

VALENTINA STURLI

Spiriti, spettri, fantasmi: gestione della paura e fenomenologia del
soprannaturale nel *ghost-triller* contemporaneo

1. Alcuni snodi e costanti nella gestione del plot

Nella filmografia *horror*¹ euroamericana dell'ultimo quindicennio risulta molto praticato un genere a tema soprannaturale la cui trama prevede la presenza di fantasmi, e che può essere definito *ghost thriller* sulla base della presenza di tratti tipici della *ghost story* ottocentesca, così come di elementi di mistero, pericolo, conflitto tipici del thriller psicologico; tenuto conto della vastità del campo, prima di iniziare l'analisi sono necessarie alcune brevi precisazioni. Nella letteratura occidentale i racconti di fantasmi sono presenti e attestati sin dall'antichità classica,² ma, come è noto, è alla fine del XVIII secolo, con il fiorire del

* Ringrazio Carmen Dell'Aversano per la sua disponibilità e acutezza nel discutere con me gli snodi principali di questo articolo, e Alessandro Grilli per aver voluto condividere con me intuizioni e suggerimenti, già presenti nell'articolo *Strategie e poetica della regressione in Beetlejuice di Tim Burton* («Contemporanea», XI, 2013, pp. 147-165) e che prenderanno forma in un suo libro sull'estetica *horror* di prossima pubblicazione.

¹ Per la definizione degli incerti e controversi limiti del genere *horror*, soprattutto per quanto riguarda la produzione cinematografica, rimando al primo capitolo di N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, New York&London, Routledge, 1990, in particolare, p. 35, dove il genere *horror* viene associato a un: «emotional state wherein, essentially, some non-ordinary physical state of agitation is caused by the thought of a monster, in terms of the details presented by a fiction or an image, which thought also includes the recognition that the monster is threatening and impure. The audience thinking of a monster is prompted in this response by the responses of fictional human characters whose actions they are attending to, and that audience, like said characters, may also wish to avoid physical contact with such types of things as monsters. Monsters, here, are identified as any being not now believed to exist according to reigning scientific notions». Per un'esaustiva disamina dei legami tra *gotico*, *ghost story* e genere *horror*, si veda anche D. Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, London&New York, Longmans, 1980 (trad. it. di O. Fatica, G. Granato, *Storia della letteratura del terrore*, Roma, Editori Riuniti, 1994).

² Per approfondimenti sul tema del fantasma nell'età classica è disponibile la documentata trattazione di A. Stramaglia, *Res inauditae, incredulae: storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, Bari, Levante, 1999.

genere gotico,³ che assistiamo al sorgere della fortuna vera e propria di questo tema. Nel cinema le pellicole a tema fantasmi sono presenti, anche se assai poco frequenti, sin dagli albori: per citare alcuni esempi,⁴ e senza contare le cosiddette *ghost comedies*,⁵ dal cortometraggio dal titolo *L'auberge ensorcelé* (1897) di G. Meliès, *The Haunted Curiosity Shop* (1901) di R. Booth, fino a *The Uninvited* (1944) di L. Allen, *The Carnival of Souls* (1962) di H. Harvey. Negli anni '60, anche grazie ad alcuni fortunati adattamenti di celebri romanzi come *The Turn of The Screw* (1898) di H. James, da cui viene tratto *The Innocents* (1963) di J. Clayton, e *The Haunting of Hill House* (1959) di S. Jackson, portato sul grande schermo da R. Wise con *The Haunting* (1963), si registra un incremento di titoli di questo tipo come *Schock* (1977) di M. Bava, *Ruby* (1977) di C. Harrington, *The Fog* (1980) di J. Carpenter, nonché il celeberrimo *The Shining* (1980) di S. Kubrik. È tuttavia soltanto negli ultimissimi anni '90 che, secondo Hutchings,⁶ si verifica una vera e propria esplosione di film che prevedono un soprannaturale a tema fantasmi, con l'uscita in Giappone di *The Ring* (1998) di H. Nakata e negli USA di *The Sixth Sense* (1999) di M.N. Shyamalan: pur diversissimi, entrambi incentrati sulla presenza di fantasmi, i due film riscuotono un enorme successo di pubblico e influenzeranno in modo significativo la cinematografia successiva sia euroamericana che asiatica.

Dal punto di vista dei rapporti e degli scambi, le relazioni tra cinema horror asiatico e occidentale sono molto complesse e trascendono gli scopi e gli intenti della presente analisi, anche in considerazione del fatto che il cinema horror asiatico spesso combina elementi della *ghost story* di tradizione occidentale con temi e motivi folklorici derivati, tra gli altri, dal genere *kaidan* (storia di fantasmi, che prevede anche il motivo dell'*onryou*, o spirito vendicatore) e dal teatro tradizionale *kabuki*.⁷ In virtù di questo tipo particolarissimo di ibridazione tra generi e tradizioni differenti, nonché del fatto che molti di film, soprattutto giapponesi, hanno ricevuto, a pochissima distanza dall'uscita, adattamenti hollywoodiani⁸ e dunque

³ Per una completa panoramica sulla nascita e le principali linee di sviluppo del gotico rimando a C. Spooner, E. McEvoy (eds.), *The Rutledge Companion to Gothic*, London&New York, Routledge, 2007, ma anche a J.E. Hogle (ed.), *Cambridge Companion to Modern Gothic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

⁴ Per i principali temi e motivi dell'*horror* nel cinema degli albori vd. W.W. Dixon, *A History of Horror*, New Brunswick, New Jersey, and London, Rutgers University Press, 2010, pp. 1-24.

⁵ Per un inquadramento delle quali rimando a B. Hallenbeck, *Comedy-Horror Films, a Chronological History*, Jefferson, North Carolina, and London, McFarland&Company, 2009.

⁶ P. Hutchings, *Historical Dictionary of Horror Cinema*, Lanham Maryland, Toronto, Plymouth UK, The Scarecrow Press, 2008, p. 141.

⁷ Per un'analisi approfondita dei principali generi e *trend* nel cinema *horror* asiatico rimando a J. McRoy, *Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema*, Amsterdam&New York, Rodopi, 2008, pp. 75-102.

⁸ *Ringu* (1998) di H. Nakata è stato nuovamente girato, con un diverso cast e con modifiche anche significative alla sceneggiatura, da G. Verbinski, ed è uscito negli USA con il titolo *The Ring* (2002); lo stesso è accaduto per altri titoli tra cui *Honoguraimizu no sokokara* (di H. Nakata, Giappone 2002),

circolano in una doppia versione, essi costituiscono una serie che necessita di uno studio a sé stante, e che non verrà dunque trattata nella presente analisi.

Se ci concentriamo sulla produzione euroamericana, notiamo che dall'uscita di *The Sixth Sense* (M.N. Shyamalan, USA 1999)⁹ fino ad anni recentissimi, si riscontra un numero significativo di pellicole che raccontano con elementi di *thriller* storie di fantasmi, e tra cui possiamo citare *The Others* (A. Amenábar, USA, Spagna, Francia 2001), *Gothika* (M. Kassovitz, USA 2003), *Fragile – a Ghost Story* (J. Balagueró, Spagna 2004), *The Marsh* (J. Barker, Canada 2006), *The Orphanage* (A.J. Bayona, Messico, Spagna 2007), *The Messengers* (O. PangChun&D. Pang, USA 2007), *The Awakening* (N. Murphy, Regno Unito 2011), *The Woman in Black* (J. Watkins, Regno Unito, Italia, Canada, Svezia 2012), *Mama* (A. Muschietti, Canada, Spagna 2013), *Out of the Dark* (L. Quílez, Colombia, Spagna 2014), *Angel of Death* (T. Harper, Regno Unito 2014).¹⁰

In prima istanza si può notare che la quasi totalità dei titoli citati risponde a uno schema ricorrente: dopo un iniziale momento di calma, un personaggio principale, con cui solitamente tendiamo ad identificarci, giunge o si trova in un luogo/situazione in cui cominciano a manifestarsi strani fenomeni. Per un certo lasso di tempo il film ci dà come soltanto *possibile* la presenza del soprannaturale, e in questo intervallo il protagonista tenta in vari modi di razionalizzare quello che sta accadendo intorno a lui; c'è del resto un mondo sociale circostante che non crede e preme perché non si creda a questo tipo di manifestazioni, e a cui almeno in una prima parte il protagonista tende a conformarsi. Tipicamente, dopo una svolta cruciale nella trama, viene fornito un segno della presenza del soprannaturale così incontrovertibile da fare sì che né gli spettatori né il protagonista possano più

girato nuovamente da W. Salles e uscito negli USA con il titolo di *Dark Water* (2005) e *Ju-on* (T. Shimizu, Giappone 2003) girato nuovamente dallo stesso Takeshi e uscito come *The Grudge* (2004).

⁹ La cui importanza come *turning point* per lo sviluppo di una serie di film a tema fantasmi, che abbandonano i toni forti dell'horror per vertere di preferenza su una rappresentazione meno orrorifica e più 'psicologizzante' del tema, è riconosciuta da J. Kendrick, *A Return to Graveyard: notes on the Spiritual Horror Film*, in S. Hantke (ed.), *American Horror Film, The Genre at the Turn of the Millennium*, Jackson, University of Mississippi Press, 2010, pp. 142-158.

¹⁰ Il campione di titoli qui citato non può essere esaustivo, nel senso che non contiene tutti i titoli di film a tema fantasmi usciti dal 1999 al 2015, ma penso possa dirsi rappresentativo in senso geografico nella misura in cui copre le produzioni di un'area che si estende dall'Europa (Spagna, Francia, Inghilterra, Italia) agli USA, dal Canada all'America Latina (Colombia, Messico). Per quanto riguarda la significatività, per titoli così recenti trattazioni sistematiche e canoniche risultano di difficile reperimento, benché la filmografia fino al 2009 sia almeno parzialmente coperta da S. Hantke (ed.), *American Horror Film*, cit., e W.W. Dixon, *A History of Horror*, cit. Per selezionare i film più recenti si è quindi fatto riferimento al motore di ricerca [Valossa](#) che permette, grazie a una spin off in collaborazione con l'Università finlandese di Oulu, di attingere a un database di 40.000 film di qualsiasi genere ed epoca fino ad oggi. Nel caso del presente studio, i titoli del campione sono il risultato della ricerca e della selezione mediante parole chiave tra cui *ghost story*, *ghost movie*, *ghost thriller* nella filmografia successiva al 1999.

ignorarlo. A questo punto, una volta data per certa la sua presenza, il protagonista dovrà operare su questa nuova realtà in modo da (provare a) ottenere determinati effetti. Si parte quindi da un momento di *assenza* del soprannaturale e si attraversa una fase di *incertezza* per poi giungere ad una fase di *certezza* sull'evento straordinario cui, come vedremo, tende ad essere attribuito un surplus di significazione.

Come esempio prendiamo *The Others*, ambientato al termine della seconda guerra mondiale in un'isola del Canale della Manica, dove l'algida Grace vive da sola con i suoi due bambini in una grande villa isolata. Il clima classicamente spettrale (nebbie, grandi stanze piene di ombre, atmosfere cupe) presente sin dall'inizio, è significativamente potenziato dalla particolarità che, a causa di una malattia che colpisce i due bambini, Anne e Nicholas, rendendoli pericolosamente fotosensibili, le tende e le porte della casa non possono mai essere aperte, né può essere usata luce elettrica. Nella casa vivono anche tre domestici, assunti all'inizio del film dopo che, a quanto racconta Grace, i precedenti se ne sono andati precipitosamente e senza un motivo apparente. Ben presto, come tipico della *ghost story* di ogni tempo,¹¹ nello spazio abitato dai personaggi cominciano a manifestarsi i segni di una possibile infestazione: lamenti, rumori in soffitta, ombre notturne, finché la piccola Anne segnalerà la presenza nell'edificio di non meglio precisati 'estranei' e di un 'bambino' di cui naturalmente non risulta, dopo opportune ricerche, alcuna traccia.

Per un consistente lasso di tempo (approssimativamente dal minuto 19:35 a circa 71:30), i segnali si fanno sempre più inquietanti – fino alle note di un pianoforte che suona di notte da solo in una stanza chiusa a chiave – senza che però si arrivi a una manifestazione certa e inequivocabile del soprannaturale. In altri termini, per la protagonista Grace è ancora possibile razionalizzare – se pure sempre più a fatica – imputando le manifestazioni a scherzi dei bambini o a disattenzioni dei domestici. Sulla presenza del soprannaturale c'è quindi *incertezza*, che diverrà 'realtà' solo al minuto 81:30, quando in una memorabile scena tutta costruita sul montaggio alternato Grace e sua figlia troveranno contemporaneamente le prove (fotografie e lapidi) che i loro domestici sono morti da almeno cinquant'anni, e dunque a tutti gli effetti fantasmi. Da questo punto di svolta in poi, la trama impone che spettatori e personaggi accordino al soprannaturale pieno credito, in questo film così come in tutti gli altri del nostro campione.

Se analizziamo lo spazio accordato al primo momento di assenza del soprannaturale, ci accorgiamo che esso non occupa mai più del primo terzo in quasi

¹¹ «Porte che cigolano e ombre lunari, scenografici temporali ed echi sinistri, presenze inquietanti, minacce incombenti e soprattutto morti che tornano a disturbare i vivi sono elementi che formano gli *épouvantails* ormai classici della letteratura gotica e neogotica, dal tardo Settecento all'estremo postmodernismo di Anne Rice e alla saga di *Twilight*» (M. Scotti, *Storia degli Spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 131).

tutte le nostre pellicole, e spesso anche notevolmente meno;¹² trattandosi per definizione di *ghost thriller*, la parte di assenza del soprannaturale non sarà mai maggioritaria, ma il momento introduttivo risulta comunque essenziale per la caratterizzazione di luoghi e scenari per tradizione legati al suo manifestarsi: residenze isolate, ospedali in via di dismissione, orfanotrofi, scuole o manicomi (di preferenza abbandonati, ma non necessariamente), isole nebbiose, manieri antichi.

L'incertezza sulla possibile presenza di soprannaturale comincia con il verificarsi di un evento che ha di prammatica caratteristiche inquietanti, ma ancora completamente spiegabili con il ricorso alla razionalità: questa specifica porzione di trama, che dura fino all'accertamento del soprannaturale sembrerebbe – se presa da sola – pienamente assimilabile al fantastico così come descritto da Caillois¹³ e da Todorov.¹⁴ L'evento che dà avvio alla serie è caratteristicamente legato ad elementi topici (e un po' convenzionali): in *The Others* Grace sente in casa il lamento di un bambino e corre preoccupata dai figli, che però dichiarano di non aver pianto affatto; in *The Sixth Sense* il piccolo Cole sta facendo colazione in cucina, la madre lascia per pochi istanti la stanza e quando rientra ogni sportello – anche quelli difficilmente accessibili a un bambino di sei anni come suo figlio – è spalancato. In *The Orphanage* Laura scorge impronte infantili che si allontanano verso l'interno della caverna disabitata in cui il figlio dice di aver appena parlato con un misterioso 'nuovo amico'. In *Fragile – a Ghost Story*, la piccola Maggie confida all'infermiera Amy di parlare con una 'bambina' invisibile tramite dei cubi giocattolo; in *The Awakening*, gli allievi di un collegio dicono di aver visto di notte un fantasma, mentre si moltiplicano rumori inquietanti e i giochi di ombre.

La durata dell'incertezza (considerata dal primo manifestarsi della possibilità soprannaturale, fino al suo accertamento) si estende solitamente almeno per tutto il secondo terzo del film:¹⁵ qual è la caratteristica più saliente di questa porzione di trama? La strategia della paura è evidentemente giocata sulla continua oscillazione tra credito accordato al soprannaturale e tentativi di razionalizzazione di esso. È importante che in questa sezione non avvenga niente che faccia troppo scopertamente propendere per l'esistenza del soprannaturale o per una sua sconfessione, dal momento che la strategia della tensione e della gestione della

¹² L'assenza del soprannaturale dura 32 minuti in *The Awakening* (31% dell'intera durata del film), 27 in *The Angel of Death* (30%), 25 in *The Woman in Black* (28%), 21 in *Fragile – a Ghost Story* (23%), 19 in *The Others* (20%), 18 in *The Sixth Sense* (17%), 15 in *The Messengers* (18%), 12 in *The Orphanage* (11%), 8 in *Mama* (9%).

¹³ R. Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, Paris, Gallimard, 1966 (trad. it. di P. Repetti, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Theoria, 1991).

¹⁴ Tv. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

¹⁵ Per es., in *The Others* essa dura circa 62 minuti (65% del totale), in *The Messengers* 53 (61%), in *The Orphanage* 52 (53%), in *The Sixth Sense* 45 (45%), in *Mama* 40 (43%), in *Angel of Death* 37 (39%), in *The Awakening* 37 (37%), in *Fragile – a Ghost Story* 36 (38%), in *The Woman in Black* 35 (39%).

paura – proprio come nel fantastico di Todorov – prevede qui un perfetto bilanciamento, quasi un'*empasse*, tra credere e non credere all'incredibile.

2. Lo spazio dell'incertezza: la *ghost story* tra critica e credito

Un tentativo di comprendere gli statuti del soprannaturale in relazione alla dialettica del credito e della critica ad essi attribuiti è stato proposto da Francesco Orlando:¹⁶ per *credito* si intende il tasso di credibilità accordata nel testo all'esistenza del soprannaturale, per *critica* il tasso di incredulità che il testo mobilita nei confronti dello stesso.

Secondo Orlando, credito e critica si combinano in modi e dosi differenti nei testi di vario genere ed epoca, a formare quelle che egli individua come sei possibili tipologie o statuti del soprannaturale: si va da testi che esibiscono nei confronti del soprannaturale un tasso elevatissimo di credito (si pensi a quello accordato nella *Commedia* di Dante all'esistenza di un mondo ultraterreno) e uno minimo di critica, al polo opposto in cui alla credulità viene riservato un trattamento sprezzante, e il soprannaturale viene evocato solo per essere contestato e deriso.¹⁷ Nella parte centrale del modello, caratterizzata da un (quasi) perfetto bilanciamento tra le due istanze contraddittorie, si troverebbe un soprannaturale di *incertezza* o *ignoranza* corrispondente proprio al fantastico di Todorov, ma con la fondamentale differenza che una sua risoluzione nel finale per la razionalizzazione o meno non ne cambia la definizione e non lo trasforma in meraviglioso o strano.¹⁸ Celeberrimi esempi

¹⁶ F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in F. Moretti (dir. da), *Il Romanzo*, vol. I, Torino, Einaudi, 2001, pp. 204-207.

¹⁷ Secondo Orlando (*Ibid.*) a un massimo di critica apparterebbe il soprannaturale *di derisione*, all'opera ad es. nel *Don Quijote* di M. de Cervantes, in cui l'esistenza di maghi e giganti è proposta solo per essere continuamente (e comicamente) disconfermata: quelli che il protagonista prende per esseri soprannaturali sono in realtà oggetti e persone della realtà quotidiana, come tutti (eccetto lui) sanno bene. Un tasso di critica di poco inferiore – ma sempre alto, tanto da richiedere che il lettore non prenda sul serio l'esistenza del soprannaturale – sarebbe quello accordato nei racconti di Perrault e di Carroll all'esistenza di un soprannaturale *di indulgenza* caratterizzato dal ricorso a un fiabesco-meraviglioso che può risultare credibile solo con la complicità del lettore, che si abbandona ai piaceri regressivi di una credulità di marca infantile senza soggiacervi completamente. Al limite opposto, testi caratterizzati da un massimo di credito (soprannaturale *di tradizione*) sarebbero quelli – come la *Commedia*, l'*Odissea* o l'*Iliade* – in cui l'esistenza del soprannaturale non viene messa in discussione: dèi, mostri, diavoli, angeli esistono e i personaggi con loro interagiscono. Esisterebbe poi un soprannaturale di *imposizione*, eminentemente anti-realistico, come quello che caratterizza *Die Verwandlung* (1915) di Kafka o *Il Maestro e Margherita* (1967) di Bulgakov. Orlando poi parla di un soprannaturale *di trasposizione*, su cui torneremo più avanti.

¹⁸ «Tenuto conto che la paura ha radici in una profondità dov'è indelebile il soffio del soprannaturale, non bisogna badare che alla tematizzazione del dubbio: poco importa quanto protratta e come risolta» (*Ibid.*, p. 214). Lo stesso schema dell'incertezza protratta si trova, per citarne solo alcuni, negli archetipali *The Castle of Otranto* (1764) di H. Walpole e *The Monk* (1796) di M.G. Lewis, nel *Ritter Gluck* (1809) e in *Der Sandmann* (1815) di E.T.A. Hoffmann, *Melmoth der Wanderer* (1829) di C.R.

letterari di questo tipo di statuto sarebbero tra gli altri *The Mysteries of Udolpho* (1794) di A. Radcliffe – capostipite della tipologia – e *The Turn of the Screw* (1898) di H. James. Se dalla letteratura tentiamo un’extrapolazione al cinema, un esempio ‘puro’ di questo tipo di statuto potrebbe essere considerato il celeberrimo *Rosemary’s Baby* (1968) di R. Polanski: nel film, l’effettiva esistenza del soprannaturale viene suggerita in modi sempre più stringenti man mano che ci si avvicina alla conclusione, ma non viene mai accertata in modo incontrovertibile.

Quel che ci interessa in questa sede è tentare l’applicazione del modello orlandiano alla serie di film che abbiamo individuato, per cercare di comprendere se e come in essi la gestione di un certo tipo di soprannaturale possa venire descritta appunto nei termini della dialettica credito-critica. Secondo Orlando, nella cui riflessione teorica è centrale il concetto di *formazione di compromesso* tra istanze contraddittorie,¹⁹ lo statuto di *incertezza* nella gestione di spettri, spiriti e fantasmi si afferma in età post-illuministica proprio in virtù di una formazione di compromesso per cui si può godere del soprannaturale – la cui esistenza era stata ampiamente e aspramente attaccata sul piano filosofico-scientifico dalla critica razionalista del XVIII secolo²⁰ – solo a patto che la sua presenza sia continuamente soggetta al dubbio e all’incertezza. Come abbiamo detto, un’analoga gestione del dubbio viene impiegata nei film del nostro campione per un periodo consistente di tempo, in cui risulta saliente la messa in moto da parte del protagonista di un vero e proprio processo investigativo per appurare la natura degli eventi.

Così come accade nel romanzo gotico e nella grande maggioranza della successiva produzione a tema fantastico, anche nel caso dei film cui facciamo riferimento la narrazione è prevalentemente giocata sulla prospettiva di personaggio, introdotta secondo Orlando²¹ proprio dalla Radcliffe nei *Mysteries of Udolpho*: la percezione dell’evento sospeso tra ordine naturale e altro mondo è raccontata attraverso gli occhi di chi vive in tempo reale l’esperienza, immerso per definizione in una condizione di ignoranza. In modo analogo al romanzo gotico, che inventa la moderna rappresentazione della paura e della *suspense* ambientando le

Maturin, *La Vénus d’Ille* (1837) di P. Merimée fino ad arrivare al già citato *The Turn of The Screw* (1898) di H. James, ai racconti di W. De La Mare, A. Conan Doyle e oltre.

¹⁹ «Definiamo formazione di compromesso una manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto» (Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992³, p. 211).

²⁰ «Quello che si verifica, quindi, nel passaggio tra il Settecento e l’Ottocento, è un mutamento radicale nei modelli culturali fino ad allora diffusi nella mentalità e nella sensibilità collettive. È un mutamento che ha radici profonde nella vita sociale, nella nuova necessità di controllare le spinte e gli impulsi istintuali, nella nuova concezione del lavoro, della famiglia, dell’amore, dell’amicizia, della morte. Le spiegazioni religiose e sacrali del mondo si scontrano contro un crescente scetticismo; non scompaiono ma diventano problematiche [...]» (R. Ceserani *et al.*, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 31-32).

²¹ F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, cit., pp. 215-216.

proprie vicende in luoghi a fine '700 percepiti come remoti, attardati o marginali (conventi, montagne, rovine, campagne, meridione d'Europa), così anche nel nostro campione il soprannaturale tende a manifestarsi in luoghi poco frequentati, isolati e/o in disuso.

Tra il romanzo gotico classico e i *ghost thriller* che prendiamo in esame è tuttavia da notare anche una fondamentale e imprescindibile differenza rispetto alla dialettica credito/critica: mentre il romanzo gotico sorge e si impone in un'epoca in cui si è appena affermata, con tutte le contraddizioni del caso, una nuova concezione di razionalità illuministica a scapito di una credenza corrente e indiscussa del soprannaturale durata millenni, i film del nostro campione si trovano davanti al problema di dover fare i conti con una razionalità che, lungi dall'essere appena affermata e dunque sempre potenzialmente ritrattabile, è oggi molto più forte e stabilizzata che in passato. Non si potrà quindi, all'inizio del XXI secolo, contare con lo stesso grado di sicurezza che caratterizzava la prima letteratura gotica su una base di atavica, e magari appena rinnegata, credulità nello spettatore/lettore; si tratterà piuttosto di sfidare la sua (almeno apparentemente) affermata e socialmente condivisa incredulità.

Secondo Orlando, all'altezza della Radcliffe, il gioco del testo è spesso quello di mostrare tutte le incertezze, le titubanze e i terrori di un possibile soprannaturale,²² per poi mettere in scena il loro superamento da parte di un eroe o di un'eroina: questo tipo di strategia della 'paura' funzionerebbe proprio dal momento che è passato ancora troppo poco tempo rispetto a quando (in epoca pre-illuministica) era comune credere nelle apparizioni soprannaturali. Alla razionalità appena affermata con le nuove conquiste filosofiche e scientifiche, pur parzialmente ancora insidiata dalla sopravvivenza di alcune antiche credenze, nel finale viene frequentemente riservata una parte preminente nello scioglimento del dubbio: non sarà un caso che la Emily dei *Mysteries of Udolpho*, pur con tutte le contraddizioni del caso,²³ ci viene proposta dall'autrice come oggetto della nostra identificazione e ammirazione poiché, nonostante spaventi e svenimenti, non si è mai fatta completamente soggiogare dai suoi timori superstiziosi, in ciò mostrandosi all'altezza delle conquiste del nuovo tipo di razionalità scientifica.

Nel corso del XIX secolo questo meccanismo si complica fino a rovesciarsi, se è vero che alla fine dell' '800, cento anni dopo la Radcliffe, la protagonista di *The Turn of The Screw* può sì essere definita come la tarda epigona di un'eroina gotica, ma se riesce a turbare e a coinvolgere il lettore è proprio nella misura in cui decide di accordare il suo credito all'esistenza di ciò che gli altri negano, e che la razionalità

²² *Ibid.*, p. 215.

²³ Cfr. D. Punter, *The Literature of Terror*, cit., pp. 62-64.

scientifico ha già da tempo cominciato a sconfessare, col ritenere i fantasmi nient'altro che proiezioni esternalizzanti dei fenomeni psichici.²⁴

Proprio perché in età contemporanea viviamo in un'epoca di razionalismo diffuso e onnipresente a tutti i livelli possiamo chiederci mediante quali processi e in che modo il *ghost thriller*, che si propone l'evidente scopo di creare nello spettatore sensazioni di tensione e paura – e di farlo spesso mediante la conferma della presenza di un soprannaturale ormai da tempo oggetto di ogni possibile critica di tipo razionalistico – possa riuscire nel suo scopo. Poiché è in questa direzione che la nostra serie di film sembra andare quando nella sceneggiatura assistiamo a quello che a tutti gli effetti sembra un brusco spostamento della dinamica credito/critica verso il polo del puro credito. Naturalmente, proprio perché non si può più contare su un'adesione scontata e priva di riserve dello spettatore rispetto alla possibilità che il soprannaturale esista e si manifesti, quanto più si desidera che egli sia pronto a ritenerlo credibile e interessante, tanto più si dovrà lavorare a costruire i presupposti di un credito niente affatto scontato.

3. Strategie di costruzione del credito

Il primo elemento utile per creare le precondizioni del credito è la presenza di un protagonista adulto – colui cui toccherà rilevare l'effettiva esistenza del soprannaturale, ed eventualmente comunicarlo agli altri membri adulti della comunità – dotato di caratteristiche di affidabilità, serietà, responsabilità, competenza e scarsa influenzabilità. Questo perché, come nota Amigoni, «la *ghost-story* richiede al lettore una notevole disponibilità ad identificarsi nel protagonista alle prese con l'irriducibile alterità»;²⁵ per facilitare l'identificazione – necessaria a far calare pienamente il lettore/spettatore nella prospettiva di personaggio – è quindi importante che il protagonista non risulti screditato in partenza in quanto suggestionabile, folle o incline alla mistificazione.²⁶ Spesso il protagonista nasconde un segreto, che si rivelerà significativo nella trama e che di frequente ha a che fare

²⁴ «È quasi buffo constatare che una delle epoche in cui si è più creduto nella lucidità razionale sia stata quella da cui è nata la formulazione scientifica dell'esatto contrario, cioè il riconoscimento di un territorio mentale buio, anarchico, insidioso. In quell'area dai limiti incerti, i fantasmi sarebbero stati presto relegati: non più ritenuti parte dell'esterno, di una realtà obiettiva, con il procedere del secolo erano destinati a rientrare nel novero delle proiezioni inconscie, quindi dei prodotti psichici umani» (M. Scotti, *Storia degli Spettri*, cit., p. 217).

²⁵ F. Amigoni, *Fantasma del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 27.

²⁶ Per fare alcuni esempi dal nostro campione, il dottor Crowe di *The Sixth Sense* è uno psichiatra infantile molto stimato, Amy di *Fragile – a Ghost Story* un'infermiera attenta e simpatica, Florence in *The Awakening* una scienziata che si batte per smascherare le truffe a tema soprannaturale, in *The Orphanage* Laura è una madre adottiva premurosa, così come Annabel in *Mama*, in *Gothica* la protagonista è un'affidabile psichiatra.

con errori o traumi passati che lo rendono bisognoso o desideroso di riscatto. Questo lo rende vulnerabile, ma mai sospetto di malvagità o malafede: in *The Awakening* Florence ricorda di essere stata vittima di un incidente che le ha tolto i genitori e l'ha resa orfana, in *The Orphanage* Laura e il marito non hanno ancora rivelato al proprio figlio adottivo la sua grave malattia, in *Fragile – a Ghost Story* l'infermiera Amy si tortura con il ricordo di una bambina morta per sua negligenza, in *Angel of Death* la giovane maestra cui i bambini sono affidati è stata costretta a far adottare ad altri il figlio nato da un amore illegittimo.

Un elemento di trama significativamente diffuso (per quanto riguarda la nostra serie di film, assente solo in *Gothika* e *The Marsh*) prevede che al protagonista siano affidati dei bambini, invariabilmente malati o in difficoltà, e che egli si mostri sinceramente dedito al loro benessere. Su questa linea, nella maggioranza dei casi si tratta di un soggetto di sesso femminile, che dell'eroina gotica costituisce l'erede. Proprio questa caratteristica risulta centrale nella costruzione del credito e della credibilità del personaggio: oltre ad essere generalmente affidabile, il protagonista – proprio come una buona e sollecita madre – è in grado di capire subito e per via intuitiva se qualcosa non va *nel* o *intorno al* suo bambino. Considerando la pervasività, nella cultura occidentale contemporanea, della caratterizzazione della madre come essere più adatto, sensibile e infallibile rispetto alla cura dei propri figli, ben si capisce che attribuire al protagonista *ethos* e comportamenti tipici di una 'buona' figura materna significhi renderlo *ipso facto*, nelle intenzioni dei creatori del plot, soggetto di identificazione ed empatia da parte dello spettatore.

Come dicevamo, davanti alle prime manifestazioni dell'incertezza soprannaturale, tutti i protagonisti si comportano in modo sostanzialmente sensato: essi per primi si muovono solo con riluttanza e lentezza dal polo della critica a quello del credito, tentando di fornire spiegazioni alternative e razionalizzanti, poi di accertare la verità mediante tutte le cautele e ricerche necessarie. Il che facilita ulteriormente la nostra identificazione col personaggio, proprio nella misura in cui ricalca quel che anche a noi è stato insegnato a fare in caso ci trovassimo di fronte a un evento inspiegabile: metterlo in dubbio, fare domande, andare in cerca di prove *concrete*.

Del resto, è solitamente tematizzato che lo stesso protagonista non trae nessun vantaggio dall'ammettere l'esistenza di eventi così misteriosi e disturbanti, che anzi teme profondamente, ma vi è *costretto* per il bene del bambino a lui affidato; ancora una volta, la prospettiva di qualcuno che si fa carico di potenziali pericoli per proteggere un essere indifeso non può che accrescere l'identificazione, e più l'identificazione riesce, più cresce il senso di paura che sperimentiamo mentre seguiamo il nostro eroe addentrarsi in territorio spaventoso e sconosciuto.²⁷

²⁷ Secondo uno schema comunissimo nella filmografia occidentale, l'*eroe* è colui che si trova suo malgrado ad abbracciare una causa apparentemente indifendibile, perdente o assurda, ma che tuttavia

Un secondo elemento risulta essere la presenza frequente, come co-protagonista della storia, di un bambino che per primo ha rapporti col soprannaturale e che da esso si trova a essere minacciato.²⁸ Sembra anzi che proprio la presenza di un soggetto di questo tipo sia una condizione di preferenza associata, nella filmografia contemporanea.²⁹ In letteratura, momento cardine nello sviluppo e nella fortuna del motivo del contatto privilegiato tra bambino e fantasma è sicuramente *The Turn of The Screw* di James, nel cinema *The Shining* (1980) di S. Kubrik, tratto dal romanzo omonimo di S. King (1977).³⁰

Nella nostra serie di film, in tutti i casi in cui è presente (ovvero tutti tranne *Gothika* e *The Marsh*), è il bambino non solo a esperire per primo un contatto col soprannaturale, ma anche – costituiscono parziali eccezioni a questo secondo attribuito solo *The Messengers*, *The Woman in Black* e *Mama* – a tentare di darne una prima comunicazione all'adulto, con un grado di consapevolezza sulla reale natura del fenomeno che varia da un massimo in *The Sixth Sense* e *The Awakening* (dove i bambini sanno già che quelli che vedono sono fantasmi) a un minimo in *The Orphanage* e *The Others*.

Qualunque sia il suo grado di consapevolezza, una costante imprescindibile è che il bambino non venga creduto dagli adulti alla sua prima dichiarazione – neppure dal protagonista, ancora a quest'altezza completamente attestato dalla parte della critica – e che, anzi, rischi di essere 'patologizzato' per le sue strane affermazioni.³¹ Lo scopo è quello di favorire la nostra successiva adesione al credito

è autentica e giusta, davanti agli occhi di una comunità di pari che non gli crede sulla base di fondati e razionali motivi. Durante la sua strenua ricerca della verità, il personaggio rischia di perdere rispettabilità sociale, relazioni o amore, pur di seguire quello di cui è convinto, e alla fine riesce a dimostrare ciò che all'inizio sembrava impossibile. Solo per citare pochi titoli, a questo modello fanno riferimento ad es. *The Suspect* (P. Yates, USA 1987), *The Negotiator* (G. Gray, USA 1998) e *Changeling* (C. Eastwood, USA 2008).

²⁸ In *The Others* la prima ad avere contatti col soprannaturale è la piccola Anne, in *The Sixth Sense* Cole; in *The Orphanage*, il figlio di Laura; in *Fragile – a Ghost Story* sono otto i piccoli pazienti di Amy; in *The Woman in Black* i bambini di un'intera comunità rurale; in *The Angel of Death* una classe di bambini sfollati; in *The Messengers* un bambino molto piccolo, in *Mama* due sorelline abbandonate nel bosco.

²⁹ Fuori dalla nostra serie, basti pensare a titoli come *The Ring* (G. Verbinski, USA 2002), *Sinister* (S. Derrickson, USA 2012), *Wicked Little Things* (J.S. Cardone, USA 2006), *Dark Water* (W. Salles, USA 2005), *The Children* (T. Shankland, UK 2008), *Home Movie* (C. Denham, USA 2008), *Insidious* (J. Wan, USA 2008), *We Are What We Are* (J. Mickle, USA 2013). Naturalmente, almeno a livello filmico, un momento archetipale per questo tipo di ricorrenza è costituito dal già citato *The Shining* di S. Kubrik.

³⁰ Per una rassegna sulla figura del soggetto prepubere nella letteratura horror, vd. D. Cavallaro, *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, London&New York, Continuum, 2002, pp. 160-168.

³¹ In *The Sixth Sense*, quando Cole confessa al dottor Crowe di «vedere la gente morta», quest'ultimo si convince che il bambino soffre di una forma grave e precoce di schizofrenia; in *The Orphanage* il figlio di Laura, che parla del 'bambino' che ha conosciuto nella grotta, viene considerato prima fantasioso, poi bugiardo. Lo stesso accade ad Anne in *The Others*; così anche in *The Awakening* dove i bambini

in un modo tra i più classici, ovvero portandoci a empatizzare con un personaggio debole, innocente e portatore di verità, ma sospettato di essere disturbato, in malafede o bugiardo.

Proprio perché l'infanzia è per definizione un periodo in cui la fantasia si mescola alla realtà e dove le credenze nel soprannaturale abbondano, per il fatto che il bambino crede di più, tendenzialmente verrà meno creduto da parte degli adulti. Eppure è proprio il suo credito che – con un netto ribaltamento di prospettiva rispetto al discorso scientifico-razionale – risulta vincente, nel nostro campione di film, dove è costantemente suggerita l'idea che soggetti sotto una certa età (tipicamente, dalla prima infanzia fino al periodo precedente lo sviluppo) siano in grado di vedere, accettare, comprendere il soprannaturale sicuramente meglio e prima di qualsiasi adulto circostante. Proprio e soltanto *perché* il bambino è per definizione colui che non ha ancora avuto accesso a una razionalità di tipo superiore – che dal nostro punto di vista è quella post-illuministica – egli può fare esperienza della verità che altri rifiutano di vedere; la verità, in altri termini, può essere vista solo fintanto che l'educazione e lo sviluppo sociale non abbiano fatto il loro corso, dal momento che introduce come una sorta di 'accecamiento' in virtù del quale il soggetto *smette* di vedere quello che vede, e di sapere quello che sa.³² Non sarà allora un caso che praticamente tutti i soggetti che hanno il primo contatto con il soprannaturale nel nostro campione siano in età pre-puberale: è esattamente a partire dall'inizio dell'adolescenza (dopo i dodici-tredici anni) che nella società occidentale contemporanea non è più tollerato che un ragazzo creda ai fantasmi o agli amici immaginari; la paura dei fantasmi e dei mostri, che è ritenuta normale a sei o nove anni e tollerata a dodici, diventa preoccupante dopo i quattordici-quindici anni.

Un terzo elemento che ritengo importante per la costruzione del credito è costituito dal ruolo che giocano, nella 'dimostrazione' dell'effettiva presenza del soprannaturale o nel reperimento di indizi fondamentali alla sua comprensione, dispositivi tecnici che permettono di fissare il suono o l'immagine: fotografie, filmati, registrazioni audio. Curiosamente legata allo spiritismo fin dai suoi esordi,³³ la fotografia costituisce contemporaneamente testimonianza quant'altre mai

sono accusati di essere complici in un terrificante scherzo, e in *Fragile – a Ghost Story* dove la piccola Maggie viene ritenuta instabile, bugiarda e piantagrane.

³² È degno di nota che nel nostro campione sia frequentissima la presenza di bambini anche dal lato del soprannaturale: in *The Others*, fino al ribaltamento finale, il piccolo Victor; in *The Sixth Sense* la giovane Kyra, che si manifesta per denunciare sua madre che l'ha uccisa; in *The Awakening* il misterioso bambino fantasma ritratto in tutte le foto di gruppo del collegio e con cui gli allievi della scuola hanno contatti; in *The Orphanage* Thomas, bambino fantasma in cerca di vendetta e amico 'immaginario' del figlio di Laura; in *The Woman in Black*, i fantasmi dei bambini uccisi dalla Donna in Nero. In tutti i casi in cui bambini fantasma si manifestino, essi hanno spesso la doppia funzione di spaventare, ma anche di tentare di trasmettere un messaggio al mondo dei vivi.

³³ Vd. su questo l'interessante disamina di M. Scotti, *Storia degli Spettri*, cit., pp. 195-214.

obiettiva ed incontrovertibile di un 'reale' che dalla macchina viene 'fissato', dall'altra – come ci ricorda Benjamin – funziona come una sorta di «inconscio ottico», mostrando e rivelando dettagli, istanti, segni che a occhio nudo sono difficili da scorgere. Scrive Benjamin che «la natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente». L'uomo, dunque «soltanto attraverso la fotografia [...] scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicoanalisi, l'inconscio istintivo».³⁴

Non penso sia un caso che, nella nostra serie di film, quasi sempre nel momento culminante della trama, quando l'incertezza cede il passo alla certezza, e il soprannaturale può essere pienamente riconosciuto, strumento privilegiato di questo processo di agnizione sia proprio lo scatto, il reperimento, la visione di una o più *fotografie, filmati o registrazioni*.³⁵ Anzi, l'accertamento di manifestazioni e cause del soprannaturale, compiuto per via tecnica, risponde a una precisa logica di formazione di compromesso tra due istanze apparentemente contrarie: da un lato, l'oggetto fotografico è usato come 'prova' incontrovertibile, la testimonianza obiettiva e fededegna di un passato che torna e non può essere negato proprio in quanto di esso resta inalterata la traccia frutto di tecnica positivista e scientifica; dall'altro, questa stessa testimonianza cattura qualcosa che all'occhio umano (o alla memoria storica di un luogo, di una comunità) era sfuggito irrimediabilmente, lo conserva in uno spazio inaccessibile per restituirlo alla vista – cioè alla coscienza e alla consapevolezza – solo nel momento in cui sulla scena compariranno le condizioni favorevoli: qualcuno desideroso di riportarlo alla vita, un personaggio in grado di interpretarlo. In questo senso, la fotografia, come il fonografo, le bobine, il magnetofono e il registratore, si comportano come 'portatori di coscienza', dispositivi (inanimati nella loro oggettuale staticità, ma quasi animati nella capacità di lasciarsi scoprire e ritrovare proprio al momento giusto, in una sorta di occasione fatale che essi stessi in qualche modo ricercano) in grado di trasmettere una

³⁴ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1966, pp. 62-63.

³⁵ In *The Sixth Sense* è la registrazione della voce di un fantasma, in *The Awakening* una fotografia scattata e sviluppata dalla stessa protagonista, così come in *The Orphanage* la registrazione di un contatto medianico. In *The Others* è una fotografia a far capire a Grace che i suoi domestici in realtà sono morti da ben prima che lei stessa nascesse; in *The Orphanage* si tratta di un filmato che documenta l'ultimo pasto dei bambini dell'orfanotrofio che poi, avvelenati, moriranno e diverranno fantasmi; in *Fragile – a Ghost Story*, un filmato recuperato nell'ala in disuso dell'ospedale mostra l'identità da viva della presunta bambina fantasma; in *The Woman in Black* una vecchia fotografia mostra un'inquietante presenza a una delle finestre del maniero, che si rivelerà essere la Dama in Nero stessa, ai tempi non ancora fantasma ma essere umano; in *Mama* una fotografia e una cartella clinica mostrano la vera identità del fantasma; in *The Angel of Death* a fare questa parte sono registrazioni al fonografo.

conoscenza, una traccia, un ricordo dall'altro a questo mondo; dispositivi che permettono l'avvio del meccanismo di risoluzione in virtù del quale il protagonista – che ha trovato *perché* era in cerca – riesce a svelare il mistero e a scoprire quello che è nascosto.

Nel loro essere contemporaneamente strumenti tecnici – prodotti e testimoni di quella stessa razionalità scientifica del cui fallimento saranno chiamati a testimoniare proprio attraverso l'immagine di un mondo altro, soprannaturale –, ma anche agenti, fin dalla loro invenzione, di un possibile sguardo 'altro' sul mondo, questi dispositivi si prestano più di altri a gestire nel plot il fondamentale passaggio tra incertezza e certezza.

4. La gestione della certezza

Come abbiamo detto, tutti i film del nostro campione, mettendo in scena un credito che ha ragione su una critica che ha torto, stanno affermando un ribaltamento: la critica non porta più all'appurare la realtà, ma anzi impedisce di vedere cose che esistono, agisce come un fattore di disturbo e mistificazione rispetto alla constatazione dell'esistente. Questo significa che il film mostrerà – da un certo momento in poi fino alla fine – il soprannaturale come esistente, operante e reale: per fare alcuni esempi, in *The Sixth Sense* il lasso di tempo che va dall'accertamento del soprannaturale alla fine del film dura circa 35 minuti (33%), in *Fragile – a Ghost Story* 35 (38%), in *The Orphanage* 37 (36%), in *The Awakening* 33 (32%), in *The Angel of Death* 30 (32%), in *The Messengers* 19 (22%), in *The Others* 14 (14%).

Sappiamo che Orlando, nella sua classificazione degli statuti del soprannaturale, ne prevede uno, che denomina *di tradizione* e che, rispetto al tasso di credito, ritiene «il più forte: accreditato al massimo, convalidato da durevoli reificazioni dell'immaginario collettivo, limitato unicamente dalle proprie regole. Per quanto ogni testo lo ricrei in una nuova forma, le materie sono tramandate attraverso i secoli, più o meno fedelmente». ³⁶ È questo tipo di statuto che i film del nostro campione utilizzano, magari per invitarci a una nuova stagione di credito letteralmente inteso, che – così com'è – risulta estinto da almeno due secoli? ³⁷

Presentare un fantasma come reale ed esistente potrebbe a tutta prima apparire un'operazione riconducibile a uno statuto di *tradizione*, ma ciò non può essere nella misura in cui nel testo filmico la credenza del soprannaturale è stata data in modo

³⁶ F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, cit., p. 209.

³⁷ In effetti, fuori dal nostro campione, alcuni titoli della filmografia horror (soprattutto a tema di possessione demoniaca) sembrano basarsi sulla riproposizione di credenze di tradizione, a cui lo spettatore deve assicurare il suo credito. Rientrerebbe in questa categoria ad es. il classico *The Exorcist* (W. Friedkin, 1973), di cui tuttavia sarebbero da indagare meglio le eventuali rimotivazioni, e il significato dei rinvii allegorico-referenziali a elementi e situazioni del contemporaneo.

tutt'altro che aproblematico e scontato, tradizionale e aprioristico, bensì conquistata, da protagonista e spettatori, attraverso una lunga fase di dubbio e di incertezza. Uno statuto di tradizione puro implicherebbe che sin dall'inizio nei nostri film fosse data per scontata la credenza nei fantasmi di tutti gli spettatori, la sua assoluta plausibilità e un tasso bassissimo di critica, il che appunto è precisamente il contrario di quanto avviene. Ma allora, che cosa accade nel momento in cui nel *ghost thriller* ci viene proposto come oggetto incontrovertibile la manifestazione soprannaturale? Come viene gestita la nostra paura, fin lì alimentata dall'incertezza?

In *The Others*, una volta accertato che i domestici sono fantasmi e che in casa si nascondono 'gli altri', il colpo di scena a pochi minuti dalla fine conferisce all'impianto narrativo un nuovo, interessante, significato: è Grace ad aver ucciso i suoi figli e se stessa, e dunque anche loro – come i domestici – sono fantasmi, mentre 'gli altri' sono in realtà gli inquilini viventi che stanno cercando di mettersi in contatto con loro. Il ribaltamento di prospettiva pone lo spettatore davanti a un'esplicita equazione: la 'guerra' di Grace contro i fantasmi è prima di tutto 'guerra' contro il ricordo dell'azione compiuta e l'accettazione delle sue conseguenze, la caccia agli intrusi è primariamente una caccia a tutti quei pensieri e ricordi che possano portare all'accertamento di una – seppur dolorosissima – verità.

Nella stessa direzione si muove il finale di *The Sixth Sense*: quando Cole e il dottor Crowe capiscono che i fantasmi si rivolgono al bambino per essere aiutati a portare a compimento una missione prima di abbandonare la terra, essi cessano di costituire presenze spaventose e inquietanti, per diventare piuttosto simili a messaggi da interpretare, enigmi da sciogliere.³⁸ In *The Awakening*, Florence potrà venire a capo del mistero del fantasma di Rookford soltanto dopo aver riconosciuto i suoi strettissimi legami con esso, e recuperato un ricordo traumatico profondamente rimosso, e anche in questo caso l'accanimento nel negare la presenza del soprannaturale viene associato e sovrapposto all'accanimento nel negare i 'fantasmi' che emergono dalla psiche. In *Fragile – a Ghost Story*, Amy sarà in grado di sconfiggere il fantasma di un'infermiera morbosamente attaccata ai piccoli pazienti dell'ospedale solo dopo aver fatto fino in fondo i conti con una disgrazia a lei stessa capitata, la morte per sua negligenza di una bambina malata. In *The Messengers*, come anche in *Gothika*, le presenze inquietanti si rivelano messaggeri che tentano di mettere in guardia la famiglia da un pericolo spaventoso e imminente, niente affatto soprannaturale: in questo caso, la loro presenza viene messa in relazione alla possibilità che un elemento a tutta prima spaventoso e

³⁸ Nella stessa cornice si inquadra il colpo di scena finale, quando lo stesso dottor Crowe si accorgerà di essere lui stesso un fantasma che deve, in riparazione di una vecchia colpa costata la vita a un paziente che come Cole vedeva i fantasmi, aiutare il bambino nel suo difficile percorso di accettazione e comprensione del soprannaturale.

disturbante sia in realtà – se opportunamente accettato e decodificato – l'unico agente di salvezza.

In tutti questi casi il riconoscimento del soprannaturale sembra configurarsi come un vero e proprio percorso esperienziale che il protagonista compie attraverso il ricordo e l'indagine sul passato – prima di tutto il *suo* – per poter poi giungere, con ritrovata consapevolezza e in possesso degli elementi mancanti, a decifrare il presente; questo gli permette sciogliere i nodi ancora irrisolti, dal momento che invariabilmente la manifestazione del soprannaturale si lega a un trauma non ancora abreato. In altre parole, il soprannaturale viene rimotivato nella misura in cui esso *fa riferimento, sta per, viene associato con* una variabile di tipo prevalentemente psicologico³⁹ che gli si affianca, lo sostanzia e ne costituisce il principale oggetto di rinvio referenziale in relazione a una sfera – quello psichica – che non ha niente di soprannaturale.

Prova di questo slittamento in chiave referenziale è ad esempio il trattamento di un modulo che, pur già presente nell'antichità,⁴⁰ viene completamente rimotivato in chiave personale in relazione al protagonista: quello per cui l'agente soprannaturale non trova pace perché qualcosa lo lega ancora alla terra, e potrà lasciare soltanto una volta risolto il nodo problematico.

Rispetto al modello tradizionale, che prevede da parte del vivo un'azione di soddisfacimento delle richieste del morto (di seppellimento, onori funebri adeguati, risoluzione di un conto in sospeso ecc.) per favorire la sua pacificazione e il suo definitivo allontanamento, notiamo nella nostra serie di film almeno due importanti innovazioni. La prima riguarda il fatto che, nella nostra serie di *ghost thriller*, tra il fantasma e colui che riuscirà a 'liberarlo' è presente un inedito legame di affinità, necessario affinché il nodo della sua permanenza tormentata possa venire sciolto: una similarità tra le due storie di vita, tra eventi luttuosi che hanno colpito sia protagonista che fantasma, e che dunque rendono l'uno il soggetto ideale per mettersi in contatto con l'altro (*Fragile – a Ghost Story, The Woman in Black, The Angel of Death, The Sixth Sense; Mama*); oppure le storie di fantasma e protagonista sono accomunate da traumi e legami di parentela (*The Awakening*), d'infanzia (*The Orphanage*) o di coabitazione (*The Others, The Messengers*). In conseguenza di questo si stabilisce un'equazione tra paura e negazione del soprannaturale e paura e negazione di un qualche trauma (o pericolo imminente) che riguarda il vivo, non ancora riconosciuto ma attivo, che proietta i suoi effetti, spesso incomprensibili o inquietanti, dal passato al presente.

³⁹ Nella nostra serie di testi un'unica eccezione, che prevede un rinvio referenziale di tipo socio-economico, è costituita dal film *Out of The Dark*, dove il 'fantasma' che non si vuole vedere rimanda ai danni causati alle persone e all'ambiente di una cittadina colombiana dalla 'voracità' capitalistica e dalle logiche spietate di una compagnia multinazionale americana che sfrutta in modo irresponsabile le risorse del territorio.

⁴⁰ Cfr. M. Scotti, *Storia degli Spettri*, cit., p. 29.

Una seconda innovazione riguarda il fatto che l'esistenza del soprannaturale comporta nella nostra serie sempre un'associazione di esso a una o più variabili sul piano psichico: il fantasma fa il male perché soffre o ha sofferto (*The Orphanage*, *The Woman in Black*, *The Angel od Death*), spaventa perché spaventato (*The Sixth Sense*) o perché non sa di essere morto (*The Others*), ritorna perché ancora desideroso di amore e affetti terreni (*Mama*), resta perché vuole rimanere vicino alle cose che ama (*Fragile – a Ghost Story*), terrorizza perché vuol mettere in guardia da un pericolo reale e imminente (*The Messengers*), salva dalla morte le persone che ama, benché le voglia accanto a sé, perché comprende che non è ancora giunto il loro momento (*The Awakening*).

Queste pellicole ci propongono quindi, mediante il ricorso alla narrazione soprannaturale, temi e situazioni in realtà tipicamente umani, legati a dinamiche quali la problematica separazione dai propri oggetti d'amore, la difficoltà di affrontare l'elaborazione del trauma, il pericolo di difese mentali centrate su rimozione e negazione, la sofferta presa di coscienza che dentro di sé alberga quel che si teme all'esterno, la riflessione sulle origini della malvagità, spesso legata a dolore e aggressività rimossi.

Se torniamo alla domanda iniziale, ovvero che tipo di gestione del soprannaturale sia adottata nei nostri *ghost thriller*, possiamo affermare che essa non è certo intesa a propugnare un 'semplice' trionfo del credito, attraverso il quale spaventare lo spettatore: nella serie che abbiamo preso in esame sembra che il compito di fare paura sia demandato piuttosto al momento dell'incertezza, mentre dall'entrata nella certezza in poi la tensione tende a decrescere a vantaggio di un incremento di interesse per le dinamiche di risoluzione del conflitto che il protagonista, proprio sulla base del suo percorso di crescita, si mostrerà in grado di mettere in atto attraverso un vero e proprio 'addomesticamento' dell'elemento terrorizzante. La vittoria del credito, rappresentato primariamente dal punto di vista di chi al soprannaturale nel film ha sempre fin dall'inizio creduto – i bambini –, non costituisce di conseguenza una semplice riproposizione di una tradizione, ma anzi un potente e sottile strumento di critica a certi aspetti del contemporaneo, come la potenziale fallacia e le derive di un impianto logico-razionalistico che crede soltanto a quel che ritiene credibile, mentre scarta a priori tutto il resto. La critica è quindi mossa nei confronti di un illuminismo, inteso soprattutto nelle sue moderne declinazioni iper-razionalistiche e razionalizzanti, che ha rifiutato completamente di fare i conti con parti meno razionali della mente e dell'esperienza.

L'esistenza 'certa' di un soprannaturale, conquistata attraverso il dubbio, può essere dunque proposta, e allo spettatore è permesso di goderne proprio in virtù di un fondamentale meccanismo di formazione di compromesso che elude gli scogli della critica presentando non un semplice soprannaturale di tradizione, ma un

nuovo tipo in cui a esso si aggiunge un livello di significazione ulteriore che rimanda a variabili psicologiche interessanti e attualissime. In altre parole, solo a patto che il soprannaturale venga *rimotivato*.

Per certi versi, questo meccanismo può ricordare lo statuto che Orlando definisce *di trasposizione*, in cui un soprannaturale apparentemente di tradizione (spettri, fantasmi, santi, demoni) viene, in momenti essenziali del testo, rimotivato in modo efficace mediante il ricorso a nuove motivazioni che sostituiscano quelle tradizionali, indebolite o perdute, in qualche modo trasfigurandole e rinnovandole nelle loro istanze. Una caratteristica di questo tipo di statuto è tuttavia quella, secondo il critico, di riferirsi a una «ambientazione leggendaria»,⁴¹ come è il caso degli esempi – tutti ottocenteschi – che il critico propone: *Der Ring des Nibelungen* di Wagner, in cui sarebbe saliente il rimando allegorico-referenziale all'affermazione delle dinamiche di sfruttamento tipiche del capitalismo ottocentesco, *Faust* di Goethe, con il suo rimando dalla magia alla tecnica e alla nascente mentalità industriale, *La Tentation di Saint Antoine* di Flaubert, dove nel caleidoscopio di figure mostruose e attraenti si fa sentire la crisi dell'etnocentrismo ottocentesco. In tutti questi casi, sarebbe all'opera non solo un rinvio allegorico-referenziale, ma anche una trasfigurazione dei referenti a cui si rimanda.⁴²

La fondamentale differenza tra la proposta di Orlando rispetto al soprannaturale di trasposizione e la nostra lettura della serie di *ghost thriller* è costituita dal fatto che questi ultimi utilizzano sì il meccanismo della rimotivazione e del rinvio allegorico-referenziale da variabili di tipo soprannaturale a variabili di tipo naturale (psicologiche, sociali), ma lo fanno attenendosi strettamente a un'ambientazione realistica che è quanto più lontano possibile non solo dal mondo mitico di Wagner o Goethe, ma – si potrebbe dire – anche da testi novecenteschi affini a questi ultimi per statuto, come ad esempio *The Lord of The Rings* (1955) di J.R.R. Tolkien o la saga di *Harry Potter* (1997-2007) di J.K. Rowling.

Mentre secondo Orlando il soprannaturale di trasposizione conduce sin dall'inizio il lettore in un mondo mitico, lontano o fiabesco, nella nostra serie di film le ambientazioni e le situazioni sono in partenza sempre realistiche, quotidiane, credibili come è caratteristica diffusa per lo statuto di incertezza. Questo significa che, se teniamo conto della categorizzazione di Orlando, ci troveremo di fronte a una possibile ibridazione tra due statuti: le ambientazioni, le situazioni, i dispositivi narrativi sono tipici di uno statuto di incertezza fino a circa due terzi dei film; nell'ultima parte, assisteremo a una rimotivazione che ci porta verso lo statuto di trasposizione, senza tuttavia assumerne le ambientazioni mitico-fiabesche.

In un passo che non risulta sia stato ripreso o fatto oggetto dell'attenzione che merita, lo stesso Orlando sembra velatamente suggerire, senza tuttavia svilupparla,

⁴¹ F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, cit., p. 222.

⁴² *Ibid.*, p. 220.

una possibilità in questa direzione, quando scrive che: «A partire [...] dal contemporaneo e dal quotidiano, è frequente che il dubbio dell'ignoranza resti tematico senza vertere principalmente, o dopo aver cessato di vertere, su una questione di consistenza. In altre parole non si dubita tanto, o non più, se il soprannaturale sia o non sia»; piuttosto, ci sarebbe incertezza su «*che cosa sia, perché sia, che cosa significhi*. In questo caso rientrerebbero appunto sia *Lo strano caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde* di Stevenson sia *Dracula* di Stoker». ⁴³

Questo *che cosa* potrebbe quindi essere inteso *in nuce* come l'inizio di una tendenza, già pienamente sviluppata nella nostra serie e probabilmente anche oltre, a coniugare insieme in modo inedito e originale statuti del soprannaturale che per lungo tempo hanno viaggiato separati, e che sembravano incompatibili tra di loro.

Quello che i *ghost thriller* sembrano dirci è che all'inizio del nuovo millennio abbiamo ancora o di nuovo bisogno di narrazioni che ci aiutino a mettere in discussione e a comprendere possibili limiti ed eccessi di quel razionalismo che da duecento anni sembra aver definitivamente sconfitto ogni altra forma di pensiero; il *modo* in cui sembrano dircelo merita di essere approfondito ulteriormente per indagare come un motivo antichissimo della letteratura di ogni tempo continua a mostrarsi produttivo, e a lanciare sfide alla capacità del presente di rappresentarlo.

Bibliografia

F. Amigoni, *Fantasmii del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1966 (ed. or. [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*](#), in T.W. Adorno (Hrsg.), *W. Benjamin. Schriften*, Band I, Frankfurt am Mein, Suhrkamp, 1955, pp. 366-405).

R. Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, Paris, Gallimard, 1966 (trad. it. di P. Repetti, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Theoria, 1991).

N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, New York&London, Routledge, 1990.

D. Cavallaro, *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, London&New York, Continuum, 2002.

R. Ceserani et al., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.

C. Derry, *Dark Dreams 2.0. A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*, Jefferson, North Carolina, and London, McFarland&Company, Inc., Publishers, 2009.

⁴³ *Ibid.*, p. 222.

- W.W. Dixon, *A History of Horror*, New Brunswick, New Jersey, and London, Rutgers University Press, 2010.
- T. Fahy (ed.), *The Philosophy of Horror*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2010.
- A. Grilli, *Strategie e poetica della regressione in Beetlejuice di Tim Burton*, «Contemporanea», XI, 2013, pp. 147-165.
- S. Hantke (ed.), *American Horror Film, The Genre at the Turn of the Millennium*, Jackson, University of Mississippi Press, 2010.
- B. Hallenbeck, *Comedy-Horror Films, a Chronological History*, Jefferson, North Carolina, and London, McFarland&Company, 2009.
- J.E. Hogle (ed.), *Cambridge Companion to Modern Gothic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- J.E. Hogle (ed.), *Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- P. Hutchings, *The Horror Film*, Harlow, New York, Pearson Longman, 2004.
- P. Hutchings, *Historical Dictionary of Horror Cinema*, Lanham Maryland, Toronto, Plymouth UK, The Scarecrow Press, 2008.
- J. Kendrick, *A Return to Graveyard: notes on the Spiritual Horror Film*, in S. Hantke (ed.), *American Horror Film, The Genre at the Turn of the Millennium*, Jackson, University of Mississippi Press, 2010, pp. 142-158.
- J. McRoy, *Nightmare Japan. Contemporary Japanese Horror Cinema*, Amsterdam&New York, Rodopi, 2008.
- J. Morgan, *Biology of Horror, Gothic Literature and Film*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2002.
- F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992³.
- F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in F. Moretti (dir. da), *Il Romanzo*, vol. I, Torino, Einaudi, 2001, pp. 195-226.
- D. Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, London&New York, Longmans, 1980, (trad. it. di O. Fatica, G. Granato, *Storia della letteratura del terrore*, Roma, Editori Riuniti, 1994).
- S.J. Schneider (ed.), *Horror Film and Psychoanalysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- M. Scotti, *Storia degli Spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- C. Spooner, E. McEvoy (eds.), *The Rutledge Companion to Gothic*, London&New York, Routledge, 2007.
- A. Stramaglia, *Res inauditae, incredulae: storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, Bari, Levante, 1999.
- Tv. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

«Griseldaonline» 15 (2015)

<<http://www.griseldaonline.it/temi/paura/paura-soprannaturale-ghost-thriller-sturli.html>>

Valentina Sturli
Università di Padova