fogge della tradizione ottocentesca americana: è interamente di granito con una formidabile lastra di pietra che poggia sui cardini di ferro in modo da restare orribilmente socchiusa nonostante l'abbondanza di catene e lucchetti. Questa, infatti, è la macabra usanza nel XIX secolo per segnare il passaggio del defunto al mondo dei morti. L'architettura della tomba nell'Ottocento non è solo il riflesso della memoria privata e familiare in cui giacciono le spoglie mortali di cui si vuole conservare il ricordo, ma raccoglie nelle decorazioni e nei simboli un condensato di significati, un

¹⁵ C. De Nardi (a cura di), *Vita privata di H.P. Lovecraft*, cit., p. 149.

¹⁶ C. Yanni, *The Architecture of Madness*, cit., p. 203.

contenitore grazie al quale il defunto continua paradossalmente ad avere una vita sociale attraverso il ricordo¹⁷. Nell'Ottocento la tomba riflette la cultura non solo dell'individuo sepolto, ma anche della famiglia e più in generale della collettività; di conseguenza i cimiteri racchiudono una fitta vegetazione di segni, di varietà epigrafiche e morfologiche che raccontano e che danno voce ai defunti. Come già notava Jean-Didier Urbain, sociologo, linguista ed etnologo francese, i cimiteri costituiscono una sorta di enorme biblioteca di architetture, dove si possono consultare le biografie di migliaia di persone, i loro alberi genealogici, cercare informazioni sulla storia economica, politica e culturale di una città o di una nazione, e sfogliare i volumi della loro storia dell'arte e del costume¹⁸.

La tomba degli Hyde, scoperta per caso a soli 10 anni nel bosco, è uno di questi macabri volumi di pietra che Jervas Dudley si impone di consultare a ogni costo. Le sculture funebri sull'arco non risvegliano ricordi terribili o luttuosi e, per questa ragione, decide di entrare nell'invitante cavità che la porta lascia intravedere nonostante l'ostacolo rappresentato dalle catene. Nel racconto è l'architettura della tomba a incarnare l'ignoto, in particolare la discesa verso il buio insondabile per mezzo di scalini. Le scale costituiscono un luogo di passaggio particolarmente interessante, perché la psicologia insegna che tutto ciò che è ignoto e vacuo è riempito da proiezioni psicologiche¹⁹. In questa fase del racconto siamo noi lettori, quindi, a proiettare le nostre paure negli ambienti a cui i gradini conducono. Timori e orrori simili a quelli rievocati dagli antichi cimiteri del New England, tanto cari a Lovecraft. Luoghi da brividi in cui regna un odore indefinibile di putrefazione, un'orribile sfilata di antiche lapidi, urne, cenotafi e facciate di mausolei, tutti in rovina, coperti di muschio e in parte nascosti dalla vegetazione.

In *The Outsider* la tomba del protagonista è addirittura un castello su cui grava un odore disgustoso di cadaveri putrescenti. L'uomo non è consapevole della sua situazione, si rende però conto che nel luogo in cui si trova non c'è mai luce naturale perché il sole non riesce a penetrare attraverso gli alberi che superano in altezza le torri. Preso dal desiderio di scoprire il mondo esterno intraprende un percorso di ascesa che lo porta a scalare l'unica torre che supera la fitta vegetazione. Una volta giunto alla sommità scorge davanti a sé una scena stupefacente, invece delle cime degli alberi si ritrova ad attraversare un cimitero, un suolo cosparso di colonne e lastre di marmo, finché non raggiunge una dimora dalle cui finestre si riversano all'esterno le luci e i suoni di una piacevole festa. Non appena entrato la compagnia si disperde terrorizzata e urlante. Rimasto da solo l'uomo si chiede quale minaccia terribile abbia interrotto il convivio e, muovendosi nella stanza, gli pare di scorgere una presenza, un movimento furtivo dietro un arco dai fregi d'oro che immette in una sala del tutto simile a quella in cui si trova. Nel momento in cui allunga una mano per tenere a bada la creatura si rende conto di aver toccato la fredda e dura superficie di uno specchio. Tutto a questo punto diventa chiaro.

¹⁷ J. Smith, *The Rural Cemetery Movement. Places of Paradox in Nineteenth-Century America*, Lexington Books, New York 2017.

¹⁸ J.-D. Urbain, *La Société de conservation: étude sémiologique des cimetières d'Occident*, Payot, Paris 1978.

¹⁹ H. Read, *I simboli dell'ignoto*, Dedalo, Bari 1977, p. 110.

È il protagonista del racconto, l'inconcepibile mostruosità che ha trasformato un'allegria compagnia in un branco di fuggiaschi impazziti. La sua degenerazione è il risultato della vecchiezza, della solitudine, della corruzione. Un essere che non appartiene a questo mondo, o meglio che non vi appartiene più.

In questo racconto sembra che Lovecraft abbia ribaltato gli effetti positivi del percorso psicologico che porta alla consapevolezza dell'io delineato da Carl Gustav Jung²⁰. Il processo di individuazione corrisponde a una graduale emersione della persona da uno stato di incoscienza a uno di coscienza. Per Jung nell'animo umano alberga una naturale pulsione a realizzarsi, una spinta verso la piena personalità²¹. Lo stato iniziale corrisponde al caos e alle tenebre, lo stadio finale è un processo d'autoconoscenza. La creatura sepolcrale di Lovecraft, riconoscendo la propria immagine corrotta dal tempo nello specchio, rappacifica finalmente gli opposti ricordando di essere morta e raggiungendo la consapevolezza che l'unico luogo che ormai le appartiene è la tomba.

Il bosco

Leggendo le pagine di *The Tomb* scopriamo che Jervas Dudley abita nei pressi di un bosco di querce dai tronchi grotteschi e contorti, un luogo perennemente ammantato dall'ombra a causa della fitta vegetazione. È questo il luogo in cui trascorre la maggior parte del suo tempo immerso nella lettura, meditando, sognando e fantasticando.

Nei pomeriggi d'estate, il rigoglio delle piante e la pesante umidità dell'aria trasformano il paesaggio del bosco in una vivida e quasi omogenea massa di verde. I sensi vengono intossicati da una moltitudine di sottili e indefinibili sollecitazioni di odori e colori.

In un paesaggio come questo la realtà abbandona le coordinate abituali, il tempo e lo spazio si dilatano al punto da perdere il significato che attribuiamo loro normalmente, mentre echi di un passato preistorico e dimenticato affiorano con insistenza alla coscienza stregata²². In particolare la contorsione dei tronchi e dei rami degli alberi risvegliano le nostre paure primordiali. Così i boschi diventano ambientazioni dell'ignoto in cui è facile perdersi, spazi liminali dove il mondo non sembra del tutto reale, luoghi in cui si nascondono e dimorano creature abominevoli pronte a divorare avventurieri ignari²³.

Lovecraft è così affascinato dalle immagini di sofferenza e dannazione che tronchi e rami contorti richiamano nella mente umana al punto da affidare a un ulivo il compito di suscitare nel lettore la paura dell'ignoto. La storia, intitolata emblematicamente *The Tree*, è ambientata sul monte Menalo in Arcadia intorno alle rovine di una villa circondata da ulivi. Non lontano sorgono una tomba e una villa ora in rovina; si tratta della casa di Kalos e Musides, entrambi bravissimi scultori. A un'estremità della tomba

²⁰ C.G. Jung, *Coscienza, inconscio e individuazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

²¹ G. Zuanazzi, *La concezione del negativo in C.G. Jung*, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", vol. 79, n. 3, 1987, pp. 420-444.

²² T.H. Evans, *A Last Defense against the Dark: Folklore, Horror and the Uses of Tradition in the Works of H.P. Lovecraft*, in "Journal of Folklore Research", vol. 42, n. 1, 2005, pp. 99-135.

²³ J. Kneale, *From beyond: H.P. Lovecraft and the Place of Horror*, in "Cultural Geographies", vol. 13, n. 1, 2006, pp. 106-126.

cresce un ulivo di grandezza insolita e dalla forma stranamente repellente che dà l'idea di un uomo grottesco o meglio di un corpo umano contratto dal dolore. È la reincarnazione di Kalos, tornato sotto altra forma dal mondo dei morti, spinto dalla gelosia. La crescita dell'ulivo è stata straordinariamente veloce, dando vita a una forma grottesca. Una notte il vento forte rompe il grosso ramo d'ulivo e distrugge la villa; la cosa strana è che da allora di Musides non si seppe più nulla. Ancora oggi, scrive Lovecraft, se ci si aggira tra le rovine della villa e della tomba in una giornata ventosa si ha l'impressione che le fronde del grande e contorto albero di ulivo sussurrino "Oida! Oida!" che in greco vuol dire "Io so! Io so!".

I boschi o la descrizione di singoli alberi consentono a Lovecraft di creare atmosfere inquietanti e sinistre, aumentando la tensione nel lettore. Nel caso di *The Color Out of Space*, uno dei racconti più maturi, l'autore adotta uno stratagemma narrativo opposto: l'orrore si manifesta addirittura *in absentia*. L'impatto di un meteorite assetato di energia vitale ammorba gli alberi che deperiscono e si animano di fiammelle dal colore indescrivibile²⁴. L'erba ingrigisce, tutto si disgrega col tempo sotto l'influsso della potenza aliena, lasciando dietro di sé un segno inquietante e indelebile nel paesaggio. Per quanto vasta, sulla distesa non c'è traccia alcuna di vegetazione: solo polvere grigia o ceneri che il vento sembra incapace di disperdere nei dintorni.

Il cielo

Talvolta, per rafforzare l'inquietante presagio della narrazione, Lovecraft descrive dettagliatamente le condizioni atmosferiche. Più in generale lampi, tuoni e tempeste, preannunciano la comparsa di un personaggio o l'inizio di un evento significativo, misterioso, orrifico che non possiamo controllare²⁵. Al contrario, nel caso di *The Tomb* il fulmine sembra incarnare l'atto pietoso di una divinità desiderosa di liberare la terra da una casa avvolta dal mistero e implicata in riti abominevoli: la dimora degli Hyde. Il fatto che nel punto in cui sorge la casa distrutta da un fulmine sia stata costruita la tomba di famiglia riecheggia un cerimoniale riparatorio dei romani. Nell'antichità un fulmine che colpisce la terra nel pieno della notte viene interpretato come un segno nefasto, opera di Summano, una divinità infernale. Si ritiene che tali eventi aprano un canale di comunicazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Per porre rimedio a questo sconvolgimento delle regole e ripristinare l'ordine naturale, i sacerdoti compiono una cerimonia di riparazione che prevede il sotterramento delle tracce del fulmine caduto con tutto ciò che esso ha colpito. I sacerdoti delimitano l'area con un recinto sacro e nello spazio in cui il fulmine si è scaricato a terra viene scavata una fossa che si riempie con tutto ciò che è stato colpito. Infine vi si adagia sopra un'epigrafe, quasi si tratti di una comune sepoltura²⁶.

²⁴ S.J. Mariconda, *Atmosphere and the Qualitative Analysis of "The Colour out of Space"*, in "Lovecraft Annual", n. 14, 2020, pp. 14-25.

²⁵ S.T. Joshi, *Time, Space, and Natural Law: Science and Pseudo-Science in Lovecraft*, in "Lovecraft Annual", n. 4, 2010, pp. 171-201.

²⁶ A. Margiotta, *La Scoperta dell'Ercole Mastai Righetti fra archeologia e fotografia*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", n. 23, 2009, pp. 21-34. In particolare per il rito relativo al dio Summano p. 26.

A un rito simile, ma compiuto da mani invisibili, assiste Jervas Dudley una notte che, arrivato alla tomba, trova al suo posto la dimora degli Hyde. Sul lungo viale d'ingresso si affollano le carrozze dei gentiluomini di Boston, tutti debitamente incipriati e imparruccati. Il protagonista si avvicina alla dimora dalla quale provengono fiumi di bestemmie a discapito delle leggi di dio o della natura. All'improvviso un tuono sovrasta il bailamme dell'empio convivio e il fuoco circonda e distrugge la casa. Proprio come in una sepoltura del dio Summano, un cerchio nerastro rivela il punto in cui si è abbattuto il fulmine che ha distrutto la casa e lì, con i resti di tutto ciò che è stato colpito, Jervas Dudley trova una scatola di fattura antica. La scatola contiene vecchie carte e oggetti di valore ma il protagonista ha occhi solo per un oggetto: una miniatura in porcellana di un giovanotto con una parucca del Settecento che reca le iniziali J.H. (evidentemente Jervas Hyde, a conferma che il protagonista è parte dell'empia progenie). Il viso è così somigliante al suo che può credere di trovarsi davanti a uno specchio.

Conclusioni

In *The Tomb* il manicomio, la tomba, il bosco e il cielo rivestono un ruolo predominante nel racconto. Gli spazi – naturali o architettonici – materializzano la presenza allucinata del passato, mentre reminiscenze e credenze oscure del lettore riemergono operando le sublimazioni necessarie affinché l'orrore irrompa nella storia. Nel saggio intitolato *Supernatural Horror in Literature*²⁷ Lovecraft delinea molto chiaramente il legame che si instaura tra il lettore e l'ignoto: “I bambini avranno sempre paura del buio e gli uomini dalle menti sensibili a recepirne i segnali tremeranno sempre al pensiero di mondi nascosti”²⁸.

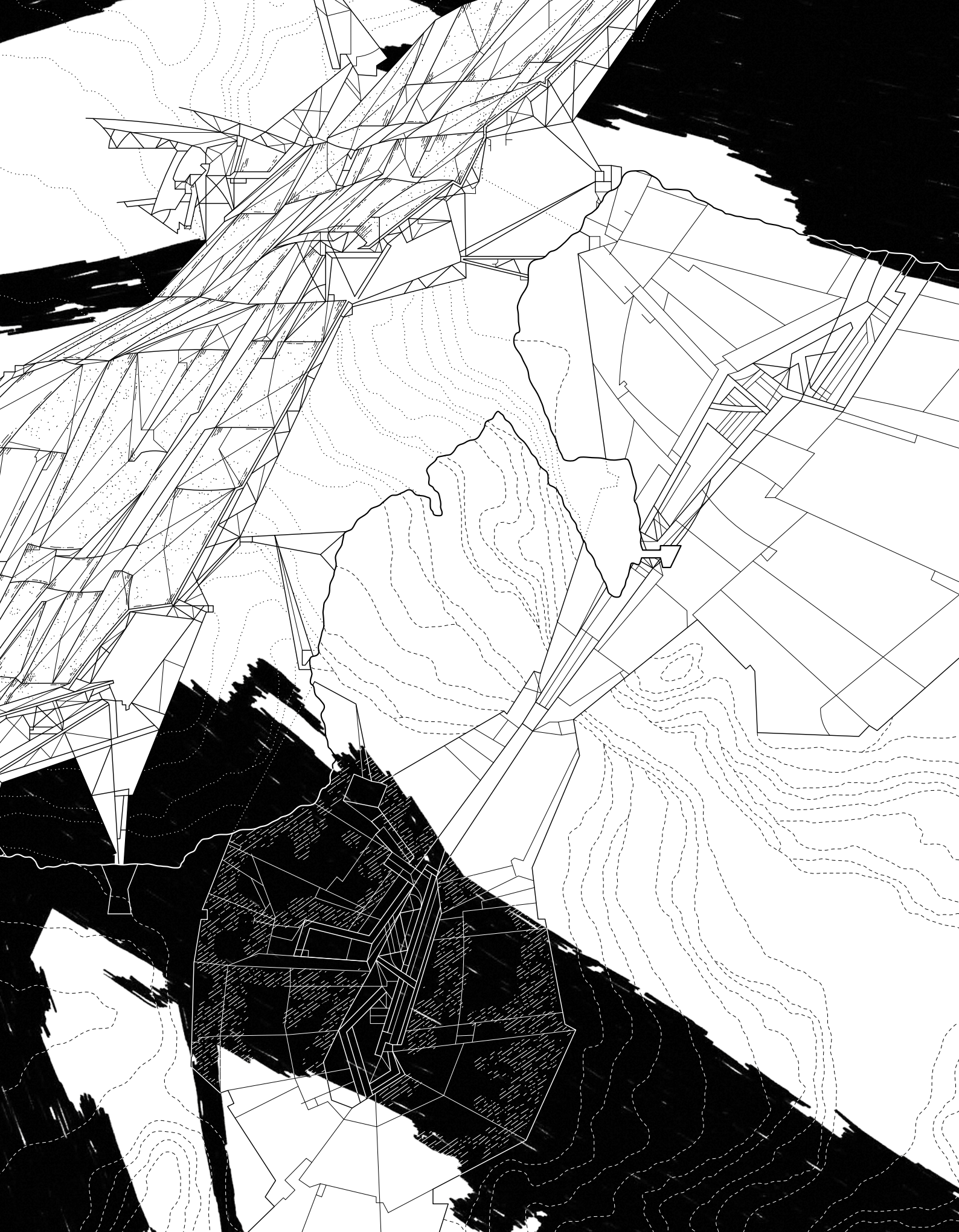
In *The Tomb* appaiono tutti i τόποι che ritroviamo sviluppati nei racconti successivi di Lovecraft: l'amore per la storia coloniale americana, il gusto per la rievocazione del passato, lo stupore per il mistero dietro l'angolo della strada, l'estremo realismo delle ambientazioni. I luoghi contribuiscono a suscitare nel lettore una sensazione di angoscia ma anche una morbosa curiosità. Magiche e sinistre vestigia, boschi e architetture coloniali divengono nel dispiegarsi del racconto la manifestazione dell'orrore e dell'abominio. Le ambientazioni individuano una zona ombra, un'area misteriosa che si ramifica nella regione e contamina lo spazio diurno. In questi luoghi convergono tutti gli orrori blasfemi, eventi sconvolgenti la logica e il buon senso. Non dobbiamo stupirci quindi se l'orrore in Lovecraft è inscindibilmente legato allo spazio in cui esso si manifesta, perché la paura si annida nella stanza di un manicomio, nella contemplazione delle querce in un bosco, nel superamento di una soglia sepolcrale, nei fulmini. Nessun aspetto della quotidianità sfugge alla legge che lega la paura all'ignoto, neppure i sogni possono offrire rifugio.

²⁷ H.P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, Ben Abramson, New York 1945.

²⁸ G. Lippi (a cura di), *H.P. Lovecraft. Opere complete*, cit., p. 369.

BIBLIOGRAFIA

- Burleson, D.R., *H.P. Lovecraft. A critical Study*. Bloomsbury Academic, London 1983.
- De Nardi, C. (a cura di), *Vita privata di H.P. Lovecraft: documenti e testimonianze per una biografia*, Reverdito Editore, Trento 1987, p. 123.
- Evans, T.H., *A Last Defense against the Dark: Folklore, Horror, and the Uses of Tradition in the Works of H.P. Lovecraft*, In "Journal of Folklore Research", vol. 42, n. 1, 2005, pp. 99-135.
- Jamneck, L., *Tekeli-Li! Disturbing Language in Edgar Allan Poe and H.P. Lovecraft*, in "Lovecraft Annual", n. 6, 2012, pp. 126-151.
- Joshi, S.T., *Time, Space, and Natural Law: Science and Pseudo-Science in Lovecraft*, in "Lovecraft Annual", n. 4, 2010, pp. 171-201.
- Joshi, S.T. e Schultz, D.E. (a cura di), *Letters to Rheinhart Kleiner and Others*, Hippocampus Press, New York 2020, lettera a Kleiner del 7 marzo 1920, p. 73.
- Jung, C.G., *Coscienza, inconscio e individuazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
- Kneale, J., *From beyond: H.P. Lovecraft and the Place of Horror*, in "Cultural Geographies", vol. 13, n. 1, 2006, pp. 106-26.
- Knowles, T. e Trowbridge, S. (a cura di), *Insanity and the Lunatic Asylum in the Nineteenth Century*, Routledge, London 2015.
- Lévi, M., *Lovecraft ou du Fantastique*, Christian Bourgois Éditeur, Paris 1972, p. 67.
- Lippi, G. (a cura di), *H.P. Lovecraft. Opere complete*, SugarCo, Milano 1978, p. 5.
- Lovecraft, H.P., *Supernatural Horror in Literature*, Ben Abramson, New York 1945.
- Margiotta, A., *La Scoperta dell'Ercole Mastai Righetti fra archeologia e fotografia*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", n. 23, 2009, pp. 21-34. In particolare per il rito relativo al dio Summano p. 26.
- Mariconda, S.J., *Atmosphere and the Qualitative Analysis of The Colour out of Space*, in "Lovecraft Annual", n. 14, 2020, pp. 14-25.
- Miron, J., *Prisons, Asylums, and the Public. Institutional Visiting in the Nineteenth Century*, University of Toronto Press, Toronto 2011.
- Peebles, S., *The Afterlife of Edgar Allan Poe*, Boydell & Brewer, Rochester 2004, pp. 29-62.
- Read, H., *I simboli dell'ignoto*, Dedalo, Bari 1977, p. 110.
- Smith, J., *The Rural Cemetery Movement. Places of Paradox in Nineteenth-Century America*, Lexington Books, New York 2017.
- Stevens, M., *Life in the Victorian Asylum. The World of Nineteenth Century Mental Health Care*, Pen and Sword Books, Barnsley 2014.
- Urbain, J.-D., *La Société de conservation: étude sémiologique des cimetières d'Occident*, Payot, Paris 1978.
- Waugh, R.H., *Lovecraft and Influence: His Predecessors and Successors*, Scarecrow Press, Lanham 2013.
- Yanni, C., *The Architecture of Madness. Insane Asylum in the United States*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007.
- Zuanazzi, G., *La concezione del negativo in C.G. Jung*, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", vol. 79, n. 3, 1987, pp. 420-444.



Giuliana Misserville

Eversioni gotiche. Intrecci intertestuali di scrittrici in cerca di guai

Per tutti c'è, da qualche parte nel tempo e nello spazio, un'altra casa. Non è detto che abbia muri, intonaco, tetto, e finestre. Può trattarsi dell'ombra di un edificio invisibile che si disegna sul prato soltanto a una certa ora del giorno. Se in quell'ora lo attraversi, puoi scorgere il profilo di una torre che è stata sognata da una donna, progettata da un'altra, ma che non è mai stata edificata e proprio per questo resiste più solida della pietra e più longeva del cemento¹.

Addentrarsi tra le anime umane e vegetali messe in scena dal romanzo *L'altra casa* di Simona Vinci chiede, a chi legge, non solo di sospendere l'incredulità ma, cosa ben più impegnativa, anche quella di accettare di perdersi nei molteplici rimandi delle pagine. Spesso un romanzo è equiparabile all'architettura di un edificio labirintico e infestato, in cui si intuiscono altre presenze, fantasmatiche; in questo caso quelle delle scrittrici che hanno stravolto, ribaltato e travalicato i topoi del genere gotico, lasciando di sé, ombre su ombra², le tracce (Derrida) sedimentate delle loro opere. Questo affiorare multiplo di scritture, un vero e proprio dialogo intertestuale, è l'oggetto del presente saggio e cercherò di metterlo a fuoco attraverso la lente diffratta³ presa in prestito dalla teoria femminista di Karen Barad.

Scrivo "edificio labirintico" perché è la stessa Vinci a esplicitare come

¹ S. Vinci, *L'altra casa*, Einaudi, Milano 2021, p. 332.

² Ho trovato forte la suggestione di un'architettura "basata sull'immagine di ciò che non è là dove esso possa venire distinto chiaramente (l'ombra appunto), dove appaia come un riflesso opaco, privo di lineamenti interni. La sua architettura è simulacro del corpo sepolto, (orizzontale), prefigurazione e messaggero dell'inesorabile fine". D. Manti, *Ca(u)se perturbanti. Architetture horror dentro e fuori lo schermo. Fonti, figure, temi*, Lindau, Torino, 2003, p. 74. Così appare la torre d'ombra messa in scena da Simona Vinci.

³ Cfr. <https://newmaterialism.eu/almanac/d/diffraction.html>. Nella teoria femminista contemporanea, la diffrazione è spesso impiegata in senso figurato, per denotare una modalità di coscienza e di pensiero più critica e attenta alle differenze. Per Karen Barad, nella lettura diffrattiva coesistono critica intellettuale e impegno testuale. Piuttosto che impiegare una metodologia gerarchica che metterebbe diversi testi, teorie e filoni di pensiero l'uno contro l'altro, Barad propone di impegnarci diffrattivamente con testi e tradizioni intellettuali lette dialogicamente le une attraverso le altre e interferenti con le nostre vite materiali, al fine di generare risultati creativi e inaspettati. Cfr. anche L. Borghi, *Percorso per diffrazione*, in *EcoPol* (a cura di), *Bodymetrics. La misura dei corpi*, IAPh Italia, 2018, pp. 31-37. Si può leggere in http://www.iaphitalia.org/wp-content/uploads/2019/02/Quaderno1_NaturaCulturaArtificio_DEF.pdf.

la casa del romanzo, una villa del Settecento immersa nella pianura emiliana, ultima dimora della cantante lirica Giuseppina Pasqua, rimandi a un labirinto la cui funzione è imprigionare, per sempre o per poco, chi si avventuri nelle sue stanze. Funzione labirintica che vediamo all'opera anche in un lavoro "minore" di Shirley Jackson, *The Lovely House*⁴, un racconto scritto nel 1950.

Ruoli di genere e soprannaturale

Come riporta Patrycja Antoszek, una studiosa dell'Università di Lublino, il racconto è emblematico della sua "*poetics of architectural haunting*" ovvero della tendenza a esporre realtà orribili negli ambienti più sicuri e ordinari per concentrarsi sui momenti in cui "*the Symbolic suddenly begins to crack*". È sempre Antoszek a suggerire che Jackson, casalinga a tempo pieno e madre di quattro figli, travasi nella sua narrativa un senso di intrappolamento e ansia per la limitazione dei ruoli sociali riservati alle donne nell'era della Guerra fredda, esprimendo così le tensioni ideologiche riguardanti i ruoli delle donne negli anni Cinquanta e Sessanta e anticipando con ciò le tesi di Betty Friedan⁵ nel saggio che costituisce la pietra miliare della seconda ondata del femminismo. Nel racconto di Jackson, il senso di prigione e ingabbiamento è amplificato dalle molteplici scene in cui specchi e arazzi riflettono la vita che si svolge nelle stanze, una ripetizione infinita dello stesso modello di femminilità priva di *agency* e trasmessa di generazione in generazione che arriva a distorcere le relazioni spazio-temporali e infonde a chi legge un senso di confinamento ed esclusione. Ed è proprio questo strano tempo fuori dal tempo che distorce la realtà e consente l'intrusione del soprannaturale:

*On the one hand, the feelings of immobility and entrapment are inevitably linked to the middle-class idea of domesticity, constructed by the repetition of the same pattern of womanhood devoid of agency and passed from generation to generation. On the other, this strange time out of time defamiliarizes the known reality and allows for the intrusion of the supernatural. Consequently, the lovely house as a "space of endless repetition" becomes the source of the uncanny*⁶.

Nel romanzo di Vinci, siamo a sessant'anni di distanza dal saggio di Betty Friedan e per le donne – occidentali – si sono aperte quasi tutte le strade, anche se la società patriarcale persiste nelle sue leggi economiche e nelle sue putrefatte consuetudini, che vediamo sopravvivere nei personaggi, spregevoli, del romanzo. La funzione labirintica – le stanze che si schiudono/rinchiudono e le personagge che vanno e vengono sempre ripercorrendo i medesimi passi con alterazioni infinitesimali – si lega qui a un passaggio particolare della vita, un momento di stasi, quasi di latenza. Si

⁴ S. Jackson, *The Lovely House*, *American Gothic Tales*, ed. Joyce Carol Oates, Plume, New York, 1996, 204-225. (S. Jackson, *La bella casa*, racconti scelti e presentati da Seon Manley e Gogo Lewis, tr. it. L. Morpurgo, in AA.VV., "Le signore dell'orrore", Longanesi & C., Milano, 1973, pp. 212-235).

⁵ B. Friedan, *La mistica della femminilità*, Edizioni di Comunità, Ivrea, [1963] 1975.

⁶ P. Antoszek, *The Uncanny Tapestry of Shirley Jackson's "The Lovely House"*, *Kultura Popularna*, 4(58), dicembre 2018, pp. 80-89.

rimane ferme in attesa che una qualche decisione venga presa circa la direzione da intraprendere, lasciandosi alle spalle la vita come la si è costruita con quei compagni spregevoli. Una direzione divenuta evanescente – come la luce in *The Lovely House*⁷ – mentre le personagge restano intrappolate in un passaggio che è metafora dei loro labirinti mentali.

Anche a Villa Giacomelli infatti il tempo si frantuma e si sfrangia, e Maura indugia ammaliata dalle presenze che intuisce essersi alternate nella dimora; al tempo stesso è tentata dalle infinite possibilità che la non-decisione le apre. Se Simona Vinci afferma che nessun essere umano può essere più reale di un personaggio – è Maura a descrivere il desiderio di vivere unicamente attraverso le personagge della scena lirica –, si potrebbe parafrasarla dicendo che nessuna vita è più tangibile di quella di un fantasma, chiuso com'è nel suo arco temporale reiterato ma definito. Mentre le vite reali, apparentemente ancora aperte sul futuro, sono solo vaghe e crudeli parvenze.

Una inversione di valore notevole quella così evocata da Maura, tra vita e rappresentazione, tra reale e fantastico o fantasmatico. Più volte il pensiero femminista ha ribaltato miti e mostri, risemantizzandone il senso e ribaltandone la funzione. Lo ha ben messo a fuoco Lidia Curti a proposito della figura di Medusa la cui struttura simbolica è stata rovesciata da Hélène Cixous⁸: “è sufficiente che si guardi Medusa dritta in faccia per vederla: ed ella non è mortale. È bella e sta ridendo”⁹. E altre figure come quella della vampira e della strega sono state estratte dall'oscurità e utilizzate da una narrativa che smascherava le strutture patriarcali della società.

D'altra parte l'indugiare di Maura rivela un'ansia che senza parere la guida verso l'itinerario misterico che porta all'apprendimento di sé, una strada che ben conosce chi nutre la passione per la narrativa gotica, cui appartengono di diritto le *ghost stories*. Un itinerario che si dipana nella complessa architettura di Villa Giacomelli sulla quale veglia una figura singolare, una sorta di medium tra mondo reale e mondo fantastico, anche se in realtà noi che leggiamo ignoriamo se sia dotata di qualche potere soprannaturale: l'architetta Mia Misgur. Il romanzo ce la mostra in giro per la villa mentre ne controlla il lento inabissarsi, cosa che richiama Poe e Casa Usher. L'architettrice possiede una doppia consapevolezza, sia riguardo all'aspetto fantasmatico della villa, sia rispetto ai risvolti misteriosi che le case in generale, reali e fantasmatiche che siano, celano, come leggiamo nel *Diario del plastico*, che occupa la parte quarta del romanzo, una parte che nell'indice non viene numerata, quasi fosse a sua volta una intrusione fantomatica.

La suggestione del termine “architettrice” mi arriva da Melania Mazzucco. Nel romanzo *L'architettrice*¹⁰, Mazzucco ricostruisce liberamente la vita di Plautilla, un'artista del Seicento che nella Roma di Bernini e Borromini osò immaginare nel 1663 una villa vascello, posta sull'alto di un colle a guardare la

⁷ S. Jackson, *The Lovely House*, apparso come *A Visit*, in “New World Writing”, n. 2, 1952, (S. Jackson, *La bella casa*, in AA.VV., “Le signore dell'orrore. Tredici racconti scelti e presentati da Seon Manley e Gogo Lewis”, tr. it. L. Morpurgo, Longanesi & C., Milano, 1973, pp. 212-235).

⁸ *Le Rire de la Méduse* (1975) di Hélène Cixous è considerato uno dei testi di riferimento della seconda ondata del femminismo francese e, tradotto in inglese nel 1976 sulla rivista *Signs*, ha costituito la pietra angolare della ricezione americana del “French Feminism”.

⁹ L. Curti, *Convivenza tentacolare*, in “Leggendaria/Pensare il futuro”, n. 124, pp. 13-16.

¹⁰ M. Mazzucco, *L'architettrice*, Einaudi, Torino, 2019.

città distesa in basso. “Una villa stranissima, – scrive Mazzucco – dissimile da ogni altra. Alta e stretta, costruita su una specie di scogliera. Aveva la forma di una nave. Anzi, di un vascello.” Una villa divenuta fantasma essa stessa dopo le devastazioni dei combattimenti del 1849 durante l’assedio della Repubblica romana messo in atto dalle truppe francesi. Quell’architettura bizzarra, firmata da una donna, mi fa da ingresso nelle architetture gotiche immaginate dalle scrittrici convocate in queste righe.

Una genealogia che, è la mia tesi, disegna un’eversione rispetto al classico iter narrativo delle case infestate come luoghi di paure e terrori, alimentate e abitate dal male e di cui il racconto di Henry James, *The Turn of the Screw* del 1898, rappresenta una sorta di narrazione seminale. Una genealogia che comprende Jane Austen, Karen Blixen, Virginia Woolf, Shirley Jackson, Sarah Waters, Silvia Moreno-Garcia, e María Fernanda Ampuero.

Tutte loro hanno in comune con le architetture la visionarietà, qualità indispensabile all’ideazione di spazi, reali o finzionali; e occorre che tutte sappiano quali regole narratologiche seguire, quando e se e come infrangerle senza che ciò che si viene edificando, un racconto o un palazzo, venga giù tutto d’un tratto per un deficit di coerenza interna. Dunque architettrici.

Countenance e affetti

Come le architetture anche le scrittrici devono rimboccare le maniche e partire dal progetto di quello che vogliono edificare. Il *world building* è un lavoro ben conosciuto da chi scrive narrativa fantastica, poiché ogni vicenda è inserita in un mondo che, per piccolo o grande che sia, deve essere inventato nei particolari. Lo ha fatto Tolkien con la sua Terra di mezzo, lo ha fatto Ursula K. Le Guin con *Earthsea* o la lega dell’Ecumene. Anche i fantasmi hanno bisogno di avere un mondo attorno e questo mondo nei romanzi che qui interessano sono le case. Non semplici stanze quindi ma grandi abitazioni, spesso case vittoriane, il più delle volte signorili anche se in decadenza o quasi, composte da saloni, camere da letto, salottini, corridoi, terrazze, giardini, soffitte. Progettare questi ambienti è di capitale importanza, perché devono attrarci, devono convincerci a entrare e credere ai fenomeni soprannaturali che vi avvengono. Dico soprannaturali, o forse no, perché il restare sul filo che separa reale da irreale è obbligatorio da *Il giro di vite* in poi.

Con la sua *Hill House*¹¹, Shirley Jackson ha costruito un modello per ogni casa infestata che dal 1959 in poi sarà replicato e variato o alterato e innovato. Il romanzo di Jackson inizia con un’affermazione perentoria circa la relazione che intercorre tra salute mentale e realtà¹² e questo legame si riversa nella casa: “Hill House, che sana non era, si ergeva sola

¹¹ S. Jackson, *The Haunting of Hill House*, Penguin Books, New York, 2006, edizione elettronica. S. Jackson, *L’incubo di Hill House*, tr. it. M. Pareschi, Adelphi, Milano, 2016, edizione elettronica.

¹² “Nessun organismo vivente può mantenersi a lungo sano di mente in condizioni di assoluta realtà; perfino le allodole e le cavallette sognano, a detta di alcuni. Hill House, che sana non era, si ergeva sola contro le sue colline, chiusa intorno al buio; si ergeva così da ottant’anni e avrebbe potuto continuare per altri ottanta. Dentro, i muri salivano dritti, i mattoni si univano con precisione, i pavimenti erano solidi, e le porte diligentemente chiuse; il silenzio si stendeva uniforme contro il legno e la pietra di Hill House, e qualunque cosa si muovesse lì dentro, si muoveva sola” (S. Jackson, *L’incubo di Hill House*, cit.).

contro le sue colline, chiusa intorno al buio” scrive Jackson; e Hill House sembra scaturire dall'intreccio inestricabile tra materia e psiche. Una casa da cui emana una “stridente disarmonia” e che così viene presentata:

L'occhio umano non può isolare l'infelice combinazione di linee e spazi che evoca il male sulla facciata di una casa, e tuttavia per qualche ragione un accostamento folle, un angolo sghembo, un convergere accidentale di tetto e cielo, facevano di Hill House un luogo di disperazione, tanto più spaventoso perché la facciata sembrava sveglia, con le finestre vuote vigili a un tempo e un tocco di esultanza nel sopracciglio di un cornicione¹³.

Una casa che resta in agguato per sorprendere i propri ospiti, che li studia, li opprime, li odia. Jackson utilizza il termine *countenance*, tradotto con contegno, o aspetto, a proposito della malvagità della casa, qualcosa che neanche un esorcismo poteva alterare. E *countenance* ci aiuta a intuire subito la capacità di *agency* da parte della casa, che passa a essere, non più un oggetto inanimato, ma una personaggio a pieno titolo.

*It was a house without kindness, never meant to be lived in, not a fit place for people or for love or for hope. Exorcism cannot alter the countenance of a house; Hill House would stay as it was until it was destroyed*¹⁴.

È possibile indagare meglio il rapporto tra *countenance* e *agency* attraverso la teoria degli affetti¹⁵. Tale teoria sposta l'attenzione sulle relazioni e sulla loro performatività emozionale, facendo emergere come sia proprio quest'ultima a strutturare l'esperienza individuale in relazione e gli spazi che l'accolgono, la consentono, la reprimono, la ghettizzano. I rapporti che la protagonista di Hill House intrattiene con le altre donne alimentano l'ossessività degli ambienti e ne distorcono la spazialità.

Ancora sono le emozioni, anche se di segno opposto, che, in due racconti di Jackson antecedenti il 1959, piegano le case per renderle luoghi che accolgono la cura reciproca di morti e viventi.

Virginia Woolf lega emozioni e apparizioni straordinarie in *Una casa stregata*, un racconto inserito nella raccolta *Monday or Tuesday* del 1921. Woolf conosce bene il mondo dei fantasmi letterari e a proposito di quelli di Henry James ne ha individuato la novità con un articolo pubblicato sul *Times Literary Supplement* del 22 dicembre 1921:

I fantasmi di Henry James non hanno nulla in comune con i vecchi spettri violenti: i feroci pirati grondanti sangue, i cavalli bianchi, le signore senza testa che vagano per oscuri sentieri e lande battute dal vento. Hanno le loro origini dentro di noi. Sono presenti ogni qual

¹³ S. Jackson, *L'incubo di Hill House*, cit.

¹⁴ S. Jackson, *L'incubo di Hill House*, cit.

¹⁵ Per una ricostruzione critica di tale teoria rimando al saggio di Roberta Langhi, *Un'introduzione critica sugli affect studies*, “Enthymema”, n. XXIV, 2019, pp. 171-188. Si può leggere in <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/11980/11901>.

volta l'emozione supera le nostre capacità espressive; ogni qual volta nell'ordinario emerge l'alone dello straordinario¹⁶.

Un terrore che ci arriva quindi non dal mondo esterno ma dalle profondità di noi stessi, dove appunto nascono le emozioni. Il racconto di Woolf, nel suo essere ondivago e nel lasciarci incerto sulla voce di chi narra, segna anche, forse per la prima volta, un cambio del punto di vista: sono i fantasmi a guardarci. È un rovesciamento interessante che sarà poi messo a frutto da alcune pellicole cinematografiche come *Fantasma a Roma*, girata nel 1961 da Antonio Pietrangeli, fino a *Sesto senso* di M. Night Shyamalan (1999) e a *The Others* di Alejandro Amenábar (2001). Perché i fantasmi di Virginia Woolf ci guardano e lo fanno con una tenerezza e cura che altera i confini gotici del racconto al punto che verrebbe da chiedersi che ne sia stato del perturbante.

La casa messa in scena da Karen Christentze Dinesen, baronessa von Blixen-Finecke (1885-1962) invece ha una *countenance* sentimentale che l'avvicina a quella di Woolf. Tornata da tre anni in Danimarca dalla sua Africa, dopo il divorzio e il fallimento della piantagione di caffè vicino a Nairobi, *La cena a Elsinore* (1934) segna il suo esordio letterario a quasi cinquant'anni. Il racconto, scritto in inglese e successivamente tradotto in danese, viene firmato con lo pseudonimo maschile Isaac Dinesen, una scelta comune ad altre scrittrici. A Elsinore "I fantasmi entrano in scena come la cosa più naturale del mondo", annota Mario Praz¹⁷. Il racconto di Blixen sovverte il significato di "casa infestata" perché, come scrive l'autrice: "I loro rapporti con il mondo erano strani e deformati, come se ad esso avessero mostrato soltanto la propria immagine riflessa in uno specchio, mentre sullo sfondo e nell'ombra rimaneva, spettatrice, la donna reale". Blixen sembra riferirsi sì alle due sorelle protagoniste del racconto ma anche alla casa che solo nei momenti fantasmatici sembra acquistare realtà. Troviamo qui la stessa inversione tra reale e fantasmatico rinvenuta già nelle opere di cui si è detto e che in Blixen raggiunge l'apice con l'apparizione che squarcia e cancella la morte: "Forse perché la casa in cui avevano trascorso l'infanzia e la giovinezza era parsa loro un poco vuota e fredda, un poco sepolcrale, fino a quando non v'era entrato un fantasma?"

Infatti con l'ingresso del fantasma del fratello, le tonalità del racconto si attenuano, si fanno pastello, come se fossimo entrati in una *comfort zone* e non fossimo più in una *ghost story*. Il dialogo tra i tre è pacato, nostalgico, affettuoso ed esprime una *countenance*¹⁸ che la casa incarna fin

¹⁶ V. Woolf, *I fantasmi di Henry James*, in H. James, *Racconti di fantasmi*, a cura di Castellani Agosti, M.L. e Edel L., tr. it. Castellani Agosti, M.L., Cialente, F. e Izzo, C., Einaudi, Milano, 2015, edizione elettronica. Il saggio di Virginia Woolf fu pubblicato per la prima volta sul *Times Literary Supplement* del 22 dicembre 1921.

¹⁷ Mario Praz è stato uno dei maggiori anglisti del secolo scorso; ricordiamo solo *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* del 1930. Praz conobbe personalmente la scrittrice a Roma nell'ultimo periodo della vita di lei ma già negli anni precedenti aveva dedicato un saggio (che non sono riuscita a rintracciare, per cui sono qui per eventuali suggerimenti) ai suoi racconti, da cui presumo sia tratta la citazione.

¹⁸ Una *countenance* espressa già dall'inizio del racconto: "All'angolo d'una via di Elsinore, nei pressi del porto, c'è una antica e dignitosa casa grigia, costruita agli albori del XVIII secolo, la quale guarda con reticenza i tempi nuovi sorti tutt'intorno. In tanti anni, tra quelle vecchie mura si è stabilita una specie di solidarietà; e quando, nelle giornate in cui il vento spira da nord-nord-est, si apre il portone di casa, ecco che per simpatia si spalanca anche la porta del corridoio al piano di sopra. E così, se vi accade di mettere il piede su un certo gradino della scala, una tavola del

dalle sue fondamenta, ossia la solidarietà e la cura reciproca degli esseri che vi si incrociano.

Un passaggio cruciale che si pone in assonanza con la domanda posta da Cristina Bianchetti¹⁹, docente di Urbanistica al Politecnico di Torino, su chi proteggono le case: gli uomini, le donne che le abitano in carne e ossa, o gli spiriti che vi albergano o che cosa altro? Perché, spesso, le case proteggono e nascondono segreti.

Gotico e queer

L'enfasi che le *ghost stories* pongono sui segreti familiari, quelli ritenuti illeciti in particolar modo, si lega fortemente alle tematiche relative alla sessualità e all'esperienza queer. È Paulina Palmer ad affermarlo, una studiosa inglese che, nel suo *Queering Contemporary Gothic Narrative 1970-2012*, prosegue affermando che i testi prodotti nel XIX secolo (come *Giro di vite*) tendono a concentrare l'attenzione sugli effetti dirompenti che la sessualità queer ha sui membri eterosessuali della famiglia, mentre romanzi più recenti affrontano l'argomento direttamente dal punto di vista della persona queer. Se in *Giro di vite* possiamo ritenere che siano i desideri sessuali repressi a innervare il perturbante, in *Hill House* di Jackson il rimosso è evocato dalla impossibilità del rapporto tra donne sia materno sia erotico. E se spesso nella narrativa gotica le presenze spettrali rappresentano eventi traumatici del passato e la sofferenza umana che è stata rimossa e che torna a perseguitare il presente (pensiamo solo allo schiavismo e a un romanzo come *Amatissima* di Toni Morrison, del 1987), in anni più vicini sono a volte le differenze sociali ed economiche a costituire materia incendiaria.

Sarah Waters è una scrittrice gallese famosa per l'ambientazione vittoriana dei suoi romanzi e per le trame lesbiche. In *Affinity*, del 1999, Waters si concentra sul movimento spiritista fiorente all'epoca. Sempre Palmer sottolinea che Waters utilizza anche metaforicamente la spettralità per descrivere le diverse forme di invisibilità sociale che le donne in generale, ma soprattutto la lesbica, la zitella e la domestica sperimentano nella società patriarcale. E secondo alcune studiose²⁰ la popolarità del gotico tra le scrittrici vittoriane era da ricondursi sì al fatto che questo tipo di storie vendeva bene ma anche perché "forniva uno spazio trasgressivo che permetteva alle donne di scrivere in termini politicamente codificati sul loro ruolo spettrale nella società". Cosa che fa anche Waters.

Il romanzo però che qui particolarmente interessa è *L'ospite* (*The Little Stranger*²¹) del 2009, in cui non è il sesso, non sono le relazioni non conformi a innervare l'esperienza perturbante ma sono le differenze di classe, apparentemente rimosse, che tornano a infestare le menti.

Hundreds Hall, dove si svolge il romanzo, è – come precisa Massimo Scotti – la rappresentazione visiva del declino di una classe sociale che non ha saputo rinnovarsi. Romanzo e film giocano magistralmente con la luce

pavimento in salotto vi risponde con un'eco affievolita, come un canto". K. Blixen, *La cena a Elsinore*, in *Sette storie gotiche*, tr. it. Scalero, A., Adelphi, Milano 1978, edizione elettronica.

¹⁹ C. Bianchetti, *Corpi tra spazio e progetto*, Mim Edizioni SRL, Sesto San Giovanni (MI) 2020.

²⁰ Cfr. H. Grimes, *The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing*, Routledge, London 2011.

²¹ Dal romanzo è stato tratto il film *L'ospite* (*The Little Stranger*) di Lenny Abrahamson del 2018.

che si diffonde sulle pareti di Hundreds Hall, esaltandone appunto la bellezza svanita. È una luce che cade dall'alto e si propaga dalle grandi finestre e soprattutto dallo scalone al centro della dimora e che consente (nel film) la visione finale: una epifania del male.

Fuori dal gotico?

Al contrario sono stata colpita dalla funzione della luce e dalla spazialità verticale mentre guardavo il film di Guillermo Del Toro, *Crimson Peak* del 2015. Nella scena dell'ingresso dei due sposi nella casa di lui, lo sguardo è catturato dall'apertura al centro dell'altissimo soffitto. Non siamo distanti da quanto fatto a Parigi per la ristrutturazione del Musée d'Orsay (1980-86) da Gae Aulenti, che in un'intervista dice:

[...] per il Museo d'Orsay, che è un museo prevalentemente di impressionisti, abbiamo discusso e deciso con i curatori che fosse ammissibile introdurre una variabilità luminosa legata alla meteorologia; questo perché gli impressionisti sono in gran parte dei pittori "open air" all'aria aperta, pittori di paesaggi. Così i quadri cambiano a seconda di come è il cielo di Parigi che è un cielo di nuvole in movimento, di luci abbaglianti. Abbiamo cioè privilegiato un progetto di luce "naturale", poi però, per il resto del museo, è stato richiesto che la luce artificiale "coincidesse" con quella naturale²².

La meteorologia entra prepotentemente a *Crimson Peak* attraverso il soffitto aperto che lascia irrompere pioggia, foglie, neve, e assieme presenze folli e dolorose. Soprattutto l'ascensore che collega i piani superiori al sottosuolo mi sembra renda ancora più evidente la rilevanza della spazialità verticale; un ascensore fuori contesto in una struttura come quella rappresentata, antica e fatiscante, e incongruo data la mancanza di risorse economiche dei proprietari. Ma sarà proprio questo ascensore a favorire la fuga della protagonista.

Alla verticalità degli spazi, la costruzione degli ambienti nei racconti di cui ci occupiamo presta un'attenzione estrema. E con verticalità intendo sia quella verso il basso, che porta chi legge a sprofondare verso cantine, seminterrati, fondamenta, burroni, voragini; sia quella che porta ad alzare lo sguardo e andare verso gli abbaini, le mansarde, le aperture dei tetti verso il cielo. Una verticalità che mette in contatto luce e tenebre non come due facce della stessa moneta ma come due estremi che, posti su una stessa linea, rivelino parentele e vicinanze inaspettate²³. Luce e tenebre che nella narrativa gotica siamo forse abituati a pensare come contrassegni del bene e del male, bene e male intesi sia come soprannaturali sia come umani.

La questione è se questa ricerca della luce (ricerca del bene?), non sia

²² G. Aulenti, *Architettura e luce mediata. Colloquio tra Gae Aulenti e Franco Raggi sulla luce in architettura, il neoliberty, i musei, il minimalismo, il teatro e le persiane*, 23 maggio 1991. Si può leggere in <https://www.studocu.com/it/document/politecnico-di-bari/storia-dellarte/intervista-gae-aulenti/54069422>.

²³ Sulla tensione oscurità/luce, in grado di creare una verticalità materiale e simbolica, e sulle percezioni da queste indotte e che richiamano fortemente la possibilità di percezioni fantasmatiche reali o non reali, ho trovato seminale il lavoro di Agostino De Rosa su James Turrell. Cfr. A. De Rosa (a cura di), *James Turrell. Geometrie di luce. Roden Crater Project*, Mondadori Electa, Milano 2007.

qualcosa che fuoriesce radicalmente dal genere gotico e, più che modificarlo, innovarlo, non se ne distacchi irrimediabilmente. Magari in direzione del fantasy. Detto molto sommariamente, le case infestate possono essere abitate da presenze angeliche ancorché mostruose? E nel caso di queste presenze benigne, potremmo ancora parlare di case infestate? Questa contaminazione tra gotico e fantasy è una modalità sempre più frequente nella narrativa fantastica dei nostri giorni dove si possono leggere storie in cui fantascienza e fantastico si mischiano piegando gli strumenti dell'una in trame dell'altra e viceversa, dal momento che oggi i confini tra un genere e l'altro sono divenuti così porosi, evanescenti. Piuttosto, forse, la ricerca della luce è anch'essa un *topos* del gotico e si colloca all'interno di una serie di eversioni che movimentano la mappatura delle case infestate, allargando i confini del genere.

In fuga... insieme

Questo sembrerebbe il significato di opere come quelle di Silvia Moreno-Garcia e Maria Fernanda Ampuero. Gli atti di violenza domestica che la narrativa gotica delle scrittrici mette in scena sono generalmente originati dalle mancanze e dalle imposture tiranniche della figura paterna. La sottolineatura è di Paulina Palmer e quanto scrive vale sia per i romanzi classici (un esempio per tutti è *Northanger Abbey* di Jane Austen²⁴) sia per romanzi a noi contemporanei. Come è il padre padrone, oscuro *ex machina* di *Mexican Gothic* di Silvia Moreno-Garcia. Anche in *Mexican Gothic*, la dimora infestata viene presentata in maniera che ricorda fortemente Hill House:

E poi, all'improvviso, eccoli arrivati a destinazione: si trovavano in una radura e la casa sembrava sbucata dalla nebbia per accoglierli a braccia aperte. Quanto era strana! Costruita secondo un inconfondibile stile vittoriano, aveva scandole rotte, decorazioni elaborate, e bovindi con i vetri sporchi. [...] La casa si stagliava davanti a loro come un enorme e silenzioso gargoyle. Avrebbe potuto suscitare inquietudine, evocare immagini di spettri e luoghi infestati da fantasmi, se non fosse apparsa così stanca e trasandata, con qualche listello mancante alle persiane, il pavimento in legno d'ebano della veranda che scricchiolava sotto i loro passi mentre salivano verso la porta d'ingresso, munita di un battente d'argento a forma di pugno appeso a un cerchio. "È il guscio abbandonato di una lumaca" si disse Noemí. [...] [Noemí] varcò la soglia e fu subito nell'atrio, da cui era immediatamente visibile una maestosa scala in mogano e quercia con una finestra in vetro colorato sul secondo pianerottolo. I luminosi riflessi di rosso, azzurro e giallo ricadevano su un tappeto verde sbiadito, mentre due ninfe intagliate nel legno – una alla base delle scale, accanto al pilastro centrale, l'altra vicino alla finestra – si atteggiavano a silenziose guardiane della casa. Sulla parete dell'ingresso doveva

²⁴ *Northanger Abbey*, è un romanzo scritto da Jane Austen nel 1803 ma pubblicato solo nel 1818, dopo la morte della scrittrice. J. Austen, *Northanger Abbey*, Penguin, London, 2003, edizione elettronica. J. Austen, *Northanger Abbey*, tr. it. A. Banti, Bompiani, Milano 2018.

essere stato appeso un dipinto o uno specchio, il cui contorno ovale era ancora visibile sulla carta da parati²⁵ come un'impronta solitaria sulla scena di un crimine. Sopra le loro teste pendeva un lampadario a nove bracci, il cristallo ormai reso opaco dagli anni²⁶.

O le case degli orrori messe in scena dalla scrittrice e giornalista lesbica ecuadoregna María Fernanda Ampuero, una voce rilevante nella letteratura latinoamericana. In *Biografía*, il racconto che apre la raccolta *Sacrifici umani*, lo sguardo di Ampuero illumina di luce bianchissima zone in ombra di una via che è già morta, già "carne per il macinato". Guardatele – ci ingiunge Ampuero – anche loro hanno il diritto di essere celebrate. Vite migranti, vite di donne che cercano un po' di luce. E che si muovono nelle ombre di interni scuri, case serrate come tombe in cui si agitano ancora o si risvegliano le esistenze evocate dalla scrittrice, esistenze mostruose che cercano di sfuggire al dolore, all'abuso, all'abbandono. Gli spazi interni sono i grandi coprotagonisti dei racconti di Ampuero. Come precisa in un'intervista, la casa:

[...] è il luogo in cui si soffre di una sindrome di Stoccolma molto brutale poiché vuoi che i tuoi rapitori ti amino e tu ami loro. Tutti dicono che è un peccato non amare i propri rapitori, qualunque cosa facciano o qualunque cosa dicano, anche se esercitano su di voi tutti i poteri di distruzione che i genitori possono esercitare. Le storie si svolgono dentro gli spazi della casa, dentro le quattro mura proprio perché mi sembra una rocca diventata sacra. Detesto sacralizzare le cose. Penso che il sacro possa facilmente, in uno o due passi, diventare totalitarismo e degenerare. [...] Non ho mai conosciuto in vita mia una famiglia non colpita da questa putrefazione e anche così, ci perdoniamo, ci sediamo a mangiare insieme a Natale, ridiamo e ci facciamo regali a vicenda²⁷.

È violentissimo l'attacco portato al cuore della famiglia patriarcale da Ampuero: "L'istituzione più grassa, omofoba, razzista, classista, xenofoba è la famiglia"²⁸.

Tuttavia, sia *Mexican Gothic* che *Biografía* terminano con un'alleanza sovrumana tra vive e morte, tra personaggi e lettrici, una sorta di sguardo riparativo che restituisce giustizia alle vittime. Guardami – dicono gli spettatori delle donne ammazzate nei racconti di Ampuero – perché solo così io

²⁵ Forse un riferimento al racconto di Charlotte Perkins Gillman, *The Yellow Wallpaper* del 1892, in cui l'autrice rappresenta una giovane donna alle prese con una clausura forzata volta a curare la depressione di cui è affetta; la figura che vede affiorare a poco a poco nella carta da parati della stanza dove è reclusa, specchio della sua stessa reclusione e dell'obbligo di restare nei confini del ruolo riservato alle donne dalla società dell'epoca. Il racconto si può leggere in *Le signore dell'orrore*, cit.

²⁶ S. Moreno-García, *Mexican Gothic*, tr. it. G. Scocchera, Mondadori, Milano 2021, pp. 28-29.

²⁷ M.F. Ampuero, *The Existence of the Strangest Happiness: An Interview with María Fernanda Ampuero*, a cura di Claudia Cavallin; si può leggere in <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/en/2019/november/existence-strangest-happiness-interview-mar%C3%ADa-fernanda-ampuero>.

²⁸ M.F. Ampuero, *Sacrificios humanos*, Editorial Páginas de Espuma, Madrid 2021. (M.F. Ampuero, *Sacrifici umani*, tr. it. F. Lazzarato, gran via, Narni (TR) 2022).

arrivo, finalmente, a esistere. Quell'io è un soggetto plurale ripreso mentre emerge dalla storia della violenza patriarcale che ogni cosa travolge.

Mentre Moreno-Garcia inventa una storia che, arricchita probabilmente dalla lettura di Anna Tsing e dei suoi funghi postumani²⁹, porta la protagonista a cercare luce e salvezza nel sottosuolo, in una inversione tra luce e tenebra, bene e male, già vista in precedenza e che rimanda all'itinerario misterico di Maura ne *L'altra casa* di Simona Vinci.

Libere di essere

La grazia stregata di Villa Giacomelli si apprende per chi è eletta – gli uomini sembrano respinti da uno stigma che li condanna per gli abusi commessi – dopo un percorso sotterraneo che allude al ricongiungimento con la parte più intima del sé. Un percorso intuito vagamente da Maura:

Maura pensò al sotto della casa, alle fondamenta poco profonde e alla terra viva, scura, brulicante di vermi. Pensò a ciò che giaceva in fondo, e ancora di più. Immaginò che da qualche parte potesse esserci l'ingresso di un tunnel segreto che conduceva alle viscere della terra, in una caverna scura che conteneva il cuore grasso e pulsante della casa. Un cuore enorme, o forse più cuori cresciuti l'uno attaccato all'altro, un cuore tripartito come quello dei rettili e collegato alle vene e ai capillari vegetali che percorrevano muri e tetto. Una caldaia organica che pompava il sangue su per le pareti e lungo i pavimenti e teneva in vita la casa³⁰.

Il cordone ombelicale emanato e costituito dalle radici arboree della casa che risalgono le pareti dell'edificio e si immergono nelle sue fondamenta più profonde costituisce la via. Ripercorrerla, come fosse un groviglio di radici personali, restituisce le due protagoniste, Maura e Ursula, alla luce e a una possibile rinascita. Radici materiali e al tempo stesso metaforiche dunque che rimandano a un diverso equilibrio con la natura che trova il suo farsi corpo in una fontana posta al centro di tutto, al centro del giardino e al centro di ciò che il giardino simboleggia. Centrale la fontana e il suo ruolo nel circuito che l'acqua si crea, quell'acqua che circola come linfa che collega l'interno e l'esterno, l'intimo e la superficie. Questo il senso di quello sprofondare al di sotto delle radici, che assume un significato *numinoso*, del tutto opposto a quello della ricerca del cadavere nascosto nelle fondamenta di un'altra casa emblematica nella narrativa horror e cioè Casa Usher di Edgar Allan Poe.

Dunque è questa la funzione di Villa Giacomelli, imprigionare per restituire ciascuna creatura a ciò che permane intatto nel suo intimo, al di là di crepe e fallimenti, insomma a sé stessa. L'esoterismo da cui sembrerebbe scaturire questo meccanismo costituisce la parte terza del romanzo in cui viene ripresa ed esaltata la percezione di un altro giardino preesistente a quello attuale recante ancora tuttavia l'impronta del progetto originale:

²⁹ A.L. Tsing, *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, Rovereto 2021.

³⁰ S. Vinci, *L'altra casa*, cit., p. 128.

una suggestione che richiama la cicogna notturna di Karen Blixen³¹ e disegna a ritroso nella mente di chi legge l'albero della vita.

Possiamo dunque piegare a nostro uso la domanda formulata da Cristina Bianchetti: che cosa proteggono le case infestate? Anche se Davide Manti individua tutto il carico di ambiguità emanato dal rovesciamento di prospettiva tra vivi e morti e quindi tra reale e fantasmatico:

L'heimlich e l'unheimlich troverebbero così un luogo di riconciliazione finale in un ordine spaziale – la casa – capace di fornire finalmente sicurezza per i vivi e per i morti. I problemi appaiono però non nelle relazioni tra i primi verso i secondi (relazioni certe) ma nei secondi verso i primi (presunte, misteriose e perciò, a prescindere dalla verità, sicuramente perturbanti)³².

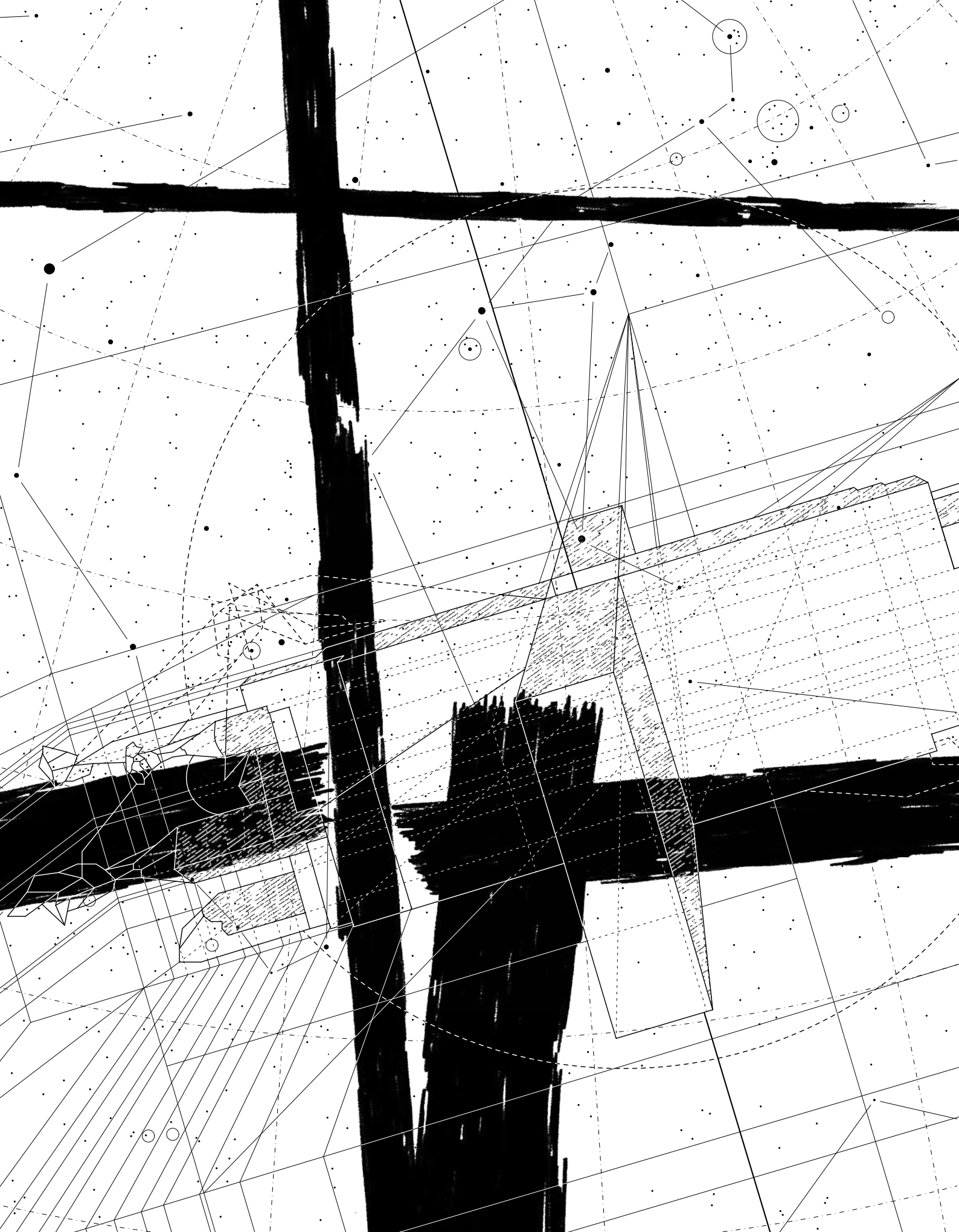
Tuttavia, la possibile risposta ulteriore è quella che le case infestate proteggono la nostra libertà di essere ciò che desideriamo, in quanto ce la mostrano con tutti gli esiti possibili, al di là delle scelte sessuali, sentimentali e artistiche delle personagge e di noi che leggiamo.

³¹ K. Blixen, *La mia Africa*, tr. it L. Drudi Demby, Feltrinelli, Milano 2015, edizione elettronica.

³² D. Manti, *Ca(u)se perturbanti*, cit., p. 117.

BIBLIOGRAFIA

- Ampuero, M.F., *Sacrificios humanos*, Editorial Páginas de Espuma, Madrid, 2021, (Ampuero, M.F., *Sacrifici umani*, tr. it. F. Lazzarato, gran via, Narni (TR) 2022).
- Ampuero, M.F., *The Existence of the Strangest Happiness: An Interview with María Fernanda Ampuero*, a cura di C. Cavallin; si può leggere su <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/en/2019/november/existence-strangest-happiness-interview-mar%C3%ADa-fernanda-ampuero> (ultima consultazione settembre 2024).
- Antoszek, P., *The Uncanny Tapestry of Shirley Jackson's "The Lovely House"*, *KulturaPopularna*, 4(58), dicembre 2018, pp. 80-89.
- Aulenti, G., *Architettura e luce mediata. Colloquio tra Gae Aulenti e Franco Raggi sulla luce in architettura, il neoliberalismo, i musei, il minimalismo, il teatro e le persiane*, 23 maggio 1991.
- Austen, J., *Northanger Abbey*, Penguin, London 2003, edizione elettronica. (Austen, J., *Northanger Abbey*, tr. it. A. Banti, Bompiani, Milano 2018).
- Bianchetti, C., *Corpi traspaio e progetto*, Mim Edizioni, Sesto San Giovanni (MI) 2020.
- Blixen, K., *La cena a Elsinore*, in "Sette storie gotiche", tr. it. A. Scalero, Adelphi, Milano 1978, edizione elettronica.
- Blixen, K., *La mia Africa*, tr. it. L. Drudi Demby, Feltrinelli, Milano 2015, edizione elettronica.
- Borghi, L., *Percorso per diffrazione*, in *EcoPol* (a cura di), "Bodymetrics. La misura dei corpi", IAPh Italia 2018, pp. 31-37.
- Cixous, H., *Le Rire de la Méduse et autres sironies*, editions Galilée, Paris 2010.
- Curti, L., *Convivenza tentacolare*, in "Leggendaria/Pensare il futuro", n. 124, pp. 13-16.
- De Rosa, A. (a cura di), *James Turrell. Geometrie di luce. Roden Crater Project*, Mondadori Electa, Milano 2007.
- Friedan, B., *La mistica della femminilità*, Edizioni di Comunità, Ivrea [1963] 1975.
- Grimes, H., *The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing*, Routledge, London 2011.
- Jackson, S., *The Lovely House, American Gothic Tales*, ed. Joyce Carol Oates, Plume, New York 1996, pp. 204-225 (Jackson, S., *La bella casa, racconti scelti e presentati da Seon Manley e Gogo Lewis*, tr. it. L. Morpurgo, in "Le signore dell'orrore", Longanesi & C., Milano 1973, pp. 212-235).
- Jackson, S., *The Haunting of Hill House*, Penguin Books, New York, 2006, edizione elettronica (Jackson, S., *L'incubo di Hill House*, tr. it. M. Pareschi, Adelphi, Milano 2016, edizione elettronica).
- Langhi, R., *Un'introduzione critica sugli affect studies*, "Enthymema", n. XXIV, 2019, pp. 171-188.
- Manti, D., *Ca(u)se perturbanti. Architetture horror dentro e fuori lo schermo. Fonti, figure, temi*, Lindau, Torino 2003.
- Mazzucco, M., *L'architettura*, Einaudi, Torino 2019.
- Moreno-Garcia, S., *Mexican Gothic*, tr. it. G. Scocchera, Mondadori, Milano 2021.
- Palmer, P., *Queering Contemporary Gothic Narrative 1970-2012*, Palgrave, London 2016.
- Perkins Gillman, C., *The Yellow Wallpaper*, 1892, in AA.VV., "Le signore dell'orrore. Tredici racconti scelti e presentati da Seon Manley e Gogo Lewis", tr. it. L. Morpurgo, Longanesi & C., Milano 1973.
- Tsing, A.L., *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, Rovereto 2021.
- Vinci, S., *L'altra casa*, Einaudi, Milano 2021.
- Woolf, V., *I fantasmi di Henry James*, in H. James, "Racconti di fantasmi", a cura di M.L. Castellani Agosti e L. Edel, tr. it. M.L. Castellani Agosti, F. Cialente e C. Izzo, Einaudi, Milano 2015.



Sara Marini

Case inospitali, terre incerte

Case inospitali, terre incerte propone un ragionamento fondato su materiali e spazi dell'architettura tratti dalla realtà, dalla letteratura, dal cinema; è strutturato su tre atti di configurazione del rapporto tra spazio e terrore, che ricalcano anche una sequenza temporale. Il sodalizio tra paura e luoghi prende le mosse da una condizione familiare e claustrofobica rintracciata soprattutto in thriller e horror prodotti nella seconda metà del Novecento. Dentro case, palazzi, interni urbani intimi e inospitali striscia il terrore che è incomprensibile a causa di un problema di cecità: le narrazioni cinematografiche permettono di vedere tutto, o quasi; ma non si riesce a "vedere bene". Spettatori ma anche personaggi delle storie raccontate non riescono a mettere a fuoco scene e paesaggi familiari scontatamente innocenti, a leggere oltre schemi predefiniti e convenzioni date. Il secondo atto, di questo incedere dalle case inospitali alle terre incerte, coincide con una saldatura tra quanto scritto in alcuni passaggi della critica dell'architettura e quanto accade nei territori reali. Negli anni Novanta del Novecento Anthony Vidler legge la produzione progettuale di alcuni autori che segnano la fine del secolo sotto la lente del "perturbante" freudiano: corpi smembrati e facciate che ricalcano radiografie di organi decretano la caduta della barriera tra conscio e inconscio, danno forma alla commistione tra familiare e inospitale. Nel frattempo, i territori occidentali vanno in frantumi: abbandoni e dimenticanze producono zone d'ombra, fallimenti e falle della corsa verso la modernità. Infine, nel terzo atto, ancora cercando nella narrazione cinematografica discorsi tra spazi e corpi, l'interno non è più protagonista, così come la città: lo sfondo prende la scena e coinvolge tutto. Pandemoni e ambienti infiniti ricordano che tutto è natura, i confini e le certezze sono cadute, la paura permea e si sprigiona dall'ambiente che tutto coinvolge.

Case inospitali, terre incerte procede quindi dall'orrore come progetto puntuale, organizzato e ideato dentro ambienti urbani e pregni di civiltà, al delirio dettato dal ritorno dell'orrore naturale senza meta: questo ritorno di un tutto coinvolto è un invito a una nuova rifondazione della cultura.

I. Puntuale, claustrofobico, urbano e progettante. L'orrore è "solo" un problema di cecità

La cecità è uno strumento di verifica dell'estensione dell'orrore e dei suoi spazi nella declinante modernità dell'architettura della città del Novecento. Lo dimostra una serie di narrazioni cinematografiche, in particolare quelle proposte da Dario Argento all'apice della sua produzione, opere che proseguono ed evolvono alcuni ragionamenti impostati da Sir Alfred Joseph Hitchcock, considerato un "maestro" dal regista romano. Prima di entrare quindi nella cecità dell'orrore nostrano serve un'incursione nell'opera del cineasta inglese. Innanzitutto, sul piano metodologico, quest'ultimo propone una chiara distinzione tra sorpresa e *suspence*: la prima è un accadimento che prende corpo senza che i protagonisti del film e gli spettatori sappiano qualcosa in merito; la seconda è costruita dando informazioni sostanziali a chi guarda, lasciando all'oscuro alcuni personaggi della storia. Lo spettatore è promosso "testimone", ma è inerte, non può agire, non può interferire con quanto accade. La *suspense* crea quindi un coinvolgimento e una tensione dettati dal fatto di vedere e sapere, ma al contempo una frustrazione imposta dal non poter cambiare la narrazione. Nel film *Rope*, del 1948, Hitchcock in un lungo piano sequenza attraversa parte di una strada a New York, poi sale in alto fino a inquadrare le tende rosa chiuse di un attico (ma è pieno giorno!); poi, ancora, ci conduce dentro quell'abitazione dove due giovani eleganti uomini stanno strozzando (con mani guantate) un terzo uomo. La telecamera non uscirà più dall'appartamento; dentro, a seguito dell'omicidio, si svolge un party intorno a un baule nel quale è deposto il malcapitato. Gli spettatori hanno visto tutto (sono i testimoni), ma hanno visto bene? Troppo celermente condotti dalle scene ordinarie che si svolgono in città, fin dentro un attico dalle tende chiuse, hanno visto quei guanti nelle mani degli assassini? L'omicidio in *Rope* è un progetto urbano, quasi perfetto, pianificato, fondato sulla massima estensione della cultura: al party partecipa il più brillante dei professori che i tre giovani uomini hanno conosciuto durante i loro studi a Harvard. Il docente, interpretato da James Stewart, aveva tenuto loro lezioni inneggianti l'amoralità e l'omicidio premeditato come dimostrazioni di superiorità intellettuale. Nell'opera teatrale di Patrick Hamilton, da cui è tratto il racconto cinematografico, il professore è più colpevole di quanto emerge nel film dove, con la sua arguzia, scopre l'accaduto; ma nel dialogo finale, con cui finalmente si capisce il movente (la cultura!), balbetta e il suo ragionamento non brilla per logica. Ancora, in *Psycho* (1960) lo spettatore è messo nella condizione del giudice: Marion Crane, che sembra essere inizialmente la protagonista della storia, ruba un'importante somma di denaro nell'ufficio in cui lavora come segretaria, è una ladra, scappa con il bottino dalla città. Fino a questo punto il film sembra un giallo, poi Marion si ferma al Bates Motel, un edificio in legno definito da una serie di stanze in linea, sovrastato da una collina dove sorge una vecchia e minacciosa casa. Qui incontra la follia. Ancora un lungo piano sequenza racconta il salto architettonico dal giallo al film dell'orrore: ha inizio dalla nota scena della doccia, la telecamera esce dal bagno, entra nella camera, inquadra la rassicurante carta da parati giustapposta alle pareti e poi si sofferma sul giornale, posto sopra un comodino, nel quale sono avvolti i soldi rubati, si muove verso la finestra e inquadra infine la perturbante casa. Il furto, le vicende urbane

sono senza senso nel motel; in questo luogo apparentemente anonimo e di passaggio e nella lugubre casa di famiglia vigono altre regole, altre logiche oltre la logica. Infine, nel film *The Birds* (1963) la città è lontana, di nuovo abbandonata dalla protagonista, questa volta per inseguire un giovane avvocato conosciuto in un negozio di uccelli; le vicende si svolgono in un piccolo borgo affacciato sull'oceano, in una comunità chiusa, claustrofobica, dove tutti si conoscono e sanno; ma l'imprevedibile, "lo strano"¹ prende il sopravvento. Gli uccelli incomprensibilmente attaccano le persone con violenza e determinazione. La natura insorge, forse a metafora della rottura dell'equilibrio dettato dall'arrivo della cittadina, forse a denunciare, di nuovo, che nei nostri occhi si annidano false certezze come il considerare gli uccelli una parte passiva dello sfondo.

Guardando all'insegnamento del maestro inglese, Dario Argento si cimenta nell'insistere sui limiti della vista, sullo strumento della *suspense*, ma senza promuovere lo spettatore come testimone fino in fondo, mettendogli in testa dubbi, giocando con le sue certezze, offrendo altri appunti su spazi perturbanti e claustrofobici. Nel film *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970) il protagonista, uno scrittore italo-americano in crisi creativa, vaga per le strade buie di Roma e vede attraverso il vetro di una galleria d'arte illuminata una donna vestita di bianco aggredita da un uomo vestito da assassino: con trench e cappello nero a falda larga. Vorrebbe aiutarla, ma lo spazio è inaccessibile, lo fa vedendo e facendosi vedere attraverso la vetrina, così l'uomo scappa e la donna resta a terra sanguinante, ma viva. La vicenda procede, ci sono diversi delitti e c'è un quadro: Argento usa nei suoi capolavori disegni e dipinti come strumenti per "spiegare" la storia, sono indizi fondamentali spesso celati o guardati con codici scorretti che non permettono di capire il significato; la cultura e i suoi *media* hanno un ruolo determinante. Alla fine, è chiaro che quella scena iniziale è stata letta male: la donna vestita di bianco stava aggredendo l'uomo vestito di nero, e non il contrario. Il femminile nel lavoro di Argento è spesso l'agente della trasformazione, porta l'orrore per ristabilire equilibri un tempo spezzati; è già, in modo sotterraneo, la grande madre natura che insorge contro le certezze delle logiche in campo e del controllo dell'assetto urbano. Questo tema dell'*improbabile* violenza al femminile torna in *Profondo rosso* (1975). Anche in questo film, ambientato a Torino, poco dopo l'inizio, il protagonista, un pianista jazz (sempre un uomo di cultura) vede qualcosa, ma la visione è veloce e dovrà impegnarsi, cercare, studiare per capire cosa ha visto. In quest'opera però i dipinti e disegni chiave sono tre: quello incomprensibile che il pianista deve mettere a fuoco, *Nighthawks* di Edward Hopper, e un'illustrazione errata e infantile di un omicidio, avvenuto decenni prima, sepolta sotto una coltre di intonaco in una villa liberty abbandonata. Nell'opera di Hopper è presente un bar che Argento fa costruire su un lato di Piazza C.L.N. che affianca quello in cui sono presenti (realmente) le due fontane con le allegorie dei fiumi Po e

¹ "Ci ripenso, e mi giustifico. L'inspiegabile non è l'ignoto, e non è il misterioso, dai quali siamo attratti (forse perché hanno il merito di risiedere a debita distanza da noi). È una cosa diversa, che disorganizza, quando assume una certa estensione e stabilità, i nostri schemi vitali. Io mi sarei adattato al meraviglioso. All'assurdo ho risposto fisiologicamente; non potendo negarlo, lo sentivo come un'aggressione, nella sua impotenza e immediatezza, e mi rifugiavo nell'immobilità. Cedevo ad un avatismo. Sotto la minaccia, una bestia inerme si comporta così, si immobilizza". G. Morselli, *Dissipatio* H.G., Adelphi, Milano 2022, p. 17.

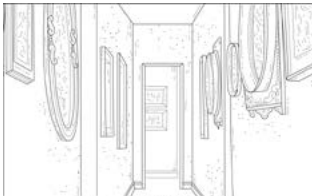
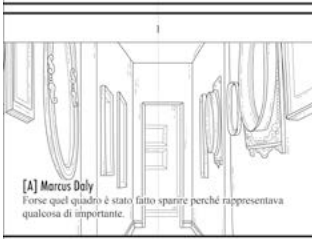
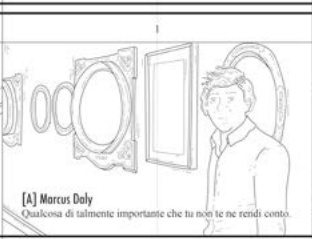
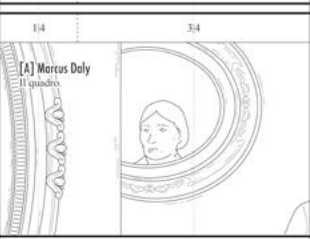
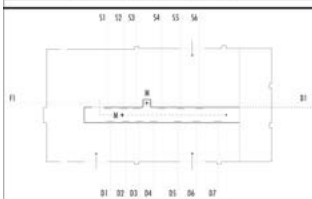
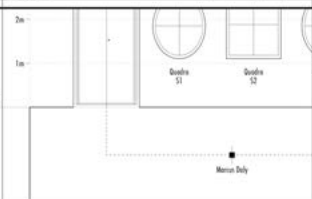
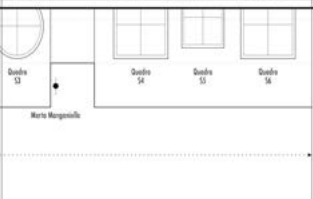
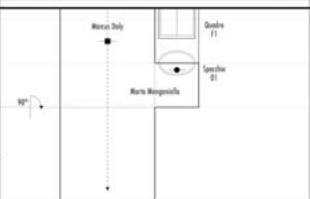
Dora Riparia. Il dipinto diventa spazio, la cultura entra come citazione tridimensionale nel film a definire un luogo surreale: dentro il bar si svolgono scene morte, pause rispetto allo scorrere degli eventi, mentre nelle due fontane scorre l'acqua: Argento sembra suggerirci che la città non sa, non conosce, non partecipa alla storia. Il protagonista, dopo molte visite alla villa, scopre e progressivamente libera dall'intonaco il disegno del bambino, figlio dell'assassina, il "documento" si rivela poi fallace: racconta l'omicidio del padre ma il coltello è in mano al figlio; di nuovo la rappresentazione confonde invece di chiarire. Infine, il primo dipinto, quello che il protagonista deve mettere a fuoco, è posto all'incrocio di due corridoi, affollati di quadri, che distribuiscono l'appartamento in cui avviene il primo omicidio. Il protagonista torna alla fine nell'appartamento, con calma e concentrazione, e capisce che la sua visione precedente e confusa era dettata da uno specchio che rifletteva un quadro pieno di volti ma anche il volto dell'assassina giustapposto a esso. Non solo in questo film il vedere disorienta (e solo alla fine precisa) ma anche l'articolazione dello spazio domestico, i suoi oggetti e le rappresentazioni specchiano e complicano i messaggi (fig. 01). La complicità dello spazio con l'evolversi dei fatti prosegue e si intensifica nell'opera di Argento in particolare in *Suspiria* (1977). In quest'opera lo scenografo Giuseppe Bassan allestisce ambienti liberty magistralmente impregnati di linguaggi pop per dare corpo a una scuola di ballo infestata da streghe, immaginata in una città della Germania. La protagonista del film è avvolta e immersa in un'architettura e, a tratti, in ambienti urbani claustrofobici e fuori scala, come denuncia chiaramente l'impropria altezza delle maniglie delle porte nella scuola: Argento sembra così voler riscrivere la storia di Alice non più in viaggio "nel paese delle meraviglie" ma nei luoghi accidentati del perturbante.

Il regista romano prosegue poi, come Hitchcock, con l'abbandonare la città e l'architettura a favore del paesaggio naturale che domina le scene nel film *Phenomena* (1985). Qui, a differenza di quanto accade in *The Birds*, la grande madre non è assassina, ma alleata della giovane protagonista che parla con ragni e insetti; il film anticipa di diversi decenni la ricerca di una forma di alleanza tra le diverse forme della bios dominante nella letteratura contemporanea della filosofia e del progetto dello spazio².

II. Scissioni: mentre il perturbante entra nei corpi dell'architettura la realtà dei territori va in frantumi

Così come è stato articolato teoricamente da Freud, il perturbante o *unheimlich* si radica, per etimologia e utilizzo, nella sfera domestica (dello *heimlich*), sollevando dunque problemi di identità legati al sé, all'altro, al corpo e alla sua assenza: da qui nasce la sua forza nell'interpretare i rapporti tra psiche e dimora, corpo e casa, individuo e metropoli. Collegato da Freud al desiderio di morte, al fantasma della castrazione, al desiderio impossibile di fare ritorno all'utero materno,

² Si vedano ad esempio: T. Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013; T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.

			
Scena I 134:10-134:12 min	Scena II 134:14-134:21 min	Scena III 134:35-134:42 min	Scena IV 135:10-135:17 min
A	A	A	B A
			
			
[A] Marcus Daly Forse quel quadro è stato fatto sparire perché rappresentava qualcosa di importante.	[A] Marcus Daly Qualcosa di talmente importante che tu non te ne rendi conto.	[A] Marcus Daly Importante. Importante.	[A] Marcus Daly Il quadro.
			
Teatro no. 6	Teatri di posa De Paolis (Studios)	Via Tiburtina, 521	Roma
I	II	III	IV

il perturbante è stato interpretato come un elemento dominante della nostalgia moderna, i cui elementi spaziali toccano ogni aspetto della vita sociale³.

Corpi, case, città ondeggiavano tra ostile e ospitale. Anthony Vidler nel suo testo del 1992 *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, affronta il perturbante come concetto in ciclica riemersione, trasversale ad altre categorie, utile per leggere la nostalgia del ritorno che aleggia nella modernità.

Doppio, ripetizione, simbolico, sublime sono concetti e strumenti – presenti in nuce o alla luce del sole nelle narrazioni cinematografiche precedentemente attraversate – scacciati dalla terra dell'architettura che riemergono per sollevare questioni di genere, di razza, per avvalorare linguaggi di minoranze e illuminare spazi per senzatetto. Inseguendo la salubrità e il funzionalismo, la città moderna ha sposato il parco, si è proposta come macchina perfetta da abitare scevra da oscure strade, disegnata con case senza tetti, senza cantine e senza soffitte: sostanzialmente pensava di evitare il rimosso, la polvere, le nostalgie. Ma appunto, come scrive Vidler, il perturbante torna, e nella sua interpretazione diventa strumento di lettura dell'opera di alcuni autori di fine Novecento. La critica dello storico dell'architettura inglese trova un doppio, un riflesso nei territori reali dove la macchia nera dell'abbandono copre brani di città e case facendo diventare l'*unheimlich* materiale concreto ed evidente. Ma è utile proseguire prima cogliendo come l'ingresso del concetto freudiano nel campo del progetto ne intacchi le fondamenta, per poi rilevarne il controcampo nella realtà.

Il corpo torna come metafora fondativa dell'architettura però infranto nell'opera di Coop Himmelb(l)au, Bernard Tschumi e Daniel Libeskind; e anche la città torna a essere un corpo, non più ideale, ma vivo⁴, seppure malato: l'architettura deve adoperarsi per curarne il respiro con cupole geodetiche ossigenanti e architetture pneumatiche come quelle proposte da Haus-Rucker-Co. Il prospetto degli edifici non è più modernamente trasparente e limpido, propone radiografie sfocate di interni, come nel progetto di concorso per la Bibliothèque nationale de France a Parigi di Oma (1989). Le case sono vuote, come le rosse *folies* che Bernard Tschumi dissemina quali sentinelle nel Parc de La Villette (1983), sempre a Parigi, che riecheggiano esili ed esodi di popoli in fuga da terre lontane e dalle *banlieues*⁵.

³ A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, pp. VII-VIII.

⁴ "Questo corpo scomodo si estende poi fino a includere l'intera città, una città 'pulsante come un cuore' e 'volatile come il respiro'. *The Skin of This City* (Berlino, 1982) – Coop Himmelb(l)au – proponeva una forma la cui "struttura orizzontale è una parete di nervi a cui sono stati tolti gli strati di epidermide urbana". A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 86.

⁵ "Le cases di Tschumi sono *vides*, necessariamente svuotate della nostalgia per lasciare spazio a un altro genere di occupante, non previsto dalla taylorizzazione funzionalista né dagli accoglienti miti familisti. Per questo Tschumi costruisce *cases* e non *maisons* [...]. Le *cases vides* di Tschumi riecheggiano, anche se lontanamente e con scarso desiderio di ritorno, le baracche di innumerevoli popoli esuli a causa di guerre, carestie o depressioni agrarie. Le loro strutture rosse non significano un romantico cottage cadente, ma strutture aperte per la *banlieue nomade*". A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 114.

Oltre la nozione di città e quella di campagna prende forma l'idea di paesaggio come superficie continua, come impasto di cose concrete e tracce mentali. Ad esempio, la proposta diOMA sempre per il Parc de La Villette è raccontata con fotografie di modelli dall'atmosfera stralunata: oggetti precisamente identificabili sono immersi in una luce e un'aura surreali a rimarcare la progettazione di un luogo vero e del subconscio. La città persiste, invece, nelle visioni di John Hejduk che immagina, nei suoi disegni, l'assedio degli ultimi, dei senza casa e degli stranieri schierati minacciosamente sui tetti (piani) delle case prima dell'attacco⁶.

Gli strumenti di scrittura e registrazione del rimosso nelle rappresentazioni e nelle proposte degli architetti letti da Vidler, ma non solo, sono molteplici. Il contromonumentale, il grottesco, il perturbante, il mostruoso sono materiali che entrano nel testo, nel disegno, nel modello, nel processo di ideazione e di costruzione di terre in frantumi, edifici finiti ma divelti, oggetti nomadi e minacciosi, case-tomba. Il rovesciamento del rapporto tra vittima e vincitore – già in parte annunciato nelle narrazioni cinematografiche precedentemente citate – diventa il cuore del discorso. Un capovolgimento che coinvolge il territorio non più associato a un'idilliaca campagna ma a coltri di detriti: è l'idea della città non più macchina perfetta ma sconvolta, stravolta; dell'architettura incerta nella sua statica e nella sua conformazione e densa di rimandi, simboli, messaggi; e infine degli oggetti che si aggrappano all'esistente come parassiti, lo perforano come proiettili, lo aggiungono come protesi. La fabbrica come modello ideale di organizzazione e perfetta costruzione, in perenne produzione e propositiva evoluzione, lascia il passo al patologico; il normale e il normativo abbandonano la scena a favore del contaminato. La tecnologia, un tempo salvifica, e poi ancora festante nell'opera degli architetti radicali, diventa, nell'opera degli autori di fine secolo che scrivono le sorti dell'architettura internazionale, una presenza infestante che entra nei corpi, li aggiunge, abbatte confini certi.

Oggi i confini che separano l'organico dall'inorganico, resi indistinti dalla cibernetica e dalle biotecnologie, appaiono meno netti: il corpo, esso stesso contagiato e rimodellato dalla tecnologia, invade e permea lo spazio esterno, anche quando questo spazio assume determinate dimensioni che già di per sé confondono l'interno e l'esterno da un punto di vista visuale, mentale e fisico⁷.

Ma la vera regina della scena, della città e della casa, è la polvere che, scappata dal *Grande vetro* di Duchamp, contamina tutto per ricordare l'obsolescenza del nuovo e del tecnologico. I detriti sottili del tutto rimettono al centro di immaginari e costruzioni un'archeologia non chiarificante, che non porta a un punto iniziale, a un'origine, ma che disegna un

⁶ "L'orda di Hejduk ha in sé la propria minaccia: emulando migranti, vagabondi, e stranieri che tanto turbavano l'ordine sociale dell'Ottocento, essa invade la città che la ospitano come una banda di teppisti. Non arrivano per rimanere un solo giorno (come lo "straniero" di Georg Simmel), ma per rimanere anche domani, e proprio il rifiuto a farsi mandar via è la fonte della loro voluta inaccettabilità". A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 229.

⁷ A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 163.

cominciamento perenne. L'oscuro entra nel luminoso, gli *homeless* non sono fuori, non sono "gli altri", sono dentro, non ci sono antieroi solitari. Se Le Corbusier invitava a dimenticare e a cancellare la vecchia città per far risorgere una natura salvifica, in questa stagione dell'architettura sono i ricordi a prendere forma e spazio dalle macerie, sono inevitabili e ubiqui, crescono come piante (fig. 02).

L'architettura dell'esodo evocata da Tschumi a Parigi; le case inabitabili incise idealmente da Eisenman nel tessuto urbano di una Venezia dove pesano e prendono spazio solo nuove e vecchie storie⁸; il paesaggio nero costruito da Nouvel nel suo progetto Onyx dove un nuovo volume prende corpo dall'asfalto, perché incapace di dialogare con il vicino e idilliaco paesaggio lacustre sono testimonianze di come il vuoto è diventato materia del progetto, oggetto del discorso: la città e il territorio sono in disarmo.

Heidegger descrive l'abbandono di fronte alle cose e l'apertura al mistero come facce di un Giano bifronte⁹. Cacciari sottolinea nessi tra *particolare*, *miracolo*, *tremendo* – trittico che fa da fondamento alle ricerche architettoniche precedentemente citate – e *insignificante*, *abbandonato*, *gettato*, e di come queste due triangolazioni non siano afferrabili, catturabili concettualmente¹⁰. Il nuovo millennio si apre con il crollo delle Torri gemelle e da lì in poi il *backstage* della modernità, l'abbandono, il dimenticato, il divelto non sono più, nella realtà e negli studi urbani e architettonici, delle eccezioni, ma diventano una delle principali sostanze della scena.

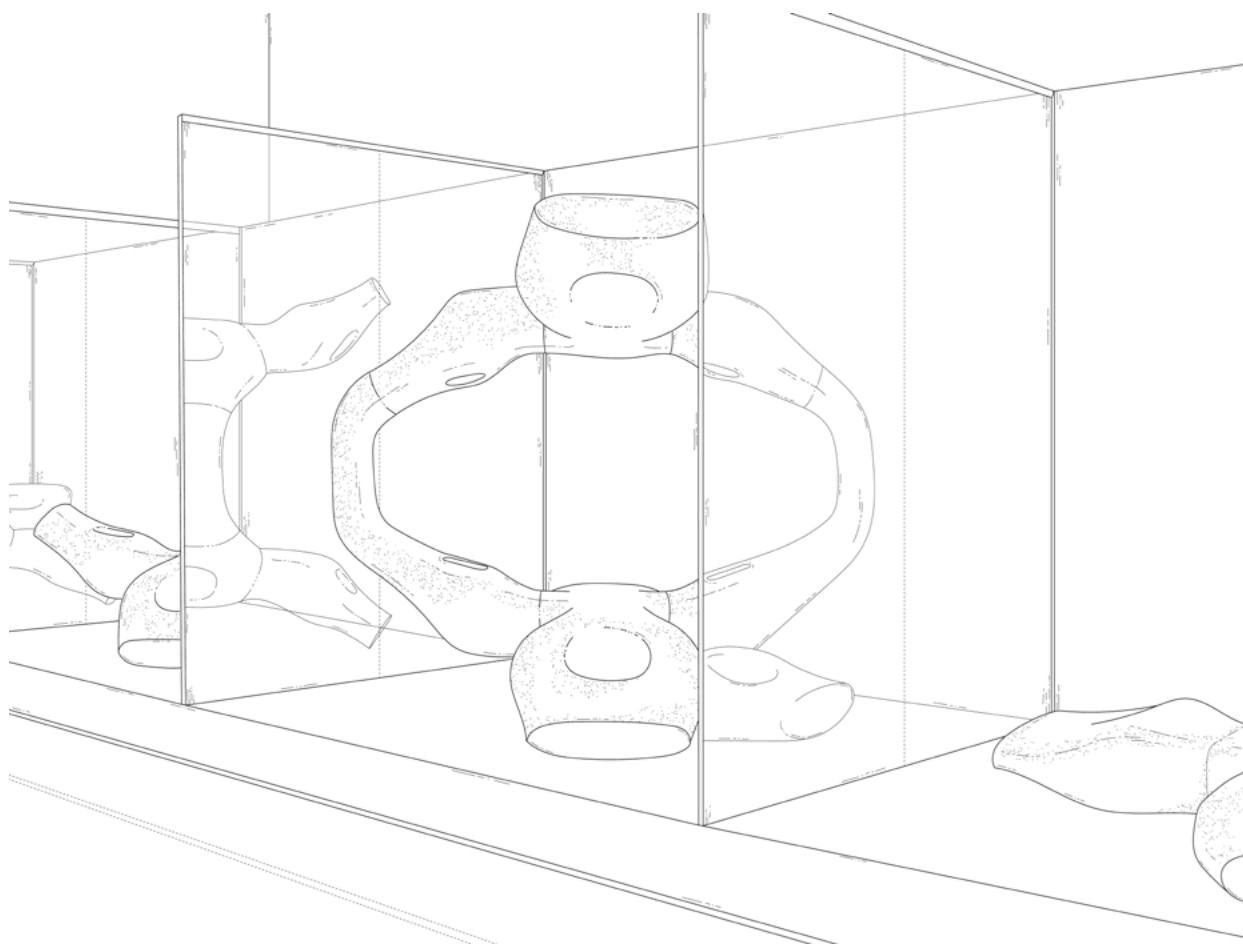
III. Tutto è natura. Pandemoni e ambienti infiniti, ovvero nella rifondazione della cultura

Nel 2018 Luca Guadagnino si cimenta nella replica del film *Suspiria*, non si tratta però di un remake: l'opera propone una modifica significativa dell'atmosfera e degli elementi dominanti rispetto al racconto di Dario Argento. La giovane protagonista americana, Susie Bannion, questa volta non arriva nella scuola di ballo dalla città, ma da una sperduta campagna di cui lo spettatore ha progressivamente notizie grazie a una serie di flashback. La narrazione, come nel film originale da cui prende le mosse, accompagna il viaggio di Susie, è dalla sua parte: questo sarà

⁸ "Non hanno l'aspetto di case, o almeno non sembrano abitabili, il loro vuoto pare suggerire che la civiltà che un tempo abitava quelle stanze dalla forma bizzarra è sparita da tempo. Così abbandonate, queste strutture assomigliano a tombe *ready-made*, proprio come le case di Pompei o Ercolano: la casa trasformata in tomba solo in virtù di un evento catastrofico per il quale, paradossalmente, sembrava pronta". A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 134.

⁹ "L'abbandono di fronte alle cose e l'apertura al mistero si appartengono l'uno all'altra. Essi ci offrono la possibilità di soggiornare nel mondo in modo completamente diverso, ci promettono un nuovo fondamento, un nuovo terreno su cui poterci stabilire, su cui poter sostare senza pericolo all'interno del mondo della tecnica. L'abbandono di fronte alle cose e l'apertura al mistero ci permettono di intravedere la possibilità di un nuovo modo di radicarsi dell'uomo nel proprio terreno. Questo nuovo modo potrebbe addirittura un giorno risultare adatto per richiamare a noi, seppure in forma mutata, il vecchio modo che oggi sta velocemente scomparendo". M. Heidegger, *L'abbandono*, il melangolo, Genova 2004, p. 40.

¹⁰ "‘Particolare’ significherebbe, allora, ‘miracolo’ – qualcosa di eccezionale, meraviglioso o ‘tremendo’ (il *deinon* greco), qualcosa che eccede qualsiasi forma, positiva o negativa, di dialettica. Ma lo stesso vale anche per l'assolutamente insignificante, la mera, ‘assoluta’ Einzelheit – qualcosa di così ‘abbandonato’ o ‘gettato’ da non poter essere colto in nessuna ‘rete’, da non poter essere afferrato da alcun concetto". M. Cacciari, *I frantumi del tutto*, in "Casabella", nn. 684-685, 2001, p. 7.

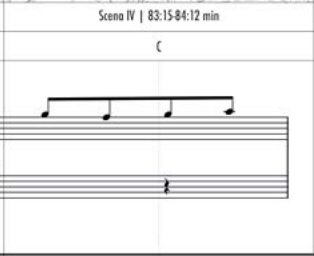
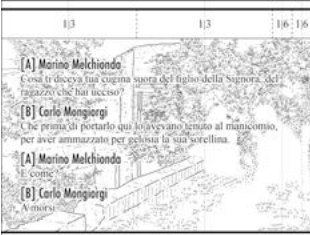


02. G. Bersani, D. Zaupa,
*Asymptote, Prototyping the Future:
Three Houses for the Subconscious*,
Venezia 2023.

il maggiore inganno architettato. Il film non usa la *suspense*, non c'è più un problema di messa a fuoco, l'architettura non è più partecipe con i propri spazi dell'orrore perché questo è la sostanza stessa del discorso. Gli ambienti surrealisti e pop dell'opera degli anni Settanta sono sostituiti da grigi iperrealistici esterni e interni: le barriere sono cadute, non servono distinzioni o simboli, l'orrore è quella grigia coltre che avvolge il cielo di Berlino fino ai più intimi spazi. Il femminile, già dominante nel racconto di Argento, qui è dilagante, distruttivo, inventivo; pochi uomini e malcapitati calcano la scena, sono la nuova minoranza e per loro non c'è scampo. Il corpo è centrale sia perché danza, e facendolo confonde lo spettacolo con il sabba, sia perché è instabile e ridotto a brandelli, mescola il sublime delle sue pose con il martirio della sua disintegrazione. La modifica sostanziale al racconto di Argento, l'unico inganno che introduce Guadagnino – fondato sui luoghi comuni che possono marchiare una giovane ragazza arrivata dalla campagna (sempre Alice) e sulle certezze di chi conosce il film originale – è il rovesciamento a cui assistiamo durante lo scorrere della storia, non alla fine: Susie è la madre dei sospiri, non la vittima. Il suo viaggio iniziale verso Berlino è dettato dal suo destino, dal fatto di essere colei che deve succedere alla vecchia madre. È difficile non essere con lei perché l'abbiamo accompagnata nel suo viaggio, è difficile non partecipare al suo ballo, alla sua affermazione; eppure nulla ci impediva di vedere che tra il soggetto e lo sfondo erano caduti tutti i confini.

Nel 2019 Pupi Avati – per chiudere il nostro ragionamento tornando all'orrore nostrano, sempre più famigliare, sempre più incomprensibile – dirige il film *Il signor diavolo*. Già l'autore aveva reso la felice campagna italiana un luogo estremamente perturbante in *La casa dalle finestre che ridono* (1979) giocando sull'inganno della vista che non permetteva di riconoscere il femminile nel maschile e quindi di non saper leggere la storia. *Il signor diavolo* torna a insistere sul territorio disperso, è ambientato (solo in parte girato) a Lio Piccolo, poche case e una chiesa immerse nella laguna nord di Venezia, guarda al passato recente, retrocede di qualche decennio per raccontare un'Italia retrograda e povera. I personaggi sono da manuale: ragazzini di campagna, genitori gretti, due preti, un sacrestano, alcune suore, una nobildonna e il suo figlio deforme, un medico e un giovane uomo. Quest'ultimo è un funzionario del Ministero di Grazia e Giustizia spedito da Roma a Venezia dal suo partito, la Democrazia Cristiana, per “gestire” un fastidioso caso di omicidio: uno dei ragazzini ha ucciso il figlio della signora sostenendo di aver ammazzato il diavolo (fig. 03).

Tutto è estremamente da manuale, fondato su mille cliché, i personaggi sono quasi caricaturali; eppure, la narrazione è coinvolgente proprio perché quelle figure sono molto famigliari e al contempo estremamente perturbanti, così come la natura non salvifica ma cupa, le grigie stanze romane e i vecchi palazzi veneziani. L'acqua e il cielo sono perennemente confusi, accomunati da colori incerti, tutto è apparentemente ingenuo e torbido. Se precedentemente si è citato *Alice nel paese delle meraviglie*, qui va ricordato *Le avventure di Pinocchio* scritto da Collodi, pure per la povertà nella quale la storia è immersa. Ma nel film di Avati anche i ragazzini sono coinvolti: noi spettatori siamo costretti dalla narrazione a prendere le parti di Carlo, accusato dell'omicidio del coetaneo deforme

			
Scena I 14:15-15:03 min	Scena II 19:52-20:05 min	Scena III 25:02-25:23 min	Scena IV 83:15-84:12 min
A B A B	B	A B	C
			
1/3 1/3 1/6 - 1/6	1	1/4 3/4	1
[A] Marino Melchiondo Cosa ti diceva tua cugina sopra del figlio della Signora, del figlio che hai ucciso? [B] Carlo Mongiorgi Che pranzini portarlo qui lo avevano tenuto al manicomio, per aver ammazzato per celivra la sua sorellina. [A] Marino Melchiondo E come? [B] Carlo Mongiorgi A morte.	[B] Carlo Mongiorgi Il giorno dopo, quando Paulino non venne a scuola, la maestra ha detto che si era ammazzato. «Ma si è ammazzato perché ha pestato l'ostia» le ha chiesto Tolomei. «Non si sa» gli ha detto la maestra, dando l'idea che lei queste cose le sapeva già.	[A] Marino Melchiondo E non avevi altri amici? [B] Carlo Mongiorgi No, andavo con il babbo ad aiutarlo per la pipi delle donne incinta per un'industria farmaceutica. Io ritrovavo il bottiglione di urina ed in cambio le davo due uova, tutti i giorni.	[C] Governante Vestri Musy Signora, Signora è quello lì.
			
44°41'58.0"N - 12°10'24.3"E	44°39'06.0"N - 12°06'25.2"E	44°39'01.0"N - 12°09'01.8"E	44°33'54.0"N - 12°12'38.0"E
I	II	III	IV

03. G. Bersani, D. Zaupa, *Il Signor Diavolo*, Venezia 2023.

e forse pazzo; poi però stando al suo fianco siamo assaliti da continui dubbi e progressivamente le superstizioni che muovono la storia sembrano sempre più concrete verità. Il Pinocchio di Avati non evolve, ma involge o meglio si trasfigura, si trasforma nello sfondo che coinvolge con i suoi paesaggi senza ombre. Il giovane uomo arrivato dalla capitale è il più ingenuo di tutti: crede con la propria cultura e i propri sani principi di risolvere il caso e salvare Carlo da un'accusa ingiusta, ma si perde, non capisce i codici non di un disegno ma del territorio, della natura, della realtà oltre la città. Il contesto, l'aria e l'acqua sono pregni di storie malate, non c'è alcuna possibilità di espiazione, solo la figura tragica della madre del ragazzo deforme è consapevole: sa, conosce, è il diverso rifiutato, è l'agente di un cambiamento che non ha corso, di una contemporaneità negata, rimossa, sepolta dalla coltre "dell'ambiente".

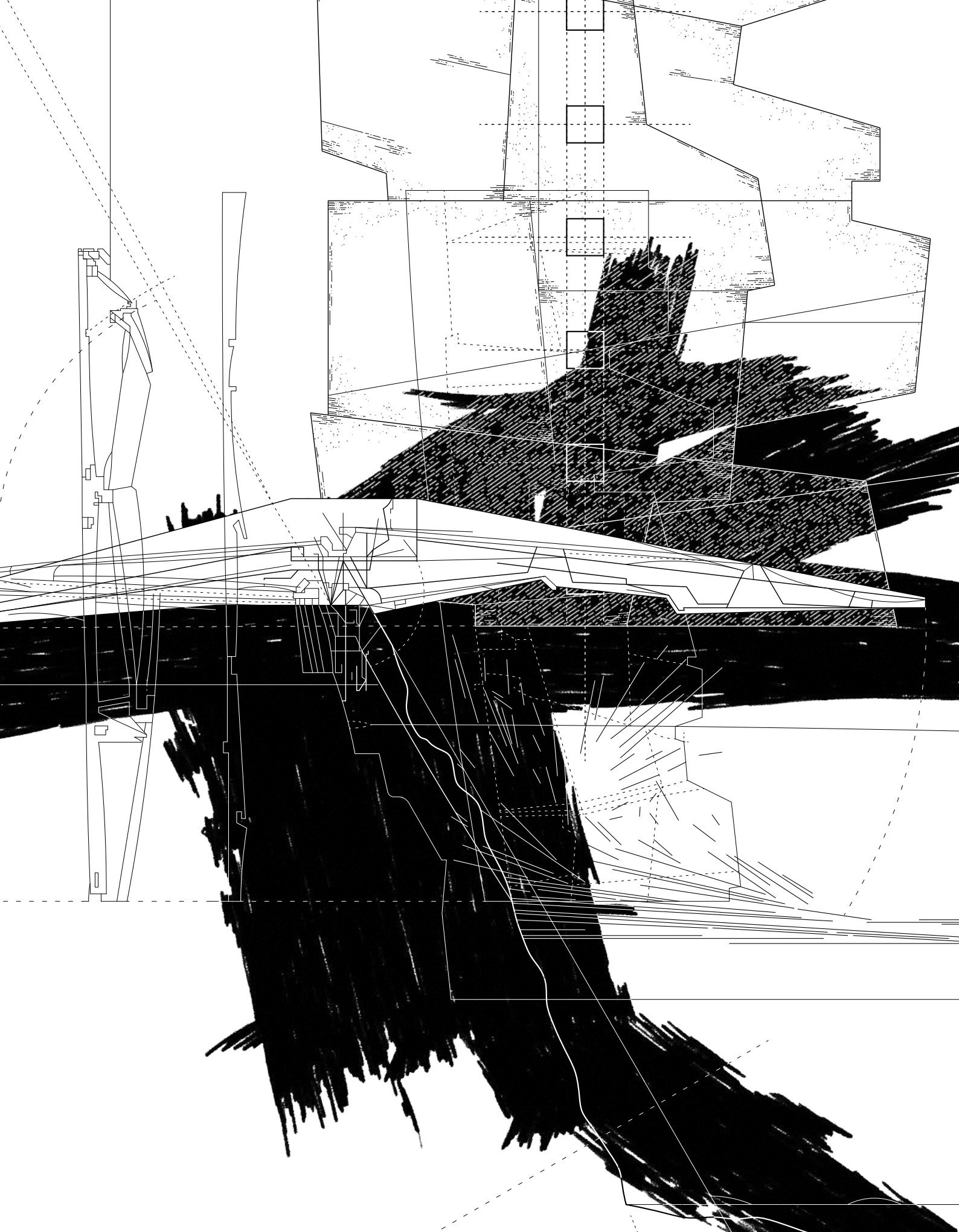
Il film termina inquadrando una casa isolata immersa nella laguna, rimarca moti e modifiche di terre e luoghi nei quali ormai è indistinto l'oggetto in primo piano e lo sfondo, l'animato e l'inanimato, il giovane e il vecchio. Per leggere questo amalgama serve una nuova cultura, un rivolgimento della vecchia, servono nuove strade o nuovi sguardi per attraversare, oltre le case inospitali, le terre incerte.

BIBLIOGRAFIA

- Cacciari, M., *Filosofia della natura, oggi*, in "Micromega. Almanacco di filosofia", n. 5, 2002, pp. 151-161.
- Cacciari, M., *I frantumi del tutto*, in "Casabella", n. 684-685, 2001, pp. 5-7.
- Foster, H., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, Milano 2006.
- Freud, S., *Il perturbante*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- Harvey, D., *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano 1993.
- Heidegger, M., *L'abbandono*, il melangolo, Genova 2004.
- Krauss, R. e Bois Y.-A., *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Mondadori, Milano 2003.
- Manti, D., *Ca(u)se perturbanti. Architetture horror dentro e fuori lo schermo. Fonti, figure, temi*, Lindau, Torino 2003.
- Morselli, G., *Dissipatio H.G.*, Adelphi, Milano 2022.
- Morton, T., *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.
- Morton, T., *Dark Ecology: For a Logic Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.
- Pierantoni, R., *Verità a bassissima definizione. Critica e percezione del quotidiano*, Einaudi, Torino 1998.
- Rella, F., *Figure del male*, Feltrinelli, Milano 2002.
- Rella, F., *Le soglie dell'ombra*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2004.
- Schinaia, C., *Il dentro e il fuori. Psicoanalisi e architettura*, il melangolo, Genova 2014.
- Schinaia, C., *L'inconscio e l'ambiente. Psicoanalisi ed ecologia*, Alpes, Milano 2020.
- Vidler, A., *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.
- Vidler, A., *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Postmedia Books, Milano 2009.

FILMOGRAFIA

- Argento, D., *L'uccello dalle piume di cristallo*, Italia-Germania ovest, 1970.
- Argento, D., *Profondo rosso*, Italia, 1975.
- Argento, D., *Suspiria*, Italia, 1977.
- Argento, D., *Phenomena*, Italia-Svizzera, 1985.
- Avati, P., *La casa dalle finestre che ridono*, Italia, 1979.
- Avati, P., *Il signor diavolo*, Italia, 2019.
- Guadagnino, L., *Suspiria*, Italia-USA, 2018.
- Hitchcock, Sir A. J., *Rope*, USA, 1948.
- Hitchcock, Sir A. J., *Psycho*, USA, 1960.
- Hitchcock, Sir A. J., *The Birds*, USA, 1963.



Lucio Besana

Aree di passaggio: dalle case infestate all'orrore liminale

Nella letteratura e nel cinema, l'efficacia dell'ambientazione di una storia dipende dalla sua capacità di riflettere e accogliere le nostre proiezioni mentali. Il nostro sguardo e la nostra immaginazione non sono mai passivi, ma penetrano nell'immagine e la riempiono, la popolano con una parte di noi, la incrostano di aspettative, la "infestano"; e nel processo la trasformano in simbolo.

Prendiamo a esempio *Christina's world* (1948) di Andrew Wyeth: il dipinto ritrae una giovane donna in un vasta prateria, accasciata o seduta a terra, nell'atto di voltarsi a guardare una fattoria lontana. La composizione posiziona la donna e la fattoria ai due estremi di una diagonale, lasciando uno spazio vuoto nel mezzo.

La nostra lettura simbolica ed emotiva dell'immagine dipende dal contesto nel quale viene presentata. Se la ragazza fosse in fuga dalla fattoria, dove vive qualcuno che vuole farle del male, ecco che guarderemmo l'edificio come a un'incarnazione della morte e del dolore e saremmo inquietati dalla sua prossimità alla ragazza. Se invece la ragazza stesse fuggendo da qualcosa che non vediamo, fuoricampo, e stesse "cercando rifugio" nella fattoria, ecco allora che la fattoria diverrebbe un araldo di speranza, e la tensione narrativa scaturirebbe dalla sua lontananza rispetto alla ragazza. E ancora, l'importanza della casa e della sua distanza dalla ragazza cambierebbe se la ragazza fosse una giovane madre esausta che cerca di riprendere fiato, e avesse udito a distanza il proprio bambino ricominciare a piangere.

Se si risale all'intento originario di Wyeth, si scopre che Christina era una ragazza paraplegica, che esplorava i dintorni della sua fattoria trascinandosi a forza di braccia: il paesaggio ritratto rappresenta quindi il suo intero mondo, o in ogni caso l'unico angolo di mondo a cui lei ha accesso. Quando ne apprendiamo i retroscena, il respiro dell'opera viene mozzato di colpo, la vastità del panorama diventa una prigione, la casa il punto di partenza e di arrivo di un'orbita che non si può interrompere.

Come il dipinto di Wyeth, le case infestate di film e romanzi sono infestate anzitutto dalle aspettative di chi le visita, di chi ne legge o le guarda su uno schermo. Spesso è un contesto preciso, come un delitto o una maledizione, a determinare quali spettri le occupino, e sono sempre spettri prodotti, in prima istanza, dalla nostra mente di lettori e osservatori.

L'archetipo della casa infestata funziona al meglio quando non ci è possibile proiettare su di esso una sensazione definita, quando l'aspettativa su ciò che può apparire o avvenire al suo interno rimane sospesa, quando i dubbi sulla sua natura non vengono risolti. Casa Usher di Edgar Allan Poe è un luogo che sorge al confine tra il razionale e l'irrazionale, tra la psiche e il mondo empirico, ma non assume mai tratti determinanti dell'una o dell'altra dimensione; la Hill House di Shirley Jackson, allo stesso modo, è un luogo dove la psiche dei suoi occupanti sembra sconfinare nel mondo materiale, e non possiamo dire con certezza se gli eventi soprannaturali di cui è teatro dipendano dalla sua natura obliqua, forse maligna, o dalle nevrosi della sensitiva Eleanor; ne *Il Giro di vite* (1898) di Henry James non riusciamo a concludere se Bly sia infestata da spiriti maligni, o se questi siano il prodotto della mente della narratrice, la giustificazione postuma di un crimine terribile.

Persino la dimora dei Pyncheon, ne *La casa dei sette abbaini* (1851) di Nathaniel Hawthorne, un romanzo che sembra fare del suo meglio per escludere l'ipotesi soprannaturale, oscilla nell'ambiguità: Hawthorne fa dire a uno dei suoi personaggi che le morti improvvise e inspiegabili avvenute nella casa sono apparentemente naturali, dovute a una malformazione ereditaria e non alla maledizione dei Maule come vuole il folklore; ma nella scena più memorabile, amatissima da Lovecraft¹, il narratore in terza persona onnisciente entra nella casa, in quel momento vuota, e la popola di spettri austeri e vendicativi, che si muovono lontani dall'occhio ignaro dei protagonisti. È una contraddizione ricercata che rimette in questione il materialismo che domina il resto del romanzo.

La casa infestata ha dunque una natura multipla e la parte di noi che proiettiamo in essa viene distorta e rifratta in modo tale da disorientarci: in una casa stregata è difficile dire chi siamo, se siamo responsabili delle nostre azioni, dove siamo, in che tempo ci troviamo. È un'aderenza, o una fistola, tra mondi e dimensioni incompatibili, un abisso spalancato su un dubbio, e quando la visitiamo, nella vita reale o nell'esperienza vicaria del racconto letterario e cinematografico, entriamo in una dimensione sospesa dove il nostro essere, privo di coordinate, perde consistenza.

Se spogliamo la casa infestata dai paramenti che le sono stati imposti dalla letteratura classica e dal folklore, se strappiamo la tappezzeria, rivendiamo il mobilio, muriamo i passaggi segreti e demoliamo i frontoni, rimanendo solo con la sua ossatura concettuale, quello che troviamo è uno spazio eterotopico.

¹ Dal saggio di H.P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale in letteratura*, Theoria, Milano 1992, p. 77:

"Quanto poi alla notturna veglia funebre del vecchio giudice Pyncheon nell'antico salone, con l'orologio che batte rintocchi terrificanti, essa è puro orrore del genere più classico e genuino. Il modo in cui la morte del giudice è dapprima preannunziata dai movimenti e dall'annusare di un misterioso gatto fuori dalla finestra, molto prima che il fatto sia sospettato dal lettore o dai personaggi, è un tocco di genio che lo stesso Poe non sarebbe riuscito a superare".

In una sua lezione del 1967 intitolata *Des espaces autres*, il filosofo Michel Foucault teorizzò l'esistenza di spazi anomali, interruzioni nel circuito stampato dell'architettura e dell'urbanistica contemporanea, dove la nostra esistenza viene temporaneamente privata delle maschere e dei ruoli che indossiamo e viene ridotta a uno stadio più crudo e indefinito. Queste "eterotopie" sono luoghi reali, dove tuttavia le regole del mondo per come lo conosciamo smettono di valere. Possono essere corridoi, ascensori, scale, luoghi di passaggio o di transito, oppure cinema, teatri, biblioteche, o ancora cimiteri, monumenti, chiese.

Se volessimo assegnare dei simboli di punteggiatura a un corridoio con una serie di porte che annettono a stanze laterali, potremmo vedere le stanze come dei punti fermi, essendo la destinazione dei nostri spostamenti, le porte come virgole, che mettono in comunicazione spazi adiacenti, mentre possiamo considerare il corridoio, le scale che abbiamo salito o sceso per arrivarci, l'ascensore che abbiamo preso per raggiungerlo come punti di domanda. Le eterotopie sono i punti di domanda: sono zone nelle quali siamo in transito, ospiti effimeri, e in quanto tali non ci siamo davvero, la nostra identità e il nostro ruolo sfoca, non riesce a cristallizzarsi in una quantità finita. Le eterotopie non sono fatte per accoglierci e conservano in esse un sospetto o una minaccia di rifiuto, isolamento, alienazione e abbandono.

La casa infestata riflette la maggior parte dei principi che secondo Foucault definiscono le eterotopie²: è presente sotto diverse forme in tutte le culture, antiche e moderne; può cambiare funzione nel tempo (si pensi alle case infestate di cinema e letteratura che erano un tempo ospedali, lazzaretti o cimiteri); può giustapporre nello stesso luogo degli spazi diversi, che sarebbero incompatibili nel mondo reale (per esempio, mondo dei vivi e aldilà, realtà e sogno, o dimensioni aliene alla nostra); comporta una rottura del tempo reale, mettendo in comunicazione passato e presente (o presente e futuro); può essere aperta e chiusa, mantenendosi allo stesso tempo accessibile e impenetrabile.

Come si possono spogliare le case infestate per trovare lo spazio eterotopico sottostante, si può rivestire l'eterotopia di simboli differenti creando nuovi archetipi.

Nel romanzo *Alle montagne della follia* (1931), Lovecraft descrive l'esplorazione di una città ciclopica costruita da creature aliene all'alba dei tempi e ora in rovina. Anche se la presenza umana è testimoniata dalla voce narrante e dalla presenza di un secondo esploratore, essa viene schiacciata e annullata dalla disumanità del complesso, dai suoi corridoi e saloni dalla forma inumana; questi, tuttavia, sebbene non siano stati costruiti per accoglierci, ci rimandano inevitabilmente alle rovine di templi e megalopoli abbandonate che possiamo tutt'ora visitare, e alla consapevolezza latente di come apparirà il nostro mondo dopo la nostra scomparsa. Questi elementi, uniti al legame di parentela tra gli architetti alieni e la nostra razza suggerito dal romanzo, producono sensazioni opposte di alienità e riconoscimento che non si amalgamano in un *insight* riconoscibile, verbalizzabile, ma si

² M. Foucault, *Des Espaces Autres*, *Conférence au Cercle d'études architecturales*, 14 mars 1967, in "Architecture, Mouvement, Continuité", n. 5, Parigi 1984, pp. 46-49.

aggregano in una sensazione ibrida e deforme, indicibile, un riflesso in uno specchio distorto rivelatore della mostruosità a cui ci apparentiamo, che le nostre sensibilità non sono preparate ad accettare. L'assenza dei Grandi Antichi dalle sale della città si riempie con le frange più inconfessabili della nostra natura, con un effetto che lo scrittore di Providence avrebbe probabilmente definito osceno. Tale mostruosità potenziale si incarna in una minaccia esterna solo nel finale, quando uno degli orrori superstiti nella città si rivela agli esploratori e al lettore, e non a caso è un orrore liquido e proteiforme. Dopo averlo incontrato – dopo essercisi specchiati – ai protagonisti non resta che la follia.

Nel racconto *Report on an unidentified space station* (1982) di James G. Ballard, un'astronave in difficoltà attracca a quello che sembra il modulo abbandonato di una stazione spaziale. Mentre le riparazioni procedono, gli astronauti decidono di esplorare il modulo e si rendono conto che paradossalmente le dimensioni dell'habitat interno sono di molto superiori a quelle dello scafo esterno.

Questo ampio ponte è arredato con migliaia di tavoli e sedie. Ma arrivando alle alte porte divisorie 200 metri più in là, abbiamo scoperto che il ponte ristorante è solo un piccolo annesso a un atrio molto più largo. Un tetto immenso, alto tre piani, si estende attraverso una distesa aperta di salotti e passerelle. Abbiamo esplorato qualcuna delle imponenti scalinate, ciascuna dotata di un pianerottolo di notevoli dimensioni, e abbiamo scoperto che conducono ad atri identici, sopra e sotto. [...] Gli stessi atri per passeggeri, gli stessi pianerottoli attaccati alle scale, e le stesse sale d'attesa si estendono per miglia sotto una luce sempre identica³.

Gli ambienti sono in perfetto stato di manutenzione: questo stato di operatività, unito alla sua insensata estensione, circondano la stazione spaziale di un soverchiante senso di inquietudine, nonostante la totale mancanza di minacce esterne. L'inquietudine deriva da suggestioni contrastanti. Quale moltitudine è destinata a riempire questi ambienti? E se questi ambienti non fossero destinati a essere abitati, ma si moltiplicassero per una compulsione gratuita e priva di senso?

La stazione spaziale è infestata dalla sua stessa inspiegabilità, dalla sua stessa impossibilità ad accogliere e a lasciarsi contenere da una mente umana e razionale sia dei protagonisti che del lettore. Così ecco che un ambiente familiare e accogliente, manifestando le sue dimensioni sovrumane, la sua volontà di eccedere alla nostra capacità di comprensione, diventa di colpo alieno. Quando la narrazione si conclude, l'esplorazione è ancora in corso, la stazione spaziale sembra non avere fine e il racconto rimane volutamente sospeso su una sensazione; lo scopo del racconto rimane un punto di domanda, un dubbio abissale che suona più inquietante di qualsiasi rivelazione.

Il paradosso architettonico, il luogo che sembra non avere fine, l'involuzione di una narrazione che non arriva mai a un centro e a un fine narrativo

³ J.G. Ballard, *Report on an Unidentified Space Station* dalla raccolta "War Fever", Farrar, Straus and Giroux, New York 2012; traduzione dell'autore.

preciso sono al centro del romanzo *Casa di Foglie* di Mark Z. Danielewski (2000). Il romanzo si presenta come un apparato critico di note redatte dall'ermarginato Johnny Truant sul saggio scritto da un vecchio cieco su un film che non esiste. Il film in questione è un documentario girato da un fotografo di successo nella propria casa, dove avvengono strani fenomeni: dal nulla, sui muri appaiono porte che annettono a un labirinto ciclopico di camere e corridoi. Le esplorazioni del fotografo e di una *crew* improvvisata non portano a nulla, se non a una serie di morti tragiche causate dalla natura imprevedibile del labirinto e a dubbi sempre più profondi sulla natura della casa, sull'identità dei protagonisti e sulla realtà stessa.

La storia, tuttavia, non è che una parte dell'esperienza di lettura del romanzo. Il testo si scompone e si riorganizza di continuo, la pagina perde la sua opacità e diventa trasparente, comunicando con le pagine successive, una frase si diluisce in decine di pagine; il libro stesso diventa uno spazio paradossale. Inoltre, ogni elemento del documentario viene analizzato e scomposto in centinaia di pagine di note e riferimenti filmici e bibliografici che tentano di interpretarlo e iscriverlo in questa o quella interpretazione simbolica, senza successo. È questa l'energia narrativa di *Casa di Foglie*: il tentativo disperato di dare un senso a ciò che racconta; di concretizzare le assenze che infestano uno spazio inspiegabile e di trovare il nostro posto in esso.

Se nel finale la narrazione sbiadisce in un canone narrativo più classico, dando a Navidson la possibilità di un calvario e di una redenzione sacrificale, ciò che al lettore resta del romanzo è il nodo irrisolto che riempie le centinaia di pagine precedenti, il labirinto di rimandi, spettri e riflessi in cui l'ha chiamato a perdersi.

Casa Usher di Poe, la magione dei Pyncheon, Hill House e Bly sono recipienti di metafore e simmetrie precise, simboli di tematiche che emergono nitide dal sottotesto: l'ereditarietà e il destino, la nevrosi e la follia, la melancolia dell'uomo di fronte alla vastità dell'universo, il conflitto generazionale; sono permutazioni dell'archetipo del Brutto Posto, teorizzato da Stephen King nel suo saggio *Danse Macabre* (1978), e si inseriscono in una precisa visione scientifica e morale dell'universo e dell'uomo. Nelle stanze vuote di questi edifici l'attesa viene rotta e una presenza, vaga o manifesta che sia, infine si esplicita affinché i personaggi possano andare incontro alla loro crescita o alla loro rovina.

La Casa di Foglie di Danielewski, come la Stazione Spaziale di Ballard e la città aliena di Lovecraft sono luoghi che rifiutano di essere riflessi nitidi di noi stessi, delle nostre interiorità, delle nostre nevrosi e abitano in una regione dell'immaginario del tutto priva di morale. Sono luoghi che ci depersonalizzano, che con i loro silenzi e i loro vuoti sterminati rifiutano di fornirci elementi o prove per consolidare la nostra identità o per distruggerla una volta per tutte; ci contaminano con il sospetto di una mancanza di senso, di una ricorsività priva di scopo, di un'assenza di un posto nel grande ordine delle cose, o nel caos che l'universo si rivela essere.

“Questo non è per te”, scrive Danielewski in epigrafe al suo libro.
“Questo mondo non è il tuo mondo. Questa casa non è più casa tua”.

Immaginiamo ora un aeroporto deserto. I rulli di trasporto bagagli sgombri, i ristoranti, i *duty free shop*, i chioschi degli autonoleggio aperti ma disabitati, i cestini dell'immondizia vuoti. Un aeroporto – come un supermercato, una scuola, una banale casa di residenza – non è un deserto e non è un bosco, o un qualsiasi paesaggio naturale che esista e si giustifichi indipendentemente dalla presenza umana. È stato creato dall'uomo e per l'uomo, e l'assenza di una presenza umana che lo abiti ci riempie di una strana inquietudine.

Se analizziamo questa inquietudine, che ci coglie fulminea ed enigmatica in una stanza deserta, riconosciamo in essa tre sensazioni distinte e in qualche modo simultanee.

Una è un'aspettativa tradita: l'attesa che compaia una presenza umana, la quale tuttavia, nell'immobilità di una fotografia o nei limiti spazio-temporali di un'inquadratura cinematografica, ma anche nell'intervallo di tempo che trascorriamo in un corridoio, una strada o una stanza vuota, non si manifesta. La stessa sensazione, è importante ribadire, non ci coglie con la stessa intensità, né con le stesse implicazioni spettrali, se fossimo in mezzo a un prato assolato o nel fitto di un bosco. Nel prolungarsi di questa attesa prende forma la sensazione che John Koenig, nel suo *Dictionary of Obscure Sorrows*, definisce come “kenopsia”:

L'atmosfera sinistra e desolata di un posto che di solito brulica di persone, ma che ora è disabitato e silenzioso – il corridoio di una scuola la sera, un ufficio in penombra nel weekend, luna park deserti – un'immagine emotiva postuma che lo fa sembrare non solo vuoto ma iper-vuoto, con una popolazione totale in negativo, così visibilmente assente da brillare come un'insegna al neon⁴.

Questo fallimento di presenza, come l'ha definito Mark Fisher⁵, si accompagna a una seconda suggestione, ossia quella di guardare in un futuro dove il mondo sarà senza di noi. Nello spazio vuoto vediamo un'inevitabilità: quella della nostra uscita di scena.

La terza sensazione, strettamente legata alla seconda e forse la più disturbante, è quella di una sommessa nostalgia. Questi ambienti domestici o pubblici, queste aule e stanze disabitate hanno qualcosa di familiare, anche se è la prima volta che le vediamo, anche se non le abbiamo mai visitate; e risultano remote, in qualche modo perdute. È come se in questi luoghi, spesso archetipici e legati a momenti specifici della nostra crescita e della nostra vita, ci fossimo già stati; o, per citare il signor Delbert Grady dal film *Shining* (1980) di Stanley Kubrick, è come se vi abitassimo da sempre.

Dal 2019, sul web si è diffusa in modo virale l'estetica *liminal spaces*⁶, che potrebbe indicare una nuova sensibilità nell'immaginario fantastico e orrorifico letterario e cinematografico contemporaneo (l'immaginario

⁴ “[...] the eerie, forlorn atmosphere of a place that's usually bustling with people but is now abandoned and quiet – a school hallway in the evening, an unlit office on a weekend, vacant fairgrounds – an emotional afterimage that makes it seem not just empty but hyper-empty, with a total population in the negative, who are so conspicuously absent they glow like neon signs”. J. Koenig, *Dictionary of Obscure Sorrows*, Simon & Schuster, New York 2021, p. 143, traduzione dell'autore.

⁵ M. Fisher, *The Weird and the Eerie: lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Minimum Fax, Roma 2018, p. 61.

⁶ V. Tanni, *Exit Reality*, NERO Editions, Roma 2023, pp. 88-89.

videoludico ne è già stato colonizzato, e si può vedere come un precursore o un iniziatore di questa tendenza)⁷. Sotto questa etichetta compaiono immagini che producono un'acuta sensazione di "kenopsia". Gli spazi liminali possono essere visti come una sottocategoria delle eterotopie di Michel Foucault e dei non-luoghi di Marc Augé: spesso si identificano in aree di passaggio (corridoi, scale, strade), o ancora, come citato sopra, in luoghi riconoscibili osservati quando sono completamente deserti (scuole, supermercati, aeroporti, quartieri suburbani).

L'antropologo Victor Turner, nella sua opera *The ritual process* (1969) riprende dal collega Van Gennep il concetto di *liminalità*, ossia la fase intermedia di un rito di passaggio, nella quale l'iniziato ha ormai abbandonato il suo stato iniziale ma nella quale la sua identità non si è ancora solidificata nello stato successivo⁸. Immaginate di trovarvi in un'aula scolastica deserta: quando è finita l'ultima lezione? Quando ne inizierà una nuova? Non lo sapete: vi restano le chiostre di sedie inerti, la cattedra abbandonata, la polvere di gesso ormai sedimentata sul pavimento e sui banchi, la sensazione opprimente di un'assenza che infesta il silenzio, e il sospetto che questo attimo di stasi non debba mai finire.

La suggestione di un passato lontano è uno dei tratti comuni a queste immagini: in ciascuna c'è un rimando chiaro all'infanzia e ai tempi spensierati della prima adolescenza. L'estetica dei *liminal spaces* è fatta di giardini, parchi giochi, interni scolastici e domestici. L'apparente alienità delle immagini ci rimanda, forse, al disorientamento con il quale guardavamo il mondo da bambini; e forse, è proprio la parte innocente di noi stessi che sentiamo mancare: i fantasmi che infestano queste immagini sono quelli di noi stessi, di nostre precedenti incarnazioni che abbiamo seppellito.

Il *liminal horror* usa le suggestioni dei *liminal spaces* con l'intento di inquietare e spaventare. L'esempio più esauriente sono le Backrooms, una *creepypasta* comparsa sul sito 4chan il 12 maggio del 2019⁹. Un utente anonimo ha postato nel thread "*Post disquieting images that just feel 'off'*" lo scorcio dell'interno di un edificio vuoto o abbandonato, probabilmente un palazzo di uffici, i muri coperti da un'assillante tappezzeria giallognola, intravisto dalla fessura in mezzo a due divisori. Il giorno seguente un altro utente anonimo ha associato alla fotografia una didascalia:

Se non stai attento ed esci dalla realtà in modalità noclip nei posti sbagliati finirai nelle Backrooms, dove non c'è altro che il tanfo di vecchia moquette umida, la follia del giallo monocromo, l'incessante rumore di sottofondo dei neon al massimo del ronzio, e approssimativamente sei milioni di miglia quadrate di stanze vuote e disposte a caso in cui ritrovarsi in trappola.

Che Dio ti salvi se odi qualcosa aggirarsi nei dintorni perché, sicuro come l'inferno, lei ha udito te¹⁰.

⁷ *The Quiet Horror of Procedural Generation*, Mark Frauenfelder, dal sito "BoingBoing", dicembre 2020. Disponibile su: <https://boingboing.net/2020/12/15/the-quiet-horror-of-procedural-generation.html>.

⁸ V. Turner, *The Ritual Process*, Aldine Transaction, New Jersey, 1996, pp. 94-131.

⁹ V. Tanni, *Exit Reality*, cit., pp. 75-76.

¹⁰ Traduzione dell'autore.

Da questi due post, in modo simile a come avvenne per *Slender Man* nel 2009, è scaturita la prima scintilla di una creazione collettiva che ha attribuito alle Backrooms un *lore*, tramutandole da suggestione fugace in un vero e proprio universo. Nel 2022 Kane Parsons ha realizzato il cortometraggio *Backrooms* per il web, che restituisce abilmente le suggestioni della *creepypasta*, e un lungometraggio è stato annunciato dalla casa di produzione cinematografica A24. Ma ciò che spaventa nelle Backrooms rimane la sua prima, minimale formulazione: un luogo alienante in cui rimanere intrappolati per sempre. Ed è esattamente questo, più che di tutti i Minotauri che potremmo inventare per popolare questo labirinto senza fine, a spaventare: il dubbio e poi il terrore che il corridoio e le scale non portino da nessuna parte, che l'unica destinazione possibile siano una serie di stanze vuote ripetute all'infinito.

Una declinazione cinematografica più matura del *liminal horror* è il film *Skinamarink* (2022) del canadese Kyle Edward Ball. Girato con un budget minuscolo, il film parla di due bambini che si svegliano per scoprire di essere rimasti soli in casa, e che porte e finestre sono sparite. Il film immerge lo spettatore nell'esperienza di una prigionia che dura più di un anno e che al termine del film non è ancora finita.

Ball crea un linguaggio del tutto nuovo per il film: invece di inquadrare l'azione, la lascia spesso fuori campo insieme ai protagonisti, concentrandosi sugli angoli vuoti, le porte aperte sui corridoi bui, le scale che sprofondano in oscurità brulicanti; le inquadrature sono fisse e lunghe; la fotografia riprende la bassa qualità del formato VHS e dei *family movies* degli anni Novanta; i sottotitoli sono parte integrante dell'immagine, non possono essere rimossi, rimandando all'estetica dei meme di internet. Le "assenze" nella messa in scena del film creano per lo spettatore uno spazio ampio e poco confortevole: la quantità di paure che proiettiamo negli spazi negativi dell'inquadratura ci rifluisce addosso con la potenza di un incubo infantile; la staticità della trama inceppa il nostro senso del tempo e il terrore che la prigionia sia eterna diventa anche il nostro.

In quanto autore, mi chiedo cosa queste nuove tendenze stiano aggiungendo alla conversazione e quali altri contributi potrebbero dare in futuro. A titolo di osservazione, per un cinema e una narrativa come quella italiana, che fatica a trovare il proprio posto nelle narrazioni *horror* e *weird* internazionali, potrebbero rappresentare un'occasione: se girato in Italia, *Skinamarink* avrebbe funzionato allo stesso modo. Ma a un livello più profondo, a mia sensazione, la rivoluzione più evidente che l'estetica *liminal spaces* e il *liminal horror* introducono nell'immaginario collettivo è quella di liberare l'archetipo della casa infestata da una collocazione geografica e storica precisa. L'infestazione non è più contenuta nel vecchio edificio in fondo alla strada: è in casa nostra, e nella casa accanto, nei bar e nei negozi dove andiamo ogni giorno, nelle distese di scrivanie dei nostri uffici: in ogni ambiente che possa contenere la nostra assenza. Non posso fare a meno di pensare al *lockdown* durante la pandemia di Covid 19, un'esperienza collettiva recente, accaduta curiosamente a ridosso della diffusione virale di queste forme espressive, che ha rivelato a tutti l'inferno liminale nascosto sotto il mondo che conosciamo, svuotando per diversi mesi gli scenari della nostra vita quotidiana e riducendo il mondo a un fondale di cartapesta, in cui ci siamo ritrovati a galleggiare in sacche di tempo inerte, con il sospetto che la paralisi ci fosse sempre stata, nascosta sotto la frenesia delle nostre vite.

BIBLIOGRAFIA

- Ballard, J.G., *Report on an Unidentified Space Station* in Id., "War Fever", Farrar, Straus and Giroux, New York 2012.
- Fisher, M., *The Weird and the Eerie: lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Minimum Fax, Roma 2018.
- Foucault, M., *Des Espaces Autres, Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", n. 5, Parigi 1984, pp. 46-49.
- Howard, P.L., *L'orrore soprannaturale in letteratura*, Sugarco, Milano 1992.
- Koenig, J., *Dictionary of Obscure Sorrows*, Simon & Schuster, New York 2021.
- Lovecraft, H.P., *L'orrore soprannaturale in letteratura*, a cura di M. Skey, tr. it. S. Censi, Theoria, Milano 1992.
- Tanni, V., *Exit Reality*, NERO Editions, Roma 2023.
- Turner, V., *The Ritual Process*, Aldine Transaction, New Jersey, 1996.



Andrea Morstabilini

La parola e il vuoto. Spazi spettrali nella letteratura occidentale

Breve storia idiosincratica del fantasma

Di fantasmi è piena la letteratura di ogni Paese. Per tracciare una storia esauriente delle loro apparizioni sulla pagina scritta non basterebbe uno scaffale di monografie¹. Eppure, per affrontare il tema dei fantasmi e degli spazi che abitano, da una storia – per quanto breve e necessariamente idiosincratica – bisogna partire. Con due avvertimenti.

Per esigenze di spazio oltreché per inclinazioni tutte personali di familiarità, questa sintetica storia introduttiva, e così le riflessioni che seguono, si snoderà attraverso il limitato campo di indagine delle letterature occidentali; nel farlo, tuttavia, non presterà attenzione alle frontiere – per nostra fortuna sempre più porose, se non già del tutto abolite – fra la cosiddetta letteratura istituzionale e la letteratura di genere, fra tutte le distinzioni possibili della critica (e del mercato) la più dannosa e miope; i generi letterari evolvono con il tempo, come la ricezione che ne facciamo, e nel decidere che cosa è letteratura è più efficace concentrarsi soltanto sul potere che la parola ha di infestare la nostra immaginazione.

Ora. Voltiamo le spalle a queste premesse e, così pure, al conforto della luce e al calore del giorno. Fa buio. Siamo ad Atene, nel I secolo a.C. In città c'è:

[...] una casa spaziosa e capace, ma malfamata e funesta. Nel silenzio della notte si levavano un rumore di ferraglia e, se si ascoltava più

¹ I seguenti volumi sono un buon punto di partenza: M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Feltrinelli, Milano 2013; S.G. Bruce (a cura di), *The Penguin Book of the Undead. Fifteen Hundred Years of Supernatural Encounters*, Penguin Classics, New York 2016; M. Newton (a cura di), *The Penguin Book of Ghost Stories. From Elizabeth Gaskell to Ambrose Bierce*, Penguin Classics, London 2010; M. Cox e R.A. Gilbert (a cura di), *The Oxford Book of Victorian Ghost Stories*, Oxford University Press, Oxford 2003.

attentamente, uno stridore di catene dapprima più lontani, poi vicinissimi: ecco apparire allora uno spettro, un vecchio tutto macilento e trasandato, dalla barba incolta ed i capelli irti. Ai piedi portava ceppi, alle mani catene, e li scuoteva. Per questo motivo gli inquilini passavano notti tetre e spaventose, senza chiudere occhio, in preda alla paura².

Il fantasma ateniese, che nel racconto di Plinio il Giovane appare al filosofo Atenodoro, non è il primo spettro della letteratura occidentale, ma a colpire è la descrizione – l'aspetto dimesso, il clangore di catene che ne accompagna l'incedere –, così familiare a chiunque abbia mai letto un racconto di fantasmi.

Per complessione e inclinazione, lo spettro ateniese è strettamente imparentato con quello del padre di Amleto, quando compare a notte fonda sugli spalti del castello di Elsinore per esigere vendetta, e di tanti altri fantasmi, shakespeariani e non, che sulla pagina come sulla scena teatrale hanno corpo, voce, mire, profezie da impartire.

Come gli spiriti dei morti che Odisseo consulta nella sua lunga ricerca di una via per casa. Siamo nel libro XI dell'*Odissea*, mentre Odisseo narra ad Alcino le molte e strane vicissitudini che l'hanno condotto alla corte dei Feaci; l'aria nel grande salone deve essere diventata gelida al macabro racconto della catabasi, la discesa nell'oltretomba:

[...] e io la spada acuta dalla coscia sguainando
scavai una fossa d'un cubito, per lungo e per largo,
e intorno ad essa libai la libagione dei morti,
prima di miele e latte, poi di vino soave,
la terza d'acqua: e spargevo bianca farina,
e supplicavo molto le teste esangui dei morti [...]
E quando con voti e con suppliche le stirpi dei morti
ebbi invocato, prendendo le bestie tagliai loro la gola
sopra la fossa: scorreva sangue nero fumante. S'affollarono
fuori dall'Erebo l'anime dei travolti da morte [...]
Essi in folla attorno alla fossa, di qua, di là, si pigiavano
con grida raccapriccianti: verde orrore mi prese³.

L'assembramento, la ressa, la fisicità selvaggia – che torneranno anche in Virgilio, ancorché stemperate da due delicate metafore tratte dal mondo naturale⁴ – sono caratteristiche che ritroviamo fra le anime dannate dell'*Inferno* di Dante, per esempio quando, nel canto XXX, appare l'ombra famelica e rabbiosa di Gianni Schicchi, che si azzuffa e addenta Buoso Donati:

Ma né di Tebe furie né troiane
si vider m'ài in alcun tanto crude,

² Plinio il Giovane, *Lettere*, VII, 27, tr. it. A. Stramaglia, in "Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino", Dedalo, Bari 1999.

³ Omero, *Odissea*, libro XI, vv. 24-29, 34-37, 42-43, tr. it. R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 2010, pp. 293-295.

⁴ "[...] tante così nei boschi, al primo freddo d'autunno, / volteggiano e cadono foglie, o a terra dal cielo profondo / tanti uccelli s'addensano, quando, freddo ormai, l'anno / di là del mare li spinge verso le terre del sole", in Virgilio, *Eneide*, libro VI, vv. 309-312, tr. it. R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 2014, p. 223.

non punger bestie, nonché membra umane,
 quant'io vidi in due ombre smorte e nude,
 che mordendo correvan di quel modo
 che 'l porco quando del porcil si schiude.
 L'una giunse a Capocchio, e in sul nodo
 del collo l'assannò, sì che, tirando,
 grattar li fece il ventre al fondo sodo⁵.

Nell'immaginazione antica e medievale l'aldilà è uno spazio pieno, affollato. Come lo strano, impenetrabile pianeta alieno dell'*Eden* di Stanisław Lem, segue regole proprie, talvolta imperscrutabili per gli osservatori umani, ma è a tutti gli effetti un "mondo", con abitanti e città, centri nevralgici, strutture di potere, gerarchie e leggi – le stesse che i suoi cittadini, quando si infiltrano nel nostro piano di realtà, devono a loro volta seguire.

All'avvicinarsi però dell'epoca contemporanea, con i suoi radicati sospetti e i suoi dubbi, già anticipati nell'Ottocento dal grande bardo dell'altrove, Edgar Allan Poe, gli spazi spettrali di raffigurazione letteraria si diradano, e anche le infestazioni assumono un carattere diverso: i fantasmi non si qualificano più come "presenze" che competono coi vivi per uno spazio, bensì come "assenze", buchi neri squarciati nel tessuto della pagina e delle nostre certezze – come Peter Quint e Miss Jessel, i fantasmi, se così ancora possono essere chiamati, del *Giro di vite* di Henry James, di tutte le storie di infestazione fantasmatica la più fundamentalmente ingiudicabile, e dunque la più terrorizzante.

La natura del fantasma

Fino a questo punto, abbiamo discusso di fantasmi sottoscrivendo un tacito accordo fra le parti: fatte salve le inaggirabili differenze individuali, ciascuno di noi ha in mente un'idea ben chiara di che cosa sia uno spettro, con tutta probabilità influenzata dalle rappresentazioni iconografiche – come quella del fantasma ateniese di Plinio –, teatrali o cinematografiche a cui siamo esposti fin da bambini. Ma se guardiamo con più attenzione alle diverse definizioni che del fantasma sono state date nel corso dei secoli, possiamo affinare quest'idea, e avvicinarci a una fragile, temporanea verità su che cosa sia davvero l'oggetto della nostra indagine letteraria.

L'*Encyclopédie française* spiega che "diamo il nome di *fantasma* a tutte le immagini che ci fanno supporre l'esistenza di esseri corporei al di fuori di noi, che invece non ci sono affatto"⁶. In *Stanze*, Giorgio Agamben analizza la teoria medievale della conoscenza, e nel commentare un passo di Averroè in merito alla vista scrive che "il processo conoscitivo è qui concepito come una speculazione in senso stretto, un riflettersi di fantasmi di specchio in specchio: specchio e acqua sono gli occhi e il senso, che riflettono la forma dell'oggetto, ma speculazione è anche la fantasia, che 'immagina' i fantasmi in assenza dell'oggetto"⁷.

Similmente, la prima definizione di fantasma offerta dal vocabolario della lingua italiana Treccani è quella di "immagine non corrispondente a realtà,

⁵ Dante Alighieri, *Inferno*, XXX, vv. 22-30. L'edizione citata è quella a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2016 [prima edizione 1991], pp. 889-890.

⁶ *Encyclopédie française*, 1751-1780, vol. VI, p. 404, citato in M. Scotti, *Storia degli spettri*, cit., p. 25.

⁷ G. Agamben, *Stanze*, Einaudi, Torino 2011, p. 95.

cosa inesistente, illusoria, puro prodotto di fantasia”, ed è solo scorrendo la voce che troviamo l'uso comune della parola, quello di “apparizione notturna, ombra, spettro (spesso rappresentato come figura evanescente, biancovestita)”. Sinonimi possibili diventano dunque: apparenza, fantasia, illusione, allucinazione, visione; e dall'altro canto: larva, lemure, ombra, spettro, spirito.

Il fantasma allora è un'apparizione e un'apparenza, un'ombra e una *fantasia*. Il fantasma, potremmo dire, è una *finzione*, l'immagine stessa della letteratura, che ci fa supporre l'esistenza di esseri corporei al di fuori di noi, che invece non ci sono affatto. Il fantasma, come la parola che lo evoca, c'è e non c'è; è una contraddizione con cui ogni lettore deve fare i conti, un ossimoro – ossa quasi morte, ossa che scricchiolano, che frusciano, pagine antiche che minacciano di sbriciolarsi al minimo tocco.

Spazi pieni

Conserviamo questa verità fra le dita, come una fiamma minacciata dal vento. L'aria è gelida dove dobbiamo andare – di nuovo al principio. Come abbiamo detto, non c'è forse spazio spettrale in letteratura che sia più pieno, denso, compatto dell'aldilà greco-romano, e per estensione di quello cristiano come tramandatoci dalle visioni oltremondane dei poeti e pensatori medievali. In questo spazio, le anime dei defunti riproducono la realtà mondana cui erano abituati in forme concrete e spesso riconoscibili, anche se invertite di senso; inoltre, per accedere a questo spazio secondo occorrono riti altrettanto concreti e riconoscibili, come la libagione dei morti che abbiamo visto offrire in sacrificio da Odisseo, miele, latte, vino, farina, sangue. Gli spiriti antichi appaiono spesso sulla pagina in grandi scene d'insieme, esercito o corteo, come in una delle più memorabili, e spettrali, visioni dantesche:

La luna, quasi a mezza notte tarda,
facea le stelle a noi parer più rade,
fatta com'un secchion che tuttor arda;
e correa contra 'l ciel per quelle strade
che 'l sole infiamma allor che quel da Roma
tra ' Sardi e ' Corsi il vede quando cade. [...]
E quale Ismeno già vide e Asopo
lungo di sé di notte furia e calca,
pur che i Teban di Bacco avesser uopo,
cotal per quel giron suo passa falca,
per quel ch'io vidi di color, venendo,
cui buon volere e giusto amor cavalca.
Tosto fur sovr'a noi, perché correndo
si movea tutta quella turba magna⁸.

In simile processione appaiono anche gli spettri di quanti Riccardo ha assassinato o fatto assassinare nel *Riccardo III* di Shakespeare; gli spiriti, le valchirie, gli elfi che accompagnano Odino nelle sue cacce selvagge attraverso i gelidi cieli del Nord; i fantasmi di Dunharrow nel *Signore degli Anelli* di J.R.R. Tolkien:

⁸ Dante Alighieri, *Purgatorio*, XVIII, vv. 76-81, 91-98. Cito dall'edizione a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2016 [prima edizione 1994], pp. 533-534, 536-537.

“I Morti ci seguono”, disse Legolas. “Vedo figure di Uomini e di cavalli, e pallidi standardi come nuvole lacerate, e delle lance simili a cespugli invernali in una notte di nebbia. I Morti ci seguono”⁹.

Allo stesso modo di queste forme spettrali, sono ingombranti anche alcuni spiriti borghesi, che dalla Rivoluzione industriale in avanti eleggono a spazi per eccellenza delle proprie infestazioni, declinate in questo caso nel segno dell'effrazione sovranaturale, le abitazioni private che la nuova classe abbiente ha ereditato o fatto costruire, dietro alte mura e chiavistelli, per sentirsi al sicuro. E nessuna casa è forse più infestata di quella in G-Street, No. –, in *The Haunted and the Haunters: or, The House and the Brain* di Edward Bulwer-Lytton.

Il racconto, pubblicato per la prima volta nell'agosto del 1859 su *Blackwood's Magazine*, è emblematico sia come archetipo del genere della *haunted house* sia come sterminato deposito di trucchi narrativi per suscitare paura o terrore nel lettore. Fra i vari stratagemmi impiegati da Bulwer-Lytton nelle poco meno di trenta pagine del racconto¹⁰, alcuni dei quali diventati poi veri e propri topoi del genere, troviamo: impronte di piedi invisibili che appaiono sulle pietre bagnate di un cortile; rumori di passi in corridoi vuoti; sedie e altri mobili che si spostano spontaneamente e porte la cui serratura sembra avere una volontà propria; vapori spettrali che salgono dalle assi del pavimento; una nebbia azzurra che assume effimere sembianze umane; sfere arroventate di luce che salgono le scale; forme di tenebra in cui lampeggiano occhi malevoli; continue sovversioni delle leggi fisiche che governano il mondo; “larve esangui e così tremende che non riesco a descriverle”¹¹.

Pieni, anzi pienissimi, soffocanti, sono anche gli spazi di H.P. Lovecraft, fitti non più di fantasmi, bensì di raccapriccianti creature precipitate sul nostro mondo dagli abissi cosmici, mostri di occhi e tentacoli e proboscidi che fanno il verso ad animali terrestri, sfigurati però da leggi cosmiche che non contemplano in alcun modo l'essere umano – leggi, anzi, di fronte alle quali l'essere umano è un errore da correggere.

Con Lovecraft entriamo in una fase nuova della letteratura dell'orrore, ma seguire la sua traiettoria ci porterebbe lontano, oltre la nube di Oort, dove brillano stelle che sono dèi antichi, spietati. Eppure anche il suo, come in tanta letteratura americana, è un demone contraddittorio dei luoghi, un demone delle praterie, delle foreste, delle paludi, e allo stesso tempo un demone delle case senza pace. Una in particolare ci aspetta.

Spazi vuoti

Se è vero che la teoria medievale della conoscenza era “una speculazione in senso stretto, un riflettersi di fantasmi di specchio in specchio”, lo specchio, in epoca moderna, si incrina.

Nella tragedia più cupa di Shakespeare, *Macbeth*, che il critico polacco Jan Kott ha acutamente definito il dramma dei “contagiati dalla morte”, quando

⁹ J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli*, vol. III, *Il ritorno del re*, tr. it. V. Alliaia di Villafranca, Rusconi, Milano 1997, p. 948.

¹⁰ Faccio riferimento all'edizione pubblicata in *The Penguin Book of Ghost Stories*, cit., pp. 39-66.

¹¹ “Larvae so bloodless and hideous I can in no way describe them”, *The Penguin Book of Ghost Stories*, cit., p. 55. Traduzione dell'autore.

appare in scena lo spettro di Banquo, che Macbeth ha fatto uccidere, nessuno si accorge della sua comparsa, se non Macbeth stesso, che esclama:

Vattene, lascia la mia vista! Ti nasconda
la terra! Le tue ossa sono senza midollo,
il tuo sangue è freddo, tu non hai sguardo
negli occhi con cui mi fissi¹².

Nella traduzione italiana, Agostino Lombardo rende con “non hai sguardo” il “*thou hast no speculation in those eyes*” shakespeariano, e il tema della *no speculation*, del riflesso mancato, centrale in ogni rappresentazione scenica della tragedia – memorabile la versione cinematografica (1948) di Orson Welles, nella quale gli invitati al castello di Inverness scompaiono quando appare lo spettro, e viceversa –, si dimostrerà particolarmente fecondo in grossa parte della letteratura dell'orrore sovranaturale moderna e contemporanea.

Pensiamo all'ossessione di Edgar Allan Poe per l'atto del guardare, che tuttavia è spesso futile, vano, privo di reciprocità: “Ma sebbene io, Oinos, sentissi che gli occhi del morto mi fissavano, mi costringevo a non avvertire quell'espressione rancorosa, e guardando con sguardo saldo nelle profondità dello specchio di ebano, cantavo con voce fragorosa e stentorea”¹³; a un racconto inafferrabile come *Gli occhi* di Edith Wharton; o ancora, tornando per un istante al cinema, al primissimo piano dell'occhio di Laura Palmer in *Twin Peaks* di David Lynch, o agli infiniti sguardi – curiosi, vitrei, predatori – filmati da Alfred Hitchcock.

La stessa preoccupazione per lo sguardo sghembo, per lo specchio che non riflette, sta al centro de *Il giro di vite* di Henry James. Non possiamo aspettare oltre; è ora di entrare a Bly.

Da quando è apparso per la prima volta a puntate su *Collier's Weekly* nel 1898, *Il giro di vite* è stato studiato, analizzato, anatomizzato, smontato, adattato, tradotto, tradito, illustrato, eppure nessuno è ancora riuscito a scioglierne il mistero chiuso al centro.

La vicenda segue un canovaccio ben noto: una giovane istituttrice accetta di trasferirsi nella magione di campagna di Bly per badare a due orfani, Miles e Flora, per conto dello zio, uno scapolo danaroso e affascinante; presto, però, la giovane, che rimarrà sempre senza nome, si convince che gli spettri della vecchia istituttrice e del valletto del padrone, Miss Jessel e Peter Quint, esercitano una sinistra influenza ultraterrena sui due bambini e che qualcosa di tremendo stia per accadere.

Nel suo saggio dedicato alla *Letteratura fantastica*, il filosofo bulgaro Cvetan Todorov sostiene che il fantastico sia un genere letterario “evanescente”, caratterizzato dall'incertezza – dei personaggi e dunque dei lettori – fra due possibili interpretazioni di un evento inspiegabile: l'una che tenta di ricondurre l'evento alle leggi naturali (si parlerà allora di “strano”, come nel caso del *Frankenstein* di Mary Shelley) e l'altra che, invece, lo accetta

¹² W. Shakespeare, *Macbeth*, III, iv, vv. 92-95, tr. it. A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 2014 [prima edizione 1997], p. 109.

¹³ La citazione è tratta da *Ombra. Parabola (Shadow. A Parable)* nella traduzione di G. Manganelli, in E.A. Poe, *I racconti. 1831-1849*, Einaudi, Torino 2017.

come sovrannaturale (e si parlerà dunque di “meraviglioso”, come nel caso dell’epica classica o norrena, o in tempi più recenti del fantasy).

Il fantastico vive in questo dubbio, nel sospetto fugace che qualcosa sia come non dovrebbe essere: “Arrivai quasi a credere: ecco la formula che riassume lo spirito del fantastico. La fede assoluta, come l’incredulità totale, ci condurrebbero fuori dal fantastico; è l’esitazione a dargli vita”¹⁴. Di solito, l’esitazione dura il tempo frettoloso di un battito di cuore; nel *Il giro di vite*, invece, si gonfia, si allarga, si dilata: l’intera novella vive nel suo incantesimo di sospensione. La conoscenza – la speculazione – è impossibile.

Voglio soffermarmi su una scena all’inizio del racconto, nel quarto capitolo. Il crepuscolo si avvicina, ma la luce del pomeriggio indugia ancora. La pioggia che è caduta fin dal mattino smette. Preparandosi per andare in chiesa, l’istitutrice entra in sala da pranzo per recuperare i guanti. Le basta fare un passo; si ferma. Peter Quint la osserva dal giardino, attraverso la finestra.

Il suo volto era premuto contro il vetro [...] Si trattenne solo per pochi secondi, ma abbastanza per convincermi che anche lui mi aveva vista e riconosciuta; e fu come se lo avessi guardato per anni e lo conoscessi da sempre.

Animata da “una vibrazione improvvisa di dovere e di coraggio”, perché già teme l’ascendente nefasto di Quint sul giovane Miles, l’istitutrice si precipita in giardino... ma non c’è nessuno davanti alla finestra. Quint è scomparso. Allora:

Avvertii confusamente che dovevo mettermi nello stesso luogo nel quale [Quint] si trovava. E così feci: premetti il viso contro il vetro e guardai nella stanza come lui aveva fatto.

In quel momento, la governante di Bly entra a sua volta in sala da pranzo:

Mi vide come io avevo visto il mio visitatore; si arrestò di colpo come avevo fatto io; le feci provare, in parte, la stessa scossa che io avevo ricevuto. Impallidi, facendomi chiedere a me stessa se anch’io fossi impallidita tanto¹⁵.

Sta in questa asimmetria di sguardi, in questa proliferazione di spazi vuoti imperfettamente riempiti da presenze che sono assenze, l’inquietudine de *Il giro di vite*. Qualche pagina più oltre, l’istitutrice affermerà disperata:

No, no... ci sono degli abissi, degli abissi! Più ci ripenso e più vedo a fondo, e più vedo a fondo e più ho paura. Non so più che cosa non vedo, che cosa non mi fa paura¹⁶.

¹⁴ C. Todorov, *La letteratura fantastica*, tr. it. E. Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano 2000, p. 34.

¹⁵ Le citazioni sono tratte da H. James, *Il giro di vite*, tr. it. F. Cialente, in Id., “Racconti di fantasmi”, a cura di M.L. Castellani Agosti, Einaudi, Torino 2008 [prima edizione 1988], pp. 372-373.

¹⁶ H. James, *Il giro di vite*, cit., p. 385. I corsivi non sono riportati nell’edizione Einaudi, ma appartengono al testo di James e dunque li ho reintegrati: cfr. H. James, *The Turn of the Screw*, Penguin Classics, London 2011, p. 45.

Che esistano o meno – intere scuole critiche interpretano Miss Jessel e Peter Quint come frammenti allucinatori nella mente dell'istitutrice – i fantasmi di Bly aprono uno squarcio nel tessuto del racconto: al di là non scorgiamo che un grande vuoto nero. Talvolta, alla periferia del nostro sguardo, sembra agitarsi qualcosa; l'inizio di un movimento, che forse è la ricostruzione di un ordine o forse il principio di una frana. Se voltiamo la testa, però, non c'è nulla – nessuno fuori dalla finestra che ci fissi. Come scrisse Virginia Woolf, “dobbiamo riconoscere che qualcosa rimane inspiegato; dobbiamo ammettere che Henry James ha vinto. Il raffinato, mondano, sentimentale vecchio signore riesce ancora a farci avere paura del buio”¹⁷.

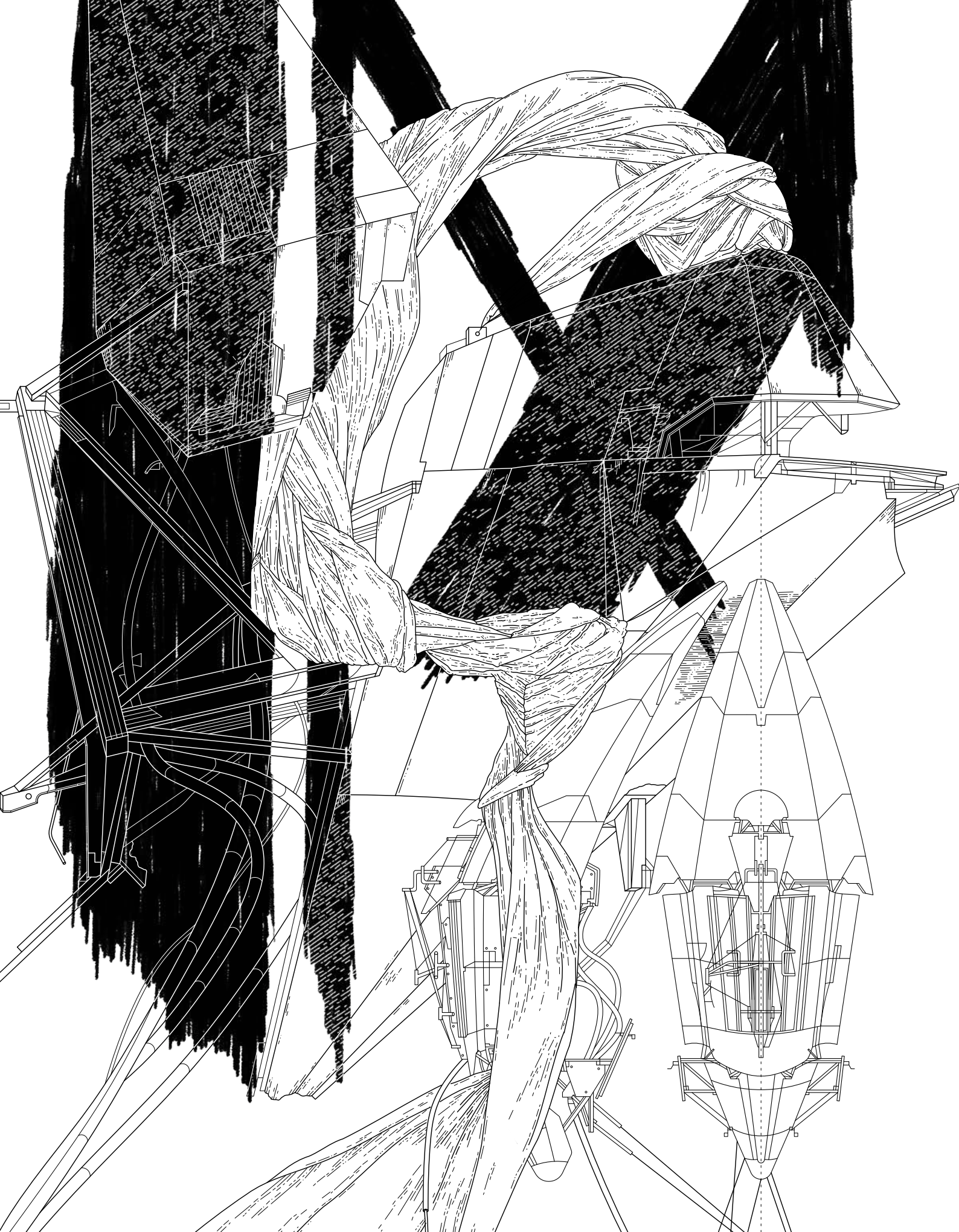
Una conclusione (sempre idiosincratica)

Abbiamo detto che il fantasma è l'immagine stessa della letteratura. La finzione letteraria ci induce a credere “nell'esistenza di esseri corporei al di fuori di noi, che invece non ci sono affatto”, se non nella nostra fantasia. La letteratura è *ombra*, *specchio*, un palco vuoto quando si spengono le luci; la letteratura è *fantasma*. La letteratura è *evocazione* della parola dal vuoto; ed *esorcismo* del vuoto con la parola: ci affidiamo al racconto nella speranza che, almeno per un poco, tenga a bada i mostri.

¹⁷ V. Woolf, *I racconti di fantasmi di Henry James*, in “Times Literary Supplement”, 22 dicembre 1921, tr. it. M.L. Castellani Agosti, in H. James, “Racconti di fantasmi”, cit., p. xiii.

BIBLIOGRAFIA

- Bruce, S.G. (a cura di), *The Penguin Book of the Undead. Fifteen Hundred Years of Supernatural Encounters*, Penguin Classics, New York 2016.
- Cox, M. e Gilbert, R.A. (a cura di), *The Oxford Book of Victorian Ghost Stories*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- James, H., *Il giro di vite*, tr. it. F. Cialente, in Id., "Racconti di fantasmi", a cura di M.L. Castellani Agosti, Einaudi, Torino 2008.
- Newton, M. (a cura di), *The Penguin Book of Ghost Stories. From Elizabeth Gaskell to Ambrose Bierce*, Penguin Classics, London 2010.
- Omero, *Odissea*, tr. it. R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 2010.
- Poe, E.A., *I racconti. 1831-1849*, tr. it. G. Manganelli, Einaudi, Torino 2017.
- Scotti, M., *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Feltrinelli, Milano 2013.
- Stramaglia, A. (tr.), *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, Dedalo, Bari 1999.
- Shakespeare, W., *Macbeth*, tr. it. A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 2014.
- Todorov, C., *La letteratura fantastica*, tr. it. E. Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano 2000.
- Tolkien, J.R.R., *Il Signore degli Anelli*, vol. III, *Il ritorno del re*, tr. it. V. Alliata di Villafranca, Rusconi, Milano 1997.
- Virgilio, *Eneide*, tr. it. R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 2014.
- Woolf, V., *I racconti di fantasmi di Henry James*, in "Times Literary Supplement", 22 dicembre 1921, tr. it. M.L. Castellani Agosti, in H. James, "Racconti di fantasmi", Einaudi, Torino 2008.



Andrea Vaccaro

L'architettura dell'inconscio: infestazioni, luoghi e nonluoghi nelle opere di Robert Aickman

Nipote del romanziere Richard Marsh (autore del romanzo fantastico *The Beetle*), Robert Fordyce Aickman nasce a Londra nel 1914. Approda alla letteratura tardi, nel 1951, all'età di 37 anni, quando pubblica insieme a Elizabeth Jane Howard l'antologia *We Are for the Dark. Six Ghost Stories*. Nel 1955 in *The Third Ghost Book*, una delle più importanti serie antologiche di *ghost stories*, curata da Cynthia Asquith, esce *Ringling the Changes*, racconto che riscuote un grande interesse e successo, tanto che nel 1968 la BBC ne farà un adattamento per la televisione inglese. Tuttavia la sua attività di scrittore rimane in secondo piano rispetto alla sua principale occupazione all'interno della *Inland Waterways Association*, associazione che mirava alla conservazione e protezione dei canali sotterranei in Inghilterra, di cui fu cofondatore. Nel 1964 abbandona gli impieghi attivi dell'associazione per dedicarsi a tempo pieno alla letteratura e nello stesso anno escono il primo dei *Fontana Book of Great Ghost Stories*, di cui è curatore, e *Dark Entries: Curious and Macabre Ghost Stories*, la sua prima antologia personale, contenente sei racconti, tra cui il già citato *Ringling the Changes*. Da questo momento l'attività di curatore si affianca a quella di scrittore. La maggior parte della sua produzione letteraria consta di racconti, novelle e tre romanzi, cui si affiancano tre romanzi, *The Late Breakfasters* (1964), unico pubblicato in vita, *The Model* (1980), pubblicato postumo nel 1987, e *Go Back at Once* (1975), pubblicato nel 2020. Alle opere di narrativa si aggiungono un'autobiografia, *The Attempted Rescue* (1966) e diversi articoli e saggi, per lo più legati alla sua attività con la *Inland Waterways Association*, come *The Story of Our Inland Waterways* (1955), *Know Your Waterways* (1955) e *The River Runs Uphill: A Story of Success and Failure* (postumo, 1986). Nel 1981, anno della sua morte, vince il premio della *British Fantasy Society* con il racconto *The Stains*¹.

¹ Per vita e opere di Aickman vedasi G.W. Crawford, *Robert Aickman. An Introduction*, Gothic Press, Baton Rouge 2003, e R.B. Russell, *Robert Aickman: An Attempted Biography*, Tartarus Press, Carlton-Coverdale 2022.

La narrativa di Aickman si inserisce nella scia di *ghost stories* inaugurata da Henry James e proseguita poi in patria da autori quali Walter de la Mare e Oliver Onions, in cui il fantasma – laddove c'è – non è altro che un riflesso dello straniamento dell'uomo contemporaneo di fronte a una realtà cui sempre più sente di non appartenere.

Aickman s'interessò di parapsicologia e di esoterismo (fu amico di Harry Price e membro del suo Ghost Club), staccandosene nel momento in cui si rese conto che tali pseudoscienze non erano in grado di fornirgli una valida alternativa per la comprensione di quel mondo nascosto di cui intuiva l'esistenza. Freud fu un terreno più fertile su cui svolgere le indagini, ma fu solo la letteratura che gli permise di indagare la sottile linea che separa il reale dall'irreale, di cui il “fantasma” è appunto simbolo. Come dice Giuseppe Lippi nell'introduzione all'antologia *Suspense*: “in lui il processo di interiorizzazione della storia di fantasmi inglese è al suo culmine; il reale è un mosaico composto di tessere strani e spesso paurosamente prive di senso”².

Un mondo nascosto, sotteso, a volte minaccioso, si annida nei meandri dell'apparente realtà, come ci ricorda nell'incipit di *Compulsory Games* (1976):

Certe persone sono capaci di provare piacere, di divertirsi, ma nessuna è veramente capace di provare appagamento. La convinzione di essere appagati può essere mantenuta soltanto attraverso una coercizione costante, esterna o interna; e anche così, la realtà sottesa, il mistero sotteso, filtra inevitabilmente, presto o tardi, attraverso qualche fessura imprevedibile³.

Il disagio e lo straniamento dell'uomo contemporaneo così forte in Aickman richiamano alla mente i concetti e le parole di uno dei più importanti antropologi del Novecento, Marc Augé, e i suoi *nonluoghi*. In *Non-lieux*, Augé ci dice: “Se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi identitario, relazionale e storico definirà un *nonluogo*. L'ipotesi che qui sosteniamo è che la surmodernità è produttrice di nonluoghi antropologici [...]”⁴.

I personaggi delle storie di Aickman si ritrovano persi, senza identità, sopraffatti dalle condizioni imposte dalla modernità, e il vero fantasma in Aickman è l'uomo moderno, portatore di valori e simbolo di una società nella quale non si riconosce più.

La narrativa di Aickman è intrisa di apparenti “luoghi”: semplici abitazioni, sontuosi palazzi, chiese, villaggi, si presentano a noi come scenario per le vicende del protagonista, palcoscenico perfetto per le “infestazioni” aickmaniane. Sappiamo⁵ come Aickman fosse affascinato dalle case infestate, tanto da voler rilevare la proprietà di Borley Rectory, “la casa più infestata d'Inghilterra”, per poterla conservare “nell'interesse della

² G. Lippi, *Ectoplasmi di carta*, in R. Aickman, “Suspense”, Mondadori, Milano 1990, pp. 5-13.

³ R. Aickman, *Giochi obbligati*, in *Storie d'amore e di morte*, Hypnos, Milano 2023, tr. it. E. Furlan, p. 127.

⁴ M. Augé, *Nonluoghi*, Elèuthera, Milano 2009, tr. it. D. Rolland, p. 93.

⁵ R.B. Russell, *Robert Aickman: An Attempted Biography*, cit., pp. 62-64.

scienza”⁶, e spesso nei suoi racconti è facile ritrovare luoghi reali, dalla cattedrale di San Bavone a Gand de *I Ciceroni*, alle stanze del palazzo di Westminster a Londra⁷.

Altre volte invece ci troviamo di fronte a luoghi e situazioni indefinite, non riconducibili a spazi noti. L'esempio più significativo in tal senso è fornito dal racconto *The Hospice* (1975), pubblicato nella forse sua più rappresentativa raccolta, *Cold Hand in Mine*⁸. L'incipit è tra i più famosi di tutta la produzione aickmaniana:

Si trovava in un luogo ai confini del mondo. Più preciso di così, Maybury non avrebbe saputo essere⁹.

Di ritorno da un lavoro in fabbrica, il protagonista Maybury si trova, complice una scorciatoia suggeritagli dal suo principale, disperso “in qualche punto dell'immensa conurbazione delle Midlands occidentali”¹⁰. La vaga indicazione geografica invece che definire, tende a rendere ancor di più forte il senso di incertezza e indeterminatezza che pervade Maybury, così come le coordinate temporali: “[...] gli sembrava che fossero passate ore da quando aveva lasciato la fabbrica [...]. Maybury guardò l'orologio. Erano passate veramente delle ore!”¹¹. Questo passo è esemplificativo della tecnica impiegata da Aickman, un continuo gioco con le percezioni dei suoi personaggi, che provoca, quasi subdolamente, un senso di straniamento sempre più forte nel lettore. La parte razionale di Maybury gli dice che non possono essere passate tutte quelle ore, ma al controllo dell'orologio, si rende conto che la sua prima sensazione era corretta, come se il tempo scorresse in maniera differente. Quando Maybury raggiunge l'ingresso dell'ostello si trova assalito da continui dubbi sulla natura del luogo:

Il viale d'ingresso era stato asfaltato male, e dai buchi che lo costellavano si capiva che l'asfalto era vecchio e il percorso intensamente trafficato. I fari di Maybury illuminarono stranissime svolte e giravolte, ma alla fine il viale si fece un po' più dritto e alla sua sinistra comparve l'ostello. Maybury si rese conto che il viale – se poi di questo si trattava – non era stato, un tempo, la via d'accesso principale: c'era infatti una strada più vecchia e più tradizionale che si snodava tra fitte chiazze di rododendri. Tutto questo era reso visibile da una forte lampada che brillava sulla facciata dell'edificio: quasi un riflettore, pensò Maybury. Suppose che il nuovo ingresso fosse stato aperto per permettere l'accesso ai fornitori: e questo quando la casa si era trasformata in... che cosa? Un albergo? Una locanda? Un club?¹².

⁶ AA.VV., *Mystery. An Anthology of the Mysterious in Fact & Fiction*, Hulton Press, London 1952, p. 273.

⁷ Per il rapporto tra luoghi reali e luoghi letterari in Aickman vedasi R.B. Russell, R. Parker e M. Valentine, *Literary Hauntings: A Gazetteer of Literary Ghost Stories from Britain and Ireland*, Tartarus Press, Carlton-Coverdale 2023, pp. 1, 24, 53, 117, 151, 203, 261.

⁸ R. Aickman, *Brividi crudeli*, tr. it. G. Lippi, Edizioni Hypnos, Milano 2021.

⁹ R. Aickman, *Brividi crudeli*, cit., p. 173.

¹⁰ R. Aickman, *Brividi crudeli*, cit., p. 173.

¹¹ R. Aickman, *Brividi crudeli*, cit., p. 173.

¹² R. Aickman, *Brividi crudeli*, cit., pp. 177-178.

Le “stranissime svolte e giravolte”, il “viale”, se di viale si tratta, la lampada che è quasi un “riflettore”, tutti elementi che sembrano suggerire il passaggio a una realtà diversa, trasformata, come l'antica abitazione si era trasformata in...? Qui Aickman sembra quasi parlarci direttamente: cosa sarà esattamente questo *hospice*? I dubbi che assalgono ora Maybury sembrano anticipare la storia: da semplici avventori, gli ospiti si riveleranno prima clienti abituali, poi membri stanziali di un bizzarro club esclusivo, ove non vigono le leggi del mondo di fuori. E non solo le leggi sociali, ma anche quelle fisiche sembrano essere sfidate dall'incredibile e innaturale appetito degli avventori:

Una parte dei commensali si faceva notare per la sua decrepitezza; non soltanto erano vecchi, ma sembravano anche rimbambiti: tremavano, avevano gli occhi che lacrimano, in testa nemmeno un capello, ma anche loro mangiavano a tutta forza. Maybury ebbe l'orrendo sospetto che mangiare fosse tutto ciò che facevano nella vita¹³.

Secondo Augé “la surmodernità è produttrice di nonluoghi antropologici e [...] non integra in sé i luoghi antichi: questi, repertoriati, classificati e promossi a ‘luoghi della memoria’, vi occupano un luogo circoscritto e preciso”¹⁴. Altra caratteristica della surmodernità è l'eccesso¹⁵, di tempo, di spazio, dell'ego. Il mondo in cui viene in contatto Maybury è luogo dell'eccesso, dell'estremo, con pasti pantagruelici, le *avances* esplicite e inopportune – agli occhi di Maybury – da parte di una sconosciuta: tutti gli istinti primari vengono sublimati all'interno delle mura dell'ostello. Così infatti spiega il compagno di stanza di Maybury durante la notte:

“Tutto ciò che accade qui dentro è regolato dai più semplici principi naturali: mangiare regolarmente buon cibo, dormire parecchie ore, non assillare il cervello affaticato. Il cibo è molto importante. Aspetti che venga ora di colazione, vecchio mio, e vedrà. È una cosa fantastica, gliel'assicuro.”

“Come fate a mangiare così tanto?” chiese Maybury. “A me la cena sarebbe bastata per tutta una giornata.”

“Ci limitiamo a seguire la Natura. Facciamo come essa... no, come lei comanda. È lei il capo, qui.”

Un altro tra i racconti più esemplificativi del rapporto tra luogo e straniamento è *Meeting Mr Millar* (1972), in cui il protagonista, un editor di storie pornografiche, si rifugia in un appartamento al terzo e ultimo piano in una palazzina londinese, palazzina che si rivelerà infestata. La presenza in realtà è del tutto fisica, il fantomatico Mr Millar, anzi la voce narrante del protagonista ci avverte come la sua sarà “la storia di un uomo invasato e non di una casa”¹⁶. Anche in questo caso abbiamo, come in *The Hospice*, una netta contrapposizione tra l'esterno, il mondo comune – qui rappresentato dalla

¹³ R. Aickman, *Brividi crudeli*, cit., p. 186.

¹⁴ M. Augé, *Nonluoghi*, cit., p. 93.

¹⁵ R. Aickman, *Brividi crudeli*, cit., pp. 52-58.

¹⁶ R. Aickman, *Brividi crudeli*, cit., p. 254.

casa in campagna della madre dove il protagonista si rifugia per un breve periodo – e l'appartamento di Brandenburg Square (nome che viene leggermente alterato “perché se si afferma che una certa casa, tuttora esistente, è infestata, si può essere querelati”)¹⁷. Al secondo piano della palazzina all'inizio del racconto troviamo la redazione del giornale *Libertà*, che viene poi sostituita dal misterioso studio Stallabrass, Hoskins e Cram, mentre una coppia di giovani sposi con quattro figli al seguito occupa il primo piano. Il trasloco della redazione del giornale – rappresentativa del mondo della cultura, dell'identità – e l'avvento dello studio legale retto dal fantomatico principale, Mr Millar, – rappresentativo del mondo moderno del consumismo, simbolo della vacuità – segnano il momento cruciale che *trasforma* la palazzina in un luogo *altro*, incomprensibile e inaccessibile al protagonista.

Esemplificativa è la frase che Maureen, la donna della coppia del primo piano con cui il protagonista intreccerà ben presto una relazione amorosa, riesce a carpire da un impiegato della ditta delle pulizie, durante il lavaggio dei finestrini della palazzina: “Fra loro hanno un modo di dire: dietro le finestre non c'è niente. Solo il vuoto”¹⁸.

A volte si tratta di una casa di bambole (*The Inner Room*, 1966), altre di una sala d'attesa in una stazione (*The Waiting Room*, 1956), altre ancora a essere coinvolto è addirittura un intero villaggio (*The Houses of the Russians*, 1968), in ogni caso nelle storie di Aickman sono i luoghi, o meglio i nonluoghi, il palcoscenico dei suoi personaggi, isolati, senza identità e senza storia, intrappolati in quella “contrattualità solitaria”¹⁹ che Augé ha così acutamente messo a nudo come inevitabile conseguenza dello sviluppo della surmodernità.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Mystery. An Anthology of the Mysterious in Fact & Fiction*, Hulton Press, London 1952.

Aickman, R., *Brividi crudeli*, tr. it. G. Lippi, Edizioni Hypnos, Milano 2021.

Aickman, R., *Giochi obbligati*, in Id., “Storie d'amore e di morte”, tr. it. E. Furlan, Hypnos, Milano 2023.

Augé, M., *Nonluoghi*, traduzione di D. Rolland, Elèuthera, Milano 2009.

Crawford, G.W., *Robert Aickman. An Introduction*, Gothic Press, Baton Rouge 2003.

Lippi, G., *Ectoplasmi di carta*, in R. Aickman, “Suspense”, Mondadori, Milano 1990.

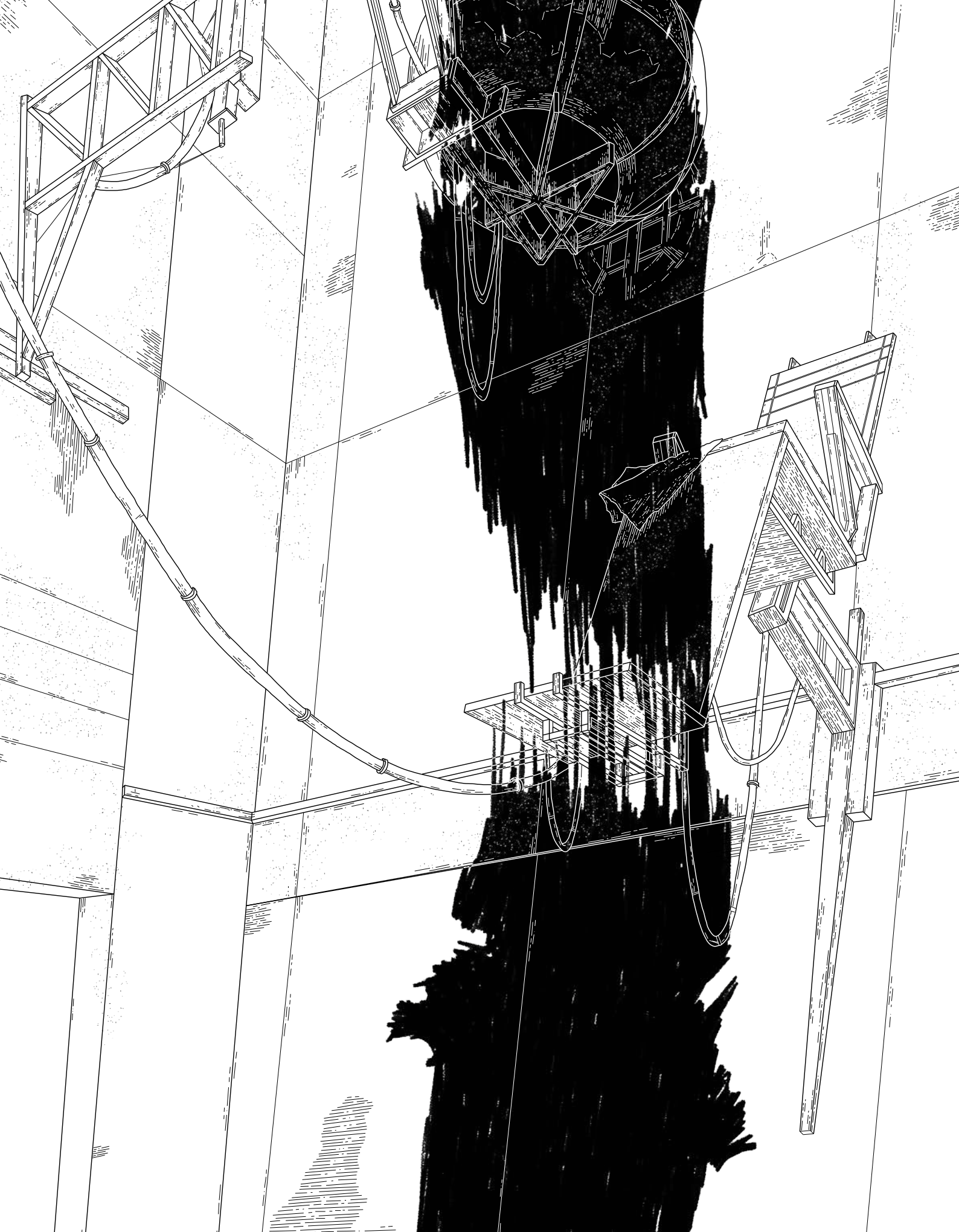
Russell, R.B., *Robert Aickman: An Attempted Biography*, Tartarus Press, Carlton-Coverdale 2022.

Russell, R.B., Parker, R. e Valentine, M., *Literary Hauntings: A Gazetteer of Literary Ghost Stories from Britain and Ireland*, Tartarus Press, Carlton-Coverdale 2023.

¹⁷ R. Aickman, *Brividi crudeli*, cit., p. 254.

¹⁸ R. Aickman, *Brividi crudeli*, cit., p. 259.

¹⁹ M. Augé, *Nonluoghi*, cit., p. 107.



Fabio Camilletti

Deadly Cold Cases: a caccia di fantasmi in biblioteca

“Cosa mai?” chiesi io incuriosito. “Chi mai? Dovresti chiedere”. Così parlò Dioniso, e tacque quindi nel modo che gli è proprio, e cioè in maniera tentatrice.

F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, 2 [25]¹

Anche le storie di fantasmi, di regola, si fondano su dei fatti, fatti d'allucinazione, d'illusione o d'impostura che siano. Esse sono, se non altro, “documenti umani”.

A. Lang, *The Book of Dreams and Ghosts*²

Una casa nelle Fiandre

Per anni Henri Vernes (al secolo Charles-Henri-Jean Dewisme) s'era chiesto dove fosse Malpertuis. Poteva essere ovunque: una delle tante case di “qualche porto anseatico annegato nella nebbia e nella pioviggine”, tutte identiche, senza che nulla, dell'aspetto esteriore, tradisse gli orrori che quelle mura racchiudevano³. Magari, nei suoi vagabondaggi con Jean Ray, gli era anche capitato di costeggiare “quella casa tremenda”, ma l'amico s'era sempre guardato bene dal lasciar trasparire alcunché⁴. Solo una volta, in un'osteria di Gand, lo scrittore aveva abbozzato qualcosa di simile a una confessione – “Si batté la fronte col suo dito corto e tozzo di marinaio. – Esce da qua dentro, quella stamberga maledetta, disse infine” – ma Vernes aveva sospettato l'ennesimo bluff⁵. “Tu menti, Jean Ray...”, aveva esclamato infine. “Ancora una volta cerchi di intorbidare le acque... Io lo so che Malpertuis esiste, e continuerò a cercarla...”⁶. E Jean Ray, a quel

¹ F. Nietzsche, *Frammenti postumi* 1885-1887, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1975, p. 66.

² A. Lang, *The Book of Dreams and Ghosts*, Longmans, Green and Co., New York 1897, p. viii.

³ H. Vernes, *Postface*, in J. Ray, “Malpertuis”, Éditions Gérard, Verviers 1962, p. 173. La traduzione, qui come altrove, è dell'autore.

⁴ H. Vernes, *Postface*, cit.

⁵ H. Vernes, *Postface*, cit., p. 174.

⁶ H. Vernes, *Postface*, cit., p. 176.

punto, aveva cambiato espressione, replicando senza muovere le labbra: “Continua a cercare Malpertuis... Va bene... Ma non dimenticare che, se non la trovi tu, sarà forse quella maledetta casa d’inferno a trovare te...”⁷.

Chissà se Henri Vernes ha mai trovato Malpertuis – difficile, in ogni caso, che sia stata la casa infernale a trovare lui, che è morto nell’estate del 2021 a centodue anni. Ma neanche Sabine Baring-Gould, l’ecclesiastico grafomane che nel 1907 si era imbarcato in una simile ricerca a Lilla, nelle Fiandre francesi, era riuscito a trovare la sua casa d’inferno⁸. Su quella minuscola piazza, come spesso accade nelle città fiamminghe, le case erano indistinguibili l’una dall’altra, tutte abitazioni un tempo signorili e ora decadute, convertite in negozi o suddivise in appartamenti. Quella che a Baring-Gould pareva la candidata più probabile ospitava adesso una polleria, ma il proprietario aveva dichiarato di non aver mai sentito parlare di fantasmi. Quanto alla gabbia di ferro, doveva essere svanita nel nulla.

Pensavo a Baring-Gould, e a Vernes, e a Jean Ray mentre mi aggiravo in quella stessa piazza di Lilla in una sera di fine inverno del 2018. Nel suo assetto generale, Place du Lion d’Or non doveva essere troppo cambiata dai tempi di Baring-Gould – probabilmente, a pensarci, neanche da quelli dei Pennyman – ma la casa, ormai, era diventata sfuggente come certe abitazioni inquietanti dei racconti di Gérard Prévot. Quell’androne, pensavo, poteva essere stato l’ingresso delle carrozze, ma c’erano altri tre o quattro candidati ugualmente plausibili. Anche i portoni, che adesso si aprivano su negozi d’abbigliamento, d’ottica, di arredamento non offrivano alcun appiglio per tentare un’identificazione. Da uno di quegli abbaini, alcuni dei quali erano ora illuminati, qualcuno, in un altro tempo, aveva udito passi strascicati, rumori che nessun vivente avrebbe potuto produrre; dietro una di quelle finestre, in una delle stanze, almeno una persona aveva visto un ragazzo dal volto malinconico che non poteva essere entrato in alcun modo, e che s’era dileguato nonostante la porta fosse rimasta sempre saldamente chiusa a chiave. Ma adesso quelle stanze, quegli abbaini erano tutti uguali, indistinti nella foschia della sera. Nonostante la gentilezza delle impiegate, neanche l’archivio comunale, il giorno seguente, era riuscito a darmi delle risposte. La maggior parte dei documenti era andata perduta durante la Rivoluzione, e la città del catasto napoleonico era già un’altra Lilla.

Capita spesso, a chi s’interroga su episodi così riposti del nostro passato più o meno prossimo, di imboccare simili vicoli ciechi. In questo caso, però, l’impossibilità di identificare la casa aveva dello stupefacente. Perché per qualche decennio – poco più di un secolo, alla fine – la casa infestata di Place du Lion d’Or era stata quello che, in seguito, sarebbero state Ballechin House⁹, Borley Rectory¹⁰ e il 112 di Ocean Avenue ad Amityville,

⁷ H. Vernes, *Postface*, cit., p. 176.

⁸ S. Baring-Gould, *The Man in the Iron Cage*, in “The Cornhill Magazine”, n. 37, anno XXII, 1907, pp. 606-613 (pp. 612-13).

⁹ A. Goodrich-Freer, J. Chrichton-Stuart (a cura di), *The Alleged Haunting of B* House, including a Journal Kept During the Tenancy of Colonel Lemesurier Taylor*, George Redway, London 1899. Si veda ora H. Grimes, *The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing*, Ashgate, Aklershot e Burlington 2011, pp. 87-90.

¹⁰ H. Price, “The Most Haunted House in England”: *Ten Years’ Investigation of Borley Rectory*, Longman, Green & Co., London 1940 e H. Price, *The End of Borley Rectory*, Harrap & Co., London 1946. Si veda ora P. Adams, E. Brazil e P. Underwood, *The Borley Rectory Companion*, The History Press, Stroud 2009.

nello stato di New York¹¹: case, cioè, dove per qualche tempo era parso che i confini tra vita e morte, reale e soprannaturale si fossero dissolti, lasciando intravedere la possibilità di una risposta ai più antichi e pressanti interrogativi del genere umano. Una risposta, ovviamente, che non sarebbe mai arrivata, né a Borley né a Ballechin né ad Amityville (e tantomeno a Lilla), antichi orrori di cui ormai, il più delle volte, non restavano che racconti, parole. Letteralmente: Borley Rectory era bruciata nel 1939, in circostanze mai del tutto chiarite, demolita dalle fondamenta nel 1944, e gli abitanti della zona, ancora oggi, si rifiutavano di dare indicazioni ai turisti dell'insolito; Ballechin House pure era andata a fuoco ed era stata quasi interamente smantellata nel 1963; quanto alla casa di Lilla, doveva ancora essere lì, ma non c'era alcun modo per identificarla ed era quindi come se fosse svanita nel nulla. Solo la villetta al 112 di Ocean Avenue ad Amityville era rimasta, identica, al suo posto: ma le uniche presenze che i proprietari degli ultimi decenni avevano avvistato erano solamente quelle dei fan del *franchise* cinematografico ispirato alla casa.

Insomma, forse aveva ragione Jean Ray: il mistero di Malpertuis non si nascondeva in qualche viuzza anonima di qualche cittadina delle Fiandre, ma nei meandri, non meno brumosi, dell'immaginario. Per indagare la mia Malpertuis, insomma, non mi sarebbe stato di alcuna utilità il vecchio, affascinante armamentario del cacciatore di fantasmi stile Harry Price – taccuini, rullini fotografici, polvere di talco, fili invisibili¹². La mia caccia ai fantasmi doveva svolgersi in un contesto assai più familiare, in biblioteca: cominciava così la ricerca che mi avrebbe portato, nel 2020, a pubblicare l'intero dossier sul caso di Lilla, in un volumetto intitolato *La casa infestata di Place du Lion d'Or*, del quale in questa sede intendo ricostruire origini, genesi e specificità metodologiche¹³.

Giochi di pazienza

Per molti cultori dell'insolito della mia generazione, una delle letture-spartiacque è stata probabilmente quella del *Manuale del cacciatore di fantasmi* di Mauro Boselli, uscito nel marzo 1992 come inserto del secondo *Almanacco della paura* di Dylan Dog¹⁴. Specie per i rimandi bibliografici. In quegli anni in cui internet esisteva già, ma accedervi era privilegio di pochi, le pubblicazioni Bonelli rappresentavano una delle poche, spesso l'unica opportunità di avere una piccola bibliografia di base sui temi che ci interessavano. Fra le letture consigliate di quell'almanacco, Boselli suggeriva la *Guida ai fantasmi inglesi* di Lord Halifax.

Quando ci avrei messo le mani (l'anno seguente, in una libreria dell'usato che non esiste più, nell'edizione tascabile pubblicata da Longanesi nel 1974), avrei scoperto che il titolo era fuorviante: quella di Lord Halifax non era una guida ma un album, una raccolta di testimonianze soprannaturali raccolte

¹¹ J. Anson, *The Amityville Horror. A True Story*, Prentice Hall, Hoboken 1977.

¹² H. Price, *The Alleged Haunting at B* Rectory. Instructions for Observers*, University of London Council for Psychical Investigation, London 1937.

¹³ F. Camilletti (a cura di), *La casa infestata di Place du Lion d'Or. Storia di una storia di fantasmi*, ABEditore, Milano 2020.

¹⁴ M. Boselli, *Ghost Hunter! Il manuale del cacciatore di fantasmi*, in "Almanacco della paura", n. 3, 1992, pp. 127-155.

dal nobiluomo e religioso inglese durante la sua lunghissima vita¹⁵. Uno di questi era la storia della casa infestata di Lilla, intitolata *L'uomo nella gabbia di ferro*¹⁶: una storia interessante, vivace ma che, ricordo, non mi fece particolare impressione.

Ma quando finalmente ci tornai, nel 2017, la storia del fantasma di Place du Lion d'Or si rivelò uno scrigno di sorprese. A quel punto stavo dirigendo un progetto di ricerca su un genere molto specifico e bistrattato: le antologie del soprannaturale che erano spuntate un po' come funghi per tutta Europa fra gli anni a ridosso della Rivoluzione francese e il terzo decennio dell'Ottocento¹⁷. Si trattava di compilazioni affrettate e spesso malamente piratate, in spregio a qualunque rispetto della proprietà intellettuale, che raccoglievano disordinatamente aneddoti paurosi pescati qua e là, dalle fonti greche e latine alle antologie del meraviglioso del periodo barocco passando per i fogli volanti del Settecento e arrivando fino alle cronache del presente. Una delle loro caratteristiche principali, mi era capitato di notare, era la loro esibita antiletterarietà: le storie raccolte in queste compilazioni si pretendevano autentiche (o quantomeno plausibili) testimonianze sull'esistenza del soprannaturale¹⁸.

Quel tipo di libri aveva goduto di una fortuna effimera durante l'età d'oro della letteratura gotica – situata orientativamente fra il 1764 e il 1831¹⁹ – ed era stato spazzato via da una progressiva perimetrazione del fantastico letterario rispetto alle istanze del cosiddetto *real supernatural*, oggetto d'indagine più o meno pseudoscientifica (spazzato via, però, solo apparentemente: perché, riflettevo, cos'erano le moderne *creepypasta* se non riproposizioni in epoca ipermoderna di quella scrittura deauthorializzata e collettiva della paura?)²⁰. Proprio in quel mercato la storia della casa infestata di Lilla aveva trovato la sua prima collocazione, a partire dagli anni Venti dell'Ottocento²¹: antologie come *Accredited Ghost Stories*, a cura di un tale T.M. Jarvis (1823)²², *Signs before Death* di Horace Welby (pseudonimo di John Timbs, 1825)²³ o un'edizione della popolarissima miscellanea *News*

¹⁵ Lord Halifax, *Guida ai fantasmi inglesi*, Longanesi, Milano 1974. Il libro riuniva, con qualche omissione, C. Lindley (a cura di), *Lord Halifax's Ghost Book. A Collection of Stories of Haunted Houses, Apparitions and Supernatural Occurrences*, Geoffrey Bles, London 1936 e C. Lindley (a cura di), *Further Stories from Lord Halifax's Ghost Book*, Geoffrey Bles, London 1937.

¹⁶ Lord Halifax, *Guida ai fantasmi inglesi*, cit., pp. 8-17.

¹⁷ F. Camilletti, *Dismembered Bodies, Dismembered Texts: Supernatural Anthologies and the Reanimation of the Dead in Post-revolutionary France (1802-1822)*, in "Enthymema", XXIV, 2019, pp. 18-42.

¹⁸ F. Camilletti, *Storie di fantasmi*, tradotte dal tedesco, in J.-B.B. Eyriès et al., *Fantasmagoriana*, a cura di F. Camilletti, Nova Delphi, Roma 2015, pp. 7-98, p. 20.

¹⁹ Si tratta del periodo che si snoda da *Il castello di Otranto* di Horace Walpole e la terza e definitiva edizione del *Frankenstein* di Mary Shelley, e che ho personalmente adottato in F. Camilletti, *Guida alla letteratura gotica*, Odoya, Bologna 2018.

²⁰ S. Chess e E. Newsom, *Folklore, Horror Stories, and the Slender Man: The Development of an Internet Mythology*, Palgrave Macmillan, New York 2015.

²¹ Sul mercato della narrativa soprannaturale nelle isole britanniche cfr. J. Barry, *News from the Invisible World: The Publishing History of Tales of the Supernatural c.1660-1832*, in J. Barry, O. Davies e C. Usborne (a cura di), "Cultures of Witchcraft in Europe from the Middle Ages to the Present", Palgrave Macmillan, Basingstoke 2018, pp. 179-213.

²² T.M. Jarvis (a cura di), *Accredited Ghost Stories*, J. Andrews, London 1823, pp. 115-129.

²³ H. Welby (a cura di), *Signs before Death, and Authenticated Apparitions: In One Hundred Narratives*, Simpkin and Marshall, London 1825, pp. 174-181.

from the Invisible World stampata nel 1843²⁴. La prima pubblicazione, però, era avvenuta sulle pagine della stampa periodica, in un trimestrale londinese chiamato *The Album*²⁵. Nel primo numero della rivista, uscito nell'aprile del 1822, i redattori avevano invitato i lettori a inviare testimonianze di eventi soprannaturali²⁶, con l'intento di creare (scrivevano nel luglio di quell'anno) "una raccolta di quelle storie che circolano maggiormente in società e i cui fatti sono in relazione a nomi distinti e di una certa importanza"²⁷. A novembre, ultimo di tre racconti, c'era quello del fantasma di Lilla: il più interessante ma anche, precisava il redattore, quello meno affidabile, del quale si potevano "solo ripetere le parole di Walter Scott: 'io non potrei dire se ciò fosse vero; ma racconto le cose quali mi sono state narrate'"²⁸.

Nel giro di poco tempo avevo per le mani una decina di fonti, tutte concentrate fra il 1822 e il 1936, anno in cui erano usciti due volumi affascinanti e *démodé*, testimonianze di un gusto vittoriano fuori tempo massimo: il già citato volume di Lord Halifax e *True Ghost Stories* di Gwladys Townshend di Raynham e Maude Ffoulkes, che pure includeva la storia²⁹. C'erano anche testimonianze più tardive, ma l'interesse per il fantasma di Lilla restava sostanzialmente confinato in quel secolo abbondante³⁰: il fatto che il *terminus ad quem* fosse il 1936, poi, aveva anche un valore simbolico, poiché si trattava dello stesso anno in cui Harry Price aveva pubblicato il suo primo resoconto di Borley Rectory, quasi a segnare un ideale passaggio di consegne tra due diverse "case d'inferno"³¹. I fatti, nel loro svolgersi diacronico, erano molto semplici, e si potevano riassumere come segue:

1. Poco prima della Rivoluzione francese (in alcune versioni si specifica la data, il 1786), la famiglia Pennyman (il numero dei familiari varia a seconda della versione) affitta una casa a Lilla per un prezzo irrisorio.
2. Pochi giorni dopo, un cassiere di banca (o un fattorino) si lascia sfuggire con Lady Pennyman che la casa ha la reputazione di essere infestata.
3. I domestici riferiscono di rumori spaventosi provenienti da una stanza vuota al piano superiore, dove si scopre una gabbia di ferro di dimensioni tali da poter contenere un essere umano. Sono spaventati e dichiarano di aver visto un fantasma. Qualcuno di essi o tutti insieme esprimono il desiderio di licenziarsi.

²⁴ T. Ottway (a cura di), *News from the Invisible World: A Collection of Remarkable Narratives on the Certainty of Supernatural visitations from the Dead to the Living. Impartially Compiled from the Works of Baxter, Wesley, Simpson, and Other Writers of Indisputable Veracity*, Barr & Co., London 1843, pp. 222-229.

²⁵ Anon., *Ghost Stories*. – No. III, in "The Album", n. 3, I, 1822, pp. 64-76.

²⁶ Anon., *Ghost Stories*. – No. I, in "The Album", n. 1, I, 1822, pp. 41-53.

²⁷ Anon., *Ghost Stories*. – No. II, in "The Album", n. 2, I, 1822, pp. 286-290, p. 286.

²⁸ Anon., *Ghost Stories*. – No. III, cit., p. 65.

²⁹ M. Townshend e M. Ffoulkes, *True Ghost Stories*, Hutchinson & Co., London 1936.

³⁰ Ad esempio F. Usher, *Ghosts of Old France*, in J. Canning (a cura di), "50 Great Ghost Stories", Souvenir Press, London 1971, pp. 174-185.

³¹ H. Price, *Confessions of a Ghost-Hunter*, Putnam, London 1936. Cfr. l'ed. italiana H. Price, *A caccia degli spiriti*, Hoepli, Milano 1936, pp. 20-33.

4. Secondo dicerie popolari, la gabbia è stato lo strumento tramite il quale un malvagio tutore era solito torturare ripetutamente il suo protetto, che era morto di stenti proprio in quella gabbia.
5. I membri della famiglia vedono a turno il fantasma del ragazzo (le circostanze variano a seconda della versione).
6. Uno dei figli di Lady Pennyman (il nome varia a seconda della versione) torna in licenza dalla marina, vede il fantasma e lo scambia per uno dei domestici francesi.
7. La signora Atkyns o Atkins, una conoscente venuta in visita, è scettica riguardo alle apparizioni e decide di dormire nella stanza infestata con il suo cane. Il giorno dopo, è costretta ad ammettere che i fenomeni sono reali.
8. In seguito a quest'ultimo episodio, la famiglia decide di trasferirsi, senza essere più tormentata da fantasmi di alcun genere.

Ciò che cambiava, da una fonte all'altra, erano piccoli dettagli (i nomi di alcuni dei servitori, l'ordine degli episodi, la grafia Atkyns/Atkins), ma soprattutto la modalità della narrazione: quella di Lord Halifax, ad esempio, era assai più piana e meno sensazionalistica di quella di Townshend e Ffoulkes, che pareva appoggiarsi direttamente alle prime versioni incluse nelle antologie di Jarvis e Welby e a loro volta riprese parola per parola da *The Album*. Ciò che era più interessante, però, è che le varianti risultavano raggruppate, presentandosi sempre tutte insieme e senza sovrapposizioni da una famiglia all'altra: chi scriveva "Atkins", ad esempio, si dilungava sulla *backstory* al punto 4 assai più di quanto facesse chi scriveva "Atkyns", adottava invariabilmente il punto di vista di un narratore onnisciente e non faceva distinzione tra domestici francesi e domestici inglesi; e viceversa. Si trattava, insomma, di quelli che un filologo chiamerebbe dettagli congiuntivi, e che consentivano di isolare due famiglie distinte di narrazioni. La prima, avrei scoperto molto presto, era la versione pubblicata nel 1822 da *The Album*, riprodotta nelle varie antologie degli anni Venti e approdata, infine, al *True Ghost Stories* di Townshend e Ffoulkes; l'altra il resoconto scritto nel 1824 da Elizabeth Pennyman, la principale testimone oculare della vicenda, per rettificare quanto pubblicato dalla rivista, e che era circolato in forma unicamente manoscritta fino alla morte dell'autrice, nel 1848, quando era poi stato pubblicato dalla scrittrice e occultista Catherine Crowe nel suo *The Night Side of Nature*³². Le due versioni erano così coesistite per più di un secolo e coesistevano ancora nel 1936: nonostante già nel 1907 Baring-Gould avesse tentato di fornire una contestualizzazione storica della vicenda, identificandone con sicurezza i protagonisti e cercando di discernere gli elementi più attendibili da quelli di invenzione³³.

³² C. Crowe, *The Night Side of Nature; Or, Ghosts and Ghost Seers*, 2 voll., T.C. Newby, London 1848, vol. II, pp. 96-107. Su Crowe si veda ora R. Heholt, *Catherine Crowe: Gender, Genre, and Radical Politics*, Routledge, New York 2021.

³³ S. Baring-Gould, *The Man in the Iron Cage*, cit. Il dattiloscritto del resoconto di Elizabeth Pennyman realizzato da Baring-Gould, e autenticato da Lady Caroline Barrington, rappresenta la fonte del testo che appare nel libro di Lord Halifax: ho avuto modo di visionare il dattiloscritto, postillato da commenti a penna dello stesso Lord Halifax, che è oggi conservato nei Teesside Archives di Middlesbrough.

Pensieri parole opere omissioni

Restavano, è chiaro, parecchi punti morti. Quella storia non era soltanto lontanissima da me che scrivevo: già fra l'epoca dei fatti (1786) e le prime testimonianze scritte del 1822-24 si snodavano più di trentacinque anni, con in mezzo una rivoluzione e un ventennio di guerre che avevano devastato l'Europa. Per più di vent'anni i rapporti tra Francia e Inghilterra erano stati troncati. Era già un miracolo, riflettevo, se quella piccola storia di fantasmi era arrivata fino a noi, dopo decenni in cui era, letteralmente, cambiato il mondo.

Alla fine, se a quasi duecentocinquanta anni dagli eventi potevo ritrovarmi in una piazzetta di Lilla a fissare gli abbaini era perché qualcuno, nel 1822, aveva trasmesso la storia a *The Album*: ma chi? I redattori non si erano sbottonati, ed Elizabeth Pennyman, nel suo resoconto, dichiarava in tutta franchezza di non poterlo immaginare: fra la Rivoluzione e vari disastri familiari, scriveva nel 1824, la famiglia non aveva più pensato al fantasma, e lei aveva raccontato la storia solo una volta, a un'amica di famiglia, su richiesta di sua madre (quindi prima del 1801, data della morte di questa). Lei stessa era rimasta stupita quando un'amica le aveva passato la rivista, sorpresa che vi fosse il suo nome. L'autore dell'articolo, ipotizzava, poteva averla udita da qualche francese, ma anche questa circostanza sembra poco probabile: la circolazione della storia è, e resta, unicamente britannica, e le fonti francesi che l'hanno riportata, comunque recentissime, l'hanno fatto di ritorno, sulla base di testi inglesi³⁴. Ci trovavamo, insomma, in un tipico contesto da leggenda metropolitana o contemporanea, come avrebbe notato lucidamente Sofia Lincos proprio recensendo il mio libro:

Ecco, dunque, alcune caratteristiche della storia che ci permettono di ammetterla tra le leggende metropolitane: l'origine vaga, la proliferazione delle versioni, una trama in grado di toccare corde profonde come l'indignazione e la compassione, l'atmosfera inquietante... Ma, alla fine, non c'è solo questo. Se quel racconto ebbe così tanto successo, nell'Europa dell'Ottocento, fu anche per la sua *vicinanza*. [...] È questo che rende, ad esempio, la storia dell'*autostoppista fantasma* una leggenda metropolitana e non una generica *ghost story*. È l'illusione della vicinanza, l'impressione di trovarsi sempre a un passo dalla verifica: quella strana esperienza è accaduta all'*amico di un amico*; basterebbe chiedere a lui per averne conferma. Se non che, quando si prova a risalire la catena delle fonti, ecco che il protagonista si sposta sempre un passo indietro: l'amico in questione l'aveva sentita dal cognato; questo, dal panettiere; lui, a sua volta, dal figlio della portinaia... E così via. Sempre irraggiungibile, ma sempre a un passo di distanza. *Far away, so close*³⁵.

³⁴ Ad esempio D. Audinot, *Lieux de l'au-délà. Guide des fantômes, Dames blanches et auto-stoppeuse évanescences en France, Belgique et Suisse*, JMG, Agnières 2007, p. 204, che probabilmente riprende la storia da Lord Halifax.

³⁵ S. Lincos, *La casa infestata di Place du Lion d'Or*, in "Centro per la Raccolta delle Voci e Leggende Contemporanee", 3 marzo 2021, online: <https://www.leggendemetropolitane.eu/post/la-casa-infestata-di-place-du-lion-d-or> (ultima consultazione settembre 2024).

Non è, quello del misterioso tramite, l'unico interrogativo che possiamo porci. Anzi, discrepanze, divergenze, scarti fra le varie versioni possono persino rivelare un potenziale conoscitivo su quanto la lettera del testo tende a occultare. Ad esempio il rapporto dei Pennyman con la popolazione locale, che resta la fonte, l'unica, dalla quale essi apprendono della reputazione della casa – motivo, apparentemente, dei costi d'affitto sorprendentemente bassi – e presso la quale reclutano parte dei domestici (secondo Elizabeth Pennyman, gli unici tanto superstiziosi da volersi licenziare in seguito ai fenomeni: il caso del fantasma di Lilla è anche uno scontro fra razionalismo britannico e presunta creduloneria papista). O la sottesa ma inequivocabile disfunzionalità della famiglia, fuggita sul continente – come sappiamo dalle meticolose ricerche di Baring-Gould – per i debiti del padre James Pennyman, il quale, peraltro, se ne torna quasi subito in Inghilterra, lasciando la famiglia a sbrigliarsi a Lilla. È interessante, da questo punto di vista, gettare un occhio alla pietra tombale di sua moglie, a Dawlish, nel Devon – e non solo perché a realizzarla è il celebre artista neoclassico John Flaxman, altrimenti noto per una splendida edizione illustrata della *Commedia* dantesca. Le figlie, e solo loro, sono rappresentate in lutto ai piedi dell'urna funeraria, mentre dei figli maschi e del marito non c'è traccia (sappiamo che, dopo la morte della moglie, James si era risposato prestissimo, e il tempismo può suggerirci una sua condotta non irreprensibile negli anni precedenti). Leggendo la storia contropelo, del resto, la casa di Lilla ci appare, in sostanza, un gineceo: i maschi sono o troppo piccoli o lontani, ed Elizabeth – che all'epoca dei fatti, preciseremo, ha ventuno anni – dorme con sua madre, benché ci sia (è lei stessa a ricordarcelo) una stanza da letto libera proprio di fronte. Non si sposerà mai, e Lord Halifax, in uno scritto privato, riporta il pettegolezzo familiare secondo cui da ragazza sarebbe stata innamorata di suo cugino, Charles Grey, nonno dello stesso Lord Halifax³⁶. Non sappiamo se sia vero, né avremo mai modo di scoprirlo: ma è significativo che sia proprio Elizabeth l'unica a vedere il fantasma in volto, “un viso giovane, allungato, sottile e pallido (con un'espressione melanconica che non dimenticherò mai)”³⁷. Se il discorso intorno a ciò che non esiste, elidendo qualsiasi “oggetto fisico che possa fungere da nucleo di condensazione”, disvela anzitutto, e con disarmante nudità, l'“essere” di chi parla, è eloquente che sia proprio la ventunenne Elizabeth, destinata a una vita senza amore, a vedere quel ragazzo triste in cui pare specchiarsi il proprio destino e a intrattenere con lui un dialogo silenzioso, al fianco della madre addormentata³⁸.

Altre omissioni sono meno innocenti. È il caso di Catherine Crowe, che nell'anno della morte di Elizabeth Pennyman dà alle stampe *The Night-Side of Nature*, vero e proprio best-seller dell'occulto per tutto il XIX secolo e che per la prima volta include il resoconto della principale dei testimoni

³⁶ L'appunto si legge in calce a un albero genealogico della famiglia Grey-Pennyman, incluso nello stesso faldone del dattiloscritto di Baring-Gould e conservato a Middlesbrough. Charles Grey fu primo ministro del Regno Unito dal 1830 al 1834: diede (forse) il suo nome al tè Earl Grey, ed ebbe molti figli, legittimi e illegittimi.

³⁷ E. Pennyman, *Resoconto*, in F. Camilletti, “La casa infestata di Place du Lion d'Or”, cit., pp. 97-105, p. 104.

³⁸ F.P. de Ceglia, *Vampyr. Storia naturale della resurrezione*, Einaudi, Torino 2023, p. xiii.

oculari, non senza prendersi qualche libertà. Riporterò qui due passi. Il primo riguarda la stanza nella quale i domestici hanno visto il fantasma, e dalla quale Crowe taglia una frase decisiva:

“Qualcuno, signora, camminava di notte per la stanza: la figura l’abbiamo vista entrambe, ma ci siamo coperte la testa con le lenzuola e siamo rimaste lì, terrorizzate, fino al mattino”. All’udire tutto questo non potei trattenermi dal ridere, al che Creswell scoppiò in lacrime: vedendola così nervosa la confortammo dicendole che avevamo saputo di una bella casa e che avremmo presto lasciato la nostra abitazione. Qualche sera dopo mia madre chiese a me e a Charles di andare nella sua camera a prenderle il telaio [...]”³⁹.

“Qualcuno, signora, camminava di notte per la stanza, la figura l’abbiamo vista entrambe, ma ci siamo coperte con le lenzuola e siamo rimaste lì, terrorizzate a morte, fino al mattino”. Non potei trattenermi dal ridere, cosa che fece piangere Creswell, quando la vidi così nervosa cercai di confortarla, le dissi che avevo saputo di una bellissima casa e che ce ne saremmo andate presto, e che nel frattempo sarebbero venute nella stanza di fianco a noi. *La stanza in cui erano state tanto spaventate aveva una porta incassata che dava sul primo pianerottolo di un ampio scalone, e che portava a un largo corridoio su cui si affacciavano tutte le stanze principali. La porta della stanza di mia Madre era di fronte allo scalone. Nella stanza lasciata da Creswell c’era un’altra porta che dava sulle scale posteriori, era dunque una stanza di passaggio.* Qualche sera dopo che le donne avevano cambiato stanza, mia Madre chiese a me e a Charles di andare nella sua camera a prenderle il telaio [...]”⁴⁰.

L’omissione è essenziale: nella versione di Crowe, tutto lascia pensare che la stanza abbia un solo ingresso, mentre il resoconto di Elizabeth, precisando che si tratta di una stanza di passaggio, non esclude la possibilità che qualcuno sia entrato, all’insaputa delle domestiche, dalle scale posteriori. Il secondo riguarda l’apparizione del fantasma sulle scale, e in questo caso Crowe manipola sottilmente il testo per suggerire condizioni di luce assai migliori di quelle indicate da Elizabeth:

Era dopocena, e mentre salivamo le scale, *alla luce di una lampada che veniva sempre tenuta accesa*, vedemmo salire davanti a noi una figura alta e sottile, coi capelli che le scendevano lungo la schiena e che indossava un abito polveroso e penzolante⁴¹.

[...] (era un po’ dopo la cena) andammo subito, senza una candela, perché c’era *una lampada in fondo alle scale che ci avrebbe permesso di trovare il telaio lasciando aperta la porta della camera di mia Madre.*

³⁹ C. Crowe, *Case infestate*, in F. Camilletti, “La casa infestata di Place du Lion d’Or”, cit., pp. 106-113, p. 109.

⁴⁰ E. Pennyman, *Resoconto*, cit., pp. 101-102, corsivi dell’autore.

⁴¹ C. Crowe, *Case infestate*, cit., p. 109, corsivi dell’autore.

Mentre salivamo le scale vedemmo salire davanti a noi una figura alta e sottile con un abito polveroso e i capelli che le scendevano lungo la schiena [...]»⁴².

A leggere la relazione di Elizabeth Pennyman, insomma, il caso di Place du Lion d'Or si rivelava qualcosa di assai diverso da quel "caso perfetto" che per tanti decenni esso era parso rappresentare⁴³. La stessa Elizabeth doveva esserne consapevole: ne è testimonianza il suo resoconto singolarmente equilibrato, che riporta per dovere di cronaca l'enigmaticità di alcuni fatti senza mai escludere una spiegazione più terrena. E ne era sicuramente consapevole il romanziere Walter Scott, che aveva udito la storia in società, come tutti, ma poi aveva avuto anche occasione di studiare il resoconto di Elizabeth: "Che in casa si udissero dei rumori pare assodato, ma i fatti (benché notevolissimi), non mi fecero minimamente escludere che i rumori e le apparizioni potessero essere causati dagli abili maneggi di qualche malintenzionato"⁴⁴.

Conclusioni

Tutto qui? Dipende: anzitutto, credo, dalla domanda che ci si pone. Certo, la conoscenza di quanto è *realmente* accaduto in Place du Lion d'Or – come a Borley, a Ballechin, ad Amityville e in centinaia di altre case d'inferno – ci è preclusa, a noi come a quanti se ne sono occupati nel corso degli ultimi due secoli: da Jarvis a Lord Halifax, passando per Catherine Crowe e Baring-Gould e fino all'anonima utente di un forum paranormale francese che, nel 2015, chiedeva delucidazioni sulla casa infestata, senza che nessuno, neanche gente che abitava a Lille da sempre, fosse in grado di risponderle⁴⁵. Ma la questione ontologica – condensata nella domanda *che cosa?* – non è l'unica che possiamo porre di fronte a un fenomeno apparentemente inesplicabile. Più promettente, utile e in fondo interessante chiedersi *chi?*: chi parla, perché ne parla, cosa dice e, soprattutto, cosa sottintende, più o meno consapevolmente. I fantasmi, del resto, probabilmente non esistono, ma di certo esistono le storie, le parole che li definiscono: architetture di carta, geometrie del terrore che si annidano nei vuoti di un testo, nelle sue omissioni, nelle sue varianti, nella sua infinita, quintessenzialmente spettrale produzione di senso.

⁴² E. Pennyman, *Resoconto*, cit., p. 102, corsivi dell'autore.

⁴³ S. Lincos, *La casa infestata di Place du Lion d'Or*, cit.

⁴⁴ W. Scott, *Lettere sulla demonologia e la stregoneria*, in F. Camilletti, "La casa infestata di Place du Lion d'Or", cit., pp. 78-83, p. 82.

⁴⁵ Compteuze, *Lieu hanté, la place du lion d'or à Lille*, 12 aprile 2015, online: <http://www.jeuxvideo.com/forums/42-89-39058172-1-0-1-0-lieu-hante-la-place-du-lion-d-or-a-lille.htm>.

BIBLIOGRAFIA

- Adams, P., Brazil e E., Underwood, P., *The Borley Rectory Companion*, The History Press, Stroud 2009.
- Anon., *Ghost Stories*. – No. I, in "The Album", n. 1, I, 1822, pp. 41-53.
- Anon., *Ghost Stories*. – No. II, in "The Album", n. 2, I, 1822, pp. 286-290.
- Anon., *Ghost Stories*. – No. III, in "The Album", n. 3, I, 1822, pp. 64-76.
- Anson, J., *The Amityville Horror. A True Story*, Prentice Hall, Hoboken 1977.
- Audinot, D., *Lieux de l'au-délà. Guide des fantômes, Dames blanches et auto-stoppeuse évanescences en France, Belgique et Suisse*, JMG, Agnières 2007.
- Baring-Gould, S., *The Man in the Iron Cage*, in "The Cornhill Magazine", n. 37, anno XXII, 1907, pp. 606-613.
- Barry, J., *News from the Invisible World: The Publishing History of Tales of the Supernatural c. 1660-1832*, in J. Barry, O. Davies e C. Osborne (a cura di), "Cultures of Witchcraft in Europe from the Middle Ages to the Present", Palgrave Macmillan, Basingstoke 2018, pp. 179-213.
- Boselli, M., *Ghost Hunter! Il manuale del cacciatore di fantasmi*, in "Almanacco della paura", n. 3, 1992, pp. 127-155.
- Camilletti, F. (a cura di), *La casa infestata di Place du Lion d'Or. Storia di una storia di fantasmi*, ABEditore, Milano 2020.
- Camilletti, F., *Dismembered Bodies, Dismembered Texts: Supernatural Anthologies and the Reanimation of the Dead in Post-revolutionary France (1802-1822)*, in "Enthymema", XXIV, 2019, pp. 18-42.
- Camilletti, F., *Guida alla letteratura gotica*, Odoja, Bologna 2018.
- Camilletti, F., *Storie di fantasmi, tradotte dal tedesco*, in J.-B.B. Eyriès et al., *Fantasmagoriana*, a cura di F. Camilletti, Nova Delphi, Roma 2015, pp. 7-98.
- Chess, S. e Newsom, E., *Folklore, Horror Stories, and the Slender Man: The Development of an Internet Mythology*, Palgrave Macmillan, New York 2015.
- Compteuse, *Lieu hanté, la place du lion d'or à Lille*, 12 aprile 2015, online: <http://www.jeuxvideo.com/forums/42-89-39058172-1-0-1-0-lieu-hante-la-place-du-lion-d-or-a-lille.htm> (ultima consultazione settembre 2024).
- Crowe, C., *The Night Side of Nature; Or, Ghosts and Ghost Seers*, 2 voll., T.C. Newby, London 1848.
- de Ceglia, F.P., *Vampyr. Storia naturale della resurrezione*, Einaudi, Torino 2023.
- Goodrich-Freer, A. e Chrichton Stuart, J.P. (a cura di), *The Alleged Haunting of B* House, including a Journal Kept During the Tenancy of Colonel Lemesurier Taylor*, George Redway, London 1899.
- Grimes, H., *The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing*, Ashgate, Akershot e Burlington 2011.
- Heholt, R., *Catherine Crowe: Gender, Genre, and Radical Politics*, Routledge, New York 2021.
- Jarvis, T.M. (a cura di), *Accredited Ghost Stories*, J. Andrews, London 1823, pp. 115-129.
- Lang, A., *The Book of Dreams and Ghosts*, Longmans, Green and Co., New York 1897.
- Lincos, S., *La casa infestata di Place du Lion d'Or*, in "Centro per la Raccolta delle Voci e Leggende Contemporanee", 3 marzo 2021, online: <https://www.leggendemetropolitane.eu/post/la-casa-infestata-di-place-du-lion-d-or> (ultima consultazione settembre 2024).
- Lindley, C. (a cura di), *Further Stories from Lord Halifax's Ghost Book*, Geoffrey Bles, London 1937.
- Lindley, C. (a cura di), *Lord Halifax's Ghost Book. A Collection of Stories of Haunted Houses, Apparitions and Supernatural Occurrences*, Geoffrey Bles, London 1936.
- Lord Halifax, *Guida ai fantasmi inglesi*, Longanesi, Milano 1974.
- Nietzsche, F., *Frammenti postumi 1885-1887*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1975.
- Ottway, T. (a cura di), *News from the Invisible World: A Collection of Remarkable Narratives on the Certainty of Supernatural visitations from the Dead to the Living. Impartially Compiled from the Works of Baxter, Wesley, Simpson, and Other Writers of Indisputable Veracity*, Barr & Co., London 1843.
- Price, H., *"The Most Haunted House in England": Ten Years' Investigation of Borley Rectory*, Longman, Green & Co., London 1940.
- Price, H., *A caccia degli spiriti*, Hoepli, Milano 1936, pp. 20-33.
- Price, H., *Confessions of a Ghost-Hunter*, Putnam, London 1936.
- Price, H., *The Alleged Haunting at B* Rectory. Instructions for Observers*, University of London Council for Psychical Investigation, London 1937.
- Price, H., *The End of Borley Rectory*, Harrap & Co., London 1946.
- Townshend, M. e Ffoulkes, M., *True Ghost Stories*, Hutchinson & Co., London 1936.
- Usher, F., *Ghosts of Old France*, in J. Canning (a cura di), "50 Great Ghost Stories", Souvenir Press, London 1971, pp. 174-185.
- Vernes, H., *Postface*, in J. Ray, "Malpertuis", Éditions Gérard, Verviers 1962, p. 173.
- Welby, H. (a cura di), *Signs before Death, and Authenticated Apparitions: In One Hundred Narratives*, Simpkin and Marshall, London 1825.