

UNIVERSITÀ DI PISA

SCUOLA DI DOTTORATO IN DISCIPLINE UMANISTICHE

DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERATURE STRANIERE MODERNE

(CURRICULUM INGLESE)

CICLO XXII

TESI DI DOTTORATO

LE STRATEGIE TESTUALI DELLA *SUSPENSE* NELLE *GHOST STORIES* DI HENRY JAMES

Relatore: Prof.ssa Roberta Ferrari

Candidata: Dott.ssa Rachele Avagliano

E se tu scruterai a lungo nell'abisso, anche l'abisso scruterà dentro di te.

(Friedrich Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, 1886)

INDICE

PREMESSA

INTRODUZIONE: **Il fantastico**

- 0.1 Cenni sull'origine storica del fantastico e propaggini novecentesche
- 0.2 Definizioni ed excursus teorico-critico
- 0.3 Inquadramento del campo d'indagine e premesse metodologiche
- 0.4 La dimensione della "sospensione" e il ruolo dell'enunciazione

CAPITOLO PRIMO: **Le istanze narrative**

- 1.1 Il ruolo degli attanti narrativi
- 1.2 Voce e prospettiva
- 1.3 Il tempo

CAPITOLO SECONDO: **I luoghi del testo: *incipit ed explicit***

- 2.1 Incipit
 - 2.1.1 *The Turn of the Screw*
 - 2.1.2 *The Jolly Corner*
 - 2.1.3 *The Friends of the Friends*
- 2.2 Explicit
 - 2.2.1 *The Turn of the Screw*
 - 2.2.2 *The Friends of the Friends*
 - 2.2.3 *The Jolly Corner*

CAPITOLO TERZO: **La sintassi: *the ghostly ambiguity***

- 3.1 Presupposizioni
- 3.2 Presupposizioni in *The Turn of the Screw*

- 3.3 Presupposizioni in *The Friends of the Friends*
- 3.4 Presupposizioni in *The Jolly Corner*
- 3.5 Conclusioni

CAPITOLO QUARTO: **L'impianto retorico**

- 4.1 Riferimenti critici
- 4.2 Figure di parola e figure di pensiero
- 4.3 La punteggiatura
- 4.4 La scelta lessicale

CONCLUSIONI

RINGRAZIAMENTI

BIBLIOGRAFIA

PREMESSA

La scelta di trattare un autore della statura di Henry James e di affrontare un fenomeno letterario tra i più documentati nella storia della critica, il fantastico, pone l'ovvia difficoltà ad inserirsi nel panorama critico con contributi originali e significativi. E' necessario, in via previa, chiarire i referenti dei termini che compongono il titolo ed esplicitare i rapporti reciproci che tali termini intrattengono sul piano teorico. La categoria a cui appartengono i testi di riferimento del presente lavoro, *ghostly tales*, attiva paradigmaticamente la dimensione fantastica senza che peraltro sussista un rapporto di doppia implicazione tra esse. La presenza dei fantasmi non è infatti un elemento tematico né necessario né sufficiente al genere fantastico: esistono molti racconti di fantasmi non fantastici e molti altri testi fantastici che non registrano presenze fantasmagoriche. *The Turn of the Screw*, *The Jolly Corner* e *The friends of the Friends* sono stati selezionati in virtù della loro classificazione fantastica, la quale si basa su caratteristiche enunciazionali relative al *modo* di raccontare, piuttosto che su elementi contenutistici o situazionali. Mentre il campo di studio è costituito quindi dai tre racconti fantastici di James, tratti dalla raccolta delle storie di fantasmi, oggetto d'analisi sono le strategie testuali della *suspense*. Ogni lettore, intuitivamente, associa questo termine allo stato di incertezza, fiato sospeso, ansia, smarrimento. Tuttavia meno ovvio è individuare i meccanismi che innescano questo particolare tipo di reazione. Chatman li individua nel

rapporto fra 'anticipazione' – cioè la disseminazione di satelliti anticipatori – e 'dare al pubblico tutti i fatti il più presto possibile' [...]. L'anticipazione può anche prendere la forma di inferenza tratta dagli esistenti [...]. Ma sebbene la *suspense* comporti sempre un grado maggiore o minore di anticipazione, non è detto che si verifichi sempre l'inverso. Le narrative possono anticipare in modo privo di *suspense*.¹

¹ S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche Editrice, 1981, p. 59.

Chatman aggiunge che la *suspense* può attuarsi sia a livello della storia (seguendo l'ansia, l'incertezza, le paure del personaggio) sia a livello del discorso, in funzione delle anticipazioni del narratore relative a fatti di cui il personaggio è all'oscuro. Egli evidenzia infine il rapporto complementare e non contraddittorio che *suspense* e sorpresa intrattengono: possono presentarsi varie e complesse combinazioni tra le due senza che il verificarsi di fatti inattesi dissipi l'effetto di sospensione o che la conoscenza degli esiti neghi la possibilità di una narrazione carica di tensione. Nella panoramica della *suspense* di Chatman, la strategia di distribuzione delle informazioni occupa una posizione centrale esclusiva ed è presentata come l'unica responsabile degli effetti sulla ricezione. Il presente lavoro si propone di considerare la *suspense* in un'accezione traslata (e più ampia se vogliamo) rispetto al significato comune attribuito al termine, istituendo un rapporto di filiazione dal fantastico e associandola a quel particolare tipo di reazione del soggetto di fronte agli eventi fantastici. Il collegamento *suspense*-fantastico ha origine e giustificazione nelle teorie di Todorov; nella sua *Introduction* egli ha infatti parlato di "sospensione", "incertezza", in riferimento allo stato in cui il lettore deve riversare di fronte all'inesplicabilità degli eventi presentati. La distribuzione delle informazioni è dunque una strategia importantissima nell'ottenimento di tale effetto; essa tuttavia non consiste semplicemente nella dislocazione di satelliti anticipatori nel testo, ma presenta articolazioni complesse e diverse che investono tutti i livelli di analisi testuale. L'irreperibilità di una spiegazione agli eventi che genera angoscia e smarrimento non è soltanto funzione di una abile distribuzione delle informazioni, ma anche della presenza di paradossi informativi non contestabili e tuttavia non accettabili; a questo proposito, nel capitolo della retorica, si osserverà come la figura dell'ossimoro giochi un ruolo centrale ai fini del raggiungimento dell'effetto.

Sulla base di queste premesse, in corso d'opera effetto fantastico e *suspense* saranno quindi utilizzati come sinonimi.

Il fantastico è un fenomeno complesso; sebbene sia compattabile entro un arco temporale piuttosto limitato e abbia prodotto un corpus di testi per così dire “maneggevole”, la bibliografia sull’argomento è imponente². I primi contributi sono offerti dagli stessi autori di novelle fantastiche, i quali, consapevoli di avere a che fare con un genere innovativo, peculiare e potenzialmente sovversivo, si interrogano sulle opere di questo tipo e forniscono le prime definizioni del fantastico; da tale pratica deriva l’etichetta di “autocosciente” attribuita al genere. Nel secolo successivo l’interesse per il filone ormai esaurito non si arresta. A posteriori si cerca di spiegare il fenomeno, si intraprendono nuove definizioni, classificazioni, interpretazioni. Fino ad epoca recentissima i meccanismi di funzionamento dei testi fantastici, a chi si avventurava nel tentativo di “togliere il velo” alla macchina compositiva fantastica, sono apparsi sfuggenti. All’unanime constatazione che queste opere erano *sui generis* corrispondeva l’incapacità di individuare il motore primo del loro funzionamento. Un punto fermo nell’acceso dibattito è stato posto dal gruppo di studiosi di Pisa, composto da Ceserani, Lugnani, Benedetti, Scarano e Goggi. Nel loro volume *La narrazione fantastica*³ essi approdano ad una definizione e all’individuazione dei principali meccanismi compositivi costitutivi del genere. Il volume si presenta sistematico ed esaustivo, operativamente funzionante, tanto da rendere difficile pensare alla possibilità di un ribaltamento delle conclusioni a cui Ceserani et al. sono pervenuti. E’ dunque inutile oggi parlare del fantastico ottocentesco poiché tutto è già stato detto? Io credo che, al contrario, adesso che si hanno a disposizione strumenti idonei per affrontare questi testi sia interessante adoperarli per verificarne il funzionamento e osservare i risultati. La linea teorica che passando da Caillois, Todorov e altri⁴ fino ad arrivare al volume a cura di Ceserani ha avuto il grande merito di individuare nel particolare tipo di enunciazione il cuore pulsante del fantastico; tutto parte dal discorso, dall’atto di enunciazione e in seno ad esso si sviluppa. All’interno di queste

² Per una bibliografia completa sul fantastico si rimanda alla *Bibliographie sur le fantastique* a cura di Tania Collani e Ana Pano Alamàn, disponibile on-line all’indirizzo <http://www.rilune.org/dese/Bibliographiefantastique.pdf>.

³ R. Ceserani (a cura di) *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.

⁴ Tra cui H. Matthey, J.-P. Sartre, P.-G. Castex, J. Finné.

coordinate è ancora possibile individuare altre strategie finora non messe in evidenza che contribuiscono all'effetto fantastico, sempre a partire dalla loro rilevanza testuale, poiché nulla si può dire dei meccanismi generativi che non abbia tracce osservabili e misurabili entro i confini del testo. Il presente lavoro, quindi, avvalendosi dei preziosi strumenti messi a disposizione dai critici di cui sopra, si propone come una verifica sul campo del loro funzionamento operativo su di un corpus ristretto ma significativo di racconti jamesiani, percorrendo tutti i livelli di analisi testuale: sintattico, enunciazionale, semantico, grammaticale, retorico, con uno sguardo anche alla punteggiatura. Oltre alla verifica delle strategie messe in luce dalle teorie più recenti, sono proposti ampliamenti e spunti di riflessione nuovi, convalidati e corredati da numerosi esempi tratti dai racconti di riferimento, ma potenzialmente estendibili a e verificabili su altri testi appartenenti al genere.

INTRODUZIONE

Il Fantastico

0.1 Cenni sull'origine storica del fantastico e propaggini novecentesche

Con il termine “fantastici” si indicano per convenzione quei testi narrativi riconducibili ad un determinato periodo storico – tardo Settecento e intero Ottocento – e a una precisa area geografica – Inghilterra, Francia, Germania, con qualche appendice in Polonia, Russia e New England.⁵

Spesso lo scontro dei modelli culturali tra Sette e Ottocento, che ha dato origine alla generale ristrutturazione dei generi letterari e al fantastico, è riferito in termini di causa-effetto alle trasformazioni che coinvolsero tutti gli ambiti della vita umana; sul piano politico, le rivoluzioni e le lotte per la libertà e l'uguaglianza; in campo economico, la rivoluzione industriale; nella sfera sociale, strettamente legata a quella economica, il mutare della borghesia e la sfrenata volontà di autoaffermazione, legata all'individualismo diffuso. Tuttavia Ceserani afferma che non si possono “istituire delle connessioni esterne e meccaniche fra le ideologie di scrittori e intellettuali, le loro reazioni agli avvenimenti sociali e politici e i temi che trattano nelle loro opere [...]”. Più interessanti sono i tentativi di trovare connessioni tra i procedimenti formali e retorici usati nella produzione di testi letterari di un certo periodo e i procedimenti filosofici ed epistemologici disponibili nello stesso periodo per vedere, conoscere e interpretare il mondo naturale e la realtà individuale e sociale [...]”.⁶ Ceserani preferisce tuttavia riportare il discorso al rapporto tra le strutture linguistiche e la “vita

⁵ Cfr. C. Corti, *Sul discorso fantastico*, Pisa, ETS, 1989, p. 9.

⁶ Ceserani esemplifica il suo discorso ricorrendo agli scritti di Goldmann, reputandone tuttavia i presupposti teorici non convincenti. (interpretazione riduttiva dell'Illuminismo e del Romanticismo) [R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 104].

materiale”⁷, piuttosto che ricorrere all’astrattezza delle “strutture ideologiche”, e ritiene più opportuno porre in primo piano rispetto agli altri lo scontro tra le spiegazioni religiose e sacrali del mondo e il crescente scetticismo del periodo. Il “processo di secolarizzazione del sentimento e delle paure religiose”⁸ ha privato queste ultime di una dimensione “propria”, così che il cospicuo materiale dell’immaginario e l’ampia gamma di procedimenti e strategie narrative, liberati dal modello culturale fino ad allora largamente diffuso e fatto di credenze e superstizioni, avrebbe trovato nel fantastico una modalità di espressione capace di esplorare i limiti della coscienza⁹, mettendo in discussione la possibilità stessa di razionalizzare l’esperienza, attraverso una narrazione autocosciente e talvolta parodica.

In termini di *statuti del soprannaturale*, presi in prestito dalla teoria della letteratura di Orlando, è il superamento storico d’una razionalità considerata inferiore a sancire il passaggio da un soprannaturale di tradizione – dominante nell’antichità, “accreditato al massimo, convalidato da durevoli reificazioni dell’immaginario collettivo, limitato unicamente dalle proprie regole”¹⁰ – ad uno di derisione. Fin dagli scritti di Ovidio e Luciano, lambendo marginalmente il Medioevo e arrivando allo spirito critico nuovo del Seicento, l’oscillazione tra soprannaturale d’indulgenza e di derisione avrebbe contrastato quello di tradizione, fino ad arrivare alla critica feroce di Voltaire, la quale riduce il soprannaturale quasi al silenzio. Dopo l’illuminismo, quindi, il soprannaturale poté riprendere la parola nel segno della tematizzazione del dubbio, inteso come “vacillante incompatibilità”¹¹ tra credito e critica.

Un discorso esaustivo sul rapporto che il romanzo gotico intrattiene con il fantastico richiederebbe una trattazione troppo ampia. Molto sinteticamente, si può

⁷ Con quest’espressione Ceserani intende l’insieme di “tutti gli aspetti consci e inconsci, tutte le esperienze della sensibilità e delle mentalità individuali e collettive, tutti gli strati più profondi della psicologia umana, come la vita dei desideri, quella dei sogni, quella delle proiezioni utopiche, così come quella del confronto con la morte e l’eros, tutto ciò insomma che, in termini antropologici, noi definiremmo strutture culturali.” [“Le radici storiche di un modo narrativo”, in AA.VV., *La narrazione fantastica*, a cura di R. Ceserani, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 29].

⁸ R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 109.

⁹ Cfr. Ceserani, “Le radici storiche di un modo narrativo”, cit., pp. 33-34.

¹⁰ F. Orlando, “Statuti del soprannaturale nella narrativa”, in *La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2001, pp. 208-209.

¹¹ *Ivi*, p. 204.

dire che il romanzo gotico nasce in Inghilterra nella seconda metà del '700 e mostra tutto un repertorio di elementi cupi e oscuri. Tardo Medioevo e Rinascimento, Italia, lugubri abbazie e castelli diroccati sono gli ambienti privilegiati (Orlando parlerebbe di regole di localizzazione spaziale e temporale); inoltre trovano spazio in queste opere le più negative (e ambigualmente affascinanti) tra le passioni e le azioni umane, dettate dalla perversione e dalla malvagità. La presenza del soprannaturale è attestata sotto forma di demoni, spiriti e fantasmi. E' interessante rilevare anche l'interesse per il mesmerismo e la parapsicologia. Se il romanzo gotico nasce e si sviluppa principalmente in Inghilterra, la letteratura fantastica dell' '800, che da questo trae solo alcuni tra i temi e i procedimenti formali, avrebbe avuto – secondo commentatori illustri quali Bioy Casares e Calvino¹² – origine ufficiale in Germania nei primi due decenni del secolo, e tutti in ogni caso riconoscono E.T.A. Hoffmann come il primo massimo autore fantastico. Anche secondo Lazzarin¹³ la letteratura fantastica ha origine nel '700 e stretti legami di parentela con il romanzo gotico e il critico indica l' '800 quale secolo più ricco di testi fantastici, mettendo tuttavia in guardia dal considerare il gotico e il fantastico come equivalenti, se non altro per la diversa 'misura' narrativa (romanzo vs. racconto).

Durante l'Ottocento la produzione letteraria fantastica, nelle sue varie articolazioni, si confrontò con i generi lirici, narrativi e drammatici presenti nel panorama letterario coevo. L'esito fu un movimento incrociato di procedimenti e temi, che comportò un nuovo assetto del sistema letterario. Il fantastico accolse in sé elementi della poesia lirica romantica e del romanzo e prese in prestito dalle arti figurative e dalla musica spunti tematici importanti, mentre, in direzione opposta, si assistette ad una "fantasticizzazione" di alcuni generi narrativi.¹⁴

¹² J. L. Borges, Ocampo S. e A. Bioy Casares, *Prefazione all'edizione italiana* (1980), in J. L. Borges, Ocampo S., A. Bioy Casares, *Antologia della letteratura fantastica* (1940), Roma, Editori riuniti, 1992. I. Calvino, (a cura di) *Racconti fantastici dell' '800*, Milano, Mondadori, 1983.

¹³ S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, Bari, Laterza, 2000, p. 35.

¹⁴ Cfr. Ceserani, "Le radici storiche di un modo narrativo", *op. cit.*, pp. 23-24.

Nel Novecento risulta difficile parlare di testi fantastici. I mutamenti all'interno del mondo e della cultura della modernità, di cui il fantastico è stata una delle prime espressioni, sono stati, nel corso del secolo e mezzo trascorso, numerosi e profondi. Le tematiche rimangono affini, ma sono finalizzate a scopi diversi. Nella ricerca dell'assurdo logico, il rapporto tra diversi piani della realtà spaziale e temporale non sono mutualmente esclusivi e, tramite l'accostamento perturbante di dimensioni opposte, l'asse sintagmatico e quello paradigmatico risultano coincidere. Jaime Alazraki, in riferimento a Borges e Casares, ha proposto di parlare di scrittori "neofantastici"¹⁵. Una cesura netta tra le due stagioni di fantastico è sicuramente rappresentata dall'introduzione delle teorie freudiane nel panorama culturale novecentesco. Gli apparati parascientifici, ai quali si fa ricorso nel racconto fantastico ottocentesco per giocare sulla dubbia affidabilità del narratore e l'ambiguità degli eventi presentati, sono scalzati dalla concezione freudiana della psiche umana. Anche le innovazioni tecniche e tecnologiche come la luce elettrica, la radio, il cinema, la fotografia giocano un ruolo fondamentale. A livello diegetico, il fatto inesplicabile si verifica in modo violento e tardivo, privo di introduzioni attribuibili all'esitazione del personaggio-protagonista. A livello tematico, infine, la materia narrativa è intrisa di connotazioni e opposizioni semantiche riconducibili alle problematiche epistemologiche della piena modernità. Anche ammettendo una continuità tra il fantastico sette-ottocentesco e quello contemporaneo, come oggi si fa in netta reazione a Todorov, tutta la critica più avveduta riconosce un graduale processo di trasformazione, sia tematico che formale, che ha mutato in modo radicale la fisionomia del genere, facendolo pervenire ad esiti talvolta diversissimi dai suoi antecedenti romantici¹⁶. La letteratura fantastica del Novecento offre un panorama estremamente disomogeneo, caratterizzato da importanti asimmetrie e differenze e segnato da una propensione quasi normativa all'ibridazione caratteristica della letteratura

¹⁵ J. Alazraki, *The Fantastic as Surrealist Metaphor in Cortázar's Short Fiction*, in *Dada/Surrealism*, 5 (1975), pp. 28-35 e *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983.

¹⁶ Cfr. Ceserani, *Il fantastico*, cit., capitolo V.

postmoderna, che invalida e nega ogni tentativo di delimitazione di genere. In linea con l'atteggiamento decostruttivo e parodico del periodo, vengono ripresi temi e motivi tipici del fantastico ottocentesco, mescolati a tematiche nuove o limitrofe, appartenenti alle categorie del meraviglioso, del surreale e del fantascientifico: la risultante sono testi "collage" che sortiscono un effetto distanziante, di indebolimento e di alleggerimento; i racconti neofantastici riprendono la tradizione e la mutano profondamente di segno dal suo interno, recupero ironico e nostalgico che denuncia l'irreversibilità del tempo che ha mutato la sensibilità collettiva. L'avvento delle teorie freudiane, infine, ha sancito definitivamente la fine della stagione fantastica, svelando i meccanismi reconditi della psiche su cui faceva leva la costruzione del testo fantastico e fornendo un linguaggio scientifico per la descrizione dell'indicibile.

0.2 Definizioni ed excursus teorico-critico

Tracciare i confini del genere e proporre una definizione previa, che giustifichi i criteri di inclusione ed esclusione osservati nel corso dell'indagine appare, in effetti, indispensabile, tanto più nei confronti di una categoria problematica come quella del fantastico, rispetto alla quale l'assillo della definizione si è imposto ai critici, nel tempo, con un'impellenza e una perentorietà maggiori che altrove¹⁷.

Nel campo della teoria letteraria, il termine "fantastico" è la trasposizione italiana esatta del francese *fantastique*. Le origini e i maggiori contributi alla teoria sul genere, infatti, appartengono alla tradizione francese. Il termine *fantastique* fa la sua prima apparizione nel panorama critico letterario nel 1828, contemporaneamente alla pubblicazione in Francia dei racconti di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822). L'impatto sul pubblico è fortissimo: la novità dei testi consiste nella contiguità e mescolanza di elementi appartenenti al reale e al soprannaturale, ambiti fino ad allora tenuti a grande distanza, con una propensione di stampo razionalista a guardare al versante soprannaturale con grande scetticismo e presunzione intellettuale, descrivibile in termini, mutuati dalla riflessione di Orlando, di minimo credito e massima critica¹⁸. Il termine "fantastico", quindi, sta già in origine a sottolineare la mescolanza delle due componenti operata dagli scrittori del genere secondo modalità senza precedenti. Si parla di "realtà del fantastico" e di "verosimiglianza dell'incredibile"¹⁹.

Si può dire che Hoffmann abbia fornito il primo "prototipo" del fantastico. Nei suoi racconti sono messe in atto strategie e sono impiegati motivi che altri autori ottocenteschi riprenderanno e innoveranno apportando continue modifiche, variazioni, accorgimenti nuovi, tecniche diverse. Parallelamente al mutare dinamico delle composizioni, anche il significato del termine fantastico risulta instabile: scorrendo le opere dei grandi autori del genere [Gautier (1811-1872) Prosper Mérimée (1803-

¹⁷ Cfr A. Fambrini, *La trasgressione fantastica: infrazioni logiche e abissi di senso nella narrativa fantastica da Kafka a Cortázar*, Università degli studi di Trento, ciclo XXI (2005-2008).

¹⁸ Cfr F. Orlando, "Statuti del soprannaturale nella narrativa", cit.

¹⁹ S. Lazzarin, *op. cit.*, pp. 8-9.

1870), Edgar Allan Poe (1809-1849), Henry James (1843-1916), Guy de Maupassant (1850-1893)] ci si accorge che a mutare dall'uno all'altro non è soltanto lo stile, ma il concetto stesso di fantastico che sta alla base dei loro scritti. Assistiamo ad un genere sui generis che, nella sua breve ma intensa vita, si trasforma continuamente e, al contempo, mentre cambia, riflette su se stesso. Alla ricerca di una definizione partecipano sia gli scrittori otto-novecenteschi con le loro dichiarazioni di poetica, sia i critici del novecento, i quali, a posteriori, cercano di interpretare, compattare, dare omogeneità al fenomeno da poco concluso. Caratteristica costante della letteratura fantastica in generale è la presenza di dichiarazioni di intenzioni, riflessioni teoriche sulle esperienze raccontate, definizioni di genere, note introduttive o osservazioni e commenti del narratore sparse nel corso della narrazione: il fantastico infatti è uno dei più autocoscienti fra i generi e modi letterari²⁰.

Tali definizioni, implicite ed esplicite, sono basate in genere su un sistema binario di concetti opposti modulati e composti²¹. Ne è un esempio la cornice introduttiva ed extranarrativa del racconto di Hoffmann *La casa disabitata*, in cui è presentata una discussione sulla natura combinatoria di certi avvenimenti tra *das Wunderliche* e *das Wunderbar*. I termini, mutuati dal dizionario filosofico dell'Eberhard, definiscono rispettivamente le manifestazioni "straordinarie" o inconsuete della conoscenza e del desiderio razionalmente ingiustificabili in opposizione al "prodigioso" (o soprannaturale), ovvero tutto ciò che si riterrebbe impossibile, incomprensibile, in quanto sembra andar oltre le forze naturali note.

Fondata sulla contrapposizione di due contrari è pure la definizione che Charles Nodier dà nella *Histoire d' Hélène Gillet* (1832). Nodier tuttavia introduce un terzo elemento, risultante dalla semplice mescolanza degli altri due. Qui si distingue la storia "falsa" alla Perrault, basata sulla doppia credulità del narratore e dell'uditorio, la storia fantastica vaga, che lascia l'anima sospesa tra sogno e malinconia, e la storia fantastica

²⁰ Cfr. S. Lazzarin, *op. cit.*, pp. 7-9.

²¹ Cfr. R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 54.

vera, la quale scuote nel profondo, in virtù della relazione stabilita tra un fatto considerato materialmente impossibile e l'ammissione del suo effettivo accadimento.

Maupassant includeva nella categoria *fantastique* narrazioni molto diverse tra loro, tra cui il romanzo cavalleresco, la fiaba, le novelle delle *Mille e una notte* e i racconti di Hoffmann e Poe. Basandosi anch'egli su due tipi di narrazione, rintracciò tuttavia la distinzione fondante tra di esse in un dato storico alla fine del '700: il passaggio dalla presenza diffusa di credenze nel soprannaturale all'età della ragione²².

Non mancano le critiche al genere da parte di autori contemporanei, i quali ne biasimano l'eccessività e l'inverosimiglianza. Walter Scott, nel suo saggio del 1827 dal titolo "On the Supernatural in Fictitious Compositions", sottolinea l'importanza della componente meravigliosa sovrannaturale all'interno del romanzo, rigettando tuttavia il libero e incontrollato sfogo dell'immaginazione che caratterizzerebbe, a suo parere, "the fantastic mode of writing". A tal proposito Gautier sembra rispondere ribadendo la differenza tra il meraviglioso dei racconti delle fiabe e quello dei racconti hoffmaniani, caratterizzati da un forte legame con la realtà, riscontrabile negli aspetti umani e ordinari che informano la scrittura.

Henry James si occupò dell'aspetto teorico del fantastico nella prefazione al racconto "The Altar of the Dead"²³. Nella sua descrizione, James ricorre ai termini "wonder", "strange", "odd", frequenti anche nelle teorizzazioni ad opera di scrittori coevi del genere. Tuttavia il suo discorso è imperniato sul problema della composizione e della ricezione. La riuscita di un racconto del "soprannaturale" risiederebbe nel rappresentare efficacemente la soggettività, la coscienza centrale del personaggio al fine di trasmettere al lettore una maggiore intensità d'effetto.

Sul fronte teorico-critico postumo agli anni di fioritura del genere, il corpus dei contributi alla riflessione sul genere è cospicuo e variegato. Si può rintracciare un filone a partire da J. Retinger, passando da Matthey, Castex, Penzoldt, Schneider fino

²² Cfr Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 56..

²³ Forma parte del volume *Terminations*, edizione newyorkese del 1895. Nella stessa raccolta "The Beast in the Jungle", "The Birthplace", "The Private Life", "Owen Wingrave", "The Friends of the Friends", "Sir Edmund Orme" e "The Real Right Thing".

a Caillois e Vax, il cui fondamentale approccio ai testi fantastici segue la logica dell'enumerazione tematica. Il fantastico è stato identificato con l'irruzione di eventi eccezionali nell'ordine delle cose comunemente accettato, che si configura come aggressione alle leggi del reale, del possibile, del definibile. Al fine di definire il "genere" fantastico, alcuni hanno cercato di rintracciare un paradigma tematico condiviso dai testi, stilando lunghi elenchi di motivi ricorrenti, oggetti, situazioni che ne costituissero il comune denominatore; altri, tra cui Palou e Gripari, hanno tentato di riassumere l'essenza del fantastico in un unico tema, come il doppio o la rappresentazione onirica. Peter Penzoldt, Montague Summers e Luis Vax si inscrivono invece nella tradizione ermeneutica che privilegia il tema fondante della paura, matrice delle loro enucleazioni di motivi "angoscianti". Tuttavia, la vastità e l'eterogeneità del corpus letterario di riferimento negava intrinsecamente la possibilità di un esaustivo scrutinio tassonomico, il quale, di per sé, avrebbe inoltre ridotto la ricchezza semantica dei testi presi in esame. Isolare un'isotopia assoluta ed esclusiva del fantastico, come per quasi tutti i generi, risultava particolarmente difficile, gli sforzi e la massiccia produzione critica alla ricerca di una definizione evidenziano di per sé la complessità dell'argomento. In questa tradizione critica la categoria del fiabesco o meraviglioso si oppone – e al contempo definisce – il fantastico, mentre entrambi si costituiscono in rapporto all'universo reale, sebbene con procedure e finalità differenti; se il fantastico costituisce una frattura improvvisa nella coerenza delle cose reali, il mondo fiabesco-meraviglioso può interpenetrarsi nel reale senza urti o conflitti, poiché è un mondo definito da proprie regole distinte. La più felice sintesi descrittiva è di Caillois:

Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel²⁴.

²⁴R. Caillois, *Obliques. Précédé de Images, images...*, Paris, Stock, 1975, pp. 14-15.

Internamente a questa tradizione critica cominciò quindi a farsi strada la tendenza ad associare il fantastico all'elemento sovrannaturale tramite una relazione esclusiva e biunivoca, quali entità inscindibili e sinonimiche. Inaugurata all'inizio del secolo scorso da Dorothy Scarborough²⁵, la tendenza si è protratta fino ai giorni nostri. Per Finné e Penzoldt nel racconto fantastico il soprannaturale non è limitato a coprire un ruolo paradigmatico, ma configura un elemento costitutivo fondante, e forse unico, della struttura sintagmatica del testo, “la cerniera stessa della sua meccanica compositiva”.²⁶

La svolta strutturale e l'introduzione del principio di “esitazione” sono da attribuire al celeberrimo contributo di Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970). L'originalità dell'approccio “formalista” alla letteratura fantastica risiedeva nel tentativo di rintracciare il fulcro del genere non più nelle isotopie contenutistiche, bensì nelle peculiarità compositive finalizzate ad un particolare effetto. Todorov parla del fantastico come di un genere teorico complesso e “*toujours évanescent*”, linea mediana di frontiera tra *l'étrange* e il *merveilleux*, puro limite come il presente tra le categorie temporali passato e futuro.

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire, ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants: avec cette réserve qu'on le rencontre rarement.

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le

²⁵ D. Scarborough, *The Supernatural in Modern English Fiction*, New York-London, Putnam, 1917.

²⁶ C. Corti, *op. cit.*, p. 18.

merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.²⁷

La definizione todoroviana del fantastico riconosce i debiti verso le proposte di vari studiosi precedenti ad essa, ad esempio quella del filosofo russo Vladimir Sergeevič Solov'ëv, la concezione dello scrittore inglese di storie di fantasmi Montague Rhodes James²⁸, gli studi dei critici francesi Castex, Caillois e Vax. Todorov allude implicitamente anche ai contributi di Gaston Deschamps²⁹, Joseph H. Retinger³⁰, Hubert Matthey, Peter Penzoldt. Si rintracciano connessioni non rivendicate con la cultura romantica di Viatte e di Praz³¹, e con le considerazioni di Sartre³². Anche l'influenza delle stesse teorie freudiane è tanto chiassosa quanto taciuta, e particolarmente evidente nella seconda parte dell'*Introduction*, nella sezione dedicata ai temi dell'”io” e del “tu”. Le principali critiche mosse alla classificazione proposta da Todorov sono indirizzate, abbastanza unanimemente, al rigore eccessivo in nome del quale essa forza una pluralità multiforme di testi in reparti teorici troppo angusti e insoddisfacenti dal punto di vista analitico. Sacrificando la specificità dei racconti a esigenze di esaustività e simmetria, la trattazione dello studioso perde di vista in più occasioni il suo reale oggetto d'indagine, con esiti paradossali come l'esclusione della pressoché totale produzione di Poe dal genere fantastico, e la sua attribuzione alla categoria – niente affatto rigorosa perché basata, come si è notato da più parti, su un elemento di ascendenza extraletteraria (gli effetti psicologici) – dello ‘strano’.

²⁷ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

²⁸ M.R. James, *Introduction*, in V.H. Collins (a cura di), *Ghosts and Marvels. A selection of Uncanny Tales*, London, Oxford University Press, 1924, pp. VI-VII.

²⁹ G. Deschamps, *La littérature fantastique et terrible*, in “Je sais tout”, sept. 1905, pp. 151-160.

³⁰ J.H. Retinger, *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Paris, Grasset, 1908.

³¹ A. Viatte, *Les sources du romantisme, illuminisme, théosophie, 1770-1820*, Paris, Champion, 1928; M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1948.

³² J.-P. Sartre, “Aminadab” ou du fantastique considéré comme un langage, in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 56-72.

Il panorama delle posizioni teoriche assunte dai cultori del genere nel capitolo storico-critico del dopo-Todorov è piuttosto variegato. Prosegue la tradizione dell'opposizione dualistica tra due categorie, la prima solitamente identificata col realistico e l'altra costituita da un insieme composito risultante dalla mescolanza tra fantastico e meraviglioso. Questa linea annovera studiosi quali Witold Ostrowski, Andrzej Zgorzelski, T.E. Apter, Kathryn Hume e Kathleen Spencer, Harold Bloom³³.

Di particolare interesse le posizioni del filosofo americano Noël Carroll. In *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*³⁴ egli si interroga sul piacere derivato da oggetti sconvolgenti e di terrore, nel tentativo di sciogliere il doppio paradosso di una letteratura che spaventa il lettore seppure tratti di ciò che non esiste e al contempo desta interesse sebbene risvegli la passione deprimente della paura. La risposta di Carroll muove dal concetto di finalità seduttiva della letteratura stessa, conseguita tramite meccanismi di finzione e proiezione, fra i quali la *suspense* gioca un ruolo di primo piano.

Dopo l'avvento e la diffusione delle teorie freudiane, alcuni critici non resistono alla tentazione di interpretare il fantastico in termini esclusivamente psicanalitici, delineandolo quale forma di linguaggio dell'inconscio. Il critico francese Jean Bellemin-Noël sostiene che "il fantastico è strutturato come il fantasma psichico" e cerca di coniugare concezione freudiana dell'inconscio e analisi delle strutture narrative e retoriche del fantastico.

Un posto di rilievo va poi attribuito agli studi che hanno posto l'accento sulla vocazione sovversiva del genere, identificando nella *trasgressione* la sua funzione strutturante o matrice fondamentale: in questa direzione si sono mosse Rosemary

³³ W. Ostrowski, *The Fantastic and the Realistic in Literature: Suggestions on How to Define and Analyse Fantastic Fiction*, in "Zagadnienia Rodzajów Literackich", IX (1966), pp. 54-71; A. Zgorzelski, *La fantascienza è un genere della letteratura fantastica?*, in L. Russo (a cura di), *La fantascienza e la critica*, Testi del convegno internazionale di Palermo, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 67-76 e *On Differentiating Fantastic Fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature*, in "Poetics Today", 5 (1984), pp. 299-307; T.E. Apter, *Fantasy Literature. An Approach to Reality*, Bloomington, Indiana University Press, 1982; K. Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, New York - London, Methuen, 1984; K. Spencer, *Victorian Urban Gothic: The First Modern Fantastic Literature*, in G.E. Slusser e E.S. Rabkin (a cura di), *Intersections: Fantasy and Science Fiction*, Essays presented at the Seventh Eaton Conference on Science Fiction and Fantasy Literature, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987, pp. 87-96.

³⁴ New York, Routledge, 1990.

Jackson, nello studio *Fantasy. The Literature of Subversion* (*Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, 1981), e la studiosa argentina Rosalba Campra³⁵, autrice di lavori comparatistici ad ampio raggio sul fantastico e di analisi specifiche della narrativa breve di Julio Cortázar. Entrambe, pur occupandosi prevalentemente di testi fantastici novecenteschi e pur cogliendo a fondo i principali processi trasformativi che investono il fantastico nel trapasso dal moderno al postmoderno, individuano nella trasgressione rispetto all'ordine costituito una costante del genere sin dalle sue origini. L'eccellente sintesi cui approda Rosalba Campra, al termine di uno studio che per molti versi può essere considerato uno degli sguardi più lucidi gettati dalla critica recente sui problemi del fantastico, prevede che “si possa definire il racconto fantastico come un tipo particolare di testo narrativo che trova il suo dinamismo organizzativo nell'isotopia della trasgressione”. La studiosa ne precisa le diverse modalità in atto nel fantastico in una formulazione rigorosa ancorché elastica, che non cede alla tentazione della tassatività né a quella della coesione a oltranza e forse per questo si dimostra così aderente – come emergerà nel corso del lavoro, col chiarirsi della distinzione tra i livelli sintetizzata qui – all'oggetto della sua indagine:

Sarebbe illusorio pretendere una risposta assoluta ugualmente valida per ogni manifestazione storica del fantastico, ma seguendo un ragionamento in negativo penso che sia possibile dire che non esiste testo al quale applichiamo l'etichetta di 'fantastico' che non presenti una trasgressione di ciò che viene dato come 'naturale': sia a livello semantico (come superamento di barriere tra due ordini della realtà); sia a livello sintattico (come sfalsamento o mancanza di funzioni in senso lato); sia a livello verbale (come negazione dell'arbitrarietà del segno e di conseguenza come azione del significante sul significato).³⁶

³⁵ R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, London-New York, 1981; Campra, R. “Il fantastico: una isotopia della trasgressione”, *Strumenti Critici*, XV, 45, 1981, pp. 199-231.

³⁶ R. Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000, p. 137.

L'interpretazione psicanalitica e sociologica di Rosemary Jackson, parallelamente, riconduce il fantastico ad una forma di linguaggio dell'inconscio e al contempo ad una forma di opposizione sociale sovversiva, che si contrappone all'ideologia dominante del periodo storico in cui si manifesta.

Irène Bessièrè, nel suo tentativo di definizione del fantastico, si ispira alla teoria delle "forme semplici" di André Jolles³⁷, approdando alla concezione di fantastico come "controriforma":

Non esiste un linguaggio fantastico in se stesso. A seconda del periodo storico, la narrazione fantastica può essere letta come il rovescio del discorso teologico, illuminista, spiritualista o psicopatologico ed esiste solo grazie a quei discorsi che esso decostruisce dall'interno. Così come avviene nella leggenda, che la vita del santo e la favola diabolica sono apparentate e al tempo stesso contrapposte, la narrazione fantastica si presenta come il simmetrico negativo del racconto di miracoli e di iniziazione, del racconto di desiderio e della follia. [...] Questo elemento di decostruzione e di inversione comporta che, a differenza della narrazione meravigliosa, illuminista od onirica, non si può rapportare la narrazione fantastica all'universo, poiché essa priva di ogni significato fissato tutti i simboli presi dal dominio religioso o cognitivo. [...] Utilizzando la terminologia di Sartre, il racconto meraviglioso è non-tetico, cioè esso non enuncia la realtà di ciò che rappresenta. Il «c'era una volta» ci distacca da qualsiasi attualità e ci introduce in un universo autonomo e irreali, esplicitamente dato come tale. Al contrario, la narrazione fantastica è tetica; enuncia la realtà di ciò che rappresenta: condizione stessa della narrazione che istituisce il gioco del nulla e del troppo, del negativo e del positivo. Ma siccome quella realtà è un'ipotesi falsa, essa non può assumere un'esistenza apparente se non attraverso l'affermazione di un testimone che dichiara di aver visto degli avvenimenti strani e che, per voler confermare la loro verità, si trova prigioniero della propria stessa incertezza poiché non trova nessuna causa soddisfacente. Questo punto di vista falsamente tetico dà origine alle nozioni di ambiguità e di esitazione fra naturale e soprannaturale, con cui Todorov definisce il fantastico, e che sono quindi cause seconde. (...) Sembra più opportuno collegare il

³⁷ A. Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen, Niemeyer, 1930; trad. it. *Forme semplici*, Milano, Mursia, 1980.

fantastico con una ricerca, condotta da un punto di vista razionalista, sulle forme della razionalità. (...)³⁸

Pietra miliare nel panorama critico italiano è il volume, a cura di Remo Ceserani, che raccoglie i contributi di un gruppo di studiosi dell'Università di Pisa. L'approccio al problema teorico muove dall'assunto secondo il quale il fantastico è un *modo* di narrare piuttosto che ritaglio tematico del narrabile, è avventura conoscitiva ed enunciativa assai più che avventura puramente evenemenziale. Anche Claudia Corti, nella sua monografia *Sul discorso fantastico*, si propone di identificare le modalità distintive e pragmaticamente accertabili dell'atto di scrittura fantastico. L'ambito della enunciazione, quindi, per questa comunità interpretativa, è "quello che più di ogni altra dimensione del racconto è in grado di definire i confini del fantastico"³⁹.

Di nuovo in ambito pisano, Francesco Orlando, in una visione più ampia che abbraccia l'intera storia della letteratura, con l'appoggio dei lavori dello studioso di Freud Ignacio Matte Blanco, ha teorizzato una categorizzazione delle opere letterarie in base al principio freudiano di "formazione di compromesso", definito come "manifestazione semiotica-linguistica in senso lato – che fa posto da sola simultaneamente a due forze psichiche in contrasto diventate significanti in contrasto"⁴⁰. Se la letteratura è già lo spazio immaginario per la formazione del compromesso, la presenza del soprannaturale in essa costituisce una letteratura al quadrato. Nell'ambito già di per sé immaginario della *fictio* letteraria, il soprannaturale è dato come "supposizione di entità, rapporti, eventi in contrasto con le leggi della realtà sentite come naturali o normali, in una situazione storica data."⁴¹

Per le varie forme in cui esso si articola, Orlando propone il termine di *statuti*. Gli statuti del soprannaturale che si sono succeduti nella storia della letteratura, in ordine cronologico, sarebbero sei: di tradizione, di derisione, di indulgenza, di trasposizione,

³⁸ I. Bessière, *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, pp. 11-14, 18, 36-37, 56-57, 59-60.

³⁹ Corti, C. *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, p. 211.

⁴¹ F. Orlando, "Statuti del soprannaturale nella narrativa", in *op. cit.*, p. 199.

di imposizione. La diversificazione tra le categorie è una questione di proporzioni tra il credito accordato e la critica opposta al soprannaturale.

In conclusione, inafferrabile se non addirittura inconsistente sembra essere la specificità teorica del fantastico, territorio fenomenologicamente complesso ed eterogeneo. Di questa difficoltà di cattura è dato raccogliere plurime esemplificazioni in quasi tutte le trattazioni dell'argomento ricordate nel presente excursus. Formalizzazioni approssimative, ambiguità tassonomiche, slittamenti e incongruenze terminologiche e descrittive sono frequenti nella teoria del fantastico, fenomeno cui sembra davvero attagliarsi l'ossimorica etichetta di "indefinibile per definizione". Si tratta di una limitazione alla fin fine sottesa ad ogni sorta di teoresi, rimandando all'originario difetto di sovrapponibilità del pensiero alla cosa, che si traduce in preventive e più o meno ampie deformazioni dell'oggetto anziché nella sua compiuta restituzione formale. Tuttavia si rintraccia un denominatore comune nel racconto di uno scarto, che consiste nell'importanza dell'organizzazione della materia narrativa e dell'esperienza della lettura. Il dato storico è fondamentale, in quanto lo scarto è sempre una funzione del contesto. Bisogna tener conto del sistema assiologico applicato nel corso dell'interpretazione, quello che Lugnani definisce "paradigma di realtà"⁴². Come sottolinea Secchieri⁴³, il fantastico non può godere di alcuna extraterritorialità rispetto al regime letterario. Esso semmai esplicita virtualità normalmente insite nella significazione letteraria, amplifica la comune matrice ontologica, operando quindi una modificazione non sostanziale ma quantitativa rispetto al sistema letterario. In ciò risiede l'interesse teorico del fantastico, e studiarne il

⁴² L. Lugnani, *Per una delimitazione del 'genere'*, in R. Ceserani, *La narrazione fantastica*, cit. Per *paradigma di realtà* si intende l'insieme, determinato nello spazio e nel tempo, delle nozioni scientifiche e assiologiche che dominano una data cultura, nonché la nozione stessa di *realtà*, che essa elabora sulla base delle proprie concezioni spaziale, temporale e causale (cfr. Lugnani, *ivi* p. 54). Il rapporto tra il paradigma di realtà e i diversi codici, precisa Lugnani, è di tipo meramente gerarchico, "in quanto il paradigma presiede ad ogni codice": "In pratica è il paradigma di realtà il codice dei codici, il luogo semantico e assiologico di tutti i codici" (Cfr. Idem, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in R. Ceserani, *La narrazione fantastica*, cit., p. 195).

⁴³ F. Secchieri, "Il coltello di Lichtenberg. Fantastico e teoria letteraria", *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, M. Farnetti (a cura di), Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1995, pp. 145-164.

manifestarsi può contribuire ad un migliore apprezzamento del regime della finzione, delle sue logiche produttive, della sua realtà ulteriore.

0.3 Inquadramento del campo d'indagine e premesse metodologiche

La linea teorica a cui sarà fatto riferimento in queste pagine è quella seguita da Caillois, Todorov, Lugnani e altri prima e dopo di loro, la quale definisce il fantastico come un tipo di narrazione breve che tratta il soprannaturale secondo modalità caratteristiche. La “verità” anomala e inquietante dell’esperienza fantastica è data in primo luogo da un modo specifico di rappresentazione e di discorso, da una complessa combinatoria di connessioni semantiche e di procedimenti formali. Nelle opere di riferimento del presente lavoro il *modo* fantastico viene utilizzato per organizzare la struttura fondamentale della rappresentazione.

La questione della patente di *genere* o *modo* letterario ha affaccendato non poco gli studiosi e una trattazione sul fantastico orientata a una prospettiva di analisi formale dei meccanismi testuali non può permettersi di eluderla. Alcuni studi recenti tendono infatti a considerare il fantastico, più che un genere storicamente e geograficamente circoscritto,

un modo letterario, che ha avuto radici storiche precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato e continua a essere utilizzato [...] in opere appartenenti a generi del tutto diversi. Elementi e atteggiamenti del modo fantastico, da quando esso è stato messo a disposizione della comunicazione letteraria, si ritrovano con grande facilità in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-carnealesco, e altro ancora. E però c’è una precisa tradizione testuale, vivissima nel primo Ottocento, che è continuata anche nella seconda metà del secolo e in tutto quello seguente, nella quale il modo fantastico viene utilizzato per organizzare la struttura fondamentale della rappresentazione e per trasmettere in maniera forte e originale esperienze inquietanti alla mente del lettore.⁴⁴

⁴⁴ R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 11. Tale impostazione è comune anche agli approcci di Neuro Bonifazi (“Lontani dal considerare il fantastico un genere precario e evanescente, siamo propensi a intenderlo come una categoria generale, un supergenere, un tipo di discorso, che qualifica molti dei generi tradizionali [narrativa, dramma] e si estende a più di un’arte [letteratura, pittura, cinema]”. N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 56-57); di Irène Bessière (Cfr. Irène Bessière, *op. cit.*); di R. Campra (*op. cit.*), e Rosemary Jackson (“Si potrebbe suggerire che il fantastico è una forma letteraria dalla quale emergono un numero di altri generi ad essa

Si parla in preferenza di modo fantastico e non di genere, proprio per la versatilità nell'assumere ed imprestare elementi ed atteggiamenti ad opere di impianto del tutto diverso.

Secondo quest'ottica, il fantastico racconta lo scarto, la lacerazione, prodotta da un evento che nasce in seno al paradigma di realtà, "avvolto in un fitto bozzolo realistico"⁴⁵. L'evento inspiegabile è l'*antimateria* del mondo reale. Minaccia di distruggere e annichilire le griglie interpretative del reale, compromettendo il rapporto conoscitivo soggetto-oggetto.

In primo luogo, a partire da queste premesse, considerare il fantastico un modo anziché un genere permette di rintracciare e motivare la dinamicità della nuova dimensione narrativa, e di giustificare e analizzare il rapporto di intersezione che spesso essa intrattiene con i generi e le categorie limitrofi. Ma ancora più importante, rigettando la definizione di genere (inteso come insieme obbligato di strutture stabili e motivi ricorrenti), è possibile concentrarsi sui *modi* dell'enunciazione che informano la struttura fondamentale della rappresentazione in un *corpus* di testi definiti appunto di modo fantastico, piuttosto che sulle isotopie contenutistico-tematiche di un presunto "genere", con risultati di gran lunga più proficui e interessanti.

E' ciò che mi propongo di fare nel presente lavoro: analizzare un corpus limitato di racconti di modo fantastico appartenenti alla raccolta *The Ghostly Tales of Henry James* a cura di Leon Edel (1948) e sondare nel dettaglio le strategie testuali che permettono di conseguire l'effetto fantastico.

A questo proposito, è doveroso aprire una parentesi di ordine terminologico sul titolo della raccolta e accennare alla sua storia editoriale per disambiguare i concetti oggetto del campo d'indagine. La prima edizione del 1948 a cura dello studioso americano riporta il titolo più fedele ai contenuti e alle intenzioni autoriali per due

collegati. Il fantastico fornisce una serie di possibilità dalle quali varie combinazioni producono generi diversi di narrativa in situazioni storiche differenti." R. Jackson, *op. cit.*, p. 6).

⁴⁵ L. Lugnani, "Per una delimitazione del «genere»", in *op. cit.*, p. 55.

semplici e importanti motivi. L'aggettivo "ghostly" attiva un campo semantico dai contorni sfumati, al centro del quale il fantasma occupa certamente una posizione predominante, senza tuttavia costituire l'argomento *stricto sensu*. La traduzione italiana da dizionario "fantasmagorico", "spettrale", sicuramente non è pertinente, ma se non altro rimarca l'allontanamento semantico dalla radice che il suffisso *-ly* provoca. Il "modifier" *ghostly* definisce meno un complemento d'argomento che la modalità del narrare, presupponendo anche un certo tipo di ricezione. Non "racconti di fantasmi" (come è stato tradotto per l'edizione italiana), quindi, ma "racconti di modo fantasmatico". Ciò rispecchierebbe anche le dichiarazioni di poetica dello stesso James, il quale, nella prefazione a "The Altar of the Dead" (racconto contenuto nella stessa raccolta) sposta l'attenzione dai problemi di definizione del genere alla reazione psicologica del lettore.

[T]he safest arena for the play of moving accidents and mighty mutations and strange encounters, or whatever odd matters, is the field, as I may call it, rather of their second than of their first exhibition. By which, to avoid obscurity, I mean nothing more cryptic than I feel myself show them best by showing almost exclusively the way they are felt, by recognising as their main interest some impression strongly made by them and intensely received. We but too probably break down, I have ever reasoned, when we attempt the prodigy, the appeal to mystification, in itself; with its 'objective' side too emphasised the report (it is ten to one) will practically run thin. We want it clear, goodness knows, but we also want it thick, and we get the thickness in the human consciousness that entertains and records, that amplifies and interprets it. That indeed, when the question is (to repeat) of the 'supernatural', constitutes the only thickness we do get; here prodigies, when they come straight, come with an effect imperilled; they keep all their character, on the other hand, by looming through some other history – the indispensable history of somebody's normal relation to something. It 's in such connexions as these that they most interest, for what we are then mainly concerned with is their imputed and borrowed dignity. Intrinsic values they have none – as we feel for instance in such a matter as the would-be portentous climax of Edgar Poe's Arthur Gordon Pym, where the indispensable history is absent, where the phenomena evoked, the moving accidents, coming straight, as I say, are immediate and flat, and the attempt is all at the

horrific in itself. The result is that, to my sense, the climax fails – fails because it stops short, and stops short for want of connexions. There are no connexions; not only, I mean, in the sense of further statement, but of our own further relation to the elements, which hang in the void: whereby we see the effect lost, the imaginative effort wasted.⁴⁶

Non meno fuorviante è il titolo della stessa raccolta ripubblicata nel 1970: *Stories of the Supernatural*. La centralità dell'elemento tematico soprannaturale non è pertinente nella misura in cui non tutti i racconti presentano un evento così definibile. Anche laddove esso è presente, per le motivazioni che nel prosieguo avrò modo di chiarire, non costituisce il fulcro dei racconti né il discriminante per l'inclusione nella raccolta.

Coerentemente alla decisione di far riferimento ad un piccolo corpus, meglio gestibile in vista delle molte citazioni e dell'analisi puntuale che saranno necessarie, i racconti selezionati sono tre. Tra le storie che, attenendomi all'impostazione teorica di riferimento di seguito dichiarata, possono essere definite propriamente “fantastiche”, la scelta è ricaduta su *The Turn of the Screw*, *The Friends of the Friends* e *The Jolly Corner*. Tra i tre testi presi in esame è possibile rintracciare un rapporto di complementarietà e continuità, che permette da una parte il confronto tra le strategie testuali diverse in essi messe in atto, dall'altra la verifica comune sul corpus nel suo complesso delle ipotesi proposte. Per quanto riguarda i luoghi del testo, i primi due racconti si aprono con cornici introduttive (profondamente diverse tra loro), procedura assente in *The Jolly Corner*; quest'ultimo, d'altra parte, si chiude con un'appendice conclusiva impensabile per gli altri due. Il punto di vista è in tutti e tre (necessariamente, come vedremo) interno; essi, infine, rappresentano un campionario delle varianti di voce narrante solitamente impiegate nei racconti fantastici: narratore autodiegetico, narratore testimone e narratore “in terza persona”. La presenza delle tre varianti dà occasione di indagare e confrontare le implicazioni e gli effetti di tali scelte, in rapporto alla prospettiva, ai fini della *suspense*.

⁴⁶ H. James, *Theory of Fiction: Henry James*, (a cura di) J. E. Miller, Lincoln, University of Nebraska Press, 1972, p. 113.

L'analisi procederà per nuclei della manifestazione discorsiva che qui, più che altrove, giocano un ruolo centrale nel conseguire l'effetto fantastico: la struttura sintattica, l'impianto retorico, i luoghi del testo e le istanze narrative. Per quanto riguarda il capitolo relativo all'analisi del periodo, proporrò l'applicazione di teorie linguistiche per l'analisi testuale (considerando il testo narrativo una forma di comunicazione *in absentia*) tra cui la teoria pragmatica della presupposizione di Stalnaker, articolata nei primi lavori risalenti agli anni '70 e nei successivi approfondimenti.

Le osservazioni che seguiranno, e la conseguente verifica sui testi, si inseriscono nel dibattito critico-teorico di estrazione post-strutturalista e semiotica degli ultimi decenni, che ha focalizzato l'attenzione sull'importanza rivestita nel fantastico dai procedimenti narrativi e retorici producendo illuminanti teorie operativamente convalidabili sulle modalità del discorso fantastico.⁴⁷ Nel mio studio cercherò di attenermi alle *strategie testuali* piuttosto che occuparmi dei sistemi tematici, sebbene scindere il *che* dal *come* sia talvolta difficile se non metodologicamente scorretto. Bisognerà infatti in certa misura tener conto, all'interno del fantastico e più in generale in qualsiasi genere letterario, di come i temi influenzino la modalità espositiva e come quest'ultima operi un taglio sostanziale sui temi. Il problema della ricezione e della narrazione sarà invece affrontato insieme, sebbene si tenderà a considerare la lettura una funzione dell'enunciazione e non il contrario.

⁴⁷ Mi riferisco soprattutto ai contributi contenuti nel volume a cura di R. Ceserani, *La narrazione fantastica*, cit.

0.4 La dimensione della “sospensione” e il ruolo dell’enunciazione

Sia essa in posizione di forte disaccordo, di critica feroce o di linea continuativa nei confronti del critico francese, la critica post-todoroviana non è riuscita a sbarazzarsi di alcuni principi fondanti le sue teorie. Non si può negare l’importanza dell’approccio strutturale di Todorov, in quanto esso rappresenta una svolta se non per l’esaustività delle definizioni da lui proposte, come egli avrebbe voluto, quanto meno per aver avuto il merito di porre il problema e aver attirato l’attenzione di molti studiosi su di esso, conducendo un esame sistematico su di una modalità letteraria fino ad allora poco studiata o relegata tra i prodotti della letteratura di genere o di consumo. Uno dei concetti fondamentali individuati da Todorov nella definizione del fantastico, e che ricorre negli studi critici di qualsiasi impostazione, è quello dell’*hésitation*. A monte sta l’individuazione del “genere” fantastico quale linea mediana di frontiera, limite adimensionale tra lo strano e il meraviglioso. “Esitazione” è quindi sinonimo di “sospensione” tra i due piani inclinati, i quali tendono a fagocitarlo negando a molti dei testi candidati al fantastico (quasi la totalità) il diritto di cittadinanza. Ma per il critico di origine bulgara il termine *hésitation* si riferisce anche all’asse sintattico portante enunciazione-lettura e definisce l’*atteggiamento* del narratore fantastico e del lettore implicito, di fronte ad un evento apparentemente fuori dalle leggi di natura, tra “une explication naturelle et une explication surnaturelle”⁴⁸. Nel suo discorso, la zona di ambigua intersezione tra l’analisi dell’asse comunicativo e la delimitazione del genere deriva dalla disomogeneità e asimmetria delle categorie limitrofe di riferimento, lo strano e il meraviglioso; il primo è “caratterizzato attraverso le *emozioni* che suscita nei personaggi”, mentre il secondo “attraverso la *natura degli eventi* che narra.”⁴⁹ A tal proposito Lugnani acutamente evidenzia delle incongruenze importanti tra le due direzioni vettoriali, le quali, oltre a negare piuttosto che definire il fantastico, si collocano su piani sfalsati e potenzialmente secanti. Essi non discendono quindi, come

⁴⁸ Todorov, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁹ L. Lugnani, “Per una delimitazione del «genere»”, *cit.*, p. 42.

vorrebbe Todorov, dalla polarità paradigmatica oppositiva fondante natura/sovrannatura e abbracciano generi letterari incomparabili per consistenza e tradizione storica. Nel mezzo sta il genere fantastico, inesteso, la cui definizione è ambigualmente rintracciata a cavallo tra la presenza dell'elemento soprannaturale e la ricezione del testo; il fantastico è stretto nella morsa tra reale e soprannaturale, mentre si sottintende che la modalità enunciazionale deve lasciare il lettore sospeso tra una spiegazione razionale e una spiegazione soprannaturale pienamente accettata. E' necessario analizzare nel dettaglio la componente soprannaturale e il ruolo giocato dall'enunciazione.

Implicito nell'impostazione di Todorov, infatti, è lo spostamento da una categoria non testuale (lettore) a una testuale (funzione lettore), e da quello che può essere considerato un attante dell'enunciato (personaggio) a un attante dell'enunciazione (lettore implicito); il problema dell'enunciazione e dell'enunciato, della scrittura e della ricezione, dell'analisi contenutistico-tematica e del ruolo giocato dall'elemento soprannaturale sono, nelle definizioni di Todorov, compressi su di un unico livello creando ambiguità. E' evidente come tutte le componenti sopra citate giochino un ruolo fondamentale nel fantastico, senza che peraltro alcuna di esse si collochi in posizione autonoma e predominante sulle altre nella definizione del "genere". Per Todorov il testo narrativo è definito fantastico nella misura in cui l'esitazione e l'ambiguità si mantengono fino in fondo e anche a lettura ultimata, in equilibrio precario tra le categorie del fantastico e del meraviglioso. Il prezzo della perfezione hegeliana di questo sistema triadico che, come abbiamo visto, ha la pecca di essere troppo astratto, sistematico, e di celare contraddizioni e nella scelta delle categorie limitrofe al fantastico e nella definizione vera e propria di quest'ultimo, è lo svuotamento del genere, il quale, sempre secondo la griglia di Todorov, rivendica a sé appena una dozzina di testi. Occorre quindi, dopo aver riconosciuto i meriti dell'*Introduction*, ricorrere ad altri approcci teorici fondati su elementi di analisi formale e pragmatica, che tengano conto del quadro culturale ed abbiano una visione

elastica dei modi e generi letterari. In parte l'operazione consiste nel collocare nel giusto posto le componenti già messe in evidenza da Todorov e da altri prima di lui, ma soprattutto è necessario rintracciare il principio fondante del fantastico che renda ad esso uno spazio tridimensionale nell'ambito della letteratura.

Il comune denominatore tra gli approcci teorici al fantastico è rintracciabile in un'intuizione, diversamente articolata, sul fatto che “il fantastico ha a che fare con una particolare reazione che occupa il soggetto di fronte agli avvenimenti narrati e che si manifesta come percezione, sentimento, emozione o condizione psichica. Che lo si definisca nei termini di ‘esitazione tra una spiegazione naturale e una soprannaturale’ [Matthey 1915 e Todorov 1970], o nei termini di ‘conflitto tra la ragione e un oggetto che le resiste’ [Vax 1965]; che lo si metta in relazione con l’*Unheimliche* — che Jentsch, prima di Freud, definiva come « insicurezza psichica » e « mancanza di orientamento » — il fantastico trova la sua categoria fondante non tanto nella natura del suo ‘oggetto’ (i suoi temi, i suoi motivi tipici) ma in qualcosa di più particolare e nello stesso tempo di più astratto: il valore che un tale oggetto assume per il soggetto con cui entra in relazione”⁵⁰. Non di minore importanza sono le dichiarazioni degli scrittori del genere, nelle quali è evidente l’insistito ricorso al concetto di ‘reazione soggettiva’. Da Nodier a Maupassant, e non ultimo Henry James, il primo motore del funzionamento del racconto fantastico non è di natura tematica, ma consiste in un particolare tipo di reazione agli avvenimenti narrati. Più imprecisi sono i riferimenti alla natura dell’oggetto che dovrebbe suscitare questo tipo di reazione: in un circolo vizioso e tautologico si torna a definire l’oggetto in funzione di aggettivi (strano, insolito, inesplicabile, sconvolgente, orribile) che rimarcano l’effetto prodotto sul soggetto. Nonostante la sua apparente evidenza, l’identificazione del fantastico con una particolare ‘reazione soggettiva’ resta tuttavia ancora molto problematica. Innanzitutto quale soggettività è coinvolta in questa reazione? E, se si tratta di reazione, qual è l’azione capace di suscitarla? In risposta a queste domande, Benedetti afferma che il

⁵⁰ C. Benedetti, “L’enuciiazione fantastica come esperienza dei limiti”, in *La narrazione fantastica*, cit., p. 289.

principio di esitazione è sostanziale alla ricezione dei testi fantastici, sebbene a determinarla non sia la reazione dei protagonisti agli eventi vissuti (come vorrebbe Todorov), bensì *l'atto della narrazione*. Non si può prescindere tuttavia dal considerare l'enunciazione come funzione della materia narrata; l'esperienza narrativizzata è fortemente problematica, nella misura in cui sonda i limiti della coscienza umana e minaccia di mettere in crisi “il Modello – unitario-logocentrico-monologico del mondo con l'ipotesi angosciante del frammentario, del fantasmatico, del polifonico”⁵¹. La difficoltà enunciazionale è fortemente “udibile”, ovvero rintracciabile a livello testuale e si traduce in un particolare modo enunciazionale che Irène Bessièrè definisce “rhétorique de l'indicible”. La letteratura fantastica è stretta nella morsa del dire, non può fare a meno dell'espressione linguistica, ma tende ad ogni momento a sfuggirle, a divergere nel non-tetico. La problematizzazione del linguaggio è affrontata anche dalla Jackson, Benedetti parla di enunciazione fantastica come esperienza dei limiti, e Filippo Secchieri riesuma l'illuminante metafora del coltello di Lichtenberg, riferendosi alla parvenza di realtà che gli oggetti, personaggi e situazioni ricevono da procedure d'ordine verbale⁵². Il peculiare investimento semantico dell'argomento trattato, in sintesi, è strettamente connesso alla particolare strategia enunciazionale. E il principio di esitazione si ricollega all'enunciazione in quanto l'architettura del testo narrativo e le modalità espositive, nonché l'istanza dell'autore implicito incanalano la lettura e bloccano l'esito (Lugnani) del racconto fantastico, impedendo il reperimento di spiegazioni di alcun tipo. Possiamo quindi parlare di sospensione, se vogliamo di *suspense*, a patto di considerare la dimensione entro cui il lettore rimane sospeso come uno spazio vuoto, una situazione di scacco, impasse, stallo, convogliata dall'insieme delle strategie testuali descritte nei capitoli seguenti.

⁵¹ Cfr. C. Corti, *op. cit.*, p. 34.

⁵² Cfr. F. Secchieri, *cit.*, p. 149.

CAPITOLO PRIMO

Le istanze narrative. Il punto di vista. Il tempo.

1.1 Il ruolo degli attanti narrativi

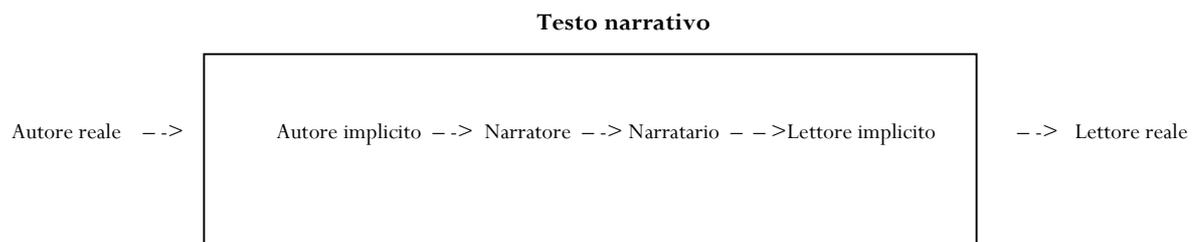
Abbiamo già discusso dei numerosi tentativi di classificazione tematica del fantastico ad opera di critici e scrittori del genere; si tratta per lo più di lunghe liste di motivi o temi tipici, redatte nel tentativo di penetrare il cuore del genere e rintracciare le sue fondamenta costitutive. Il fallimento di tale approccio non ha fatto che confermare che, piuttosto che nelle isotopie contenutistiche, la fondante del *modo* vada ricercata altrove. L'intuizione unanime che il fantastico risieda in una particolare "reazione" di un soggetto di fronte agli avvenimenti narrati, al contrario, sopravvive diacronicamente alle teorizzazioni più diverse, lasciando legittimamente supporre che in questo tipo di dinamica risieda il fulcro del genere. Tuttavia, anche all'interno di questa comune constatazione, le ipotesi divergono rispetto al *tipo* di reazione, alle *soggettività* interessate e alla *natura* dell'oggetto che innesca la dinamica reattiva. Per quanto riguarda la tipologia della reazione è stato introdotto il concetto di "oscillazione" sull'asse esplicativo paradigmatico naturale/sovranaturale (Matthey e Todorov), oppure si è ricorso al concetto di *Unheimliche*, teorizzato da Jentsch e ripreso da Freud, ovvero l'"insicurezza psichica" o la "dissonanza cognitiva"⁵³ che scaturisce da un oggetto percepito come familiare ed estraneo al tempo stesso. Relativamente ai soggetti coinvolti nella "reazione", il concetto di *Unheimliche* rinvia ad un soggetto astratto o collettivo; altrove⁵⁴ ci si riferisce, più o meno esplicitamente, all'asse personaggio/lettore, per cui sarebbe il personaggio a vivere in prima istanza la

⁵³ L'espressione identifica un concetto introdotto da Leon Festinger nel 1957 in psicologia sociale. L. Festinger, *Teoria della dissonanza cognitiva*, Milano, Franco Angeli, 1997.

⁵⁴ Tra gli altri Caillois, Nodier, James, Maupassant e Matthey.

reazione soggettiva, trasmettendola al lettore che si identifica in lui. Infine, in merito a *che cosa* provoca la reazione soggettiva, l'attenzione è stata posta sulla natura di tale oggetto, definendolo di nuovo in termini emotivi che ribadiscono l'effetto provocato sul soggetto piuttosto che esplicitare le sue condizioni di esistenza.

Le incongruenze sono molteplici e investono tutti e tre i livelli di analisi. Per quanto riguarda i soggetti che reagiscono, appare fin da subito evidente che l'asse personaggio/lettore è inaccettabile in quanto trasversale: il personaggio, elemento tematico, fa parte dell'universo finzionale, mentre il lettore reale si colloca a livello extratestuale. Mettendoli in relazione, si contravviene alle simmetrie della struttura narratologica che prevede, secondo lo schema di Chatman⁵⁵:



Sebbene Todorov apporti una necessaria correzione, parlando di lettore implicito (categoria intratestuale), egli ignora comunque il ruolo svolto dalle altre soggettività coinvolte nel discorso, continuando ad attribuire la centralità al personaggio e supponendo quindi, come condizione necessaria, un narratore “rappresentato”.

Passiamo adesso all'enunciazione, e più esattamente al problema del narratore, per osservare una seconda proprietà strutturale del racconto fantastico.⁵⁶

[...] Il narratore rappresentato si addice al fantastico, poiché facilita la necessaria identificazione del lettore con i personaggi. Il discorso di questo narratore ha uno statuto ambiguo, e gli autori l'hanno diversamente sfruttato, ponendo l'accento su uno o sull'altro dei suoi aspetti: se appartiene al narratore, il discorso è al di qua della prova di verità; se

⁵⁵ S. Chatman, *Storia e discorso*, Parma, Pratiche Editrice, 1981, p. 158.

⁵⁶ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, p. 86.

appartiene al personaggio deve assoggettarsi alla prova.⁵⁷

Al fine di contraddire tale ipotesi, basti considerare che il coinvolgimento emotivo del personaggio di fronte ai fatti prodigiosi non è una costante del fantastico, come non lo è l'immedesimazione del lettore con chi narra.

E' interessante osservare la frequenza con cui nei racconti fantastici è inserito un narratario (o un gruppo di narratori), quali destinatari primi, all'interno della narrazione, del racconto. Spesso questi destinatari appartengono ad una cornice che ripropone l'esitazione della ricezione di fronte ai fatti narrati. La situazione enunciativa, in questi casi, costituisce già di per sé un'indicazione di lettura.

Per far chiarezza sulle questioni fin qui esposte, Carla Benedetti riporta il discorso delle soggettività coinvolte nel racconto alla loro rilevanza testuale, ribadendo che il fantastico non è altro che un *modo* di narrare gli avvenimenti. Benedetti rintraccia nella figura del narratore – sempre presente nei racconti, a differenza del narratario – e nel suo rapporto rispetto al proprio enunciato il fondamento del fantastico, prescindendo dalle questioni di focalizzazione e sottolineando il valore di posizione dell'oggetto rispetto al soggetto narrante.

L'enunciazione fantastica mette in scena un soggetto che fonda il suo statuto sull'esclusione di qualcosa dal campo del possibile, qualcosa che tuttavia si propone all'esperienza e contro cui quel soggetto continua a opporre resistenza. Un tale soggetto coincide con la soggettività enunciante, e il luogo da cui l'oggetto è escluso (o da cui dovrebbe rimanere escluso) è il discorso di cui essa si fa carico.⁵⁸

Il narratore pone quindi un limite nel discorso, una soglia; si percepisce un rapporto conflittuale, vero o simulato, tra la voce narrante ed il proprio enunciato, definibile come "resistenza alla verbalizzazione" dell'oggetto indicibile. Anche in presenza di un narratore omodiegetico, la voce va comunque distinta dal personaggio,

⁵⁷ *Ivi*, p. 90.

⁵⁸ C. Benedetti, cit., pp. 301-302.

in quanto quest'ultimo è un elemento tematico attivato dalla focalizzazione interna, mentre la voce è l'istanza produttrice del discorso narrativo. La narrazione cosiddetta in "terza persona", infatti, non preclude il fantastico, in quanto la connotazione emotiva del destinatario dell'oggetto non è fondante. Anche laddove il personaggio non appare minimamente perturbato dagli avvenimenti, considerandoli del tutto "normali", il racconto può comunque afferire al fantastico nella misura in cui il narratore si dissocia dal suo punto di vista e mette in atto la resistenza a livello dell'enunciazione.

Il fantastico è perciò un'esperienza del limite conoscitivo, che si traduce nella narrazione come limite del discorso. Non nominare l'oggetto è condizione necessaria al mantenimento del patto narrativo tra narratore e lettore implicito. Travalicare tale limite è tuttavia possibile, senza che peraltro questa operazione sancisca la fuoriuscita dal fantastico. Una volta che il limite è stato posto, la sua trasgressione non è altro che un'ulteriore prova dell'esistenza del limite stesso e mai del suo dissolvimento. Chi contravviene al divieto di nominare direttamente l'oggetto, però, non è immune da conseguenze.

In questi casi non è più la resistenza dell'enunciazione ad evocare una verità per cui non c'è linguaggio possibile, ma gli effetti negativi che si riversano sul soggetto che tenta di nominarla: perdita d'identità, perdita della fiducia nella propria ragione, segni di squilibrio, follia, ma soprattutto perdita di attendibilità agli occhi del lettore.⁵⁹

Il lettore è in questi casi lasciato da solo a vivere l'esperienza del blocco conoscitivo e a porre resistenza all'inclusione dell'impossibile nel campo del possibile.

E' quello che succede in *The Turn of the Screw*. L'ap problematicità nel definire "fantasmi" ciò che la protagonista-narratrice vede getta discredito sulla narrazione. Si affaccia il dubbio sull'affidabilità della voce narrante, poiché ciò che viene raccontato è inaccettabile. Al lettore non rimane che screditare il discorso, considerando la

⁵⁹ Ivi, pp. 321-322.

possibilità che colui che l'ha prodotto sia affetto da follia, immaginazione sovraeccitata, eccesso di emotività.

Tuttavia altri elementi testuali si fanno carico di tutelare il patto narrativo. Il racconto si apre con una cornice che presenta la situazione di un racconto attorno al fuoco del quale il narratore di primo grado, che partecipa come parte dell'uditorio, è al tempo stesso narratorio di secondo grado. Egli presenta il personaggio di Douglas, narratore di secondo grado che introduce il racconto dei fatti di Bly e che, in seguito, presta la voce per la lettura del manoscritto dell'istitutrice. La soglia nel discorso è posta da Douglas attraverso le parole del narratore di terzo grado, il quale si fa così garante della relazione intersoggettiva con il lettore implicito rendendola "non conflittuale"⁶⁰.

La figura di Douglas è descritta affascinante proprio in virtù dei suoi scrupoli nell'intraprendere la narrazione di qualcosa di "indicibile":

I can see Douglas there before the fire, to which he had got up to present his back, looking down at his interlocutor with his hands in his pockets. "Nobody but me, till now, has ever heard. It's quite too horrible." [...]

"It's beyond everything. Nothing at all that I know touches it."

"For sheer terror?" I remember asking.

He seemed to say it was not so simple as that; to be really at a loss how to qualify it. He passed his hand over his eyes, made a little wincing grimace. "For dreadful – dreadfulness!"

"Oh, how delicious!" cried one of the women.

He took no notice of her; he looked at me, but as if, instead of me, he saw what he spoke of. "For general uncanny ugliness and horror and pain."

"Well then," I said, "just sit right down and begin."

He turned round to the fire, gave a kick to a log, watched it an instant. Then as he faced us again: "I can't begin. I shall have to send to town." There was a unanimous groan at this,

⁶⁰ Mochi arriva a individuare fino a cinque "narratori" in questo racconto (considerati come "soggettività" con le quali il lettore deve relazionarsi): oltre ai tre menzionati sopra, aggiunge l'autore implicito e il James delle *Prefazioni*. Questa pluralità di "schermi" posti tra il lettore e la storia aggiunge complessità al racconto, "la cui «verità» ci viene ancora una volta sottratta da una scrittura che tutto lo restituisce allo spazio della irriducibilità e del pluralismo" (cfr. G. Mochi, *Le «cose cattive» di Henry James*, Parma, Pratiche editrice, 1982, p. 57)

and much reproach; after which, in his preoccupied way, he explained. "The story's written. It's in a locked drawer – it has not been out for years. I could write to my man and enclose the key; he could send down the packet as he finds it." It was to me in particular that he appeared to propound this – appeared almost to appeal for aid not to hesitate. He had broken a thickness of ice, the formation of many a winter; had had his reasons for a long silence. The others resented postponement, but it was just his scruples that charmed me.⁶¹ (436-437)

L'inizio del racconto è rimandato fino all'arrivo del manoscritto dell'istitutrice. Nonostante Douglas conservi una chiara memoria dei fatti, affidare la narrazione alla lettura a voce alta del documento scritto lo solleva dalla responsabilità di cui necessariamente si deve far carico il narratore fantastico: il rischio di poter essere considerato menzognero dall'uditorio. Ciò che lo spinge, quale impulso irrefrenabile, a mettere a conoscenza gli altri è il bisogno di liberarsi da un peso, per tanti anni portato in silenzio, e la necessità di "comunicare i dati di cui si è a conoscenza, e soprattutto di comunicarli così come sono, senza interpolazioni arbitrarie o tentativi di interpretazione"⁶². A sua volta anche il narratore di primo grado, rivolgendosi al lettore implicito, ci tiene a precisare l'assenza di qualsiasi intervento o interpretazione personale nella materia narrativa che segue, declinando ogni responsabilità nei confronti dei lettori:

Let me say here distinctly, to have done with it, that this narrative, from an exact transcript of my own made much later, is what I shall presently give. (439)

Rimane ancora da considerare, tra gli attanti iscritti nella dimensione diegetica,

⁶¹ L'edizione di riferimento per tutte le citazioni dai racconti che seguiranno è H. James, *The Ghostly Tales of Henry James*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1948. In parentesi saranno dati i soli numeri di pagina.

⁶² Benedetti, cit., p. 334. L'irresistibile impulso a narrare, a "dire delle cose", è considerato da Giovanna Mochi un "atto d'amore" che s'iscrive in "un processo di gratificante identificazione nel lettore, che viene a situarsi nel luogo privilegiato del «punto di vista» [...] Veniamo attratti, allettati, adescati in un canale comunicativo intimo e privato, che è anche uno spazio di seduzione". Douglas ha avuto il manoscritto in virtù del rapporto di affetto che lo legava all'istitutrice e allo stesso modo egli ripete l'atto in favore dell'uditorio selezionato. Anche Miles, infine, ammetterà la sua colpa di aver "detto delle cose" a *quelli che gli piacevano*, i quali le hanno ripetute, a loro volta, a quelli che piacevano a loro. (G. Mochi, *Le «cose cattive» di Henry James*", cit., pp. 48-49)

l'autore implicito e il ruolo da lui giocato nelle dinamiche dell'esitazione. Nella teoria del racconto, egli è definito da Chatman quel "principio strutturale" che "stabilisce le norme della narrativa"⁶³, norme dei codici culturali piuttosto che morali, come al contrario li considera Wayne Booth⁶⁴. Angelo Marchese sottolinea come

definizioni di questo tipo rischino di confondere i due livelli della comunicazione narrativa, quello intratestuale in cui si colloca l'autore implicito e quello extratestuale proprio delle pratiche di scrittura, per cui il discorso dei due critici si attaglia meglio all'autore ideale che non all'autore implicito. Una più esatta caratterizzazione ci è data dalla Okopien-Slawinska che considera l'autore implicito come "soggetto dell'opera" e la "più alta istanza di emittenza che interviene in ogni opera letteraria". Più precisamente, a nostro parere, codesto soggetto interno della narrazione ha una coscienza superiore a quella del narratore perché domina il codice o sistema di regole di costruzione del racconto, e in particolare di quelle linguistiche e metalinguistiche. Pur non essendo rappresentato o definito tematicamente, è l'autore implicito che modella il narratore, assumendo il ruolo di chi detiene l'istanza informatrice più profonda del racconto, una "competenza" che talora può differenziarsi indirettamente dalla coscienza del narratore e trapelare in modi piuttosto sottili, verificabili a livello di connotazioni linguistiche.⁶⁵

Se l'autore implicito, collocato in posizione gerarchicamente superiore rispetto al narratore, è colui che ha disposto la struttura del testo, è doveroso chiedersi in che modo il suo intervento possa contribuire a salvaguardare il patto narrativo messo a repentaglio nel testo fantastico. La definizione proposta da Marchese precisa che la presenza dell'autore implicito, in quanto istanza intratestuale, deve essere ricercata a partire dalle tracce linguistiche e strutturali del testo, ovvero dalla sua rilevanza testuale. Il più importante segnale della presenza dell'autore implicito in *The Turn of the Screw* (e, come vedremo, anche in *The Friends of the Friends*) è l'aver disposto una cornice introduttiva al manoscritto. Per Scarano, nel racconto fantastico la cornice

⁶³ S. Chatman, *op. cit.*, p.156-157.

⁶⁴ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1961.

⁶⁵ A. Marchese, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1983, p.79-80.

rappresenta uno dei modi dell'autenticazione necessari per sopperire alla "veridicità convenzionale" invalidata dalla compresenza dei due ambiti di *factio* mutualmente esclusivi: verisimile e inverisimile⁶⁶. La cornice è tradizionalmente impiegata quale contenitore del racconto, e il rapporto tra le due parti di testo è di norma improntato alla piena autonomia di cui godono entrambe.

Invece la cornice del racconto fantastico assume la propria specifica funzionalità proprio dall'infrazione di tale separatezza. Per la sua natura intimamente *evenemenziale*, essa è parte integrante del racconto: non fornisce soltanto la circostanza di locuzione, ma rappresenta un tratto di storia completamente inserito entro le convenzioni del *verisimile* e quindi automaticamente attendibile. [...] Di solito il racconto incorniciato costituisce appunto il tratto di storia *non verisimile* ed è proprio il suo rapporto con la cornice che esalta il suo ossequio al canone della non interpretazione. Sicché la cornice fantastica, oltre a favorire la pluralità delle fonti e delle voci narranti, mette in evidenza la non convenzionalità della contestualizzazione [...]⁶⁷

Scarano ravvisa il modello di riferimento del fantastico nel genere storiografico. Le due tipologie di composizione, in apparenza lontanissime, condividono lo stesso strenuo perseguimento del *vero*, attraverso la produzione di prove autenticabili e incontestabili. Tuttavia il fantastico si pone in posizione al tempo stesso continuativa e contrastiva nei confronti del suo modello. Se a guidare entrambi i generi è la fedeltà alle fonti e la sincerità nell'ammettere le lacune riscontrate nei propri materiali, lo storiografo opera una selezione delle fonti in virtù della necessità di adesione al canone della verisimiglianza, mentre il racconto fantastico, estremizzando la mimesi del canone storiografico, accoglie in sé i dati e li ripresenta, siano essi afferenti al canone del verisimile o inverisimile, esimendosi dall'interpretazione o dalla manipolazione di essi. Il risultato è la frammentarietà del discorso, l'ininterpretabilità dei fatti, il blocco conoscitivo e il ruolo attivo del lettore:

⁶⁶ E. Scarano, "I modi dell'autenticazione", in *La narrazione fantastica*, cit.

⁶⁷ *Ivi*, p. 387.

Il narratore motiva la frammentarietà del racconto con quella della storia e sottolinea energicamente il rapporto di omologia che intercorre tra la forma del testo e la realtà del suo oggetto, omologia che nega appunto sia la compiutezza che la spiegazione e assegna provocatoriamente questo compito al lettore, sfidandolo ad un lavoro di reinvenzione e di interpretazione assolutamente impreveduto dalle convenzioni.⁶⁸

Sul ruolo del lettore si aggiunga che, nel suo lavoro induttivo e deduttivo orientato al recupero di senso da attribuire ai materiali disposti in sequenza (più o meno) cronologica ma non logica, egli è provocato ma impotente, poiché ogni suo tentativo di colmare le lacune del discorso e interpretare i fatti risulta arbitrario e illegittimo, in quanto rappresenta un'infrazione al patto di lettura che ha previsto il canone storiografico di non interpretazione. Il lettore sperimenta quindi lo stato di "sospensione" vissuto in prima istanza dal narratore e assimilabile, sempre secondo Scarano, all'"esitazione storiografica". Nel racconto centrale dell'istitutrice, un altro segnale delle smagliature del discorso – che sancisce il fallimento dell'approccio storiografico – è rintracciabile nel tentativo, insistito ma frustrato, di stabilire, oltre al susseguirsi cronologico, l'esatta consistenza temporale degli eventi presentati.

CAPITOLO III

This at all events was for the time: a time so full that as I recall the way it went it reminds me of all the art I now need to make it a little distinct. (453)

The great question, or one of these, is, afterward, I know, with regard to certain matters, the question of how long they have lasted. Well, this matter of mine, think what you will of it, lasted while I caught at a dozen possibilities, none of which made a difference for the better, that I could see, in there having been in the house – and for how long, above all? – a person of whom I was in ignorance. It lasted while I just bridled a little with the sense that my office demanded that there should be no such ignorance and

⁶⁸ *Ivi*, p. 365.

no such person. It lasted while this visitant, at all events – and there was a touch of the strange freedom, as I remember, in the sign of familiarity of his wearing no hat – seemed to fix me, from his position, with just the question, just the scrutiny through the fading light, that his own presence provoked. We were too far apart to call to each other, but there was a moment at which, at shorter range, some challenge between us, breaking the hush, would have been the right result of our straight mutual stare. He was in one of the angles, the one away from the house, very erect, as it struck me, and with both hands on the ledge. So I saw him as I see the letters I form on this page; then, exactly, after a minute, as if to add to the spectacle, he slowly changed his place – passed, looking at me hard all the while, to the opposite corner of the platform. (456)

CAPITOLO IV

I can't say how long I turned it over, or how long, in a confusion of curiosity and dread, I remained where I had had my collision; I only recall that when I re-entered the house darkness had quite closed in. (457)

I call it time, but how long was it? I can't speak to the purpose today of the duration of these things. That kind of measure must have left me: they couldn't have lasted as they actually appeared to me to last. (461)

CAPITOLO VII

I got hold of Mrs. Grose as soon after this as I could; and I can give no intelligible account of how I fought out the interval. (473)

CAPITOLO XVIII

For at the end of a time that under his influence I had quite ceased to measure, I started up with a strange sense of having literally slept at my post. (521)

Il carattere inclusivo del fantastico, di cui abbiamo parlato, è tutt'altro che acritico. La narrazione fantastica è ad ogni momento perfettamente cosciente della problematicità del discorso prodotto e anzi istituzionalizza tale contraddizione al punto tale che essa costituisce il fulcro del genere. Nell'esperienza dei limiti del discorso

attuata dal racconto fantastico, dimostrata dalla necessità di autenticazione che investe pressoché tutte le istanze narrative, è insita la denuncia alle pretese conoscitive di quei generi che la pluralità delle fonti chiama in causa, demistificando ironicamente e metatestualmente la totalità dei discorsi che hanno la pretesa di “fornire un’immagine totalizzante ed un messaggio compiuto sulla realtà fattuale”⁶⁹, e che postulano un rapporto non conflittuale tra il linguaggio e il suo oggetto. La natura eversiva del genere e le implicazioni metatestuali insite nella sua struttura alludono implicitamente alla necessità di un pubblico di lettori selezionato e acuto, che vada al di là della lettura superficiale del materiale, ma che al contrario sia all’altezza di rivestire un ruolo attivo tutt’altro che semplice. Il lettore deve essere infatti “interprete e ricostruttore di una storia che il narratore ha potuto esporre soltanto alla superficie e per frammenti”⁷⁰. E’ per questo che il narratore di primo grado nella cornice di *The Turn of the Screw*, guidato dalla mano dell’autore implicito, commenta positivamente la partenza delle signore ciarliere e bigotte che impedirà loro di assistere alla narrazione del racconto di Douglas.⁷¹

Un altro esempio dell’allusione da parte del testo fantastico a generi letterari diversi è offerto dalla cornice di *The Friends of the Friends*. Il racconto si apre con un segmento narrativo introduttivo, stavolta nella forma dell’epistola. La lettera è destinata verosimilmente a un editore (o comunque a un collega addetto ai lavori editoriali) e accompagna una selezione di diari.

I find, as you prophesied, much that's interesting, but little that helps the delicate question – the possibility of publication. Her diaries are less systematic than I hoped; she only had a blessed habit of noting and narrating. She summarised, she saved; she appears seldom indeed to have let a good story pass without catching it on the wing. I allude of course not so much to things she heard as to things she saw and felt. She writes sometimes of herself,

⁶⁹ *Ivi*, p. 396.

⁷⁰ *Ivi*, p. 380.

⁷¹ Si riprenderà il discorso sulla comitiva femminile nel capitolo secondo, all’interno dell’analisi degli *incipit*.

sometimes of others, sometimes of the combination. It's under this last rubric that she's usually most vivid. But it's not, you will understand, when she's most vivid that she's always most publish-able. To tell the truth she's fearfully indiscreet, or has at least all the material for making me so. Take as an instance the fragment I send you, after dividing it for your convenience into several small chapters. It is the contents of a thin blank-book which I have had copied out and which has the merit of being nearly enough a rounded thing, an intelligible whole. These pages evidently date from years ago. I've read with the liveliest wonder the statement they so circumstantially make and done my best to swallow the prodigy they leave to be inferred. These things would be striking, wouldn't they? to any reader; but can you imagine for a moment my placing such a document before the world, even though, as if she herself had desired the world should have the benefit of it, she has given her friends neither name nor initials? Have you any sort of clue to their identity? I leave her the floor. (396-397)

Il narratore della missiva è colui che si è occupato della sistemazione del materiale manoscritto e il commento contenuto nella lettera espone le perplessità concernenti la pubblicabilità degli scritti. La strategia di autenticazione messa in atto è la tematizzazione dell'esitazione storiografica, esitazione nel pubblicare dovuta alle difficoltà connesse alla asistematicità dei materiali raccolti e al loro contenuto "inaccettabile". L'atteggiamento del narratore è propriamente quello dello storiografo e l'esigenza di aderire al vero si scontra con l'inverosimile contenuto nei quaderni. La narratrice ha aderito all'estrema mimesi storiografica eludendo la separatezza tra verosimiglianza e inverosimiglianza, riportando i fatti vissuti in prima persona in modo vivido, schietto, autentico, inclusivo. Il rischio connesso a tale modo enunciativo è però altissimo: è in gioco l'attendibilità della voce narrante agli occhi del lettore. Il narratore extradiegetico autentica la testimonianza della donna producendo un enunciato che ha per oggetto le difficoltà di enunciazione, attuando quella che abbiamo definito "resistenza alla verbalizzazione", alla quale il narratore stesso fa riferimento in termini di "discrezione".

To tell the truth she's fearfully indiscreet, or has at least all the material for making me so. (396)

Il narratore segnala una soglia oltrepassata dalla narratrice omodiegetica (in modo consapevole oppure no), dichiarando implicitamente di non volersi avventurare a sua volta al di là del limite. Egli rimane fedele ai propri intenti nella misura in cui allude genericamente ai contenuti senza fare espliciti riferimenti agli episodi eccezionali, definendoli “prodigy” e “striking”. Opera una selezione per ottenere un estratto più possibile coerente, che “formi un tutto, un insieme intelligibile”. La narratrice intra-omodiegetica dei quaderni presenta i fatti apparentemente non turbata o sconvolta, ma anzi rassegnata e minimamente coinvolta a livello emotivo. La disorganicità dei quaderni, tuttavia, tradisce la natura necessariamente frammentaria e lacunosa di un discorso che contestualizza il verisimile e l'inverosimile.

La selezione sul materiale e gli interventi sulla struttura (la suddivisione in capitoletti) operati dal narratore della cornice non possono essere considerati un'interpolazione, in quanto non intaccano i contenuti e soprattutto sono assenti tentativi di interpretazione. Per quanto prodigiosi siano i fatti, la loro autenticità non è messa in discussione, ma è anzi avvalorata dalle attitudini storiografiche della narratrice intradiegetica, messe in evidenza nella cornice.

She only had a blessed habit of noting and narrating. She summarised, she saved; she appears seldom indeed to have let a good story pass without catching it on the wing. (396)

L'accortezza di non indicare con nomi propri i personaggi del suo racconto emula una prassi tipica dei resoconti di cronaca per la tutela della *privacy*, indicando come modello, quindi, un genere che si propone come trascrizione del vero. Il narratore extradiegetico salda il patto narrativo con il lettore che si identifica con il narratario dell'epistola. Privato della cornice il racconto apparirebbe meraviglioso/strano, ma tale interpretazione è impedita proprio dal patto narrativo, che impone di leggere i fatti che seguono come veri, anche se non del tutto verisimili. Cedendo il campo alla narrazione in prima persona della donna, il lettore è richiamato al suo ruolo attivo di

ricostruzione del senso, operazione inattuabile poiché invalidata a monte dal patto stretto con il narratore extradiegetico.

1.2 Voce e prospettiva

In *The Turn of the Screw* e *The Friends of the Friends*, la narrazione che segue la cornice appartiene ad un narratore omodiegetico e si attiene ad una focalizzazione interna. In questi casi la distinzione tra l'istanza tematica del personaggio e la voce narrante appare meno ovvia quanto più necessaria, poiché la distanza tra le due componenti è tanto minimale da confonderli in una pericolosa sovrapposizione. Al fine di ristabilire i ruoli, basti considerare che “quello che il narratore riferisce dalla sua prospettiva è quasi sempre al di fuori della storia (eterodiegetico) anche se è solo retrospettivo, cioè cronologicamente distante. Generalmente egli guarda all'indietro a quanto ha precedentemente percepito come personaggio. Ma questo guardare all'indietro ha carattere concettuale, non più percettivo”.⁷² La distinzione tra i due attanti, definiti da Spitzer *erzählendes Ich* (io narrante) e *erzähltes Ich* (io narrato) è segnalata nell'enunciato dal contrassegno dei tempi verbali: il passato riferito alla storia del personaggio e il tempo presente del narratore. La voce narrante non è più il personaggio rappresentato, sì per il tempo trascorso dagli avvenimenti alla loro narrazione, ma soprattutto per la coscienza mutata da tali avvenimenti di cui si narra a posteriori, rispetto al loro accadimento *in fieri*. Oltre all'ovvia funzione narrativa, che consiste nel fatto di raccontare la storia, il narratore svolge anche altre funzioni non meno importanti da rilevare al fine di ribadire la sua posizione autonoma, se non gerarchicamente superiore, rispetto al personaggio. Genette ne individua cinque, sulla falsa riga delle funzioni linguistiche di Jakobson: funzione narrativa quindi, ma anche

⁷² S. Chatman, *op. cit.*, p. 163.

metatestuale, di comunicazione, testimoniale, e ideologica⁷³. La funzione testimoniale (definita da Jakobson “funzione emotiva”) riguarda il “rapporto fra narratore e storia: rapporto affettivo, certo, ma anche morale o intellettuale, e che può prendere la forma di una semplice testimonianza, come quando il narratore indica la fonte da cui deriva la sua informazione, o il grado di precisione dei suoi ricordi personali, o i sentimenti risvegliati in lui da un certo episodio”⁷⁴. A questo proposito le narratrici di *The Turn of the Screw* e di *The Friends of the Friends* si pongono in modo diverso rispetto alla propria esperienza; tale differenza è definibile in termini di grado di coinvolgimento emotivo e immedesimazione con l’io personaggio, e quantificabile tramite la distribuzione e il significato dei riferimenti al tempo presente. Si è già discusso dei commenti dell’istitutrice-narratrice tesi alla ricostruzione della scansione esatta degli avvenimenti. Altrove nel testo l’intervento della narratrice è funzionale a sottolineare la fallibilità del personaggio non ancora in possesso della consapevolezza acquisita dall’esperienza conclusa. L’atteggiamento dell’io narrante è indulgente, comprensivo, blandamente critico, ma mai di aperto biasimo o rimpianto. I commenti extradiegetici si limitano a questioni marginali e le prolessi, in realtà, consistono in vaghe anticipazioni di “qualcosa” che sarebbe accaduto e non fanno altro che accrescere la *suspense*.

CAPITOLO I

There had been a moment when I believed I recognized, faint and far, the cry of a child; there had been another when I found myself just consciously starting as at the passage, before my door, of a light footstep. But these fancies were not marked enough not to be thrown off, and it is only in the light, or the gloom, I should rather say, of other and subsequent matters that they now come back to me. (444-445)

CAPITOLO III

What I look back at with amazement is the situation I accepted. I had undertaken, with my

⁷³ G. Genette, *Figure III*, Torino 1976, p. 304.

⁷⁴ *Ibidem*.

companion, to see it out, and I was under a charm, apparently, that could smooth away the extent and the far and difficult connections of such an effort. (453)

I am unable even to remember at this day what proposal I framed for the end of his holidays and the resumption of his studies. Lessons with me, indeed, that charming summer, we all had a theory that he was to have; but I now feel that, for weeks, the lessons must have been rather my own. (453)

Oh, it was a trap – not designed, but deep – to my imagination, to my delicacy, perhaps to my vanity; to whatever, in me, was most excitable. The best way to picture it all is to say that I was off my guard. (453)

I dare say I fancied myself, in short, a remarkable young woman and took comfort in the faith that this would more publicly appear. Well, I needed to be remarkable to offer a front to the remarkable things that presently gave their first sign. (454)

Nel complesso il resoconto dell'istitutrice-narratrice dà l'illusione di *immanenza*; seguendo il percorso esperienziale del personaggio, la voce narrante mantiene una vicinanza simpatetica ad esso, non incrinata dagli interventi. Lo scarto informativo tra le due istanze si accorcia man mano che la storia si dipana, fino allo scomparire dei commenti e delle prolessi che sottolineano lo sfalsamento temporale dell'ora/allora, e con essi scompaiono anche i riferimenti all'atto della scrittura:

CAPITOLO III

I can hear again, as I write, the intense hush in which the sounds of evening dropped. [...] So I saw him as I see the letters I form on this page. (455-456).

CAPITOLO IV

I scarce know how to put my story into words that shall be a credible picture of my state of mind; but I was in these days literally able to find a joy in the extraordinary flight of heroism the occasion demanded of me (470-471).

La narratrice di *The Friends of the Friends*, al contrario, riporta sempre l'esperienza al tempo della narrazione tramite commenti critici rivolti al sé personaggio emanati dall'alto della rielaborazione a posteriori dei fatti. La frequenza dei commenti rimane costante per tutta la durata del racconto.

INCIPIIT DEL RACCONTO

I know perfectly of course that I brought it on myself; but that doesn't make it any better. I was the first to speak of her to him - he had never even heard her mentioned. Even if I had happened not to speak some one else would have made up for it: I tried afterwards to find comfort in that reflexion. But the comfort of reflexions is thin: the only comfort that counts in life is not to have been a fool. That's a beatitude I shall doubtless never enjoy. (397)

CAPITOLO III

I'm definite about all this because what followed is so strange that it's kind of a relief to me to mark the point up to which our relations were as natural as ever. It was I myself who in a sudden madness altered and destroyed them. I see now that she gave me no pretext and that I only found one in the way she looked at the fine face in the Bond Street frame. How then would I have had her look at it? (404)

CAPITOLO IV

I blush as I tell my story - I take it as my penance. (407)

CAPITOLO VII

My obsession, as I may really call it and as I began to perceive, refused to be elbowed away, as I had hoped, by my sense of paramount duties. If I had a great deal to do I had still more to think of, and the moment came when my occupations were gravely menaced by my thoughts. I see it all now, I feel it, I live it over. It's terribly void of joy, it's full indeed to overflowing of bitterness; and yet I must do myself justice - I couldn't have been other than I was. The same strange impressions, had I to meet them again, would produce the same deep anguish, the same sharp doubts, the same still sharper certainties. Oh it's all easier to remember than to write, but even could I retrace the business hour by hour, could I find terms for the inexpressible, the ugliness and pain would quickly stay my hand. (420)

My unextinguished jealousy - that was the Medusamask. It hadn't died with her death, it had vividly survived, and it was fed by suspicions unspeakable. They would be unspeakable today, that is, if I hadn't felt the sharp need of uttering them at the time. (421)

Anche qui le prolessi rappresentano una strategia per creare *suspense*:

CAPITOLO I

She “minded” as little as he; she was perfectly willing to see him. And yet no meeting would occur - as meetings are commonly understood. (399)

CAPITOLO III

What had the interference been but the finger of Providence pointing out a danger? The danger was of course for poor me. (406)

La questione degli interventi della voce narrante si intreccia con il problema del punto di vista; il racconto retrospettivo in prima persona implica necessariamente uno scarto di informazioni e di consapevolezza tra narratore e personaggio, scarto che, laddove si manifesta, allarga in qualche modo la prospettiva ristretta del personaggio. Si può dire che in *The Turn of the Screw* si passa da una focalizzazione interna intervallata da segmenti narrativi a focalizzazione zero a sola focalizzazione interna, mentre in *The Friends of the Friends* gli interventi a “prospettiva allargata” si ripetono fino alla fine. Questo procedimento pare entrare in contraddizione con l’ovvia considerazione che “[i]l racconto fantastico, negando l’interpretazione univoca, nega di necessità anche l’onniscienza”⁷⁵. James stesso, che per primo ha fissato le nozioni di punto di vista nell’ambito della teoria narrativa e dell’analisi testuale, ha teorizzato la necessità di una prospettiva limitata. Per lui il punto di vista è il “principio costruttivo” del testo ed è anche un criterio di “economia” e “coesione”:

⁷⁵ E. Scarano, *op. cit.*, p.375.

di economia, in quanto consente di selezionare la materia narrativa, prescrivendo non solo *come* raccontare, ma anche *che cosa* può essere raccontato (e che cosa invece è inesorabilmente fuori dal territorio del narrabile, perché esterno al campo visivo e percettivo del personaggio dal cui punto di vista la storia è osservata); di coesione, in quanto fornisce un «centro» (altro termine cruciale nella riflessione di James) da cui controllare l'intera rappresentazione e renderla in questo modo unitaria, compatta, riconducibile ad un unico principio. [...] L'adozione del punto di vista per James è una strategia che consapevolmente si contrappone all'onniscienza, la nega, cerca di cancellarla o di nasconderla.⁷⁶

D'altra parte James condanna l'"esecrabile forma autobiografica"⁷⁷, in quanto priverebbe la narrazione di qualsiasi plausibilità. Il ricorso ad un narratore-personaggio che racconta la propria storia è un procedimento utilizzato da James soltanto nei racconti e spesso è accompagnato da "schermi", come l'escamotage del manoscritto ritrovato, proprio al fine di ovviare ai problemi connessi allo scarto tra le due istanze. Forse è possibile ridurre la contraddizione ritornando, ancora una volta, alla distinzione tra voce narrante e punto di vista. Sapere tutto non significa *dire* tutto; rinunciando alla posizione privilegiata di cui godono rispetto alla coscienza del sé personaggio, le narratrici dei due racconti mantengono una prospettiva ristretta e i commenti non sono mai "di giudizio" o "interpretativi"⁷⁸, ma rientrano nelle strategie di autenticazione o costituiscono degli *escamotage* per suscitare l'attesa del lettore. Tali commenti, a ben vedere, non possono nemmeno essere considerati "extradiegetici", in quanto la presenza della cornice racchiude il racconto con tutti i suoi attanti (narratore compreso) nella dimensione fittizia, escludendo la possibilità di attribuire gli interventi

⁷⁶ D. Meneghelli, *Teorie del punto di vista*. Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. XVII-XVIII. È interessante notare come, sulla base delle stesse premesse, si passerà, nel Novecento, dal concetto di "soggettività" a quello di "soggettivismo", "con i corollari dell'ambivalenza o ambiguità di visione e presentazione, della natura sfuggente ed elusiva dei fatti narrati, del ruolo che il lettore stesso è chiamato a svolgere per coglierli, interpretarli, chiarirli. La *fine consciousness* diventa specchio dell'argomento, e il "campo riflesso" della vita ha il sopravvento sulla realtà, rifrangendola e frantumandola, senza più eccessive speranze di ricomporla" [S. Perosa, (a cura di) *Teorie americane del romanzo 1800-1900: da Poe a Melville da Cooper a James: un'antologia e uno studio critico dei grandi precursori del modernismo*, Milano, Bompiani, 1986, p. 35].

⁷⁷ L. Edel, G.N. Ray (a cura di), *Henry James and H.G. Wells. A Record of their Friendship, their Debate on the Art of Fiction and their Quarrel*, Urbana, 1958, pp. 128-129.

⁷⁸ Cfr. S. Chatman, *op. cit.*, pp. 249-277.

ad una voce “fuori campo”, la cui incursione dissiperebbe l’effetto di illusione.

Si è parlato della frequenza con cui nei racconti fantastici è iscritto un narratore omodiegetico o “rappresentato”, aggiungendo peraltro che tale condizione non si rivela necessaria. *The Jolly Corner* fornisce un esempio di racconto fantastico nel quale la narrazione è affidata ad un narratore esterno, “un partecipante non nominato, non presentato e (tranne per il diritto dell’intelligenza intrinseca) non garantito”⁷⁹, che però ha accesso alla coscienza del personaggio principale e si attiene alla prospettiva ristretta della sua percezione, dei suoi movimenti e dei suoi pensieri. La scelta di una narrazione in terza persona e condotta dal punto di vista di un personaggio sembra la più efficace al fine di eliminare in parte il diaframma temporale tra narratore e *character*. Tale strategia risponde meglio di altre all’esigenza di mostrare (*showing*) attraverso il “riflettore” che è il personaggio:

il termine “riflettore” (reflector) indica proprio la duplice funzione che James attribuisce al diaframma costituito dalla coscienza del personaggio: specchio che finisce per distorcere e deformare, ma anche fascio di luce che viene proiettato sulla storia e che la illumina con l’intelligenza, la passione, l’interesse, amplificandone il significato.⁸⁰

Presentare il personaggio alla “terza persona” permette di

arrivare ai «fatti » seguendo un percorso obliquo. Non si tratta semplicemente di un espediente tecnico: la visione indiretta è il cuore di quell’istinto che impone a James di deviare da qualunque impatto immediato con la materia del racconto, per operare viceversa una strategia di avvicinamento progressivo, in cui la rivelazione decisiva, la verità sui personaggi, l’azione fondamentale devono essere costantemente sottratte agli occhi del lettore, in qualche modo perpetuamente rimandate e mai affrontate dal narratore in un

⁷⁹ Dalla prefazione a *La Coppa d’Oro*, 1909 [H. James, *Le prefazioni*, (a cura di) A. Lombardo, Venezia, Neri Pozza, 1956, p. 364].

⁸⁰ D. Meneghelli, *op. cit.*, p. 10.

impietoso «faccia a faccia».⁸¹

Il percorso obliquo che il narratore jamesiano segue può essere assimilato alla “resistenza alla verbalizzazione” di cui parlavamo in precedenza. Se da una parte questa strategia assolve l’ovvia funzione di stimolare l’interesse del lettore e tenerlo sospeso e costantemente attivo nel suo ruolo di completamento del senso, dall’altra conferisce estrema *oggettività* e *drammaticità* al testo:

è proprio narrando attraverso il diaframma costituito dalla coscienza di un personaggio che è possibile incrementare l’intensità “drammatica”. Se infatti quel diaframma ha anche un (più immediato) valore soggettivo, in quanto consente di riportare l’intera vicenda alla percezione di un singolo individuo, è per la ragione opposta che James lo utilizza: la visione indiretta è un procedimento che gli offre le più alte garanzie di oggettività; al di là di ogni apparenza superficiale è, come egli stesso afferma nella prefazione alla Coppa d’oro, “il più fedele e diretto possibile”, poiché consente di raccontare la storia dall’interno, lì dove sono i personaggi, liberandosi della “velata maestà dell’autore”.⁸²

On the one hand, the narrator presents the relevant facts as they happen objectively, as on the stage; on the other, he invests them with a personal perspective and point of view. It is the narrator who provides a rigorous “foreshortened” perspective, required by dramatic form, and at the same time the angle of vision, the obliqueness, and ambiguity, of a personal, subjective view.⁸³

Drammatizzare il quadro significa quindi renderlo oggettivo. Nell’economia del racconto fantastico la tutela dell’effetto di illusione è condizione necessaria al raggiungimento dell’effetto di *suspense* e costituisce una strategia di autenticazione che afferisce al patto di lettura in chiave “reale” degli eventi inverosimili presentati, bloccando le possibili interpretazioni.

⁸¹ *Ivi*, p. 1.

⁸² *Ivi*, p. 2.

⁸³ S. Perosa, *Henry James and the Experimental Novel*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1978, pp. 49-50.

Mantenendo la prospettiva del personaggio, niente è presentato che non rientri nel campo visivo di Brydon. Nella sua avventura notturna tra le stanze buie della casa, nessuna porta è aperta e nessuna soglia è varcata scavalcando il personaggio. Si potrebbe dire che il narratore, insieme all'onniscienza, abdica anche *all'onnipresenza*⁸⁴. Per ricorrere ad un paragone con le strategie di regia cinematografica, anche se in *The Jolly Corner* le riprese non sono effettuate "in prima persona", la macchina da presa segue comunque da presso i movimenti del protagonista. Ne è un esempio magistrale la "dissolvenza in nero" operata alla fine del penultimo capitolo, nel momento in cui Brydon perde i sensi. La narrazione si interrompe e riprende il giorno dopo, nel momento in cui il protagonista riapre gli occhi. La cesura, a livello paratestuale, è segnalata dalla fine del capitolo e l'inizio dell'ultimo.

L'appendice del racconto, infine, è tutt'altro che esplicativa. Il narratore si serve del dialogo come fonte di informazione per il lettore, secondo il "metodo scenico", che rappresenta un modo per compensare le inevitabili limitazioni correlate alla scelta di un narratore in terza persona che adotta il punto di vista di un personaggio. Tuttavia l'informazione che il lettore reperisce dalla conversazione non è altro che una conferma dell'irreperibilità di una spiegazione, così come la coesione delle battute contrasta con l'impossibilità di conferire un'unità coerente agli eventi. Chatman, riportando le parole di Hawthorne, osserva come le conversazioni nelle opere jamesiane presentino "straordinarie spiegazioni, in cui i protagonisti s'intendono a meraviglia attraverso la verità nascosta che sanno di non aver il diritto di conoscere, comunicando realmente intorno all'incomunicabile, grazie alla riserva di cui lo circondano e al tono d'intesa che gli consente di parlarne tacendone, in una formulazione sempre negativa".⁸⁵ Pertanto il confronto del protagonista con una *fichelle* (personaggio funzionale ad autorizzare l'esplicitazione di informazioni necessarie alla trama che altrimenti rimarrebbero o incomunicabili o trasmesse a caro prezzo, cioè ricorrendo ad una voce fuori campo prospettico con conseguente perdita d'effetto e di

⁸⁴ Cfr. S. Chatman, *op. cit.*, p. 229.

⁸⁵ *Ivi*, p. 190.

verosimiglianza), serve a modo di autenticazione. Anche Alice ha visto tutto. Tuttavia, se da una parte la seconda testimonianza avvalorata l'effettiva *realtà* dei fatti, dall'altra la modalità di partecipazione della donna all'evento (in sogno) aggiunge un altro elemento inspiegabile che toglie definitivamente possibilità di interpretazione all'accaduto.

1.3 Il tempo

In riferimento all'universo narrativo, il concetto di tempo abbraccia molteplici aspetti che considereremo in funzione della loro rilevanza al fine delle strategie testuali della *suspense*. Si è scelto di trattare l'argomento secondo un approccio trasversale, affrontando i diversi significati del concetto temporale che nell'opera di Genette sono distribuiti su quattro capitoli (ordine, durata, frequenza e voce) e tenendo in considerazione i punti di tangenza con il punto di vista.

Cominciamo col considerare l'*adesso* narrativo: poiché nel racconto vi è un tempo della storia e un tempo del discorso, l'impressione del presente è resa, su livelli diversi, da “due ADESSO, quello del discorso, il momento occupato dal narratore, al presente [...] e quello della storia, il momento in cui l'azione comincia ad avere luogo generalmente al passato.”⁸⁶

Nei racconti di James, il procedimento di *showing* e *telling* contestuale, ottenuto tramite l'adozione di un punto di vista interno e di uno stile mimetico che fa largo uso delle scene e dello stile indiretto libero, fa sì che la voce narrante si confonda con quella del personaggio in un'illusione di immanenza che dà rilevanza al solo *adesso* della storia. Alcune delle importanti eccezioni a questa regola generale in *The Turn of the Screw* e in *The Friends of the Friends* sono ravvisabili, abbiamo visto, nei commenti. I

⁸⁶ Cfr S. Chatman, *op. cit.*, p. 62.

commenti sono considerati il più evidente segno della presenza del narratore; tuttavia importanti considerazioni hanno contribuito, nelle riflessioni precedenti, a modulare questa affermazione: poiché a narrare è lo stesso *io* rappresentato nel racconto (narratore omodiegetico), ciò fa sì che i commenti non possano essere definiti precisamente extradiegetici, anche in virtù del fatto che questi, nelle loro occorrenze all'interno dei due testi considerati, non rivestono mai funzione interpretativa o di giudizio e che quindi non manifestano un'autorità sovraordinata. La loro funzione è talvolta pseudo-prolettica, talvolta rientra nella funzione "emotiva" del narratore, la quale, intersecandosi con la funzione fática, è tesa a stabilire una vicinanza simpatetica e favorire l'immedesimazione del lettore con il sentimento di ansia e sospensione del personaggio.

L'analisi della "cronologia" ha come oggetto il rapporto, con particolare attenzione agli scarti, tra il tempo della storia e il tempo del racconto. Genette classifica le variazioni rispetto alla perfetta e ideale (quanto inattuabile) sovrapposizione tra i due, distinguendo in anacronie e anisocronie⁸⁷. Tra le anacronie rientrano l'analepsi e la prolessi, mentre le anisocronie comprendono il sommario, la pausa e l'ellissi. Per quanto riguarda la prima categoria, è necessario muovere da un'importante osservazione, valida per tutti i racconti appartenenti al nostro piccolo corpus, ma estendibile ai racconti fantastici in genere: proprio per la pretesa (o l'aspirazione) "storiografica" del genere e per la complessità del rapporto tra verosimiglianza e inverosimiglianza discusso sopra, i racconti fantastici si attengono in genere al resoconto cronologicamente ordinato dei fatti, presentando una ricostruzione il più possibile fedele e con particolare attenzione ai dettagli, secondo il principio dell'onore al "vero". In quest'ottica, ogni manipolazione dell'asse cronologico risulterebbe un'interpolazione non autorizzata che rischierebbe di compromettere l'atmosfera sospesa del racconto sapientemente costruita sul patto narrativo. Anche l'uso anomalo che i racconti fantastici fanno della cornice è riconducibile ai rigidi rapporti temporali

⁸⁷ Cfr. G. Genette, *op. cit.*, capitoli I e II.

prescritti dal genere; rinunciando alla sua funzione di semplice contenitore, la cornice intrattiene rapporti causali e di successione cronologica con il racconto; il segmento narrativo introduttivo presenta un “dopo” rispetto al “prima” del racconto stesso, eludendo la separazione tradizionale tra presentazione verisimile e narrazione di fantasia, proprio al fine di orientare la lettura dei fatti come “veri” e anticipando contestualmente la loro “non convenzionalità”. Le attese del lettore sono suscitate e la materia narrativa si prospetta allettante. Per quanto riguarda *The Turn of the Screw*, può essere opinabile definire “cornice” quel segmento narrativo che apre il racconto; alcuni hanno proposto di parlare piuttosto di “prologo”, in quanto non vi è ripresa alla fine. Tale macroscopica mancanza ha ricadute importanti sulla ricezione del testo: “la disgiunzione tra cornice e storia, e la mancanza di simmetria nell’operazione-cornice lasciano i riceventi in dubbio sul proprio rapporto con il narrato; la mancanza di chiusura della cornice lascia scoperta una grossa ellissi temporale tra la fine e l’inizio del testo, e il lettore è tentato di riempirla”⁸⁸. In *The Jolly Corner*, la mancanza di una cornice è sostituita da un percorso introduttivo ad effetto-cornice. Quella serie di “corridoi tortuosi” prima di arrivare al nucleo centrale si configurano come una “esposizione” (funzione di analessi e prolessi), introdotta tramite un “aggancio cronologico”⁸⁹ e preparatoria agli eventi che seguono. Le informazioni sul personaggio sono date dal punto di vista dello stesso, seguendo le sue considerazioni e riflessioni. Tutto proviene dal “centro logico” del personaggio e i dettagli sul passato e sul presente di Brydon ad un tempo conferiscono verosimiglianza al racconto e mettono in luce gli elementi che comprometteranno la sicura interpretazione dell’esperienza notturna: l’ossessione del protagonista per *chi* sarebbe potuto essere e *cosa* sarebbe potuto accadere.

⁸⁸ E. Linguanti, “Mistificazioni: *The Turn of the Screw*”, in *Lecture anglo- americane in memoria di R. Anzilotti*, Pisa, Nistri-Lischi, 1986, p. 203.

⁸⁹ Chatman si riferisce alle considerazioni di Ford Madox Ford sul “modo di rivelare gli eventi precedenti. Secondo la sua opinione si deve ‘distribuire’ l’esposizione ‘in modo da introdurre prima il personaggio con una vivida impressione, per poi lavorare in avanti e a ritroso sul suo passato.” S. Chatman, *op. cit.*, p. 67.

Un'altra importante questione è la durata. Come osserva Genette⁹⁰, mentre era possibile, relativamente alle questioni dell'ordine, ravvisare un "grado zero" (nella coincidenza tra successione diegetica e successione narrativa), ciò non è possibile per la durata. L'isocronia tra TS e TR è infatti un concetto astratto e non realizzabile nella misura in cui non è misurabile il tempo del racconto. Si preferisce ricorrere quindi al concetto di ritmo, e misurare gli scarti rispetto non alla isocronia, ma alla "costanza di velocità", intesa come rapporto costante tra durata della storia / lunghezza di racconto. Si delineano così le quattro forme del movimento narrativo:

Pausa descrittiva	Scena	Sommario	Ellissi
TR=n	TR=TS	TR<TS	TR=0
TS=0			TS=n

A questa griglia Chatman aggiunge l'"estensione", in cui il $TR > TS$ ⁹¹.

Per i dialoghi, modalità tipica della scena, abbiamo già evidenziato come essi afferiscano al metodo scenico e si è detto del ruolo del personaggio riflettore. Per quanto riguarda il sommario, in genere tale operazione è attribuita ad un narratore onnisciente che gestisce con libertà e pieni poteri la materia narrativa e decide di concentrare un gruppo di eventi in un breve enunciato, ma

il mezzo più comune per riassumere, nella narrativa contemporanea, consiste nel lasciarlo fare ai personaggi, sia all'interno della loro coscienza sia all'esterno nel dialogo. Ma non si tratta di "riassunti" nel senso classico del termine, dato che il rapporto non è tra la durata degli eventi e la loro descrizione, ma tra la durata del ricordo relativo agli eventi e il tempo che è necessario per leggerlo, rapporto che è più o meno di eguaglianza e quindi 'scenico'.⁹²

⁹⁰ Si riprende liberamente il discorso di G. Genette, *op. cit.*, p. 135 sgg.

⁹¹ S. Chatman, *op. cit.*, p. 67.

⁹² *Ivi*, p. 78.

Le ellissi sono di norma collocate nell'interruzione tra i capitoli. La narrazione riprende dopo uno "stacco" che non consiste soltanto in un cambio di inquadratura, ma segnala una vera e propria discontinuità narrativa. Le ellissi nei racconti fantastici, oltre a svolgere la funzione classica di tralasciare eventi secondari alla trama, contribuiscono a creare *suspense* e dare rilievo ad un episodio intensamente drammatico interrompendolo bruscamente sul culmine del climax; le ellissi più significative sono collocate alla fine delle scene centrali cariche di tensione, lasciando il lettore nell'ansia di sapere cosa succede dopo. Il secondo capitolo di *The Jolly Corner* si chiude con il protagonista che perde i sensi dopo la visione sconvolgente. Il capitolo successivo si riapre dopo un'ellissi con il breve risveglio di Brydon sui gradini della scala sovrastato dal viso di Mrs Muldoon; poi, seguendo la prospettiva del personaggio, di nuovo un'ellissi, seguita dal risveglio definitivo in grembo a Miss Staverton. L'espedito dello svenimento ricorda i passaggi danteschi da un cerchio a un altro. Lo stratagemma per Dante è un meccanismo narrativo impiegato al fine di aggirare il problema della descrizione della geografia del luogo e i meccanismi del passaggio. Ovviamente l'ellissi dantesca implica uno scarto di tempo oltre che uno spostamento, in quanto la velocità della storia, la quale prosegue mentre il racconto si ferma, è funzione di entrambe le componenti ($v=S/T$); tuttavia lo scarto di tempo non pare avere particolare rilevanza, in quanto i due segmenti narrativi limitrofi si ricongiungono sullo stesso piano *dimensionale*. Nel racconto di James la problematica, al contrario, non è spaziale in senso fisico (il luogo rimane il medesimo), ma riguarda la *discontinuità contestuale* dei segmenti narrativi. L'ellissi si presta ad essere interpretata come soglia tra due dimensioni, onirica e della veglia. La legittimità di tale interpretazione è avvalorata dalla testimonianza di Miss Staverton:

"In the cold dim dawn, you say? Well, in the cold dim dawn of this morning I too saw you."

"Saw ME—?"

"Saw HIM," said Alice Staverton. "It must have been at the same moment."

He lay an instant taking it in — as if he wished to be quite reasonable. “At the same moment?”

“Yes — in my dream again, the same one I’ve named to you. He came back to me. Then I knew it for a sign. He had come to you.” (760-761)

La donna attribuisce valore di verità al proprio sogno, contravvenendo alla necessaria separatezza tra le due dimensioni. Di conseguenza, retrospettivamente, l’esperienza di Brydon assume uno statuto ambiguo, e il lasso di tempo omissivo scherma una linea di confine insondabile.

Alcuni sommari possono essere considerati delle ellissi che assolvono la sola funzione di esplicitare l’impossibilità di ricordare gli avvenimenti nell’arco temporale intercorso.

I got hold of Mrs. Grose as soon after this as I could; and I can give no intelligible account of how I fought out the interval. Yet I still hear myself cry as I fairly threw myself into her arms: “They know — it's too monstrous: they know, they know!” (473-474)

Talvolta i capitoli terminano con un’anticipazione vaga di un cambiamento o di un avvenimento, e all’ellissi collocata nell’inizio del capitolo successivo segue la narrazione di esso. Non sempre però la fine di un capitolo coincide con uno scarto tra TS e TR; talvolta non vi è soluzione di continuità, come dimostra la ripresa degli stessi termini in chiusura e in apertura.

FINE CAPITOLO VIII

Then, before shutting her out to go, by another passage, to her own place, “I must just wait,” I wound up. (483)

CAPITOLO IX

I waited and waited, and the days, as they elapsed, took something from my consternation. (483)

I capitoli risultano concatenati, per cui il gioco di attese suscitate non permette di interrompere la lettura.

FINE CAPITOLO VI

My apprehension of what she was doing sustained me so that after some seconds I felt I was ready for more. Then I again shifted my eyes – I faced what I had to face. (473)

CAPITOLO VII

I got hold of Mrs. Grose as soon after this as I could; and I can give no intelligible account of how I fought out the interval. Yet I still hear myself cry as I fairly threw myself into her arms: “They know – it's too monstrous: they know, they know!” (473-474)

The Friends of the Friends, nella cesura tra il capitolo IV e V, presenta un'ellissi apparentemente innocua:

Before we parted I told him that I would undeceive her, start the first thing in the morning for Richmond and there let her know that he had been blameless. At this he kissed me again. I would expiate my sin, I said; I would humble myself in the dust; I would confess and ask to be forgiven. At this he kissed me once more. (409)

CAPITOLO V

In the train the next day this struck me as a good deal for him to have consented to; but my purpose was firm enough to carry me on. I mounted the long hill to where the view begins, and then I knocked at her door. (409)

Proseguendo nella lettura si apprende che con quello spazio bianco sono stati omessi avvenimenti centrali per la trama, recuperati successivamente tramite un'analessi interna. La donna, abbandonando la casa della narratrice-testimone e prima di rientrare alla sua abitazione di Richmond, fa una deviazione in città, recandosi al pub per signore in centro. Dopo di che la ricostruzione è incerta: il fidanzato afferma di aver avuto un incontro con lei a casa propria, la narratrice sostiene invece che la donna

si sia diretta subito a casa. Di nuovo la scansione temporale degli avvenimenti assume un'importanza centrale:

“You see that if she didn't get home till midnight – “

I instantly took him up. “There was plenty of time for you to have seen her? How so,” I inquired, “when you didn't leave my house till late? I don't remember the very moment – I was preoccupied. But you know that though you said you had lots to do you sat for some time after dinner. She, on her side, was all the evening at the 'Gentlewomen.' I've just come from there – I've ascertained. She had tea there; she remained a long, long time.”

“What was she doing all the long, long time?” I saw that he was eager to challenge at every step my account of the matter; [...]

I had had, I assured him, a definite statement of what she had done – most of the time – at the little club. The place was almost empty, but the servants had noticed her. She had sat motionless in a deep chair by the drawing-room fire; she had leaned back her head, she had closed her eyes, she had seemed softly to sleep.

“I see. But till what o'clock?”

“There,” I was obliged to answer, “the servants fail me a little. The portress in particular is unfortunately a fool, though even she too is supposed to be a Gentlewoman. She was evidently at that period of the evening, without a substitute and, against regulations, absent for some little time from the cage in which it's her business to watch the comings and goings. She's muddled, she palpably prevaricates; so I can't positively, from her observation, give you an hour. But it was remarked toward half-past ten that our poor friend was no longer in the club.”

“She came straight here; and from here she went straight to the train.”

“She couldn't have run it so close,” I declared. “That was a thing she particularly never did.”

“There was no need of running it close, my dear – she had plenty of time. Your memory is at fault about my having left you late: I left you, as it happens, unusually early. I'm sorry my stay with you seemed long; for I was back here by ten.” (414-415)

Rimane impossibile stabilire se l'incontro sia avvenuto *pre o post mortem*, e il mistero degli accadimenti notturni apre la strada ai fatti ancora più straordinari che seguono.

Il discorso sul divieto implicito per il narratore di modificare arbitrariamente l'asse cronologico degli eventi nei resoconti fantastici conferma la sua validità anche in quest'occasione, se si considera che l'ordine dei fatti, la "storia", è dato dall'esperienza vissuta dalla testimone. In un certo senso la successione degli eventi dal punto di vista del personaggio costituisce il "grado zero", così che l'intreccio, ovvero l'esperienza riportata dalla narratrice, coincide con la storia. Il resoconto è fedele alla fonte, e la fonte è la memoria.

The Jolly Corner offre un particolare esempio di estensione; è considerazione ovvia che la trascrizione dei pensieri prenda più tempo del loro fulmineo attraversamento nella mente⁹³. I pensieri di Brydon, durante la sua avventura notturna, sono riportati dettagliatamente, occupando uno spazio di tempo (inteso come tempo di lettura) nel racconto verosimilmente più lungo di quello occupato dal loro effettivo dipanamento. In quest'occasione la particolarità del fenomeno consiste nell'*autocoscienza* di tale discrepanza temporale da parte del personaggio:

He looked again at his watch, saw what had become of his time— values (he had taken hours for minutes — not, as in other tense situations, minutes for hours) and the strange air of the streets was but the weak, the sullen flush of a dawn in which everything was still locked up. (752)

La stessa riflessione sul carattere non lineare dello scorrere del tempo è presente alla fine del primo episodio inquietante in *The Turn of the Screw*:

I stopped, I almost dropped, with the real relief of this; but I took in the whole scene — I gave him time to reappear. I call it time, but how long was it? I can't speak to the purpose today of the duration of these things. That kind of measure must have left me: they couldn't

⁹³ "Il caso degli eventi psichici è particolarmente interessante: ci vuole più tempo a dire i pensieri che a pensarli, e ancor di più a trascriverli. Così, in un certo senso, il discorso verbale è sempre più lento quando comunica quello che passa per la testa di un personaggio soprattutto se si tratta di percezioni immediate o intuizioni" [S. Chatman, *op. cit.*, p.74].

have lasted as they actually appeared to me to last. (461)

Lo scarto temporale percepito si ricollega alla distinzione tra tempo spazializzato e durata interiore teorizzata da Bergson⁹⁴. Sembra che attorno al rapporto oppositivo tra le due categorie sia costruito il resoconto degli eventi, che si configura come tensione verso la spazializzazione “oggettiva” di un’esperienza soggettiva perturbante. L’insistito riferimento da parte delle narratrici-protagoniste alla durata esatta di ciascun evento, quantificato secondo le unità di misura oggettive (minuti, giorni, ore) non può essere ignorato. Nella presentazione dei fatti, le impressioni soggettive suscitate dall’esperienza assumono pari rilievo ai riferimenti alla durata e alla successione cronologica. Durante il primo episodio perturbante dell’istitutrice, le reazioni e i pensieri sono persino organizzati temporalmente ricorrendo ad aggettivi numerali ordinali:

It produced in me, this figure, in the clear twilight, I remember, two distinct gasps of emotion, which were, sharply, the shock of my first and that of my second surprise. My second was a violent perception of the mistake of my first: the man who met my eyes was not the person I had precipitately supposed. There came to me thus a bewilderment of vision of which, after these years, there is no living view that I can hope to give. An unknown man in a lonely place is a permitted object of fear to a young woman privately bred; and the figure that faced me was – a few more seconds assured me – as little anyone else I knew as it was the image that had been in my mind. [...] (455)

Poco più avanti, la mancanza di riferimenti temporali certi porta alla sovrapposizione tra le due tipologie di tempo; la durata degli avvenimenti è calcolata tautologicamente in funzione degli avvenimenti stessi. L’anafora mette in primo piano la rilevanza che la durata assume, così che il contenitore temporale presuppone il contenuto evenemenziale:

⁹⁴ H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1959.

The great question, or one of these, is, afterward, I know, with regard to certain matters, the question of how long they have lasted. Well, this matter of mine, think what you will of it, lasted while I caught at a dozen possibilities [...]It lasted while I just bridled a little with the sense that my office demanded that there should be no such ignorance and no such person. It lasted while this visitant, at all events – and there was a touch of the strange freedom, as I remember, in the sign of familiarity of his wearing no hat – seemed to fix me, from his position, with just the question, just the scrutiny through the fading light, that his own presence provoked. (456)

Anche nell'esperienza di Brydon stabilire il *prima* e il *dopo* è una necessità vitale per organizzare l'esperienza stessa:

Placed at some distance to the left of this point, it would have admitted him to the last room of the four, the room without other approach or egress, had it not, to his intimate conviction, been closed *since* his former visitation, the matter probably of a quarter of an hour before. He stared with all his eyes at the wonder of the fact, arrested again where he stood and again holding his breath while he sounded his sense. Surely it had been *subsequently* closed — that is it had been on his previous passage indubitably open! (747-748)

A ciò si aggiunga il riferimento alla metodicità del personaggio, abitudinario nei gesti e negli orari; le serate di Brydon seguono una scaletta precisa, descritta con l'uso di avverbi di frequenza e verbi di preferenza:

He sometimes came twice in the twenty-four hours; the moments he liked best were those of gathering dusk, of the short autumn twilight; this was the time of which, again and again, he found himself hoping most. [...] he preferred the lampless hour and only wished he might have prolonged each day the deep crepuscular spell. Later – rarely much before midnight, but then for a considerable vigil — he watched with his glimmering light; moving slowly, holding it high, playing it far, rejoicing above all, as much as he might, in open vistas, reaches of communication between rooms and by passages; the long straight chance

or show, as he would have called it, for the revelation he pretended to invite. It was a practice he found he could perfectly “work” without exciting remark; [...]

He let himself in and let himself out with the assurance of calm proprietorship; and accident so far favoured him that, if a fat Avenue “officer” had happened on occasion to see him entering at eleven-thirty, he had never yet, to the best of his belief, been noticed as emerging at two. He walked there on the crisp November nights, arrived regularly at the evening’s end; it was as easy to do this after dining out as to take his way to a club or to his hotel. When he left his club, if he hadn’t been dining out, it was ostensibly to go to his hotel; and when he left his hotel, if he had spent a part of the evening there, it was ostensibly to go to his club. [...]

He always caught the first effect of the steel point of his stick on the old marble of the hall pavement [...]. This effect was the dim reverberating tinkle as of some far-off bell hung who should say where? — in the depths of the house, of the past, of that mystical other world that might have flourished for him had he not, for weal or woe, abandoned it. On this impression he did ever the same thing; he put his stick noiselessly away in a corner [...].
(738-740)

He would go at his time – only at his time: didn't he go every night very much at the same hour? (746)

Dalle precedenti considerazioni sulla durata e sull’ordine emerge una tensione a ristabilire un’organicità temporale nella materia narrata. Preservare la consequenzialità e attribuire una “consistenza” temporale oggettiva e misurabile all’esperienza rappresenta, nella narrazione, una necessità e un tentativo di salvare la struttura del reale, minacciata dall’affacciarsi di eventi incompatibili col mondo perché inclassificabili secondo le categorie kantiane di spazio e tempo, forme estetiche a priori, entro le quali ogni esperienza è percepita e organizzata. Per cui la fedeltà dell’intreccio alla storia rientra nel tentativo di ristabilire l’*ordine*, che è prima di tutto ordine temporale. Ed è la necessità stessa di dover delimitare (ovvero *definire*) l’esperienza spazialmente e temporalmente, prima ancora del fallimento di tale tentativo, che segnala di nuovo l’esistenza di un limite; limite, ripetiamo,

collocato nel discorso. Il rapporto tra storia e narrazione, infatti, riflette quello tra esperienza e resoconto di essa, e le difficoltà che la voce narrante, portavoce dell'esperienza, incontra nell'espressione derivano dall'impossibilità di organizzare i contenuti su un asse cronologico oggettivo. Gli scarti rispetto al grado zero della durata e dell'ordine, nel racconto fantastico, sono quindi una forma di resistenza alla verbalizzazione, che scaturisce dall'incompatibilità tra durata soggettiva e tempo esteriore, mentre il discorso è il luogo in cui viene attualizzato tale conflitto. Il lettore percepisce lo scarto, ma è stato privato degli strumenti per ristabilire l'ordine; egli rimane bloccato nel dedalo delle interpretazioni, angosciato da un'esperienza che si insinua nelle, ma al tempo stesso sfugge alle, maglie del reale e minaccia di distruggerle.

CAPITOLO SECONDO

I luoghi del testo: *incipit* ed *explicit*

2.1 *Incipit*

Al di là delle poche inferenze che si possono trarre dagli elementi paratestuali, confrontarsi con un nuovo testo narrativo equivale ad affacciarsi su di un universo inesplorato che racchiude in sé una grande quantità di energie informative, le quali restano inespresse, come forza potenziale in attesa di prendere forma e orientamento in una qualche direzione.

L'*incipit* riduce l'infinita potenzialità del testo, collocandolo in uno spazio specifico del repertorio assai vasto e variegato di esperienze conoscitive. L'opera pubblicata, infatti, non si presenta come novità assoluta in uno spazio vuoto. L'inizio di un testo narrativo, oltre a indizi sul progetto narrativo, anticipazioni e richiami, fornisce implicitamente indicazioni in merito alla posizione dell'opera all'interno di un intertesto, letterario e storico, la quale a sua volta permette di tracciare i contorni dell'individualità dell'opera stessa, di comprenderne la specificità: trovato il suo spazio nella tradizione, il testo è valutato rispetto agli elementi di continuità e di scarto rispetto ad essa.

Una tassonomia rigorosa degli *incipit* è preclusa dal carattere proteiforme della stessa materia narrativa: l'eshaustività e l'appropriatezza di un insieme di categorie teoriche sarebbe contraddetta dalle valenze diverse e simultanee assunte spesso dagli *incipit*. E' tuttavia possibile individuare alcune direzioni orientative verso le quali il gesto d'avvio dell'autore intende muovere.

La critica ha rilevato che l'inizio di un testo narrativo deve spesso confrontarsi con una doppia esigenza: giustificare il diritto alla parola e al tempo stesso realizzare il

passaggio nella finzione, cominciando la storia⁹⁵. Ne deriva che esso consiste in una presa di parola che apre lo spazio linguistico e comunicativo del testo, ponendo immediatamente il problema dell'origine del discorso e confrontandosi con il carattere arbitrario dell'atto di inizio; la legittimazione di quest'ultimo era l'esigenza principale, ad esempio, a cui doveva rispondere l'*exordium* retorico, estremamente codificato, la cui funzione era proprio quella di esorcizzare l'arbitrarietà dell'inizio.

In secondo luogo, il passaggio si caratterizza come ingresso nella finzione, apertura di uno spazio che non può appartenere al mondo reale, neppure nei casi in cui la narrazione rivendichi la propria autenticità. Tali pretese, anzi, divenute *topoi* letterari nel romanzo realista, vengono generalmente percepite come un segnale di finzionalità.

Infine, il passaggio è anche un ingresso nell'universo romanzesco, soglia di un territorio dell'immaginario, ignoto al lettore, il quale cerca nell'inizio i punti di riferimento per l'esplorazione di esso.

I passaggi realizzati dall'*incipit* si moltiplicano se si pone l'analisi in termini di produzione e di ricezione dell'opera: l'*incipit* può essere considerato infatti il luogo di chiusura dell'ideazione della stessa, in cui il progetto e le intenzioni dell'autore si realizzano; ancora una volta, l'inizio rappresenta una soglia fra due spazi, quello della genesi e quello dell'opera pubblicata. Specularmente, l'*incipit* è il luogo di apertura della ricezione dell'opera, presentando il testo alla lettura e all'interpretazione. In prospettiva diacronica, esso inserisce l'opera nell'intertesto praticamente inesauribile costituito dalla tradizione letteraria, e quindi, in modo esplicito o dissimulato, il testo deve prendere posizione in rapporto a dei modelli che hanno una funzione di riferimento, anche per quanto concerne le attese del lettore.

In definitiva, la complessità dell'*incipit* deriva proprio dalla sovrapposizione di passaggi, dalla simultanea apertura di soglie su differenti livelli. L'inizio, oltre che luogo strategico del testo, costituisce soprattutto un luogo decisionale, poiché ad ogni

⁹⁵ Si veda in particolare l'analisi di Jacques Dubois in "Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste", *Poétique* 16, 1973, pp. 491-98.

passaggio corrisponde una presa di posizione e ogni soglia è frutto di una scelta, di un arbitrio dell'autore.

Se si considera il testo come una delle forme possibili di comunicazione linguistica, e quindi, secondo la terminologia proposta da Roman Jakobson, come un “messaggio”, se ne deduce che l'*incipit* rappresenta il momento di presa di contatto fra i due poli della comunicazione: il mittente e il destinatario⁹⁶. Seguendo il celebre schema di Jakobson delle sei funzioni della comunicazione linguistica, si può affermare che il testo al suo inizio deve, da un lato, costituire il proprio contesto, e dall'altro esporre il proprio codice, o anche “costruirlo” poiché, come direbbe Umberto Eco, la competenza del destinatario non è obbligatoriamente quella del mittente⁹⁷. Tuttavia il testo costituisce una forma di comunicazione differente da quella tra due soggetti, essendo una comunicazione differita e *in absentia*. Perciò si può dire che l'*incipit* abbia una funzione referenziale in quanto rinvia forzatamente a ciò che è fuori dal testo, e una funzione metalinguistica in quanto, implicitamente o esplicitamente, l'inizio fornisce informazioni sulla forma, lo stile e la natura del testo. La sua funzione fàtica, inoltre, è rappresentata da una serie di segni, di indizi, di avvertimenti, e quindi da una strategia di orientamento del lettore, nonché da una strategia di “seduzione” che mira a mantenere la comunicazione producendo un effetto di desiderio. Si è provato a definire in cosa consiste più precisamente l'orientamento della lettura, e qual è dunque il ruolo dell'inizio in tale processo⁹⁸:

1. cominciare il testo (funzione codificante);
2. interessare il lettore (funzione seduttiva);
3. presentare gli argomenti del testo (funzione tematica);
4. mettere in scena la finzione (funzione informativa);
5. entrare nell'azione (funzione drammatica).

⁹⁶ Cfr. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 181-218.

⁹⁷ Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, cap.3 (“Il lettore modello”).

⁹⁸ Lo schema che segue è ripreso liberamente da A. Del Lungo, *Gli inizi difficili*, Padova, Unipress, 1997, p.106.

Il primo obiettivo di ogni *incipit* è quello di suscitare piacere e desiderio: piacere di leggere e desiderio di continuare. La funzione *seduttiva* del testo si basa su fattori soggettivi, su un rapporto “personale” che mette in gioco le attese di un lettore rispetto alla scrittura, all’espressione e allo stile di un autore. Le strategie seduttive sono varie, tuttavia è lecito supporre la presenza costante di una intenzione seduttiva, ed è anche possibile reperire alcune configurazioni iniziali che rispondono all’esigenza di attirare e incuriosire il lettore, quali ad esempio la presenza di enigmi o lacune informative, l’imprevedibilità del racconto, la drammatizzazione immediata. Quest’ultima si traduce in un inizio in *medias res*, il quale opera un taglio su una storia già cominciata, ponendo dunque un primo enigma fondamentale riguardante ciò che è successo prima, e formulandone di conseguenza altri sulla narrazione, sull’identità della voce narrante, sulla storia, i quali il lettore è incitato a risolvere. Ogni *incipit* presenta delle strategie di seduzione del tutto particolari: ad esempio certi *incipit*, descrittivi o commentativi, ritardano l’entrata nell’azione suscitando, e talvolta esasperando, l’attesa del lettore per l’inizio della storia. Anche l’apparente assenza di carica seduttiva può avere un ruolo di attrazione, in quanto afferma lo scarto di un testo rispetto a modelli, stereotipi o forme conosciute di *captatio benevolentiae*.

L’inizio del testo narrativo assume obbligatoriamente una *funzione tematica* nella presentazione degli argomenti del testo e nell’apertura di campi semantici e percettivi. Trattandosi di una funzione costante, la tematizzazione può essere esplicita – tramite l’annuncio, l’anticipazione, o la presentazione degli argomenti del testo – oppure, in tutti gli altri casi, implicita, in quanto ogni elemento del testo è portatore di senso. La relazione fra i campi semantici aperti dall’*incipit* e i temi portanti del testo può essere di tipo diretto, quando avviene attraverso la tematizzazione immediata di un argomento centrale della narrazione, oppure metaforica, nei casi di un legame più indiretto. In altri casi, il legame può essere apparentemente inesistente, nella non attinenza tematica dell’inizio con il seguito, come avviene in alcuni *incipit* soprattutto

commentativi. In prospettiva diacronica si nota il passaggio dalle forme di inizio “classiche” di presentazione esplicita dei temi dell’opera, al testo contemporaneo, nel quale la tematizzazione iniziale è tendenzialmente più implicita e ogni elemento del testo diventa potenzialmente significativo nell’apertura di molteplici percorsi semantici.

A parte il livello informativo autoreferenziale sul testo, analizzato nella funzione codificante, e quello tematico, legato alla presentazione degli argomenti, la costruzione dell’universo testuale dipende da informazioni che rinviano alla realtà del mondo o che si focalizzano sugli elementi dell’universo finzionale. Nel primo caso la messa in scena della finzione viene realizzata attraverso una strategia tipica degli *incipit* descrittivi o commentativi che hanno una funzione mimetica, quella cioè di legare l’universo finzionale a una realtà referenziale. Nel secondo caso l’informazione si focalizza maggiormente sul contesto della storia raccontata, in particolare sulle sue coordinate spazio-temporali e sui personaggi dell’azione. La separazione fra questi due livelli informativi non è sempre netta. In molti casi l’informazione è ambivalente. Si pensi, ad esempio, al riferimento iniziale ad una data: essa rappresenta certamente un’indicazione finzionale, ma rinvia anche a un tempo storico reale e conosciuto dal lettore; lo stesso vale per le indicazioni di luogo o per i riferimenti allo status sociale di un personaggio. In ogni caso l’unione di questi due livelli contribuisce a costituire la tensione informativa dell’*incipit*, fra ciò che viene svelato fin dall’inizio e ciò che rimane nascosto.

L’ultima fondamentale funzione dell’*incipit* è quella di mettere in movimento la storia, concepita come contenuto narrativo, entrando più o meno direttamente nell’azione. E’ il luogo in cui si delinea il legame fra l’ordine della narrazione e l’ordine degli avvenimenti raccontati e l’intensità dinamica nella messa in movimento iniziale della storia⁹⁹. Il testo può infatti scegliere di cominciare nel pieno svolgimento di una storia in corso (*incipit in medias res*), oppure di entrare progressivamente

⁹⁹ Per la distinzione terminologica fra narrazione, racconto e storia, rinvio alle definizioni proposte da Genette in *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 71-76.

nell'azione presentando una maggiore tensione informativa, o ancora di differire in misura variabile l'inizio della storia¹⁰⁰, attraverso l'inserimento di passi descrittivi o di commento. Tale ritardo non corrisponde necessariamente a un rifiuto dell'inizio, ma anzi ha funzione introduttiva nella misura in cui prepara alla storia, suscitando l'attesa del lettore. La tensione drammatica ha dunque uno stretto legame con quella informativa.

Del Lungo sottolinea che le cinque funzioni si situano su livelli differenti, in quanto le prime tre (codificante, seduttiva e tematica) sono costanti e indipendenti, partecipando con gli elementi liminari del paratesto a una strategia di apertura globale del testo, mentre le ultime due funzioni (informativa e drammatica) sono variabili e strettamente legate tra loro, in quanto devono confrontarsi con una doppia esigenza, talvolta contraddittoria: informare il lettore sull'universo della finzione e al tempo stesso farlo entrare nella storia¹⁰¹.

2.1.1 *The Turn of the Screw*

Al fine di fornire una esemplificazione dell'analisi teorica fin qui condotta, la complessa architettura dell'*incipit* del racconto di Henry James ben si presta all'individuazione delle funzioni indicate da Del Lungo nella definizione del ruolo dell'inizio.

Le primissime parole dell'*incipit* calano la storia in una *mise en abîme*:

The story had held us, round the fire, sufficiently breathless, but except the obvious remark that it was gruesome, as, on Christmas Eve in an old house, a strange tale should essentially be, I remember no comment uttered till somebody happened to say

¹⁰⁰ Tuttavia, anche in quest'ultimo caso più statico, il testo dissemina inevitabilmente degli indizi di drammatizzazione.

¹⁰¹ Cfr. A. Del Lungo, *op. cit.*, p. 118.

that it was the only case he had met in which such a visitation had fallen on a child.
(435)

Le prime battute del racconto costituiscono infatti la narrazione orale, appena terminata, di un altro racconto, anch'esso di fantasmi. Tale ritardo non corrisponde a un rifiuto di cominciare, ma anzi assolve una funzione introduttiva nella misura in cui prepara alla storia stessa, suscitando l'attesa del lettore. L'ambientazione spaziotemporale – il fuoco, una vecchia casa, la vigilia di Natale – e la scelta dei termini – *breathless*, *gruesome*, *strange* – è funzionale a creare un'atmosfera di *suspense* e di mistero.

Un tale inizio, oltre alla funzione seduttiva, svolge una funzione tematica in quanto presenta, attraverso la drammatizzazione immediata, un argomento centrale della storia – i fantasmi e i bambini – traslato però su di un altro livello della narrazione – una sorta di cornice.

Senza ricorrere ad un metadiscorso con funzione giustificativa alla presa di parola, l'*incipit* opera un taglio su un universo finzionale introduttivo a quello della storia, il quale svolge funzione *codificante*, in quanto fornisce al lettore informazioni sul genere, sullo stile, su quei tipici codici artistici che il lettore deve far propri per poter comprendere il testo.

La cornice può anche essere considerata un'anticipazione extratestuale della ricezione, cioè dello stato di sospensione nel quale verseranno i lettori di *The Turn of the Screw*. Il lettore reale si immedesima nel gruppo di ascoltatori raccolti davanti al fuoco, e con essi attende impaziente l'inizio della storia.

Le lacune informative, i punti di sospensione, la reticenza di Douglas, anticipano quello che sarà la modalità espositiva della storia che deve ancora iniziare, nonostante venga operato un cambio di voce narrante. La stessa comunicazione "disturbata", nella quale ad una domanda si risponde con frasi incomplete o divagazioni, verrà riproposta nei dialoghi della storia di Miles e Flora. Il medesimo tipo di *gap* tra i due interlocutori può essere trasposto tra narratore e lettore; le risposte alle domande e curiosità che

quest'ultimo è invitato a porsi sono puntualmente disattese dal narratore. Da tale discrepanza scaturiscono inferenze, supposizioni, che rendono il ruolo del lettore attivo mantenendo la sua attenzione e la sua curiosità costanti.

L'estrema esattezza di particolari da parte del narratore nelle descrizioni di fatti, ambienti, dettagli di storie parallele, si contrappone alla reticenza su questioni di primaria importanza ai fini della storia, esasperando l'attesa del lettore.

I classici due livelli informativi (realtà referenziale e universo finzionale), sono qui rispettivamente traslati su un universo finzionale 1 – la cornice che assurge a realtà referenziale fittizia – e universo finzionale 2 – la storia vera e propria dei due bambini, nella quale si entra attraverso la soglia introduttiva della cornice. Il primo è collocato spazio-temporalmente su di un livello altro rispetto a quello della storia, ovvero molti decenni dopo, in una vecchia casa, lontana dal luogo dove la storia si svolse. Il punto di congiunzione tra i due universi è la figura di Douglas, testimone dei fatti narrati da colei che li visse in prima persona. La cornice, assunta qui come realtà referenziale fittizia, ha quindi funzione mimetica nella misura in cui si collega all'universo finzionale 2. La testimonianza di Douglas ha però una seconda valenza, rafforzata dall'esistenza di un manoscritto autografo dell'istitutrice: rivendicare l'autenticità della narrazione, esigenza definita in precedenza come fondamentale e con la quale l'inizio del romanzo deve confrontarsi¹⁰². Il manoscritto autografo fuga ogni dubbio sulla *reliability* del personaggio di Douglas. La pretesa che si tratti di una storia vera è sottolineata dalla dovizia di dettagli riguardo agli antefatti e al rapporto intimo che Douglas intratteneva con l'istitutrice, garanzia indiretta della *reliability* della donna, narratrice della storia nell'universo finzionale 2¹⁰³. La costruzione di un'ambientazione e di premesse verosimili, inoltre, sono condizione essenziale perché l'intervento del

¹⁰² Cfr. A. Del Lungo, *op. cit.*, pp. 1-2

¹⁰³ Si sottolinea nel testo che il manoscritto "Is in old faded ink and in *the most beautiful hand*", quasi che la bella grafia sia garanzia di attendibilità dell'istitutrice.

soprannaturale non venga classificato come “meraviglioso”, ma rimanga sospeso in quell’atmosfera di incertezza tra sogno e realtà che caratterizza il genere fantastico¹⁰⁴.

E’ piuttosto evidente nell’*incipit* la presenza di un atteggiamento misogino negli ascoltatori. Le figure femminili della cornice sono caratterizzate da interventi inopportuni, volgari e scomposti e sono interessate a argomenti frivoli come gli intrighi amorosi.

He seemed to say it was not so simple as that; to be really at a loss how to qualify it. He passed his hand over his eyes, made a little wincing grimace. “For dreadful—dreadfulness!”

“Oh how delicious!” cried one of the women. He took no notice of her. (436)

“I will”—and “I will!” cried the ladies whose departure had been fixed. Mrs. Griffin, however, expressed the need for a little more light. “Who was it she was in love with?”

“The story will tell,” I took upon myself to reply.

“Oh, I can't wait for the story!”

“The story WON'T tell,” said Douglas; “not in any literal, vulgar way.”

“More's the pity, then. That's the only way I ever understand.” (438)

Mrs. Griffin spoke. “Well, if I don't know who she was in love with, I know who HE was.”

“She was ten years older,” said her husband.

“Raison de plus—at that age! But it's rather nice, his long reticence.” (438-439)

The departing ladies who had said they would stay didn't, of course, thank heaven, stay: they departed, in consequence of arrangements made, in a rage of curiosity, as they professed, produced by the touches with which he had already worked us up. But that only made his little final auditory more compact and select. (439)

¹⁰⁴ Cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit.

La stereotipizzazione di questa comitiva femminile, la cui superficialità e stupidità stride con l'atmosfera rarefatta e sospesa, da una parte è funzionale a sottolineare l'esigenza di un pubblico (intra- ed extra-testuale) selezionato per la raffinatezza dei contenuti che seguiranno, dall'altra esalta per opposizione la sensibilità e le virtù dell'istitutrice¹⁰⁵.

L'identità della voce narrante dell'*incipit* rimane sconosciuta. Sappiamo solamente che si tratta di uno dei membri della comitiva raccolta attorno al fuoco, testimone della narrazione orale della storia che seguirà e autore della trascrizione del manoscritto originale. L'acutezza delle sue osservazioni gli permette di stabilire un rapporto particolare con Douglas, fatto di sguardi di intesa e cenni di approvazione. Come si è detto, sarà il narratore, infatti, che raccoglierà la preziosa eredità del manoscritto da Douglas e si occuperà della sua fedele trascrizione. Alla morte di colui che è l'unico punto di contatto con l'universo finzionale 2, il solo documento che testimonia i fatti rimane quindi il manoscritto, ultimo baluardo a difesa della veridicità della storia narrata. La fine dell'*incipit* corrisponde infatti, in maniera piuttosto netta, con l'inizio della lettura della "bella grafia dell'autrice".

Se intendiamo l'*incipit* come spazio di formazione del compromesso tra narratore e lettore, che nell'economia di un racconto fantastico costituisce un momento particolarmente delicato, l'introduzione che precede il capitolo primo può essere considerata una sorta di funzione preparatoria che modula e orienta il rapporto tra la ricezione e la narratrice principale della storia. La dilazione del contatto tra il lettore e la relazione dell'istitutrice, nonché il prodigarsi di Douglas nel fornire referenze e garanzie per la nuova narratrice, sono dettati dalla necessità di predisporre il terreno

¹⁰⁵ La prospettiva femminista, appartenente al periodo postmoderno delle interpretazioni di *The Turn of the Screw*, non ha mancato di sottolineare come il proliferare di "Io" maschili e dominanti (sia nel prologo che nel racconto vero e proprio) insieme alla caratterizzazione negativa della comitiva femminile "governano e allontanano e nascondono la parola femminile che è il vero soggetto della narrazione" [cfr. H. James, *Il giro di vite*, G. Mochi (a cura di), Venezia, Marsilio, 2007, p. 338, note 2-3]. La critica femminista aggiunge che la figura dell'istitutrice, potenzialmente sovversiva e destabilizzante, non si addice a nessuno dei ruoli imposti dalla società patriarcale vittoriana e "finisce per essere relegata (dalla critica, da James, da se stessa, da noi lettori – a seconda dei casi) nell'unica casella rimasta libera nel tempio vittoriano della costruzione femminile, quella della pazza [...], la cui parola inattendibile e delegittimata si sfrangia in isterici balbettii e urla dissennate" (*Ivi*, pp.35-36).

per l'esposizione e lo stato d'animo della ricezione ad una materia narrativa "problematica", giustificando anticipatamente le difficoltà di chi porterà il fardello della narrazione. Possiamo considerare la presa di parola da parte dell'istitutrice il vero *incipit* del racconto. E' un momento topico e fondamentale.

I remember the whole beginning as a succession of flights and drops, a little seesaw of the right throbs and the wrong. After rising, in town, to meet his appeal, I had at all events a couple of very bad days – found myself doubtful again, felt indeed sure I had made a mistake. In this state of mind I spent the long hours of bumping, swinging coach that carried me to the stopping place at which I was to be met by a vehicle from the house. This convenience, I was told, had been ordered, and I found, toward the close of the June afternoon, a commodious fly in waiting for me. Driving at that hour, on a lovely day, through a country to which the summer sweetness seemed to offer me a friendly welcome, my fortitude mounted afresh and, as we turned into the avenue, encountered a reprieve that was probably but a proof of the point to which it had sunk. (443)

Nelle sue prime battute la giovane donna tradisce emotività, insicurezza, spiccata sensibilità, caratteristiche che rischiano di compromettere la sua credibilità agli occhi del lettore. Lei stessa dubita di sé e antepone le proprie impressioni e i propri stati d'animo alla narrazione degli eventi. I dubbi e le paure espresse dal narratore, in un'altalena di emozioni contrastanti, sebbene rappresentino spesso degli ingredienti del modo fantastico nella misura in cui enfatizzano l'indicibile e preparano la struttura per l'innesto degli eventi straordinari, portano in seno il rischio di generare scetticismo, critica e allontanamento, ovvero la rottura del compromesso. In tal senso l'universo finzionale 1 si propone a difesa della *reliability* della donna. Si può legittimamente supporre che senza di esso l'atteggiamento del lettore sarebbe molto diverso. Privata delle sue referenze, la figura della narratrice probabilmente non godrebbe di quel credito conferito in virtù dello spessore della figura di Douglas, uomo rispettabile e integerrimo, privo di ombre e tentennamenti, il quale, sebbene scompaia dalla storia dopo poche pagine, ha inesorabilmente influenzato il giudizio del

lettore sulla “sua amica” prima ancora che sugli eventi di cui ella è testimone-protagonista.

2.1.2 *The Jolly Corner*

‘Everyone asks me what I “think” of everything’, said Spencer Brydon; ‘and I make answer as I can – begging or dodging the question, putting them off with any nonsense. It wouldn’t matter to any of them really,’ he went on, ‘for, even were it possible to meet in that stand-and-deliver way so silly a demand on so big a subject, my “thoughts” would still be almost altogether about something that concerns only myself’. He was talking to Miss Staverton, with whom for a couple of months now he had availed himself of every possible occasion to talk; this disposition and this resource, this comfort and support, as the situation in fact presented itself, having promptly enough taken the first place in the considerable array of rather unattenuated surprises attending his so strangely belated return to America. (725-726)

Il racconto si apre su di uno spaccato di conversazione tra Spencer Brydon e Miss Staverton. I personaggi vengono nominati all’atto del loro primo apparire, senza aggiunte ulteriori. Il nome proprio è deittico e stabilisce la specificità individuale. Esso può essere definito fin dall’*incipit*, venire rimandato o rimanere indefinito¹⁰⁶. La narrazione si immerge fin dall’inizio nella “deissi definitoria”, proponendo personaggi e ambiente come *faits accomplis*, omettendo ogni introduzione formale. Tale modalità espositiva rientra in una più ampia strategia di simulata esattezza, intesa a stuzzicare la curiosità del lettore coinvolgendolo in un gioco di inferenze. La dovizia di particolari accessori scalza ed elude le informazioni essenziali circa l’identità dei personaggi. Si tracciano le loro sfumature psicologiche, si esplicitano questioni secondarie che li riguardano, lasciando al lettore, avido di informazioni, il compito di ricostruire il quadro a partire da marginali, sebbene minuziose, pennellate.

¹⁰⁶ S. Chatman, *op. cit.*, pp. 240-41.

A livello testuale la strategia informativa (o disinformativa) è avallata da strutture sintattiche, tempi verbali, punteggiatura, scelta lessicale ed elementi grammaticali.

Promptly, repeatedly, strangely, consistently, particularly, distinctly, pompously, sordidly, fondly, superlatively, precisely, depressingly, beautifully: queste sono alcune occorrenze degli avverbi nelle prime due pagine. Il ricorso così frequente ad essi non è solo una questione di eleganza di stile. Nella loro funzione di *modifiers* degli aggettivi o del predicato verbale, aggiungono una determinazione all'oggetto al quale si riferiscono. L'impressione che se ne trae è una struggente ricerca dell'esattezza e di perfezionismo riguardo alle sfumature del significato e del pensiero, calzante con l'indole riflessiva e curiosa di Brydon. Di nuovo le ombreggiature assumono particolare rilevanza nella misura in cui appartengono ad un quadro ancora generico e scarso di informazioni portanti.

Per quanto concerne la sintassi si nota che fin dall'inizio si afferma prepotentemente il dominio dell'ipotassi e dell'apposizione. Le subordinate si innestano sulla proposizione principale caricandola di informazioni aggiuntive che disorientano il lettore, in quanto egli non sa ancorarle ad una istanza definita e quindi esse rimangono, al momento, sospese. Analoga funzione è svolta dagli incisi, così numerosi nel testo:

He had given them more than thirty years – thirty-three, to be exact (726)

Il punto di vista interno – appartenente a Brydon – contribuisce a far sì che le considerazioni autoriflessive, nelle quali la voce narrante si dilunga, risultino del tutto naturali, logiche, consequenziali, tanto da instillare nel lettore il dubbio di essere *egli stesso* in difetto, ché se non riesce a ricondurre i frammenti di informazione ad un tutto deve essere certamente per sua distrazione, difetto di attenzione, pigra intuizione. E' così che l'*incipit* opera la sua funzione seduttiva, spronando il lettore a vedere tra le righe, sforzare la sua capacità di discernimento, a *leggere oltre*.

L'ampio uso del tempo condizionale presente e passato e della negazione aggiungono una particolare sfumatura alla strategia informativa generale. Ci viene infatti riferito ciò che *non è*, ciò che *potrebbe* essere o ciò che *sarebbe potuto* essere su questioni che riguardano il presente del protagonista. E' interessante notare come la "modalità espositiva della negazione", fornendo informazioni in maniera indiretta e velata, da un lato presupponga ed esiga un più elevato livello di attenzione da parte di chi legge, selezionando la cerchia di coloro che si avvicinano al testo, dall'altro anticipi lo struggente tentativo di Brydon di esplorare l'universo delle possibilità ormai a lui precluse. Sarà infatti questo l'evento centrale del racconto: il fantasma generato dalla dimensione interiore del protagonista, l'*alter ego* risultante delle scelte non fatte, ciò che egli *sarebbe potuto* essere.

Il profilo di New York, dopo trentatré anni di assenza, appare a Brydon sconcertante. Le architetture della città vengono descritte in termini di mostruosità, bruttezza, orrore, in opposizione agli elementi d'arredo della casa d'angolo che "had then made in him, as he now saw, for the growth of an early conception of style" (740):

[...] he missed what he would have been sure of finding, he found what he would never have imagined. Proportions and values were upside-down; the ugly things he had expected, the ugly things of his far-away youth, when he had too promptly waked up to a sense of the ugly – these uncanny phenomena placed him rather, as it happened, under the charm; whereas the "swagger" things, the modern, the monstrous, the famous things, those he had more particularly, like thousands of ingenuous enquirers every year, come over to see, were exactly his sources of dismay. (726)

He had distinctly not, in this steadier light, come over *all* for the monstrosities; he had come, not only in the last analysis but quite on the face of the act, under an impulse with which they had nothing to do. [...] he had yielded to the humour of seeing again his house on the jolly corner. (726-727)

Tuttavia tanta bruttezza esercita su di lui un fascino ambiguo. Entrare nel dettaglio delle questioni edilizie lo incuriosisce, proprio perché esse sono tanto lontane dal suo sentire. Improvvisarsi imprenditore-capo cantiere non è che un altro modo per indagare le opportunità mancate di una vita trascorsa a New York, città orrenda ma intrigante. Da queste osservazioni emerge la correlazione metonimica tra il fantasma e l'ambiente circostante, o meglio la percezione che Brydon ha di esso, nella misura in cui le sembianze dell'*alter ego* sono descritte ambigualmente come mostruose e deformi, eppure eleganti e così simili al protagonista:

Rigid and conscious, spectral yet human, a man of his own substance and stature waited there to measure himself with his power to dismay. (755)

So Brydon, before him, took him in; with every fact of him now, in the higher light, hard and acute – his planted stillness, his vivid truth, his grizzled bent head and white masking hands, his queer actuality of evening-dress, of dangling double eye-glass, of gleaming silk lappet and white linen, of pearl button and gold watch-guard and polished shoe. (755)

[...] what made the face dim was the pair of raised hands that covered it [...] one of these hands had lost two fingers, which were reduced to stumps, as if accidentally shot away.

The hands, as he looked, began to move, to open; then, as if deciding in a flash, dropped from the face and left it uncovered and presented. Horror, with the sight, had leaped into Brydon's throat, gasping there in a sound he couldn't utter; for the bared identity was too hideous as *his*, and his glare was the passion of his protest. The face, *that* face, Spencer Brydon's? – he searched it still, but looking away from it in dismay and denial, falling straight from his height of sublimity. It was unknown, inconceivable, awful, disconnected from any possibility! (756)

Such an identity fitted his at *no* point, made its alternative monstrous. (756)

Le dita mancanti per un colpo d'arma da fuoco alludono certamente alla vita passata di cacciatore di Brydon, alla quale si fa riferimento pochi paragrafi prima:

[...] he had tasted of no pleasure so fine as his actual tension, had been introduced to no sport that demanded at once the patience and the nerve of this stalking of a creature more subtle, yet at bay perhaps more formidable, than any beast of the forest. The terms, the comparisons, the very practices of the chase positively came again into play; there were even moments when passages of his occasional experience as a sportsman, stirred memories, from his younger time, of moor and mountain and desert, revived for him – and to the increase of his keenness – by the tremendous force of analogy. (741)

Se Brydon fosse rimasto in America, presumibilmente avrebbe continuato a coltivare la sua passione per la caccia, ed è verosimile che un incidente con l'arma da fuoco sarebbe potuto accadere. In quest'ottica il particolare fisico è un'ulteriore conferma del fatto che l'apparizione incarna – o quantomeno simboleggia – l'*alter ego* americano di Brydon, così come apparirebbe la sua fisionomia al tempo presente dei fatti.

La funzione tematica dell'*incipit* è in questo caso implicita, in quanto ogni elemento del testo è portatore di senso¹⁰⁷, e riservata al lettore attento. Per colui che ha fatto tesoro degli indizi disseminati all'inizio, la luce gettata a posteriori dai fatti narrati dà loro consistenza. La ritrovata unità tra *incipit* e prosiegua chiarisce infatti la funzione esegetica operata dall'inizio sul *dénouement* della storia. L'apparizione del fantasma – sia esso interpretato come evento soprannaturale o semplice allucinazione – è la liberazione delle forze compresse nella coscienza del protagonista, realizzazione dell'energia potenziale repressa e racchiusa nei condizionali, nelle negazioni, negli incisi che caratterizzano l'inizio. Gli interrogativi pressanti che si addensano nella mente di Brydon su ciò che egli sarebbe potuto diventare se fosse rimasto in America, prendono forma dinanzi a lui proprio nella casa natia, ove il suo passato affonda le radici e ha origine il bivio della sua esistenza.

¹⁰⁷ Cfr. *infra*, p. 73.

Prescindere da un'attenta considerazione degli elementi introduttivi si traduce nella perdita di slancio della storia, nella banalizzazione degli eventi eccezionali che seguono e, non ultimo, nella dissipazione del crescendo di tensione sospensiva così sapientemente costruita.

E a questo punto, tornando alle prime parole del narratore-protagonista, è forse interessante e lecito istituire un parallelismo tra l'insofferenza di Brydon nei confronti dell'invadenza dei suoi interlocutori newyorkesi e l'inappropriatezza di un certo tipo di interrogazione del testo:

'Everyone asks me what I "think" of everything', said Spencer Brydon; 'and I make answer as I can – begging or dodging the question, putting them off with any nonsense. It wouldn't matter to any of them really,' he went on, 'for, even were it possible to meet in that stand-and-deliver way so silly a demand on so big a subject, my "thoughts" would still be almost altogether about something that concerns only myself'. (725)

Giovanna Mochi, nel suo saggio sulla critica a *The Turn of the Screw*, definisce "poliziesco" quel modo inquisitorio e arrogante di approcciarsi al testo che caratterizza la prima fase dei contributi all'opera jamesiana, finalizzato al reperimento di dati, prove, informazioni che convalidino le teorie che l'"indagatore" si propone di sostenere¹⁰⁸. La violenza operata nei decenni al *Giro di vite* non ha certamente nulla a che vedere con il coinvolgimento attivo e appassionato, cosciente, acuto e sensibile che James richiede al suo lettore. Tale atteggiamento, invece, denota un disinteresse per l'opera, ben espresso da "It wouldn't matter to any of them really". Se si violenta un testo, spremendolo per estorcere informazioni, tale operazione (oltre che metodologicamente scorretta) risulterà inutile; ciò che si otterrà sarà un "nonsense". Le primissime parole del racconto si configurano quindi come un invito alla pazienza e alla riflessione (contro la pretesa di risposte "stand-and-deliver"), al "supremo valore della *Discrezione*". Del soggetto "così vasto", che è in ultima istanza la "vita" nella sua

¹⁰⁸ Cfr. G. Mochi, *Le «cose cattive» di Henry James*, cit., pp. 49-58.

complessità, si può dire soltanto ciò che emana dalla propria coscienza (come risultato di riflessione, esperienza, sensibilità), escludendo la possibilità di pervenire a verità assolute. Lo stato di sospensione strategicamente costruito può essere visto come un'indicazione della “giusta” lettura, non intesa come esegesi corretta, ma come modo e atteggiamento nel rapportarsi a testi che presentano ambiguità “irriducibili”, tanto a livello del significante che a quello del significato.

2.1.3 *The Friends of the Friends*

Il racconto ci viene presentato come un documento, un frammento di diario articolato in sette capitoletti preceduti da una cornice di una pagina nella forma di un'epistola ad opera di colui che si occupa dell'organizzazione dei quaderni (narratore 1), di argomento editoriale riguardante la “pubblicabilità” dei materiali raccolti. Qui l'escamotage del “manoscritto ritrovato”, se da una parte opera la classica funzione di rivendicare la veridicità dei fatti esposti, dall'altra sembra investire nella direzione opposta. Il narratore della cornice sottolinea la metodicità dell'autrice dei diari nell'annotare e l'attenzione prestata ai dettagli (che formano un “intelligible whole”) dando credito al resoconto; il primo narratore, inoltre, si interroga e interroga il destinatario della lettera riguardo all'identità dei personaggi coinvolti nei fatti prodigiosi, presupponendo così l'effettivo verificarsi degli eventi narrati e avvalorando indirettamente il loro racconto. Tuttavia l'attendibilità dell'autrice è sottilmente messa in discussione dal narratore ¹⁰⁹, il quale non nasconde la propria incredulità nei confronti dei contenuti, dicendo che “I've [...] done my best to swallow the prodigy they leave to be inferred” (397) e il proprio disappunto, poiché “Her diaries are less systematic than I hoped” (396). Il lettore è quindi da una parte incuriosito e ansioso di

¹⁰⁹ Il racconto diventerà al tempo stesso uno studio psicologico della narratrice, la cui personalità – come del resto tutti gli elementi di questa storia – anticipano la figura dell'istitutrice di *Turn of the Screw*, scritto pochi mesi dopo.

leggere le pagine che seguono, ma al contempo si instilla in lui il germe del dubbio, che indurrà ad una lettura critica degli avvenimenti straordinari ivi narrati.

L'incipit introduce il lettore, come un casuale avventore, in uno scambio epistolare già avviato, il cui *topic* è già noto ai soli partecipanti. Il contenuto dei quaderni costituisce, nella cornice, il *background* delle informazioni a cui il narratore fa riferimento in modo implicito e funzionale al *foreground*, che consiste nell'argomentazione sulla questione della "pubblicabilità". A chi legge è affidato il compito di ricostruire il contesto. Nei racconti fantastici è frequente, all'inizio, il ricorso a questa strategia che potremmo definire "disinformativa" al fine di disorientare e incuriosire chi legge, il quale, qui più che altrove, riveste un ruolo attivo nella ricostruzione del contesto informativo. Le inferenze che il lettore trae talvolta sono immediate e la loro validità è confermata dal proseguio; in altri casi, esse si spingono fino ai limiti dell'illazione arbitraria senza trovare riscontro. Sono quest'ultimi i luoghi più fertili della *suspense*, laddove le attese del lettore sono costruite, orientate, alimentate e disattese.

Si parla della difficoltà di pubblicare gli estratti che tuttavia sono riportati immediatamente di seguito, dando al lettore l'impressione di godere di quel privilegio di cui parla l'introduzione: "can you imagine for a moment my placing such a document before the world, even though, as if she herself had desired the world should have the *benefit* of it, she has given her friends neither name nor initials?"¹¹⁰. In questa sede si fa riferimento all'elemento prodigioso, centrale nel racconto, avvolto nelle sfumature dell'indicibile: "I've read with the liveliest wonder the statement they so circumstantially make and done my best to swallow the prodigy they leave to be inferred. These things would be striking, wouldn't they? To any reader"¹¹¹.

La curiosità del lettore è così destata, le aspettative legate alla rete di inferenze sono attivate dalle lacune informative, la *suspense* è quasi tangibile. A questo punto, al culmine del climax, il narratore 1 cede la parola alla narratrice 2.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 396.

¹¹¹ *Ivi*, p. 396.

2.2 *Explicit*

L'*explicit*, abbreviazione della parola latina *explicitus*, era in origine una delle rubriche dei codici medievali. Introduceva le indicazioni di chiusura, quali il nome dell'autore e il titolo, segnalando così la conclusione dell'opera manoscritta, allo stesso modo in cui gli *incipit* ne segnalavano l'inizio. In epoca moderna, invece, l'*explicit* è venuto a significare genericamente la parte conclusiva di un'opera letteraria, estremamente variabile, da opera ad opera, per ampiezza ed esecuzione. Non più riconducibile ad un topos codificato, strutturato, rigido e ben riconoscibile, ma ad una vastissima gamma di possibili realizzazioni, l'*explicit* necessita perciò di una ridefinizione e un tentativo di organizzazione tassonomica che tenga conto del periodo storico di appartenenza del testo, dello stile dell'autore, del genere. Mentre molta dell'attenzione critica si è concentrata attorno al tema dell'*incipit*, producendo una nutrita bibliografia sull'argomento, l'*explicit* sembra ancora non godere dello stesso interesse dedicato alla "controparte". Tuttavia un tentativo di dare sistematicità all'argomento proviene dal contributo di Bruno Traversetti¹¹², con il quale egli intenta un'organizzazione della ricca fenomenologia dei finali in struttura tripartita (finale chiuso, finale provvisorio, finale aperto), che tiene conto del sentimento e dell'estetica dominante del periodo, nonché delle dinamiche sociali, fino al punto di considerare l'*explicit* non soltanto un segmento diegetico, ma una componente della struttura retorica, semantica e tematica del testo. Relativamente al "finale aperto", ad esempio, Traversetti ricollega l'incompiutezza, il "non-finito" come tema alle forze storiche potenti dell'epoca moderna, quali la psicoanalisi, l'antagonismo esplicito delle classi, la crisi dell'individualismo borghese, che hanno causato "l'inabissarsi del punto teleologico nell'inconoscibilità o nell'enigma"¹¹³, portando di preferenza, nel romanzo, a finali ambigui, polivalenti o evasivi.

¹¹² B. Traversetti, *Explicit, l'immaginario romanzesco e le forme del finale*, Cosenza, Pellegrini, 2004.

¹¹³ *Ivi*, p. 87.

Poiché “nella struttura di un’opera nulla è davvero innocente”¹¹⁴, ma al contrario tutto si carica di intenzionalità più o meno esplicite, nell’economia degli spazi ristretti del racconto i luoghi dell’*incipit* e dell’*explicit* assumono un peso ancor più rilevante rispetto a forme narrative di respiro più ampio. Nelle *ghost stories*, in particolare, calibrare gli elementi dell’architettura narrativa rappresenta uno degli strumenti per conseguire l’effetto fantastico e gestire la *suspense*. Il finale qui è il momento cruciale a cui è affidato il delicato compito di *dénouement* che si deve confrontare con le aspettative del lettore, tanto più pretenziose tanta più carica di *suspense* si è accumulata nelle pagine precedenti. E’ il luogo del testo allo stesso tempo più critico e più importante della struttura, in quanto la posta in gioco è la riuscita del racconto stesso. Un finale esplicativo vanificherebbe l’effetto fantastico riconducendo gli avvenimenti straordinari al paradigma di realtà e dissipando con un colpo di spugna (causa di delusione confortante per il lettore) la tensione accumulata nello svolgimento. La scelta va di preferenza quindi a finali aperti, che permettono di prolungare l’atmosfera costruita non mettendo un punto fermo di fine e affidandosi all’immaginario del lettore. Non sono infrequenti i tipi di finale che allargano la prospettiva della storia, che la interrompono o la rilanciano, come anche il finale a sorpresa e il finale che si basa sul ribaltamento, tutti compatibili con l’economia del racconto fantastico nella misura in cui il *modo* narrativo persevera nella sua funzione di baluardo a difesa dello scacco gnoseologico, bloccando altri esiti che ricondurrebbero il tutto alle leggi fisiche, alla dimensione meravigliosa, o alla coerenza interna di altri universi paralleli al reale. L’abilità dello scrittore fantastico viene messa in sede di chiusura al banco di prova. Egli non deve lasciare vie di fuga al lettore, ponendolo di fronte a ciò che appartiene al mondo reale ma allo stesso tempo è incongruente con esso, in un’esperienza conoscitiva fallimentare che fa vacillare le sue certezze epistemologiche e, di conseguenza, ontologiche.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 12.

2.2.1 *The Turn of the Screw*

L'*explicit* di *The Turn of the Screw* è uno dei finali più discussi dalla critica negli ultimi due secoli. L'attenta disposizione degli elementi e la parsimoniosa dispensazione di informazioni fanno sì che la chiusa, anziché gettare una luce chiarificatrice sugli avvenimenti, dia adito a interpretazioni che vanno in molteplici direzioni e che non possono essere né avvalorate né screditate.

L'inizio della fine può essere rintracciato al capitolo XXIV, sede dell'ultima scena che vede come protagonisti l'istitutrice e Miles in un confronto diretto ed estremamente drammatico. L'atmosfera è resa insopportabilmente carica di tensione e terrificante dall'incombenza evanescente di una terza presenza, il fantasma di Peter Quint, il quale non si può dire se dimori nell'eccitata fantasia dell'istitutrice o sia reale. La suddivisione in capitoli segue i punti di snodo del racconto e gli incontri salienti tra i personaggi. Ciascun capitolo, con il proprio inizio e fine, descrive piccoli movimenti sussultori che vanno intensificando il climax di tensione e *suspense* fino al culmine dell'ultimo capitolo, la cui fine coincide con la conclusione dell'intero racconto.

Il *setting* dell'ultima scena è la sala da pranzo, dove i personaggi si trovano già dal capitolo XXII. L'istitutrice è ansiosa di poter parlare in privato con il suo allievo, e le strategie da lei messe in atto per poter rimanere sola con Miles si dilungano per due capitoli, i quali, scarni d'azione e di avvenimenti rilevanti, hanno funzione preparatoria al dialogo dell'*explicit*. Il movimento degli ultimi tre capitoletti convoglia l'azione e la *suspense* verso il faccia a faccia finale. Il numero dei personaggi presenti in scena va progressivamente diminuendo fino al binomio istitutrice-Miles.

I dialoghi in chiusura di racconto si fanno quanto mai criptici e allusivi. Le battute sono brevi, il contenuto vago. Miles risponde frequentemente ad una domanda con un'altra domanda che talvolta ricalca l'interrogativa precedente e talvolta si orienta in direzione completamente diversa; la strategia è messa in atto in parte per eludere la

risposta diretta, in parte per ottenere chiarimenti sulle domande poste dall'istitutrice, anch'esse poco chiare, ad indicare la natura indicibile dell'argomento a cui si riferiscono. La reticenza degli interlocutori contrasta con la precisione meticolosa delle lunghe descrizioni degli atteggiamenti paraverbali e non verbali presentate dal punto di vista interno dell'istitutrice e corredate dalla trascrizione dei suoi pensieri e impressioni. Le pause descrittive non contengono semplici indicazioni di scena, ma costituiscono parte integrante del dialogo stesso, l'interpretazione dei silenzi che intercorrono tra una battuta e l'altra, la chiave di lettura delle parole criptiche del bambino. Leggendo di seguito lo scambio dialogico, privato delle descrizioni interposte, esso risulta esegeticamente claudicante:

"I say, my dear, is she really very awfully ill?"

"Little Flora? Not so bad but that she'll presently be better. London will set her up. Bly had ceased to agree with her. Come here and take your mutton."

"Did Bly disagree with her so terribly suddenly all at once?"

"Not so suddenly as you might think. One had seen it coming on."

"Then why didn't you get her off before?"

"Before what?"

"Before she became too ill to travel."

"She's *not* too ill to travel: she only might have become so if she had stayed. This was just the moment to seize. The journey will dissipate the influence and carry it off."

"I see, I see." "Well – so we're alone!"

"Oh, more or less." "Not absolutely. We shouldn't like that!"

"No – I suppose we shouldn't. Of course we have the others."

"We have the others – we have indeed the others,"

"Yet even though we have them," "they don't much count, do they?"

"It depends on what you call 'much!'"

“Yes”, “everything depends!” “Well, I think I'm glad Bly agrees with me!”

“You'd certainly seem to have seen, these twenty-four hours, a good deal more of it than for some time before. I hope,” “that you've been enjoying yourself.”

“Oh, yes, I've been ever so far; all round about – miles and miles away. I've never been so free.”

“Well, do you like it?”

“Do you?” “Nothing could be more charming than the way you take it, for of course if we're alone together now it's you that are alone most. But I hope you don't particularly mind!”

“Having to do with you?” “My dear child, how can I help minding? Though I've renounced all claim to your company – you're so beyond me – I at least greatly enjoy it. What else should I stay on for?”

“You stay on just for *that*?”

“Certainly. I stay on as your friend and from the tremendous interest I take in you till something can be done for you that may be more worth your while. That needn't surprise you.” “Don't you remember how I told you, when I came and sat on your bed the night of the storm, that there was nothing in the world I wouldn't do for you?”

“Yes, yes!” “Only that, I think, was to get me to do something for you!”

“It was partly to get you to do something,” “But, you know, you didn't do it.”

“Oh, yes,” “you wanted me to tell you something.”

“That's it. Out, straight out. What you have on your mind, you know.”

“Ah, then, is *that* what you've stayed over for?”

“Well, yes – I may as well make a clean breast of it. It was precisely for that.”

“Do you mean now – here?”

“There couldn't be a better place or time.” “You want so to go out again?”

“Awfully!” “I'll tell you everything,” “I mean I'll tell you anything you like. You'll stay on with me, and we shall both be all right, and I will tell you – I will. But not now.”

“Why not now?”

“I have to see Luke.”

“Well, then, go to Luke, and I'll wait for what you promise. Only, in return for that, satisfy, before you leave me, one very much smaller request.”

“Very much smaller – ?”

“Yes, a mere fraction of the whole. Tell me if, yesterday afternoon, from the table in the hall, you took, you know, my letter.”

“Yes – I took it.”

“What did you take it for?”

“To see what you said about me.”

“You opened the letter?”

“I opened it.”

“And you found nothing!”

“Nothing.”

“Nothing, nothing!”

“Nothing, nothing,”

“So what have you done with it?”

“I’ve burnt it.”

“Burnt it? Is that what you did at school?”

“At school?”

“Did you take letters? – or other things?”

“Other things?” “Did I steal?”

“Was it for that you mightn’t go back?”

“Did you know I mightn’t go back?”

“I know everything.”

“Everything?”

“Everything. Therefore did you – ?”

“No. I didn’t steal.”

“What then did you do?”

“Well – I said things.”

“Only that?”

“They thought it was enough!”

“To turn you out for?”

“Well, I suppose I oughtn't.”

“But to whom did you say them?”

“I don't know!”

“Was it to everyone?”

“No; it was only to.. I don't remember their names.”

“Were they then so many?”

“No – only a few. Those I liked.”

“And did they repeat what you said?”

“Oh, yes,” “they must have repeated them. To those they liked,”

“And these things came round – ?”

“To the masters? Oh, yes! But I didn't know they'd tell.”

“The masters? They didn't – they've never told. That's why I ask you.”

“Yes, it was too bad.”

“Too bad?”

“What I suppose I sometimes said. To write home.”

“Stuff and nonsense!” “What were these things?”

“No more, no more, no more!”

“Is she here?” “Miss Jessel, Miss Jessel!”

“It's not Miss Jessel! But it's at the window – straight before us. It's there – the coward horror, there for the last time!”

“It's he?”

“Whom do you mean by 'he'?”

“Peter Quint – you devil!” “Where?”

“What does he matter now, my own? – what will he ever matter? I have you,” “but he has lost you forever!” “There, there!” (540-550)

Assistiamo ad un dialogo estremamente coeso ma assolutamente non coerente, nel quale l'anafora, i parallelismi e i pronomi legano serratamente la battuta precedente alla successiva, ma il referente dei pronomi non è reperibile, le domande rimangono insoddisfatte e la ripetizione contribuisce a costruire l'atmosfera sospesa e di mistero. La comunicazione tra i partecipanti funziona nella misura in cui gli interlocutori si capiscono, ma gli spettatori rimangono tagliati fuori dalla “rivelazione” e si perdono nella rete di inferenze. In questo modo, il confronto cruciale del finale si configura come una serie di eco, il finale non è esplicativo, le risposte sono tutt'al più suggerite e mai esplicitamente fornite.

L'ultimo paragrafo, vero *explicit* del racconto, risulta il più pregnante e significativo dal punto di vista del fantastico. Il triangolo Miles, istitutrice e finestra si chiude nel momento in cui anche il bambino si gira, per l'ultima volta, verso il rettangolo di luce. Il suo sguardo però scorge, oltre i vetri, solo “the quiet day”. La finestra può essere considerata come un luogo di soglia che separa – ma allo stesso tempo mette in relazione complessa – il reale e il sovrannaturale. L'ambivalenza del varco è espressa nella descrizione del significato che essa assume per Miles: “The frames and squares of the great window were a kind of image, for him, a kind of failure. I felt that I saw him, in any case, shut in or shut out. He was admirable but not comfortable [...]. Wasn't he looking through the haunted pane for something he couldn't see?” (542). Gli spostamenti di Miles nello spazio della stanza lo portano a più riprese ad avvicinarsi alla finestra: “Miles stood again with his hands in his little pockets and his back to me – stood and looked out of the wide window” (541); “On this, however, he faced to the window again and presently reached it with his vague, restless, cogitating step” (541); “My resistance turned him from me and kept him once more at his window” (544). La

finestra può essere considerata metafora del fantastico stesso; l'indicibile è *al di là* di un vetro, minaccia le certezze del reale, sconvolge l'equilibrio con la sua incombenza, tuttavia non fa la sua entrata e non si lascia catturare configurandosi come reale presenza. Peter Quint è effettivamente in giardino? Il lettore non ha informazioni necessarie per poterlo affermare, l'istitutrice afferma di vederlo, Miles non lo vede, e la tragica morte del piccolo rimane di per sé un mistero, in bilico tra una spiegazione soprannaturale (il demonio alla fine è riuscito a portarlo con sé) e una naturale (l'istitutrice lo ha spaventato a morte), entrambe avallate da elementi del testo, ambedue compresenti sebbene mutualmente esclusive¹¹⁵. La chiusa sancisce così la riuscita del racconto fantastico, con il piccolo Miles esanime tra le braccia dell'istitutrice. Il giovane cadavere sconvolge il lettore e costituisce l'ultimo evento inspiegabile, tassello polivalente di un puzzle paradossale.

2.2.2 *The Friends of the Friends*

Alcuni elementi strutturali, le istanze narrative, il punto di vista e dei particolari diegetici riconducono *The Friends of the Friends* (tra le cui peculiarità si annovera il fatto che in esso non siano riportati né nomi né iniziali dei personaggi) a *the Turn of the Screw* non meno del suo *explicit*. Anche qui la costruzione sapientemente bilanciata del

¹¹⁵ Nell'analisi di Guido Paduano dell'Opera omonima (prologo e due atti di Myfanwy Piper con musiche di Benjamin Britten, presentato per la prima volta al teatro La Fenice di Venezia nel 1954) si osserva come le battute cantate in unisono dall'istitutrice e Quint mantengano l'ambiguità di fondo che segna tutta la vicenda. Cito da Paduano:

Governess Ah, Miles, you are saved, now all will be well,
 Together we have destroyed him.
Quint Ah Miles, we have failed.
 Now I must go. Farewell,
 Farewell, Miles, farewell.

Commentando queste battute, Patricia Howard le definisce a ragione «poignantly ironic» e «the reversal of the truth». Per quanto riguarda le parole dell'istitutrice il rovesciamento discende direttamente da James, dove allo stesso modo l'esultanza della vittoria si tramuta nel contatto con la morte, che è assoluta e definitiva sconfitta. Avendo Britten drammatizzato il conflitto nell'opposizione di due voci, dobbiamo chiederci se ironia e rovesciamento si diano anche per le parole di Quint, se cioè la sconfitta da lui affermata non sia in realtà una vittoria" (G. Paduano, *Il giro di vite*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 239-240).

racconto fa sì che persista fino alla fine nel lettore il dubbio sull'esistenza o meno dei fantasmi; di fronte all'evento soprannaturale, ci si chiede se esso sia un prodotto di fantasia dovuto alla gelosia accecante della narratrice protagonista, o se davvero abbia avuto luogo l'incontro prima e il connubio spirituale poi tra l'amato di lei e lo spirito dell'amica morta. Nell'ultimo segmento narrativo (il settimo) la donna affronta il fidanzato sull'indicibile argomento, spingendolo a confessare il suo rapporto con l'amica *dopo* il suo decesso. Si allude ad un rapporto che va al di là dei confini del naturale, del concepibile, di ciò che la mente umana può tollerare. Il dialogo, ancora una volta, si configura evasivo e allusivo al tempo stesso. Gli avvenimenti straordinari non sono né smentiti né confermati. Non è possibile ridurre l'intera vicenda ad una ossessione (e quindi afferente al dominio dell'immaginazione), poiché persistono elementi a sostegno del soprannaturale, non ultimo un precedente (anzi due): il fidanzato, durante l'adolescenza, ebbe la visione del padre moribondo, il quale in quel momento si trovava a miglia di distanza, così come, analogamente, l'amica vide sua madre. Inoltre, la poca convinzione nello smentire le accuse durante il confronto e la debolezza ed elusività delle argomentazioni di lui sono spiazzanti:

“You see her – you see her: you see her every night!” He gave a loud sound of derision, but I felt it ring false. [...] He disguised indeed the effect in a cloud of chaff, a diversion that gained him time and covered his retreat. He challenged my sincerity, my sanity, almost my humanity [...]. He did everything in short but convince me either that I was wrong or that he was unhappy. (422-423)

Tuttavia la *reliability* della narratrice è messa in discussione dal suo coinvolgimento emotivo negli avvenimenti, che pare non permetterle di avere una visione chiara e oggettiva. La morte di colui che custodisce la verità, infine, sancisce la definitiva irreperibilità di una soluzione al mistero, tenendo il lettore in uno stato di sospensione che si prolunga – come avviene anche in *The Turn of the Screw* – oltre la fine del racconto stesso. Il punto di vista interno sicuramente

costituisce una importante componente del *modo* fantastico, nella misura in cui costringe la ricezione a rimanere vincolata ad una visione necessariamente parziale della vicenda.

Retrospectivamente le prime parole pronunciate dalla donna all'inizio del racconto assumono una valenza ambigua, che contribuisce a mantenere lo stato di sospensione e a bloccare gli esiti esplicativi della strana vicenda, potendo esse riferirsi all'essere stata causa dell'incontro iniziale dei due oppure dell'intero fraintendimento generato dall'incontro: "I know perfectly of course that I brought it upon myself".

3.2.3 *The Jolly Corner*

E' possibile, come abbiamo visto nel secondo capitolo, definire le prime pagine del racconto come una serie di "corridoi tortuosi" che introducono alla narrazione vera e propria degli eventi successivi e rintracciare l'*explicit* alla fine del secondo capitolo, considerando il terzo come una sorta di appendice. In quest'ottica il racconto si propone come una tradizionale narrazione incorniciata, nella quale però lo statuto, il significato della cornice e il rapporto tra essa e il corpo del testo marcano delle differenze sostanziali dal modello tradizionale. Si è già discusso inoltre delle implicazioni dell'*ellissi* collocata tra il secondo e il terzo capitolo, la quale inserisce (o quantomeno suggerisce) una discontinuità non già spaziale, ma di *livello* narrativo. I personaggi si ritrovano nel medesimo luogo dopo un certo lasso di tempo, ma la dimensione pare non essere la stessa. Anche la contrapposizione tra luce/oscurità sembra avvalorare tale ipotesi; l'avventura di Brydon si è svolta nottetempo, ora il sole è già alto e l'atmosfera è profondamente mutata: alle paure e ai terrori della casa avvolta nel buio si sostituisce la luce confortante del giorno e l'amorevole presenza di

Miss Staverton. Ma è il contenuto dei dialoghi a proporre con forza l'esistenza di una soglia tra i due segmenti narrativi¹¹⁶:

"It must have been that I *was*." He made it out as she held him. "Yes – I can only have died. You brought me literally to life. Only," he wondered, his eyes rising to her, "only, in the name of all the benedictions, how?" 758-759

L'avverbio "literally" esclude l'interpretazione metaforica del passaggio di soglia e le due dimensioni tra cui esso avviene sono associate alla vita e alla morte. Il prosieguo del dialogo pare assumere un orientamento esplicativo: la donna riassume i propri movimenti e le deduzioni che l'hanno portata a credere che Brydon si trovasse nella casa d'angolo.

"Yet how did you know – ?"

"I was uneasy. You were to have come, you remember – and you had sent no word."

"Yes, I remember – I was to have gone to you at one today." It caught on to their "old" life and relation – which were so near and so far. "I was still out there in my strange darkness – where was it, what was it? I must have stayed there so long." He could but wonder at the death and the duration of his swoon.

"Since last night?" she asked with a shade of fear for her possible indiscretion.

"Since this morning – it must have been: the cold dim dawn of today. Where have I been," he vaguely wailed, "where have I been?" He felt her hold him close, and it was as if this helped him now to make in all security his mild moan. "What a long dark day!"

All in her tenderness she had waited a moment. "In the cold dim dawn?" she quavered.

But he had already gone on piecing together the parts of the whole prodigy. "As I didn't turn up you came straight – ?"

She barely cast about. "I went first to your hotel – where they told me of your absence. You had dined out last evening and hadn't been back since. But they appeared to know you had been at your club."

"So you had the idea of *this* – ?"

“Of what?” she asked in a moment.

“Well – of what has happened.”

“I believed at least you'd have been here. I've known, all along,” she said, “that you've been coming.”

“Known' it – ?”

“Well, I've believed it. I said nothing to you after that talk we had a month ago – but I felt sure. I knew you would,” she declared. (759-760)

Ma le motivazioni razionali e le deduzioni logiche non sono sufficienti a giustificare l'intervento tempestivo di Miss Staverton a soccorso di Brydon nel primo mattino. C'è di più:

“I waited till the hour at which we had found Mrs. Muldoon that day of my going with you; and she arrived, as I've told you, while, failing to bring any one to the door, I lingered in my despair on the steps. After a little, if she hadn't come, by such a mercy, I should have found means to hunt her up. But it wasn't,” said Alice Staverton, as if once more with her fine intention – “it wasn't only that.”

His eyes, as he lay, turned back to her. “What more then?”

She met it, the wonder she had stirred. “In the cold dim dawn, you say? Well, in the cold dim dawn of this morning I too saw you.”

“Saw *me* – ?”

“Saw *him*,” said Alice Staverton. “It must have been at the same moment.”

He lay an instant taking it in – as if he wished to be quite reasonable. “At the same moment?”

“Yes – in my dream again, the same one I've named to you. He came back to me. Then I knew it for a sign. He had come to you.” (760-761)

Lo scarto dimensionale viene traslato dall'opposizione iniziale vita-morte all'asse sintagmatico sonno-veglia. Il fatto che Brydon *si svegli* dopo un periodo d'incoscienza e che Miss Staverton abbia *sognato* l'incontro tra il compagno e la creatura orienta la lettura in chiave onirica della vicenda. Che sia possibile ricondurre il tutto a un brutto sogno fatto da Brydon, causato dalle proprie ossessioni, e a un altro sogno fatto

dall'amica durante la stessa notte e spiegabile sulla base delle preoccupazioni che ella stessa confessa di aver avuto? Ad aggiungere complessità e obliterare questa (e ogni altra) interpretazione, ancora verisimile per quanto insolita, interviene un altro elemento: ciò che Lugnani ha definito il “dispositivo dell'oggetto mediatore”¹¹⁷. Con tale espressione ci si riferisce ad un procedimento frequente nei racconti fantastici e che consiste nella migrazione di “oggetti” tra i piani di realtà dislivellati (o dimensioni separate). Mentre nel contesto della narrazione meravigliosa e del racconto ad enigma lo spostamento di tali oggetti non solo non risulta perturbante, ma anzi contribuisce a ristabilire lo *status quo ante*,¹¹⁸ nel racconto fantastico il dispositivo “non è più un meccanismo risolutivo ma anzi la macchina stessa dell'irrisolutezza e del dubbio”¹¹⁹. I denti in Berenice di Poe, l'osso di morto nell'omonimo racconto di Tarchetti, il piede di mummia di Gautier sono alcuni esempi di infrazione della norma di separatezza che presidia la soglia tra due dimensioni. L'oggetto mediatore è la testimonianza dell'esistenza di un corridoio, una via di passaggio tra due piani paralleli e tuttavia secanti, e pone un paradosso irrisolvibile. Si può forse parlare di oggetti mediatori nel nostro racconto, a patto di considerare che la trasgressione alla separatezza avvenga tra la dimensione onirica e lo statuto di realtà attribuito agli avvenimenti del secondo capitolo; Miss Staverton afferma di aver visto in sogno l'incontro con la creatura. La prova dell'infrazione alla separatezza è il resoconto di quei due particolari dei quali la donna non poteva essere a conoscenza.

“But he's grim, he's worn – and things have happened to him. He doesn't make shift, for sight, with your charming monocle.”

“No” – it struck Brydon: “I couldn't have sported mine 'downtown.' They'd have guyed me there.”

“His great convex pince-nez – I saw it, I recognised the kind – is for his poor ruined sight. And his poor right hand – !”

¹¹⁷ L. Lugnani, “Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore”, *La narrazione fantastica*, cit.

¹¹⁸ Esempi di questa funzione dell'oggetto mediatore sono la scarpetta di Cenerentola e la lettera rubata di Poe.

¹¹⁹ L. Lugnani, “Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore”, *op. cit.*, p. 227.

“Ah!” Brydon winced – whether for his proved identity or for his lost fingers. (762)

La testimonianza ha l’effetto del dispositivo mediatore nella misura in cui rende comunicanti i due piani di sogno/realità, e lo fa in maniera simmetrica a quanto avveniva nei racconti di Tarchetti e Gautier: in prima istanza il transito si compie dalla realtà al sogno, e non viceversa. Un avvenimento *raccontato* come reale *entra* nel sogno, per poi far ritorno al discorso.

Il segnale di soglia è posto nello spazio bianco tipograficamente marcato, nella cesura tra il secondo e terzo capitolo. Non è possibile classificare al di là di ogni ragionevole dubbio lo statuto dell’esperienza di Brydon: il lettore rigetta l’interpretazione in chiave mimetico-realista in quanto gli avvenimenti sono inverosimili, ma l’”oggetto mediatore” offerto dalla donna ci obbliga, con la sua evidenza, a escudere l’interpretazione onirica. L’oltrepassamento del limite non può mai essere compiuto impunemente: la posta in gioco è la tenuta dei valori assiologici del reale. L’oggetto mediatore è una contromarca che segnala l’avvenuto passaggio proibito, esso genera uno scarto di isotopia e produce disordine. I tentativi esegetici sono bloccati dal dispositivo: l’esperienza è presentata come reale ma è inaccettabile, non è possibile né convalidarla (per la sua inverosimiglianza) né falsificarla (alla luce della testimonianza della donna).

Nella dimensione “complessa” di realtà-sogno, i pronomi personali hanno referenti ambivalenti che tendono a coincidere in un’identità ossimorica.¹²⁰

“That I'd persist, you mean?”

“That you'd see him.”

“Ah but I didn't” cried Brydon with his long wail. “There's somebody – an awful beast; whom I brought, too horribly, to bay. But it's not me.”

[...]. “No – it's not you.” [...] “No, thank heaven,” she repeated – “it's not you! Of course it wasn't to have been.”

¹²⁰ Cfr. *infra*, capitolo 5.

“Ah but it *was*,” he gently insisted. And he stared before him now as he had been staring for so many weeks. “I was to have known myself.”

“You couldn't!” she returned consolingly.

[...]“*He* didn't come to me.”

“You came to yourself,” she beautifully smiled.

“Haven't you exactly wanted to know *how* different? So this morning,” she said, “you appeared to me.”

“Like *him*?”

“A black stranger!”

“Then how did you know it was I?” (760-761)

L'identità e l'alterità si confondono; nella ricerca dell'interpretazione da attribuire agli eventi, gli stessi personaggi intraprendono un percorso esegetico alla ricerca di senso, fornendo ulteriori informazioni al lettore che dal di *fuori* del testo sta svolgendo lo stesso compito. L'uso tradizionale della cornice è sovvertito: non più limitata alla funzione di contenitore separato dal racconto, la cornice intrattiene un rapporto di complementarità con la parte centrale, abdicando alla sua tradizionale posizione sovraordinata e indipendente. Essa subisce inoltre un rovesciamento parodico per cui la sede, di norma dedicata ai commenti e alla morale provenienti da una voce extradiegetica, si propone come luogo in cui si ricerca una soluzione già irreperibile (per i personaggi e per il lettore) e si tematizza il disordine.

L'esperienza fantastica è piuttosto questo che altro: non incertezza tra una soluzione ed un'altra dovuta al rapporto fra ciò che si sa e ciò che non si sa, quanto uno stato di insicurezza e di vertigine intellettuale dovuto alla cresta sottile, fra l'ampia valle dei codici e la gola sconosciuta delle paure e dei desideri profondi, sulla quale il racconto fantastico, giunto al suo explicit, ci abbandona¹²¹.

¹²¹ L. Lugnani, “Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore”, *op. cit.*, p. 287.

CAPITOLO TERZO

La sintassi: *the ghostly ambiguity*

3.1 Presupposizioni

Il frequente ricorso ai costrutti presupposizionali nelle opere mature di James obbliga ad una riflessione sulle implicazioni e i risvolti che tale impiego, da considerarsi verosimilmente non casuale, ha sulle strategie testuali e discorsive. Si tratta infatti di “certi tipi di inferenze o di assunzioni, che sono in qualche modo stimolate da espressioni che presentano caratteristiche specifiche, e che possono essere identificate usando un test di negazione”.¹²² Il concetto di presupposizione si colloca a cavallo tra pragmatica e semantica; tali costrutti sono stati classificati in filosofia e in linguistica come un sottoinsieme di inferenza pragmatica che si lega a particolari schemi di parole o frasi. Si tratta di specifiche costruzioni linguistiche che si differenziano da alcuni fenomeni limitrofi erroneamente chiamati “presupposizioni” nel linguaggio comune, come l’inferenza e l’implicatura conversazionale. La presupposizione era considerata, dai primi linguisti, una proprietà semantica del linguaggio e si differenziava dall’inferenza per mezzo dei giudizi di valore di verità. In quest’ottica, il valore di verità di una proposizione implicata è legato alla veridicità dell’affermazione che la presuppone. Strawson¹²³, tuttavia, ha riformulato la definizione di presupposizione classificandola come relazione inferenziale che segue le regole dell’implicazione semplice. Per cui in $A \rightarrow B$ il valore di verità della presupposizione rimane positivo anche laddove l’affermazione principale è falsa. Nei tempi recenti in linguistica la

¹²² U. Eco, *I limiti dell’interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, p. 274.

¹²³ P. F. Strawson, *Introduction to Logical Theory*, London, Methuen, 1952, p. 175.

questione è stata risolta classificando la presupposizione come una proprietà pragmatica del linguaggio, indipendente dal contenuto delle proposizioni coinvolte e dall'implicatura logica dell'enunciato:

If semantic analyses claimed that presuppositions are relations holding between sentences or propositions, pragmatic analyses of the phenomenon share the basic idea that the distinction between presuppositions and assertion should be drawn not in terms of the content expressed by a sentence but in terms of the situation in which the sentence is uttered. [...] presuppositions are something like the background beliefs of the speaker, propositions whose truth s/he takes for granted.¹²⁴

I costrutti presupposizionali si legano di preferenza ad alcuni schemi sintattici, denominati “presupposition triggers”, tra cui le strutture scisse (*cleft sentences*) e le strutture pseudo-scisse (*pseudocleft pattern*), le proposizioni temporali, le subordinate relative e i condizionali controfattuali¹²⁵, rimandando ad informazioni, nel corso della conversazione, appartenenti al *background* di conoscenze condiviso da chi parla e chi ascolta. Le affermazioni non presupposte, invece, costituiscono il *foreground* dello scambio dialogico. I due termini (*foreground* e *background*) si riferiscono qui alla distribuzione gerarchica del significato alla quale le presupposizioni, insieme ad altri dispositivi linguistici, contribuiscono. Si delinea così la *cornice testuale* dello scambio comunicativo, che determina il punto di vista dal quale quest'ultimo si sviluppa.¹²⁶

Quanto finora detto può essere applicato, senza dover apportare significative modifiche, al testo scritto. In narrativa i capitoli iniziali di un romanzo presentano una grande quantità di nuove informazioni presupposte, veicolate da descrizioni definite e da nomi propri (presupposizioni esistenziali). Tuttavia, nonostante questi elementi non riscontrino una precedente conoscenza di esistenza da parte del lettore, ciò non

¹²⁴ M. Bertuccelli Papi, “Implicitness”, *Key notions for pragmatics*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2009, p. 147.

¹²⁵ S. Levinson, *Pragmatics*, London, Cambridge University Press, 1983, pp.179-185.

¹²⁶ Cfr. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 278.

sancisce il fallimento della presupposizione. Se l'informazione presupposta afferisce al mondo reale, infatti, generalmente il lettore tende a *contestualizzarla* “cercando nel contesto precedente, negli enunciati successivi o nella propria memoria altri elementi che rendano il riferimento attuale per lui, o semplicemente accettando il nuovo elemento e aggiungendolo al dominio contestuale”¹²⁷, in virtù del “contratto fiduciario” (o principio cooperativo) alla base della comunicazione.

Nelle *ghost stories* di James il frequente ricorso a costrutti presupposizionali “non-anaforici” sembra far capo ad una strategia testuale particolare. Nel suo saggio del 1991¹²⁸ Helen Aristar-Dry ha condotto uno studio accurato sull'uso delle presupposizioni in *The Turn of the Screw* e sull'effetto che esse producono a livello della ricezione. La studiosa evidenzia come tali costruzioni nel racconto di James pongano sullo sfondo la maggior parte delle nuove informazioni riguardo ai fantasmi, presentandole come appartenenti alla conoscenza pregressa condivisa dal narratore e dal lettore, mentre, allo stesso tempo, il testo metta in primo piano la dimensione interiore del protagonista, presentandola nelle affermazioni principali. Poiché nella narrativa il persistente *background* delle nuove informazioni essenziali è inusuale, in particolare in un contesto nel quale l'informazione presupposta non è avvalorata da altri aspetti del testo, Helen Aristar-Dry conclude che il discorso che opera il rovesciamento di sfondo e rilievo risulta “eccentrico” e induce il lettore ad assumere un atteggiamento scettico sia nei confronti delle informazioni presupposte, sia riguardo all'affidabilità del narratore. Perciò la distribuzione delle presupposizioni e delle affermazioni esplicite in *The Turn of the Screw*, corroborata dalle osservazioni in merito agli effetti dei costrutti presupposizionali sulla conversazione, suggerisce che la non univocità dell'interpretazione del testo e lo scetticismo che ne deriva siano in parte funzione della sintassi. Che si tratti di una strategia programmata o di una congiunzione fortuita, i costrutti presupposizionali in *The Turn of the Screw* sembrano contribuire all'ambiguità del discorso sui fantasmi.

¹²⁷ *Ivi*, p. 299.

¹²⁸ “Ghostly Ambiguity: Presupposition in *The Turn of the Screw*” (with Susan Kucinkas), *Style*, 25 (1), pp. 71-89.

Mutuando l'approccio di analisi sintattico-pragmatica dall'articolo citato, in questa sede si intende dimostrare come la strategia di distribuzione delle informazioni tramite le presupposizioni nei costrutti sintattici non produca, come sostiene la studiosa, scetticismo e problemi di cooperazione tra narratore e lettore, tenendo quest'ultimo a distanza critica e compromettendo l'affidabilità del narratore (sebbene questo rischio sia reale e presente), ma al contrario contribuisca a creare l'effetto di *suspense* il quale, per definizione, implica un alto grado di collaborazione tra narrazione e ricezione. Sarà necessario verificare la validità di quest'ipotesi anche per altre *ghost stories* di James, al fine di affermare, sulla base di un congruo numero di esempi significativi, come l'enigmaticità del testo e la *suspense* possano essere riconducibili a questo particolare uso della sintassi.

Si è già detto del testo quale forma di comunicazione diversa da quella tra due soggetti¹²⁹; ne consegue che non è possibile per il lettore chiedere ulteriori spiegazioni al narratore. Pertanto, in ambito testuale, s'innesca un tipo di meccanismo estraneo allo scambio dialogico: il lettore, funzione extratestuale, è richiamato al ruolo attivo di ricondurre le nuove informazioni ad un tutto irreperibile nel testo, di organizzare quindi il materiale in un'unità coerente al fine di recuperare il senso. Incapace di portare a termine tale compito, egli dubita di se stesso e delle proprie capacità di discernimento; tali costrutti lo seducono nella misura in cui pongono una sfida alle facoltà intuitive e all'attenzione del lettore, il quale, coinvolto nel patto e impossibilitato ad arrendersi, è spronato ad una lettura più attenta e stretto in un coinvolgimento maggiore.

L'acceso dibattito sull'esistenza o meno dei fantasmi che ha accompagnato *The Turn of the Screw* fin dalla sua prima pubblicazione (1898), testimonia, come è stato sottolineato, l'ambiguità e l'inesauribile sfuggente vitalità di questo testo, ma soprattutto la riuscita del racconto dal punto di vista del fantastico. E' un'ulteriore

¹²⁹ Cfr. infra, p. 63.

riprova di come il *modo* fantastico affondi le sue radici nelle strategie discorsive e nella centralità dell'impiego delle risorse linguistiche.

3.2 Presupposizioni in *The Turn of the Screw*

Nel saggio “The Ghostly Ambiguity” si analizza come in *The Turn of Screw* James sfrutti le presupposizioni per suscitare nel lettore una sorta di disagio nei confronti della narrazione dell'istitutrice e incertezza riguardo ai contenuti. Viene evidenziato che, nelle scene in cui compaiono i fantasmi, l'istitutrice lascia sullo sfondo un'insolita quantità di informazioni indispensabili allo svolgimento del *plot*. I costrutti presupposizionali codificano la maggior parte delle informazioni riguardanti i fantasmi e le scene in cui essi compaiono presentano poche affermazioni inequivocabili che aiuterebbero a dare ai fantasmi stessi una consistenza referenziale; allo stesso tempo, l'affidabilità delle informazioni presupposte è minata da altre rivelazioni a proposito della figura dell'istitutrice e del suo mondo. Alcuni elementi frequentemente visitati dai critici jamesiani, come il fatto che la governante, la signora Grose, non veda mai i fantasmi, che i motivi dell'espulsione di Miles dalla scuola rimangano oscuri, e che la stabilità mentale dell'istitutrice sia abilmente messa in discussione dall'autore implicito attraverso le parole e i comportamenti attribuiti alla narratrice, calano il racconto in un relativismo epistemologico in cui le presupposizioni hanno il ruolo di accrescere l'indeterminatezza.

A sostegno della sua tesi, Aristar-Dry cita le scene di fantasmi, per esemplificare la divergenza da una normale distribuzione di informazioni tra affermazioni e presupposizioni:

That [the master's face] was exactly present to me . . . when . . . I stopped short on emerging from one of the plantations and coming into view of the house. What arrested me . . . was

the sense that my imagination had, in a flash, turned real. He did stand there!-but high up ... at the very top of the tower.... yet it was not at such an elevation that the figure I had so often invoked seemed most in place. (454-455)

It produced in me, . . . I remember, two distinct gasps of emotion, which were the shock of my first and that of my second surprise. My second was a violent perception of the mistake of my first: the man who met my eyes was not the person I had ... supposed.... the figure that faced me was ... as little anyone else I knew as it was the image that had been in my mind.... the man who looked at me over the battlements was definite a picture in a frame. That's how I thought, with extraordinary quickness, of each person that he might have been and that he wasn't (455-456)

Successivamente estrapola le informazioni “brand-new” contenute nei costrutti presupposizionali, indicando in parentesi la tipologia di costrutto che le veicola:

- (a) the governess stopped short (temporal clause)
- (b) she was arrested by something (pseudocleft)
- (c) the figure would seem in place elsewhere (cleft sentence)
- (d) the governess had two surprises (definite description)
- (e) she perceived that her initial recognition was a mistake (definite description)
- (f) the figure was facing her (definite description)
- (g) the man was looking at her over the battlements (definite description)
- (h) a picture in a frame is definite (comparative clause)
- (i) she thought of everyone the figure might have been (implicit cleft, definite description)
- (j) the figure was not anyone she thought of (definite description)

La non-convenzionalità dell'esposizione risiede nell'utilizzo di strutture scisse o pseudo scisse, che mettono in primo piano la dimensione percettiva dell'istitutrice e glissano sulle nuove informazioni e sugli elementi descrittivi primari necessari alla comprensione della scena, mentre le descrizioni fisiche e dei movimenti dei fantasmi sono affidate ai costrutti presupposizionali. Queste acute osservazioni portano Aristardry ad affermare che il discorso ambiguo e fuorviante, risultato dell'inversione tra *foreground* e *background*, innesca riflessioni metalinguistiche sull'affidabilità del narratore e un sentimento di disagio nel lettore che lo distacca criticamente dai fatti narrati.

A mio parere, invece, tale peculiare distribuzione di informazioni che si avvale di strutture sintattiche precise, rafforzando la forza suggestiva del racconto e l'incertezza epistemologica – linfa vitale del fantastico –, produce l'effetto di accrescere il coinvolgimento del lettore e consolidare il suo patto col narratore piuttosto che allontanarlo. Affidare le descrizioni dei fantasmi e il loro momento di apparizione ad affermazioni esplicite e lineari si tradurrebbe nella banalizzazione dell'evento e nella dissipazione dell'atmosfera sospesa. E' importante ricordare che la narrazione fantastica prescrive quasi necessariamente una focalizzazione interna, proprio al fine di rendere il lettore partecipe del sentimento di assoluta incertezza di colui che vive le esperienze inspiegabili. Il fantastico è vissuto in prima istanza da colui che lo esperisce nella storia ed è trasmesso al lettore attraverso il *modo* narrativo della scrittura. Riporto di seguito alcuni degli estratti citati nel nostro articolo di riferimento, nei quali le espressioni relative alla percezione dell'istitutrice sono messe in maiuscolo:

I BECAME AWARE that on the other side of the Sea of Azof, we had an interested spectator. THE WAY this knowledge gathered in me WAS THE STRANGEST THING IN THE WORLD.... I BEGAN TO TAKE IN WITH CERTITUDE, AND YET WITHOUT DIRECT VISION, the presence, at a distance, of a third person.... THERE WAS NO AMBIGUITY IN ANYTHING; NONE WHATEVER, AT LEAST, IN the conviction I from one moment to

another found myself forming as to what I should see . . . as a consequence of raising my eyes.... They were attached ... to the stitching in which I was engaged, and I CAN FEEL ONCE MORE THE SPASM of my effort not to move them. There was an alien object in view-a figure whose right of presence I instantly, passionately questioned. I RECOLLECT . . . REMINDING MYSELF that nothing was more natural, for instance, than the appearance of one of the men.... THAT REMINDER HAD as LITTLE EFFECT UPON MY PRACTICAL CERTITUDE as I was conscious-still without looking-of its having upon the character and attitude of our visitor. (472-473)

[THE AFTERNOON LIGHT] ENABLED ME ... TO BECOME AWARE OF A PERSON on the other side of the window and looking straight in.... MY VISION WAS INSTANTANEOUS; ... HE APPEARED THUS AGAIN WITH ... A NEARNESS THAT ... MADE ME, as I met him, CATCH MY BREATH AND TURN COLD. He was the same ... and seen, this time, as he had been seen before, from the waist up.... His face was close to the glass, yet THE EFFECT OF this better view WAS . . . ONLY TO SHOW ME HOW INTENSE THE FORMER HAD BEEN.... His stare was as deep and hard as then. but IT QUITTED ME FOR A MOMENT DURING WHICH I COULD STILL WATCH IT, SEE IT fix successively several other things. On the spot THERE CAME TO ME THE ADDED SHOCK OF A CERTITUDE that it was not for me he had come there (460-461)

I PRECIPITATELY FOUND MYSELF AWARE OF THREE THINGS.... My candle . . . went out, AND I PERCEIVED . . . that the yielding dusk of earliest morning rendered it unnecessary. Without it . . . I SAW that there was someone on the stair. I SPEAK OF SEQUENCES, BUT I REQUIRED NO LAPSE OF SECONDS TO STIFFEN MYSELF for a third encounter with Quint.... He knew me as well as I knew him. He was absolutely . . . a living, detestable, dangerous presence. BUT THAT WAS NOT THE WONDER OF WONDERS; I RESERVE THIS DISTINCTION FOR ... the circumstance that dread had unmistakably quitted me and that there was nothing in me there that didn't meet and measure him. (487-488)

I HAD PLENTY OF ANGUISH AFTER THAT EXTRAORDINARY MOMENT, BUT I HAD, THANK GOD, NO TERROR. And he knew I had not – I FOUND MYSELF . . . MAGNIFICENTLY AWARE OF THIS. I FELT . . . that if I stood my ground . . . I should cease ... to have him to reckon with; and during the minute . . . the thing was as human and

hideous as a real interview.... It was the dead silence of our long gaze at such close quarters that gave the whole horror, huge as it was, its only note of the unnatural. I CAN'T EXPRESS what followed it save by saying that the silence itself... became the element into which I saw the figure disappear. (488)

L'andamento del discorso appare insolito rispetto ad un normale dinamica espositivo-informativa, in quanto scardina la consequenzialità logica e contravviene, tramite l'uso "improprio" delle presupposizioni, alla propedeuticità degli enunciati¹³⁰. Tuttavia vanno considerati due fattori salienti: il fenomeno dell'*accomodation* e la non-convenzionalità del contesto, nonché dei contenuti, che vengono presentati. Il sovvertimento della gerarchia delle informazioni in ambito comunicativo (con l'inversione *foreground/background*) da una parte enfatizza la difficoltà di parola di fronte all'indicibile, dall'altra prospetta minacciosamente, già nel discorso, l'invalidazione delle coordinate razionali e dei valori che strutturano e sorreggono il mondo reale, il mondo dei referenti del discorso. Vacilla la stabilità dell'istitutrice e con essa tutto il mondo conosciuto, rappresentando lei, nell'universo narrativo del racconto, la nostra unica fonte epistemologica e il nostro punto di riferimento. Alla luce piena della razionalità del reale i fantasmi svaniscono: una focalizzazione di sbieco (o "eccentrica"¹³¹ come la definisce la studiosa) permette l'insinuazione degli eventi che minacceranno la rottura del paradigma di realtà. Presupporre le informazioni che riguardano i fantasmi è un *escamotage* ingegnoso per introdurli sulla scena dalla porta

¹³⁰ Anche Elsa Linguanti, la quale si è occupata degli aspetti dell'*elocutio* nel racconto di James, evidenzia la peculiarità dell'andamento sintattico nell'esposizione dell'istitutrice e rintraccia in un costruito grammaticale, utilizzato in modo idiolettico, l'accento posto sull'emotività e sulle reazioni soggettive a discapito del fenomeno che le ha prodotte: "[f]antasia, impressioni, illazioni, inferenze interpretative, osservazioni metanarrative caratterizzano il linguaggio dell'istitutrice. La modalità è spesso assertiva, la paratassi prevalente, la ipotassi orientata su ipotetiche, consecutive, comparative. Quasi idiolettico appare l'uso di una figura grammaticale (schema per casus) – il giuntore «of» tra base e aggiunto, con componente semantica di riferimento – come nel titolo stesso. Spesso trasposizione di un sintagma verbale in sintagma nominale, usa la forma della specificazione senza specificare, sospende il senso in equilibrio tra i due elementi, così che l'aggiunto non riesce a determinare la base che dell'aggiunto dà gli effetti emotivi: «the stroke of the loss», «the climax of this dismay», «the wildness of my leap», «the pathos of the contradiction», «the mere brush of the question», «the pressure of his anxiety», «the ravage of uneasiness» [...]» (E. Linguanti, *op. cit.*, pp. 219-220).

¹³¹ Non parlerei di eccentricità del discorso, quanto piuttosto di "miopia" della ricezione, in quanto i particolari posti in primo piano sono focalizzati nitidamente ma ciò che è posto sullo sfondo appare sfuocato e sfuggente.

secondaria, distraendo il lettore impegnato con gli stati emotivi sconvolti della narratrice al centro della scena stessa. Inoltre, com'è stato notato, “presuppositions can be new information for the audience, without this living rise to inappropriate utterances by the speaker”¹³². David Lewis ha dato il nome di *accomodation* al processo tramite il quale “participants in a conversation align their presuppositions by virtue of the fact that one party recognizes that the other is assuming a certain common ground.”¹³³ La massima griceana della quantità prevede che lo *speaker* fornisca un contributo informativo adeguato, perciò il lettore è portato a considerare le informazioni presupposte dal narratore come ciò che “he might expect the hearer to suppose him to think in order to preserve the idea that the [conversational] maxims are, after all, not being violated”¹³⁴.

A differenza di quanto avviene nella presentazione e descrizione dei fantasmi, la narrazione diviene esatta, meticolosa e anaforicamente coesa quando l'argomento trattato afferisce al mondo conosciuto. Sebbene fin dall'inizio si delinei una prospettiva “egocentrica” (i.e. che pone l'accento sulla percezione soggettiva dell'oggetto esperito), essa, a quest'altezza del racconto, non interferisce con l'asse comunicativo in quanto fatti, situazioni e personaggi sono ancora iscritti nell'ambito del verosimile. Se ne trae soltanto l'impressione di una giovane donna incline all'introspezione in virtù di una sensibilità spiccata. Le descrizioni dei personaggi e dei luoghi sono calati in strutture sintattiche lineari e la strategia informativa è del tutto convenzionale:

In this state of mind I spent the long hours of a swinging, bumping coach that came me to the stopping place at which I was to be met by a vehicle from the house. This convenience, I was told, had been ordered, and I found . . . a commodious fly in waiting for me. Driving at that hour, on a lovely day . . . my fortitude mounted afresh and, as we turned into the

¹³² F. Delogu, “Presupposition”, *Key Notions for Pragmatics*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2009, p. 200.

¹³³ *Ivi*, p. 201.

¹³⁴ H. P. Grice, “Presupposition and conversational implicature”, (a cura di) Cole, *Radical Pragmatics*, New York, Academic Press, pp. 183-98.

avenue, encountered a reprieve.... There immediately appeared at the door, with a little girl in her hand, a civil person who dropped me as decent a curtsy as if I had been the mistress or a distinguished visitor.... The little girl ... appeared to me on the spot a creature so charming as to make it a great fortune to have to do with her. She was the most beautiful child I had ever seen, and I afterward wondered that my employer had not told me more of her. I slept little that night – I was too much excited; and this astonished me, too, I recollect . . . adding to my sense of the liberality with which I was treated. The large impressive room . . . the great state bed, . . . the full, figured draperies, the long glasses . . . all struck me – like the extraordinary charm of my small charge's so many things thrown in. (443-444)

Nella ricezione si innesca una dinamica particolare: il lettore, considerando la minuzia e l'esattezza nella descrizione dei particolari secondari al *plot* in questa prima parte, è portato a credere che sia inverosimile una *defaillance* così macroscopica nel fornire le informazioni salienti nella parte centrale del racconto, ed è indotto a pensare che ciò che è presupposto, quindi, debba davvero far parte del proprio *background*, così come le falle informative siano dovute a un proprio difetto di attenzione nella lettura¹³⁵. Egli è quindi spronato a leggere più attentamente, avvicinandosi al punto di vista della narratrice per cercare di carpire informazioni. Al contrario di quanto si pensi, quindi, lo scetticismo del lettore e l'incrinazione del suo patto con il narratore sarebbero causati piuttosto da una presentazione diretta delle figure oscure e non dalla loro presupposizione, la quale, invece, ne garantisce l' "immunità" da attacchi critici¹³⁶.

¹³⁵ Nella prima parte del racconto il narratore si guadagna la fiducia del lettore grazie ad un atteggiamento "cooperativo" e rispettoso delle massime comunicative, che rende inverosimile una grossolana ed evidente violazione della massima di quantità nella parte centrale del racconto.

¹³⁶ Givon afferma che le presupposizioni si collocano in una zona "shielded from challenge" (T. Givón, *Mind, Code and Context: Essays in Pragmatics*, Hillsdale-London, Lawrence Erlbaum, 1989, p.101).

3.3 Presupposizioni in *The Friends of the Friends*

Come già evidenziato nel capitolo precedente, il racconto è introdotto da una cornice in forma di epistola ad opera di colui che si occupa dell'organizzazione dei quaderni (narratore 1), di argomento editoriale riguardante la "pubblicabilità" dei materiali raccolti. Ciò che è presupposto è il contenuto del racconto stesso, presentato di seguito all'introduzione. Vi è una sostanziale differenza nella natura di tale presupposizione rispetto a quelle di *The Turn of the Screw*: qui le lacune informative a carico del lettore sono dovute al suo inserimento in un asse comunicativo tra altri due soggetti, per cui si ha l'impressione di incappare in una conversazione già avviata tra due estranei, di cui non conosciamo né il contesto né il *topic*. Il *background* di riferimento è quello dei partecipanti, perciò il lettore è obbligato ad attivare una rete di inferenze e supposizioni per dare senso all'estratto. A livello sintattico il riferimento ad un *background* non condiviso e quindi presupposto si realizza tramite il ricorso a proposizioni comparative, interrogative, concessive, *question tag* e incisi, mentre le proposizioni principali, come vedremo in seguito, sono dedicate al "commento" delle informazioni presupposte:

I find, *as you prophesied*, much that's interesting, but little that helps the delicate question – the possibility of publication. Her diaries are less systematic *than I hoped* [...]. I allude of course not so much to things she heard *as to things she saw and felt*. [...]

But it's not, you'll understand, when she's most vivid that she's always most publishable. (396)

These things would be striking, **wouldn't they?** to any reader; but ~~can you imagine for a moment my placing such a document before the world, EVEN THOUGH, as if she herself had desired the world should have the benefit of it, SHE HAS GIVEN HER FRIENDS NEITHER NAME NOR INITIALS? Have you any sort of clue to their identity?~~ (397)

Legenda:

corsivo = subordinata comparativa

grassetto = inciso

sottolineatura tratteggiata = question tag

MAIUSCOLO = subordinata concessiva

sottolineatura puntini = interrogativa diretta

Gli incisi e le *question tag*, in questo contesto, svolgono anche funzione fàtica, rimarcando la complicità tra i due interlocutori, i quali condividono una approfondita conoscenza pregressa dell'argomento presupposto. Tale familiarità è avvalorata da espressioni come “of course”, “evidently”, “such a document”, “these things”, che sono indice di una piena padronanza della materia in oggetto. Trattandosi di una comunicazione di argomento editoriale, l'attenzione principale è rivolta alle questioni di forma. Per mezzo della subordinata concessiva apprendiamo che i personaggi del racconto rimarranno nell'anonimato. Si fa inoltre riferimento alla mancanza di sistematicità dei quaderni e al *modus operandi* dell'autrice nello scrivere (“she only had a blessed habit of noting and narrating. She summarized, she saved; she appears seldom indeed to have let a good story pass without catching it on the wing.”). In maniera analoga a quanto succedeva in *The Turn of the Screw*, la distribuzione delle informazioni esplicite e presupposte fa sì che il contenuto dei quaderni sia presentato come subordinato alla valutazione e alle impressioni relative ad esso del narratore. Alcuni esempi:

I've read with the liveliest wonder the statement they so circumstantially make and done my best to swallow the prodigy they leave to be inferred. (396-397)

Can you imagine for a moment my placing such a document before the world, even though, as if she herself had desired the world should have the *benefit* of it, she has given her friends neither name nor initials? (397)

Her diaries are less systematic than I hoped. (396)

La preoccupazione riguardo alla pubblicabilità del materiale e la sorpresa di fronte all'evento prodigioso in esso contenuto occupano il primo piano dell'esposizione. Di nuovo le proposizioni principali focalizzano sulla soggettività del narratore (il *chi*) glissando sull'oggetto (il *cosa*). La presupposizione di informazioni salienti è giustificata dal contesto che l'autore implicito ha predisposto per l'epistola. Il lettore reale, rispetto al narratario (il destinatario della lettera), non beneficia delle stesse competenze necessarie all'interpretazione del messaggio, per cui le lacune informative non possono essere addebitate all'inaffidabilità del narratore, mettendo così la narrazione al riparo dal conseguente scetticismo e allontanamento critico da parte del lettore. L'attenzione e la curiosità di quest'ultimo sono sollecitate, egli cerca di trarre informazioni dall'epistola da "spettatore". La vicinanza simpatetica del lettore si instaura, prima ancora che con la narratrice, con colui che si occupa della pubblicazione, il quale quindi si configura come narratore 1, ma soprattutto come *lettore 1*. L'ambivalenza del suo ruolo (lettore e narratore al tempo stesso) permette al narratore di abbattere la barriera di scetticismo che lo separa dal lettore reale e avvicinarsi ad esso godendo di un'influenza ancora più marcata su di lui. Ciò gli permette di orientare la lettura, suscitare le attese della ricezione e creare l'atmosfera di *suspense* propedeutica alla presentazione del prosieguo.

3.4 Presupposizioni in *The Jolly Corner*

La narrazione in terza persona non compromette la validità delle osservazioni fin qui condotte, in virtù di una focalizzazione che rimane comunque interna. Il punto di vista, infatti, appartiene a Spencer Brydon, colui che vive l'esperienza fantastica. Si ripete l'andamento eccentrico del discorso, che mette in secondo piano le informazioni salienti relative all'oggetto fantastico. L'esistenza di un *alter ego* del protagonista nella grande dimora newyorkese è presupposta tramite l'attribuzione ad esso di significati, pensieri, intenzioni e movimenti da parte del protagonista:

On his return, that night [...] he stood in the hall and looked up the staircase with a certainty more intimate than any he had yet known. "He's there, at the top, and waiting – not, as in general, falling back for disappearance. He's holding his ground, and it's the first time – which is a proof, isn't it? that something had happened for him." [...] He himself turned cold in it, for he seemed of a sudden to know what now was involved. "Harder pressed? – yes, he takes in it, with its thus making clear to him that I've come, as they say, "to stay". He finally doesn't like and can't bear it, in the sense, I mean, that his wrath, his menaced interest, now balances with his dread. I've hunted him till he has "turned" that, up there, is what has happened – he's the fanged or the antlered animal brought at last to bay." (744)

Presuppone:

1- La creatura esiste

(uso del pronome personale HE. Presupposizione esistenziale)

2- La creatura è solita ritrarsi per scomparire

(comparativa, leggi "as HE DOES in general")

3- La creatura ha comprensione delle intenzioni del protagonista

(interrogativa e espressione fattiva "he takes in it")

He roamed, slowly, warily, but all restlessly, he himself did [...] and the presence he watched for would roam restlessly too. But it would be as cautious and as shifty; the

conviction of its probable, in fact its already quite sensible, quite audible evasion of pursuit grew for him from night to night [...]. (741)

1- La creatura esiste

(Presupposizione esistenziale)

2- La creatura reagisce in funzione delle mosse del protagonista

(costruzione comparativa, tramite l'uso della particella "too")

3- La creatura continua a sfuggire

(cambio di stato: il verbo "grow" presuppone l'inseguimento iniziato in precedenza)

[...] he had tasted of no pleasure so fine as his actual tension, had been introduced to no sport that demanded at once the patience and the nerve of this stalking of a creature more subtle, yet at bay perhaps more formidable, than any beast of the forest. (741)

1- La creatura esiste

(presupposizione esistenziale)

2- La creatura è astuta e formidabile

(costruzione comparativa)

3- La creatura si sottrae al protagonista

(il verbo "to stalk" presuppone il rifuggire della preda, e le qualità attribuite a quest'ultima si riferiscono all'abilità nel sottrarsi al protagonista)

"He has been dodging, retreating, hiding, but now, worked up to anger, he'll fight!" – this intense impression made a single mouthful, as it were, of terror and applause. But what was wondrous was that the applause, for the felt fact, was so eager, since, if it was his other self he was running to earth, this ineffable identity was thus in the last resort not unworthy of

him. [...] It was as if it would have shamed him that a character so associated with his own should triumphantly succeed in just skulking, should to the end not risk the open; so that the drop of this danger was, on the spot, a great lift of the whole situation. Yet with another rare shift of the same subtlety he was already trying to measure by how much more he himself might now be in peril of fear; so rejoicing that he could, in another form, actively inspire that fear, and simultaneously quaking for the form in which he might passively know it. (745)

1- La creatura è accecata dall'ira

(inciso)

2- Il protagonista ricercava uno scontro (mancato)

(cambio di stato: il verbo "skulk" presuppone il nascondersi da qualcuno)

3- Il protagonista incute paura alla creatura

(verbo fattivo "to rejoice")

4- La creatura potrebbe incutere timore nel protagonista

(costruzione comparativa)

La caccia alla creatura presuppone la sua esistenza in maniera tanto vivida quanto è forte la tensione crescente del protagonista. Le riflessioni di Brydon sul fantasma sono espresse tramite il discorso diretto incorniciato da virgolette (che qui verosimilmente sta a significare la trascrizione di pensieri piuttosto che di parole pronunciate a voce alta); oppure tramite la narrazione onnisciente in terza persona con focalizzazione interna.

I movimenti, le intenzioni, i pensieri attribuiti alla creatura subiscono ad un certo punto un brusco cambio di orientamento. La cesura è da rintracciarsi nell'episodio della porta trovata chiusa. L'assoluta certezza del protagonista di averla lasciata aperta fa vacillare la sua *self-confidence*. Conseguentemente cambia la proiezione delle caratteristiche attribuite alla creatura; finora dipinta come spaventata, in fuga, ritrosa,

adesso diventa aggressiva, spavalda, minacciosa. In sostanza si ribaltano i ruoli cacciatore-preda.

Shut up there, at bay, defiant, and with the prodigy of the thing palpably provably *done*, thus living notice like some stark signboard – under that accession of accent the situation itself had turned; and Brydon at last remarkably made up his mind on what it had turned to. It had turned altogether to a different admonition; to a supreme hint, for him, of the value of discretion! (749)

1- La situazione è cambiata

(cambio di stato: verbo “to turn”)

2- Il protagonista ha ricevuto in precedenza un altro ammonimento

(presupposizione per contrasto)

It was the strangest of all things that now when, by his taking ten steps and applying his hand to a latch, or even his shoulder and his knee, if necessary, to a panel, all the hunger of his prime need might have been met, his high curiosity crowned, his unrest assuaged. (749)

1- Il protagonista nutre curiosità ed è irrequieto

(condizionale controfattuale)

2- Il protagonista non ha ancora aperto la porta

(condizionale controfattuale)

Si osserva che in primo piano sono presentati i moti d'animo, i pensieri, le reazioni e i movimenti di Brydon. Il lettore perviene ad un blocco gnoseologico, per

cui è impossibilitato a stabilire se l'avventura notturna e l'incontro terrificante abbiano davvero avuto luogo oppure siano frutto dell'ossessione del protagonista per le occasioni mancate di una vita non vissuta a New York. La distribuzione delle informazioni a livello sintattico tramite le presupposizioni ancora una volta contribuisce a creare l'effetto *suspense*.

3.6 Conclusioni

La distribuzione delle presupposizioni e delle affermazioni esplicite nei racconti fantastici di Henry James, corroborata dalle osservazioni in merito agli effetti dei costrutti presupposizionali sulla conversazione, suggerisce che l'ambiguità del testo e l'effetto *suspense* che ne deriva siano in parte funzione della sintassi. E' ragionevole dedurre che si tratti di una strategia programmata piuttosto che di una congiunzione fortuita, il fatto che i costrutti contribuiscano all'equivocità del discorso sui fantasmi; postulandone l'esistenza senza affermazioni esplicite, essi collocano le apparizioni nel *background* della conoscenza pregressa, teoricamente al riparo da contestazioni. Infatti, nonostante l'insistito schema non anaforico e la natura insolita delle informazioni presupposte, in un contesto che non contribuisce ad avvalorarle, la cooperazione necessaria tra narratore e lettore non è compromessa. Le presupposizioni, afferenti ad un *background* non condiviso, piuttosto che innescare riflessioni metalinguistiche sull'affidabilità del narratore, portano ad una lettura più attenta e coinvolta, in virtù del fenomeno di *accomodation* e del modo narrativo fantastico stesso. Ne deriva un sentimento di disagio e sospensione che fa vacillare le certezze del lettore disorientato dalle coordinate modificate e dallo scardinamento delle convenzioni della normale conversazione, senza che però si incrina la compartecipazione simpatetica con colui che vive l'esperienza fantastica.

CAPITOLO QUARTO

L'impianto retorico, la scelta lessicale e la punteggiatura

4.1 Riferimenti critici

Con il termine retorica ci si riferisce qui a quella “retorica ristretta” di cui parla Genette¹³⁷, ovvero ciò che rimane della disciplina classica, testimoniata dalle opere di Aristotele, dopo successive restrizioni di campo operate dalla critica lungo l’arco dei secoli. La neoretorica moderna, infatti, si configura oggi come studio delle figure e dei tropi, per la quale Genette propone il termine alternativo di “figuratica”¹³⁸, al fine di sopperire alla carenza lessicale che porta a definire retorica una esigua parte della disciplina originaria, l’*elocutio*, tramite una sineddoche generalizzante. L’*elocutio* differenziava le *figurae verborum* (figure del discorso) dalle *figurae sententiae* (figure di pensiero), intese come ornamento, tutto ciò che dà vivezza, colorito e leggiadria all’espressione rendendola elegante. Col passare del tempo le figure finirono per essere considerate come qualcosa di aggiunto e scisso dall’attività mentale. Nel diciannovesimo secolo la retorica aveva perso attrattiva ed era stata oggetto di attacchi feroci, fin quando negli anni Settanta del Novecento gli studiosi del Gruppo μ hanno recuperato la disciplina, proponendo un approccio tra strutturalismo, nuova critica e semiotica¹³⁹. Tramite un’analisi prettamente formale essi pervengono ad una distinzione tra le figure retoriche (definite “metabole”) che modificano l’aspetto fonico o grafico delle parole (metaplasmi), quelle che agiscono sulla forma delle frasi

¹³⁷ G. Genette, *Figure III*, cit., p. 17-40

¹³⁸ *Ivi*, p. 20.

¹³⁹ Cfr. Gruppo μ , *Retorica Generale*, Milano, Bompiani, 1976, p. 8.

(metatassi), le figure tradizionalmente definite “tropi” (metasememi) e infine quelle che alterano il senso “proprio” delle parole, contraddicendo la comune e attestata conoscenza del referente (metalogismi). La classificazione delle metabole è il risultato dell’incrocio tra livello linguistico investito e procedure, secondo lo schema seguente¹⁴⁰:

	Espressione		Contenuto	
	GRAMMATICALI		LOGICHE	
	<i>Metaplasmi</i>	<i>Metatassi</i>	<i>Metasememi</i>	<i>Matalogismi</i>
<i>Piano investito</i>	Morfologia	Sintassi	Semantica	Logica
<i>Operazioni</i>				
Soppressione	Aferesi, apocope, sincope, sineresi	Crasi, Elissi, asindeto, zeugma	Sineddoche generalizzante	Litote, reticenza, sospensione
Aggiunzione	Rima, allitterazione, paronomasia, assonanza	Polisindeto, simmetria, ripresa, concatenazione, enumerazione	Sineddoche particolarizzante	Iperbole, pleonasma
Soppressione – aggiunzione	Sinonimia,	anacoluto, chiasmo	Metafora, metonimia, ossimoro	Eufemismo, allegoria, parabola, favola
Permutazione	Antistrofe, anagramma, palindromo	Tmesi, iperbato, inversione		Inversione logica, inversione cronologica

Una delle importanti novità introdotte dagli studiosi di Liegi consiste nel proporre un approccio più ampio all’analisi delle figure, non più limitato a postulare l’esistenza di uno scarto rispetto al senso proprio dell’espressione, ma prendendo in considerazione anche altri elementi fondamentali, quali la riduzione dello scarto stesso, insita nella figura, e accennando alla centralità dell’*ethos*.

Si è qui deciso di analizzare l’impianto retorico (inteso come insieme delle figure) conservando la classificazione classica tra figure di parola e figure di pensiero, in virtù

¹⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 70.

della sua semplicità tassonomica, avvalendosi però della prospettiva semiotica, derivata dagli studi del Gruppo μ , e delle osservazioni di Cohen¹⁴¹, attorno a dei cardini fondamentali:

- l'analisi delle figure non si esaurisce nel postulare il loro scarto rispetto al grado zero, ma la descrizione completa di esse deve necessariamente comportare quella della riduzione dello scarto stesso (o meglio della sua *rivalutazione*) e degli effetti estetici specifici prodotti;
- il “grado zero” è da intendersi come “grado zero pratico”, riconducibile, estendendolo sineddoticamente al livello macro strutturale (con gli opportuni aggiustamenti), al concetto di paradigma di realtà.

Lo scarto e la sua rivalutazione vanno quindi analizzati insieme, anche se sarà fondamentale, ai fini del discorso sul fantastico, sottolineare lo sfasamento temporale tra i due, per cui prima si percepisce lo scarto e poi ci si muove in una o nell'altra direzione al fine di tentare una conciliazione. Da un punto di vista retorico, esso è inteso come alterazione riconosciuta del grado zero. Il Gruppo μ afferma che “il grado zero di una posizione determinata è ciò che il lettore attende in tale posizione.” Viene anche detto che

[f]acendo intervenire a questo punto il lettore, portiamo un argomento alla tesi, secondo la quale l'effetto non è contenuto nella figura ma si produce nel lettore come risposta ad uno stimolo. La procedura proposta si basa sulle probabilità soggettive, cioè sulle conoscenze del lettore riguardo a:

- 1) il codice (lessico, grammatica, sintassi)
- 2) l'universo semantico generale (storia, cultura, scienza)
- 3) l'universo semantico particolare (altre opere dell'autore)

¹⁴¹ Cfr. Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966 (tr. it., *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna, Il Mulino, 1974).

- 4) il contesto che precede la figura retorica (clessemi “accesi” ma non ancora saturati dai loro argomenti).¹⁴²

In queste poche righe emergono due punti fondamentali per la nostra analisi: il grado zero si configura come l’insieme delle attese del lettore sulla base del codice, ma anche dell’universo semantico generale; lo scarto non è avvertito soltanto come diversione dalla presentazione formale normale/attesa, ma anche come contraddizione rispetto all’insieme, determinato nello spazio e nel tempo, delle nozioni scientifiche e assiologiche che dominano una data cultura, nonché alla nozione stessa di *realtà*, che essa elabora sulla base delle proprie concezioni spaziale, temporale e causale: è la definizione di paradigma di realtà¹⁴³.

Sebbene l’approccio strutturale del gruppo di Liegi si concentri su un’analisi puramente formale, esso non disconosce la centralità dell’effetto prodotto sulla ricezione dall’impianto figurativo, denominato *ethos* e definito come “vero oggetto della comunicazione artistica”¹⁴⁴.

[D]ata una norma o grado zero di uno specifico tipo di discorso, colui che realizza una figura retorica se ne allontana per produrre significati o effetti specifici. Tra i tipi di discorso, il racconto è senz’altro uno fra i più interessanti, per la sua importanza estetica e soprattutto letteraria.¹⁴⁵

Le opposizioni mosse all’approccio strutturale e semiotico del Gruppo da parte di Ricoeur, Eco e Ruwet¹⁴⁶ riguardano i limiti epistemologici dell’eccessiva

¹⁴² Cfr. Gruppo μ , *op.cit.*, p. 52.

¹⁴³ Cfr. Lugnani, “Per una delimitazione del «genere»”, cit.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 65.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 244.

¹⁴⁶ Cfr. U. Eco, 1984, “Metafora e semiosi”, in *Semiotica e Filosofia del Linguaggio*, Torino, Einaudi, pp. 141-198; P. Ricoeur, *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1976; N. Ruwet, “Synecdoques et métonymies”, in *Poétique*, 23, 1975, pp. 371-388.

sistematizzazione dell'impianto figurativo, in cui lo scarto è percepito o come variazione ammessa o come errore, riducendo il valore creativo delle figure e ignorando la polisemia insita in quest'ultime. Se le figure possono essere meccanicamente ricondotte al loro grado zero, allora ciò equivale a dire che esse nascono già morte. Accogliendo le osservazioni proposte, il Gruppo μ è pervenuto a una rivisitazione dei concetti operativi nell'opera successiva, la *Retorica della poesia*¹⁴⁷, sostituendo la nozione di "scarto" con quella di "rivalutazione", la quale deve tener altresì conto della teoria della referenza, degli atti linguistici e degli effetti cotestuali e contestuali. E' da sottolineare, comunque, che già nella prima opera era presente un abbozzo di teoria dell'*ethos*, ovvero degli effetti delle figure irriducibili ai soli meccanismi linguistici che le hanno determinate¹⁴⁸.

Con gli opportuni aggiustamenti relativi al potere di creare senso delle figure e al loro valore polisemico, i critici sono unanimi nell'affermare la validità attuale dei lavori del Gruppo μ . Sebbene lo studio delle figure non possa esaurirsi in rigide classificazioni chiuse e rimanga sempre aperto, le coordinate tracciate dal gruppo di Liegi sono un valido strumento per orientarsi e descrivere alcuni meccanismi innescati dalla "figurativa". La ricezione è funzione della scrittura, per cui è fondamentale tenere in considerazione che le figure del discorso, legandosi al senso, sono orientate a produrre effetti e rispondono a strategie testuali specifiche che necessitano di essere individuate e descritte.

4.2 Figure di parola e figure di pensiero

L'esame dell'impianto retorico dei racconti di fantasmi di James si ascrive all'insieme delle strategie testuali (come anche il *modo*, le istanze narrative, la

¹⁴⁷ Gruppo μ , 1977, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Editions Complexe, Bruxelles, 1977 (tr. it., *Retorica della poesia: lettura lineare, lettura tabulare*, Milano, Mursia, 1985).

¹⁴⁸ Gruppo μ , *Retorica Generale*, cit., pp. 223-243.

struttura sintattica ecc.) che veicolano l'effetto di *suspense*. Nel racconto fantastico lo scarto si attua rispetto al paradigma di realtà, convogliando gli eventi verso il blocco gnoseologico, momento precipuo che caratterizza il genere. Dal punto di vista dell'*ethos*, ovvero gli effetti specifici nella ricezione, la percezione dello scarto scatena il sentimento dell'*unheimlich*, il quale comporta, come istintiva reazione, la successiva tensione orientata alla riduzione dello stesso nel tentativo di uscire dallo scacco.

Il saggio di Goggi¹⁴⁹ propone un'analisi dei meccanismi semantici che reggono il racconto fantastico basandosi sul modello retorico. Il punto nevralgico viene rintracciato nell'impertinenza predicativa proposta dal racconto a livello macro strutturale rispetto al paradigma di realtà. Quest'ultimo è rappresentato dal testo stesso, in quanto "serie di enunciati semanticamente pertinenti e coerenti". Ad una prima istanza di lettura, detta "ossimorica", si percepisce l'assurdo quale scelta irrisolta tra due isotopie, mentre la seconda istanza di lettura, "metaforica", rappresenterebbe il successivo tentativo di recupero del senso, tramite la rivalutazione dell'assurdo cui si perviene. La metafora, nel Gruppo μ , è classificata come metasemema risultante dalle operazioni di aggiunta e soppressione semantica. Partendo da una lettura ossimorica che non prevede, secondo il Gruppo, un grado zero¹⁵⁰, la lettura metaforica (che come abbiamo visto implica la necessaria riduzione o rivalutazione dello scarto) opera intersezioni di senso al fine di ricondurre l'espressione (nel nostro caso la macrostruttura semantica) al grado zero¹⁵¹. I due momenti fondamentali del racconto fantastico sono quindi associati alle due istanze di lettura e collocati su due piani temporali diversi. L'analisi procede dalla formulazione di enunciati macrostrutturali che riassumono il paradosso, nodo nevralgico attorno al quale il racconto ruota. Gli esempi considerati nel saggio di Goggi sono tre: /il quadro è vivente/, /il sogno è realtà/ e /la partita a scacchi è una battaglia/, i quali offrono la macrostruttura fondamentale su cui si reggono rispettivamente "The Oval

¹⁴⁹ G. Goggi, "Assurdo e paradigma di realtà", in *La narrazione fantastica*, cit., pp. 75-176.

¹⁵⁰ Il Gruppo μ osserva che l'ossimoro, ovvero la *coincidentia oppositorum*, non sarebbe riconducibile ad alcun grado zero. Gruppo μ , *Retorica Generale*, cit., p. 183.

¹⁵¹ Cfr. *ivi*, pp. 161-171.

Portrait” di Poe, “Le pied de momie” di Gautier e “L’alfier nero” di Boito. L’impertinenza predicativa a livello delle macrostrutture è più evidente e difficilmente riducibile rispetto a quella attuata a livello di predicazioni ed enunciati. I fili di senso alternativi, ma compresenti, si sovrappongono generando un cortocircuito che porta al paradosso. Per il recupero del senso è necessario modulare uno dei due termini oppositivi sulla base dell’apparenza. La scelta tra l’uno o l’altro termine dell’equazione dipende dal contesto in cui essa è inserita. Poiché il racconto fantastico postula per definizione un’ambientazione realistica, è frequente la rivalutazione del secondo termine in chiave metaforica al fine di preservare la validità delle leggi naturali e rifuggire il non-senso. Talvolta, tuttavia, è possibile la modalizzazione del primo termine naturale; in tal caso siamo di fronte al fondamento di un nuovo orizzonte cognitivo, in direzione di una meta realtà. Va comunque precisato che le fuoriuscite metaforiche si prospettano semplicemente come “possibilità” potenziali, le quali, alla fine del racconto, rimangono tali senza attuarsi. L’assurdo è il fulcro dell’esperienza fantastica e gode di piena autonomia. I tentativi di recupero del senso sono sentiti come necessari dalla ricezione, costituiscono una reazione istintiva per rifuggire il vuoto.

Permutando l’analisi dei meccanismi semantici sopra esposta e applicandola ai racconti di James, emergono considerazioni interessanti. Per quanto riguarda la macrostruttura semantica di *The Turn of the Screw*, un’ipotesi di enunciato che possa costituirne l’estrema sintesi potrebbe essere /i morti sono vivi/. La coincidenza dei termini oppositivi mutualmente esclusivi *vita* e *morte*, infatti, rappresenta il fulcro e centro gravitazionale del racconto, nonché il cuore pulsante dell’esperienza fantastica. I domestici della tenuta di Bly, che hanno prestato servizio precedentemente all’arrivo dell’istitutrice-protagonista-narratrice, sono morti. Tuttavia le presunte apparizioni e gli indizi della loro presenza disseminati nel testo conducono all’equivalenza ossimorica di vita e morte, incompatibile con il senso di realtà costituito. La seconda istanza di lettura, innescata dalla reazione della ricezione di

fronte all'*impasse*, tenta una risoluzione delle incompatibilità tramite la modalizzazione del termine “vivi”, secondo l'apparenza di quest'ultimo. Si intraprende una lettura metaforica, la quale ipotizza che le apparizioni siano frutto della fantasia eccitata della protagonista, di abbagli, di scherzi macabri. Anche internamente alla narrazione, la signora Grose, sgomenta e terrorizzata dall'istitutrice che afferma di vedere il fantasma della signorina Jessel, istintivamente rassicura la bambina (e se stessa) ribattendo:

«She isn't there, little lady, *and* nobody's there – *and* you never see nothing, my sweet! How can poor Miss Jessel – when poor Miss Jessel's dead and buried? We know, don't we, love?» and she appealed, blundering in, to the child. «It's all a mere mistake *and* a worry *and* a joke – *and* we'll go home as fast as we can!» (529)

LEGENDA:

corsivo= polisindeto

sottolineato= anadiplosi

sottolineatura ondulata= endiadi

Correre a casa il più presto possibile è metafora, a sua volta, del rifugiarsi al sicuro entro i confini delle leggi naturali, rifuggendo il mostruoso “oggetto complesso” (i.e. entità nella quale coincidono gli opposti) che minaccia le regole logiche che presiedono al reale. A livello sintattico si riscontrano metatassi per aggiunta: le possibili spiegazioni che la governante dà all'evento sono collegate tramite polisindeto, rendendo l'espressione della signora Grose, mentre arranca cercando spiegazioni che neutralizzino l'evento, concitata ed ansimante; l'endiadi rimarca il termine naturale “morte” sottolineandone la fattualità e l'irreversibilità, mentre la ripetizione, tramite anadiplosi, di “poor Miss Jessel” sembra voler restituire umanità e neutralità alla figura della defunta istitutrice, negandone le caratteristiche soprannaturali e mostruose che la narratrice le attribuisce e sdrammatizzando l'atmosfera angosciosa che si è creata.

Come spesso accade nei racconti fantastici, la narrazione si interrompe bruscamente, aprendo volutamente uno spazio bianco:

il racconto fantastico si interrompe su un non-senso che solo potenzialmente può completarsi o concludersi in un senso. [...] Per certi versi è indubbiamente un *artificio di sospensione* che viene messo in opera nel racconto che termina con la scoperta dell'assurdo¹⁵².

Le ultimissime parole del racconto costituiscono una perifrasi (sottolineato):

We were alone with the quiet day, and his little heart, dispossessed, had stopped. (550)

Il concetto di morte si colloca ai limiti conoscitivi del paradigma di realtà, per cui, in generale, è frequente il ricorso ad espressioni che ne attenuino l'impatto. Nell'economia di *The Turn of the Screw*, in cui la morte costituisce uno dei termini oppositivi dell'equivalenza ossimorica, la perifrasi in chiusa assume rilevanza ancora maggiore; può essere interpretata come un indizio di modalizzazione del termine "morte", lasciando intuire quindi una fuoriuscita dall'assurdo in direzione di una metarealtà. Tuttavia non è esclusa dal testo la via dell'interpretazione metaforica a carico del termine "vita", che comporta la rivalutazione delle apparizioni in chiave di apparenza; tutto ciò che è stato detto relativamente alla dubbia affidabilità della narratrice e il fatto stesso che ella rimanga l'unico testimone oculare dell'esperienza fantastica induce alla modalizzazione del secondo termine¹⁵³.

L'enunciato macrostrutturale di *The Jolly Corner* potrebbe essere "Il protagonista sono due"*. La discordanza tra soggetto e verbo è volutamente provocatoria. L'alterazione del grado zero sintattico dell'espressione riflette l'impertinenza predicativa a livello macrostrutturale al centro del racconto. I termini oppositivi non

¹⁵² G. Goggi, *op. cit.*, p. 106. Mio corsivo.

¹⁵³ Le prove testuali a favore degli "allucinazionisti" o degli "apparizionisti" sono disseminate per tutto il testo ed hanno animato per lunghi anni il dibattito, irrisolto, sul "caso dei fantasmi" (per il confronto delle prove vedi G. Mochi, *Le «cose cattive» di Henry James*, cit., p. 42-44).

graduabili di univocità e pluralità sono sovrapposti. La tentazione di considerare la dicotomia a livello contenutistico come tema del doppio è sventata da una considerazione più approfondita, che mostra come l'opposizione informi le grandi strutture del racconto. L'io è anche l'altro, e l'altro è anche l'io, in un'equivalenza contraddittoria non risolvibile. In questa sede le fuoriuscite prospettate sono orientate verso la modalizzazione del termine posto come non naturale dal contesto, in quanto il contesto stesso instrada in tale direzione. L'ultimo capitolo del racconto, infatti, presenta la conferma di un altro personaggio a quelle che altrimenti potrebbero essere considerate visioni notturne del protagonista¹⁵⁴. Miss Staverton si reca nella dimora dove è avvenuto l'incontro fantastico, sostenendo di aver assistito all'incontro in sogno.

"I believed at least you'd have been here. I've known, all along," she said, "that you've been coming."

"'Known' it - ?"

"Well, I've believed it. I said nothing to you after that talk we had a month ago – but I felt sure. I knew you *would*," she declared.

"That I'd persist, you mean?"

"That you'd see him"

"Ah, but I didn't!" cried Brydon with his long wail. "There's somebody – an awful beast; whom I brought, too horribly, to bay. But it's not me."

"No – it's not you." [...] "No, thank heaven," she repeated – "it's not you! Of course it wasn't to have been."

"Ah but it *was*," he gently insisted. "I was to have known myself."

"You couldn't!" she returned consolingly. [...] "But it wasn't only *that*, that you hadn't been at home," she went on. [...]

¹⁵⁴ A questo proposito Barbara Nugnes concentra il suo discorso sulla rilevanza degli scambi dialogici nelle *ghost stories* di James, luogo deputato per eccellenza alla manifestazione del "fantasma"; quest'ultimo, come immagine mentale, "si concreta in una precisa manifestazione linguistica" (B. Nugnes, "Fantasmi d'amore. Barlumi ed ombre nel dialogo di James", in *Lo spazio della conversazione*, Pisa, ETS, 1996, p. 173). La Nugnes trae esempi proprio da *The Jolly Corner*, evidenziando come i dialoghi evocino la presenza dell'alter ego già dall'incipit tramite significanti ed espressioni ambigue, mentre gli scambi dialogici con Alice nell'*explicit* servono a dare "progressiva attribuzione di contenuti – talvolta persino di uno statuto ontologico – a quella che era, dapprima, solo una bizzarra *rêverie*" (*Ivi*, p. 181).

“What more then?”

“In the cold dim dawn, you say? Well, in the cold dim dawn of this morning I too saw you.”

“Saw *me* - ?”

“Saw *him*,” said Alice Staverton. “It must have been at the same moment.” “Yes – in my dream again, the same one I’ve named to you. He came back to me. Then I knew it for a sign. He had come to you.” [...]

“*He* didn’t come to me.”

“You came to yourself,” she beautifully smiled. [...]

“Then how did you know it was I?” (760-761)

Il dialogo è giocato sull’uso della prima, seconda e terza persona singolare. L’identità/alterità del protagonista e dell’apparizione è affermata e negata dai due interlocutori nello scambio dialogico finalizzato alla ricerca di senso. L’angoscia e lo sgomento, lo stato di sospensione generato dall’equivalenza ossimorica macrostrutturale, sono espressi, sulla superficie testuale, dalle figure di parola, quali l’anafora, la geminatio, l’anadiplosi e il climax. Analizzando l’estratto sopra citato possiamo individuare:

Anafora:

“That I’d persist, you mean?”

“That you’d see him”

Geminatio:

“In the cold dim dawn, you say?

Well, in the cold dim dawn of this morning

I too saw you.”

Anafora e parallelismo

“Saw *me* - ?”

“Saw *him*,”

Anafora e geminatio

“No – it’s not you.” [...]

“No, thank heaven,” she repeated – “it’s not you!”

Anadiplosi:

“But it wasn’t only *that*, that you hadn’t been at home,”

Le figure di “ripetizione” in questo contesto hanno la funzione di rimarcare i concetti, quasi che gli interlocutori cercassero di ancorarsi saldamente ai dati del reale, poiché sentono venir meno le loro certezze. La ricerca di coesione nella conversazione anela a preservare la struttura solida del paradigma di realtà che l’evento fantastico, culmine del climax rappresentato dalla caccia sempre più serrata e mozzafiato, ha minato¹⁵⁵. A livello della coerenza, nella ricerca di senso si oscilla tra i due concetti incompatibili: unicità e pluralità dell’io; “superata la resistenza e la tendenza all’invarianza del paradigma di realtà”¹⁵⁶, tale oscillazione propende alla fine verso la modalizzazione del dato naturale (l’io è unico) secondo l’apparenza e l’accettazione della pluralità dell’io quale grado zero, prospettando una metarealtà e un nuovo orizzonte cognitivo.

Mentre *The Turn of the Screw* è costruito intorno ad una contraddizione ontologica e *The Jolly Corner* si articolava a partire da un paradosso numerico, *The Friends of the Friends* è strutturato su un assurdo topico. Il predicato macrostrutturale riassuntivo proposto è: “il qui è altrove”. Buona parte della storia vede la protagonista nel tentativo di far incontrare il proprio fidanzato con una cara amica, in modo che essi possano confrontarsi su un’esperienza singolare che entrambi hanno vissuto in giovinezza. I due, infatti, hanno assistito all’apparizione di un genitore che, a migliaia di chilometri di distanza, stava morendo a loro insaputa. L’incontro è però dilazionato ad oltranza, in quanto l’uno o l’altro defeziona ogni appuntamento. L’amica della protagonista muore, tuttavia la ricostruzione dei suoi movimenti nelle ore precedenti all’evento tragico attesta la sua presenza simultanea in due posti diversi: al pub e nell’appartamento del fidanzato della protagonista. La resistenza della protagonista ad

¹⁵⁵ Carlo Izzo considera “la ferrea concatenazione sintattica del linguaggio, chiaramente riconoscibile nella tendenza a ripetere di periodo in periodo, e anche di proposizione in proposizione – quasi anelli di una catena – una o più parole del periodo o della proposizione che precedono” la testimonianza della “struttura prevalentemente logica di Henry James”, caratteristica che accomunerebbe lo scrittore a Proust nella misura in cui entrambi tentano un disperato tentativo di recupero “sintattico” al fine di contrastare la “vita asintattica che già si profilava all’orizzonte”, la quale, venuti meno i nessi, si configurava come “una successione di traumi psichici che sopraffanno le capacità connettive dell’intelletto” (C. Izzo, “Henry James. Uno scrittore sintattico”, in Carlo Izzo (a cura di) *Civiltà americana*, vol. 1, Roma, Edizioni di storia e letteratura, pp. 200-204)

¹⁵⁶ G. Goggi, *op. cit.*, p. 102.

accettare l'ubiquità dell'amica nelle sue ultime due ore di vita è strenua, in quanto la presenza di lei nell'appartamento del fidanzato rivelerebbe un rapporto speciale tra i due; rapporto che pare proseguire anche dopo la scomparsa della donna. La "presenza" dell'amica e la misteriosa relazione *post mortem* intrattenuta con l'uomo è avvertita dalla protagonista in maniera tanto forte da farle interrompere la relazione con l'amato. Il paradosso spaziale è strettamente connesso all'opposizione vita/morte, la quale però non è sufficiente a riassumere massimamente la struttura profonda del racconto. L'enunciato macrostrutturale "il qui è altrove" comprende piuttosto tale opposizione, estendendola anche oltre la demarcazione che separa la vita e la morte, postulando un'equivalenza impossibile tra luoghi intesi in senso lato: fisici, mentali, spirituali. La relazione tra i due personaggi va al di là delle leggi naturali; essi intrattengono un rapporto *in absentia* che ha tutte le caratteristiche di uno *in presentia*. Si giunge al blocco gnoseologico, e le possibili uscite metaforiche per il recupero del grado zero sono invalidate:

Nella misura in cui il livello e il principio della consistenza entra in crisi, può intervenire la veridizione a espellere nella parvenza la contraddittorietà o la dislocazione spazio-temporale che ne risulta. Si ha allora la salvaguardia del quadro complessivo del paradigma, perturbato temporaneamente da un enigma apparentemente irrisolvibile. Ma se la veridizione non viene a capo dell'enigma, anzi l'enigma sfiora l'assurdo e si presenta come inesplicabile, o meglio se il meccanismo della veridizione, bloccandosi, non riesce a ristabilire, attraverso la modalizzazione dell'apparenza, la consistenza, si ha la rottura del paradigma quale quadro di riferimento e di conseguenza la genesi dell'assurdo¹⁵⁷.

Quelle sopra descritte sono le modalità di fantastico più ricorrenti. Il blocco del meccanismo della veridizione, in questo caso, è causato dall'inaffidabilità della narratrice, coinvolta emotivamente nei fatti, e dalla mancata smentita da parte del fidanzato delle accuse a lui mosse. L'equivalenza ossimorica ha due snodi fondamentali

¹⁵⁷ G.Goggi, *op. cit.*, p. 162.

nel testo: la digressione relativa all'apparizione dei genitori ai due personaggi e l'incontro tra il fidanzato e l'amica della narratrice, seguito dalla relazione che si perpetua tra essi anche dopo la morte della donna. Nel primo caso l'assurdo è elaborato dai personaggi della storia tramite l'acquisizione di un senso nuovo, in direzione di una metarealtà; l'esperienza fantastica vissuta dai due in gioventù li porta ad essere definiti "speciali". La loro capacità di vedere persone scomparse viene inglobata all'interno del paradigma, il quale quindi allarga i suoi confini per accogliere il dato. L'evento non sconvolge o angoschia i conoscenti, tutt'al più stupisce. L'episodio perturbante è invece rappresentato dal secondo snodo: la protagonista preferisce interpretare l'incontro notturno sulla base delle speciali facoltà dei due, in termini di apparizione fantasmagorica quindi, piuttosto che in termini fisici, che risulterebbero ancora più inaccettabili.

I should have supposed it more gratifying to be the subject of one of those inexplicable occurrences that are chronicled in thrilling books and disputed about at learned meetings; I could conceive, on the part of a being just engulfed in the infinite and still vibrating with human emotion, of nothing more fine and pure, more high and august, than such an impulse of reparation, of admonition, or even of curiosity. *That* was beautiful, if one would, and I should in his place have thought more of myself for being so distinguished and so selected. It was that he had already, that he had long figured in that light, and what was such a fact in itself but almost a proof? Each of the strange visitations contributed to establish the other. (419-420)

Il culmine dell'assurdo è raggiunto nel finale, quando la protagonista sospetta una relazione indicibile tra il fidanzato e l'amica morta.

"Another person has come between us."

He took an instant to think. "I won't pretend not to know whom you mean." He smiled in pity for my aberration, but he meant to be kind. "A woman dead and buried!"

“She’s buried, but she’s not dead. She’s dead for the world – she’s dead for me. But she’s not dead for you.” [...]

“You see her – you see her: you see her every night!” (421-422)

E’ qui riproposta l’endiadi “dead and buried”, già presente in *The Turn of the Screw*. L’espressione può essere considerata un’endiadi in quanto i due termini si riferiscono al solito concetto e risultano quasi perfettamente intercambiabili. Tutt’al più può verificarsi la situazione per cui un morto *non* sia sepolto, la quale rientra comunque nell’ordine naturale delle cose, senza costituire un paradosso. Nella logica matematica, si può tradurre la relazione tra i due termini mediante il connettivo dell’implicazione semplice.

La proposizione *sepolto* \rightarrow *morto* obbedisce alla seguente tabella di verità:

Sepolto	Morto	Sepolto \rightarrow Morto
Vero	Vero	Vero
Vero	Falso	Falso
Falso	Vero	Vero
Falso	Falso	Vero

La narratrice attribuisce valore di verità all’esito della seconda riga, postulando così un assurdo logico. Il concetto di *sepolto ma non morto* è particolarmente perturbante. Viene evocato il tema della sepoltura in vita e della morte apparente, suscitando paure ataviche, angoscia, terrore e sgomento. La sepoltura è inserita nell’asse sintagmatico dei termini connessi alla morte. Negarne l’appartenenza provoca la rottura dell’asse, per cui l’impertinenza semantica genera un “oggetto” non classificabile. L’assurdo logico *non morto* \neq *vivo* è corollario del più generale impertinenza predicativa macrostrutturale “il qui è altrove”, per cui una donna sepolta che non è morta si trova

contemporaneamente nel sepolcro e nelle stanze del fidanzato. L'anafora che segue subisce una *variatio* alla terza occorrenza:

She's dead for the world – she's dead for me. But she's not dead for you. (421)

L'aggettivo “dead” regge la preposizione “for”. Tale costruzione relativizza il concetto di morte, attribuendo ad esso carattere soggettivo.

Quando infine la narratrice dà voce ai propri sospetti indicibili, ella prorompe con una geminatio: “You see her – you see her: you see her every night!”. La terza ripetizione aggiunge un complemento di tempo che precisa la frequenza degli incontri, denotando una certa sicurezza e cognizione di causa alla base delle accuse da lei formulate.

Tanto sono potenzialmente devastanti per l'universo naturale e per le leggi che lo regolano le affermazioni di lei, quanto deboli e contraddittorie risultano le risposte di lui. La ricezione, attonita di fronte all'assurdo presentato, esige dall'accusato una forte e decisa smentita, una spiegazione che ristabilisca l'opposizione naturale tra qui e l'altrove, disambiguando l'ossimorica equivalenza, al fine di recuperare il grado zero. Le aspettative sono disattese. Le risposte di lui sono evasive, poco incisive, ambigualmente interpretabili, persino contraddittorie.

I felt after I had spoken in this sense that my assurance was complete; nothing had been wanting to it but the sight of my effect on him. He disguised indeed the effect in a cloud of chaff, a diversion that gained him time and covered his retreat. He challenged my sincerity, my sanity, almost my humanity, and that of course widened our breach and confirmed our rupture. He did everything in short but convince me either that I was wrong or that he was unhappy. (424)

Il climax sottolineato rappresenta il disperato e tardivo tentativo di smentita da parte dell'uomo, il quale, dopo le troppe esitazioni in prima battuta, non fa altro che

alimentare il sospetto. La morte dell'uomo nel finale chiude la storia sull'assurdo, blocca gli esiti conoscitivi, lasciando il racconto sospeso.

4.3 La punteggiatura

Come è già stato evidenziato nei capitoli precedenti, i racconti di James sono accomunati da una strategia “disinformativa” orientata a suggerire le possibili vie d'uscita dall'assurdo per poi bloccarle, scongiurando così l'interpretazione univoca dei fatti e coinvolgendo il lettore in una rete di inferenze. Tale strategia è avallata dalla punteggiatura e dalla scelta lessicale. Le lacune informative trovano terreno fertile nelle frasi incomplete, nei dialoghi ridondanti, nelle interrogative, e infine nei *dash*, che aprono numerosi spazi bianchi. Il *dash*, il ricorso al quale è così frequente nei racconti di James (come anche nella poesia di Emily Dickinson) è investito di molteplici significati: congiunge e separa ad un tempo i concetti limitrofi; riveste funzione analoga a quella dei puntini di sospensione, lasciando il lettore col fiato sospeso; comunica un senso di vaghezza; apre uno spazio bianco per l'indicibile; prolunga la pausa, dando spazio temporale al lettore per recepire e visualizzare un concetto o una rivelazione forte appena espressi. In *The Turn of the Screw* la frequenza delle sue occorrenze va di pari passo alla carica tensionale ed informativa del passo:

“Well – so we're alone!”

“Oh, more or less.” “Not absolutely. We shouldn't like that!”

“No – I suppose we shouldn't. Of course we have the others.”

“We have the others – we have indeed the others,” (541)

Il complemento oggetto “the others” è seguito da uno spazio bianco suggestivo, il quale lascia piena libertà interpretativa. Tale pronome dimostrativo indeterminato può egualmente riferirsi ai domestici, agli avventori o alle presenze maligne. Tuttavia il referente rimane indefinito, in quanto nessuno dei due si sbilancia nell’affermare l’esistenza di “qualcosa di inquietante” a Bly. Il dialogo assume le caratteristiche di un gioco di scacchi tra gli interlocutori, nel quale l’obiettivo è estorcere confessioni all’altro, mentre al contempo si sonda il terreno della quantità di informazioni posseduta dall’avversario.

“Tell me if, yesterday afternoon, from the table in the hall, you took, you know, my letter.”

“Yes – I took it.” (545)

La pausa che segue l’ammissione di colpevolezza di Miles serve, in questo caso, a dare ancor più rilievo alla rivelazione, isolando l’avverbio di affermazione che contrasta con le perifrasi e le vaghezze che caratterizzano l’andamento generale del discorso.

“Did you take letters? – or other things?”

“Other things?” “Did I steal?”

“Was it for that you mightn't go back?”

“Did you know I mightn't go back?”

“I know everything.”

“Everything?”

“Everything. Therefore did you – ?”

“No. I didn't steal.”

“What then did you do?”

“Well – I said things.”

[...]

“And these things came round – ?”

“To the masters? Oh, yes! But I didn't know they'd tell.”

“The masters? They didn't – they've never told. That's why I ask you.” (547-548)

Di nuovo il pronome indefinito “others”, stavolta preceduto dal trattino lungo. L'istitutrice formula un'ipotesi per l'espulsione di Miles basata sul furto appena ammesso, per poi allargare il campo potenzialmente all'infinito. La successiva richiesta di conferma alle supposizioni da lei stessa avanzate rimane tronca, sospesa dopo il pronome personale e muore nel *dash*. Da una parte le difficoltà elocutorie della donna tradiscono l'angoscia di lei di fronte ai fatti, dall'altra con le frasi incomplete ella vuole invitare il giovane interlocutore al loro completamento.

L'uso dei *dash*, inoltre, permette alle battute di confluire l'una nell'altra in una concatenazione serrata, dando l'impressione di assistere al monologo di un unico *speaker*.

“It's not Miss Jessel! But it's at the window – straight before us. It's *there* – the coward horror, there for the last time!”

“It's *he*?”

“Whom do you mean by ‘he’?”

“Peter Quint – you devil!” (549-550)

Il trattino lungo stavolta riveste una funzione scenica; collocato dopo il complemento di luogo e, poco più avanti, a seguito dell'aggettivo dimostrativo, sembra suggerire il movimento dell'indicare. Infine il nome dell'innominabile pronunciato dal bambino; Peter Quint e l'apposizione a lui riferita suonano come un tutt'uno inscindibile e la punteggiatura ne rafforza l'unità.

Oltre ai *dash* e ai puntini di sospensione, anche le virgolette semplici, l'uso del corsivo, i punti esclamativi e interrogativi si ascrivono all'insieme delle strategie testuali della *suspense*. Ne è riprova l'infittirsi della punteggiatura in corrispondenza degli snodi cruciali dei racconti, visibile anche alla semplice osservazione della veste grafemica della pagina.

Il frequente ricorso alle virgolette semplici ha la funzione di segnalare una modifica dei confini usuali del concetto a cui ci si riferisce, spesso sottoponendolo al procedimento semantico di *narrowing*, ovvero l'utilizzo di un termine dal significato generico per riferirsi a oggetti o situazioni specifiche¹⁵⁸.

Nella prima parte di *The Jolly Corner*, le parole incorniciate da virgolette si riferiscono ad espressioni della gente del posto, riportate con un distacco critico da cui trapela l'insofferenza per il linguaggio e la mentalità della società newyorkese ritrovata dopo lunghi anni trascorsi in "Europe" – indicazione geografica generica afferente alla prospettiva americana di Miss Staverton:

"Everyone asks me what I 'think' of everything," said Spencer Brydon; "and I make answer as I can – begging or dodging the question, putting them off with any nonsense. (725)

[T]he 'swagger' things, the modern, the monstrous, the famous things, those he had more particularly, like thousands of ingenuous enquirers every year, come over to see, were exactly his sources of dismay. (726)

He had come – putting the thing pompously – to look at his 'property,' which he had thus for a third of a century not been within four thousand miles of; or, expressing it less sordidly, he had yielded to the humour of seeing again his house on the jolly corner, as he usually, and quite fondly, described it. (727)

[H]e loafed about his 'work' undeterred, secretly agitated; not in the least 'minding' that the whole proposition, as they said, was vulgar and sordid, and ready to climb ladders, to

¹⁵⁸ Anche il *narrowing* rientra nella strategia di "vaghezza lessicale" di cui si tratterà in seguito.

walk the plank, to handle materials and look wise about them, to ask questions, in fine, and challenge explanations and really 'go into' figures. (728)

They had communities of knowledge, 'their' knowledge (this discriminating possessive was always on her lips) of presences of the other age, presences all over laid, in his case, by the experience of a man and the freedom of a wanderer, overlaid by pleasure, by infidelity, by passages of life that were strange and dim to her, just by 'Europe' in short [...]. (729)

Brydon non si riconosce nel nuovo mondo, tuttavia è attratto ambigualmente da quel contesto così mutato e diverso, come dimostra il suo tentativo di integrazione durante i lavori del cantiere e il linguaggio odiato, segnalato tra virgolette, ma comunque citato di frequente. Il suo sentimento di estraneità e le fantasticherie su che persona sarebbe oggi se fosse rimasto nella terra natia svolgono funzione prolettica, in quanto anticipano l'evento fantastico della scissione dell'io nelle due opposte proiezioni del se'. Durante la preparazione alle scene notturne che vedranno Brydon alla ricerca di una qualche manifestazione, le virgolette semplici accolgono termini ed espressioni che suggeriscono la caratterizzazione sinistra del luogo:

[Mrs Muldoon] put it frankly to Miss Staverton that no lady could be expected to like, could she? 'scraping up to thim top storeys in the ayvil hours.' (731)

Spencer Brydon meanwhile held his peace – for the moment; the question of the 'evil' hours in his old home had already become too grave for him. He had begun some time since to 'crape', and he knew just why a packet of candles addressed to that pursuit had been stowed by his own hand three weeks before, at the back of a drawer of the fine old sideboard that occupied, as a 'fixture,' the deep recess in the dining-room. (731-732)

Tra virgolette è riportato il modo sgrammaticato di esprimersi della signora Muldoon, che tuttavia, nella sua semplicità, dà voce ai timori di Brydon. Il narratore

sceglie di utilizzare anche in seguito l'aggettivo "evil" e il verbo "crape"¹⁵⁹, quasi che la sensazione di turbamento suscitata dalla casa avvolta nell'oscurità non potesse essere più precisamente espressa. Come sostantivo, il termine insolito "crape" è definito da dizionario "black silk, formerly used for mourning clothes"¹⁶⁰; esso introduce l'atmosfera di pericolo e di rischio mortale per colui che si avventura, già paventato dalla signora Muldoon e confermato dalla necessità di provvedere ad un'"attrezzatura" per affrontare il buio delle stanze.

L'uso del corsivo, che pone uno *stress* sulle parole evidenziate, dà il ritmo, orienta la lettura, suggerisce il tono di voce, sopperisce all'intonazione che una lettura a voce alta, come avviene nella cornice di *The Turn of the Screw*, garantirebbe. Il corsivo, nella maggior parte delle sue occorrenze, interessa pronomi personali soggetto e complemento, verbo essere, modali di periodi ipotetici e pronomi dimostrativi. In primo piano sono posti così i temi principali attorno ai quali, come abbiamo visto, ruotano i racconti fantastici: l'identità, il qui e l'altrove, l'effettività delle cose e l'alternativa al loro essere. Con il corsivo si sottolineano le parole chiave del discorso (in alcuni casi si tratta di termini stranieri, come "combat", "ombres chinoises" e "alter ego") su cui l'inflessione della voce deve posarsi, come anche l'attenzione del lettore.

I punti esclamativi sono impiegati dopo le interiezioni e alla fine di frasi che esprimono stupore, meraviglia o sorpresa, segnalando una pausa lunga. Nei nostri racconti, lo stupore e la meraviglia sono rivolti agli eventi perturbanti che si verificano. Il momento centrale di *The Jolly Corner* ne è un esempio:

He stared with all his eyes at the wonder of the fact, arrested again where he stood and again holding his breath while he sounded its sense. Surely it had been *subsequently* closed – that is it had been on his previous passage indubitably open! (747-748)

¹⁵⁹ Durante una delle sue visite notturne, Brydon pensa: "Mrs Muldoon had been right, absolutely, with their figure of their 'craping'".

¹⁶⁰ Nella traduzione italiana del verbo si sceglie di utilizzare una perifrasi: "sentire aleggiare qualcosa, una presenza".

I punti interrogativi, infine, segnalano una pausa lunga e l'andamento intonativo ascendente della frase. Di particolare rilievo sono i punti di domanda che esulano dalle interrogative dirette dei dialoghi: nel corso delle proprie riflessioni il protagonista pone domande rivolte a se stesso, che esprimono dubbi pressanti sulla realtà delle cose.

He *couldn't*, by any lapse, have blocked that aperture; and if he hadn't, if it was unthinkable, why what else was clear but that there had been another agent? Another agent? – he had been catching, as he felt, a moment back, the very breath of him; but when had he been so close as in this simple, this logical, this completely personal act? [Jolly Corner, 748-749]

How could I put even a little of that article into a suppression of reference to what had occurred? How, on the other hand, could I make reference without a new plunge into the hideous obscure? [Turn of the Screw, 539]

What unknown "little rub" had dealt her the blow? What concussion, in the name of wonder, had awaited her in town? [Friends of the Friends, 410]

In altri casi si tratta di interrogativi retorici, di nuovo rivolti dal protagonista a se stesso per farsi coraggio e dissimulare lo stato di tensione crescente, che denotano incertezza rispetto a quanto si afferma. Ne è un esempio l'implicita richiesta di conferma nelle *question tag*:

He's *there*, at the top, and waiting – not, as in general, falling back for disappearance. He's holding his ground, and it's the first time – which is a proof, isn't it? that something has happened for him. [Jolly Corner, 744]

She spoke with mild gaiety of all the other vain times, the long game of hide-and-seek, the unprecedented queerness of such a relation. For it was, or had been, a relation, wasn't it, hadn't it? [Friends of the Friends, 407-408]

4.4 La scelta lessicale

La scelta lessicale riveste un ruolo importante e delicato; rappresenta l'ultima sfida per la riuscita del racconto fantastico. Il difficile compito della scelta terminologica fa parte dei preparativi all'innesto dell'evento, che consistono nel creare quell'atmosfera sospesa, carica di angoscia e di sgomento, e successivamente nella presentazione dell'esperienza fantastica stessa; si tratta di dire ciò che non può essere detto, riferirsi a referenti irreperibili e inconciliabili con il mondo naturale, avvalendosi di strumenti linguistici limitati a fronte di un oggetto collocato al di là dei confini dell'epistemologia¹⁶¹. In realtà, ovviamente, la difficoltà, da dietro le quinte della costruzione del racconto, è “dare l'impressione” dello sforzo esplicativo e dell'inadeguatezza del linguaggio, al fine di fornire una misura dell'incommensurabile. Si ricorre quindi di preferenza alla strategia della “vaghezza lessicale”, messa in atto dall'uso di avverbi e pronomi indefiniti, per lo più composti del “no/some/any”: something, nothing, someone, somewhere, anywhere, anyone. Per ritagliare i confini dell'oggetto fantastico spesso si procede per negazione. Viene detto cosa *non* è, secondo una procedura sottrattiva piuttosto che additiva:

(primo incontro dell'istitutrice con le presenze)

The man who met my eyes was not the person I had precipitately supposed. There came to me thus a bewilderment of vision of which, after these years, there is no living view that I can hope to give. An unknown man in a lonely place is a permitted object of fear to a young woman privately bred; and the figure that faced me was – a few more seconds assured me – as little anyone else I knew as it was the image that had been in my mind. I had not seen it in

¹⁶¹ E' forse qui opportuna l'osservazione di Giorgio Melchiori, il quale, occupandosi degli aspetti del simbolismo di James nei titoli e nelle opere, arriva a proporre di “parlare di antisimboli, poiché questi oggetti e persone sono visti in funzione polemicamente opposta alla concezione ottocentesca di simbolismo. Eppure l'irrazionalità, la mancanza di riferimenti logici, l'impossibilità di ricondurre questi oggetti contemplati al mondo delle idee, fa sì che essi ci facciano riscoprire l'originario senso mistico e mitico del simbolo: manifestazione di un mistero inesplicabile, non di un concetto definibile” (G. Melchiori, “Aspetti del simbolismo di Henry James”, in *Il simbolismo nella letteratura nord-americana: atti del symposium* tenuto a Firenze, 27-29 novembre 1964, Firenze, La Nuova Italia, pp. 177-178).

Harley street – I had not seen it anywhere. [...] That's how I thought, with extraordinary quickness, of each person he might have been and that he wasn't. (455-456)

(dialogo tra Mrs Grose e l'istitutrice)

“What was it?”

“An extraordinary man. Looking in.”

What extraordinary man?”

“I haven't the least idea.” [...]

“Then where is he gone?”

“I know still less”

“Have you seen him before?”

“Yes – once. On the old tower.” [...]

“Do you mean he's a stranger?”

“Oh, very much!”

“Yet you didn't tell me?”

“No – for reasons. But now that you've guessed –” [...]

“Ah. I haven't guessed! [...] How can I if you don't imagine?”

“I don't in the very least.” [...]

“Was he a gentlemen?” [...]

“No. No.”

“Then nobody about the place? Nobody from the village?”

“Nobody – nobody. I didn't tell you, but I made sure.” [...]

“But if he isn't a gentleman – “

“What *is* he? He's a horror.”

“A horror?”

“He's – God help me if I know *what* he is!” (463-464)

Anche i campi semantici attivati riguardano termini costruiti sulla negazione: il silenzio come assenza di dialogo, il buio come assenza di chiarezza, l'abisso come assenza di consistenza.

In *The Turn of the Screw* le scene delle apparizioni sono caratterizzate da immobilità, silenzio, freddo e oscurità.

PRIMO INCONTRO

What arrested me on the spot – and with a shock much greater than any vision had allowed for – was the sense that my imagination had, in a flash, turned real. [...] He did stand there! [...] It was as if [...] all the rest of the scene had been stricken with death. I can hear again, as I write, the intense hush in which the sounds of evening dropped. The rooks stopped cawing in the golden sky and the friendly hour lost for the unspeakable minute all its voice. (454-455)

TERZO INCONTRO

The apparition had reached the landing halfway up and was therefore on the spot nearest the window, where, at sight of me, it stopped short and fixed me exactly as it had fixed me from the tower and from the garden. [...] and so, in the cold faint twilight, [...] we faced each other in our common intensity. [...] It was the dead silence of our long gaze at such close quarters that gave the whole terror, huge as it was, its only note of the unnatural. If I had met a murderer in such a place and at such an hour we still at least would have spoken. [...] I can't express what followed it save by saying that the silence itself [...] became the element into which I saw the figure disappear. (487-488)

Il silenzio e il mutismo si impone anche nel rapporto tra l'istitutrice e i due bambini, i quali evitano volontariamente di affrontare gli "horrors"; tacere per l'istitutrice ha lo scopo di proteggere i bambini dapprima, rappresenta una strategia per metterli in difficoltà poi. Il venir meno delle parole per la signora Grose, invece, è da attribuire alla mentalità comune di una persona semplice messa a confronto con l'indicibile e l'inimmaginabile.

L'incontro con l'assurdo genera angoscia e senso di vuoto, che è vuoto di senso. L'esperienza fantastica spinge fino ai confini del reale, sull'orlo del baratro.

L'elemento naturale paesaggistico più vicino al concetto di vuoto di senso e che al meglio esprime il sentimento di mancamento, paura e sgomento, è l'abisso:

Mrs Grose was not too bewildered instinctively to protest. "Ah, how can you?"

"Because I'm clear. Flora doesn't want me to know."

"It's only then to spare you."

"No, no – there are depths, dephts! The more I go over it the more I see in it, and the more I see in it the more I fear. I don't know what I don't see – what I don't fear!" (475)

What I had said to Mrs Grose was true enough. There were in the matter I had put before her depths and possibilities that I lacked resolution to sound [...] (478)

There could have been no such justification for me as the plain assent of her experience to whatever depth of depravity I found credible in our brace of scoundrels. (498)

No evening I had passed at Bly was to have had the portentous quality of this one; in spite of which – and in spite also of the deeper dephts of costernation that had opened beneath my feet – there was literally, in the ebbing actual, an extraordinary sweet sadness. (531)

"There, there!" I said to Miles.

But he had already jerked straight round, stared, glared again, and seen but the quiet day. With the stroke of the loss I was so proud of he uttered the cry of a creature hurled over an abyss, and the grasp with which I recovered him might have been that of catching him in his fall. (550)

(sottolineatura mia)

Le due presenze sono definite *visitors, strangers, horrors, figures, apparitions, spectators, devils*, e ad esse sono attribuiti gli aggettivi *horrible, evil, unnatural, villainous, infernal, terrible, miserable, dishonoured, tragic, pale, ravenous*. Nelle loro descrizioni, tuttavia, viene sottolineata la straordinaria bellezza, che contrasta con il male puro che essi rappresentano. Il loro fascino è lo strumento della tentazione del demonio. La

contraddizione si riflette sui bambini, anch'essi descritti a dismisura eccezionali per le loro qualità fisiche ed intellettuali, ma corrotti dalla malvagità dei loro precedenti precettori. La risultante è un quadro ancora più inquietante e ambiguo per il lettore vincolato al disorientamento dell'istitutrice, la quale oscilla tra il descrivere i bambini in termini di elogio e l'attribuire loro malizia, ipocrisia e malvagità.

In *The Jolly Corner* sono i riferimenti alle fonti di luce a costruire l'atmosfera. Le visite di Brydon alla dimora newyorkese si svolgono nottetempo, tuttavia la mancanza di luce naturale lascia il posto al suggestivo gioco dei bagliori e chiarori artificiali.

[T]he moments he liked best were those of gathering dusk, of the short autumn twilight; this was the time of which, again and again, he found himself hoping most. Then he could, as seemed to him, most intimately wander and wait, linger and listen, feel his fine attention, never in his life before so fine, on the pulse of the great vague place: he preferred the lampless hour and only wished he might have prolonged each day the deep crepuscular spell. Later - rarely much before midnight, but then for a considerable vigil - he watched with his glimmering light; moving slowly, holding it high, playing it far, rejoicing above all, as much as he might, in open vistas, reaches of communication between rooms and by passages; the long straight chance or show, as he would have called it, for the revelation he pretended to invite. (738-739)

Il protagonista si mostra sicuro e spavaldo nell'avventurarsi verso qualcosa di ignoto e affascinante, nel sondare le profondità dell'ignoto e dell'inconscio, alla ricerca di una manifestazione della presenza; il buio rappresenta la *condicio sine qua non* per il verificarsi del prodigio ricercato, mentre la luce è un'ancora alla razionalità e all'io. Il chiarore artificiale della candela e dei lampioni in strada, schermati un poco dai tendaggi, offrono giochi di ombre che alimentano l'immaginazione accesa del protagonista.

He found himself at moments - once he had placed his single light on some mantel-shelf or in some recess - stepping back into shelter or shade, effacing himself behind a door or in an embrasure, as he had sought of old the vantage of rock and tree; he found himself holding his breath and living in the joy of the instant, the supreme suspense created by big game alone. (741)

With habit and repetition he gained to an extraordinary degree the power to penetrate the dusk of distances and the darkness of corners, to resolve back into their innocence the treacheries of uncertain light, the evil-looking forms taken in the gloom by mere shadows, by accidents of the air, by shifting effects of perspective; putting down his dim luminary he could still wander on without it, pass into other rooms and, only knowing it was there behind him in case of need, see his way about, visually project for his purpose a comparative clearness. (742)

[T]he sense of the hard silver of the autumn stars through the window-panes, and scarcely less the flare of the street-lamps below, the white electric lustre which it would have taken curtains to keep out. [...]He had support of course mostly in the rooms at the wide front and the prolonged side; it failed him considerably in the central shades and the parts at the back. (742-743)

La luce è paragonata ad una spada, a confermare la sua funzione di baluardo a difesa della razionalità.

At present, really, the light he had set down on the mantel of the next room would have to figure his sword; which utensil, in the course of a minute, he had taken the requisite number of steps to possess himself of. (747)

La situazione si capovolge; nel protagonista, la paura soppianta l'ostentata sicurezza in virtù del prodigio sentito prossimo e segnalato come uno "stark signboard". In concomitanza all'esaurirsi della candela, il cacciatore diventa preda e l'avanzare si tramuta in indietreggiare.

He retraced his steps, taking up his candle, burnt, he observed, well-nigh to the socket, and marking again, lighten it as he would, the distinctness of his footfall [...] (750)

L'oscurità perde i suoi connotati attraenti. La luce proveniente dal lucernario copre la ritirata di Brydon, in preda al terrore e allo sgomento di fronte al buio onnivoro:

[T]he open rooms, to no one of which his eyes deflected, gloomed in their shuttered state like mouths of caverns; only the high skylight that formed the crown of the deep well created for him a medium in which he could advance, but which might have been, for queerness of colour, some watery under-world. (753)

[H]e recognised the influence of the lower windows, of half- drawn blinds, of the occasional gleam of street-lamps, of the glazed spaces of the vestibule. This was the bottom of the sea, which showed an illumination of its own. (753-754)

[H]e stopped an instant it was almost for the sharpness of the thrill of assured escape. It made him shut his eyes - which opened again to the straight slope of the remainder of the stairs. Here was impunity still, but impunity almost excessive; inasmuch as the side-lights and the high fantracery of the entrance were glimmering straight into the hall. (754)

[T]he vague darkness to which the thin admitted dawn, glimmering archwise over the whole outer door, made a semicircular margin, a cold silvery nimbus that seemed to play a little as he looked - to shift and expand and contract. It was as if there had been something within it, protected by indistinctness and corresponding in extent with the opaque surface behind. (754-755)

Ma quella luce, finora sinonimo di salvezza, cambia di segno e si erge ad ostacolo che si frappone tra lui e la sua fuga: essa infatti proviene dai battenti aperti, i quali, ne è oltremodo sicuro, aveva lasciato serrati. Ed è a questo punto che Brydon fronteggia il suo *alter ego* nel “great grey glimmering margin”.

La speciale facoltà posseduta dai due personaggi di *The Friends of the Friends* di avere visioni di persone sul punto di morte è definita *extraordinary privilege, strange gift, idiosyncrasy, peculiar power, accessibility to forms of life, strange adventure*, mentre le straordinarie manifestazioni a cui essi hanno assistito vengono indicate con le espressioni *vision, fact, impression, visitation, case, inexplicable occurrences*. La caratteristica posseduta dal fidanzato e dalla migliore amica è descritta dalla protagonista-narratrice in termini tutt'altro che perturbanti, ma che anzi sottolineano la specialità delle due persone a lei vicine, e che costituisce piuttosto il motivo del suo interessamento a loro e del desiderio pressante di farli incontrare. Tuttavia, per buona parte del racconto, l'incontro è differito per le ragioni più disparate, addotte alternativamente dall'uno e dall'altro. Nella narrazione, tale dilazione ha il preciso compito di suscitare aspettative ed attese nel lettore, il quale, appassionato allo strano caso dei due personaggi, attende impaziente il momento del loro incontro e la descrizione dei suoi risvolti. Le somiglianze tra i due, al di là della comune esperienza prodigiosa giovanile, sono ampiamente messe in rilievo, scandite dalla ripetizione anaforica dell'aggettivo "same". Esse riguardano abitudini, gusti, attitudini e persino l'aspetto fisico, quasi ad indicare una "fratellanza" di spirito, sicuramente a segnalare un rapporto speciale, più intimo e approfondito di qualsiasi relazione intesa nel senso comune del termine.

They were so awfully alike: they had the same ideas and tricks and tastes, the same prejudices and superstitions and heresies; they said the same things and sometimes did them; they liked and disliked the same persons and places, the same books, authors and styles; there were touches of resemblance even in their looks and features. It established much of a propriety that they were in common parlance "nice" and almost equally handsome. But the great sameness, for wonder and chatter, was their rare perversity in regard to being photographed. (402)

They made exactly the same reflexions, and each in some manner was sure to hear of the other's. (403)

L'impossibilità a farli convergere nel medesimo luogo nello stesso momento è riferita ricorrendo a immagini tratte dall'esperienza comune di incompatibilità ed alternanza, come quella dei

buckets in the well, the two ends of the see-saw, the two parties in the State, so that when one was up the other was down, when one was out the other was in; neither by any possibility entering a house till the other had left it or leaving it all unawares till the other was at hand. They only arrived when they had been given up, which was also precisely when they departed. They were in a word alternate and incompatible; they missed each other with an inveteracy that could be explained only by its being preconcerted. (402)

Quando si avvicina la possibilità concreta per l'incontro di avere finalmente luogo, l'appropinquarsi dei due è paragonato al gioco di "acqua-fuoco" nella fase "brucia".

It had been kept at bay by a series of accidents unexampled in their frequency; but the reign of accidents was now visibly at an end. I had an intimate conviction that both parties would keep the tryst. It was more and more impressed on me that they were approaching, converging. They were like the seekers for the hidden object in the game of blindfold; they had one and the other begun to "burn." We had talked about breaking the spell; well, it would be effectually broken. (406)

La scelta del termine "tryst" e il riferimento al fuoco tradiscono la bruciante gelosia nascente della protagonista e costituiscono una prolessi della passione che divamperà tra i due affini. Il triangolo amoroso in effetti si chiude, ma non secondo le attese della ricezione: il rapporto tra lui e l'altra paradossalmente s'intensifica nel momento in cui uno dei due viene meno, perpetuando "the spell" che li aveva resi finora alterni e incompatibili.

Gli imprevedibili risvolti “mostruosi” che la peculiarità dei suoi cari manifesta nella vicenda, fa sì che la donna prenda le distanze dai due, rifugiandosi nella razionalità.

They had enjoyed a rare extension of being and they had caught me up in their flight; only I couldn't breathe in such air and I promptly asked to be set down. Everything in the facts was monstrous, and most of all my lucid perception of them; the only thing allied to nature and truth was my having to act on that perception. (424)

L'esperienza fantastica è paragonata ad un'altitudine insopportabile. Per contrastare il senso di vuoto, o meglio di alta quota e di mancanza d'aria, la protagonista si aggrappa alla “perception”, strumento di conoscenza delle cose tangibili e reali. Sebbene i fatti sottoposti al vaglio della percezione siano inafferrabili, l'aggancio alla natura e verità persiste nella facoltà di razionalizzare l'esperienza e di reagire in conseguenza ad essa, quale retaggio della logica consequenziale non inficiata dagli eventi mostruosi. “Nature” e “truth” definiscono, per opposizione implicita, il carattere innaturale, irrazionale, apparente, falsificante della vicenda fantastica.

CONCLUSIONI

Nel percorso delineato nel presente lavoro, la scrittura è stata tendenzialmente (e necessariamente) considerata variabile indipendente della funzione lettura. Assumendo la prospettiva della composizione del testo, tuttavia, si rischia di dare talvolta l'impressione di trovarsi di fronte ad un autore demiurgo che mette in atto un insieme di strategie vincenti a priori, dall'esito certo. In realtà l'effetto di *suspense* è tutt'altro che predeterminato: a più riprese è stato sottolineato il ruolo attivo del lettore il quale, nelle opere fantastiche più che in scritti di altri generi letterari, è chiamato in causa nel processo di completamento di senso e coinvolto in un rapporto complesso con il narratore all'interno dell'equilibrio delicato del patto di lettura, il quale è messo in discussione ad ogni momento, rinegoziato, esplicitato in un contesto autocosciente che mette a nudo e palesa i meccanismi della scrittura e della ricezione. Le strategie della *suspense* si configurano, quindi, come strumenti adoperati da colui che scrive per creare dei *blanks* per il lettore. Vuoti di senso, di informazione e di interpretazione che scaturiscono da meccanismi logici inceppati, dal fallimento delle griglie interpretative del reale. La sospensione del lettore, il senso di angoscia profonda e di smarrimento è la reazione alla domanda implicita che l'autore gli pone: cosa succederebbe se le leggi che stanno alla base e reggono il mondo conosciuto venissero invalidate e si dimostrassero fallaci? Ci rifugiamo all'interno di un cono di luce, fieri e sicuri, presuntuosi di possedere la "verità". Il fantastico, *par contre*, è in ultima istanza un invito all'umiltà intellettuale; parodizzando ogni genere letterario che chiama in causa, relativizza l'epistemologia e nega la possibilità di un universo unilogico e unicentrico. L'esperienza conoscitiva non è più un percorso unidirezionale, ma piuttosto un salto nel baratro, privo di garanzie e dall'esito incerto.

Ovviamente è tutto un gioco; lo afferma anche Henry James nella prefazione alla "New York Edition" del suo *Turn of the Screw*, definendo il proprio scritto un

giochetto, una *amulette* per “acchiappare” i lettori più acuti. Più di un secolo di critica letteraria impegnata in approcci esegetici al testo di James ha dimostrato che la questione è in realtà molto più complessa. La domanda iniziale “i fantasmi ci sono oppure no?” ha dato il via ad una danza di interpretazioni a cerchi concentrici che, allargandosi progressivamente, ha investito la sfera psicanalitica, esistenziale, femminista, postcoloniale, allegorica, simbolica, marxista e postmoderna¹⁶², per poi implodere, in una sorta di *big crunch*, e ritornare alle origini, ovvero al testo e alla dimensione dell’enunciazione. Ciascuna risposta si impone come categorica e definitiva, ma l’egemonia di questa o quella chiave di lettura dura l’intervallo di tempo che la separa dalla successiva pubblicazione sull’argomento, la quale sconfessa i predecessori, adduce prove opposte ma egualmente valide, sostiene tesi incompatibili con le precedenti ma parimenti legittimate da un testo estremamente ambiguo, che permette letture plurime e pluridirezionali proprio in virtù di quegli “spazi bianchi” di cui parlerà Eco¹⁶³, che provocano smarrimento e attrazione ambigua. Seguendo una rotta che si è negli anni sempre più allontanata dal punto di partenza (che è il testo stesso) si approda in tempi recenti, dicevamo, al porto dal quale il lungo viaggio delle interpretazioni aveva preso avvio.

The Turn of the Screw e la storia della sua critica è l’emblema della natura dell’uomo, che non può arrendersi all’inesplicabile e all’afasia e che quindi rifiuta di deporre le armi di fronte all’indicibile: la giostra delle letture continua. La sfida all’interpretazione lanciata dagli autori dei testi fantastici fa leva sul “narcisismo” della ricezione, per cui il continuo avvicinarsi delle interpretazioni ci dice molto di più su chi le ha prodotte di quanto esse illuminino i testi ai quali fanno riferimento. E’ questa la ricchezza del testo di James e di tutti gli altri appartenenti al corpus fantastico: l’inesauribile vitalità derivata dalla dimensione della “sospensione”, che è spazio vuoto

¹⁶² Cfr. G. Mochi, “Le «cose cattive» di Henry James”, introduzione a H. James *Il giro di vite*, (a cura di G. Mochi), cit., pp. 35-39.

¹⁶³ U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 52.

che sconvolge ma al tempo stesso seduce e invita ad essere colmato. E' un invito alla "riflessione" in un gioco di specchi che riflettono chi intraprende la lettura.

Si ritorna al testo, abbiamo detto. Dopo molte peregrinazioni è stato individuato nell'enunciazione il primo motore del meccanismo fantastico: l'oggetto della narrazione è secondario alle modalità dell'atto narrativo, per cui il coinvolgimento (o meglio lo sconvolgimento) emotivo ed intellettuale della persona incaricata di verbalizzare i fatti condiziona la ricezione. E' la possibilità stessa di narrare che viene problematizzata, mettendo in scena una resistenza alla verbalizzazione che tematizza l'indicibile. Quel *souffle fantastique*, assimilabile al principio di esitazione todoroviano, scaturisce dalla dimensione incerta caratterizzata dall'"assenza" in senso lato (assenza di informazioni, di prospettive plurime, di coordinate spazio-temporali, di tessuto connettivo logico, di parole). La *suspense* non è soltanto l'impazienza e l'insofferenza derivante dal non sapere i fatti o le modalità di dipanamento di certe situazioni, ma è l'angoscia profonda per l'irreperibilità di *una* spiegazione a fronte di una vasta gamma di alternative incompatibili e tuttavia compresenti che invalidano i sistemi sintagmatici alla base del reale.

Poiché il cuore del fantastico dimora nell'enunciazione, le strategie, messe in atto al fine di produrre un'*impasse* conoscitiva, investono ogni aspetto del *dire*: la grammatica, la sintassi, gli attanti narrativi, l'impianto retorico, la scelta delle parole, il ritmo. Analizzare puntualmente questi fattori, "vivisezionando" il testo e scindendolo in unità fondamentali, non significa tuttavia catturare l'essenza e distillare il segreto del fantastico. Il metodo induttivo proposto si discosta significativamente dal metodo scientifico che emula per la *non* ripetibilità dei risultati ottenuti. Un esperimento di laboratorio che volesse, a partire dagli ingredienti individuati, "costruire" artificialmente un racconto fantastico vedrebbe inesorabile il suo misero fallimento; come un tentativo prometeico moderno à *la Frankenstein* che aspirasse alla genesi a partire da pezzi umani inerti. Il "soffio di vita" è inafferrabile e irriproducibile e risiede nelle dinamiche dell'insieme, nella creatività dell'artista, nell'imprevedibilità

degli orientamenti della ricezione. Il fantastico rimane un'alchimia insondabile e instabile, che permette ad ogni nuovo lettore, in ogni tempo, in ogni luogo, di affacciarsi al testo in modo *naïf* e godere del (o subire il) fascino ambiguo della lettura, infondendo il *proprio* soffio vitale fatto di esperienza e immaginazione. Senza la ricezione un testo non esiste¹⁶⁴. La forma di vita del racconto è l'incontro di tante soggettività: l'autore, l'io narrante, i personaggi riflettori e non ultimo il lettore, il quale *agisce* sul testo tramite l'attività di lettura, apportando il proprio paradigma culturale, emotivo, cognitivo, e completando l'esperienza suggerita e tracciata dalla scrittura. "Il testo postula la cooperazione del lettore come propria condizione di attualizzazione. Possiamo dire meglio che *un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo*: generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui - come d'altra parte in ogni strategia"¹⁶⁵. Il lettore, soggetto attivo dell'interpretazione, è quindi parte del quadro generativo del testo stesso. La costruzione del testo e l'insieme delle strategie messe in atto devono tener conto delle proiezioni del lettore modello che ci si prefigge di raggiungere al fine di ottenere l'effetto voluto. I testi fantastici esigono un pubblico ristretto, acuto, accorto, colto, riflessivo. Lo esplicita James nella prefazione alla "New York Edition" di *The Turn of the Screw*¹⁶⁶; lo suggerisce di nuovo James nella cornice dello stesso racconto con un'allusione metanarrativa alla ricezione del testo¹⁶⁷; si evince dalla quantità, nei racconti fantastici, di riferimenti intertestuali con frequenti e sottili risvolti parodici. Individuare alcune delle strategie messe in atto nei testi fantastici è un utile esercizio del lettore attento per condurre una lettura

¹⁶⁴ "Un testo è la somma delle sue letture [...] esso non esiste al di fuori delle sue ricezioni: esiste solo come matrice fisica di una serie di esperienze morali, variabili, nelle quali è appunto costituita la sua realtà" (M. Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980, p. 63).

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 54.

¹⁶⁶ "A questo punto non occorre aggiungere che è puro e semplice pezzo di bravura, di freddo calcolo artistico, una amulette per acchiappare quelli che non si lasciano acchiappare facilmente, gli estenuati, i disincantati, gli esigenti (che divertimento c'è infatti a catturare i sempliciotti?)"

¹⁶⁷ Si ricorda a questo proposito le considerazioni riguardo alla caratterizzazione di tale comitiva femminile nel cap. 2 (infra). Giovanna Mochi evidenzia come il "tu lo capirai" di Douglas riferito al narratore di primo grado alluda alla sua capacità di ascoltare e alla sua acutezza, innescando un "processo di identificazione gratificante nel lettore, che viene a situarsi nel luogo privilegiato del «punto di vista», assumendosi tutte quelle doti di eccezionale acume e sensibilità di cui James fornisce i suoi *vessels of consciousness*" (G. Mochi, *Le «cose cattive» di Henry James*, cit., p. 48).

consapevole e coscientemente attiva, senza peraltro squarciare del tutto il velo magico che avvolge questo tipo di narrazione.

Il giocattolo del fantastico, quindi, è ancora intatto ed è possibile per ogni lettore, di oggi e di domani, poterci ancora giocare e stupirsi, e perpetuare il tentativo prometeico di dare voce all'indicibile.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio, prima di tutti, la Prof.ssa Ferrari, per la costante disponibilità e l'inesauribile pazienza, per le preziose indicazioni e gli indispensabili suggerimenti, per la fiducia riposta in me e per l'incoraggiamento nei momenti critici, senza il quale non sarei certamente giunta fin qui.

Grazie alla a me cara Prof.ssa Coltelli, che mi ha guidato nei primissimi passi del dottorato e alla quale devo esperienze di crescita umana e culturale che saranno sempre parte di me.

Un caloroso abbraccio va alla mia famiglia, per avermi sostenuto durante tutti questi anni di studio, attraverso periodi non sempre all'insegna della serenità e della spensieratezza.

Il mio pensiero va infine al chiarissimo professor Francesco Gozzi – al quale devo l'argomento stesso del presente lavoro – che è stata e sarà sempre una figura importante e un esempio per me, sia professionalmente che umanamente.

Con tutta la mia stima e l'affetto, questa tesi è a lui dedicata.

BIBLIOGRAFIA

1- TESTI TEORICO-METODOLOGICI

ATLAS, J. D. (2004) "Presupposition", in L. R. Horn e G. Ward (a cura di) *Handbook of Pragmatics*, Malden, Blackwell, pp. 29-52.

BARTHES, R. (1982) *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi.

BERGSON, H. (1959) *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France.

BERNARDELLI, A. (1999) *La narrazione*, Bari, Laterza.

BERTUCCELLI Papi, M. (2009) "Implicitness", in *Key notions for pragmatics*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 140-162.

BOOTH, P. W. (1961) *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The Univ. of Chicago Press.

CHATMAN, S. (1981) *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche Editrice.

COHEN, J. (1966) *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion (tr. it., *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna, Il Mulino, 1974).

DEL LUNGO, A. (1997) *Gli inizi difficili*, Padova, Unipress.

DELOGU, F. (2009) "Presupposition", in *Key Notions for Pragmatics*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 195-207.

DUBOIS, J. (1973) "Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste", *Poétique*, 16, pp. 491-98.

ECO, U. (1979) *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

ECO, U. (1984) "Metafora e semiosi", in *Semiotica e Filosofia del Linguaggio*, Torino, Einaudi, pp. 141-198

ECO, U. (1990) *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.

FARNETTI, M. (1997) *L'irruzione del vedere nel pensare*, Udine, Campanotto.

FESTINGER, L. (1997) *Teoria della dissonanza cognitiva*, Milano, Franco Angeli.

GARAVELLI, B. (2010) *Il parlar figurato: manualetto delle figure retoriche*, Bari, Laterza.

- GENETTE, G. (1972), *Figure III*, Paris, Seuil.
- GENETTE, G. (1976) *Figure III*, Torino, Einaudi.
- GIVÓN, T. (1989) *Mind, Code and Context: Essays in Pragmatics*, Hillsdale-London, Lawrence Erlbaum.
- GRICE, H. P. (1981) "Presupposition and conversational implicature", in Cole (a cura di), *Radical Pragmatics*, New York, Academic Press.
- GRUPPO μ (1976) *Retorica Generale. Le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani.
- GRUPPO μ (1977) *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Editions Complexe (tr. it., *Retorica della poesia: lettura lineare, lettura tabulare*, Milano, Mursia, 1985).
- JACOBSON, R. (1966) *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.
- LEVINSON, S. (1983) *Pragmatics*, London, Cambridge University Press.
- MARCHESE, A. (1983) *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori.
- MENEGHELLI, D. (1998) *Teorie del punto di vista*. Firenze, La Nuova Italia.
- ORLANDO, F. (1992) *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- PAGNINI, M. (1980) *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio.
- PUGLIATTI, P. (1985) *Lo sguardo nel racconto: teoria e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli.
- RICOEUR, P. (1976) *La metafora viva*, Milano, Jaca Book.
- RUWET, N. (1975) "Synecdoques et métonymies", *Poétique*, 23, pp. 371-388.
- STRAWSON, P. F. (1952) *Introduction to Logical Theory*, London, Methuen, 1952.
- TRAVERSETTI, B. (2004) *Explicit, l'immaginario romanzesco e le forme del finale*, Cosenza, Pellegrini.
- TRAVERSETTI, B. (1988) *Incipit: le tecniche dell'esordio nel romanzo europeo*, Torino, Nuova ERI.
- VIOLI, P. (1997) *Significato ed esperienza*, Milano, Bompiani.

2- *SUL FANTASTICO*

ALAZRAKI, J. (1975) "The Fantastic as Surrealist Metaphor in Cortazàr's Short Fiction", *Dada/Surrealism*, 5.

ALBERTAZZI, S. (1993) *Il punto su la letteratura fantastica*, Bari, Laterza.

APTER, T. E. (1982) *Fantasy Literature. An Approach to Reality*, Bloomington, Indiana University Press.

BESSIERE, I. (1974) *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse.

BONIFAZI, N. (1982) *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia*, Ravenna, Longo.

BORDONI, C. (2004) *Linee d'ombra: letture del fantastico in onore di Romolo Runcini*, Cosenza, Pellegrini.

BRANCA, V. (1988) *Gli universi del fantastico*, Firenze, Vallecchi.

CAILLOIS, R. (1975) *Obliques. Précédé de Images, images...*, Paris, Stock.

CAILLOIS, R. (1976) *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard.

CALVINO, I. (1980) "Definizione di territori: il fantastico", in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, pp. 215-216.

CAMPRA, R. (1981) "Il fantastico: una isotopia della trasgressione", *Strumenti Critici*, XV, 45, pp. 199-231.

CAMPRA, R. (2000) *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci.

CASTEX, P.-G. (1962) *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti.

CESERANI, R., LUGNANI, L., GOGGI, G., BENEDETTI, C., SCARANO, E. (1983) *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi.

CESERANI, R. (1996) *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.

- COLLINS, R., PEARCE H. D. (a cura di) (1985) *The scope of the fantastic - theory, technique, major authors: selected essays from the First international conference on the fantastic in literature and film*, Wesport, Greenwood press.
- CORNWELL, N. (1990) *The Literary Fantastic: from Gothic to Postmodernism*, New York, Harvester Wheatsheaf.
- CORTI, C. (1989) *Sul discorso fantastico*, Pisa, ETS.
- DESCHAMPS, G. (1905) "La littérature fantastique et terrible", *Je sais tout*, 8, pp. 151-160.
- DUILIO, P. (1992) *La letteratura fantastica*, Avellino, Ruggero.
- FAMBRINI, A. (2009) *La trasgressione fantastica: infrazioni logiche e abissi di senso nella narrativa fantastica da Kafka a Cortázar*, Trento, Università degli studi di Trento, ciclo XXI (2005-2008). Tesi di dottorato disponibile on-line all'indirizzo:
http://eprints-phd.biblio.unitn.it/99/1/Tesi_Dottorato_Zeppegno.pdf
- FARNETTI, M. (1995) *Geografia, storia e poetica del fantastico*, Firenze, Olschki.
- FINNÉ, J. (1980) *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Editions de l'Université.
- FREUD, S. (1919) *Il perturbante*. Milano, Bompiani, 2002.
- HUME, K. (1984) *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, New York - London, Methuen.
- JACKSON, R. (1981) *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, London-New York.
- JAMES, M. R. (1924) "Introduction", *Ghosts and Marvels. A selection of Uncanny Tales*, V.H. Collins (a cura di), London, Oxford University Press.
- JENTSCH, E. (1906) *Sulla psicologia del perturbante*, in appendice a R. Ceserani (a cura di), *La Narrazione fantastica*, cit.
- JOLLES, A. (1930) *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen, Niemeyer; trad. it. *Forme semplici*, Milano, Mursia, 1980.

- LAZZARIN, S. (2000) *Il modo fantastico*, Bari, Laterza.
- MATTHEY, H. (1915) *Essai sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800*, Lausanne, Payot.
- MORETTI, F. (1987) “Dialettica della paura”, in *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, pp. 104-137.
- ORLANDO, F. (2001) “Statuti del soprannaturale nella narrativa”, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, tomo 1, Torino, Einaudi.
- OSTROWSKI, W. (1966) “The Fantastic and the Realistic in Literature: Suggestions on How to Define and Analyse Fantastic Fiction”, *Zagadnie-nia Rodzajów Literackich*, IX.
- PENZOLDT, P. (1952) *The Supernatural in Fiction*, New York, Humanities Press.
- RETINGER, J. H. (1908) *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Paris, Grasset.
- SARTRE, J.-P. (1947) “ ‘Aminadab’ ou du fantastique considéré comme un langage”, *Situations I*, Paris, Gallimard.
- SCARBOROUGH, D. (1917) *The Supernatural in Modern English Fiction*, New York-London, Putnam.
- SCARSELLA A. (1986) “Profilo delle poetiche del fantastico”, *La rassegna della letteratura italiana*, VIII, XC, pp. 201-220.
- SECCHIERI, F. (1995) “Il coltello di Lichtenberg. Fantastico e teoria letteraria”, in *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, M. Farnetti (a cura di), Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- SPENCER, K. (1987) “Victorian Urban Gothic: The First Modern Fantastic Literature”, in SLUSSER G., RABKIN E. S. (a cura di), *Intersections: Fantasy and Science Fiction*, Essays presented at the Seventh Eaton Conference on Science Fiction and Fantasy Literature, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- SPINA, G. (1973) *Il soprannaturale nella letteratura inglese del Novecento*, Genova, Bozzi.
- TODOROV, Tz. (1970) *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- TODOROV, Tz. (1977) *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti.

TOMASI, S. (1998) *Il bello della bestia: saggi sulle esitazioni del fantastico*, Ancona, Transeuropa.

VAX, L. (1965) *La seduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France.

VAX, L. (1987a) *La natura del fantastico*, Napoli, Theoria.

VAX, L. (1987b) *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires.

ZGORZELSKI, A. (1980) "La fantascienza è un genere della letteratura fantastica?", in L. Russo (a cura di), *La fantascienza e la critica*, Testi del convegno internazionale di Palermo, Milano, Feltrinelli.

ZGORZELSKI, A. (1984) "On Differentiating Fantastic Fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature", *Poetics Today*, 5.

3- ANTOLOGIE

ALAZRAKI, J. (a cura di) (1983) *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortàzar*, Madrid, Gredos.

CALVINO, I. (a cura di) (1983) *Racconti fantastici dell' '800*, Milano, Mondadori.

CASARES, B. (a cura di) (1981) *Antologia della letteratura fantastica*, Roma, Editori Riuniti.

COLLINS, V. H. (a cura di) (1924) *Ghosts and Marvels. A selection of Uncanny Tales*, London, Oxford University Press.

PEROSA, S. (a cura di) (1986) *Teorie americane del romanzo 1800-1900: da Poe a Melville da Cooper a James: un'antologia e uno studio critico dei grandi precursori del modernismo*, Milano, Bompiani.

4- HENRY JAMES

4-1 Opere

JAMES, H. (1948a) *The Art of Fiction and Other Essays*, Morris Roberts (introduction by), New York, Oxford University Press.

JAMES, H. (1948b) *The Ghostly Tales of Henry James*, L. Edel (edited by), New Brunswick, Rutgers University Press.

JAMES, H. (1957a) *The Turn of the Screw; The Lesson of the Master*, Heywood Brown (introduction by), New York, The Modern Library.

JAMES, H. (1957b) *The House of Fiction: Essays on the Novel*, Leon Edel (edited with an introduction by), London, R. Hart-Davis.

JAMES, H. (1961) *The Notebooks of Henry James*, F. O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock (edited by), New York, Oxford University Press.

JAMES, H. (1962) *The Art of the Novel*, Richard P. Blackmur (introduction by), New York, Charles Scribner's Sons.

JAMES, H. (1966), "Preface to the New York Edition", in Fred B. Millet (introduction by), *The Golden Bowl*, New York, Modern Library.

JAMES, H. (1980) *What Maisie Knew*, D. Jefferson and D. Grant (edited by), Oxford, Oxford University Press.

JAMES, H. (1985) *Romanzi brevi*, Sergio Perosa (a cura di), Milano, Mondadori.

JAMES, H. (1993) *La lezione dei maestri: il romanzo francese dell'Ottocento*, Giovanna Mochi (a cura di), Torino, Einaudi.

JAMES, H. (2001) *Quel che sapeva Maisie*, nuova traduzione di Ugo Tessitore, Giovanna Mochi (introduzione di), Venezia, Marsilio.

JAMES, H. (2007) *Il giro di vite*, Giovanna Mochi (a cura di), Venezia, Marsilio.

LOMBARDO, A. (a cura di) (1956) *Le prefazioni*, Venezia, Neri Pozza.

LOMBARDO, A. (a cura di) (1957) *Le lettere di Henry James*, Venezia, Neri Pozza.

MILLER J. E. (a cura di) (1972) *Theory of Fiction: Henry James*, Lincoln, University of Nebraska Press.

4-2 Articoli, saggi e introduzioni

ARISTAR DRY, H. (1991) "Ghostly Ambiguity: Presupposition in *The Turn of the Screw*", *Style*, 25 (1), pp. 71-89.

BANTA, M. (1964) "Henry James and the 'Others'", *New England Quarterly*, 37 (2), pp. 171-184.

BEACH, J. W. (1949) "Introduction", in H. James, *The American*, New York, Rinehart & Co.

BLACKMUR, R. P. (1963) "Introduction", in H. James, *The Golden Bowl*, New York, Dell Publishing.

BONTLY, T. J. (1969) "Henry James's 'General Vision of Evil' in *The Turn of the Screw*", *Studies in English Literature 1500-1900*, 9 (4), pp.721-735.

BOOTH, P. W. (1990) "Ghosts, Demons, and Henry James: *The Turn of the Screw* at the Turn of the Century", *American Literature*, 62 (1), pp. 128-130.

DUPEE, F. W. (edited by) (1945) *The Question of Henry James: a Collection of Critical Essays*, London, Allan Wingate.

EDEL, L. (1924) "Introduction", in H. James *The Other House*, New York, New Directions.

EDEL, L. (1968) "Introduction", in H. James *The American Scene*, Bloomington and London, Indiana University Press.

FAGIN, N. B. (1941) "Another Reading of the *Turn of the Screw*", *Modern Language Notes*, 56 (3), pp. 196-202.

FLATLEY, J. (2004) "Reading into Henry James", *Criticism*, 46 (1), pp. 103-123.

- FREUNDLIEB, D. (1984), "Explaining Interpretation: The Case of Henry James's *The Turn of the Screw*", *Poetics Today*, 5 (1), pp. 79-95.
- GODDARD, H. C. (1957) "A Pre-Freudian Reading of *The Turn of the Screw*", *Nineteenth-Century Fiction*, 12 (1), pp. 1-36.
- HEILMAN, R. B. (1947) "The Freudian Reading of *The Turn of the Screw*", *Modern Language Notes*, 62 (7), pp. 433-445.
- HILL, R. W. (1981) Jr, "A Counterclockwise Turn in James's *The Turn of the Screw*", *Twentieth Century Literature*, 27 (1), pp. 53-71.
- IVES, C. B. (1963) "James's Ghosts in *The Turn of the Screw*", *Nineteenth-Century Fiction*, 18 (2), pp. 183-189.
- IZZO, C. (1967) "Henry James. Uno scrittore sintattico", in Carlo Izzo (a cura di) *Civiltà americana*, vol. 1, Roma, Edizioni di storia e letteratura, pp. 182-204.
- JONES, A. E. (1959) "Point of View in *The Turn of the Screw*", *PMLA* 74 (1), pp. 112-122.
- LINGUANTI, E. "Mistificazioni: *The Turn of the Screw* di Henry James", in *Lecture anglo- americane in memoria di R. Anzilotti*, Pisa, Nistri-Lischi, 1986, pp. 199-226.
- LOMBARDO, A. (1984) "Henry James e l'incubo del passato", in B. Pisapia (a cura di) *I piaceri dell'immaginazione: studi sul fantastico*, Roma, Bulzoni.
- MANSELL, D. (1985) "The Ghost of Language in *The Turn of the Screw*", *Modern Language Quarterly*, 46 (1), pp. 48-63.
- MARRONI, F. (1985) "Henry James e le possibilità dell'inganno: una lettura di *The Aspern Papers*", Pisa, *Quaderni di Anglistica*, 3, pp. 101- 120.
- MELCHIORI, G. (1965) "Aspetti del simbolismo di Henry James", in *Il simbolismo nella letteratura nord-americana: atti del symposium tenuto a Firenze, 27-29 novembre 1964*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 169-190.
- MIALL, D. S. (1984), "Designed Horror: James's Vision of Evil in *The Turn of the Screw*", *Nineteenth-Century Fiction*, 39 (3), pp. 305-327.

- NUGNES, B. (1996) "Fantasmi d'amore. Barlumi ed ombre nel dialogo di James", in *Lo spazio della conversazione*, Pisa, ETS, 1996, pp.171-90.
- PEROSA, S. (1976) "Nota introduttiva", in H. James, *Il riflettore*, Torino, Einaudi.
- POLLIN, B. R. (1973), "Poe and Henry James: A Changing Relationship", *The Yearbook of English Studies*,3, pp. 232-242.
- PUGLIATTI, P. (1989) "Che cosa è veramente successo a Bly? Memoria e affidabilità in *The Turn of the Screw* di Henry James", *Strumenti critici*, 59, IV, 1, pp. 1-48.
- REED, G. A. (1949) "Another Turn on James's *The Turn of the Screw*", *American Literature*, 20 (4), pp. 413-423.
- ROELLINGER, F. Jr. (1948), "Psychical Research and *The Turn of the Screw*", *American Literature*, 20 (3), pp. 401-412.
- STOVALL, F. (1957) "Henry James's *The Jolly Corner*", *Nineteenth-Century Fiction*, 12 (1), pp. 72-84.
- VAN PEER, W. VAN DER KNAAP, E. (1995), "(In)compatible Interpretations? Contesting Readings of *The Turn of the Screw*", *MLN*, 110 (4), pp. 692-710.
- VILLARI, E. (1995) "Dai "tesori dei re" alla "figura nel tappeto": Ruskin e James sulla lettura in E. Siciliani, A. Cecere, V. Intonti", in A. Sportelli (a cura di), *Le trasformazioni del narrare. Atti del XVI Convegno Nazionale AIA*, Ostuni (Brindisi), 14-16 ottobre 1993, Fasano, Schena, pp. 85-97.

4-3 Monografie

- ANDREAS, O. (1948) *Henry James And The Expanding Horizon: A Study Of The Meaning And Basic Themes Of James's Fiction*, Seattle, University of Washington Press.
- AVANZI, A. (1997) *Il giro di vite di Henry James musicato da Benjamin Britten*, Udine, A. Azanzi.

- BLACKALL, J.F. (1965) *Jamesian Ambiguity and The Sacred Fount*, New York, Cornell University Press.
- BOWDEN, E. T. (1956) *The Themes of Henry James*, London, Oxford University Press.
- CASTIGLIONI, G. (1945) *James*, Brescia, La Scuola.
- DEFAZIO, M. T. (2004) *Il mito dell'io impossibile: allucinazioni e identità mancate in Guy de Maupassant, Henry James, Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni.
- DUPEE, F. W. (1951) *Henry James*, New York, Sloane.
- EDEL, L., Ray G. N. (a cura di) (1958), *Henry James and H.G.Wells. A Record of their Friendship, their Debate on the Art of Fiction and their Quarrel*, Urbana, University of Illinois Press.
- EDEL, L. (1960) *Henry James*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- EDEL, L. (1977) *The Life of Henry James*, Harmondsworth, Penguin.
- ELIA, E. (1989) *Il giro di vite di Henry James: strutture e immagini*, Lecce, Milella.
- GALE, R. L. (1965) *Plots and Characters in the Fiction of Henry James*, Hamden, Archon.
- GOODE, J. A. (1972) *The Air of Reality: new Essays on Henry James*, London, Methuen.
- GRAHAM, G. K. (1975) *Henry James: the Drama of Fulfilment. An Approach to the Novels*, Oxford, Clarendon Press.
- GUARNIERI, P. (1985) *Introduzione a James*, Bari, Laterza.
- HOCKS, R. A. (1990) *Henry James: a Study of Short Fiction*, Boston, Twayne Publishers.
- IANNACCONE, M. A. (2011) *Il giro di vite di Henry James: analisi, tecniche narrative, struttura*, Milano, Sugarco.
- INTONTI, V. (2009) *The small circular frame: la narrativa breve di Henry James*, Napoli, Liguori.
- ISOLDO, L. (1999) *Hills and Big Halls: spazialità e scrittura in Henry James*, Napoli, Liguori.
- IZZO, D. (1981) *Henry James*, Firenze, La Nuova Italia.
- IZZO, D. (1988) *Quel mostro bizzarro: Henry James nella cultura italiana, 1887-1987*,

Roma, Bulzoni.

JEFFERSON, D. W. (1964) *Henry James and the Modern Reader*, Edinburgh, Oliver & Boyd.

KROOK, D. (1963) *The Ordeal of Consciousness in Henry James*, New York, Cambridge University Press.

LEAVIS, F. R. (1983) *La grande tradizione: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, Milano, Mursia.

LEE, B. (1978) *The Novels of Henry James: a Study of Culture and Consciousness*, London, Edward Arnold.

LOGALDO, M. (1964) *Figura e rappresentazione in Henry James: 1896-1901*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

LUSTIG, T. J. (1994) *Henry James and the Ghostly*, Cambridge, Cambridge University Press.

MARRONI, F. (1983) *Invito alla lettura di Henry James*, Milano, Mursia.

MARSHALL, A. (1998) *The Turn of the Mind: Constituting Consciousness in Henry James*, London, Associated University Presses.

MARTINEZ, C. (2001) *L'arte della critica: ideologia estetica e forma narrativa nelle Prefazioni di Henry James*, Roma, Bulzoni.

MATTHIESSEN, F. O. (1944) *Henry James: the Major Phase*, New York, Oxford University Press.

McWHIRTER, D. (edited by) (2010) *Henry James in Context*, Cambridge, Cambridge University Press.

MELCHIORI, B., MELCHIORI, G. (1974) *Il gusto di Henry James*, Torino, Einaudi.

MENEGHELLI, D. (1997) *Una forma che include tutto: Henry James e la teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino.

MOCHI, G. (1982) *Le cose cattive di Henry James*, Parma, Pratiche Editrice.

PADUANO, G. (1992) *Il giro di vite: percorsi dell'opera lirica*, Firenze, La Nuova Italia.

- PEROSA, S. (1972) *Henry James e l'America*, Brescia, Paideia.
- PEROSA, S. (1978) *Henry James and the Experimental Novel*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- PEROSA, S. (1979) *L' Euro-America di Henry James*, Vicenza, Neri Pozza editore.
- PEROSA, S. (1987) *Henry James: romanziere di due mondi e fra due secoli*, Firenze, Olschki.
- PEROSA, S. (1996) *Letteratura inglese e letteratura americana da Poe a James*, Torino, UTET.
- PEROSA, S. (2000a) *Henry James in Italia*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.
- PEROSA, S. (2000b) *La scrittura astratta di Henry James: tradurre The Sacred Fount*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.
- PEROSA, S. (a cura di) (2000c), *Le traduzioni italiane di Henry James*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.
- POIRIER, R. (1967) *The Comic Sense of Henry James: a Study of the Early Novels*, London, Chatto & Windus.
- POLLAK, V. R. (edited by) (1993) *New essays on Daisy Miller and The Turn of the Screw*, Cambridge, Cambridge University Press.
- POWERS, L. H. (1970) *Henry James: an Introduction and Interpretation*, New York, Holt, Rinehart and Winston.
- PUTT, S. G. (1966) *Henry James: A Reader's Guide*, New York, Cornell University Press.
- REEVE, N. H. (edited by) (1997) *Henry James. The Shorter Fiction: Reassessments*, New York, St. Martin's Press.
- ROWLINGS, P. (edited by) (1993) *Critical Essays on Henry James*, Aldershot, Scolar Press.
- SANNA, V. (1962) *I primi racconti di Henry James: 1864-1972*, Roma, G. Bardi.

- SHEPPARD, E. A. (1974) *Henry James and The Turn of the Screw*, London, Oxford University Press.
- SPRINGER, M. D. (1978) *A Rethoric of Literary Character: Some Women of Henry James*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- SWAN, M. (1950) *Henry James*, London, Longmans, Green & Co. for the British Council and the National Book League.
- TAMBLING, J. (2000) *Henry James*, Basingstoke, Macmillan Press.
- TILLOTSON, G. (1951) *Criticism and the Nineteenth Century*, London, Athlone Press.
- WEGELIN, C., WONHAM, H. B. (selected and edited by) (2003) *Tales of Henry James: the Text of the Tales, the Author on his Craft, Criticism*, New York, Norton & co.
- WEINSTEIN, P. M. (1971) *Henry James and the Requirements of the Imagination*, Cambridge, Harvard University Press.
- ZACHARIAS MALDEN, G. W. (2008) *A Companion to Henry James*, Oxford, Willey-Blackwell.

5- MISCELLANEA

- GIORCELLI, C. (2009) *Lo sguardo esiliato: cultura europea e cultura americana fra delocalizzazione e radicamento*, Casoria, Loffredo.
- PRAZ, M. (1948) *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni.
- VIATTE, A. (1928) *Les sources du romantisme, illuminisme, théosophie, 1770-1820*, Paris, Champion.

SITOGRAFIA

<http://www.rilune.org/dese/Bibliographiefantastique.pdf>.