



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

**Passeggiate
nei boschi del terrore**
Il ruolo del lettore
nei romanzi di Stephen King

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Angela Fabris

Prof. Mimmo Cangiano

Laureanda

Eleonora Sarrocco

Matricola 864965

Anno Accademico

2022/2023

RINGRAZIAMENTI

Un sentito ringraziamento al mio relatore Alberto Zava, per la sua immancabile disponibilità e tempestività a ogni mia domanda, per i suoi indispensabili consigli e per la passione e l'amore per lo studio che mi ha trasmesso durante le sue lezioni.

Un doveroso e caloroso ringraziamento al mio caro amico Andrea, che mi è stato sempre accanto soprattutto nei momenti più difficili. Sarebbe stato difficile arrivare fin qui senza il suo sostegno.

Eleonora

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO PRIMO	
TEORIE DELLA RICEZIONE NEL SECONDO NOVECENTO	
I.1 Dopo la centralità del testo	6
I.2 La teoria della ricezione: Hans Robert Jauss	9
I.3 La fenomenologia della lettura di Wolfgang Iser	15
I.4 La cooperazione tra testo e lettore di Umberto Eco	21
I.4.1 Sei passeggiate nei boschi narrativi	32
CAPITOLO SECONDO	
LA LETTERATURA DI STEPHEN KING	
II.1 Dagli anni Cinquanta a <i>Carrie</i>	43
II.2 Una contaminazione tra generi	45
II.3 L'orrore nel quotidiano	47
II.4 L'universo di Stephen King	49
II.5 Gli archetipi del male	51
II.5.1 Il vampiro	52
II.5.2 La Cosa Senza Nome	53
II.5.3 Il licantropo	54
II.5.4 Il fantasma	56
II.5.5 Il luogo stregato	57
II.6 Il ruolo di lettore implicito	59

CAPITOLO TERZO

IL LETTORE NEI BOSCHI NEL TERRORE

III.1 <i>Misery</i>	62
III.1.1 Voce narrante e punto di vista	63
III.1.2 Annie Wilkes. Una lettrice ingenua	68
III.1.3 Il patto narrativo. Scrivere per restare in vita	72
III.2 <i>Shining</i>	76
III.2.1 Passeggiate inferenziali nell'Overlook Hotel	77
III.2.2 La storia della famiglia Torrance	83
III.2.3 Il formato enciclopedico del lettore modello	91
III.3 <i>L'ultimo caso di Umney</i>	96
III.3.1 La voce dell'autore modello	97
III.3.2 L'universo finzionale di Clyde	100

CONCLUSIONI	105
--------------------	------------

BIBLIOGRAFIA	107
---------------------	------------

INTRODUZIONE

Il presente elaborato prende vita da un profondo interesse per quella tendenza metodologica nota come “teoria della ricezione” che si sviluppò sulla base dell'ermeneutica novecentesca intorno agli anni Sessanta. Sorta in Germania presso l'università di Costanza e rappresentata principalmente da Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, essa attribuisce al lettore e all'atto della lettura un ruolo fondamentale nel processo di creazione dell'opera letteraria.

Nel primo capitolo verranno affrontate le teorie della ricezione del secondo Novecento, ponendo particolare attenzione alle riflessioni dei due studiosi tedeschi. Queste contribuirono allo sviluppo delle ricerche del critico italiano Umberto Eco che, ispirandosi soprattutto alla fenomenologia della lettura di Iser, delineò il concetto di lettore modello ed elaborò la teoria sulla cooperazione tra testo e lettore nei suoi due saggi *Lector in fabula* e *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, con il fine di comprendere in che modo un testo preveda la partecipazione del lettore e come questo collabori alla realizzazione del senso di un testo.

Il secondo capitolo offrirà una panoramica generale in merito alla letteratura di Stephen King, esplorando i temi principali e definendo il tipo di lettore implicito previsto dai suoi romanzi. Si passerà poi al terzo capitolo e dunque all'obiettivo finale della ricerca: indagare quei meccanismi narrativi che producono determinati effetti sulla figura del lettore svolgendo un'accurata analisi narratologica di due romanzi e un racconto dello scrittore americano.

CAPITOLO PRIMO

TEORIE DELLA RICEZIONE NEL SECONDO NOVECENTO

«Solo lo sforzo congiunto dell'autore e del lettore farà nascere quell'oggetto
concreto e immaginario che è l'opera dello spirito»
(Jean-Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, 1947)

I.1 Dopo la centralità del testo

Gli studi critici che si sono interessati alla fenomenologia della lettura sono di data recente. Un esemplare punto di riferimento può essere rappresentato dal saggio del 1948 *Qu'est-ce que la littérature?*, in cui il filosofo esistenzialista Jean-Paul Sartre proponeva una chiara definizione di «oggetto letterario»: «una strana trottola che esiste quando è in movimento. Per farla nascere occorre un atto concreto che si chiama lettura, e dura quanto la lettura può durare. Al di fuori di questo, rimangono solamente i segni neri sulla carta».¹

Aggiungendo che la «creazione trova il suo compimento nella lettura»² e che «tutte le opere dello spirito contengono [...] in sé l'immagine del lettore cui sono destinate»,³ il filosofo diede avvio a una serie di considerazioni teoriche sulla lettura come momento costitutivo dello statuto letterario.

1 JEAN-PAUL SARTRE, *Che cos'è la letteratura*, trad. it. di Luisa Arano-Cogliati, Anna Del Bo, Oreste Del Buono, Jone Graziani, Augusta Mattioli, Massimo Mauri, Daria Menicanti, Giorgio Monicelli, Edoardo Soprano, Domenico Tarizzo, Gisella Tarizzo, Milano, Net, 2004 (Paris 1947), p. 33.

2 Ivi, p. 37.

3 Ivi, p. 53.

A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta la priorità dell'analisi interna del testo, fondata su presupposti formalisti e strutturalisti, è stata sempre più posta in discussione. In particolare è stata criticata l'idea secondo cui sarebbe possibile giungere a spiegazioni univoche circa il significato di un testo letterario, con motivazioni diverse: ci sono stati studiosi che hanno dato maggior importanza alla variabilità storica delle interpretazioni e altri che hanno sostenuto che il significato stesso non esisteva e che il lettore forniva una sua personale interpretazione, non contestabile persino se del tutto autonoma rispetto alla lettera del testo. Quest'ultima linea di pensiero si è sviluppata soprattutto negli Stati Uniti e ha preso il nome di Decostruzionismo. Tuttavia, prima di giungere a questa fase, la critica letteraria aveva già prodotto notevoli risultati nell'ambito dell'ermeneutica, ovvero la disciplina che regola l'arte interpretativa. Sorta inizialmente come esegesi della Bibbia, e poi applicata a tutti quei testi che necessitavano di un'interpretazione corretta e autentica, con il Romanticismo l'ermeneutica diviene la disciplina che si occupa della spiegazione di qualunque messaggio verbale.⁴ Tuttavia è nel Novecento che assume un nuovo valore, grazie alla filosofia di Martin Heidegger (1889-1976). Il suo pensiero si fonda sull'idea che il testo non possiede una stabilità essenziale, poiché ogni interpretazione è caratterizzata da una «pre-comprensione»: essendo collocati in una determinata situazione storica, gli uomini comprendono un testo secondo idee precostituite. Questa linea di pensiero fu ereditata soprattutto dal filosofo Hans-Georg Gadamer (1900-2002) che, nel suo scritto filosofico più celebre, *Verità e metodo* (1960), si interrogò principalmente sulle modalità del comprendere letterario.⁵

Il filosofo sostiene che la comprensione di qualsiasi fenomeno o messaggio parte da un «pregiudizio»: un lettore si accosta a un testo avendo già un'idea di ciò che vi troverà. Per

4 ALBERTO CASADEI, *La critica letteraria contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 117-118.

5 PAOLO ORVIETO, *Dalla parte del lettore. Fenomenologia, ermeneutica, testualità e teoria della ricezione*, in *Teorie critiche del novecento. Con antologia di testi*, a cura di Enza Biagini, Augusta Brettoni, Paolo Orvieto, Roma, Carocci, 2001, p. 205.

Gadamer il pregiudizio è ineliminabile; gli individui appartengono necessariamente a una tradizione storica e di conseguenza non saranno mai in grado di liberarsi di tutte le idee ereditate dal passato. Si tratta dunque di un giudizio che non dipende dall'arbitrio soggettivo ma da un substrato culturale comune a tutti.⁶

In *Verità e metodo* sostiene che gli uomini sono esseri storici e ogni loro idea è storicamente condizionata. In tal modo per Gadamer non è possibile nessuna comprensione dell'altro, e dunque del testo, che non sia soggettiva. Il filosofo utilizza parole come «situazione», «punto di vista», «visione», «orizzonte» per indicare un soggetto che si rapporta in modo attivo e partecipa a un oggetto. Allo stesso modo il lettore conosce il testo e si rapporta con esso sempre a partire dalle sue attuali condizioni e «prevenzioni».⁷ Di conseguenza «comprendere un testo non è mai solo un atto riproduttivo del senso, ma anche un atto produttivo».⁸ In altre parole, leggere un testo significherà essere sempre un suo co-autore. Non sarà possibile perciò ricostruire le intenzioni originarie dell'autore. Se infatti ci si pone «dal punto di vista della storicità del nostro essere, la ricostruzione delle condizioni originarie, [...] si rivela un'impresa destinata allo scacco»: infatti, «la vita che viene restaurata, recuperata dal suo stato di estraneità, non è più la vita originaria».⁹ Insomma, per Gadamer non è possibile avvicinarsi a un testo classico con la mente perfettamente vuota e libera dai pregiudizi. Infatti quel che deve essere compreso è già in parte compreso, nel senso che ogni lettore risente di tutte le precedenti letture e interpretazioni.

L'interprete è visto come un anello nella catena di trasmissione del testo e il suo scopo è quello di mediare il rapporto tra l'opera del passato e i lettori di oggi. Non si tratta perciò di ricostruire il senso originario dell'opera o le intenzioni dell'autore rispetto ai lettori del suo tempo

6 FRANCESCO MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2005, p. 178.

7 STEFANO BRUGNOLO, DAVIDE COLUSSI, SERGIO ZATTI, EMANUELE ZINATO, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016, pp. 203-204.

8 HANS GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, trad. it. di Gianni Vattimo, Milano, Fabbri, 1972 (Tübingen 1960), p. 346.

9 Ivi, p. 205.

poiché per Gadamer la ricostruzione dell'orizzonte storico è impossibile. È invece necessaria una «fusione di orizzonti», un adattamento al nuovo orizzonte attuale in cui l'interpretazione si presenta come un dialogo tra passato e presente.¹⁰ Il filosofo cerca quindi un difficile punto di equilibrio tra la prospettiva del lettore contemporaneo e quella dello scrittore antico: dovrebbe leggere il testo secondo la sua prospettiva ma anche secondo la loro.

Spetterà all'ultimo lettore prendersi la responsabilità di mantenere vivo il dialogo con quell'opera, apportando il suo personale contributo a una tradizione di cui è l'ultimo esponente.

Sarà sulla base degli studi di Gadamer e sull'ermeneutica novecentesca che negli anni Sessanta si sviluppò quella che in Germania sarà nota come “teoria della ricezione”.

I.2 La teoria della ricezione: Hans Robert Jauss

La tendenza metodologica nota come “teoria della ricezione” sorge in Germania presso l'università di Costanza intorno agli anni Sessanta del Novecento. Rappresentata principalmente da Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, attribuisce al lettore e all'atto della lettura un ruolo fondamentale nel processo di comprensione dell'opera letteraria.

Nella prima metà del secolo lo studio della letteratura in Germania si ispirava soprattutto all'eredità del Positivismo, dello Storicismo e dell'Esistenzialismo nella quale i testi venivano apprezzati per la loro perfezione linguistica o in quanto opere d'arte autosufficienti.

Ma verso la metà degli anni Sessanta vi fu un cambio di prospettiva: gli studiosi riconobbero l'insufficienza dei metodi dominanti nel settore della critica, mettendo in discussione l'idea secondo la quale l'attenzione meticolosa ai dettagli testuali rappresentasse il procedimento più valido nel trattamento dei testi letterari.¹¹

¹⁰ F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 178.

¹¹ ROBERT CHARLES HOLUB, *Introduzione*, in *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989, p. VII.

La svolta ebbe luogo nell'aprile del 1967, quando Hans Robert Jauss pronunciò la sua prolusione alla cattedra di filologia romanza nell'università di Costanza. In questa lezione, che aveva per oggetto la storia della teoria letteraria tedesca, lo studioso sostenne che la contemporaneità ha bisogno di riannodare legami vitali tra le opere d'arte del passato e le sollecitazioni del presente.

Nel titolo con cui la prolusione fu pubblicata, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*¹² (La storia della letteratura come provocazione agli studi letterari), si può cogliere l'invito lanciato da Jauss ai suoi colleghi di procedere in un territorio nuovo e ancora inesplorato: lo scopo dello studio della letteratura deve essere quello di rivitalizzare il contatto con i testi guardando in modo rinnovato alla tradizione. Così in ciò che lui definisce “estetica della ricezione”, l'interesse nello studio letterario viene spostato dagli autori e dai testi alla lettura e alla ricezione:

La letteratura e l'arte si configurano come una storia che ha carattere di processo solo quando la successione delle opere è mediata non soltanto attraverso i soggetti produttori, ma anche attraverso i soggetti consumatori, vale a dire attraverso l'interazione di autore e pubblico.¹³

Secondo Jauss, la storia della letteratura non può consistere in una serie di eventi formata solo da autori e dalle loro opere, ma si riscontra nella vita di un testo che continua a interessare il pubblico, anche a distanza di tempo. Fondamentale è perciò valutare non solo il testo secondo metodi formalisti e ideologici, ma soprattutto la sua ricezione da parte dei lettori e di conseguenza la sua «*efficacia*», ossia il suo impatto sul pubblico.¹⁴ Per il calcolo dell'efficacia il critico elabora il concetto di «*orizzonte d'attesa*» (*Erwartungshorizont*) che ogni opera

12 Il saggio, apparso a Costanza nel 1967, fu poi ampliato e inserito nella raccolta *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt 1970). La traduzione italiana *Perché la storia della letteratura?* (1969), che riprende il titolo della lezione di Jauss, si basa sulla prima edizione del 1967;

13 R. C. HOLUB, *Introduzione*, in *Teoria della ricezione*, cit., p. VII.

14 A. CASADEI, *La critica letteraria contemporanea*, cit., p. 128.

presuppone al momento della sua pubblicazione e su cui a sua volta incide, in alcuni casi adeguandosi ad esso, in altri modificandolo e rinnovandolo.¹⁵

Si è visto che per Gadamer l'orizzonte si riferisce in primo luogo all'essere situati nel mondo e alla percezione necessariamente limitata dai pregiudizi. Inoltre nonostante il filosofo ammetta che non si possa tracciare nessuna linea netta di separazione tra passato e presente, e perciò l'idea di un orizzonte separato risulti illusoria, il processo di ricombinare un orizzonte storico con un orizzonte presente è essenziale per la comprensione in quanto tale. Jauss riprende questo termine facendone un uso leggermente differente: il suo orizzonte si presenta come una struttura di attese, un sistema di riferimenti o un atteggiamento mentale con cui un soggetto prende contatto con un dato testo. Il compito del critico sarà quello di oggettivare l'orizzonte, condizione necessaria per riuscire ad apprezzare il carattere artistico di un'opera d'arte, il che è facilmente realizzabile quando è il testo stesso a tematizzare il suo orizzonte. Si pensi al caso del *Don Chisciotte* che si prende gioco della tradizione dei libri di cavalleria o ancora *Jacques il fatalista* di Diderot, che evoca «l'orizzonte d'attesa dello schema romanzesco, allora di moda, del viaggio».¹⁶ Il lettore attento e colto sarà capace di costruire l'orizzonte che l'autore ha posto come sfondo nella sua opera e che sarà da prendere in considerazione durante la lettura.

Tuttavia anche opere il cui l'orizzonte è meno evidente possono essere analizzate con lo stesso modo. Jauss elenca tre modi per ricostruire il loro orizzonte:

In primo luogo da norme conosciute o dalla poetica immanente del genere; in secondo luogo dai rapporti impliciti con opere note dello stesso ambiente storico-letterario; e in terzo dal contrasto fra invenzione e realtà, funzione poetica e funzione pratica della lingua, il quale è sempre dato durante la lettura come possibilità di confronto per il lettore che riflette.¹⁷

15 S. BRUGNOLO, D. COLUSSI, S. ZATTI, E. ZINATO, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, cit., p. 210.

16 H. R. JAUSS, *Perchè la storia della letteratura?*, trad. it. di Alberto Varvaro, Napoli, Guida, 1969 (Konstanz 1967), p. 57.

17 Ivi, p. 58.

In definitiva il rapporto tra il testo e il lettore è condizionato da ciò che il lettore si aspetta sulla base delle opere del passato e del sistema dei generi letterari che ne derivano. Di conseguenza, solo con la ricostruzione di questo orizzonte è possibile determinare l'efficacia e quindi l'incidenza di un'opera.¹⁸ Una volta oggettivato l'orizzonte, il critico può procedere a valutare il merito artistico di un testo, misurando la distanza tra l'opera e l'orizzonte.

Nel suo saggio del 1967, *Storia della letteratura come provocazione*, Jauss sostiene che

L'orizzonte d'attesa di un'opera [...] permettere di determinare il carattere artistico di questa in base al modo e al grado della sua efficacia su un pubblico dato. Se si definisce come distanza estetica la differenza tra orizzonte di attesa e l'apparire di una nuova opera la cui ricezione può avere come conseguenza un mutamento di orizzonte - attraverso la negazione di esperienze familiari o la presa di coscienza di esperienze che giungono a espressione per la prima volta - allora una tale distanza estetica si lascia oggettivare storicamente nello spettro delle reazioni del pubblico e dei giudizi della critica (successo spontaneo, rifiuto o choc, approvazione isolata, comprensione graduale o tardiva).¹⁹

Per il critico il successo di un'opera letteraria può dipendere dalla perfetta adesione all'orizzonte di attesa di un periodo, ma può tramutarsi in oblio quando l'orizzonte si modifica; viceversa un insuccesso iniziale, a causa della troppa distanza dalle aspettative, può venire in un secondo momento riscattato da riletture che esaltino gli aspetti innovativi. In altre parole, quasi inevitabilmente la prima esperienza di attese frustrate produce risposte negative da parte del pubblico iniziale, ma il suo originario insuccesso scompare per i lettori successivi, poiché, nel frattempo, l'orizzonte è cambiato in modo tale che il testo in questione non deluda più le attese. L'opera potrà quindi essere riconosciuta come un classico, ossia un testo che ha contribuito a delineare un nuovo orizzonte di attesa.²⁰ A questo proposito Jauss presenta l'esempio di *Madame*

18 S. BRUGNOLO, D. COLUSSI, S. ZATTI, E. ZINATO, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, cit., p. 210.

19 H. R. JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, trad. it. di Piero Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 (Konstanz 1967), p. 197.

20 R. C. HOLUB, *Introduzione*, in *Teoria della ricezione*, cit., p. XII.

Bovary e di *Fanny*, di Ernest Feydau, usciti negli stessi anni e incentrati entrambi sul tema dell'adulterio. Inizialmente il romanzo di Flaubert incontrò grandi difficoltà ad affermarsi, soprattutto per il suo stile impersonale, ma riuscì a creare un nuovo orizzonte di attesa che alla fine ne decretò il successo. Al contrario il testo di Feydau, troppo legato ai canoni della sua epoca, è stato presto dimenticato. Si può perciò dedurre che il carattere artistico del testo aumenta in proporzione alla distanza estetica, ossia il divario fra l'orizzonte d'attesa dato e l'apparizione di un'opera: l'opera è tanto più artistica quanto più infrange l'orizzonte d'attesa, ovvero quanto più si stacca dalle attese del pubblico.

Il rischio di base è che la negatività originaria dell'opera, l'efficacia con la quale ha negato «la normatività dell'esistente»,²¹ sparisca in un secondo mutamento d'orizzonte, alle letture successive di lettori che avranno riassorbito la provocazione in un'attesa ormai familiare.²² Per evitare questo pericolo, compito del critico sarà quello di riaprire la frattura, allargare una distanza che mostri nuovamente la negatività della provocazione, ricostruendo l'orizzonte d'attesa originario. Negli anni successivi, Jauss renderà meno rigida questa equazione tra valore artistico e infrazione delle attese²³ e cercherà di inserire l'estetica della ricezione in una più vasta riflessione sulla comunicazione letteraria.

Per comprendere un'opera nella sua alterità, l'attività ermeneutica deve sperimentare una scissione che ne articoli il processo in tre fasi conseguenti. Nella prima lettura, definita di comprensione estetica, il lettore si garantisce l'effetto estetico che il testo prevede, seguendo passo a passo lo svolgersi del testo e riportando gli spunti emergenti. Segue una seconda lettura

21 FEDERICO BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1996, p. 96.

22 H. R. JAUSS, *Perchè la storia della letteratura?*, cit., pp. 65-67

23 «Tra gli estremi individuati delle funzioni di rottura o di adempimento di una norma, tra il progressivo mutamento di orizzonte e l'adeguamento a un'ideologia dominante, giace invece un'intera gamma di possibilità dell'arte, già realizzate nella storia secolare che precede la formulazione della sua autonomia, che si possono indicare in senso più stretto come comunicative, ossia come costitutive di una norma» (IDEM, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, III, *Estetica e interpretazione letteraria*, a cura di Carlo Gentili, Genova, Marietti, 1990, p. 96).

retrospettiva (fase della riflessione), in cui, avvicinandosi al testo in modo più critico, dalle parti precedentemente evidenziate, il lettore torna all'intero componimento per un'interpretazione globale, rispondendo ai quesiti lasciati irrisolti in prima battuta. La terza e ultima fase è quella che corrisponde allo studio della ricezione: si tratta di una lettura storica che si pone l'obiettivo di ricostruire l'orizzonte d'attesa dell'opera letteraria e la storia della sua ricezione o delle sue letture fino all'ultima.²⁴ A proposito di questa terza lettura, Jauss presenta una serie di domande utili a comprendere la via da seguire per la ricostruzione della storia della ricezione di un'opera letteraria:

Qual era la sua tradizione letteraria, quale la situazione storica e sociale a cui il testo può aver fatto riferimento? Come può aver inteso la sua poesia l'autore stesso, quale significato ha dato ad essa la prima ricezione, e quali significati invece si sono concretizzati soltanto nella successiva storia della ricezione? In queste domande la comprensione storica non è indirizzata soltanto alla ricostruzione del passato. Unitamente a ciò essa deve render visibile l'intervallo trascorso tra il primo e il secondo momento della nostra lettura, e mediante l'esplicita differenziazione di comprensione passato dal presente, deve far riconoscere come il senso della poesia si sia dispiegato storicamente nell'interazione di risposta e ricezione – fino a quelle domande, che guidano la nostra interpretazione, per le quali il testo non aveva ancora evidentemente costituito nel suo tempo una risposta.²⁵

In definitiva, nella teoria elaborata da Jauss, il significato di un'opera letteraria non viene visto come entità statica ed eterna, ma piuttosto come un potenziale che si sviluppa nel corso di un processo storico. L'estetica della ricezione, non è solo un indirizzo che ha conferito al lettore un ruolo fondamentale nell'atto dell'interpretazione, ma rappresenta un modello ermeneutico per vedere gli uomini come lettori della storia e come prodotti dei significati del passato.²⁶

24 F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., pp. 190-191.

25 H.R. JAUSS, *Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della lettura (La poesia di Baudelaire 'Spleen II')*, in *Teoria della ricezione*, cit., (Frankfurt 1982), p. 234.

26 R.C. HOLUB, *Introduzione*, in *Teoria della ricezione*, cit., p. XIV.

I.3 La fenomenologia della lettura di Wolfgang Iser

L'altra importante direzione di ricerca della scuola di Costanza è stata sviluppata dal critico tedesco Wolfgang Iser. Nonostante con Jauss condividesse l'interesse per una rifondazione della teoria letteraria consistente nello spostamento dell'attenzione dall'opera letteraria al rapporto tra testo e lettore, per raggiungere questo cambio di prospettiva i due studiosi adottarono soluzioni diverse.

Come si è visto, Jauss esamina il modo in cui le opere d'arte sono state recepite e comprese nelle diverse epoche storiche, giungendo alla prima formulazione della teoria della ricezione rifacendosi soprattutto all'ermeneutica di Gadamer. Iser, invece, ispirandosi alla fenomenologia del filosofo polacco Roman Witold Ingarden, si occupò principalmente di testi particolari e del rapporto dei lettori con essi. Alla teoria della ricezione, infatti, Iser integra quella della risposta estetica; il suo interesse non è analizzare storicamente il modo in cui un'opera letteraria è stata recepita e compresa, bensì descrivere le modalità di comprensione da parte del singolo lettore.

Nel suo *Der implizite Leser* (1972) e poi con più deciso impegno teorico nel saggio *Der Akt des Lesens* (1976), Iser affronta il rapporto tra testo e lettura. La sua riflessione parte dalla constatazione che il testo raggiunge tutta la sua capacità di significare attraverso il processo della lettura e la collaborazione del lettore.²⁷

L'approccio fenomenologico di Iser fa del testo una guida e del lettore un produttore attivo di significato. L'opera letteraria si realizza come oggetto virtuale e dinamico durante il processo di lettura, ovvero quando il «polo artistico» (il testo dell'autore) incontra il «polo estetico» (la realizzazione compiuta dal lettore). Come osserva Paolo Orvieto:

La lettura è il risultato di un processo biunivoco, tra un interprete che in un certo

²⁷ W. ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. it. di Rodolfo Granafèi, Bologna, Il Mulino, 1987 (New York 1978), p. 10.

modo produce il testo, e un testo che con le sue strategie inquadra la lettura in una cornice predeterminata, per cui «l'opera letteraria non coincide mai completamente né con il testo né con la sua concretizzazione». Ogni opera, per natura polisemantica, per non disperdere all'infinito il proprio significato, programma il suo «lettore implicito» [...] la lettura non è mai un processo lineare e programmabile verso il nocciolo di «verità», ma è essa stessa un complicato gioco di «pretensioni» e «ritenzioni», di aspettative formulate, tradite o modificate; un «punto di vista vagante».²⁸

In tal senso l'opera letteraria possiede una natura virtuale. Iser rifiuta tanto una concezione oggettiva, quanto una soggettiva di un testo letterario: il suo significato non è dato *a priori* e nemmeno conferito soggettivamente, ma nasce dalla cooperazione tra testo e lettore. Esso ha carattere potenziale; è qualcosa che accade e continua ad accadere, sempre vincolato al testo, ma al tempo stesso mutevole a ogni lettura.²⁹

Scendendo più nel dettaglio, durante il processo di lettura il lettore colma i vuoti e le indeterminatezze (da intendere come margini riconosciuti al lettore) inevitabilmente presenti in un testo, completandolo e partecipando così alla produzione del significato. In altre parole, il testo comunica con il lettore tramite la sua indeterminatezza, la quale lo costringe a interrogarsi sulle intenzioni dell'opera.

Già Ingarden aveva sostenuto che ogni opera letteraria possiede una determinata struttura, ma acquisisce lo statuto di oggetto estetico nel momento in cui viene letta o completata da un lettore. Secondo la teoria fenomenologica, a differenza di un oggetto reale che deve avere determinanti specifici (esso non può essere semplicemente colorato, ma deve avere anche un colore particolare), gli oggetti rappresentati in un'opera letteraria, in quanto proiezioni intenzionali di aspetti di significato, conservano inevitabilmente un certo grado di indeterminatezza, impossibile da eliminare del tutto. Il compito del lettore sarà perciò quello di

28 PAOLO ORVIETO, *Dalla parte del lettore*, cit., p. 210.

29 W. ISER, *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica*, in *Teoria della ricezione*, cit., (London 1974), pp. 43-44.

completare il testo. È evidente come Iser si ispiri alla linea di pensiero di Ingarden, tuttavia sceglie di percorrere una via leggermente diversa.³⁰

Innanzitutto viene sostenuto il fatto che la risposta alle opere letterarie è diversa rispetto a quella delle situazioni reali e, di conseguenza, differente dalla risposta a testi che fanno riferimento a situazioni reali: «le situazioni della vita sono sempre reali, i testi letterari, invece, frutto della finzione; perciò sono sempre ancorati al processo di lettura e non al mondo».³¹

Viene contestata l'idea secondo la quale i testi non fanno altro che riflettere la realtà, sostenendo invece che il rapporto tra l'una e gli altri è più complesso e meno lineare di quanto siamo soliti pensare. Iser quindi fornisce una prima definizione dello statuto dei testi letterari:

Esso [*scil.*: il testo letterario] si differenzia da una parte degli altri testi per il fatto che non illustra né crea precisi oggetti reali; dall'altra si distingue dalle esperienze reali del lettore per il fatto che presenta modi di vedere e apre prospettive nelle quali un mondo conosciuto attraverso l'esperienza appare diverso.³²

Iser prosegue le sue riflessioni affrontando la struttura interna del testo letterario, sostenendo che tra quelle che Ingarden definiva come «visioni schematizzate»³³ vi sono degli spazi occupati dall'indeterminatezza (*blanks*).³⁴ Il testo letterario allinea una sequenza di prospettive determinate ma lascia impliciti legami e connessioni, aprendo una serie di spazi privi di informazione. Questi – sostiene Iser – diventano la condizione fondamentale dell'interazione tra testo e lettore. È infatti quest'ultimo che completa i vuoti restanti, «li rimuove con un libero gioco di proiezione semantica e così stabilisce egli stesso le connessioni inesprese tra le singole

30 R.C. HOLUB, *Introduzione*, in *Teoria della ricezione*, cit., pp. XV-XVI.

31 W. ISER, *La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione di efficacia della prosa letteraria*, in *Estetica tedesca oggi*, a cura di R. Ruschi, Milano, Unicopli, 1986 (Konstanz 1970), p. 166.

32 *Ibidem*.

33 Iser li definisce come punti di vista che «gradualmente creano l'oggetto e lo rendono nello stesso tempo concreto, offrendolo alla contemplazione del lettore» (ivi p. 168). Sono visioni che da una parte forniscono determinatezza all'oggetto letterario, limitando la gamma delle scelte e definendo i particolari di un oggetto dato; dall'altra, poiché non definiscono mai completamente nessun oggetto, sono costitutive dell'indeterminatezza propria delle opere letterarie (ivi, p. 168).

34 R.C. HOLUB, *Introduzione*, in *Teoria della ricezione*, cit., pp. XVII-XVIII.

prospettive».³⁵ L'aspetto più tangibile di quest'attività riguarda la ricomposizione di un intreccio caratterizzato dalla presenza di ellissi o transizioni, tuttavia il processo investe tutti i livelli testuali, dai giudizi sugli elementi narrativi alla scoperta dell'intenzione centrale del testo. In tal senso l'opera letteraria si presenta come una realizzazione selettiva di uno spettro di possibilità. Il significato non verrà quindi formulato nel testo, ma si troverà nella soluzione delle sue lacune.³⁶

A questo punto si presenta il problema di conciliare l'attività del lettore con il controllo strategico esercitato dal testo. Si è visto che l'oggetto letterario non possiede l'individualità definita degli oggetti reali e la presenza di vuoti testuali consente al lettore di eseguire una gamma di realizzazioni. Ciò può spiegare, ad esempio, l'evoluzione delle letture al succedersi delle epoche ma delinea anche il «rischio di smarrire la pluralità limitata del testo in una disseminazione senza legge».³⁷ Per Iser questo non può accadere poiché tra lettore e testo vi è un equilibrio di intenzioni e i due soggetti agiscono l'uno sull'altro in un processo a regolazione automatica. Il testo, infatti, nella sua forma oggettiva, impone certi limiti poiché almeno in parte prestruttura le sue implicazioni non scritte; la produzione di significato, nella colmatura dei vuoti, viene guidata dal testo senza che esso lasci al lettore il potere di esercitare un controllo completo sulle sue scelte, ma può emergere soltanto grazie a un gesto creativo eseguito dal lettore con la scelta di una possibilità. Iser chiarisce questo concetto paragonandolo alla situazione di due osservatori che, sotto un cielo notturno, percepiscono nello stesso gruppo di stelle due figure diverse. Le linee immaginarie tracciate dall'osservatore lettore, per quanto guidato dalla fissità oggettiva delle stelle, delineano una costellazione virtuale che può oscillare entro uno spettro di variazioni (ad esempio tra un aratro e un grande carro).³⁸ In altri termini, la

35 F. BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, cit., p. 78.

36 *Ibidem*.

37 *Ivi*, p. 79.

38 W. ISER, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974, p. 282.

lettura, mentre produce il significato di un testo e costituisce il soggetto che la esegue, appare come un gesto di libertà dominata.

Queste sono state le premesse che hanno portato il critico a raggiungere conclusioni significative. Iser sostiene, infatti, che il grado di determinatezza del testo e la misura della partecipazione a esso definisce il tipo di opera che si sta leggendo: un romanzo con scarsa indeterminatezza tenderebbe a essere noioso e sfiorerebbe la banalità, mentre un testo con forti intenti didattici lascerebbe al lettore uno spazio di accettazione o rifiuto del modello proposto. Inoltre sostenendo che «siamo generalmente propensi a sentire come reale ciò che è fatto da noi»³⁹ un testo che offre un certo margine di scelta aumenta l'effetto di realismo che viene perciò definito in base alla quantità di spazi di indeterminatezza presenti in un'opera.

Il testo letterario si presenta come uno schema dotato di spazi di indeterminatezza, che vengono affidati al completamento del lettore, il quale partecipa alla formazione del senso portando le proprie opinioni e le proprie esperienze. Le parole di un testo, infatti, suscitano nella fantasia immagini mentali che integrano i dati descrittivi, dal momento che nessuna descrizione sarà mai talmente dettagliata da non consentire l'intervento dell'immaginazione. Ogni interprete lo farà in modo diverso, poiché produrrà immagini ricorrendo al bagaglio delle proprie esperienze.⁴⁰

Appare evidente come nella teoria della risposta estetica assuma fondamentale importanza la figura del lettore. Dal momento che non si può tener conto di tutti i lettori storicamente possibili, il tentativo di Iser diventa quello di delineare un lettore-schema, capace di presentare tutti i tratti indispensabili per una lettura efficace. Il critico elabora il concetto di lettore implicito, un'entità fittizia che «include tutte quelle predisposizioni necessarie all'opera letteraria per esercitare i suoi effetti – predisposizioni progettate non mediante una realtà

39 IDEM, *La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione di efficacia della prosa letteraria*, cit., p. 171.

40 F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 191.

empirica esterna, ma mediante il testo stesso».⁴¹ Esso non corrisponde al lettore reale ma «designa una rete di strutture di risposta-invito, che spinge il lettore ad afferrare il testo».⁴² Esso prevede un ricevente senza necessariamente definirlo; inoltre denota il ruolo del lettore, definibile in termini di struttura testuale e atto strutturato.

Per chiarire il concetto di lettore implicito inteso come struttura testuale, Iser parte dalla constatazione che il testo è composto da quattro principali prospettive: quella nel narratore, dei personaggi, dell'intreccio e del lettore fittizio. Esse procurano linee guida combinate in modo tale da convergere in un punto di incontro generale. Tale luogo di incontro corrisponde al significato del testo, che può essere visualizzato solamente da un punto fermo, una posizione stabile ricoperta dal lettore implicito. Il ruolo del lettore come struttura testuale può essere pienamente assolto solo quando induce atti strutturali nel lettore che includono quelle attività mentali, immaginative e affettive che il lettore compie durante la lettura.⁴³

Insomma, trattandosi di un'entità astratta, il lettore implicito non corrisponde al lettore reale, ossia alla persona fisica che si avvicina a un testo, ma rappresenta quel ruolo che il lettore decide di accettare nel momento in cui sospende la sua incredulità. Quando ciò avviene, il lettore reale colma i vuoti di un testo attingendo al proprio vissuto, sulla base del quale interpreta il testo. Questa è la ragione per la quale si adempie diversamente al ruolo di lettore implicito offerto dal testo. Perciò Iser conclude che

Il fatto che il ruolo di lettore possa essere svolto in modi diversi, a seconda delle circostanze storiche e individuali, è un'indicazione del fatto che la struttura del testo consente diversi modi di completamento. Chiaramente, dunque il processo di completamento è sempre selettivo, e nessuna realizzazione può essere giudicata rispetto al retroterra delle altre, potenzialmente presenti nella struttura testuale del ruolo del lettore. Ciascuna attualizzazione perciò rappresenta una realizzazione selettiva del lettore implicito, le cui strutture proprie

41 W. ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, cit., p. 73.

42 Ivi, p. 74.

43 Ivi, pp. 75-76.

forniscono una cornice di riferimento all'interno della quale le risposte individuali a un testo possono essere comunicate agli altri. Questa è una funzione vitale per tutto il concetto di lettore implicito: essa procura un legame tra tutte le realizzazioni storiche e individuali del testo e le rende accessibili all'analisi.⁴⁴

Gli scritti di Iser suscitarono varie riflessioni sulla figura del lettore. In Italia un importante contributo diede Umberto Eco, che, ispirandosi alla fenomenologia della lettura di Iser, elaborò la sua teoria sulla cooperazione tra testo e lettore, ma soprattutto delineò il concetto di lettore modello.

I.4 La cooperazione tra testo e lettore di Umberto Eco

Le riflessioni di Umberto Eco circa il rapporto tra testo e lettore si ritrovano già nel 1962 nelle pagine di *Opera aperta*. Si tratta di una raccolta di saggi nella quale si discute l'idea di concepire un'opera d'arte come un insieme di possibilità interpretative, in modo da permettere al fruitore di definirsi come co-autore dell'opera stessa. Eco sostiene che nel «rapporto comunicativo tra messaggio e ricevitore»⁴⁵ l'atto interpretativo conferisce all'informazione il suo valore effettivo. Dal momento che i significanti di un testo, oltre a denotare un insieme di significati univoci, portano con sé connotazioni che ricoprono il segnale di colorazioni soggettive, nel processo comunicativo la percezione dell'oggetto si fonde con un insieme di ricordi ed esperienze vissute da un soggetto. In questo senso l'opera d'arte è tale quando si presenta nella sua “apertura”, ovvero nella capacità di permettere al suo fruitore di trasportare durante la lettura il proprio vissuto. Ciò porta il lettore a interpretare l'opera secondo una prospettiva individuale e originale. Essa rimarrà sempre esteticamente valida e unica nella sua

⁴⁴ Ivi, p. 78.

⁴⁵ UMBERTO ECO, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 2006 (1962), p. 131.

forma chiusa e singolare, ma allo stesso tempo si presenterà aperta a diverse possibilità interpretative: «qualsiasi opera d'arte, anche se non si consegna materialmente incompiuta, esige una risposta libera ed inventiva, se non altro perché non può venire realmente compresa se l'interprete non la reinventa in un atto di congenialità con l'autore stesso».⁴⁶ Portatrice di un'apertura esplicita, ovvero coltivata intenzionalmente dall'autore, è ad esempio la produzione di Kafka, che, in quanto ambigua e ricca di aspetti variamente interpretabili a livello psicanalitico, teologico o esistenziale, si apre a un'infinità di letture possibili.

È fondamentale osservare che il gesto ermeneutico del lettore non si presenta come caos di un arbitrio indiscriminato, poiché, per quanto incompleta o in movimento possa essere un'opera d'arte, è pur sempre caratterizzata da una trama di eventi e di effetti comunicativi volti a far comprendere al fruitore la forma originaria voluta dall'autore.⁴⁷

In tal senso,

la forma è esteticamente valida nella misura in cui può essere vista e compresa secondo molteplici prospettive, manifestando una ricchezza di aspetti e di risonanze senza mai cessare di essere se stessa [...] dunque, un'opera d'arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una interpretazione ed una esecuzione, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale.⁴⁸

Il ruolo del lettore e i meccanismi della cooperazione interpretativa vennero ulteriormente approfonditi in una serie di saggi scritti tra il 1976 e il 1978 e in seguito raccolti in *Lector in fabula*. Eco ritiene che la premessa necessaria per intendere la lettura come un processo di interpretazione attiva consiste nel considerare il testo come un «meccanismo pigro (o

46 Ivi, p. 36.

47 Ivi, pp. 41-42.

48 Ivi, p. 34.

economico)»,⁴⁹ intessuto di non-detto, disposto a «trascendere la sua naturale incompletezza soltanto nel gesto di un lettore che lo attualizzi, colmandone gli spazi bianchi».⁵⁰

Riguardo la cooperazione interpretativa il critico presenta il seguente esempio:

Giovanni entrò nella stanza. “Sei tornato, allora!”, esclamò Maria, raggiante.⁵¹

Leggendo questa frase, si può notare che il testo omette il fatto che Maria si rivolge a Giovanni o che i due soggetti si trovano nella stessa stanza. Sono tutte informazioni che il lettore deduce attualizzando il contenuto attraverso una serie di movimenti cooperativi.

Si può dunque definire un testo come «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».⁵² Inoltre, esposta al rischio di un'interpretazione aberrante, la cooperazione interpretativa viene prevista e vincolata dalla strategia testuale, che induce il lettore a ricoprire un determinato ruolo da giocare, ad adeguarsi al profilo di un lettore modello che il testo prevede, ovvero a «un insieme di condizioni di felicità, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale».⁵³

Per un autore organizzare una strategia testuale significa riferirsi a una serie di competenze (da intendere come conoscenza di codici) e supporre che queste siano le stesse possedute anche dal suo lettore modello. Esse riguarderanno ad esempio la scelta di una determinata lingua, un tipo di enciclopedia o uno specifico patrimonio lessicale e linguistico.⁵⁴

Da tener presente è anche la distinzione tra testi “chiusi” e testi “aperti”. Mentre i primi, attraverso l'utilizzo di determinate scelte testuali, quali la lingua, l'enciclopedia e il contesto

49 IDEM, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2016 (1979), p. 52.

50 F. BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, cit., p. 46.

51 U. ECO, *Lector in fabula*, cit., p. 51.

52 Ivi, p. 54.

53 Ivi, p. 62.

54 Ivi, p. 55.

storico e geografico, cercano di delineare in modo preciso il proprio lettore modello, i secondi decidono fino a che punto controllare la cooperazione del lettore e dove lasciare che essa diventi una «libera avventura interpretativa».⁵⁵ In questo secondo caso, l'autore dovrà fare in modo che le possibili interpretazioni non si escludano tra loro, ma riecheggino l'una sull'altra, rafforzandosi a vicenda.

Al lettore modello Eco affianca la figura di autore modello, che, allo stesso modo del primo, non è un soggetto reale, in carne e ossa, bensì una strategia prevista dal testo, ovvero «un'ipotesi interpretativa quando ci si configura il soggetto di una strategia testuale, quale appare dal testo in esame».⁵⁶ Realizzandosi tra due strategie discorsive e non tra due soggetti empirici, la cooperazione testuale si presenta come attualizzazione delle intenzioni virtualmente contenute nell'enunciato.

Al fine di comprendere come avviene la cooperazione interpretativa tra un testo e il suo destinatario, appare opportuno riportare il diagramma elaborato da Eco circa i movimenti cooperativi che un lettore compie in un testo scritto:

⁵⁵ Ivi, p. 58.

⁵⁶ Ivi, p. 64.



Figura 1 - Livelli di cooperazione testuale⁵⁷

L'attualizzazione dei contenuti è intesa come una serie di movimenti o mosse interpretative compiute dal lettore in “intensione”, ovvero per ricostruire le strutture di senso intrinseche al testo, e in “estensione”, cioè per decidere ad esempio se il testo si riferisce a individui o eventi del mondo reale oppure a un mondo possibile. Le frecce del presente diagramma non segnano un processo temporale o logico, ma mostrano l’interdipendenza fra le varie caselle. Ciò significa che durante l'attività cooperativa non ci sono direzioni o gerarchie precise e tutti i livelli e sottolivelli possono essere raggiunti senza percorrere percorsi obbligati.⁵⁸ Tuttavia, almeno inizialmente, l'attualizzazione di un testo avviene nel momento in cui esso viene somministrato come espressione. In tal senso si presenta come una «manifestazione

⁵⁷ Ivi, p. 72.

⁵⁸ Ivi, p. 69.

lineare»,⁵⁹ una superficie lessematica a cui il lettore applica un sistema di codici e sottocodici per investire di contenuto le espressioni.

Il contenuto di un testo scritto viene fin da subito messo in relazione a delle circostanze di enunciazione. Il primo tipo di riferimento alle circostanze enunciative consiste nell'attualizzare implicitamente una metaproposizione del tipo «qui c'è (c'era) un individuo umano che ha enunciato il testo che sto leggendo in questo momento e che chiede (oppure non chiede) che io assuma che sta parlando del mondo della nostra comune esperienza». ⁶⁰ Da ciò si potrebbe ipotizzare il genere alla quale appartiene il testo (ad esempio romanzesco, storiografico, o scientifico), con possibili salti a decisioni estensionali. Il secondo tipo di riferimento implica operazioni più complesse, come ad esempio ricostruire l'originaria collocazione spaziotemporale di un testo prodotto in epoca lontana, con il fine di capire a che tipo di enciclopedia si dovrà ricorrere.

Non essendo ancora in grado di sapere con certezza a quale tipo di mondo il testo si riferisce (reale o possibile), il lettore ipotizza provvisoriamente un'identità tra il mondo a cui le espressioni fanno riferimento e quello della sua esperienza. Supposizioni più certe saranno possibili solamente quando, a livello di strutture discorsive, si saranno individuate tracce sufficienti per pronunciarsi sul tipo di atto linguistico in questione.

Per attualizzare le strutture discorsive il lettore confronta la manifestazione lineare con i codici e sottocodici, ossia con la competenza enciclopedica, che la lingua in cui è scritto il testo gli propone. L'operazione potrebbe sembrare semplice in quanto il contenuto di ogni espressione è già stabilito dal lessico e il lettore deve solo decodificare le espressioni; in realtà durante questa fase si attivano una serie di passi cooperativi.⁶¹ Come prima mossa il lettore fa ricorso a un “dizionario di base”, ovvero individua quelle proprietà sintattiche elementari dei lessemi che gli

59 Ivi, p. 71.

60 Ivi, p. 75.

61 Ivi, p. 75-77.

permettono un primo tentativo di amalgama: ad esempio se si leggerà il lessema “principessa”, si riterrà che si tratta «un’entità sintatticamente singolare, femminile e semanticamente umana e animata». ⁶² Potrà poi proseguire e individuare espressioni deittiche e anaforiche, tenendo sempre presente che di un lessema non si può dare rappresentazione enciclopedica senza far riferimento ai suoi usi in testi precedenti (ad esempio interpretare il termine “verbo” non come categoria grammaticale ma come “seconda persona della santissima trinità” in un contesto teologico). Riferendosi a «un'enciclopedia ipercodificata», ⁶³ il lettore è inoltre in grado di riconoscere e decodificare tutta una serie di espressioni “fatte” (quelle che realizzano concretamente dei tipi generali) solitamente registrate dalla tradizione retorica. Ad esempio di fronte al classico “c'era una volta”, sarà subito in grado di capire che gli eventi raccontati non sono da intendere come reali e che l'autore ha intenzione di raccontare una storia immaginaria col fine di divertire. La collaborazione interpretativa prevede anche il ricorso a quelle che Eco definisce “sceneggiature” o *frames*. Si tratta di una struttura sostanziale che il lettore seleziona nella memoria nel momento in cui incontra una data situazione; si presenta come «un'inquadratura rimemorata che deve adattarsi alla realtà, se necessario mutando dei dettagli», come «una struttura di dati che serve a rappresentare una situazione stereotipa». ⁶⁴ Ogni sceneggiatura contiene un certo numero di informazioni che soddisfano le aspettative del lettore o gli dicono come comportarsi se queste vengono deluse. Inoltre un *frame* si configura sempre come «un testo virtuale o una storia condensata», ⁶⁵ che permette di attuare percezioni, comprensione linguistica e azioni. Prendendo, ad esempio, in considerazione la frase «Giovanni doveva organizzare un party e andò al supermarket», ⁶⁶ il lettore attiva una prima scena mentale, appunto una sceneggiatura che si potrebbe definire “cocktail party”, nella quale si immagina che la realizzazione di una festa

62 Ivi, p. 78.

63 *Ibidem*.

64 Ivi, p. 80.

65 *Ibidem*.

66 *Ibidem*.

comporta la distribuzione di cibi e bevande e, contemporaneamente, grazie al *frame* “supermarket”, sa benissimo che lì si vende tutto l'occorrente di cui ha bisogno Giovanni. Ovviamente si avrà comprensione testuale solamente con l'applicazione di sceneggiature pertinenti. Queste possono essere “comuni” o “intertestuali”. Le prime sono quelle che il lettore condivide con la maggior parte dei membri della cultura a cui appartiene; le seconde si configurano come «schemi retorici e narrativi che fan parte di un corredo selezionato e ristretto di conoscenza».⁶⁷ In questo secondo caso l'interpretazione avviene grazie alla competenza intertestuale del lettore.

Infine anche i sistemi ideologici fanno parte dei casi di ipercodifica e appartengono all'enciclopedia del lettore. Si tratta sia di valutare in che modo un testo preveda un lettore modello partecipe di una data competenza ideologica sia in che misura la competenza ideologica del lettore intervenga nei processi di attualizzazione dei livelli semantici più profondi, quali strutture attanziali e strutture ideologiche.⁶⁸

Nel piano delle strutture discorsive, si attivano solo alcune delle proprietà di un lessema, mentre altre vengono tenute «sotto narcosi».⁶⁹ Narcotizzare una proprietà non significa eliminarla, bensì non affermarla o negarla esplicitamente. Per decidere quali proprietà selezionare, il lettore deve fare delle ipotesi circa il *topic* testuale. Eco lo definisce come uno «strumento metatestuale, uno schema abduittivo proposto dal lettore»,⁷⁰ che il testo può presupporre o contenere (ad esempio attraverso marcatori di *topic*, titoli o sottotitoli). Ad esempio, l'incontro di una bambina col lupo nel bosco rappresenta il *topic* della prima parte di

67 Ivi, p. 84.

68 *Ibidem*.

69 Eco fa l'esempio di *Un drame bien parisien* nel quale «Raoul è un [monsieur], il che implicita maschio umano adulto. Ma ogni essere umano ha, come proprietà assegnategli dal codice, due braccia, due gambe, due occhi, un sistema circolatorio a sangue caldo, un paio di polmoni e persino un pancreas. Dal momento però che una serie di segnali di genere avvertono il lettore che non ha a che fare con un trattato anatomico, questi mantiene narcotizzate tutte queste proprietà sino al capitolo secondo di questa storia dove Raoul alza la propria mano. A questo punto la proprietà virtuale di avere mani, che era rimasta per così dire “a disposizione” nell'enciclopedia, viene magnificata» (ivi, p. 87).

70 Ivi, p. 88.

Cappuccetto Rosso. Sulla base del *topic*, il lettore decide di attivare o narcotizzare le proprietà semantiche dei lessemi, stabilendo un livello di coerenza interpretativa, detta isotopia. Il *topic* è un fenomeno pragmatico, un'ipotesi che dipende dall'iniziativa del lettore, mentre l'isotopia è un fenomeno semantico, da intendere come coerenza di un percorso di lettura a vari livelli semiotici e testuali. Questa ridondanza semantica permette all'interprete di decidere circa il *topic* e di disambiguare il testo.⁷¹

Successivamente il lettore è in grado di sintetizzare porzioni di testo attraverso delle macroproposizioni narrative, ovvero storie condensate e ricostruite per poter azzardare delle previsioni. Le condizioni elementari per cui una sequenza discorsiva possa essere definita come una porzione di *fabula* si possono identificare con quelle proposte dalla *Poetica* di Aristotele, ovvero la presenza di un agente, uno stato iniziale, una serie di mutamenti orientati nel tempo e prodotti da cause e un risultato finale. A prescindere dalla sua dimensione, una sintesi a livello di *fabula* appare una condizione necessaria per poter avanzare previsioni e compiere le cosiddette "passeggiate inferenziali".⁷² Infatti, ogni volta che il lettore riconosce nell'universo della *fabula* un'azione che può produrre un cambiamento nel mondo narrato, esso è indotto ad avanzare previsioni circa il nuovo corso di eventi, che possono essere confermate, disattese o lasciate in sospeso. Queste «disgiunzioni di probabilità»⁷³ si producono soprattutto quando il testo narrativo introduce segnali di *suspense*. Questi possono consistere ad esempio in una dilatazione della narrazione e, quindi, della risposta all'implicita domanda del lettore, attraverso l'inserimento di digressioni o descrizioni; o ancora possono presentarsi quando una narrazione si interrompe durante la divisione in capitoli. Il lettore modello è chiamato, perciò, a collaborare allo sviluppo della *fabula*, a configurare un possibile corso di eventi, avanzando ipotesi su strutture di "mondi

71 Ivi, pp. 88-92.

72 Ivi, p. 108.

73 Ivi, p. 112.

possibili”.⁷⁴ Per azzardare previsioni il lettore esce dal testo, ovvero elabora inferenze ricorrendo a sceneggiature comuni o intertestuali, compiendo in tal modo le sue “passeggiate inferenziali”. Se, ad esempio, «la fabula gli dice “x compie l’azione tale” il lettore azzarderà: “e siccome ogni volta che un x compie l’azione tale di solito si ha l’esito y” per concludere “allora l’azione di x avrà l’esito y”». ⁷⁵

Eco presenta poi la distinzione tra “*fabulae* aperte” e “*fabulae* chiuse”, due tipi teorici che si possono rappresentare nei diagrammi seguenti:

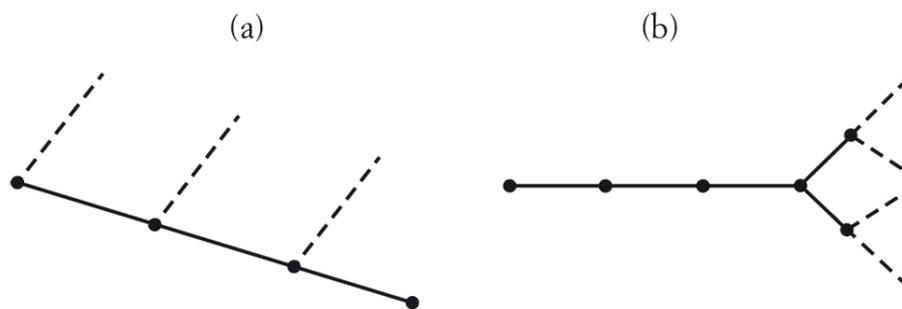


Figura 2 – diagramma *fabula* chiusa (a) e *fabula* aperta (b)⁷⁶

Nel caso della *fabula* chiusa (a) a ogni disgiunzione di probabilità si possono tentare varie ipotesi, ma alla fine una sola sarà quella esatta; essa si definisce “chiusa” proprio perchè via via che si costruisce, esclude le possibilità che non corrispondono allo stato di cose di cui essa vuole parlare, non permettendo in tal modo nessuna alternativa di possibilità. La *fabula* aperta (b), invece, apre alla fine varie possibilità previsionali, ciascuna oppure nessuna in grado di rendere coerente l’intera storia. Il testo non si compromette facendo affermazioni sullo stato finale della *fabula*: «esso prevede un lettore modello così cooperativo da essere capace di farsi le sue *fabulae*

74 Ivi, p. 113.

75 Ivi, pp. 117-118.

76 Ivi, p. 120.

da solo». ⁷⁷ Insomma la distinzione sostanziale tra i due tipi di *fabulae* consiste nell'intensità e nella vivacità dell'attività cooperativa.

Mentre avanza previsioni sullo stato della *fabula*, delineando mondi possibili, il lettore individua delle possibili funzioni narrative ⁷⁸ e dei ruoli attoriali e riduce questi ultimi a opposizioni attanziali. ⁷⁹ Tuttavia è difficile determinare in quale fase della cooperazione interpretativa il lettore modello è invitato a identificare la struttura attanziale del testo. Di certo far emergere l'intelaiatura profonda di un testo consiste in un'operazione che avviene solo a una fase reiterata di lettura. Lo stesso si può affermare per quelle che Eco chiama "strutture ideologiche"; esse consistono in un sistema di correlazioni che si manifestano quando «connotazioni assiologiche vengono associate a poli attanziali iscritti nel testo. È quando una impalcatura attanziale viene investita di giudizi di valore, e i ruoli veicolano opposizioni assiologiche come Buono vs Cattivo, Vero vs Falso (o anche Vita vs Morte o Natura vs Cultura) che il testo esibisce in filigrana la sua ideologia». ⁸⁰ È la competenza ideologica del lettore modello che dirige la scelta della impalcatura attanziale e delle opposizioni ideologiche.

Può infine capitare che il lettore faccia emergere dal testo qualcosa che questo esibiva, ma di cui l'autore non era consapevole. A questo proposito appare necessaria presentare la distinzione fra "interpretazione" e "uso" del testo. Eco definisce "interpretazione"

⁷⁷ Ivi, p. 121.

⁷⁸ Propp definisce funzione narrativa «l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda» (VLADIMIR J. PROPP, *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 1966, Sankt-Peterburg 1928, p. 27). Propp individua, ad esempio, le seguenti funzioni: allontanamento, divieto, infrazione, investigazione, delazione, tranello, ecc. per un totale di trentuno funzioni.

⁷⁹ Greimas ha definito i ruoli narrativi in relazione alle azioni compiute dai personaggi, che vengono con i termini di attanti e attori (due attori che insieme compiano un'azione e svolgono quindi una funzione nel racconto, costituiscono un solo attante). Partendo dalle trentuno funzioni proppiane, Greimas riduce la lista ai seguenti ruoli attanziali: soggetto/oggetto, destinatario/destinatario, adiuvante/opponente. Si dirà quindi che «un personaggio assume il ruolo di soggetto quando desidera un oggetto; l'adiuvante e l'oppositore entreranno in rapporto, sul piano pratico dell'agire, con il soggetto, aiutandolo o ostacolando a raggiungere lo scopo; mentre il destinatario potrà essere un personaggio, che, godendo di qualche influenza sull'oggetto, lo indirizzerà verso un destinatario, che potrà essere il soggetto stesso, il suo antagonista o un altro personaggio» (HERMANN GROSSER, *Narrativa. Manuale, Antologia*, Milano, Principato, 1985, p. 243).

⁸⁰ U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 176.

«l'attualizzazione semantica di quanto il testo quale strategia vuole dire attraverso la cooperazione del proprio Lettore Modello»,⁸¹ mentre la sua "utilizzazione" può ad esempio consistere nell'individuazione di tendenze inconsce, psichiche o psicanalitiche dell'autore a scopi documentari.

I.4.1 Sei passeggiate nei boschi narrativi

Il successivo studio critico di Umberto Eco che, ai fini della presente ricerca, si ritiene fondamentale considerare, è rappresentato da *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, nel quale l'autore, ponendo particolare attenzione a specifici meccanismi che guidano l'atto della lettura e producono determinati effetti sulla figura del lettore, analizza più chiaramente l'attività interpretativa che si attua nei testi narrativi. Il saggio si compone di sei capitoli, corrispondenti alle *Norton Lectures* che Eco tenne nel 1993 presso Harvard University.

La prima lezione (*Entrare nel bosco*) si apre con la constatazione che in un testo narrativo il lettore è sempre presente, non solo nell'atto di raccontare storie, ma anche come componente, o per meglio dire, cooperatore delle storie stesse. Eco fornisce fin da subito un esempio, analizzando un frammento di una delle fiabe italiane che Italo Calvino aveva presentato nella seconda delle sue *Lezioni americane* dedicata al tema della rapidità:⁸²

Un re si ammalò. Vennero i medici e gli dissero: "Senta, maestà, se vuole guarire bisogna che lei prenda una penna dell'Orco. È un rimedio difficile, perché l'Orco tutti i cristiani che vede se li mangia."

Il Re lo disse a tutti ma nessuno ci voleva andare. Lo chiese a un suo sottoposto, molto fedele e coraggioso, e questi disse: "Andrò."

Gli insegnarono la strada: "In cima a un monte, ci sono sette buche: in una delle

81 Ivi, p. 179.

82 IDEM, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 2.

sette, ci sta l'Orco."⁸³

Come si può osservare, vi sono una serie di elementi che non sono contemplati nella narrazione: non si sa, ad esempio, di che malattia soffre il re oppure come mai un orco abbia delle piume. Eco spiega che ciò accade perché ogni finzione narrativa è necessariamente rapida. Essa infatti non può riferire tutto del mondo che costruisce, perché se tentasse di farlo non finirebbe più. Sarà il lettore che, colmando una serie di spazi vuoti, avrà il compito di collaborare per completare il testo. Il critico afferma infatti che «ogni testo è una macchina pigra che chiede al lettore di fare parte del proprio lavoro».⁸⁴

Eco prosegue spiegando la scelta del titolo: il testo narrativo è visto come un bosco, un giardino di sentieri che si biforcano. Anche quando non ci sono sentieri, è possibile tracciare il proprio percorso decidendo dove andare, a destra o a sinistra, compiendo una scelta a ogni albero che si incontra. Allo stesso modo in un testo narrativo il lettore può scegliere la propria strada, ovvero avanzare domande e immaginare situazioni a ogni frase che incontra. A volte è il testo stesso che mette intenzionalmente il lettore in una condizione di sospensione per permettergli di ipotizzare anticipazioni sullo svolgersi della vicenda.⁸⁵

A tal proposito Eco presenta l'esempio del finale di *Gordon Pym* di Edgar Allan Poe:

Ma ecco sorgere sul nostro cammino una figura umana infinitamente più alta di ogni altro abitatore terrestre. Era avvolta in un sudario, e il colore della sua faccia aveva il candore immacolato della neve.⁸⁶

In questo caso il testo induce il lettore a chiedersi che cosa sia successo in seguito, tanto che dopo la fine della storia l'autore inserisce una nota in cui avverte che dopo la scomparsa di

83 Ivi, p. 3.

84 *Ibidem*.

85 Ivi, p. 7.

86 Ivi, p. 8.

Mr Pym «v'è da temere che i pochi capitoli che avrebbero dovuto concludere il suo racconto... si siano irrimediabilmente perduti nell'incidente che ha causato la sua fine».⁸⁷ Insomma non sapremo mai come va a finire, o, con le parole di Eco, «da quel bosco non usciremo mai più».⁸⁸

In seguito il critico esamina i diversi ruoli coinvolti in una narrazione: lettore modello e autore modello vengono distinti dal lettore empirico, dall'autore empirico e dal narratore. Il lettore empirico, ovvero la persona reale che si avvicina a un testo, può leggere in modi diversi, poiché non è vincolato da nessuna regola ed è libero di proiettare nel racconto le proprie emozioni. Ad esempio guardando un film comico in un momento di tristezza difficilmente sarà in grado di sorridere e, perciò, non sarà il tipo di spettatore a cui il regista aveva pensato, ovvero uno spettatore disposto a divertirsi. Quest'ultimo corrisponde al lettore modello di Eco: è quel tipo di lettore per cui il testo è stato pensato, quel profilo a cui il lettore empirico deve adeguarsi per fare in modo che la fruizione sia corretta, che il testo «non solo prevede come collaboratore, ma che anche cerca di creare».⁸⁹ Solo seguendo le regole del gioco, saremo in grado di interpretare il testo. Leggerlo trasportandoci dentro le emozioni, significherà invece usarlo. Infine Eco definisce autore modello quella «voce (che) si manifesta come strategia narrativa, come insieme di istruzioni che ci vengono impartite a ogni passo e a cui dobbiamo ubbidire quando decidiamo di comportarci come lettore modello».⁹⁰

Nonostante la somiglianza di questa teoria alla prospettiva fenomenologica di Iser e al suo concetto di lettore implicito, è evidente il punto di disaccordo: il lettore implicito crea un punto di vista sul testo e in tal senso ne costituisce il significato; il testo inoltre lo prevede ma non lo definisce. Di conseguenza lo studioso tedesco ritiene che per completare un'opera il lettore può attingere alle proprie esperienze e al proprio vissuto, mentre per Eco l'interpretazione

87 EDGAR ALLAN POE, *Storia di Gordon Pym*, trad. it. di Maria Gallone, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1957 (New York 1838), p. 200.

88 U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 8.

89 Ivi, p. 11.

90 Ivi, pp. 18-19.

avrà luogo solamente se il lettore empirico si adegnerà al profilo di lettore modello che il testo prevede.

Nel secondo capitolo (*I Boschi di Loisy*) viene presentata la distinzione tra il lettore modello di primo livello, colui che desidera soltanto sapere come va a finire la storia, e il lettore modello di secondo livello, il quale vuole capire le regole del gioco messe in atto dall'autore modello e decodificare la strategia narrativa.

Vi sono testi che presentano in modo molto esplicito la voce dell'autore modello che invita il lettore ad analizzare il sistema narrativo. Eco cita il romanzo poliziesco *The Murder of Roger Ackroyd* di Agatha Christie, nel quale si racconta come l'investigatore Hercule Poirot giunge a scoprire il colpevole, che alla fine della vicenda si rivela essere colui che narra la storia. Per dimostrare il fatto che non aveva ingannato nessuno, il narratore non solo esorta il lettore a rileggersi il libro ma lo aiuta fisicamente a farlo, citando alcune frasi dei capitoli iniziali.

Il resto della conferenza è dedicata all'analisi del racconto di *Sylvie* di Gérard de Nerval con il fine di mostrare gli effetti dei suoi meccanismi narrativi sul lettore e come da lettori modello di secondo livello sia possibile scoprire la sua strategia narrativa e lo svolgersi degli eventi che compongono la storia. L'autore modello di *Sylvie* punta a confondere il lettore, a disorientarlo attraverso situazioni che rendono difficile distinguere un contesto reale da un sogno o da una rievocazione di memorie. Il racconto è infatti caratterizzato da un continuo alternarsi di analepsi e prolessi,⁹¹ che crea un effetto di disorientamento temporale.

Per diventare lettori di secondo livello è quindi necessario ritornare nel testo e ricostruire la linearità degli eventi con il fine di capire in che modo l'autore modello abbia costruito un sistema capace di far perdere l'orientamento. Nel caso di *Sylvie*, Eco osserva che alla fine della

91 Genette definisce analepsi «qualsiasi evocazione, a fatti compiuti, d'un evento anteriore al punto della storia in cui ci si trova» (GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, Paris 1972, p. 87) e prolessi «qualsiasi manovra narrativa che consista nel raccontare o evocare in anticipo un evento ulteriore» (ivi, p. 88).

storia è presente una data precisa, l'unica in tutto il racconto; è come se il testo volesse che da quell'unico punto di riferimento si ricostruisse tutta la vicenda. Rileggendo il libro con più attenzione, infatti, non sarà difficile notare che i riferimenti temporali relativi trovano una collocazione precisa solo a partire da quell'unica data presente alla fine.

Eco ha quindi deciso di disegnare una mappa che ricostruisce tutta la linea temporale degli eventi. Si tratta di un lavoro di decodifica che corrisponde a un tentativo di capire la strategia narrativa di un testo come lettore di secondo livello. Tuttavia pur possedendo la mappa temporale, Eco osserva che nel momento in cui si rientra nel suo bosco narrativo stando nuovamente alle regole dell'autore modello, non sarà difficile perdersi nuovamente.⁹²

Il terzo capitolo (*Indugiare nel bosco*) è dedicato a quelle situazioni in cui il testo indugia per provocare determinati effetti sul lettore. Una narrazione può presentare, infatti, segnali di *suspense* che portano il lettore a compiere le cosiddette “passeggiate inferenziali”, ovvero domande o ipotesi sullo svolgersi della vicenda. Con le parole di Eco, è come se il testo rallentasse e dicesse, «e ora prova ad andare avanti tu».⁹³ Esempio è il caso dei *Promessi Sposi*, nel quale Manzoni impiega molte pagine, ricche di digressioni e particolari storici, prima di svelarci lo sciogliersi dell'intreccio. Non solo, ci sono persino alcuni passi del romanzo in cui l'autore modello, o il testo, esortano il lettore a fare una passeggiata inferenziale, come si può osservare leggendo il momento in cui Don Abbondio sta per incontrare i bravi:

Mise l'indice e il medio della mano sinistra nel collare, come per raccomandarlo; e, girando le due dita intorno al collo, volgeva intanto la faccia all'indietro, torcendo insieme la bocca, e guardando con la coda dell'occhio, fin dove poteva, se qualcheduno arrivasse; ma non vide nessuno. Diede un'occhiata, al di sopra del muricciolo, ne campi: nessuno; un'altra più modesta sulla strada dinanzi; nessuno, fuorché i bravi. Che fare?⁹⁴

92 U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 47-52.

93 Ivi, p. 62.

94 Ivi, pp. 65-66.

Con la domanda “Che fare?” è come se Manzoni chiedesse ai lettori: «Che cosa avreste fatto voi al posto di Don Abbondio?».⁹⁵ Interessante è considerare il fatto che anche se saltasse le pagine che rallentano il racconto, il lettore impiegherà del tempo per farlo, durante il quale si farà domande e azzarderà previsioni. Di conseguenza, anche in questo caso, la digressione assolverà il suo compito.

Questa considerazione permette a Eco di presentare i tre diversi tempi della narrazione: tempo della *fabula*, tempo del discorso e tempo di lettura.⁹⁶ Questi di solito non coincidono e il loro uso permette all'autore di ottenere effetti diversi. Accelerando il tempo del discorso, ad esempio, si può esprimere un tempo della *fabula* lunghissimo. Quando tempo della *fabula* e tempo del discorso hanno più o meno la stessa durata, come ad esempio nei dialoghi, si ottiene quella che Chatman definisce “scena”: gli eventi sono presentati con un ritmo incalzante che non permette al lettore di prendere fiato. Quando invece il tempo del discorso rallenta rispetto alla rapidità della storia si ha un esempio di “stretching” (effetto di rallentamento che nel cinema viene definito “slow motion”). Quest'ultimo si può ottenere attraverso l'abbondanza di descrizioni o la minuzia di particolari, che impongono un determinato tempo di lettura «affinché il lettore acquisisca quel ritmo che l'autore giudica necessario al godimento del suo testo».⁹⁷

Si è visto che un testo rallenta per mettere il lettore in uno stato di attesa e indurlo a compiere previsioni e ipotesi. Tuttavia costruire indugi può servire anche per altri motivi, come ad esempio dare la possibilità di immedesimarsi in un personaggio,⁹⁸ o creare quello che Eco definisce “tempo dello spasimo” prima dell'arrivo di un epilogo drammatico. Si tratta di un

95 Ivi, p. 66.

96 Eco sostiene che «il tempo della *fabula* fa parte del contenuto della storia. Se [ad esempio] il testo dice "passarono mille anni", il tempo della *fabula* è di mille anni» (ivi p. 67). Definisce invece tempo del discorso come «effetto di una strategia testuale che interagisce con la risposta del lettore e gli impone un tempo di lettura» (ivi, p. 72).

97 Ivi, p. 74.

98 È il caso dei romanzi di Ian Fleming su James Bond che presentano lunghe descrizioni di azioni quotidiane che anche il lettore potrebbe compiere (una partita a carte, una cena, un bagno turco), mentre risolve in poche pagine gli avvenimenti più drammatici che il lettore difficilmente potrebbe vivere (fuggire da un castello aggrappandosi a un pallone aerostatico) (ivi, p. 84).

tempo che «non serve solo a catturare l'attenzione dello spettatore ingenuo di primo livello, ma anche a stimolare il godimento estetico dello spettatore di secondo livello».⁹⁹

Un esempio di indugio esteso per centinaia di pagine con il fine di far provare una gioia senza limiti è la *Divina Commedia*. Il viaggio ultraterreno si presenta, infatti, come un lungo e quasi interminabile indugio, nel corso del quale il poeta, e insieme a lui il lettore, incontra centinaia di personaggi e viene coinvolto in discorsi che vanno dalla politica alla teologia, dal tema dell'amore a quello della morte. Il testo pone il lettore in stato di attesa, e quando finalmente si arriva alla fine, ci si trova di fronte a qualcosa di inesprimibile. Tuttavia, come sostiene Eco, si rimane comunque soddisfatti, perché da questa esperienza il lettore ha imparato molte cose sul mondo.

La conferenza si chiude con un esempio significativo di quella che viene definita “ipotiposi”, ovvero una sorta di indugio che si crea dilatando il tempo del discorso e della lettura rispetto a quello della *fabula* e che può essere utile per rendere l'impressione dello spazio. In altri termini, si tratta di una rappresentazione di un oggetto o una situazione tale che attraverso descrizioni o similitudini risulta quasi visibile. Anche in questo caso Eco ricorre a Manzoni, per mostrare come l'incipit dei *Promessi sposi* possa essere considerato come una ripresa cinematografica che associa le tecniche dello zoom e del rallentatore. Essa, caratterizzata da un primo movimento che parte dall'alto verso il basso (come una sorta di ripresa aerea che sta atterrando lentamente), passa da una dimensione geografica a una topografica e, via via che si scende, dalla profondità si passa alla lateralità: la prospettiva si ribalta e gli elementi naturali vengono visti di profilo, come se li guardasse un essere umano. A questa altezza si distinguono gli elementi relativi alla dimensione urbana con sensazioni non solo visive ma anche tattili: ormai si è immersi nella realtà che prima si vedeva dall'alto.¹⁰⁰

99 Ivi, p. 81.

100 Ivi, pp. 88-89.

Nella quarta conferenza (*I boschi possibili*) Eco analizza il tipo di rapporto che si instaura tra un lettore e un universo narrativo. Quando il lettore si avvicina a un testo stipula con esso un patto in cui si impegna ad accettare come vera la storia che l'autore gli propone, pur nella consapevolezza che si tratta di una finzione narrativa. In questo modo la sospensione dell'incredulità permette di considerare verosimile o credibile ogni narrazione (nella fiaba di cappuccetto rosso, si accetta ad esempio che il lupo parli). Fondamentale è inoltre ricordare che un autore costruisce un mondo finzionale di cui non racconta tutto; darà tutte le informazioni necessarie per poter fruire la vicenda, ma per il resto accenna o rimane sul vago, lascia che sia il lettore a colmare i vuoti proiettando nell'universo narrativo le conoscenze che ha del mondo reale. In altre parole, «i mondi narrativi sono parassiti del mondo reale»¹⁰¹ e il lettore deve perciò presumere che ciò che il testo non presenta sia «corrispondente alle leggi e alla situazione del mondo reale».¹⁰²

Come nel mondo finzionale, anche in quello della realtà vale il principio di fiducia. Gran parte della conoscenza che il lettore ha del mondo, infatti, non deriva dalla sua esperienza personale ma dalla fiducia che pone sul sapere di altri: il «modo in cui accettiamo la rappresentazione del mondo reale non è diverso dal modo in cui accettiamo la rappresentazione del mondo possibile rappresentato da un libro di finzione»;¹⁰³ la differenza sta nel grado di fiducia che si dà. Inoltre la nozione di verità in un universo narrativo è più stabile di quella del mondo reale. Per questo motivo si leggono romanzi: essi danno la sensazione confortevole di vivere in un mondo nel quale la verità non può mai essere messa in discussione.

Si è sostenuto che in un testo narrativo lo scrittore presuppone l'universo reale come sfondo della sua opera; a volte deve anche fornire informazioni sul mondo reale che il lettore non conosce e che sono necessarie alla comprensione della storia. Nel quinto capitolo (*Lo strano*

101 Ivi, p. 101.

102 *Ibidem*.

103 Ivi, p. 110.

caso di via Servandoni), attraverso un esempio tratto dai *Tre moschettieri*, viene presentato il caso in cui l'autore, nel fare questo, fornisce informazioni sbagliate. Il protagonista d'Artagnan abita in quella che nel romanzo di Dumas prende il nome di rue Servandoni. Il problema è che nell'epoca in cui è ambientata la storia (1625), la via non esisteva ancora, dal momento che l'architetto fiorentino da cui prende il nome non era ancora nato. Fino a questo punto il lettore può accettare senza problemi l'errore, l'importante è che non ci siano contraddizioni nel sistema narrativo. Tuttavia la questione si complica ulteriormente quando si apprende che Aramis abita in quella che nel Seicento era rue de Fossoyeurs e solo in seguito diverrà rue Servandoni. Insomma, d'Artagnan e Aramis abitano nella stessa via, senza saperlo. Se il lettore sarà a conoscenza di questi particolari, vedrà un personaggio entrare in una situazione paradossale: «se [d'Artagnan] era nella via che oggi chiamiamo Servandoni, doveva sapere che era in Rue des Fossoyeurs, la via dove abitava lui, e quindi come poteva pensare che quella fosse un'altra via, quella in cui abitava Aramis?».¹⁰⁴ Secondo Eco il lettore non è tenuto a sapere chi fosse l'architetto e può ignorare questo particolare, soprattutto per il fatto che il formato enciclopedico richiesto al lettore modello dei *Tre moschettieri*, ovvero le conoscenze che deve avere per muoversi correttamente nel testo, non include ad esempio nozioni che potrebbe avere un esperto di urbanistica. A questo punto si pone il problema di capire quale sia il formato enciclopedico richiesto da un'opera narrativa. Eco sostiene che «leggere un'opera di finzione significa fare una congettura sui criteri di economia che governano il mondo finzionale. La regola [...] deve essere presupposta nel momento stesso in cui si tenta di inferirla sulla base del testo».¹⁰⁵ Leggendo ad esempio i *Tre moschettieri* come se fosse un racconto di Joyce, il lettore si sentirà autorizzato a cercare ovunque indizi e riferimenti nascosti, dal momento che questi fanno parte di una strategia narrativa che prevede che ci siano degli enigmi da risolvere. In altre parole, se un'opera narrativa,

104 Ivi, p. 130.

105 Ivi, p. 138.

come ad esempio il *Finnegans Wake*, richiede la proposta di enigmi, significa che la risoluzione di questi sarà prevista dall'economia dell'universo narrativo. Ciò induce a pensare che un lettore abituato a leggere Joyce, potrebbe ritenere che quella di Dumas non è stata una svista, bensì una strategia narrativa voluta dall'autore con il fine di trasmettere un determinato messaggio. Tuttavia per il criterio di economia, non è possibile un'interpretazione di questo tipo, dal momento che nel testo dei *Tre Moschettieri* non vi è nessun indizio che possa suggerire che quel che ha fatto l'autore sia stato un atto volontario. Al contrario, il fatto che il lettore di *Sylvie* sia invitato a ricostruire la linea temporale della vicenda è economicamente sostenibile, dal momento che l'autore modello fornisce alla fine del testo una data precisa, un indizio che consente di scoprire il meccanismo che regola la strategia narrativa. In conclusione il formato enciclopedico richiesto dal testo sarà chiaro nel momento in cui si scoprirà la sua strategia narrativa.

Il capitolo si chiude con la considerazione che l'universo narrativo è più confortevole rispetto a quello reale. Eco conclude sostenendo che

Il problema col mondo reale è che ci stiamo chiedendo da millenni se ci sia un messaggio e se questo messaggio abbia un senso. Con un universo narrativo noi sappiamo per certo che esso costituisce un messaggio e che un'autorità autoriale sta dietro a esso, come sua origine e come insieme di istruzioni per la lettura.¹⁰⁶

Nell'ultima conferenza (*Protocolli fittizi*) si approfondiscono gli aspetti relativi al rapporto tra realtà e mondo finzionale. In particolare, vengono presentati casi in cui il lettore è portato a leggere la realtà come se fosse finzione e viceversa, mescolando in tal modo i due universi. Eco osserva che posto davanti a un testo narrativo, per prima cosa il lettore costruisce un mondo dotato di coerenza interna e solo in un secondo momento si chiede se ciò che ha letto sia da intendere come una descrizione della realtà o di un universo immaginario. Questa

106 Ivi, p. 143.

osservazione permette al critico di riflettere sui concetti di narrativa naturale e narrativa artificiale¹⁰⁷ e sul fatto che non ci sia un parametro incontrovertibile che permetta di distinguere l'una dall'altra. Non è inoltre da dimenticare che alcuni testi narrativi possono presentare falsi segnali di veridicità o di finzione, con lo scopo di confondere il lettore e dichiararsi il contrario di quello che sono.

A volte elementi e personaggi immaginari vengono proiettati sulla realtà e trattati come veri: è il caso dell'intertestualità, nella quale un personaggio acquista una sorta di indipendenza dalla sua storia originale ed “emigra” in altri testi. Si tratta di un aspetto caratteristico di quelle opere che Eco definisce “sgangherabili”, ovvero universi talmente complessi, che possono essere fruiti a «pezzi smontabili».¹⁰⁸ Ne rappresentata un esempio la *Divina Commedia*: i suoi personaggi e le sue storie vengono molto spesso citati in altre opere, acquistando in tal senso una sorta di esistenza reale.

Trattando del principio di fiducia e del patto narrativo, si è osservato che i meccanismi con cui il lettore si pone verso l'universo fittizio sono gli stessi che usa nel rapporto con la realtà. Vale anche il contrario: vi è la tendenza a costruire la vita come un testo raccontato; quando si ragiona sulle cose reali, ad esempio, lo si fa per narrazione: le parole, dice Eco, «non rappresenterebbero le cose in se stesse, bensì l'origine o il risultato di un'azione»¹⁰⁹ (ad esempio il bevitore lo si definisce sulla base di un'azione che compie, che è appunto l'azione del bere). In conclusione, dal momento che i meccanismi che si mettono in atto nei due universi, reale e fittizio, sono simili, è facile correre il rischio che qualcosa di immaginario venga preso come qualcosa di reale.

107 «Si ha narrativa naturale quando raccontiamo una sequenza di eventi realmente accaduti, che il locutore crede che siano accaduti, o vuol far credere (mentendo) che siano realmente accaduti. [...] La narrativa artificiale sarebbe rappresentata dalla finzione narrativa, la quale fa soltanto finta, [...] di dire la verità, o assume di dire la verità nell'ambito di un universo di discorso finzionale» (ivi, p. 149).

108 Ivi, p. 158.

109 Ivi, pp. 160-161.

CAPITOLO SECONDO

LA LETTERATURA DI STEPHEN KING

«Ma non è una caccia. È una danza. E ogni tanto in questa sala da ballo spengono le luci.
Ma danzeremo lo stesso, voi e io. Anche nel buio. Specialmente nel buio.
Posso invitarvi?»

(Stephen King, *Danse Macabre*, 1981)

II.1 Dagli anni Cinquanta a *Carrie*

Figlio di Donald Edwin King e Ruth Pillsbury, Stephen King nasce a Portland, nel Maine, il 21 settembre 1947. Temendo di non poter aver figli, i suoi genitori avevano adottato un bambino, David, che aveva due anni al momento della nascita di Stephen. Quando quest'ultimo aveva la stessa età del fratello, il padre decise di andarsene, lasciando la famiglia piena di debiti. Per anni Ruth fu costretta a viaggiare da un parente all'altro, stabilendosi in Wisconsin, Indiana e Connecticut, alla ricerca di impieghi che le avrebbero consentito di mantenere i due fratelli. Spesso solo in casa insieme a David, Stephen trascorreva il tempo tra i libri e scrivendo già all'età di sei anni versioni in prosa dei fumetti che leggeva.

Nel 1958 i continui spostamenti terminarono con il ritorno nel Maine a West Durham, in una vecchia casa di campagna. Il primo evento che in questi anni segnò la vita dello scrittore fu quando per il suo dodicesimo compleanno la madre gli regalò una macchina da scrivere con la quale iniziò a produrre testi da inviare alle riviste di settore.

Verso la fine degli anni '50 scrisse alcuni racconti a puntate per il giornale di quartiere di suo fratello, «Dave's Rag», due dei quali (*Jumper* e *Rush Call*), furono poi ristampati in *Secret Windows* nel 2000. L'anno successivo produsse una versione romanzata del *Pozzo e il pendolo*, un film di Roger Corman, basato su un racconto di Poe, e vendette una settantina di copie ai suoi compagni di scuola. Nel frattempo completò altri racconti; due di questi (*Codename: Mousetrap* e *The 43rd Dream*) furono pubblicati sulla rivista del suo liceo, curata da lui stesso. King si scontrò con l'intero corpo docente quando sul «Village Vomit», un giornalino di sua invenzione, si fece beffe dei suoi insegnanti, guadagnandosi tre giorni di sospensione. Successivamente i suoi professori gli procurarono un lavoro come giornalista sportivo per il «Lisbon Weekly Enterprise».¹¹⁰ I risultati ottenuti alle superiori di Lisbon Falls gli permisero di studiare letteratura inglese a Orono presso l'università del Maine con una borsa di studio, portando con sé una passione per la letteratura popolare e di genere, dai maestri dell'horror e del soprannaturale (Lovecraft, Bloch, Bradbury), al fantasy e alla fantascienza. Fu al seminario di poesia di Burt Hatlen e Jim Bishop che King conobbe la scrittrice americana Tabitha Jane Spruce, donna che diventerà sua moglie e con la quale avrà tre figli: Naomi, Joseph e Owen.

Nel 1971, dopo la laurea, divenne insegnante di lettere alla Hampden Academy. In questi anni pubblicò alcuni suoi racconti su riviste come «Cavalier», «Dude» e «Gent. La maggior parte di questi saranno poi raccolti nel 1978 nella sua prima antologia di narrativa *Night Shift*. Nel frattempo si dedicò particolarmente alla storia di una ragazzina introversa che, durante il momento delle sue prime mestruazioni, viene maltrattata e derisa dalle altre compagne di scuola. Queste la bombardano infatti di assorbenti, scatenandone la rabbia e risvegliandone la telecinesi. All'inizio King pensò di non riuscire a calarsi fino in fondo nella mente della protagonista e fu quasi tentato ad abbandonare l'impresa, ma con il sostegno della moglie alla fine riuscì a

110 BEV VINCENT, *Stephen King. La guida definitiva al re*, trad. it. di Tania Spagnoli, Federico Zaniboni, Milano, Mondadori, 2022 (New York 2022), pp. 10-16.

completare quello che nel 1974 sarà noto come il suo primo romanzo: *Carrie*.

Tuttavia in questo periodo di grande successo e affermazione personale la madre di King, Ruth, muore di cancro, evento che porterà lo scrittore a seri problemi di alcolismo e droga. Due anni dopo, terminò *Shining* in cui il protagonista è, infatti, uno scrittore, ex insegnante e alcolizzato. Solo nel 1987, grazie all'intervento di familiari e amici riuscirà a intraprendere con successo un percorso di disintossicazione. Il 1987 è anche l'anno di pubblicazione di *Misery*, un romanzo in cui l'autore riflette inconsciamente sulla sua condizione di tossicodipendenza.¹¹¹ Questi e molti altri eventi porteranno lo scrittore a produrre, nel giro di pochi anni, «un corpus narrativo che non ha uguali nella letteratura contemporanea, americana e non solo».¹¹²

II.2 Una contaminazione tra generi

Stephen King è uno scrittore che, tra romanzi e antologie di racconti, ha pubblicato un'immensa quantità di opere, ancora oggi in fase di crescita, ed è stato riconosciuto dalla critica come un autore ascrivibile soprattutto al genere horror, tanto da essersi guadagnato il titolo di “re del brivido”. Tuttavia si ritiene fondamentale precisare che la sua produzione è caratterizzata da momenti diversi che fanno prevalere aspetti di generi differenti. Alcuni lavori si collocano sul versante del paranormale (*Carrie*, *Shining*, *L'incendiaria*), altri su quello della fantascienza (*L'uomo in fuga*) e del thriller (*Ossessione*). A volte gli elementi del poliziesco (ricerca del colpevole, investigazione) si mescolano a quelli dell'orrore (la violenza irrazionale, il sangue).¹¹³

Nel saggio *La grande bottega degli orrori*,¹¹⁴ considerando la classificazione dei generi elaborata da Northrop Frye, Ciro Ascione dimostra che nessun romanzo di King è ascrivibile a

111 LUCA BRIASCO, *Il re di tutti. Il ritratto di Stephen King*, Roma, Salani, 2023, pp. 23-25.

112 Ivi, p. 25.

113 CARLO BORDONI, *Stephen King. La paura e l'orrore nella narrativa di genere*, Napoli, Liguori, 2002, p. 20.

114 CIRO ASCIONE, *La grande bottega degli orrori. Le ossessioni commerciabili di Stephen King*, Roma, Bulzoni, 1996.

un unico modo narrativo. Frye definisce i generi sulla base della relazione tra il protagonista della storia, il lettore e le leggi di natura:

1. «Se superiore come tipo sia agli altri uomini che al loro ambiente, l'eroe è un essere divino e la sua storia sarà un mito nella normale accezione di storia di un dio»;¹¹⁵

2. «Se superiore in grado agli altri uomini ed al suo ambiente, l'eroe è il tipico eroe del *romance*, le cui azioni sono meravigliose, ma che è un essere umano. [...] una volta fissati i postulati del *romance*, armi incantate, animali parlanti, streghe ed orchi terrificanti, talismani miracolosi non violano la legge di probabilità»;¹¹⁶

3. «Se superiore in grado agli altri uomini, ma non al suo ambiente naturale, l'eroe è un capo [...] È l'eroe del modo alto-mimetico»;¹¹⁷

4. «Se non è superiore né agli altri uomini né al suo ambiente, l'eroe è uno come noi [...] È l'eroe del modo basso-mimetico»;¹¹⁸

5. «Se inferiore a noi per forza o per intelligenza, così da darci l'impressione di osservare dall'alto una scena di impedimento, frustrazione o assurdità, l'eroe appartiene al modo ironico».¹¹⁹

Nella narrativa di Stephen King molto spesso alto e basso mimetico si confondono; a volte domina l'ironia (in *Cujo* il protagonista è un cane rabbioso), e in altri casi *romance* e ironia sono fusi: la protagonista di *Carrie* è lo zimbello della scuola, tuttavia è superiore alle leggi della natura. Dal momento che nei suoi romanzi la gente comune si confronta con il sovrannaturale e, più è assurda la situazione in cui si trovano i personaggi, più questi si comportano in modo plausibile, Ascione conclude che se proprio si volesse individuare nella produzione di King un modo onnipresente, si dovrebbe scegliere il basso-mimetico. Insomma, «una volta accettata

115 Ivi, p. 31.

116 *Ibidem*.

117 Ivi, p. 32.

118 *Ibidem*.

119 *Ibidem*.

l'idea che il terreno maledetto dietro al cimitero fa resuscitare i morti, non ci sembra strano che un uomo vada a seppellirci l'amato figlioletto».¹²⁰

II.3 L'orrore nel quotidiano

Una delle principali caratteristiche della produzione di Stephen King è l'inserimento dell'orrore nella quotidianità. Sarebbe vano ricercare nei suoi romanzi il senso del meraviglioso o del favolistico, dal momento che le sue storie sono situate in contesti normali. L'ordine esistente viene sconvolto da un evento eccezionale che interviene all'improvviso e suscita nel lettore paura e ansia. Nei suoi romanzi non vi sono mondi completamente inventati, come ad esempio in Tolkien o in Lovecraft; dietro le sue cittadine del Maine (Derry, Ludlow, Castle Rock) si nascondono paesi reali, quartieri di infanzia e luoghi a lui noti. Se esce dal Maine, lo fa per andare in località dove ha vissuto per un certo periodo o dove era solito trascorrere le vacanze.¹²¹ Come ambientazione per la storia di *Shining*, ad esempio, King s'ispirò allo Stanley Hotel, inaugurato nel 1909 (è la stessa data della costruzione dell'Overlook) e tutt'oggi presente nei pressi di una collina sopra la città di Estes Park, in Colorado, dove lo scrittore decise di soggiornare con la moglie nel 1973.¹²²

L'orrore si manifesta spesso in oggetti della vita quotidiana come auto, cellulari o animali da compagnia. Questo è il caso di *Cujo*, la storia di un San Bernardo che, dopo aver preso la rabbia, inizia a seminare panico e terrore in città, o ancora di *Christine*, nella quale la protagonista è un'automobile capace di ragionare secondo una propria coscienza. Degno di nota è anche il romanzo *Cell*, nel quale un misterioso segnale trasmesso nei cellulari di tutto il mondo, fa impazzire le persone trasformandole in zombi con istinti omicidi.

120 Ivi, p. 34.

121 C. BORDONI, *Stephen King. La paura e l'orrore nella narrativa di genere*, cit., p. 78.

122 B. VINCENT, *Stephen King. La guida definitiva al re*, cit., p. 39.

Nella sua produzione letteraria frequente è il personaggio dello psicotico (psicopatico, alienato, serial killer); esso non segue le leggi del comportamento logico e in tal senso è caratterizzato da quella devianza psichica che lo rende imprevedibile. In questo caso la paura nasce dall'impossibilità di prevedere il comportamento dell'altro, nel quale si rispecchia l'ansia di fronte allo sconosciuto che si incontra per strada. In tal senso il lettore rivive nel romanzo le paure sociali che teme realmente al di là della porta di casa; «sempre meno spesso, è portato ad accettare quella sospensione dell'incredulità, che costituisce la prima condizione per accedere alla lettura o a uno spettacolo di natura fantastica».¹²³

King descrive un universo perfettamente razionale e logico nel quale si inseriscono reazioni irrazionali e comportamenti individuali violenti, la cui presenza mette in crisi la fiducia del lettore nel comportamento dell'altro e nelle leggi sociali. Più si procede con il racconto e più l'alienazione prende la forma di una vera e propria malattia mentale (si pensi alla schizofrenia di Jack Torrance in *Shining* o alla paranoia di Annie Wilkes in *Misery*). Paura e insicurezza sono generate dalla capacità che l'alienato ha di sorprendere e di sganciarsi dalle leggi che regolano l'esistenza umana.¹²⁴ Insomma, nei suoi racconti tutto è verosimile e spiegabile; ciò che si legge potrebbe accadere a tutti. È proprio questo che fa più paura.

123 C. BORDONI, *Stephen King. La paura e l'orrore nella narrativa di genere*, cit., p. 18.

124 Ivi, p. 45.

II.4 L'universo di Stephen King

In *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, nella sesta conferenza, Eco definisce narrativa naturale un racconto che riguarda fatti realmente accaduti e narrativa artificiale una finzione narrativa «la quale fa soltanto finta, [...] di dire la verità, o assume di dire la verità nell'ambito di un universo di discorso finzionale».¹²⁵ Certo, si è visto che il critico sostiene che non è sempre così facile capire che tipo di testo un lettore ha di fronte, tuttavia questo non è il caso di Stephen King. Nei suoi romanzi, infatti, intervengono spesso elementi del paratesto che segnalano la presenza di un mondo di narrativa artificiale, un universo fatto sì di realtà, ma soprattutto di immaginazione. Così in *Shining*, nel quale prima di iniziare la storia, l'autore avverte che

Alcuni dei più begli alberghi di villeggiatura del mondo si trovano nel Colorado, ma l'albergo di cui si parla in queste pagine non vi si ispira in alcun modo.

L'Overlook e le persone che vi hanno a che fare esistono unicamente nella fantasia dell'autore.¹²⁶

O ancora in *Misery* lo scrittore ringrazia alcuni esperti del settore che lo hanno aiutato nella realizzazione del romanzo e specifica che la medicina citata nella vicenda è frutto di sua invenzione così come i luoghi e i personaggi del libro:

Desidero esprimere la mia riconoscenza a tre esperti in medicina che, con la loro conoscenza professionale, mi hanno aiutato a rendere più realistico questo libro. I miei ringraziamenti vanno a: Russ Dorr Florence Dorr, infermiera diplomata Janet Ordway, medico psichiatra Come sempre, in questi casi, il loro intervento non si nota. Gli eventuali errori da voi riscontrati sono solo di mia responsabilità. Naturalmente il Novril non esiste, tuttavia ci sono in commercio farmaci analoghi alla codeina e purtroppo non sempre le farmacie degli ospedali e gli ambulatori osservano le doverose misure di sicurezza nella conservazione delle scorte. I luoghi e i personaggi di questo libro sono frutto di

125 U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 149.

126 STEPHEN KING, *Shining*, trad. it. di Adriana dell'Orto, Milano, Bompiani, 2017 (New York 1977), p. 6.

invenzione.¹²⁷

L'autore chiarisce fin da subito la situazione, consapevole del fatto che il lettore sta per entrare in un universo in cui luoghi e personaggi fantastici si mescolano continuamente a elementi del mondo reale. Si riporta a titolo di esempio la descrizione dell'Overlook Hotel presente già nelle prime pagine di *Shining*:

"L'Overlook è stato costruito tra il 1907 e il 1909," proseguì Ullman. "La località più vicina è Sidewinder, sessantacinque chilometri in direzione est, e le strade per raggiungerla sono chiuse suppergiù dalla fine di ottobre, i primi di novembre, fino al mese di aprile. A costruire l'albergo è stato un certo Robert Townley Watson, il nonno del tizio attualmente addetto alla manutenzione. Qui hanno soggiornato i Vanderbilt, i Rockefeller, gli Astor, i DuPont. L'appartamento presidenziale ha ospitato quattro presidenti degli Stati Uniti: Wilson, Harding, Roosevelt e Nixon."¹²⁸

Grazie al paratesto il lettore sa che l'Overlook, così come la sua località e il suo costruttore, sono puri elementi finzionali che vengono affiancati a presidenti degli Stati Uniti e importanti famiglie statunitensi realmente esistite. Ma se per sbaglio avesse saltato quell'avvertimento, probabilmente non sarebbe stato in grado di capire che Sidewinder, che King colloca in Colorado, è parte dell'immaginazione dell'autore. Secondo Umberto Eco, infatti, quando in un libro di finzione si mescolano in modo così stretto riferimenti esatti al mondo reale, si è portati a «proiettare il modello finzionale sulla realtà, [...] a credere all'esistenza reale di personaggi ed eventi fittizi».¹²⁹

Quello di Stephen King è inoltre un universo governato da una forte intertestualità. I suoi romanzi sono infatti spesso interconnessi: un personaggio di una storia può spuntare all'improvviso in un'altra, senza alcun motivo apparente. Questo accade soprattutto nella serie

127 IDEM, *Misery*, trad. it. di Tullio Dobner, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2004 (New York 1987), p. 6.

128 IDEM, *Shining*, cit., p. 15.

129 U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 155.

della *Torre Nera*, in cui personaggi come Padre Callahan (*Le notti di Salem*), Patrick Danville (*Insomnia*), Ted Brautigan (*Cuori in Atlantide*) e molti altri si ritrovano nell'universo di Roland Deschain, protagonista della saga.¹³⁰ Insomma non deve essere motivo di sorpresa scoprire che la madre di Eddie Kaspbrak, il protagonista di *It*, sia la vicina di casa di Paul Sheldon o che Annie Wilkes racconti la tragica storia dell'Overlook di *Shining*, poco distante dalla sua abitazione a Sidewinder: «È stato distrutto da un incendio dieci anni fa. L'ha bruciato il custode. Era pazzo. Tutti dissero così, in città».¹³¹

II.5 Gli archetipi del male

Le creature mostruose che popolano i romanzi di King, spezzando i frustranti ritmi della quotidianità, si possono ascrivere a cinque archetipi fondamentali: il vampiro, la Cosa Senza Nome, il licantropo, il fantasma e il luogo stregato.

Nel suo saggio teorico dedicato alla letteratura dell'orrore del Novecento (*Danse Macabre*), lo scrittore sostiene che i primi tre fanno parte dell'immaginario collettivo grazie ai grandi romanzi gotici ottocenteschi, ovvero *Dracula* di Bram Stoker, *Frankenstein* di Mary Shelley e *Lo strano caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde* di Robert Louis Stevenson. D'altra parte un romanzo di fantasmi come *Il giro di vite* di Henry James «con la sua prosa elegante da salotto elegante e la logica ferrea di cui è fittamente intessuto, ha avuto scarsissima influenza sul corso della cultura di massa americana. In termini di archetipo, tanto varrebbe parlare di Casper, il fantasmino amichevole».¹³² In base a questi cinque archetipi, si tenterà di passare in rassegna la maggior parte di creature del male che governano i racconti dello scrittore.

130 B. VINCENT, *Stephen King. La guida definitiva al re*, cit., p. 194.

131 S. KING, *Misery*, cit., p. 241.

132 IDEM, *Danse macabre*, trad. it. di Edoardo Nesi, Milano, Frassinelli, 2016 (New York 1981), p. 61.

II.5.1 Il vampiro

In *Danse Macabre* King afferma che vi sono racconti dell'orrore nel quale il male deriva da una scelta (costruendo il suo mostro, il dottor Frankenstein è consapevole di sfidare le leggi della natura), e altri in cui il male proviene dall'esterno e attacca personaggi moralmente non responsabili delle conseguenze che li coinvolgono. L'idea di minaccia che giunge dall'esterno è rappresentata alla perfezione dalle storie sui vampiri.¹³³

Degno di nota è *Dracula* di Bram Stoker, nel quale il male personificato dal conte è frutto del destino; il suo arrivo a Londra non dipende da una scelta diabolica di un mortale. Allo stesso modo le prove che Harker è costretto a sostenere nel castello di Dracula non derivano da colpe o debolezze interiori, o, ancora, la morte di Lucy Westenra non è meritata. Secondo King l'incontro della donna con Dracula nel cimitero di Whitby è «l'equivalente morale dell'essere colpiti da un fulmine mentre si gioca a golf».¹³⁴

Nelle *Creature del buio* King rovescia questo aspetto, coniugando la minaccia esterna alla responsabilità morale delle vittime. La storia narra di una scrittrice che si imbatte in uno strano pezzo di metallo sepolto nel terreno, che presto si rivela la parte superiore di un'astronave aliena. Questa rilascia un gas che trasforma gli abitanti del posto in esseri simili agli alieni che abitavano l'astronave, fornendo loro capacità di telepatia e l'abilità di costruire congegni di incredibile perfezione. Tuttavia la gente si dimostra pazza e irresponsabile, usando queste invenzioni tecnologiche per scopi distruttivi. Il disco volante rappresenta una grande cripta e gli alieni (i *Tommyknockers*), nonostante siano morti da secoli, sono in grado di influenzare i sentimenti e la volontà di coloro con i quali entrano in contatto.

Se da una parte i *Tommyknockers* donano capacità straordinarie, il ciarlatano Leland Gaunt di *Cose preziose*, compra l'anima delle sue prede esaltandone la stupidità. Le “cose

133 Ivi, pp. 76-77.

134 Ivi, p. 78.

preziose”, appunto, che vende nel suo emporio, da un assurdo giochino meccanico che dovrebbe suggerire i risultati delle corse dei cavalli a un altrettanto improbabile libro che indicherebbe la posizione dei tesori nascosti nel Maine, sono oggetti inutili e di pessimo gusto ma per i cittadini di Castle Rock diventano qualcosa di indispensabile.¹³⁵

II.5.2 La Cosa Senza Nome

Secondo lo scrittore la Cosa Senza Nome nasce nel laboratorio del Dottor Frankenstein. Analizzando il romanzo di Mary Shelley, King mette in risalto pregi e difetti di un lavoro secondo lui geniale ma allo stesso tempo ingenuo: nel racconto dell'autrice non c'è autentico orrore; diversamente dai film, contiene solo una manciata di scene violente, e a differenza del mostro interpretato da Boris Karloff, incapace di articolare la parola, la creatura di Mary Shelley parla in uno stile aulico e forbito.¹³⁶ Il successo del romanzo dipende dalla «brillante dicotomia del testo originale: da una parte l'autore di horror è un garante della norma che obbliga noi lettori a guardarci dal mutante; [...] dall'altra però ci rendiamo conto che la creatura è innocente e che il suo artefice è perseguitato dall'ossessione di fare *tabula rasa* di tutto quanto».¹³⁷

Nell'universo kinghiano La Cosa Senza Nome deve essere innanzitutto intesa come Cosa Che Non Vuole Morire; non bisogna infatti dimenticare che il mostro del dottor Frankenstein, creato unendo insieme pezzi di cadavere riportati alla vita grazie alla scarica di un fulmine, è anche l'archetipo dello zombie. La figura dello zombie è analizzata fino in fondo in *Pet Sematary*, nel quale il protagonista, Louis Creed, come il dottor Frankenstein, sfida le leggi della natura, seppellendo il figlio deceduto in un cimitero che fa tornare i morti in vita. Il piccolo Gage resuscita, ma come un essere diabolico animato da una furia omicida. Il bambino non ha lo

135 C. ASCIONE, *La grande bottega degli orrori. Le ossessioni commerciabili di Stephen King*, cit., pp. 54-58.

136 S. KING, *Danse macabre*, cit., p. 63.

137 Ivi, pp. 70-71.

stesso atteggiamento di stupore infantile tipico del mostro di Frankenstein, anzi è come se la morte gli avesse insegnato tutte le crudeltà e atrocità del mondo: pugnala il vicino di casa e subito dopo assale sua madre uccidendola a morsi. Far risorgere i morti non significa solo sfidare le leggi della natura, ma compiere un vero e proprio atto contro Dio. Lo sa bene Annie Wilkes, che pretende la resurrezione della sua eroina, opponendosi alle decisioni dello scrittore Paul Sheldon. Come la resurrezione di Gage non riporta un ripristino dell'unità familiare, quella di *Misery* trasforma quello che in origine era un romanzo rosa in un gotico ottocentesco.¹³⁸ Così Sheldon immagina che la protagonista sia stata sepolta viva, ed ecco «una mano che affiorava dalla terra ancora smossa di una tomba recente, con le dita raggelate in un raccapricciante gesto di supplica. A parte il pollice, dall'estremità di ciascun dito sporgeva l'osso sporco di sangue».¹³⁹ Le avventure di *Misery* si svolgeranno in un clima altrettanto macabro; l'orrore si diffonderà in quel mondo che prima era stato popolato dai tipici amori da romanzo rosa.

II.5.3 Il licantropo

Nonostante il personaggio del lupo mannaro appaia in letteratura fin dall'antichità classica con il *Satyricon* di Petronio, secondo Stephen King il romanzo nel quale viene definitivamente fissata l'immagine del licantropo è *Lo strano caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde* di Robert Louis Stevenson. Esso fu pubblicato tre decenni prima che le teorie di Freud cominciassero a prendere forma, tuttavia nei due capitoli iniziali l'autore teorizza in anticipo il conflitto tra Es e Super Io. La descrizione che Stevenson fornisce di Mr Hyde è quella di un primate, di «una creatura feroce non ancora addomesticata... e non è proprio questo che ci terrorizza nel mito del Licantropo? È il male interno per antonomasia».¹⁴⁰

138 C. ASCIONE, *La grande bottega degli orrori. Le ossessioni commerciabili di Stephen King*, cit., pp. 58-60.

139 S. KING, *Misery*, cit., p. 162.

140 IDEM, *Danse macabre*, cit., p. 88.

Lo scrittore associa al termine “licantropo” diversi significati. Esso si nasconde dietro Mr. Hyde di Stevenson; è il maniaco con una doppia personalità, come Norman Bates di *Psycho*; ed è, più semplicemente, il classico lupo mannaro. Ma nei suoi romanzi la questione si fa ancora più complessa. Si possono definire licantropi tutti quei personaggi che, a causa delle loro capacità sovranaturali, vivono in una situazione di conflitto tra il desiderio di una vita normale e la volontà del destino. Nella *Zona morta*, Johnny Smith quando scopre la sua dote di chiaroveggenza, anziché approfittarne, si isola dal resto del mondo. Charlie Mc Gee, protagonista dell'*Incendiaria*, è una bambina con doti pirocinetiche che fugge con il padre alla ricerca di una vita felice, nella quale non sia schiava dei propri poteri.

La trasformazione in licantropo può avvenire anche attraverso l'incontro con un'entità malefica. È il caso di Arnie Cunningham, un adolescente che inizierà a impazzire dopo l'incontro con Christine, un'automobile dotata di vita propria. Ma Arnie è anche uno dei personaggi più simpatici mai descritti da King; l'autore spinge a fare il tifo per lui, proponendo l'identificazione di Arnie con un ragazzo introverso, timido, vittima dei bulli del liceo, ma che dimostra una sensibilità e intelligenza superiore alla media:¹⁴¹

Arnie era un perdente. Ogni media superiore deve averne almeno due, è una specie di legge fissa. Un maschio e una femmina. Servono da scarico a tutta la scolaresca. [...] Arnie era un grumo di foruncoli [...] Aveva una faccia che sembrava una pizza farcita e avrebbe avuto sempre quella orribile pelle butterata. Ma a me era simpatico lo stesso. Aveva un suo modo bizzarro di fare dello spirito e un cervello che non smetteva mai di fare domande. [...] Forse è proprio da questo che si riconoscono le persone veramente sole: sono quelle che sanno sempre trovare qualcosa da fare in una giornata di pioggia. Quelle a cui puoi telefonare. Sono sempre a casa. Schifosamente sempre.¹⁴²

Christine è l'Hyde personale di Arnie e traduce la sua rabbia in gesti estremi. Ma - come

141 C. ASCIONE, *La grande bottega degli orrori. Le ossessioni commerciabili di Stephen King*, cit., pp. 61-64.

142 S. KING, *Christine: la macchina infernale*, trad. it. di Tullio Dobner, Milano, Sperling & Kupfer, 1993 (New York 1983), pp. 1-3.

sostiene Ascione - «è anche il *nostro* Hyde, perchè tutti tifiamo per Arnie». ¹⁴³

Tra i molti altri personaggi positivi che praticano il male inconsapevolmente, sembra opportuno inserire la figura di Cujo, il cane San Bernardo spinto a uccidere dopo aver preso la rabbia in seguito al morso di un pipistrello. Si noti che le ultime parole del romanzo, non sono per tutte le vittime della furia omicida del cane, ma per lo stesso Cujo:

Poco tempo dopo la tragedia davanti a casa Camber, le spoglie di Cujo furono cremate. Le sue ceneri finirono nella spazzatura e furono eliminate nell'impianto di incenerimento di Augusta. Vale forse la pena di ricordare che aveva sempre fatto il possibile per essere un bravo cane. Aveva cercato di fare tutte le cose che il suo UOMO e la sua DONNA e soprattutto il suo BAMBINO gli avevano chiesto di fare o si erano aspettati da lui. Sarebbe morto per loro, se fosse stato necessario. Non aveva mai voluto uccidere nessuno. Gli era successo qualcosa, era stato colpito dal destino, forse, o solo da una malattia degenerativa del sistema nervoso che si chiama idrofobia. Non aveva potuto scegliere liberamente. ¹⁴⁴

II.5.4 Il fantasma

Nella narrativa di Stephen King il tema del fantasma sembra quello che si presta meglio alla contaminazione con gli altri archetipi. Nella *Metà oscura*, ad esempio, esso si fonde con quello del licantropo e della Cosa Che Non Vuole Morire. ¹⁴⁵ Il romanzo narra di uno scrittore di successo, Thad Beaumont, che, dopo aver pubblicato per molto tempo romanzi con lo pseudonimo di George Stark, decide di iniziare a scrivere con il suo vero nome. Perciò decide di svelare la sua vera identità rilasciando un'intervista nella quale si fa ritrarre insieme alla moglie davanti alla lapide del suo pseudonimo. Tuttavia George Stark, la sua metà oscura, non intende affatto morire: si incarna per vendicarsi di coloro che hanno causato la sua morte, dando il via a

143 C. ASCIONE, *La grande bottega degli orrori. Le ossessioni commerciabili di Stephen King*, cit., p. 65.

144 S. KING, *Cujo*, trad. it. di Tullio Dobner, Milano, Sperling & Kupfer, 1992 (New York 1981), p. 375.

145 C. ASCIONE, *La grande bottega degli orrori. Le ossessioni commerciabili di Stephen King*, cit., p. 69.

una serie spietata di omicidi. Ma il suo vero scopo è poter continuare a vivere e per farlo deve poter continuare a scrivere. È nella terza e ultima parte del romanzo che si ha la conferma di ciò che si intuisce fin dalle prime pagine, ovvero che Thad e George sono due facce della stessa persona.¹⁴⁶ Stark è il fantasma di un personaggio immaginario che porta con sé la rabbia e i rancori di un morto, ma allo stesso tempo rappresenta la “metà oscura”, il licantropo di Thad Beaumont. Il sospetto che lo scrittore sia mostruoso quanto il suo *alter ego*, si fa sempre più forte pagina dopo pagina. La scena iniziale presenta un Thad undicenne alle prese con forti dolori di emicrania che vengono inizialmente scambiati per sintomi di un probabile tumore al cervello. Ma ecco che il medico trova nella sua testa un occhio, dei denti e delle unghie: si tratta di cannibalismo in utero. Beaumont è un Jekyll che ha assorbito il suo Hyde; «un uomo apparentemente normale, ma talmente mostruoso da aver divorato la propria metà oscura».¹⁴⁷

II.5.5 Il luogo stregato

Nonostante il luogo stregato o, come lo chiama King, il «Bad Place» non rappresenti un archetipo puro come i precedenti, esso costituisce comunque «un'altra delle sorgenti che alimentano la polla dei miti».¹⁴⁸ Nel caso di *Christine, la macchina infernale*, lo scrittore trasferisce su una Plymouth Fury del 1958 tutti gli elementi tipici della casa stregata. Alla sua prima apparizione, viene infatti descritta come un castello in rovina:

Il lato sinistro del parabrezza era un'intricata ragnatela di crepe. La fiancata posteriore destra era ammaccata e corrosa dalla ruggine. Il paraurti posteriore era di traverso, il coperchio del baule era socchiuso e l'imbottitura dei sedili fuoriusciva dai lunghi strappi nel rivestimento. Qualcuno sembrava essersi divertito con un coltello. Una gomma era a

146 STEFANO MASSARON, *Stephen King: i libri*, in *Stephen King, da Carrie a La metà oscura*, a cura di Graziano Braschi e Massimo Moscati, Firenze, Arnaud, 1990, pp. 63-64.

147 C. ASCIONE, *La grande bottega degli orrori. Le ossessioni commerciabili di Stephen King*, cit., p. 70.

148 S. KING, *Danse macabre*, cit., p. 292.

terra. Le altre erano tanto malandate che si vedeva la camera d'aria. Per finire c'era una bella pozzanghera nera di olio sotto il blocco motore. [...] C'era anche un cartello con la scritta «Vendesi», ormai stinta dal sole, sul lato destro del parabrezza, quello che non era tutto crepato.¹⁴⁹

Christine puzza di marcio, emana il tanfo di morte di almeno due persone: quello di una ragazza, che nella macchina aveva inghiottito di traverso un fatale boccone di hamburger e quello di una donna, che si era suicidata attaccandosi al tubo di scappamento. Dotata di vita propria, Christine rigenera le sue parti guaste, emette musiche che vengono dal passato e, soprattutto, uccide.

Degno di menzione è sicuramente l'Overlook Hotel di *Shining*. Con le sue stanze segrete e i suoi saloni immensi e tetri, rappresenta la versione attuale del castello della letteratura gotica.¹⁵⁰ Il romanzo è collocato nell'apoteosi del Bad Place, dichiara King: «non una casa stregata, ma un albergo stregato, con un vero film dell'orrore proiettato nella maggioranza di camere e suite».¹⁵¹ Nell'omonimo film di Kubrick l'albergo è costituito da un enorme labirinto di siepi che, soprattutto nel finale, riveste una funzione chiave nella narrazione. Tuttavia nel romanzo non vi è nessuna traccia di questo labirinto; esso è infatti sostituito da siepi a forma di animali, che, avvolte dall'energia malefica dell'albergo, diventano delle creature pulsanti e organiche, quasi vive. L'Overlook è stato sede di diversi delitti, tra cui quello del suo vecchio custode, David Grady, che aveva massacrato moglie e figlie con l'accetta. Il protagonista della storia, Jack Torrance, uno scrittore in crisi, alcolizzato e impulsivo, accetta il ruolo di nuovo custode e alla fine, soggiogato dagli spiriti dell'hotel, si trasformerà in un vero e proprio mostro con una furia omicida. In questo senso Jack assume il ruolo di un licantropo non responsabile delle sue azioni.¹⁵² Si riporta di seguito l'ultimo incontro del piccolo Danny con il padre, che

149 IDEM, *Christine: la macchina infernale*, cit., pp. 7-8.

150 C. ASCIONE, *La grande bottega degli orrori. Le ossessioni commerciabili di Stephen King*, cit., pp. 71-73.

151 S. KING, *Danse macabre*, cit., p. 295.

152 C. ASCIONE, *La grande bottega degli orrori. Le ossessioni commerciabili di Stephen King*, cit., p. 73.

vaga per le stanze dell'albergo armato di una mazza da roque:

Sbucò da dietro l'angolo.

In un certo senso, ciò che Danny provò fu un'ondata di sollievo. Non era suo padre. La maschera del volto e del corpo si era frantumata, tramutandosi in un gesto atroce. Non era il suo papà, non era certo quell'orrore degno di un film del brivido di quelli che la televisione trasmetteva il sabato sera, con gli occhi roteanti e le spalle ingobbite e la camicia fradicia di sangue. Non era il suo papà.¹⁵³

Un barlume di affetto spingerà Jack a dire al figlio: «Scappa. Presto. E ricorda che ti ho voluto tanto bene»,¹⁵⁴ ma alla fine tornerà nuovamente sotto il dominio del fantasma di Grady: «sporco ragazzino, ti farò prendere la purga, te la farò prendere fino all'ultima goccia...».¹⁵⁵

II.6 Il ruolo di lettore implicito

Secondo la teoria del critico Seymour Chatman, tra gli agenti reali della comunicazione letteraria (autore reale e lettore reale) viene postulata l'esistenza di alcune funzioni, da intendere come agenti della comunicazione immaginaria. Si riporta di seguito lo schema di Chatman che Grosser propone nel suo manuale di narrativa:¹⁵⁶

Testo narrativo

Autore reale → Autore implicito → (Narratore) → (Narratario) → Lettore implicito → Lettore reale

Prima di analizzare i singoli elementi, è importante tener presente che tra questi vige una rispondenza reciproca: al narratore corrisponde il narratario, all'autore reale il lettore reale,

¹⁵³ S. KING, *Shining*, cit., p. 561.

¹⁵⁴ Ivi, p. 564.

¹⁵⁵ Ivi, p. 566.

¹⁵⁶ H. GROSSER, *Narrativa. Manuale, Antologia*, cit., p. 42.

all'autore implicito il lettore implicito. Narratore e narratario rappresentano elementi non necessariamente presenti in un racconto (la parentesi nello schema di Chatman sottolinea infatti il loro essere facoltativi): il primo indica il destinatario del narratore, mentre il secondo designa il responsabile dell'atto di enunciazione della storia.¹⁵⁷ L'autore reale è la persona fisica dello scrittore, il produttore in carne e ossa dell'opera, mentre il lettore reale è colui che concretamente legge il testo narrativo. L'autore implicito corrisponde all'idea dell'autore che un lettore si fa leggendo un'opera, ovvero attraverso elementi che solo il testo gli fornisce. Questi possono essere o informazioni che rappresentano la persona dell'autore o semplicemente l'insieme delle scelte narrative.¹⁵⁸ Ad esempio in *Carrie* King fa narrare la storia da articoli di giornale, da relazioni universitarie sul fenomeno del paranormale o da narrazioni in terza persona. Tutto questo materiale è organizzato dall'autore implicito del romanzo.¹⁵⁹ La controparte dell'autore implicito è rappresentata dal lettore implicito, ovvero l'idea di pubblico che l'autore reale ha nell'atto di scrivere la storia; designa quel profilo di lettore presupposto dalle scelte linguistiche e contenutistiche del testo. In altri termini, è quell'espedito che informa il lettore reale sull'atteggiamento necessario al successo del patto narrativo.¹⁶⁰

Si tenterà ora di chiarire il ruolo di lettore implicito previsto dai romanzi di Stephen King. La natura fantastica dei suoi racconti è radicata profondamente nell'immaginario dell'infanzia. Mentre in autori come Lovecraft l'immaginario rimanda soprattutto alla mitologia, la narrativa di King rimanda direttamente a un'esperienza innocente della vita quotidiana, quella che solo ai bambini è possibile. Allo stesso tempo, solo questi ultimi riescono a vedere l'orrore che si nasconde dietro le tende della quotidianità. I suoi antagonisti sono spesso solo un oggetto della vita quotidiana, di cui troppo tardi gli adulti percepiscono il reale pericolo.¹⁶¹

157 Ivi, pp. 44-45.

158 Ivi, pp. 42-43.

159 LUIGI AMODIO, *Dell'orrido "fanciullino"*, in *Stephen King, da Carrie a La metà oscura*, cit., p. 146.

160 H. GROSSER, *Narrativa. Manuale, Antologia*, cit., p. 45.

161 L. AMODIO, *Dell'orrido "fanciullino"*, cit., p. 147.

Lo scrittore paragona la fantasia dei bambini a un terzo occhio che consente di vedere il mondo in modo meno selettivo e quindi a non rimuovere quegli eventi che per un adulto sarebbero inspiegabili. In alcuni casi questa capacità di vedere oltre le apparenze può trasformarsi in un vero e proprio potere. In *Shining*, ad esempio, Danny è dotato del potere della chiaroveggenza, grazie al quale riesce a percepire la natura malvagia dell'Overlook. Jack, il padre del bambino, tenta di dare una spiegazione razionale alle visioni del figlio attraverso le teorie di Freud. Sarà proprio la sua razionalità a renderlo la preda più facile per gli spettri dell'hotel. Certo, la sua professione di scrittore avrebbe dovuto renderlo più disponibile ad accettare la presenza di queste creature, tuttavia Jack sta vivendo quella condizione definita come “blocco dello scrittore”, che lo rende incapace di proseguire la sua commedia. La sua mancanza di creatività è dovuta proprio alla cecità del terzo occhio.¹⁶² La paura sarà quindi possibile solo se si accetterà di ricoprire il ruolo di un lettore implicito capace di assumere l'infanzia come punto di vista privilegiato, di guardare le cose del mondo con gli occhi di un bambino. Lo stesso Stephen King individua proprio in quest'ultimo il suo lettore ideale, sostenendo che

L'immaginazione è un occhio, uno stupendo terzo occhio che fluttua libero nell'aria. Da bambini ha un'acuità di dieci decimi. Con la crescita si offusca lentamente... [...] Il compito dell'autore horror e del fantastico, consiste nell'allargare temporaneamente i confini della fantasia, dotando il terzo occhio di una lente efficace e permettendovi di tornare bambini, almeno per un po'.¹⁶³

162 C. ASCIONE, *La grande bottega degli orrori. Le ossessioni commerciabili di Stephen King*, cit., pp. 79-81.
163 S. KING, *Danse macabre*, cit., p. 453.

CAPITOLO TERZO

IL LETTORE NEI BOSCHI DEL TERRORE

«E certe volte, Colter, quando ci lascia una persona speciale, una persona specialmente cara a tutti noi, troviamo difficile accettarlo. Così può accadere che immaginiamo che non ci abbia veramente lasciati»

(Stephen King, *Misery*, 1987)

III.1 *Misery*

Composto tra la fine del 1985 e l'inizio del 1986, *Misery* nacque sotto forma di racconto intitolato *The Annie Wilkes Edition* e fu ispirato a un sogno che l'autore fece durante un viaggio verso l'Inghilterra nei primi anni Ottanta. In *On Writing* racconta di aver sognato uno scrittore di romanzi popolari che «cadeva nelle grinfie di un'ammiratrice psicopatica tra le mura di una fattoria sperduta in qualche non meglio definito angolo di mondo».¹⁶⁴ Nel finale provvisorio la donna avrebbe ucciso e scuoiato lo scrittore per usare la sua pelle come rilegatura del suo nuovo romanzo. Ma alla fine King cambiò idea, dichiarando che gli sforzi del protagonista per recitare la parte di Sheherazade e salvarsi la vita gli avrebbero offerto l'occasione di «dire qualcosa sul potere salvifico della scrittura».¹⁶⁵

La storia narra di un autore di *bestsellers*, Paul Sheldon, che deve la sua fama a *Misery* Chastain, un'eroina ottocentesca creata per un ciclo fortunato di romanzi rosa e ora arrivato

¹⁶⁴ S. KING, *On writing. Autobiografia di un mestiere*, trad. it. di Giovanni Arduino, Milano, Sperling & Kupfer, 2017 (New York 2000), p. 153.

¹⁶⁵ Ivi, p. 156.

all'epilogo. Infatti, vittima di un rapporto amore-odio con la sua creatura, Paul decide di ucciderla nell'ultimo romanzo appena pubblicato. Per festeggiare la conclusione del suo ultimo libro, *Bolidi*, la storia di un ladro di automobili che lui ritiene il miglior romanzo che abbia mai scritto, Paul prende la macchina e, in compagnia del manoscritto ultimato, si dirige verso le strade delle Montagne Rocciose del Colorado. Ma nel mezzo di una tempesta e con la mente annebbiata dall'alcool, lo scrittore si schianta contro un albero, fratturandosi le gambe. Paul si sveglia in una piccola stanza e capisce subito di non essere in ospedale; si trova nella casa di Annie Wilkes, l'ex infermiera che lo ha soccorso e che gli confessa di essere la sua più grande ammiratrice. Ma Annie è indiscutibilmente pazza: inizia a torturare fisicamente e psicologicamente lo scrittore, rendendolo dipendente dal Novril, una droga antidolorifica che gli somministra ogni sei ore. È una donna mentalmente instabile, incapace di distinguere la realtà dalla finzione. Insoddisfatta della conclusione della storia di Misery, obbligherà Paul a scrivere un nuovo romanzo per riportare in vita la protagonista.¹⁶⁶ Si concretizza così la metafora di uno scrittore intrappolato in un genere letterario. Paul capisce che l'unico modo per sopravvivere è assecondare Annie raccontandole la storia che vuole sentire. Alla fine, dopo una lunga e quasi interminabile lotta, lo scrittore riuscirà a sconfiggere la sua carceriera ed avere salva la vita.

III.1.1 Voce narrante e punto di vista

Per comprendere il concetto di voce narrante è necessario innanzitutto distinguerlo dal cosiddetto “punto di vista”. Seymour Chatman sostiene che

Il punto di vista è il luogo fisico o l'orientamento ideologico o la situazione pratica-esistenziale rispetto a cui si pongono in relazione gli eventi narrativi. La voce, al contrario, si riferisce al discorso o agli altri mezzi espliciti tramite i quali eventi ed esistenti vengono comunicati al pubblico. Punto di vista *non* significa espressione, significa solo la prospettiva

¹⁶⁶ S. MASSARON, *Stephen King: i libri*, cit., pp. 54-55.

secondo cui è resa l'espressione.¹⁶⁷

Se si confrontano i seguenti enunciati:

1. il lago lambiva il bosco
2. Giorgio vide che il lago lambiva il bosco

si può osservare che in entrambi in casi la voce narrante è la stessa (quella di un narratore esterno), mentre il punto di vista cambia: nella prima frase è di un personaggio non specificato (ma si può convenzionalmente attribuire a quello del narratore esterno), nella seconda è il punto di vista di Giorgio. Da ciò si può dedurre che voce e punto di vista non appartengono necessariamente alla medesima persona. In altri termini, il concetto di “voce” riguarda la persona a cui vanno attribuiti gli enunciati, mentre quello di “punto di vista” riguarda chi, in un racconto, vede, pensa e giudica.¹⁶⁸ Genette distingue tre tipi principali di racconto in base al punto di vista adottato:

1. racconto non focalizzato o a focalizzazione zero: il narratore ne sa più del personaggio;
2. racconto a focalizzazione interna: il narratore dice solo quello che sa il personaggio di cui adotta il punto di vista;
3. racconto a focalizzazione esterna: il narratore ne dice meno di quanto ne sappia il personaggio al centro dell'azione narrativa.

Tuttavia è importante tener presente che non sempre uno scrittore adotta costantemente un unico punto di vista. Come ricorda Grosser, Genette sostiene che «la formula di focalizzazione non coinvolge [...] sempre un'opera intera, ma piuttosto un segmento narrativo determinato, che può essere brevissimo».¹⁶⁹ Lo stesso termine “racconto”, nell'uso che ne fa

167 SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di Elisabetta Graziosi, Parma, Pratiche Editrice, 1981 (London 1978), p. 161.

168 H. GROSSER, *Narrativa. Manuale, Antologia*, cit., p. 82.

169 Ivi, p. 83.

Genette, indica un enunciato narrativo di estensione indeterminata, che può essere breve oppure coincidere con l'intera opera.

Misery si presenta come un romanzo nel quale un narratore esterno racconta la maggior parte della storia delegando la focalizzazione sul personaggio protagonista. In tal senso King alterna la narrazione onnisciente alla focalizzazione interna fissa:¹⁷⁰ il testo è spesso diviso tra i pensieri del protagonista (in corsivo), i suoi dialoghi (tra virgolette) e la voce narrante esterna:

«Annie, Misery è morta.» Eppure, incredibilmente, stava già pensando: *posso farla resuscitare*.¹⁷¹

L'adozione della focalizzazione interna porta il lettore a provare le stesse emozioni del personaggio di cui si adotta il punto di vista e contribuisce, in tal modo, ad aumentare l'effetto di *suspense*. Esempio è il passo in cui Paul, approfittando dell'assenza di Annie, riesce a evadere dalla sua stanza per cercare una via di fuga, ma improvvisamente

udi il rumore di un'automobile in avvicinamento e seppe con assoluta certezza che era lei, lei che tornava dal paese. (manca citazione).¹⁷²

Paul torna nella sua stanza e tenta di richiudere a chiave la porta ma qualcosa non funziona: il pezzetto di forcina che si era spezzato in precedenza nel tentativo di forzare la serratura è rimasto incastrato in tal maniera da impedire allo scrocco di ritirarsi completamente. In quel momento

Sentì aprirsi la portiera della *Cherokee*. Gli giunse persino un grugnito sommesso, per la fatica di smontare dal veicolo. Sentì il fruscio dei sacchetti di carta, quando raccolse

170 La focalizzazione interna fissa si presenta se in un'opera «il punto di vista adottato è quello di un solo personaggio» (ivi, p. 88).

171 S. KING, *Misery*, cit., p. 78.

172 Ivi, p. 110.

le sue compere.

«Avanti» sussurrò, mettendosi a spingere delicatamente e ritmicamente lo scrocco per la sua inutile corsa di pochi millimetri. Ogni volta sentiva arrivare dall'interno il rumore di quella dannata forcina. «Avanti... avanti... avanti...»

[...].

Sentì scricchiolare la neve sotto i suoi passi prudenti su per il sentiero. Lo sbatacchiare dei sacchetti... poi lo sferragliare delle chiavi che traeva dalla borsa.

«Avanti... avanti... avanti...»

Questa volta, quando spinse lo scrocco udì uno scatto sordo all'interno della serratura e riuscì a spingerlo dentro per un buon centimetro. Non era ancora abbastanza perché superasse lo stipite, ma ci mancava poco.

«Ti prego... avanti...»

Cominciò ad armeggiare più velocemente, mentre la sentiva aprire la porta della cucina. Poi, come in un orribile flashback del giorno in cui sua madre lo aveva sorpreso a fumare, Annie esclamò allegramente: «Paul? Sono io! Ho trovato la carta che volevi!»

Preso! Sono preso! Dio mio ti prego, no, Dio, non lasciare che mi faccia del male...

Schiacciò convulsamente il pollice sullo scrocco e ottenne in risposta il debole crepitio della forcina che si spezzava. Lo scrocco entrò del tutto nella piastra della serratura. Dalla cucina gli giunse il rumore della cerniera del suo giaccone.

Chiuse la porta della sua camera. Lo scatto della serratura

(lo aveva sentito anche lei? Doveva averlo sentito non poteva non averlo sentito!)

suonò alle sue orecchie forte come il colpo di pistola di uno starter. Indietreggiò sulla sedia verso la finestra. Stava ancora indietreggiando e manovrando per voltarsi quando echeggiarono i suoi passi nel corridoio.

«Ho trovato la tua carta, Paul! Sei sveglio?»

Mai... mai in tempo... sentirà...

Diede un'ultima spinta alla ruota e si piazzò alla finestra nel momento in cui lei girava la chiave nella porta.

Non funzionerà mai... la forcina... si insospettirà...

Ma evidentemente il pezzetto di metallo era caduto fin sul fondo della serratura, perché la chiave funzionò alla perfezione. Con gli occhi semichiusi, sperò pazzamente di aver riportato la sedia dov'era stata (o almeno tanto vicino al punto esatto che lei non potesse accorgersi di alcuna differenza), sperò che lei interpretasse il suo sudore eccessivo e i tremiti del suo corpo come semplici reazioni all'astinenza dalla sua medicina, sperò soprattutto di non aver lasciato alcuna traccia...

Fu mentre la porta si spalancava che abbassò gli occhi e vide che, concitatamente preso dalla preoccupazione per qualche singolo indizio, aveva trascurato una prova schiacciante, grossa come una casa: aveva ancora le scatolette di Novril in grembo.¹⁷³

È evidente come King faccia assistere alla scena dal punto di osservazione del personaggio per trasmettere al lettore l'ansia, la paura e il terrore che Paul sta provando in quel momento.

Prendendo in considerazione la partecipazione del lettore con gli eventi e i personaggi di una storia, è importante ricordare che essa dipende soprattutto da quanto il narratore lasci percepire o meno la sua presenza. In una narrazione diegetica, quella cioè caratterizzata da una forte presenza della voce e del punto di vista del narratore, la distanza tra il lettore e gli eventi (o i personaggi) narrati tende ad aumentare. Viceversa, di fronte a una narrazione mimetica, nella quale il narratore tende a nascondere le informazioni che potrebbero essere utili a caratterizzarlo, o adotta il punto di vista dei personaggi, la distanza tra questi ultimi (o gli eventi) e il lettore diminuisce.¹⁷⁴ Certo è che, a parte il caso della fedele trascrizione di parole di un personaggio senza didascalie o descrizioni di gesti o azioni del medesimo, in un'opera narrativa non è possibile ottenere una vera e propria mimesi, ma solo diversi gradi di diegesi. L'utilizzo di tecniche da parte dell'autore per riferire discorsi e pensieri dei personaggi presuppongono infatti diversi gradi di udibilità della voce narrante. L'adozione del discorso diretto, ad esempio, azzerava la distanza che separa il lettore dal personaggio, proprio perché si immagina che sia una registrazione fedele, non mediata in alcun modo, delle parole (o pensieri) di quest'ultimo. Il discorso indiretto e il discorso indiretto libero presuppongono una maggiore udibilità del narratore, per il fatto che comportano l'assunzione delle parole dei personaggi nel loro discorso. Infine il grado massimo di mediazione si ottiene attraverso l'utilizzo del resoconto narrato o

173 Ivi, pp. 113-115.

174 H. GROSSER, *Narrativa. Manuale, Antologia*, cit., p. 99.

sintetico di pensieri (o discorsi) dei personaggi, proprio perché il narratore riassume con le proprie parole enunciati immaginati dal lettore più complessi e articolati.¹⁷⁵

Da questo punto di vista, *Misery* è caratterizzato dal frequente utilizzo del discorso indiretto libero, che irrompe nel romanzo già dalla prima pagina:

Ogni tanto i suoni si affievolivano, come il dolore, e allora restava solo la nebbia. Prima della nebbia ricordava l'oscurità: oscurità totale. Doveva dedurre che stava facendo progressi? Sia fatta la luce (anche se di tipo nebbioso), e la luce era cosa buona e così via e così via? Erano esistiti quei suoni nell'oscurità? Non era in grado di dare risposta ad alcuna di quelle domande. Aveva senso porsele? No, non aveva risposta nemmeno a questa.¹⁷⁶

III.1.2 Annie Wilkes, una lettrice ingenua

Classificare le letture empiriche si presenta come un'impresa problematica: ogni lettore coopera con un testo a proprio modo, interrogandolo e scoprendo significati e relazioni nel racconto in modo sempre diverso. Come osserva Grosser, citando Gerald Prince:

Ogni lettore contribuisce in modo significativo alla sua lettura di qualsiasi testo. Per prima cosa, e parlando in termini molto generali, egli deve essere in grado di percepire visivamente i simboli presentati; deve avere la capacità di mettere in serbo le informazioni, di richiamarle alla mente e modificarle se necessario; e deve essere in grado di fare deduzioni e trarre conclusioni. Non di minore importanza sarà la sua capacità di fare determinate supposizioni fondamentali circa il complesso dei simboli che sta decifrando. [...] Deve, infine, sostenere la lettura con vari tipi di conoscenze e strategie interpretative.¹⁷⁷

Nonostante la difficoltà di generalizzare questo ambito, alcuni studiosi hanno comunque tentato di catalogare le diverse modalità di lettura che si operano nei confronti di un testo

175 Ivi, pp. 101-102.

176 S. KING, *Misery*, cit., p. 11.

177 H. GROSSER, *Narrativa. Manuale, Antologia*, cit., pp. 20-21.

narrativo. Hermann Grosser, ad esempio, sostiene che il primo livello è occupato dalla cosiddetta “lettura ingenua”, nella quale un lettore si immedesima così tanto nella situazione narrativa, non solo da dare fiducia al testo ma da prendere per vera la storia che gli viene proposta anche nei suoi aspetti fittizi. A questa segue la “lettura disponibile”, ovvero quella operata da chi è consapevole del carattere fittizio dell'opera narrativa ma è comunque disposto a sospendere le proprie facoltà critiche e ad accettare come se fosse vera la storia che gli viene proposta, per ottenere una maggiore immedesimazione nei personaggi e nelle vicende. Il terzo e ultimo livello è quello della “lettura critica”, in cui il testo non viene percorso secondo le sue regole ma liberamente, secondo metodi e interessi del singolo lettore. Si presenta come una lettura seconda nella quale si vuole apprezzare l'efficacia del sistema narrativo, comprendere quei meccanismi di scrittura e quei procedimenti tecnici impiegati dallo scrittore che hanno dato luogo a tutti quegli effetti provati durante la lettura disponibile.¹⁷⁸

Prendendo in considerazione il romanzo di King, appare interessante riportare la descrizione del personaggio di Annie Wilkes e osservare come esso si avvicini molto a quel tipo di lettore che opera quella che Grosser definisce come “lettura ingenua”:

Annie Wilkes era il paradigma del pubblico, un'appassionata di storie assolutamente disinteressata alle tecniche narrative. Era la personificazione del Lettore Assiduo, l'archetipo vittoriano. Non voleva sentir parlare di concordanze e indici analitici perché per lei Misery e i personaggi che la circondavano erano tutte persone reali, in carne e ossa. I repertori per lei non significavano niente. Se le avesse parlato di un censimento a Little Dunthorpe, avrebbe mostrato forse maggior interesse.¹⁷⁹

Incapace di distinguere la realtà dalla finzione, Annie prende davvero per vere storie fittizie, arrivando persino a considerare come reali personaggi puramente immaginari. Di

¹⁷⁸ Ivi, pp. 22-24.

¹⁷⁹ S. KING, *Misery*, cit., p. 80.

conseguenza, con i termini di Eco, non è in grado di stare alle regole del gioco previste dal testo e ricoprire quel ruolo di lettore modello pensato per il ciclo di romanzi rosa di Misery, come afferma lo stesso protagonista:

Ricordò dov'era il suo segnalibro la sera prima, a tre quarti delle pagine. Lo aveva finito. Sapeva tutto quel che c'era da sapere. [...] Ma invece di lacrimare di addolorata esultanza, come sarebbe stato giusto aspettarsi, quando Misery era spirata dando alla luce il figlio che presumibilmente Ian e Geoffrey avrebbero cresciuto insieme, era furibonda.¹⁸⁰

Il problema è che questo tipo di lettura raggiunge in lei livelli patologici: non riesce ad accettare la morte della sua eroina e per riportarla in vita obbliga lo scrittore a scrivere un nuovo romanzo, sottoponendolo a una spietata tortura psico-fisica. Si riporta di seguito il passo in cui Annie scopre la morte di Misery Chastain:

«Non può essere morta!» gli strillò in faccia Annie Wilkes. Stringeva e apriva i pugni sempre più concitatamente. «Misery Chastain non può essere morta!»

«Annie... Annie, non è il caso...»

Sul tavolo c'era una caraffa d'acqua. Lei l'afferrò e brandendola incombette su di lui. Un getto freddo gli lavò il viso. Un cubetto di ghiaccio gli cadde dietro l'orecchio sinistro e scivolò sul guanciale, nell'incavo della sua spalla. Nella mente

(«così fervida!»)

la vide calargli la caraffa sulla faccia, vide se stesso morire in una pozza d'acqua gelida, con la pelle delle braccia accapponata, per grave emorragia cerebrale conseguente a trauma cranico.

Annie avrebbe desiderato farlo, lo vedeva bene.

All'ultimo istante ruotò su se stessa e scagliò la caraffa contro il muro, dove si schiantò come già la scodella di qualche tempo prima.

[...]

«Annie. nel 1871 capitava spesso che una donna morisse durante il parto. Misery ha immolato la sua vita per il marito, per il suo migliore amico e per suo figlio. Lo spirito di Misery sarà sempre...»

180 Ivi, p. 46.

«Non voglio il suo spirito!" gridò lei, flettendo le dita come artigli frenetici, quasi che si accingesse a strappargli gli occhi. «Io la voglio! Tu l'hai uccisa! L'hai assassinata!»¹⁸¹

Attraverso i comportamenti di Annie si possono inoltre mettere in evidenza alcuni aspetti circa il suo modo di porsi verso un universo narrativo. In seguito alla pubblicazione del *Pendolo di Foucault*, Eco racconta di aver ricevuto una lettera insolita da parte di un suo lettore. Quest'ultimo, dopo aver letto tutti i giornali della notte tra il 23 e il 24 giugno del 1984, aveva scoperto che c'era stato un grande incendio in una via percorsa da un personaggio del romanzo in quella stessa data. Perciò domandò al critico come mai il personaggio non si fosse accorto di tale incidente. Certo, si tratta di una reazione indubbiamente esagerata, tuttavia la domanda nella lettera è giustificata dal fatto che lo stesso Eco aveva indotto il lettore a pensare che quella fosse la Parigi reale dal momento che questa era stata proiettata sul suo universo fittizio. Di conseguenza il lettore ha trasportato su un universo finzionale elementi della realtà non necessari, uscendo così dal recinto dell'universo narrativo del *Pendolo di Foucault*.¹⁸² È lo stesso comportamento che Annie Wilkes dimostra nel momento in cui si esprime in merito alle prime pagine del manoscritto di *Bolidi*, l'ultimo romanzo di Paul non ancora pubblicato:

«Non c'è nobiltà!» proruppe a un tratto lei, sussultando e versandogli quasi sulla faccia bianca e alzata quanto restava della minestra di carne e orzo.

«Sì» ammise lui, paziente. «Capisco quel che vuoi dire, Annie. È vero che Tony Bonasaro non ha nobiltà. È un ragazzo dei bassifondi che tenta di staccarsi da un ambiente negativo, capisci, e tutte quelle parolacce... be', tutti usano quel linguaggio in...»

«Ma non è vero!» protestò lei, scoccandogli un'occhiata severa. «Che cosa credi che io faccia quando vado allo spaccio dei mangimi, giù in paese? Che cosa credi che dica? 'Ehi, Tony, dammi un sacco di quel c... di mistura per maiali e un sacco di quelle m... di granaglie per le vacche e un po' di quella f... medicina per le infezioni alle orecchie'? E secondo te, lui come mi risponde? 'Ti una mano io a portar fuori questi sacchi del c..., Annie'?»

181 Ivi, pp. 46-47.

182 U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 92-93.

[...]

«E poi secondo te vado giù alla banca e dico alla signora Bollinger: 'Eccoti qui questo f... assegno e vedi di alzare il c... e di mollarmi alla svelta cinquanta dollari di m...'? Ma credi che quando mi hanno chiamato alla sbarra a Den...»

Un rivolo di minestra color del fango colò sul coprietto. Guardò la macchia, poi guardò lui e le si accartocciò la faccia. «Ecco! Guarda che cosa mi hai fatto fare!»

«Mi dispiace.»

«Sicuro! Che! Ti! Spiace!» strillò lei e scagliò la scodella che si fracassò nell'angolo.

Una gran chiazza di minestra si stampò sulla parete. Lui trattenne il fiato.¹⁸³

Annie si lamenta della frequente presenza di parolacce e, per sostenere la propria tesi, spiega allo scrittore che quando si reca in paese per fare delle commissioni, non adotta di certo lo stesso linguaggio dei personaggi dell'universo narrativo di *Bolidi*. Si può dunque affermare che, come nel caso di Eco, si è di fronte a un tipo di lettrice che proietta o, in altri termini, fa coincidere l'universo finzionale di *Bolidi* con quello reale, andando al di là dei confini di un romanzo che si presenta molto più piccolo e chiuso rispetto a quello della realtà. Paul se ne renderà conto quando, al momento della distruzione del manoscritto, noterà che Annie è intervenuta nel testo cancellando tutte le volgarità come se volesse adeguare l'universo narrativo di *Bolidi* a quello del mondo reale.

III.1.3 Il patto narrativo. Scrivere per restare in vita

Ponendo come protagonista uno scrittore che per sopravvivere è costretto a continuare la storia preferita della sua carceriera, King fa intuire al lettore reale che la fonte del suo romanzo è la celebre raccolta anonima di novelle *Le mille e una notte*. La storia narra del re persiano Shahriyār che, dopo aver ucciso la moglie infedele, decide di sposare ogni sera una donna diversa per poi ucciderla la mattina successiva. Avendo escogitato un piano per placare la rabbia del sovrano, Sheherazade, la figlia del vizir, decide di sposarlo. Il suo stratagemma consiste nel

183 S. KING, *Misery*, cit., p. 33.

raccontargli ogni sera una storia, interrompendola al momento del sorgere del sole, inducendo così il re a rinviare la sua esecuzione alla mattina successiva dopo che la donna avrà terminato il suo racconto. Sheherazade, tuttavia, lascerà il finale in sospeso, iniziando una storia nuova e così per mille e una notte fino a quando Shahriyār non si innamorerà di lei e le garantirà salva la vita. Lo stesso narratore, nel momento in cui Paul deve prepararsi a scrivere il nuovo romanzo per Annie, afferma:

Ma naturalmente Sheherazade non era Annie: era lui. E se fosse stato abbastanza abile nello scrivere, se lei non avesse osato ucciderlo prima d'aver saputo come andava a finire la storia, per quanto tenacemente e affannosamente i suoi istinti animaleschi le gridassero di farlo, le gridassero che doveva farlo...

Non gli si sarebbe aperta una possibilità?¹⁸⁴

La narrazione principale viene spesso spezzata dai frammenti del *Ritorno di Misery*, la storia che Sheldon sta scrivendo durante la sua prigionia. Il libro assume così la forma di un metaromanzo, caratterizzato dalla presenza di due narratori che si dispongono secondo un preciso ordine gerarchico. Come nel caso delle *Mille e una notte*, un narratore esterno di primo grado racconta la storia di un personaggio protagonista che, riportando fedelmente il romanzo che sta scrivendo per sopravvivere, si presenta come un narratore esterno di secondo grado.

Per sfuggire alla furia omicida di Annie non basta semplicemente scrivere: bisogna creare una storia coerente, leale e verosimile, dando vita a quel famoso patto narrativo che l'autore è tenuto a stringere con il suo lettore. Quest'ultimo compie una parziale sospensione delle sue facoltà critiche e accetta come se fosse vera una storia fittizia. In questo processo assume grande importanza il concetto di verosimiglianza: affinché la lettura disponibile abbia luogo, è essenziale che il lettore giudichi la storia che sta leggendo verosimile. Inoltre il concetto di verosimiglianza (accettabilità del patto narrativo) dipende, più che dalle relazioni tra l'evento

184 Ivi, pp. 83-84.

narrato col mondo empirico, da convenzioni inerenti ai diversi generi letterari e alle attese del pubblico. Dunque a seconda del genere letterario a cui si avvicina, il lettore sarà disposto a stipulare un diverso patto narrativo con lo scrittore, cioè a modificare la propria soglia di accettabilità degli eventi.¹⁸⁵

Si è visto che Annie non è quel tipo di lettrice in grado di riconoscere questo patto narrativo, poiché scambia seriamente per vera la storia narrata, non riuscendo così a distinguere la realtà dalla finzione. Tuttavia nei suoi momenti di lucidità sa riconoscere una storia verosimile e coerente da una che non lo è affatto. Questo aspetto appare in modo chiaro nel momento in cui, dopo aver letto la prima stesura del *Ritorno di Misery*, si lamenta dell'incoerenza con la storia precedente, considerando il nuovo lavoro una truffa e un inganno. Questa considerazione porta lo scrittore a riflettere sul concetto di verosimiglianza tra le storie, attraverso il gioco del “Puoi?” che faceva da bambino:

In Puoi? l'animatore iniziava una storia che aveva per protagonista un certo Dino Distratto. Distratto si era perso in una foresta vergine del Sud America. D'un tratto si guarda attorno e vede che dietro di lui ci sono dei leoni... e altri leoni a destra e a sinistra... e, mio Dio! leoni anche davanti. Dino Distratto è circondato dai leoni... ed ecco che si fanno sotto. Sono solo le cinque del pomeriggio, ma non è un problema per i nostri amici felini: i leoni sudamericani prendono parecchio sottozampa la civile tradizione della cena alle otto.

[...]

L'animatore contemplava i ragazzini seduti in circolo e ne sceglieva uno. «Daniel» diceva, «Puoi?» Nel momento preciso in cui pronunciava la parola «Puoi?» faceva partire il cronometro.

Da quell'istante Daniel aveva esattamente dieci secondi per proseguire nel racconto. Se non cominciava a parlare durante quei dieci secondi, doveva abbandonare il circolo. Ma se riusciva a salvare Distratto dai leoni, l'animatore guardava di nuovo i suoi compagni e formulava l'altra domanda del gioco, una domanda che metteva in risalto la straordinaria analogia presente nella sua attuale situazione: «C'è riuscito?» Le regole di questa fase del gioco ricalcavano esattamente quelle di Annie. Non era indispensabile il realismo, ma era

185 H. GROSSER, *Narrativa. Manuale, Antologia*, cit., pp. 25-26.

doveroso che l'invenzione fosse leale.

[...]

Quando l'animatore chiedeva se la soluzione meritava d'essere giudicata plausibile, si alzava la mano per approvarla e la si teneva bassa per dare un voto negativo. Nel caso del condor, il ragazzo sarebbe stato quasi certamente invitato ad abbandonare il circolo.¹⁸⁶

Ma il gioco del “Puoi?” non funge solamente da pensiero motivazionale per trovare una continuazione alla serie di Misery, bensì appare come una vera e propria partita giocata tra lo scrittore e la sua lettrice. In alcuni passi del romanzo, Paul si rende conto di avere di fronte un avversario non facile da sconfiggere: nel gioco del “Puoi?” Annie sembra avere sempre la meglio, probabilmente per la sua incapacità di distinguere la realtà dalla finzione. Nel momento in cui la donna racconta come pensa di sbarazzarsi del cadavere del poliziotto che aveva ritrovato lo scrittore e che per questo aveva ucciso, il narratore afferma:

Paul era sgomento per la razionalità della sua astuzia. S'accorse a un tratto che Annie riusciva perfettamente là dove lui falliva: giocava a Puoi? nella vita reale. *Forse, pensò, è per questo che lei non scrive libri. Non ne ha bisogno.*¹⁸⁷

Dall'altra parte lo scrittore è ben conscio della differenza tra una narrazione fittizia e la vita reale. Nel momento in cui pensa a come potrebbe uccidere Annie, intossicandola con i suoi stessi farmaci, fa questa considerazione:

In un racconto sarebbe stata un'ottima idea. Nella vita reale invece non quadrava per niente. Dubitava che avrebbe corso il rischio anche se la polvere bianca dentro le capsule fosse stata totalmente insapore. Non era un sistema abbastanza sicuro. Quello non era un gioco: si stava facendo sul serio.¹⁸⁸

186 S. KING, *Misery*, cit., pp. 137-138.

187 Ivi, pp. 310-311.

188 Ivi, p. 233.

Alla fine del romanzo, dopo una lunga lotta contro l'ex infermiera, Paul riesce a salvarsi e a tornare alla sua vita precedente. In un primo momento la vittoria gli costa cara: il pensiero di quell'esperienza lo tormenta a tal punto da non permettergli più di scrivere. Ma alla fine, la sua fantasia avrà la meglio. Visto un ragazzino passeggiare lungo le strade di Manhattan con una puzza in gabbia, Paul si domanda dove il giovane abbia trovato l'animale. Sarà lui stesso a decidere la storia del ragazzo e della puzza. Il lavoro da scrittore e la sua immaginazione sono stati così salvaguardati dalla furia omicida di Annie:

Paulie, Puoi?

Sì, poteva. Secondo il *canovaccio* dello scrittore, Annie era ancora viva, ma lui sapeva che era solo *finzione*.¹⁸⁹

Poteva. *Poteva!*

Così, fra gratitudine e terrore, lo *fece*. Il buco si aprì e Paul guardò che cosa c'era dentro senza accorgersi che le sue dita stavano acquistando velocità, senza accorgersi che le sue gambe dolenti erano nella stessa città ma a cinquanta isolati di distanza, senza accorgersi che mentre scriveva piangeva.¹⁹⁰

III.2 *Shining*

Nell'autunno del 1974 King e la moglie Tabitha soggiornarono allo Stanley Hotel di Estes Park, una sessantina di chilometri a nord di Boulder, in Colorado. L'albergo deserto colpì lo scrittore: era lo scenario perfetto per una storia di fantasmi. Già da anni King aveva ideato il personaggio di un bambino con il potere di rendere reali i sogni, che avrebbe dovuto far parte di un romanzo ambientato in un parco divertimenti. Tuttavia gli mancava una valida ragione per impedire ai personaggi di fuggire in cerca di aiuto non appena le cose si mettevano male. L'idea

¹⁸⁹ Ivi, pp. 375-376.

¹⁹⁰ Ivi, p. 379.

di un albergo sepolto sotto la neve risolse il problema.¹⁹¹ All'epoca della stesura di *Shining*, King aveva seri problemi di alcolismo, causati soprattutto dalla morte della madre. Nelle interviste confessò che a volte si sentiva «carico di sentimenti meschini e tutt'altro che romantici, prima insospettati, alcuni verso mia moglie, altri verso i miei figli; spaziavano dall'impazienza alla rabbia, fino all'odio vero e proprio».¹⁹² Quindici anni dopo il soggiorno allo Stanley Hotel, dichiarò che aveva scritto *Shining* senza rendersi conto di raccontare la sua storia.

Come i King, anche la famiglia Torrance si sposta in Colorado dal New England. Figlio di un padre violento, Jack è uno scrittore sulla via del fallimento che lotta da anni tra l'alcolismo e la rabbia. I suoi frequenti scatti d'ira gli costano il posto di insegnante di letteratura procurandogli, di conseguenza, gravi difficoltà economiche. Il lavoro come custode invernale all'Overlook rappresenta una delle sue ultime chance. Ma come il custode precedente, che in preda alla follia ha fatto a pezzi la moglie e le sue due figlie prima di uccidersi, Jack rimarrà vittima della forza malvagia e opprimente dell'Overlook, un albergo che conserva un secolo di orribili omicidi. È una vera e propria casa stregata, dove gli ascensori si mettono in moto da soli, le siepi a forma di animali nel parco giochi prendono vita e il salone da ballo torna a essere teatro di una festa in maschera con tanto di ospiti fantasma e alcolici. Nonostante Jack appaia come la vittima principale, il vero obiettivo dell'albergo è suo figlio Danny, dotato di incredibili poteri extrasensoriali. Quando la rabbia di Jack diventerà follia omicida, trasformandolo in un mostro armato di mazza da croquet, toccherà a Danny fronteggiarlo per avere salva la vita.¹⁹³

III.2.1 Passeggiate inferenziali nell'Overlook Hotel

Umberto Eco sostiene che, come in un bosco, in un testo narrativo si passeggia e spesso si ama indugiare per riflettere prima di prendere una decisione. Un autore, infatti, mette in opera

191 B. VINCENT, *Stephen King. La guida definitiva al re*, cit., pp. 31-34.

192 Ivi, p. 34.

193 S. MASSARON, *Stephen King: i libri*, cit., pp. 36-37.

tecniche di indugio o rallentamento che consentono al lettore di compiere delle “passeggiate inferenziali”, ovvero domande e previsioni circa il corso degli eventi. Per azzardare ipotesi che abbiano una minima probabilità di soddisfare il corso della storia, il lettore esce dal testo, ricorrendo a sceneggiature comuni o intertestuali, ovvero rifacendosi alla sua esperienza di vita o a quella di altre storie.¹⁹⁴ Allo stesso modo Grosser afferma che durante il processo di lettura

è necessario interrogare il testo e compiere tutta una serie di inferenze (deduzioni) in relazione a certe informazioni in esso contenute. Empiricamente sarà possibile distinguere domande e inferenze pertinenti e non pertinenti, ovvero più o meno pertinenti a seconda del contesto dato. [...] L'abilità del lettore, in quest'ottica, starà nel porre un alto numero di domande pertinenti e di compiere analogamente un alto numero di inferenze pure pertinenti in relazione alla storia e alle modalità della comunicazione.¹⁹⁵

Un testo narrativo è caratterizzato dalla presenza di enigmi, ovvero dati testuali che inducono il lettore a porsi delle domande in merito al senso della storia. Essi possono riguardare l'intreccio, la psicologia o la personalità dei personaggi, le motivazioni che li spingono ad agire o i codici culturali e simbolici presenti nel testo. Vi sono narrazioni in cui i principali enigmi relativi all'intreccio vengono sciolti con la conclusione del racconto; altre sono costruite in modo tale da lasciare molti enigmi irrisolti, facendo provare al lettore un senso di disagio di fronte alla constatazione che le sue domande e le sue attese non troveranno mai soluzione. Infine, le cosiddette “opere complesse”, quelle cioè che non si propongono solo come un piacevole intrattenimento, si concludono risolvendo tutti gli enigmi a un livello ma lasciando insoluti quelli a un altro livello (ad esempio gli enigmi relativi all'intreccio vengono risolti ma vengono lasciati aperti quelli legati alle motivazioni dell'agire di certi personaggi). Gli enigmi relativi all'intreccio possono riguardare il futuro del racconto, ma anche il presente o il passato. Il primo caso è quello

194 U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 62.

195 H. GROSSER, *Narrativa. Manuale, Antologia*, cit., pp. 21-22.

più comune, poiché connesso all'interrogativo fondamentale presente in ogni storia (che cosa accadrà? Come andrà a finire?); il secondo è spesso affiancato all'utilizzo di punti di vista limitati: se infatti la fonte delle informazioni che vengono proposte al lettore non è al corrente di tutte le implicazioni necessarie a spiegare un fenomeno, questo verrà presentato in modo enigmatico e, di conseguenza, si dovrà attendere eventi successivi che ne chiariranno il senso. Infine il terzo è tipico del genere poliziesco ma anche di molta narrativa di argomento psicologico, caratterizzati entrambi dalla presenza di lacune o antefatti taciuti, generalmente colmati con il procedere della lettura.¹⁹⁶

Chiarito il concetto di enigma, si può affermare che «si ha *suspense* quando uno scrittore, mediante scelte contenutistiche, tecnico-narrative, ma anche linguistiche, stilistiche e retoriche, pone e mette in rilievo enigmi relativi all'intreccio e in particolare alla condizione o alla sorte di quei personaggi nei confronti dei quali ha favorito nel lettore processi di immedesimazione».¹⁹⁷ La *suspense* si può inoltre definire come uno stato di sospensione emotiva provata dal lettore in relazione a determinate circostanze della storia. Essa è tanto più intensa quanto più prolungata; ciò significa che, attraverso l'utilizzo di digressioni o descrizioni, una narrazione rallenta per aumentarne l'effetto e, allo stesso tempo, indurre il lettore ad azzardare ipotesi circa il corso degli eventi. In *Shining* la digressione e la *suspense* sono protagonisti pressoché assoluti. L'attenta analisi del romanzo rivela la presenza di diverse tecniche adoperate dall'autore per mantenere viva la tensione del lettore. Vi sono infatti momenti di *suspense* che, ruotando attorno a un motivo particolare sviluppato nel corso di diversi capitoli, aumentano gradualmente con il procedere della lettura. In questi casi la tensione viene intervallata da episodi in cui il testo indugia presentando digressioni e *flashback* che spingono il lettore a compiere ipotesi in merito allo sviluppo della storia. È il caso del motivo della camera 217, la stessa in cui risiedeva una

¹⁹⁶ Ivi, pp. 28-31.

¹⁹⁷ Ivi, p. 33.

donna morta suicida dopo essere stata abbandonata dall'amante adolescente. La sua storia viene menzionata nel terzo capitolo e ripresa successivamente nell'undicesimo, nel momento in cui Dick Hallorann, il cuoco dell'albergo, fa promettere a Danny di non entrare mai in quella stanza, cosa che provoca solo ulteriore curiosità nel bambino. È questo l'evento che genera nel lettore domande in merito alla sua sorte (alla fine Danny entrerà? Cosa succederà lì?). La camera viene citata brevemente nel capitolo successivo, durante il giro di ispezione della famiglia Torrance e ripresa nuovamente nel diciannovesimo, quando Danny, spinto da un'irrefrenabile curiosità, si ferma in piedi davanti alla sua porta. La *suspense* raggiunge il suo culmine quando, nel capitolo venticinque, il bambino entra nella camera e viene aggredito dalla donna fantasma della vasca da bagno:

Danny si voltò e corse. [...] Andò a urtare con violenza contro la porta esterna del 217, che adesso era chiusa. Si mise a martellare con i pugni contro l'uscio, senza capacitarsi che non era chiusa a chiave e gli sarebbe bastato girare la maniglia per uscire. La sua bocca lanciava grida assordanti.

La porta non si apriva, non si apriva, non si apriva, non si apriva.

E allora gli giunse la voce di Dick Hallorann, così subitanea e inaspettata, così calma, che le sue corde vocali bloccate si aprirono e Danny prese a singhiozzare debolmente, non per la paura, ma per misericordioso sollievo.

(Non credo che possano farti del male... sono come illustrazioni in un libro... chiudi gli occhi e spariranno.)

Abbassò le palpebre di scatto. Serrò le mani a pugno. Arcuò le spalle nello sforzo della concentrazione:

(Non c'è niente non c'è niente non c'è assolutamente NIENTE QUI NON C'È NIENTE!)

Passò qualche tempo. Danny cominciava appena a rilassarsi; cominciava appena a rendersi conto che la porta doveva essere aperta e che lui avrebbe potuto uscire, quando le mani turgide e fradicie da anni, maleodoranti di pesce marcio, gli si chiusero mollemente attorno alla gola e lui si vide costretto a girarsi e si trovò a fissare lo sguardo sul volto morto e paonazzo.¹⁹⁸

198 S. KING, *Shining*, cit., p. 297.

Nel momento in cui la vicenda giunge all'orlo di un possibile tragico epilogo, King introduce per tutto il capitolo successivo un *flashback* sull'infanzia di Jack, inducendo così il lettore a porsi domande e ad azzardare ipotesi in merito al corso degli eventi. Il motivo del ritorno di Dick all'Overlook, in seguito alla richiesta di aiuto di Danny, segue lo stesso criterio. Il suo viaggio dalla Florida al Colorado si alterna per ben tredici capitoli con gli eventi che riguardano la famiglia Torrance. La *suspense* ruota attorno alla domanda «ce la farà Hallorann ad arrivare in tempo prima che sia troppo tardi?». L'indugio è ottenuto integrando dettagli insignificanti che posticipano l'azione; tensione e incertezza sono generati dalla natura stessa del viaggio: il tempo è pessimo e Dick incontra tantissimi ostacoli che ritardano il suo arrivo, intensificando così la sensazione di un possibile esito negativo e, di conseguenza, aumentando la *suspense*.

Vi sono inoltre passi in cui la narrazione rallenta attraverso l'utilizzo di analesi che hanno la funzione di rinviare l'esito della situazione. Mentre alcune forniscono semplicemente ulteriore tempo narrativo a eventi e a dettagli non importanti, altre funzionano come veri e propri amplificatori di *suspense*, fornendo talvolta una situazione analoga. Si veda a titolo di esempio il capitolo in cui Danny fissa la porta della camera 217 mentre ricorda la fiaba di Barbablù che Jack gli leggeva quand'era più piccolo. Proprio come la moglie di Barbablù, Danny è spinto dalla curiosità a fare qualcosa che non dovrebbe, ovvero entrare nella stanza, trasgredendo le regole del padre. Questo episodio non solo rallenta l'azione, ma sposta anche l'equilibrio a favore di un esito negativo: la paura è particolarmente intensa perché, ricorrendo alla sua competenza intertestuale, il lettore si aspetta che dietro la porta si nasconda qualcosa di simile ai cadaveri delle mogli di Barbablù:

Il vecchio libro di fiabe descriveva la scoperta della donna, indugiando nei

particolari più spaventosi. L'immagine era impressa a fuoco nella mente di Danny. Nella stanza c'erano le teste spiccate dal busto delle sette mogli precedenti di Barbablù, ciascuna su un piedistallo, gli occhi arrovesciati all'insù, le bocche pendule e sbarrate in urla silenziose. In qualche modo, erano in bilico, sui colli lacerati dal fendente che le aveva recise, e dal piedistallo colavano rivoli di sangue.¹⁹⁹

Frequenti sono inoltre i passi in cui la *suspense* è prodotta attraverso la ripetizione continua di frasi che si rivelano anticipatrici di fatti che poi accadranno davvero. Spesso Danny parla con Tony, una sorta di amico invisibile, che attraverso delle visioni mostra al bambino eventi pericolosi che potrebbero accadergli. Proseguendo la lettura si capirà che Tony non è altro che la manifestazione dello “Shining”, il potere di chiaroveggenza di Danny, nonché egli stesso da grande. Si riporta di seguito l'episodio in cui Tony avverte per la prima volta il bambino della pericolosità dell'albergo, anticipando la presenza di un mostro che gli avrebbe fatto del male:

Altri rumori rimbombanti, regolari, ritmici, agghiaccianti. Vetri infranti. Distruzione che si avvicinava. Una voce roca, la voce di un pazzo, resa ancor più terribile dalla sua familiarità.

Vieni fuori! Vieni fuori, merdoso! Prendi la purga!

[...]

e ora una Forma sbucava da dietro l'angolo e cominciava ad avanzare verso di lui, in agguato, fiutando sangue e distruzione. Aveva una mazza in una mano e la brandiva roteandola (REDRUM) in semicerchi con gesto adirato, abbattendola contro le pareti, squarciando la tappezzeria di seta e provocando una spettrale caduta di calcinacci: *Vieni a prendere la purga! Dimostra di essere un uomo!* La Forma che avanzava su di lui, esalando quell'odore agrodolce, gigantesca, la testa della mazza che fendeva l'aria con un maligno sibilo sferzante; poi il sonoro, vuoto rimbombo quando si abbatteva contro la parete, facendone sprizzare la polvere in una nuvola che si poteva fiutare, secca e pizzicosa. Minuscoli occhi scarlatti brillavano nel buio. Il mostro era su di lui, l'aveva scovato, rintanato lì con una nuda parete alle spalle. E la botola che si apriva nel soffitto era sprangata. Buio. Alla deriva.

“Tony, ti prego, riportami indietro, ti prego, ti prego.”

199 Ivi, p. 234.

[...]

E ora il sole. Cose reali. Eccezione fatta per Tony, che adesso era a sei isolati di distanza, solo un puntolino, ritto all'angolo, la voce fievole e acuta e dolce. “Attento, giovanotto...”²⁰⁰

Nel corso del romanzo la parola “redrum” (*murder* al contrario) e frasi come «*Vieni fuori a prendere la purga!*»²⁰¹ si ripetono in modo quasi ossessivo, anticipando il finale del racconto che vedrà Jack nelle vesti del mostro.

Vi sono poi passi in cui il testo stesso esorta il lettore a compiere una passeggiata inferenziale. Esempio è l'episodio in cui Dick rassicura Danny che le visioni che avrà nell'Overlook non gli faranno del male, saranno come delle illustrazioni in un libro. Ma ecco che dopo aver salutato il bambino:

Il largo sorriso gli svaniva lentamente dalle labbra.

Non credo che qui ci sia qualcosa che possa farti del male.

Non *credo*.

E se invece si sbagliava?²⁰²

La frase interrogativa induce il lettore a porsi domande e a compiere previsioni in merito al destino di una famiglia isolata dal resto del mondo, in un albergo che nasconde un passato tragico.

III.2.2 La storia della famiglia Torrance

Si è visto che la narrazione del romanzo rallenta con lo scopo di alimentare la tensione, far crescere il livello di attesa e consentire al lettore di compiere ipotesi e previsioni in merito allo sviluppo della storia. La tecnica dell'indugio viene utilizzata anche per far conoscere le

200 Ivi, pp. 52-53.

201 Ivi, p. 84.

202 Ivi, p. 206.

personalità dei personaggi e spiegare, attraverso l'inserimento di *flashback* sul loro passato, le motivazioni dei loro comportamenti, favorendo il processo di identificazione da parte del lettore. D'altronde è questo uno dei segreti del successo di King, indurre il lettore ad affezionarsi ai personaggi e poi lasciare questi ultimi in balia di eventi catastrofici.²⁰³ I capitoli di digressione si presentano come veri e propri flussi di coscienza,²⁰⁴ resi mediante l'uso di una sintassi irregolare, l'abolizione della punteggiatura e la rinuncia alla concatenazione logica dei singoli enunciati. Con le parole di Giada Cecchinelli, «l'inconscio dell'intera famiglia Torrance scrive la storia di *Shining*».²⁰⁵ La complessità dei protagonisti, la loro capacità di lasciarsi modificare dalle circostanze e di sorprendere il lettore indica la loro appartenenza alla categoria di “individui” o “personaggi a tutto tondo”. A differenza dei “tipi”, essi sono dotati di «numerose tratti psicologici e in grado (almeno virtualmente) di evolversi nel corso della storia in relazione a esperienze, situazioni, eventi, rapporti particolari».²⁰⁶ Jack proviene da un'infanzia turbolenta, caratterizzata dal disamore di un padre che percepisce la violenza come uno strumento educativo per insegnare alla propria famiglia rispetto e obbedienza:

Jack [...] sapeva con esattezza quante erano state le bastonate, perché ogni tonfo sordo contro il corpo della madre gli si era impresso nella memoria come l'irrazionale colpo di uno scalpello nella pietra. Sette tonfi. Non uno di più, non uno di meno.²⁰⁷

Ormai adulto, porta ancora dentro l'orrore della sera in cui il padre, a forza di bastonate, aveva mandato sua madre in ospedale e il modo in cui quest'ultima l'aveva negato di fronte al medico. Non era mai stata in grado di reagire a quella violenza inaudita, non aveva mai tentato di

203 B. VINCENT, *Stephen King. La guida definitiva al re*, cit., p. 37.

204 Con questo termine Chatman designa «l'ordinamento casuale di pensieri e impressioni» proprio della mente quando è «in quel fluire ordinario di associazioni, che è al polo opposto del pensiero intenzionale» (S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 202).

205 GIADA CECCHINELLI, *Shining, la voce del re rosso*, Roma, Weird Book, 2020, p. 22.

206 H. GROSSER, *Narrativa. Manuale, Antologia*, cit., p. 259.

207 S. KING, *Shining*, cit., p. 306.

porre fine a quella situazione, né per lei né per i suoi figli.²⁰⁸ Con queste basi Jack cresce, diventando un professore universitario che nel tempo libero si diletta a scrivere racconti. Nel frattempo conosce Wendy e diventa padre di un figlio con cui instaura fin da subito un rapporto speciale e amorevole. Ogni cosa sembra andare per il meglio: un suo racconto viene selezionato da «Esquire» e il successo come scrittore sembra qualcosa di raggiungibile. Ma una sera, per festeggiare la pubblicazione del suo racconto, decide di uscire con degli amici, rincasando all'alba ubriaco fradicio:

era tornato alle quattro del mattino, e aveva salito le scale incespicando e borbottando. Entrando, aveva svegliato Danny. Nel tentativo di cullare il piccolo lo aveva lasciato cadere a terra.²⁰⁹

L'abuso di alcol porterà Jack a perdere spesso la calma per questioni futili. Tutto si esaspera fino al culmine di quanto peggio possa succedere:

Tutti i cassetti della scrivania erano spalancati. Il suo manoscritto, il dramma in tre atti che aveva costruito lentamente [...] giaceva sparpagliato sul pavimento. Stava bevendo una birra ed era intento ad apportare certe correzioni al secondo atto, quando Wendy gli aveva detto che qualcuno lo voleva al telefono, e Danny aveva versato la lattina di birra inondando i fogli. [...] Mosse deliberatamente verso il figlio di tre anni, che lo fissava da sotto in su con quel sorriso compiaciuto per il piacere che provava all'idea dell'impresa testé portata a compimento [...]. Aveva agguantato la mano del bimbo e gliel'aveva torta [...].

Aveva fatto piroettare su se stesso Danny per sculacciarlo, le grosse dita di adulto affondate nella tenera carne dell'avambraccio del bimbo, strette a serrarsi in un pugno. Lo schiocco secco dell'osso che si spezzava non era stato forte; e tuttavia era stato *fortissimo*, ENORME, ma non forte.²¹⁰

Jack inizia a perdere il controllo anche sul posto di lavoro: viene licenziato dopo aver

208 G. CECCHINELLI, *Shining, la voce del re rosso*, cit., pp. 15-17.

209 S. KING, *Shining*, cit., p. 74.

210 Ivi, pp. 30-31.

colpito il giovane George Hatfield, uno studente che gli aveva bucato le ruote della macchina. A seguito di incidenti simili decide di abbandonare l'alcol per riprendere in mano la sua vita. Convince Wendy a ritardare il pensiero del divorzio, riprende i suoi impegni da insegnante, padre e scrittore. Tuttavia questo non basta: Jack non è in grado di accettare che il suo passato lo abbia scalfito, preferisce chiudere gli occhi con la convinzione che il tempo avrebbe prima o poi sanato ogni frattura.²¹¹ Le espressioni sul suo volto spesso non corrispondono alle sue vere emozioni. Dentro di lui la violenza è sopravvissuta insieme alla rabbia:

Jack sentì salire dentro di sé un'ondata di amore quasi disperato per il piccolo, e il suo viso tradì l'emozione con un'espressione di gelida ferocia.²¹²

La scelta di accettare il lavoro come custode dell'Overlook nasce sia dall'esigenza di denaro, ma soprattutto dal desiderio di salvezza, perché sa di meritare di più, per se stesso e la sua famiglia. All'inizio tutto sembra andare per il meglio: Danny e Wendy sono felici e l'alcol non è mai stato così lontano. Tuttavia «il silenzio è veicolo di pensieri, di ricordi, di rumori che, a volte, esistono solo nella mente ma che appaiono reali nell'eco delle grandi stanze dell'albergo».²¹³ Ogni evento che accade porta Jack a riperdere la calma: i sintomi del bere, quei gesti ricorrenti di strofinarsi le labbra con il fazzoletto o fare pause sempre più lunghe davanti alla macchina da scrivere si fanno ogni giorno più frequenti. Inizia a maturare la convinzione che tutti siano schierati contro di lui, a partire dai suoi familiari.²¹⁴ Questa distorsione di pensiero influenza anche i ricordi del passato, al punto da sviluppare una forma di ammirazione e rispetto per i gesti di suo padre:

Riusciva quasi a comprendere suo padre, ora.

211 G. CECCHINELLI, *Shining, la voce del re rosso*, cit., pp. 20-22.

212 S. KING, *Shining*, cit., p. 57.

213 G. CECCHINELLI, *Shining, la voce del re rosso*, cit., p. 23.

214 Ivi, p. 25.

La cosa che non si era mai chiesto, si rese conto Jack in quel momento, era il motivo esatto che aveva spinto papà a bere. E a ben vedere... [...] non era stata colpa della donna che aveva sposato? Una donna che era una parassita smidollata [...]. E tuttavia, papà aveva cercato di comportarsi come si deve mentre trascinava il suo cadavere putrescente attraverso la vita. Aveva cercato di tirar su i quattro figli insegnandogli a distinguere il bene dal male, a capire il valore della disciplina, e soprattutto a rispettare il padre.²¹⁵

Le illusioni dell'Overlook portano Jack sull'orlo della follia. L'incontro con il fantasma del precedente custode, Delbert Grady, rappresenta la sua totale caduta nella perdizione. Lo stesso lettore, che aveva cercato di dargli fiducia, smette di sperare che alla fine andrà tutto bene. Grady sostiene che l'educazione e il rispetto siano fondamentali e che l'atteggiamento di Wendy e Danny richieda una punizione esemplare. È il momento in cui Jack ha la possibilità di ragionare e reagire diversamente da quanto ogni cosa nell'Overlook sembra suggerirgli, ma è un'occasione che si lascia sfuggire. Decide di ascoltare il suggerimento di Grady e lasciarsi trasformare dalla rabbia in un mostro senza controllo.²¹⁶ Ma Danny è consapevole che Jack non gli farebbe mai del male, che quella cosa che ha di fronte parla con la voce di suo padre e ha il suo stesso aspetto, ma in realtà non ha nulla a che vedere con lui:

“Tu non sei mio padre,” gli ripeté Danny. “E se in te è rimasto almeno una briciola del mio papà, lui sa che loro mentono. Qui ogni cosa è una bugia e un trucco. [...] Tu sei *una cosa*, non il mio papà. Tu sei l'albergo. E quando otterrai ciò che vuoi, non darai niente al mio papà perché sei egoista. E il mio papà lo sa. Hai dovuto fargli bere la Brutta Cosa. Era l'unico modo per poterlo prendere, faccia falsa, falsa bugiarda!”²¹⁷

Alla fine Danny riesce a trovare le parole per rompere l'illusione dell'Overlook e parlare di nuovo a suo padre:

215 S. KING, *Shining*, cit., pp. 504-505.

216 G. CECCHINELLI, *Shining, la voce del re rosso*, cit., p. 28.

217 S. KING, *Shining*, cit., pp. 563-64.

Il volto di fronte a lui mutò. Il corpo fu percorso da un lieve tremito; poi le mani insanguinate si aprirono come artigli spezzati. La mazza ne scivolò e cadde con fragore sul tappeto. E fu tutto. Ma a un tratto, davanti a lui c'era il suo papà, e lo guardava col volto atteggiato a un'espressione di sofferenza mortale, e con una pena così profonda che il cuore di Danny se ne sentì come infiammato in un'espressione di commozione intenerita.

“Doc,” disse Jack Torrance. “Scappa. Presto. E ricorda che ti ho voluto tanto bene.”²¹⁸

Wendy è un personaggio con una madre orribile, un padre morto, un marito alcolizzato e un figlio problematico. La sua storia è fatta di riflessioni e di pensieri che si rincorrono e contraddicono. È una donna insoddisfatta, in continua lotta tra il desiderio di una vita migliore e la convinzione che meglio non possa esistere.²¹⁹ Il rifiuto nei confronti del fallimento deriva dal desiderio di contraddire una madre che non aveva mai creduto in lei:

“So che cosa provi per lei,” disse Danny con un sospiro.

“Cosa provo?”

“Ti fa dannare,” rispose Danny e poi cadenzando la rima, cantilenando, spaventandola: “Dannare. Rattristare. Arrabbiare. È come se non fosse neanche la tua mamma. Come se volesse divorarti.”²²⁰

Wendy ha continuamente paura di essere dimenticata o sostituita, non riesce a percepire il suo ruolo come fondamentale:

Un giorno il suo bambino sarebbe stato un estraneo per lei, e lei a sua volta gli sarebbe stata estranea... non estranea, però, come sua madre era diventata agli occhi di lei. Dio, ti prego, fa' che non succeda. Fa' che cresca e continui ad amare sua madre.

[...] L'anno prossimo sarebbe andato a scuola e lei l'avrebbe perso almeno per metà,

218 Ivi, p. 564.

219 G. CECCHINELLI, *Shining, la voce del re rosso*, cit., pp. 47-48.

220 S. KING, *Shining*, cit., pp. 275-276.

e forse anche di più, a beneficio dei suoi amici.²²¹

Non si sente in grado di agire senza la paura di essere giudicata, senza il timore di fallire. È una donna insicura, che spesso si sente sbagliata perfino nel suo stesso contesto familiare:

A volte, in presenza di quei due Wendy si sentiva un'estranea, come una comparsa che per errore fosse tornata in palcoscenico mentre si recitava la scena madre. [...] Di colpo si rese conto che provava una specie di gelosia per quell'intima vicinanza tra marito e figlio, provò un impeto di vergogna. Era troppo simile ai sentimenti che forse aveva provato sua madre... troppo simile per non sentirsi a disagio.²²²

La sua trasformazione avviene con l'arrivo all'Overlook, dove l'unico modo per salvarsi è agire senza tanti ripensamenti. Di fronte alle difficoltà che l'albergo le sottopone, Wendy riesce a vincere mali che non credeva di saper affrontare.²²³ Così, quando sente che la sua vita e quella di suo figlio sono in pericolo, quando Jack è in declino verso una totale perdita di controllo, riesce a credere in se stessa e agire con assoluta fermezza:

In quella sua lotta per decidere quale fosse la miglior cosa da fare, per trovare un'alternativa, non le venne nemmeno fatto di pensare all'amara ironia di quei pensieri: un'ora prima dormiva, fermamente convinta che le cose filassero a meraviglia e che quanto prima sarebbero andate anche meglio. Ora stava considerando l'eventualità di usare un coltello da macellaio contro il marito, se solo avesse osato interferire nella sua vita e in quella del figlio.²²⁴

Wendy diventa una donna coraggiosa, ferma nelle sue decisioni e capace di sfidare il male che avvolge l'albergo. Anche di fronte all'irreparabile, continua ad avere speranza ed è questa forza che le garantisce di sopravvivere.

221 Ivi, pp. 173-74.

222 Ivi, p. 128.

223 G. CECCHINELLI, *Shining, la voce del re rosso*, cit., p. 53.

224 S. KING, *Shining*, cit., p. 319.

Danny non è un bambino qualunque. È dotato di una spiccata intelligenza e possiede un potere che gli consente di leggere il pensiero delle persone e prevedere il futuro. Non a caso era

[...] nato con la faccia coperta dall'amnio, una semplice membrana che i medici vedevano forse in occasione di un parto su settecento, una membrana che nelle chiacchiere delle comari era ritenuta un sintomo della seconda vista.²²⁵

Sceglie di non parlare del suo dono perché capisce che gli altri lo avrebbero reputato pazzo, ma soprattutto perché conosce i problemi dei suoi genitori e non vuole fornire loro ulteriori preoccupazioni. Per mitigare la sua ansia, si racconta che non sempre le sue visioni si realizzano, nonostante Tony continui a inviargli messaggi di avvertimento. Confida sempre in un lieto fine, in un futuro felice per la sua famiglia.²²⁶ Ma durante il viaggio verso l'albergo sente che qualcosa di molto pericoloso potrebbe distruggere ogni sua speranza:

[...] Danny continuò a guardare dal finestrino tra loro due mentre la strada si srotolava, consentendo di tanto in tanto la fuggevole visione dell'Overlook, [...]. Era il posto che aveva visto nel turbine della bufera, il posto buio e rintonante dove una figura orribilmente familiare gli dava la caccia per lunghi corridoi tappezzati di giungla. Il posto contro il quale l'aveva messo in guardia Tony. Eccolo. Eccolo. Checché fosse Redrum, era lì.²²⁷

Una volta all'Overlook ogni paura prende vita, gli orrori dell'albergo gli si rivelano in modo sempre più tangibile: il sangue sulle pareti, voci e musica di feste fantasma, le siepi a forma di animali che si animano, sono solo alcune delle mostruosità che Danny deve essere in grado di affrontare. Danny riuscirà a vincere con coraggio il mostro dell'albergo perché ha sempre avuto fede in un lieto fine e creduto nell'amore di suo padre.²²⁸

225 Ivi, p. 265.

226 G. CECCHINELLI, *Shining, la voce del re rosso*, cit., p. 68.

227 S. KING, *Shining*, cit., p. 94.

228 G. CECCHINELLI, *Shining, la voce del re rosso*, cit., p. 73.

III.2.2 Il formato enciclopedico del lettore modello

Con la conferenza di Umberto Eco dedicata al caso di via Servandoni, si è potuto osservare che ogni testo finzionale «suggerisce alcune competenze che il lettore dovrebbe avere, altre ne istituisce, e per il resto rimane nel vago, ma certamente non ci impone di esplorare tutta l'Enciclopedia Massimale. Quale sia il formato dell'Enciclopedia richiesta al lettore, rimane materia di congettura. Scoprirlo, significa scoprire la strategia dell'autore modello».²²⁹ Perciò ricoprire il ruolo di lettore modello significherà possedere quell'insieme di conoscenze e competenze enciclopediche richieste da un testo per poterlo interpretare. Vi sono ad esempio opere che, come il *Finnegans Wake* di James Joyce, si appellano a un lettore ideale in grado di «uscire a ogni momento dal bosco per pensare ad altri boschi, alla foresta sterminata della cultura universale e dell'intertestualità».²³⁰ Da questo punto di vista *Shining* è caratterizzato da un numero cospicuo di allusioni a racconti fiabeschi che King adopera per esprimere situazioni che si presentano molto simili a quelle dei personaggi delle fiabe. Ecco che Wendy, mentre visita la cucina dell'albergo, si sente persa in un bosco come, ad esempio, Hänsel e Gretel («Credo che dovrò lasciarmi dietro una traccia di briciole di pane per non perdermi, ogni volta che entrerò qua dentro»),²³¹ o Danny che prova la sensazione di «sprofondare in una buca profonda, come Alice nel Paese delle meraviglie»²³² durante le sue visioni. Le fiabe di *Alice*, di *Barbablù* e di *Cappuccetto Rosso* si mescolano nei pensieri del bambino nel momento in cui sta per entrare nella camera 217:

(che grandi denti hai nonna e quello è un lupo vestito da BARBABLÙ oppure un BARBABLÙ vestito da lupo e io sono così)

(contento che me l'abbia domandato perché tanto va la gatta al lardo che ci lascia lo zampino ed era stata la SPERANZA di soddisfare la curiosità che l'aveva portato)

229 U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 141.

230 Ivi, p. 134.

231 S. KING, *Shining*, cit., p. 105.

232 Ivi, p. 48.

su per il corridoio, camminando con passo leggero sul tappeto blu, simile a una giungla intricata. [...]

(“in ritardo, sono in ritardo,” disse il coniglio bianco.)

Il coniglio bianco. Sì ora c'era un coniglio bianco, là fuori, vicino al campo giochi. Una volta era verde ma adesso era bianco, come se qualcosa l'avesse più volte spaventato durante le notti di vento e di neve e ne avesse causato l'invecchiamento.

Danny cavò di tasca la chiave universale e la infilò nella toppa. [...]

(*il coniglio bianco si stava recando a una partita di croquet alla partita di croquet della Dama Rossa di cuori cicogne al posto delle mazze porcospini al posto delle palline*)

sfiò la chiave, lasciandovi rigirar sopra le dita. Aveva il capo dolorante. Girò la chiave nella toppa e la serratura scattò all'indietro senza opporre resistenza alcuna.

(TAGLIATEGLI LA TESTA! TAGLIATEGLI LA TESTA! TAGLIATEGLI LA TESTA!)

(*questo gioco non è il croquet, anche se le mazze sono troppo corte questo gioco è*)

(TAC-BUM! Dritto attraverso l'archetto.)

(TAGLIATEGLI LA TEEESTAAAA...).²³³

Infine la costante ripetizione di frasi come «Giù la maschera! Giù la maschera!»²³⁴ o «la Morte Rossa dominava su tutto»²³⁵ rappresenta un chiaro riferimento al racconto *La maschera della morte rossa* di Edgar Allan Poe. In questo caso è l'autore stesso che ne suggerisce l'allusione, attraverso la presenza di un'epigrafe a inizio libro che ne riporta un frammento o con il capitolo in cui Jack sfoglia l'album dei ritagli dell'Overlook:

Jack riusciva quasi a vederli, nella sala da pranzo, gli uomini più ricchi d'America e le loro donne. Marsine e lucide camicie inamidate; abiti da sera; l'orchestra che suonava; scintillanti scarpine dal tacco alto. Il tintinnio dei bicchieri, lo schiocco festoso dei tappi di champagne. La guerra era. finita, o quasi. Il futuro si spalancava, chiaro e splendente. L'America era il colosso del mondo: finalmente lo sapeva e lo accettava.

E più tardi, a mezzanotte, Derwent che gridava: “Giù la maschera! Giù la maschera!”
Le maschere che venivano tolte e...

(*La Morte Rossa dominava su tutto!*)

233 Ivi, p. 294.

234 Ivi, p. 215.

235 Ivi, p. 221.

Jack aggrottò la fronte. Come mai gli era venuta in mente una cosa del genere? Era Poe, il Grande Scribacchino Americano. E sicuramente l'Overlook, quell'Overlook scintillante, illuminato riprodotto sul cartoncino d'invito che teneva in mano, era quanto di più lontano da Poe fosse lecito immaginarsi.²³⁶

Nel racconto di Poe, la Morte Rossa rappresenta la peste che, in un tempo e luogo immaginari, sta mietendo le sue vittime. Per sfuggire alla morte, il principe Prospero, protagonista della storia, decide di rifugiarsi dentro il suo castello insieme a un gruppo di amici nobili. Dopo alcuni mesi, Prospero decide di organizzare una festa in maschera, ordinando di adornare ciascuna delle sette sale del castello di un colore diverso. Quasi tutti i partecipanti evitano di fermarsi nella stanza nera, in quanto considerata troppo inquietante: in quest'ultima è presente un grande orologio a pendolo con un particolare accento sinistro. Al suono del suo rintocco, ogni cosa nel castello sembra fermarsi in ascolto:

C'eran figure di assoluto arabesco fornite di membra spropositate, in assurdo equipaggiamento. Immagini di delirio come potrebbero uscire dal cervello di un pazzo. C'era del bello, del licenzioso, del bizzarro, un po' di terribile anche, ma soprattutto cose che destavano ripugnanza. Era una moltitudine di sogni che camminava impettita per le sette stanze. [...]. E di tratto in tratto ecco che batteva l'orologio d'ebano della sala di velluto. Tutto, allora, per un momento, diveniva fermo, silenzioso, e non s'udiva che la voce dell'orologio. I sogni restavano come agghiacciati nelle posizioni in cui si trovavano.²³⁷

Allo scoccare della mezzanotte, i rintocchi crescono di intensità e tra gli invitati emerge una figura con vesti macchiate di sangue e una maschera rossa che raffigura il volto di un cadavere. Il principe, infuriato per lo scherzo di cattivo gusto (il travestimento ricorda la Morte Rossa che aveva devastato il paese), ordina l'impiccagione dell'ospite, ma tutti sono troppo spaventati per avvicinarsi. Accecato dalla rabbia, Prospero estrae la daga e insegue l'intruso con

236 Ivi, p. 215.

237 E. A. POE, *La maschera della morte rossa*, in *Opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 1981 (Philadelphia 1842), pp. 516-517.

l'intenzione di ucciderlo, ma quando quest'ultimo si gira a guardarlo, il principe cade morto sul pavimento. La folla accorre per scoprire chi c'è dietro quell'inganno, ma con immenso terrore scopre che sotto la maschera non si nasconde nessuno: è la Morte Rossa che è arrivata per prendere anche loro.

Si conobbe così la presenza della Morte Rossa. Come un ladro era venuta, di notte. E a uno a uno i convitati caddero nelle sale dell'orgia irrorate di sangue, e come caddero, negli atteggiamenti della disperazione, rimasero morti. Con la vita dell'ultimo di quei gaudenti si estinse anche quella dell'orologio d'ebano. Le fiamme dei tripodi si spensero. E le tenebre, la rovina, la Morte Rossa stabilirono su ogni cosa il loro dominio senza limiti.²³⁸

In *Shining* emergono i due concetti principali di cui il racconto di Poe si fa portatore: il tempo e la morte. L'orologio e la sala da ballo vengono pienamente ripresi, seppure modernizzati secondo i gusti degli anni in cui l'autore sceglie di ambientare la sua storia:

C'era un orologio sotto una campana di vetro, fiancheggiato da due elefanti scolpiti nell'avorio. Le lancette segnavano un minuto alla mezzanotte. [...]

“L'ora è giunta!” proclamò Horace Derwent. “Mezzanotte! Giù la maschera! Giù la maschera!” si udì cantilenare in coro.²³⁹

Come nel racconto di Poe, l'orologio kinghiano viene fin da subito proposto come qualcosa di inquietante e potenzialmente pericoloso. Si anima per la prima volta quando Danny, dopo aver inserito la chiave al centro del quadrante, assiste a uno spettacolo surreale: l'orologio inizia a suonare *Sul bel Danubio blu* di Strauss e due ballerini in miniatura cominciano a danzare; la stanza vuota sembra animarsi di voci. Ma quando l'attenzione del bambino torna all'orologio, ogni cosa cambia:

238 Ivi, pp. 519-520.

239 S. KING, *Shining*, cit., p. 472.

Il quadrante era scomparso. Al suo posto c'era un buco tondo e nero. Ti conduceva in basso, nell'eternità. Prese a gonfiarsi. L'orologio era sparito. La stanza alle sue spalle. Danny vacillò e poi sprofondò nelle tenebre che si erano nascoste da sempre dietro il quadrante.²⁴⁰

Caduto nel mondo delle sue visioni, Danny vede la camera da letto dei suoi genitori e uno specchio che riporta la scritta *redrum*. Compare anche l'orologio d'ebano ma nel quadrante non ci sono numeri né lancette, solo la data del due dicembre scritta in rosso. La parola *redrum* prende forma nel riflesso della campana di vetro dell'orologio: *murder*, assassinio. L'orologio appare anche a Jack Torrance durante la festa fantasma nella sala da ballo. Quando scatta la mezzanotte l'orologio gli mostra un vero e proprio omicidio interpretato da omini meccanici: un padre che con una mazza colpisce ripetutamente suo figlio. Ma la scena si trasforma ben presto in qualcosa di estremamente reale:²⁴¹

L'intera campana era inondata di sangue, [...]. Ma adesso i rumori non erano più il tintinnio ritmato di una mazza meccanica che percuoteva una testa meccanica, bensì il tonfo molle e spiacciante di una mazza vera che si abbatteva sferzante in uno sfracello spugnoso, informe. Uno sfracello che un tempo era stato...

“GIÙ LA MASCHERA!”

(... la Morte Rossa dominava su tutto!)²⁴²

Come nel racconto di Poe l'orologio assume una funzione profetica: ne *La maschera della Morte Rossa* il suo rintocco segna l'arrivo della peste, personificata da una maschera; allo stesso modo, il suono inquietante dell'orologio kinghiano accompagna vere e proprie profezie di morte. In altri termini, l'orologio non rappresenta un semplice elemento ma un vero e proprio messaggero di morte, così come lo scorrere del tempo.²⁴³

La stesura di *Shining* fu inoltre influenzata da *La rovina della casa degli Usher*, ma vi

240 Ivi, p. 408.

241 G. CECCHINELLI, *Shining, la voce del re rosso*, cit., pp. 117-118.

242 S. KING, *Shining*, cit., p. 474.

243 G. CECCHINELLI, *Shining, la voce del re rosso*, cit., p. 119.

riecheggiano anche le storie di Shirley Jackson *L'incubo di Hill House* e *La meridiana*.²⁴⁴ La loro presenza dimostra come un testo narrativo presupponga un lettore modello con una determinata enciclopedia; nel caso di *Shining* una buona conoscenza del mondo delle fiabe e dei racconti dell'orrore consente di cogliere allusioni e analogie intertestuali con cui poter comprendere e interpretare il romanzo.

III.3 *L'ultimo caso di Umney*

Publicato per la prima volta nella raccolta *Incubi & deliri* (1933), *L'ultimo caso di Umney* segue la vicenda di un investigatore privato, Clyde Umney, mentre racconta quella che pensa essere una solita mattina di primavera nella Los Angeles degli anni '30. Lungo la strada per recarsi a lavoro, prova una strana sensazione: il cane dei vicini non abbaia com'è solito fare tutte le mattine, il bar del quartiere è stranamente chiuso, gli amici lo abbandonano all'improvviso per ragioni che vanno dalla vincita alla lotteria al cancro terminale. La goccia che fa traboccare il vaso è la lettera di dimissioni che la segretaria gli lascia sopra la scrivania del suo ufficio. In altre parole, la sua vita prevalentemente monotona diventa soggetta a eventi insoliti e imprevisti. Poco dopo essere arrivato a lavoro, riceve la visita di un uomo che presenta le sue stesse caratteristiche fisiche. Si tratta di Samuel Landry, lo scrittore di gialli che non solo ha creato Clyde, ma che ora ha bisogno di scambiarsi di posto con lui. Nel mondo reale la morte del figlio ha portato il suicidio della moglie e, come se non bastasse, soffre del Fuoco di Sant'Antonio, una malattia dolorosa e incurabile. L'unico modo per tornare a essere felice è rifugiarsi nel mondo letterario che ha creato, prendendo il posto del detective. Trasportato nel mondo reale, Clyde dovrà capire come tornare nel suo universo e vendicarsi dello scrittore.

244 B. VINCENT, *Stephen King. La guida definitiva al re*, cit., p. 34.

III.3.1 La voce dell'autore modello

Secondo Umberto Eco un testo narrativo si rivolge anzitutto a un lettore modello di primo livello, ovvero colui che desidera semplicemente conoscere la fine di una storia. Tuttavia esso può essere percorso anche da un lettore modello di secondo livello, il quale vuole decodificarne la strategia narrativa, ossia scoprire le regole del gioco messe in atto dall'autore modello. Vi sono testi in cui la voce dell'autore modello esorta il lettore ad analizzare il sistema narrativo. A tal proposito si è citato il romanzo poliziesco *The Murder of Roger Ackroyd* di Agatha Christie, nel quale il narratore, ovvero il colpevole della storia, per dimostrare al lettore di non aver mai ingannato nessuno, lo aiuta a rileggere il libro, citando alcune frasi dei capitoli iniziali:²⁴⁵

Sono piuttosto soddisfatto delle mie doti di scrittore. A esempio, che cosa potrebbe essere più preciso e più accurato dei seguenti periodi?

"La lettera era stata consegnata alle nove meno venti. Erano esattamente le nove meno dieci quando lo lasciai senza che lui l'avesse letta. Esitai con la mano sulla maniglia della porta, e mi voltai domandandomi se avessi fatto tutto."

Tutto quanto vero. Ma supponiamo che, dopo la prima frase, io avessi messo una fila di puntini... Non sarebbe sorta spontanea la domanda: che cosa è accaduto in quei fatali dieci minuti?²⁴⁶

Il narratore prosegue, spiegando che cosa aveva davvero fatto in quei dieci minuti:

Devo confessare che è stato per me un colpo quando, uscendo dalla porta, mi sono trovato faccia a faccia con Parker.

Anche questa circostanza non ho mancato di notarla fedelmente.

Più tardi poi, quando, scoperto il cadavere, ho mandato il maggiordomo a telefonare alla polizia, come sono ponderate e giudiziose queste parole: "Feci quel poco che andava fatto!" Era ben poco veramente, nient'altro che ficcare il dittafono nella mia valigetta, e rimettere a posto la poltrona contro la parete.²⁴⁷

245 U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 33-34.

246 Ivi, pp. 34-35.

247 Ivi, p. 35.

Il racconto di King presenta una situazione simile. La parola “confusione” assume fondamentale importanza, tanto da diventare il tema centrale della narrazione. Già al risveglio mattutino Clyde prova una sensazione di piccola stonatura: la sera prima non aveva sentito rientrare i vicini, così come non aveva sentito il loro cane abbaiare fino a tarda notte. Anche la bizzarra vincita alla lotteria dell'amico Peoria lo coglie di sorpresa, oltre all'insolita lettera di dimissioni da parte della sua segretaria. La confusione raggiunge il culmine durante la visita di Landry, un uomo sconosciuto ma allo stesso tempo molto familiare:

L'uomo davanti a me mi superava di almeno una decina d'anni d'età, forse quindici, con i capelli quasi completamente bianchi, quando i miei erano ancora quasi del tutto neri, ma erano tutte differenze insignificanti di fronte a una realtà troppo semplice per poterla negare: si facesse chiamare come voleva e quale che fosse la sua età, quell'uomo ero io. Mi era sembrata familiare la sua voce? Ma certo. Come ti sembra familiare la tua stessa voce quando ne senti una registrazione, anche se c'è una lieve differenza con quella che ti risuona nella testa.²⁴⁸

Nel capitolo successivo (*A colloquio con Dio*), Landry dichiara di essere uno scrittore di romanzi gialli, nonché il creatore del mondo di Clyde. Come prova a sostegno della sua verità, Landry assume il dominio sul detective, digitando su un computer le sue azioni. Infine pone a Clyde una domanda ben precisa:

«e, a proposito di ora, Clyde, quando è ora? In che anno siamo?»

«1938», risposi, poi mi alzai una mano per metà intorpidita e mi sfregai le labbra.

«Un momento. Dev'essere il 1939.»

«E potrebbe essere benissimo il 1940. Giusto?»

Non dissi niente. Ma mi si stava scaldando la faccia.

«Non ti angustiare, Clyde. Tu non lo sai perché non lo so io. L'ho lasciato sempre sul vago. L'epoca dell'ambientazione aveva più un valore di atmosfera... chiamala Chandler American Time, se ti va. È andata perfettamente a fagiolo alla maggior parte dei miei lettori

248 S. KING, *Incubi & deliri*, trad. it. di Tullio Dobner, Milano, Sperling & Kupfer, 1999 (New York 1993), p. 716.

e ha contemporaneamente reso le cose più semplici da un punto di vista redazionale, perché il trascorrere del tempo non è mai ben definito. Ti sei accorto di quanto spesso pronunci battute come 'per più anni di quelli che riesco a ricordare' oppure 'più tempo di quanto mi piace pensare' oppure 'da quando Matusalemme era bambino'?»²⁴⁹

Per mezzo del personaggio di Landry, la voce dell'autore modello esorta il lettore ad analizzare la struttura testuale per decodificare la strategia narrativa; e non solo invita a rileggere, ma lo aiuta fisicamente a farlo, riportando alcuni passi dei capitoli precedenti. Con le domande poste al detective, è come se l'autore modello chiedesse al lettore «ti sei accorto che il racconto non specifica mai il tempo della narrazione?». Solo dopo aver ripercorso la vicenda come lettore di secondo livello, si noterà che il testo adotta sempre riferimenti temporali relativi (non molto tempo fa, l'anno scorso, meno di dieci minuti prima), e, come afferma Landry, che il detective utilizza spesso espressioni come «da più tempo di quanto mi piacesse ricordare»²⁵⁰ o «in tanti anni che lo conoscevo».²⁵¹ In questo modo si scoprirà la strategia narrativa messa in atto dall'autore modello, ovvero confondere e poi sorprendere il lettore con l'arrivo di un personaggio inaspettato.

Alla fine della storia Landry riuscirà a trasferirsi nel suo mondo letterario assumendo il ruolo del detective, mentre quest'ultimo si ritroverà nel mondo reale nel corpo dello scrittore. Attraverso la scrittura, Clyde cercherà di riprendersi la sua vita per vendicarsi del suo stesso creatore:

Che cosa stai facendo in questo momento, ladro che non sei altro? Stai cenando a quel *Petit Déjeuner* che ti sei creato da te? Stai dormendo accanto a qualche bambola mozzafiato con tette perfette che non cedono di un millimetro e l'insidia su per la manica del *négligé*? Stai scendendo in macchina a Malibu guidando con spensierato abbandono? O te ne stai semplicemente e comodamente seduto nella vecchia poltrona dell'ufficio a goderti la tua

249 Ivi, p. 722.

250 Ivi, p. 701.

251 Ivi, p. 703.

vita indolore, inodore, priva di gabinetti? Che cosa stai facendo?

Io sto insegnando a me stesso a scrivere, è così che mi tengo occupato, e adesso che ho compiuto i primi passi, credo che migliorerò in fretta. Già mi pare quasi di vederti.

Domani mattina Clyde e Peoria andranno da *Blondie*, che ha riaperto. Questa volta Peoria accetterà l'offerta della prima colazione. Quello sarà il secondo passo.

Sì, riesco quasi a vederti, Sam, e molto presto ti vedrò. Ma non credo che tu vedrai me. Non prima che sia sbucato da dietro la porta del mio ufficio e ti abbia stretto le mani intorno alla gola.

Questa volta nessuno se ne va a casa.²⁵²

Come si può notare dalla sua conclusione, il racconto non si pronuncia in merito allo stato finale della storia, aprendo in tal modo varie possibilità previsionali e prevedendo un lettore modello «così cooperativo da essere capace di farsi le sue *fabulae* da solo».²⁵³

III.3.2 L'universo finzionale di Clyde

Durante la lettura disponibile il lettore stipula con il testo una sorta di patto narrativo: sa che si tratta di una storia immaginaria, ma è disposto a sospendere la sua incredulità e accettarla come se fosse vera. Inoltre, quando uno scrittore racconta una storia, costruisce un mondo finzionale di cui non dice tutto; fornisce tutte le informazioni necessarie allo svolgimento della vicenda e, per il resto, accenna o rimane sul vago, lascia che sia il lettore a colmare i vuoti proiettando nell'universo narrativo le conoscenze che ha del mondo reale. Con le parole di Eco, «i mondi narrativi sono parassiti del mondo reale»²⁵⁴ e il lettore deve perciò presumere che ciò che il testo non presenta sia «corrispondente alle leggi e alla situazione del mondo reale».²⁵⁵ In altri termini, quando si legge un'opera di finzione si è portati a considerare elementi dell'universo narrativo come corrispondenti a quelli del mondo reale e, di conseguenza, si è disposti a

252 Ivi, p. 745.

253 U. ECO, *Lector in fabula*, cit., p. 121.

254 IDEM, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 101.

255 *Ibidem*.

sospendere la propria incredulità riguardo a certe cose, e non ad altre. Nel racconto di King, ad esempio, si è facilmente disposti ad accettare che a Los Angeles, in una specifica strada, ci sia una casa che non esiste e che qui abiti un detective immaginario chiamato Clyde Umney. Tuttavia non si accetterà mai il fatto che Clyde prenda un taxi per arrivare a Roma, perché il lettore sa che quella è la Los Angeles dell'universo reale e, di conseguenza, arrivare in Italia in auto non sarebbe verosimile nemmeno in quell'universo fittizio. Inoltre i mondi della finzione permettono di concentrarsi su un universo finito, molto simile a quello della realtà, ma con un formato più modesto e, poiché non può uscire dai suoi limiti, il lettore lo esplora in tutta la sua profondità. Secondo Umberto Eco si conosce meglio il protagonista di *Il rosso e il nero* di Stendhal che il proprio padre, perché di quest'ultimo sfuggiranno sempre aspetti non capiti o pensieri taciuti, mentre di un personaggio narrativo si saprà sempre tutto quel che occorre per capire la sua storia. Quello che non viene detto non è importante, è inessenziale.²⁵⁶ Il quinto capitolo del racconto di King esprime molto chiaramente questo concetto. Quando il detective Clyde incontra il suo creatore, quest'ultimo gli pone alcune domande molto semplici per dimostrare la sua vera identità. Ma presto Clyde si accorge che rispondere allo scrittore non è così semplice come previsto:

«Come si chiamava tuo padre, Clyde?» mi chiese.

[...]

«Non lo sai, vero?»

«Certo che lo so», replicai ed ero sincero. Solo che non mi veniva, ce l'avevo lì sulla punta della lingua come il numero di telefono di Mavis Weld, che era appunto BAyshore qualcosa.

«E quello di tua madre?»

«Vogliamo smetterla con questi giochetti?»

«Ti faccio una domanda più facile. A che liceo sei andato? Non esiste americano autentico che non ricordi che scuola ha frequentato, giusto? O qual è stata la prima ragazza

256 Ivi, pp. 104-105.

con cui è andato fino in fondo. O in che città è cresciuto. La tua non era San Luis Obispo?»

Aprii la bocca, ma questa volta non ne uscì nulla.²⁵⁷

Il detective non conosce il nome dei suoi genitori o la scuola che ha frequentato durante la sua adolescenza semplicemente perché Landry non ha ritenuto importante esplicitare questi dettagli, poiché non essenziali ai fini della storia di Clyde. In altri termini, un testo narrativo fornisce tutto ciò che è essenziale sapere per la fruizione di una storia; porsi le domande di Landry sarebbe come chiedersi il colore degli occhi di Don Abbondio, ovvero formulare domande non pertinenti e inessenziali allo svolgimento della vicenda. D'altronde gli universi narrativi presentano un formato più modesto rispetto a quello del mondo reale; quello che viene chiesto al lettore è di muoversi all'interno del suo recinto chiuso, non andare oltre ai suoi limiti.

Esplorando i complessi rapporti che si instaurano tra i mondi finzionali e quello reale, Umberto Eco sostiene che di norma «pensiamo che nel mondo reale debba valere il principio di Verità (*Truth*), mentre nei mondi narrativi deve valere il principio di Fiducia (*Trust*). Eppure anche nel mondo reale il principio di Fiducia è tanto importante quanto il principio di Verità». Gran parte della conoscenza sul mondo reale, infatti, deriva dalla fiducia che si pone sul sapere di altri, ovvero su quel sapere massimale che Eco denomina “Enciclopedia”. In tal senso il «modo in cui accettiamo la rappresentazione del mondo reale non è diverso dal modo in cui accettiamo la rappresentazione del mondo possibile rappresentato da un libro di finzione»;²⁵⁸ la differenza sta nel grado di fiducia che si dà. Inoltre, a differenza del mondo reale, i romanzi danno la sensazione confortevole di vivere in un mondo in cui la nozione di verità non può mai essere messa in discussione, soprattutto nel caso di entità fittizie. Questa caratteristica consente di stabilire alcuni parametri che permettono di riconoscere quelli che Eco chiama “i limiti dell'interpretazione”. D'altronde «i lettori possono inferire dai testi quello che essi non dicono

257 S. KING, *Incubi & deliri*, cit., pp. 720-21.

258 U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 110.

esplicitamente (e la cooperazione interpretativa è basata su questo principio), ma non possono far sì che i testi dicano il contrario di quel che hanno detto». ²⁵⁹ Tuttavia vi sono casi in cui un mondo finzionale può apparire altrettanto infido di quello reale. Ne *L'ultimo caso di Umney* un ragazzo cieco di nome Peoria Smith racconta al detective di aver vinto alla lotteria di Tijuana quarantamila dollari. Ma Clyde sente quasi subito odore di bruciato:

E come faceva un ragazzino cieco a essere così certo dell'ammontare esatto... o se è per questo, che stesse nuotando davvero in biglietti di banca? La risposta era semplice: non poteva. Ma anche uno strillone cieco avrebbe saputo che la *loteria* pagava in pesos e non in dollari e anche uno strillone cieco non poteva non sapere che non si possono trasferire quarantamila dollari tradotti in cartacce messicane nella bisaccia di una motocicletta. Suo zio avrebbe avuto bisogno di un autocarro per le immondizie per trasportare tutta quella roba. ²⁶⁰

Clyde è in preda alla confusione. Inizialmente la bizzarra vincita alla lotteria gli sembra un errore commesso dal suo scrittore forse non consapevole che in Tijuana pagano in pesos e non in dollari. Ma in realtà si tratta di un'informazione sbagliata inserita volutamente da Landry per preparare il detective al suo arrivo:

Ricontemplai il suo abbigliamento trasandato e decisi che questa volta potevo segnare uno a suo favore. «Forse è per quello che hai cannato così grosso quest'ultima volta», notai. «Quelle balle della lotteria e dei quarantamila dollari erano un abbaglio da vergognarsi. Pagano in pesos a sud della frontiera.»

«Lo sapevo», rispose lui senza prendersela. «Non sostengo di non commettere errori di tanto in tanto, sarò anche una specie di divinità in questo mondo o *per* questo mondo, ma ti assicuro che nel mio sono perfettamente umano. Però, quando sbaglio, tu e gli altri personaggi non lo sanno mai, Clyde, perché i miei errori e le mie incongruenze fanno parte della vostra verità.» ²⁶¹

259 Ivi, p. 112.

260 S. KING, *Incubi & deliri*, cit., p. 711.

261 Ivi, p. 725.

Landry ammette che uno scrittore potrebbe commettere degli errori, tuttavia le sue incongruenze fanno parte della verità dell'universo fittizio e perciò si presenteranno narrativamente sempre vere per i suoi personaggi letterari anche nel caso in cui non corrispondano alla verità del mondo reale. In seguito a questa considerazione, appare importante chiedersi come si debba invece comportare un lettore nel caso un testo presenti informazioni sbagliate in merito al mondo reale. Con l'esempio tratto dai *Tre moschettieri*, si è visto che il formato enciclopedico richiesto al lettore modello non include nozioni di un esperto di urbanistica di Parigi e, di conseguenza, l'errore in merito a via Servandoni può essere tranquillamente ignorato. Inoltre lo stesso errore non costituisce una strategia narrativa che si pone lo scopo di trasmettere un determinato messaggio, poiché, secondo i criteri di economia che governano il mondo finzionale, non vi è nessun indizio che suggerisca che lo sbaglio di Dumas sia stato un atto volontario. Al contrario nel racconto di King, l'errore circa il diverso tipo di valuta è un atto compiuto volontariamente dall'autore, poiché fa parte di una strategia narrativa con un obiettivo preciso. Lo si intuisce facilmente nel terzo capitolo (*Di pittori e pesos*), quando Clyde trova inaspettatamente due pittori che dipingono l'atrio del palazzo dove si trova il suo ufficio. Questi, dopo un breve battibecco, gli confermano il pagamento in pesos della lotteria messicana. Di fronte all'evidenza dell'errore compiuto da Peoria, il lettore non può far altro che dedurre che esso faccia parte di una strategia narrativa volta a confonderlo e a prepararlo all'arrivo di un personaggio inaspettato.

CONCLUSIONI

Con l'analisi narratologica dell'ultimo capitolo, sostenuta dalle riflessioni di Umberto Eco e dal manuale di narrativa di Hermann Grosser, si sono potuti osservare determinati meccanismi narrativi che svolgono la funzione di produrre particolari effetti sulla figura del lettore.

Lo studio su *Misery* ha messo in rilievo i concetti di voce narrante e punto di vista, dimostrando come l'adozione della focalizzazione interna porti il lettore a provare le stesse emozioni dei personaggi contribuendo, in tal modo, ad aumentare l'effetto di *suspense*. Favorendo l'udibilità del narratore, il frequente utilizzo del discorso indiretto libero contribuisce ad aumentare la distanza tra il lettore e gli eventi (o i personaggi) della storia, avvicinando il romanzo a quella che viene definita "narrazione diegetica". L'analisi dell'antagonista, Annie Wilkes, ha confermato la sua appartenenza a quel tipo di lettori che operano la cosiddetta "lettura ingenua", ovvero coloro che si immedesimano così tanto nella situazione narrativa da prendere per vera la storia che viene proposta anche nei suoi aspetti fittizi. Inoltre l'incapacità di distinguere la realtà dalla finzione non le consente di ricoprire il ruolo di lettore modello previsto dai romanzi del ciclo di *Misery*, né di stipulare con l'autore quel patto narrativo necessario affinché la lettura disponibile abbia luogo. Tuttavia nei suoi momenti di lucidità, Annie sa riconoscere una storia verosimile da una che non lo è affatto; rispettare il concetto di verosimiglianza risulterà perciò fondamentale per sfuggire alla sua furia omicida.

L'analisi di *Shining* ha rivelato la presenza di diversi episodi in cui il testo indugia attraverso l'utilizzo di digressioni e *flashback*, con il fine di produrre *suspense* ed esortare il lettore a compiere le cosiddette "passeggiate inferenziali", ovvero ipotesi in merito allo sviluppo della storia. La tecnica dell'indugio viene utilizzata anche per far conoscere le personalità dei

personaggi e spiegare, attraverso l'inserimento di *flashback* sul loro passato, le motivazioni dei loro comportamenti, favorendo il processo di identificazione da parte del lettore. La complessità dei protagonisti, la loro capacità di lasciarsi modificare dalle circostanze e di sorprendere il lettore ha confermato la loro appartenenza alla categoria di “individui” o “personaggi a tutto tondo”. A differenza dei “tipi”, essi sono dotati di «numerosi tratti psicologici e in grado (almeno virtualmente) di evolversi nel corso della storia in relazione a esperienze, situazioni, eventi, rapporti particolari». ²⁶² Infine si è tentato di delineare il formato enciclopedico del lettore modello, ovvero quell'insieme di conoscenze e competenze enciclopediche richieste dal romanzo per poterlo comprendere. In seguito a una lettura approfondita, è emerso che una buona conoscenza delle fiabe e dei racconti dell'orrore consente di cogliere quelle allusioni e analogie intertestuali utili a fini interpretativi.

Con *L'ultimo caso di Umney* si è potuto osservare un testo in cui il lettore viene invitato ad analizzare il sistema testuale e a scoprire la strategia narrativa messa in atto dall'autore modello. Il racconto è infatti disseminato di indizi volti a confondere e infine sorprendere sia il lettore che il protagonista della storia.

Stephen King è uno scrittore che, tra romanzi e antologie di racconti, ha pubblicato un'immensa quantità di opere, ancora oggi in fase di crescita. Nelle sue storie l'orrore domina la quotidianità, l'ordine esistente viene travolto da eventi irrazionali che generano nel lettore paura, ansia e sfiducia nel comportamento dell'altro e nelle leggi sociali. La schizofrenia di Jack Torrance e la paranoia di Annie Wilkes hanno dimostrato come l'alienazione si possa trasformare in una vera e propria malattia mentale. La loro devianza psichica li rende imprevedibili e capaci di sganciarsi dalle leggi che regolano l'esistenza umana. La paura nasce dall'impossibilità di prevedere il comportamento dell'altro, nel quale si rispecchia l'ansia di fronte allo sconosciuto che si incontra al di là della porta di casa.

²⁶² H. GROSSER, *Narrativa. Manuale, Antologia*, cit., p. 259.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE E CRITICA SUL RAPPORTO TESTO-LETTORE

BERTONI FEDERICO, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1996.

BRUGNOLO STEFANO, COLUSSI DAVIDE, ZATTI SERGIO, ZINATO EMANUELE, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016.

CASADEI ALBERTO, *La critica letteraria contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2015.

CHATMAN SEYMOUR, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di Elisabetta Graziosi, Parma, Pratiche Editrice, 1981 (London 1978).

ECO UMBERTO, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 2006 (1962).

Id., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2016 (1979).

Id., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

GADAMER HANS GEORG, *Verità e metodo*, trad. it. di Gianni Vattimo, Milano, Fabbri, 1972 (Tübingen 1960).

GENETTE GÉRARD, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 (Paris 1972).

GROSSER HERMANN, *Narrativa. Manuale, Antologia*, Milano, Principato, 1985.

HOLUB ROBERT CHARLES, *Introduzione*, in *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989.

ISER WOLFGANG, *La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione di efficacia della prosa letteraria*, in *Estetica tedesca oggi*, a cura di R. Ruschi, Milano, Unicopli, 1986 (Konstanz 1970).

Id., *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974.

Id., *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica*, in *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989 (London 1974).

Id., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. it. di Rodolfo Granafèi, Bologna, Il Mulino, 1987 (New York 1978).

JAUSS HANS ROBERT, *Perché la storia della letteratura?*, trad. it. di Alberto Varvaro, Napoli, Guida 1969 (Konstanz 1967).

Id., *Storia della letteratura come provocazione*, trad. it. di Piero Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 (Konstanz 1967).

Id., *Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della lettura (La poesia di Baudelaire 'Spleen II')*, in *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989 (Frankfurt 1982).

Id., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria, III, Estetica e interpretazione letteraria*, a cura di Carlo Gentili, Genova, Marietti, 1990.

MUZZIOLI FRANCESCO, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2005.

ORVIETO PAOLO, *Dalla parte del lettore. Fenomenologia, ermeneutica, testualità e teoria della ricezione*, in *Teorie critiche del noventa. Con antologia di testi*, a cura di Enza Biagini, Augusta Brettoni, Paolo Orvieto, Roma, Carocci, 2001.

POE EDGAR ALLAN, *Storia di Gordon Pym*, trad. it. di Maria Gallone, Milano, Biblioteca

Universale Rizzoli, 1957 (New York 1838).

ID., *La maschera della morte rossa*, in *Opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 1981 (Philadelphia 1842).

PROPP VLADIMIR J., *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 1966 (Sankt-Peterburg 1928).

SARTRE JEAN-PAUL, *Che cos'è la letteratura*, trad. it. di Luisa Arano-Cogliati, Anna Del Bo, Oreste Del Buono, Jone Graziani, Augusta Mattioli, Massimo Mauri, Daria Menicanti, Giorgio Monicelli, Edoardo Soprano, Domenico Tarizzo, Gisella Tarizzo, Milano, Net, 2004 (Paris 1947).

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU STEPHEN KING

AMODIO LUIGI, *Dell'orrido "fanciullino"*, in *Stephen King, da Carrie a La metà oscura*, a cura di Graziano Braschi e Massimo Moscati, Firenze, Arnaud, 1990.

ASCIONE CIRO, *La grande bottega degli orrori. Le ossessioni commerciabili di Stephen King*, Roma, Bulzoni, 1996.

BORDONI CARLO, *Stephen King. La paura e l'orrore nella narrativa di genere*, Napoli, Liguori, 2002.

BRIASCO LUCA, *Il re di tutti. Il ritratto di Stephen King*, Roma, Salani, 2023.

CECCHINELLI GIADA, *Shining, la voce del re rosso*, Roma, Weird Book, 2020.

MASSARON STEFANO, *Stephen King: i libri*, in *Stephen King, da Carrie a La metà oscura*, a cura di Graziano Braschi e Massimo Moscati, Firenze, Arnaud, 1990.

VINCENT BEV, *Stephen King. La guida definitiva al re*, trad. it. di Tania Spagnoli, Federico Zaniboni, Milano, Mondadori, 2022 (New York 2022).

OPERE DI STEPHEN KING PRESE IN ESAME

Shining, trad. it. di Adriana dell'Orto, Milano, Bompiani, 2017 (New York 1977).

Cujo, trad. it. di Tullio Dobner, Milano, Sperling & Kupfer, 1992 (New York 1981).

Danse macabre, trad. it. di Edoardo Nesi, Milano, Frassinelli, 2016 (New York 1981).

Christine: la macchina infernale, trad. it. di Tullio Dobner, Milano, Sperling & Kupfer, 1993 (New York 1983).

Misery, trad. it. di Tullio Dobner, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2004 (New York 1987).

Incubi & deliri, trad. it. di Tullio Dobner, Milano, Sperling & Kupfer, 1999 (New York 1993).

On writing. Autobiografia di un mestiere, trad. it. di Giovanni Arduino, Milano, Sperling & Kupfer, 2017 (New York 2000).