

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 luav 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 Scorsonè
- 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

Letture 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

PARTE I

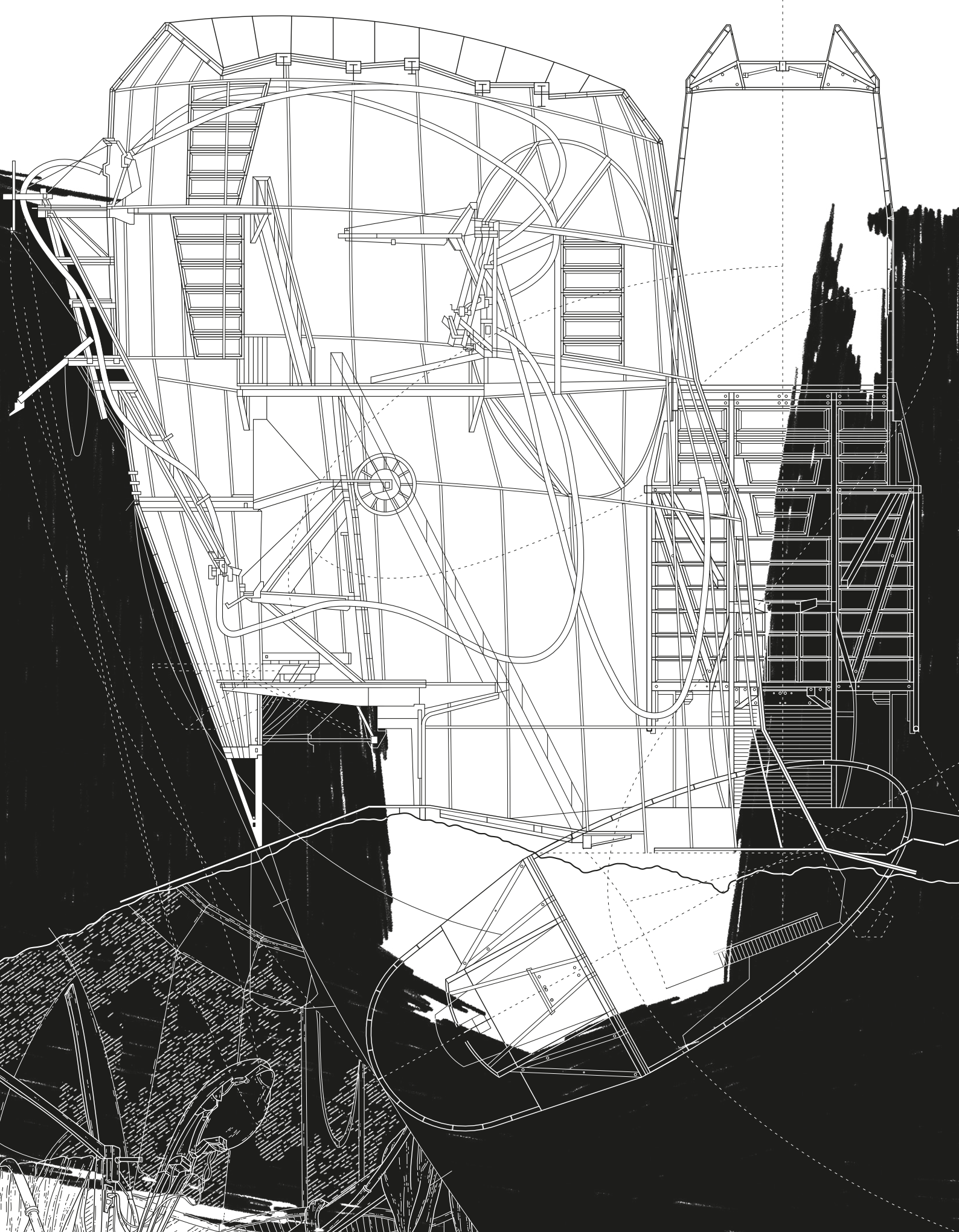
I disegni che aprono i singoli saggi appartengono al ciclo: Giulia Bersani, Davide Zaupa, *Geometrie del terrore*. Lebbeus Woods, Venezia 2024.

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, ectoplasmici 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 esecranda 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 subspecie 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 *Visitatori 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 Jessel, 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 Cramagnani³¹. 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 *sopranaturale* 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 istitutrice, 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 preconstituito 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 visive, 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 dispostivi

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’istitutrice (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 *astanza*, 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’istitutrice 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’istitutrice 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 Charmet, *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 *eerie*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 tipico 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 giardiniera. 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'istruttrice 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 lupo*⁵⁶, 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 istituttrice 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.), *Astronomicon*, 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 analogo 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 intese 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 alzarti 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 soprannaturale (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'Acunzio, *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 arithmetica, geometrica, catoptrica, statica, dioptrica, astronomica, musica, chronica, et architectonica fundamentis substruens exponensque*, Lovanio 1642. Cfr. J. Velarde Lombrana (a cura di), *Juan Caramuel, Filosofia 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. *Ombre 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.
- Camilletti, 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 Nicéron. 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, catoptricis, staticis, dioptricis, 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.
- Schniederermann, 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.

Biografie

AGOSTINO DE ROSA

(Bari, Italia 1963) è architetto e professore ordinario presso l'Università Iuav di Venezia, dove insegna *Teoria e metodi della rappresentazione architettonica* (corso di laurea triennale) e *Disegno* (corso di laurea magistrale). Ha scritto libri e saggi sui temi della rappresentazione, della storia delle immagini e della land art. Tra i suoi libri, ricordiamo: *Geometrie dell'ombra. Storia e simbolismo della teoria delle ombre*, Utet/Città Studi, Milano 1996; *L'infinito svelato allo sguardo. Forme della rappresentazione estremo-orientale*, Utet/Città Studi, Milano 1998; *James Turrel. Geometrie di luce. Il Roden Crater Project* (Electa, Milano 2007); *Cecità del vedere. Sull'origine delle immagini* (Aracne, Roma 2021). È coordinatore scientifico del gruppo di ricerca *Imago rerum*, con il quale ha curato volumi e mostre internazionali.

GIULIA LAZZARETTO

(Padova, Italia 1991) è laureata in Architettura presso l'Università Iuav di Venezia con una tesi sulla ricostruzione grafica dell'antico rotolo cinese *Prosperous Suzhou*. È dottore di ricerca in *Architettura, Città e Design* (curriculum *Rappresentazione*), conseguito con una tesi sull'opera pittorica dell'architetto Zaha Hadid. Assegnista di ricerca presso il Laboratorio di Rappresentazione *VIDE* – Infrastruttura di ricerca *IR.IDE* (Università Iuav di Venezia), collaboratrice alla didattica e docente a contratto nell'ambito del disegno, rappresentazione, modellazione digitale e rilievo, presso i corsi di laurea triennale e magistrale in Architettura dell'Università Iuav di Venezia, e per il corso di laurea triennale in Design (Iuav, sede di Vicenza). Ha svolto attività di tutorato presso la Scuola di Architettura e Urbanistica del Politecnico di Milano. Membro dell'unità di ricerca *Imago rerum* (Iuav) e del comitato editoriale della collana *Storia dei metodi e delle forme di rappresentazione* (Aracne, Roma).

GIULIA PICCININ

(Pordenone, Italia 1990) è laureata in Architettura presso l'Università Iuav di Venezia ed è dottore di ricerca in *Architettura, Città e Design*. È collaboratrice alla didattica e docente a contratto presso l'Università Iuav e l'Università degli Studi di Trieste per le materie relative al campo della rappresentazione dell'architettura. È membro dell'unità di ricerca *Imago rerum* (Iuav) e del comitato editoriale della collana *Storia dei metodi e delle forme di rappresentazione* (Aracne, Roma). Ha svolto attività di tutorato presso la Scuola di Architettura Urbanistica e Ingegneria delle Costruzioni del Politecnico di Milano. Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Padova. Tra i suoi testi, ricordiamo: *La vertigine dello sguardo: la scala elicoidale di Palazzo Mannajuolo* (con A. De Rosa e G. D'Acunto, in "Anfione e Zeto", il Poligrafo, 2019); *Geometria e costruzione. Stereotomia e configurazione in architettura* (con J. Calvo-López e A. Bortot, Aracne, 2020).



febbraio 2025
stampato da Digital Team, Fano

Il volume vuole offrire un panorama critico sullo spazio retorico nella letteratura fantastica e, nel caso specifico, in quella che ha come soggetto principale del *plot* narrativo il tema delle case infestate nelle *ghost stories* classiche e contemporanee. I saggi contenuti nel volume affrontano il complesso rapporto tra spazio letterario e spazio fisico, fra configurazione reale e *fiction*, analizzando i connotati ambientali e atmosferici delle *haunted houses*, attraverso alcuni casi studio (tratti dai romanzi e i racconti di Howard Phillips Lovecraft, Shirley Jackson, Robert Aickman solo per citarne alcuni), analizzando la ricorsività di *topoi* come quello del *Genius loci*, legato alla vocazione ancestrale del paesaggio e delle architetture “visitare”.

Gli autori invitati, da differenti prospettive esegetiche, offrono un quadro teorico ed epistemologico di riferimento sul tema, mostrando come lo spazio retorico di questo genere letterario si sia innervato storicamente (e ancora si innervi nella letteratura contemporanea) di metafore spaziali e prossemiche in cui scrittori e studiosi hanno utilizzato il modello della casa, luogo degli affetti e dell'intimità familiare, come focus in cui possano esporsi in evidenza processi antropologici già in atto nelle società, ma con modalità ancora cariche: la letteratura esibisce qui il suo potere di slatentizzare paure ancestrali e di farci riflettere sul nostro incerto futuro, anche da prospettive ultramondane. Completano il volume le tavole grafiche (con relative schede testuali) di dieci casi studio svolti da un nutrito gruppo di studenti dell'Università Luav di Venezia, che hanno attinto alle proprie 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 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.

Anteferma Edizioni 28,00 €

ISBN 979-12-5953-073-8



9 791259 530738