

La metafora che uccide. Alcune *Ghost Stories* di Montague Rhodes James

Caterina Marrone

Università degli Studi di Roma La Sapienza
(caterina.marrone@uniroma1.it)

Abstract

Si analizzano alcuni racconti *noir* di Montague Rhodes James, lo scenario dei quali è la campagna inglese vittoriana, tranquilla e pacifica, da dove l'autore fa emergere improvvisamente una oscura minaccia proveniente in genere dall'oltretomba. Si intravede uno sfondo magico, primitivo, e un sostrato platonico-teurgico attento alle somiglianze e alle contiguità. Attraverso lo spostamento metaforico, retorico e cognitivo, da un significato a un altro e la successiva reificazione del nuovo senso, James crea l'*horror*. Quando *i capelli d'oro della fanciulla*, tipica figura metaforica, immagine bellissima e appagante, diventano veramente d'oro, allora subentra il terrore.

Parole chiave

Metafora, fantasmi, noir

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/xxx>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Un medievista *noir*

I racconti di Montague Rhodes James (1862-1936), stampati in Inghilterra tra il 1904 e il 1925, furono tradotti in italiano solo negli anni Sessanta del secolo scorso ad opera di Carlo Fruttero e Franco Lucentini¹. «M. R. J.», come egli stesso si firmava, è stato un narratore inglese, forse non troppo noto, che ancora oggi, in Italia, rimane nascosto in una nicchia di appassionati e di cultori, ma del quale non si può dubitare che Fruttero & Lucentini prima e Dino Buzzati² poi, scovarono, nelle sue brevi storie, una vera perla del *noir* vittoriano. La sua opera letteraria è esigua: consta solo di una quarantina di racconti perché James non fu quel che si dice uno scrittore di professione ma fu un professore universitario che si occupava di archeologia medievale e di paleografia, era un bibliofilo, un conoscitore di lingue antiche e moderne (francese, danese, tedesco, latino, greco, ebraico, copto, siriano ecc. oltre alla propria lingua, l'inglese), un uomo che trascorse la vita all'ombra delle università di Cambridge e di Eton, delle quali divenne rettore – al King's College nel 1905-1918 e all'Eton College nel 1918-1936³. Molte delle sue 'storie di fantasmi', secondo la tradizione britannica, furono scritte per essere lette la vigilia di Natale agli amici radunati in casa, i quali spesso aspettavano che Monty, o Montie, finisse di scrivere per iniziare, a inchiostro ancora fresco, ad ascoltare la lettura del suo ultimo lavoro⁴. Alcuni critici considerano la posizione letteraria e intellettuale di James essere quella di un reazionario tradizionalista ma forse meglio sarebbe definirla quella di un conservatore, un antiquario che pur rimanendo ben saldo nei confini del romanticismo gotico ne modificò il perimetro tanto da poter essere considerato un innovatore del suo genere letterario proponendo una narrativa ormai nota come jamesiana. E il 'nuovo' che questo maestro del *Ghost Story*⁵ apporta al *noir* consiste

¹ Le storie di fantasmi di Montague Rhodes James furono pubblicate in una serie di raccolte: *Ghost Stories of an Antiquary* (1904), *More Ghost Stories of an Antiquary* (1911), *A Thin Ghost and Others* (1919) e *A Warning to the Curious and Other Ghost Stories* (1925). Nel 1931 uscì una *omnibus edition* e successivamente James scrisse su riviste e giornali. Cfr. Malcolm Skey, *Nota bio-bibliografica*, in Montague Rhodes James, *Racconti di fantasmi di un antiquario*, www.learningsources.altervista.org/Montague_Rhodes_James_racconti_di_fantasmi.pdf (Consultato: 28 dicembre 2023).

² Dino Buzzati, *Prefazione* a M. R. James, *Cuori strappati*, Milano, Bompiani, 1967.

³ Tra i contributi scientifici di M. R. James si ricordano: il ritrovamento di tombe di abati del sec. XII nell'Abbazia di Bury St. Edmunds (1902); l'agiografia latina del re e martire Æthelbert II (1917), la catalogazione di molti manoscritti dei *Colleges* di Cambridge, traduzioni di apocrifi del Nuovo Testamento e contributi all'*Encyclopaedia Biblica* (1903). Fu direttore del Fitzwilliam Museum (1893-1908) e nel 1930 venne insignito dell'Ordine al merito del Regno Unito. Morì a Eton e fu sepolto nel cimitero del luogo.

⁴ Cfr. Richard William Pfaff, *Montague Rhodes James*, London, Scholar Press, 1980; Michael Cox, *M. R. James an Informal Portrait*, Oxford, Oxford University Press, 1963.

⁵ Per una critica ai racconti di James cfr.: Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, London, Peter Nevill, 1952; poi in New York, Humanities Press, 1965; Julia Briggs, *Night Visitors. The Rise and Fall of the British Ghost Story*, London, Faber & Faber, 1977 (tr. it. di Marina Bianchi, *Visitatori notturni*, Milano, Bompiani, 1989); Jack Sullivan, *Elegant Nightmares. The English Ghost Story from Le Fanu to Blackwood*, Athens (Ohio), Ohio University Press, 1978; Louis Vax, *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979 (tr. it. di Elisabetta Cocanari, *La natura del fantastico*, Roma, Theoria, 1987); David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, London, Longman, 1980 (tr. it. di Ottavio Fatica e Giovanna Granato, *Storia*

sorprendentemente nel far riemergere l'antico. Al di là del fatto che Monty possiede una prosa accurata, un lessico scelto e semplice al contempo, una scrittura fine e colta in cui si riconosce l'impronta delle lingue classiche, in effetti il 'soprannaturale' di cui parlano i suoi racconti non ha nulla di immateriale: James è il testimone di un pensiero arcaico, agreste, legato più alla fisicità e alle 'cose' che all'astrazione, è l'osservatore delle primordiali reazioni umane di fronte a un ignoto inesplicabile, è il narratore dell'*affectus*, delle passioni e non della ragione, delle emozioni e non dei concetti.

2. Le basi jamesiane delle storie di fantasmi

Il racconto jamesiano⁶, per essere tale, deve presentare almeno tre caratteristiche che fanno sistema tra loro e che non possono essere disgiunte l'una dall'altra per creare l'effetto *horror* di cui l'autore è in cerca:

1. Il protagonista delle sue storie non è un detective o un poliziotto più o meno famoso, è invece un gentiluomo, uno studioso solitario e schivo, un signore schietto e senza malizia, un uomo convenzionale dall'animo tranquillo e riservato. Si potrebbe dire di lui che è un prototipo: ricorda lo stesso James o uno dei suoi amici e colleghi dei *colleges* universitari. I suoi sono racconti come scritti in prima persona⁷, una persona in cui chiunque ami i libri, si trovi a proprio agio nelle biblioteche, prediliga antichità, musei e solitudine si può identificare.

2. La scena del racconto si svolge in un caratteristico ambiente extraurbano inglese: un villaggio, una cittadina di mare, una tenuta di campagna oppure in un'antica città di Francia, Danimarca o Svezia; o anche in una venerabile abbazia o università. Già Buzzati aveva sottolineato la particolare scenografia delineata da Monty, un'ambientazione in cui:

tutto è tranquillo, probo e rassicurante, tutte sono persone rispettabili e morigerate. [...] Non è il mistero fosco e fumigoso di Londra. È il mistero, più sottile e penetrante delle contrade solitarie, dei vescovadi anglicani, dei *colleges* carichi di tradizioni e di polvere⁸.

Una costruzione scenica ordinata, dai toni bassi ed educati, silenziosa e appartata che rende ancor più incisivo l'emergere improvviso di un'anomalia malevola e nociva, ancor più icastico il brusco mostrarsi di un mondo inaspettato in cui, per esempio, minuscoli giardini rettangolari delle case a schiera oxoniensi possono all'improvviso tramutarsi in sinistri e ghignanti piccoli loculi fioriti. È ancora Buzzati a paragonare James al suo contemporaneo Arthur Rackham (1867-1939), il disegnatore di paesaggi ameni e di

della letteratura del terrore, Roma, Editori Riuniti, 1985); Darryl Jones, *Sleeping with the Lights on: The Unsettling Story of Horror*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

⁶ Patrick J. Murphy, *Medieval Studies and the Ghost Stories of M. R. James*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2017.

⁷ Del modo di procedere intellettuale di James che rispecchia quello dei suoi protagonisti si cfr. M. R. James, *Casa Merfield e altri racconti* (tr. e cura di D. Agazzi e postf. di F. Accame), Biblion ed., Milano 2023, racconto postumo, incompiuto e finora inedito in Italia.

⁸ Dino Buzzati, *Prefazione a Montague Rhodes James, Cuori strappati*, Milano, Bompiani, 1967, p. VIII. Una traduzione di ulteriori testi è in M.R. James, *Tutti i racconti*, Roma, Theoria, 1997.

boschi stregati da dove la minaccia sporge inaspettatamente la testa; non a caso il grafico londinese illustrò *Alice nel paese delle meraviglie* di Carroll, *I viaggi di Gulliver* di Swift, *Peter Pan in Kensington Gardens* di Barrie e opere di altri autori 'ancient' dove la metafora eccede.

3. Il ritrovamento di un vecchio libro, di un antico manoscritto o di altro oggetto antiquario che in qualche modo risveglia la collera, o richiama la angosciante attenzione, di una qualche non ben definita minaccia di tipo prodigioso e scatena un terrore proveniente di solito dall'oltretomba.

3. Gli oggetti animati

Il *ghost* (dal germanico *Geist*) di Monty, oltre a indicare l'apparizione ectoplasmatica di un defunto o di cose che gli erano appartenute, sembra mantenere il senso (filosofico) del tedesco *Geist*, ossia della capacità umana di cogliere qualcosa che non cade immediatamente sotto i sensi e che allo stesso tempo non è oggetto di conoscenza intellettuale. E, ricordando che James conosceva molto bene il neoplatonismo magico-teurgico, la parola conserva il senso di qualcosa che appartiene all'ambito dell'affezione dell'anima che il soggetto patisce e che è estraneo alla conoscenza del vero. *Geist* nel parlare comune assomma le accezioni che la filosofia distingue e così significa 'anima', 'spirito', 'mente', ed è parte del composto *Poltergeist*, lo 'spirito rumoroso', che, nella tradizione popolare germanica, era all'origine di fenomeni e clamori apparentemente o effettivamente inspiegabili, manifestazioni che stavano forse solo nella mente di chi li subiva.

In questa prospettiva, Montague Rhodes James rinnova il genere letterario *horror* rifacendosi a un passato folclorico e restituisce al concetto di *ghost* i sensi di un pensiero primitivo e concreto, campestre e tradizionale ma da un altro punto di vista egli nei suoi racconti sembra introdurre la *Gestalt* (che si andava sviluppando proprio in quegli anni tra il 1910 e il 1930 in Germania) perché il *ghost* di James è, in buona sostanza, un modo di vedere⁹ qualcosa come qualcos'altro. La *Gestalt* prevede una mente attiva che cerca di percepire il mondo semplificandolo in esemplari noti in modo che quando si incontrano rappresentazioni parziali, il cervello le completi trasformando il particolare in un tutto, in una forma olistica conosciuta. Questo principio è stato sintetizzato nella celebre formula: *il tutto è maggiore della somma delle sue parti*. Ebbene, nei racconti di James, come nel procedimento gestaltico, avviene che il terrore non emerga dai singoli particolari descritti, ma dalla loro percezione complessiva, che crea un insieme raccapricciante in eccedenza sui singoli dettagli. E ancora, come nella *Gestalt* una figura può all'improvviso 'cambiare' – si pensi all'illusione ottica anatra/coniglio di J. Jastrow [1892]) –, anche nei racconti di James la percezione della realtà può subire un inaspettato cambiamento, rivelando il suo orrore nascosto. Inoltre, è probabile che il Monty archeologo abbia intravisto una sorta di prosecuzione tra le geometrie dell'illusione – ottica, catottrica e diottrica – del Rinascimento 'magico' e la *Gestalt* del suo secolo. Le 'qualità occulte' della

⁹ Somiglia al 'vedere come' di Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, a cura di G. E. M. Anscombe e R. Rhees, Blackwell, Oxford, 1953, (tr. it. di Mario Trincherò, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967), cap. XI.

materia del pensiero neoplatonico erano proprietà che derivavano non dai rapporti di quantità studiati dalla scienza moderna, ma dai vincoli di forma e somiglianza: e *Gestalt* vuol dire, appunto e non a caso, 'forma'.

L'interpretazione del *ghost* jamesiano come *Geist* si collega poi alla tradizione romantica tedesca, in particolare al concetto di *Naturphilosophie* di Schelling (1775-1854) perché James sembra recuperare l'idea di uno spirito che permea la natura¹⁰, rielaborandola in chiave gotica e trasformando la connessione spirituale con il mondo in una fonte di terrore. Inoltre, come Schelling criticava la visione meccanicistica della natura, James sembra sfidare una visione puramente razionalista e scientificista del mondo, introducendo elementi che sfuggono alla comprensione logica.

In *The Diary of Mr. Poynter* (1911), per esempio, un giovane scapestrato, orgoglioso della propria chioma, tanto da farne imitare i tratti in un disegno per la propria tappezzeria, morì in circostanze non chiare e venne trovato in un fosso con i capelli divelti via dalla testa nel 1692 o 1693. Al proposito si rileva che molti dei racconti di James sono ambientati o hanno riferimenti col sec. XVII quasi a ricordare connessioni di pensiero col periodo dei platonici di Cambridge che privilegiavano, alle teorie materialiste e meccaniciste, il recupero del neoplatonismo rinascimentale e, conseguentemente, della sua 'magia'.

A distanza di anni la bara del giovanotto fu ritrovata piena dei capelli e in seguito l'ignaro protagonista della storia, il signor Denton, che aveva comprato un libro dove si riproduceva il disegno voluto dal defunto, avvertì con ribrezzo che, non il proprio cane, ma un'oscura e incombente presenza, piena di peli, strisciava verso di lui mentre sedeva in salotto. Il gentiluomo, paralizzato dal terrore, si accorse che la strana creatura era attirata dai contorni stampati sulle tende di casa sua che la zia aveva voluto copiare dal modello trovato nel libro. Un orrore più intenso lo invase quando riconobbe che il disegno delle tende assomigliava ai riccioli di una capigliatura, la capigliatura strappata via dalla testa del giovane bellimbusto che, evidentemente, anche da morto ne andava ancora in cerca. In questo racconto si ha non solo l'illusione gestaltica e metaforica del vedere una cosa come fosse un'altra ma anche la manifestazione di un pensiero 'primitivo' magico di similarità in cui qualcosa agisce materialmente su qualche altra cosa che le è analoga (e la trasforma)¹¹. Si tratterebbe di quel principio di *simpatia* che aveva permeato lo stoicismo e il neoplatonismo antichi per approdare, col passare dei secoli, in forme diverse al romanticismo gotico (ma anche a filosofi come Schopenhauer e Scheler) e che consiste nel pensare esserci un'azione reciproca tra le cose tale da renderle capaci di influenzarsi a vicenda per contagio o fusione emotiva attraverso l'identificazione o l'immedesimazione.

¹⁰ Accenti dell'idealismo estetico di Schelling che voleva superare il dualismo natura/spirito in un monismo in cui la natura si risolvesse nello spirito e lo spirito nella natura, pervadono molte pagine di James: del resto il filosofo tedesco aveva apprezzato l'immanentismo di Spinoza (1632-1677) che, secondo la storiografia più recente, presentava legami con il concetto di *anima mundi* e specificamente con Abraham Cohen de Herrera (1570-1635), filosofo neoplatonico e cabalista, uno dei riferimenti intellettuali di Spinoza, come mostra Giuseppe Saccaro del Buffa nell'introduzione a A. Cohen de Herrera, *La porta del cielo*, a cura di G. Saccaro del Buffa, Vicenza, Neri Pozza, 2011.

¹¹ L'interesse di James per il pensiero 'primitivo' e magico risente dell'atmosfera culturale del periodo interessata all'etnoantropologia: si ricordi che James Frazer (1854-1941) pubblicava proprio in quel periodo la sua grande opera *The Golden Bough*, pubblicata in più volumi dal 1880 al 1915.

Nel racconto intitolato *Number 13* (1904), gli oggetti animati sono le stanze d'albergo che scompaiono e ricompaiono, e il numero 13 della stanza è un numero che simboleggia il cambiamento, il traslato, e che rappresenta la morte; ne *Mr. Humphreys and His Inheritance* (1911) gli alberi e le siepi che, nella tranquilla notte illuminata dalla luna, appaiono distonici nel paesaggio del giardino del labirinto¹² e che, con la luce del giorno, si ricompongono, sono ancora qualcosa che viene percepita come qualcos'altro. Lo stesso si può dire per le figure a stampa de *La mezzatinta* (1904) che mutano forma raccontando per immagini una funesta storia di rapimento; e in *The uncommon prayer-book* (1921) dove il panno che avvolge i libri rubati in un'antica cappella si configura come una faccia sgualcita e feroce che azzanna alla gola il ladro che li aveva sottratti. Spostamenti, dislocazioni, trasferimenti, passaggi da qualcosa a qualcos'altro caratterizzano i racconti di James: tutte metafore la cui essenza è «comprendere e vivere un tipo di cosa in termini di un altro»¹³ tipo di cosa.

4. Le cose contro

Che il mondo e le cose che lo abitano siano animati lo si deduce bene da un breve ma intenso racconto dal titolo *The Malice of Inanimate Objects* (1933) che inizia con una fiaba dei Grimm in cui un certo signor Korbès, tornando a casa, viene ostacolato e sopraffatto da animali e cose quasi 'organizzati' contro di lui. Il racconto si conclude con la morte del poveretto ad opera di una macina che si era appostata nel punto più opportuno e con la morale secondo cui questo signor Korbès doveva essere un uomo o molto cattivo o molto sfortunato. L'esempio di vita popolare anzidetto dà inizio alla storia di James che si apre mettendo in scena due uomini, seduti in giardino dopo colazione, uno dei quali, il signor Manners, legge il giornale e l'altro, il signor Burton, chiuso a braccia conserte, pensa in silenzio, accigliato e preoccupato.

Non si può tacere che l'onomastica di James sia molto sorvegliata e che procede secondo il *nomen omen*: Manners significa '(buone) maniere', 'educazione', mentre Burton etimologicamente proviene da *burth* 'fortezza' e *tūn* 'città', quindi 'città fortificata', indica un luogo serrato, chiuso in se stesso e poi, soprattutto pertinente al racconto, *go for a burton* vuol dire anche 'farsi ammazzare'.

Distogliendo lo sguardo dal suo giornale, Manners annuncia che un certo George Wilkins, negli ultimi tempi molto depresso e preoccupato, si era tolto la vita qualche giorno prima tagliandosi la gola e che chissà... forse il motivo del suicidio poteva stare nella lite in corso col signor Burton? Ma Burton, stizzoso, nega che ci siano state contese perché il malcapitato Wilkins non aveva alcun argomento per prevalere nella loro controversia. I due uomini decidono di fare poi una breve passeggiata anche se Burton mostra una certa intrinseca riluttanza dovuta 'forse' – si domanda ironicamente James – a un istintivo rifiuto di dare il destro agli oggetti della zona di raggiungerlo? Difatti, durante il cammino, il signor Burton evitò per un pelo di cadere inciampando nello

¹² Il labirinto è metafora della vita e della conoscenza, è un simbolo tra i più generativi che produce una gran quantità di significati.

¹³ George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 21 (tr. it. di Patrizia Violi, *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 2012); Earl R. Mac Cormac, *A Cognitive Theory of Metaphor*, Cambridge, MIT Press, 1985.

stoino, si graffiò le dita con un ramo spinoso che gli si era incastrato nel cappello e, mentre si inerpicava su un declivio erboso, fece un gran capitombolo a causa d'una fune nascosta nell'erba: era la corda di un aquilone che, abbandonato a terra, gli aveva teso una trappola. Ma tutti questi eventi, che si potrebbero anche chiamare freudianamente *atti mancati* in considerazione della cattiva coscienza del Burton nei riguardi di G. Wilkins, però, non si allineano con un successivo avvenimento. Mentre i due infatti si avvicinavano all'aquilone, all'improvviso questo fu sollevato da un colpo di vento – e il vento nulla ha a che vedere con lo psichico – dando l'impressione però di rizzarsi di propria volontà e di guardarli con due grandi occhi rotondi dipinti di rosso, sotto i quali erano stampate tre grandi lettere: I.C.U. L'aquilone era stato fatto con la carta di una pubblicità dove l'ICU che ancora si leggeva, era parte interna delle parole *Full Particulars* in cui le lettere I C e U, isolate dal contesto e pronunciate singolarmente formavano la frase *I see you*, 'ti guardo'. Un effetto impattante: un aquilone che *sembrava* una faccia, che *diventava* una faccia! E in più, mentre i due proseguivano il cammino, una voce fioca e spenta annunciava: «Look out! I'm coming [...] Who *was* that - said Manners» – e aggiunse – «Blest, if I didn't think I knew»¹⁴. Un tacere scaramantico impediva persino di pronunciare il nome di Wilkins!

Interessante notare che, nel testo, alla 'voce' smorzata che minaccia, il raffinato James accosta l'imprecazione *Blest* in modo che il lettore possa agevolmente associare lo scempio suicida, la taciuta perfida azione di Burton e il Maligno. Del resto, i testi di Montague Rhodes James sono tutti densi di rimandi, di allusioni, di cenni, di tracce associative che sospingono chi legge verso un non detto, un altrove paradigmatico che l'autore richiede che il lettore abbia in comune con lui. Un non detto colto e sottile che costituisce l'enciclopedia comune dei dotti ai quali basta una parola, un niente per intendersi nel percorso ramificato dell'interpretazione lasciando solo la trama di superficie del racconto a chi non può immergersi in acque profonde. Non c'è dubbio alcuno: il Nostro cantabrigense esige un lettore che condivida con lui un robusto *amor sapientiae* per godere fino in fondo dei suoi scritti.

Si torni al racconto: guardandosi attorno i due compagni videro alla finestra di una casa una gabbia con dentro un pappagallo grigiastro che immaginarono essere il possibile autore di quell'intimidatorio avvertimento ma ben presto si accorsero che era un uccello impagliato. Decisamente per Burton quella non era una gran giornata perché a pranzo stava quasi per strozzarsi, gli si ruppe la pipa, fece cadere il libro che stava leggendo nello stagno e per finire ricevette una telefonata che lo richiamava subito in città facendogli interrompere la sua vacanza già dal giorno seguente. Il mattino dopo, a colazione, il signor Burton pur non pronunciandosi granché su come aveva passato la notte, manifestò a Manners il proposito di andare dal medico perché non aveva potuto radersi a causa di un forte tremore alle mani; poi i due conoscenti si salutarono e Burton se ne andò a prendere il treno dove si era fatto riservare un intero scompartimento ma, afferma James, introducendosi nel testo, non sono queste piccole accortezze a far sì che ci si preservi dall'ira dei morti!»! Fatto sta – se di fatto si può parlare, ironizza Monty – che in treno qualcuno cercò di 'radere' il signor Burton squarciandogli la gola: sul petto

¹⁴ M.R. James, *Collected Ghost Stories*, (Edited with an Introduction and Notes by Darryl Jones), Oxford University Press 2011, p. 399.

dell'uomo fu trovata una salvietta, un tempo candida, che ora portava una scritta rossa di sangue: *Geo. W. Feci*.

Orbene, argomenta James avviandosi al termine del suo racconto, quanto detto non conforta forse l'ipotesi che c'è qualcosa di non inanimato dietro la Malignità degli Oggetti inanimati? Non dovremmo riflettere e rimediare a qualsiasi nostra stortura alle prime avvisaglie di questa malignità? E infine – continua Monty, tornando circolarmente all'inizio – non dovremmo concludere, come si fece per il signor Korbes, che il signor Burton doveva essere un uomo molto cattivo o molto sfortunato?

Questo brevissimo racconto, forse il più breve, mette in piena evidenza il suo sostrato permeato di magia popolare e di scorci neoplatonico-gnostici visto il clima negativo, ostile e letale della materialità delle cose: gli oggetti sono animati in virtù della cosiddetta *anima mundi*, dell'idea di un cosmo vivo in tutte le sue parti che, da sole o interrelate, possono agire in risposta ad azioni umane secondo una propria volontà punitiva e fatale¹⁵. Il cosmo si rende vivo grazie alla metafora, una particolarità connaturata nell'uomo che fa, come pensava Giambattista Vico, dell'essere umano quello che è. Il trasferimento metaforico è una caratteristica non-razionale che risponde all'esigenza di organizzare gli oggetti della conoscenza secondo uno schema che prevede il trasferimento di caratteri umani alle cose (o altri tipi di trasferimento). Tutte le lingue sono affollate di metafore antropomorfizzate: *un paesino ridente, le gambe del tavolo, un dente d'aglio, un dito di vino, la macina si apposta, gli occhi* (i cerchi dipinti) *dell'aquilone ti guardano, il computer impara*, ecc. e Montague Rhodes James si serve di questa caratteristica ancestrale umana per costruire l'atmosfera di minaccia e di terrore nei suoi racconti. Peculiarità specifica di tale procedimento metaforico difatti è dare un senso alla realtà basandosi non su come le cose si presentano ma su ciò che esse 'comunicano' in modo che il senso figurato prodotto dalla metafora risulti essere un senso proprio anch'esso. In tale prospettiva tutto il cosmo e ogni materia o oggetto mandano messaggi: l'uomo trasferisce il proprio significare fuori di sé, produce fantasmi, ombre, immagini e spettri proiettandoli all'esterno e dandogli consistenza esistenziale. Di queste proiezioni metaforiche il mondo istintuale e popolare è pieno ma anche l'uomo 'civilizzato' non riesce a sottrarsene nonostante la sua razionalità. Lo scientismo illuminista non passa di qui.

5. La reificazione del terrore

Canon Alberic's scrap-book (1895), una storia tra le più note, tratta del viaggio di un archeologo di Cambridge, di nome Dennistoun, che si trovò a visitare la splendida e antica Cattedrale di San Bertrand de Comminges (sec. XII) ai piedi dei Pirenei¹⁶,

¹⁵ L'animismo degli oggetti è tipico di James, ma si collega anche alla tradizione più ampia del gotico, dove gli oggetti assumono spesso un ruolo quasi attoriale. Si pensi, ad esempio, al ritratto in *The Picture of Dorian Gray* (1890) di Oscar Wilde (1854-1900). James, tuttavia, porta questo concetto a un nuovo livello, creando un'atmosfera di minaccia pervasiva che emerge dagli oggetti più banali della vita quotidiana.

¹⁶ La Cattedrale sorge nei pressi dell'antica Lugdunum Convenarum, dove vennero esiliati Erode Antipa, Erodiade e Salomé (cfr. Giuseppe Flavio, *Antichità Giudaiche*, XVIII 7, 240-255), luogo,

ricchissima di storia e di tesori accumulati nei secoli. L'uomo, scortato dal sacrestano che non lo perdeva d'occhio un solo momento, fece un lungo sopralluogo nella chiesa e il custode sempre al suo fianco sembrava essere molto agitato non tanto per il perdurare della visita quanto per quegli strani rumori che a volte popolano un grande edificio vuoto e uno dei quali, proveniente dall'alto del campanile, era sembrato essere una sottile voce metallica che rideva. I due si guardarono interdetti e il sacrestano sbiancò mormorando: «It is – that is – it is no one; the door is locked»¹⁷. Poi ancora una stranezza: mentre l'archeologo osservava un grande quadro annerito e si voltava per rivolgere al custode un'osservazione scherzosa, vide il povero vecchio custode inginocchiato con un'espressione di profonda angoscia e di supplica che pregava a mani giunte e con le guance rigate da lacrime davanti al dipinto di S. Bertrand che salvava un uomo dal diavolo che lo stava strozzando. Il giorno si spegneva e il sacrestano, che solo ora cominciava a mostrare segni di impazienza, sollecitava lo studioso a uscire dalla chiesa per raggiungere le rispettive abitazioni; mentre camminavano per la strada, il custode, avendo avuto prova dell'interesse che Dennistoun nutriva per gli antichi libri e i manoscritti, fu incoraggiato a invitare l'archeologo nella propria casa per mostrargli un piccolo tesoro. Si trattava di un testo della fine del sec. XVIII, un grande in-folio col blasone di Alberico di Mauléon¹⁸, composto di circa centocinquanta fogli su ognuno dei quali vi era incollato un prezioso manoscritto miniato che il disonesto canonico doveva aver sottratto alla biblioteca del Capitolo. Ogni pagina esibiva una meraviglia fino ad arrivare a due fogli della fine del sec. XVII, coevi di Alberico, il secondo dei quali presentava un disegno a nero di seppia in cui compariva, incorniciata in un'architettura di gusto semiclassico quattrocentesco, una scena biblica. Da un lato il re Salomone sul trono, chinato in avanti con atteggiamento di comando, in mano lo scettro proteso e il viso che esprimeva orrore e, al tempo stesso, certezza del proprio potere. Dall'altro lato un gruppo di guardie spaventate ma fiduciose nel loro sovrano, a terra un loro compagno morto, col collo spezzato¹⁹ e gli occhi fuori dalle orbite, e, in mezzo a loro, una massa accovacciata, ispida, coperta di peli neri, spaventosamente magra, con i muscoli tesi come fili metallici, mani pallide, pelose e artigliate, occhi d'un giallo fiammante, pupille intensamente nere, espressione di odio bestiale.

Nella descrizione di questo secondo foglio non si possono non riconoscere nessi con la *Clavis Salomonis* (sec. XV) – un libro di demonologia attribuito a Salomone – e/o con analoghi grimori perché nella figura è rappresentato il Re ebreo che comanda un demone secondo quanto riportato da un apocrifo veterotestamentario (secc. I-III d.C.).

dunque, dove si combatté la lotta tra bene e male nei secoli. Il male simboleggiato dagli assassini di Giovanni Battista e il bene dall'avamposto della Chiesa.

¹⁷ M. R. James, *Ghost Stories*, cit., p. 7.

¹⁸ Alberico è un indegno discendente dei nobili Mauléon dei quali si ricorda il vescovo Jean de Mauléon (1523-1551) che fu il committente delle opere lignee per l'interno della Cattedrale di San Bertrand de Comminges realizzate dagli ebanisti tolosani. Il suo nome è legato a manoscritti miniati da un importante artista del Rinascimento francese, il Maestro di Jean de Mauléon.

¹⁹ Il diavolo che si vendica con chi si era impadronito di beni strozzandolo era un *topos* medievale: Salimbene de Adam (1221-1288), storico e scrittore, francescano gioachimita, nella sua *Cronica*, racconta casi di persone strangolate dal demonio. E tra le altre cose, era M. R. James ad aver curato la prima raccolta inglese di storie di fantasmi scritta nel sec. XV da un monaco dell'Abbazia cistercense di Byland, nello Yorkshire.

Nello scritto si attribuiva a Salomone il potere del comando sui demoni ottenuto grazie a un anello datogli dall'Arcangelo Michele e, in ambienti esoterici, si era diffusa l'idea che, se in possesso delle formule rituali della *Clavis*, chiunque avrebbe potuto intimare agli spiriti malvagi, custodi di tesori nascosti, di rivelarne i nascondigli.

L'impatto che quel disegno maligno ebbe su Dennistoun fu sconvolgente e, a vittoriana giustificazione della sua 'eccessiva emotività', l'archeologo racconta che uno studioso di morfologia al quale era stata in seguito mostrata la foto del disegno – l'originale era stato bruciato nella migliore tradizione apotropaica –, un uomo quantomai equilibrato e, si sarebbe detto, privo di immaginazione, non solo rifiutò di rimanere solo quella sera ma, nell'andare a dormire, rimase con la luce accesa per molte notti.

In ogni modo, in quel momento di paura e di brama, trovandosi davanti un simile 'tesoro', Dennistoun lasciò da parte lo spavento e decise che quel libro senza prezzo sarebbe dovuto a tutti i costi tornare a Cambridge con lui. Così cominciò a chiedere al suo ospite sacrestano se il volume che gli aveva mostrato era in vendita e, quando il vecchio gli diede risposta affermativa, i due cominciarono subito a trattare l'affare. La negoziazione, sancita con un bicchiere di vino, fu molto breve perché il custode chiese una somma più che modesta rifiutando di accettarne una maggiore. Tornato in albergo col suo acquisto e una sensazione di disagio, il giovane studioso si chiuse nella sua stanza per gustare la sua scoperta. Seduto al tavolo, la sua attenzione fu attirata da qualcosa vicino al suo gomito sinistro che sulle prime non riuscì a identificare ma che presto si accorse essere una mano, una mano come quella della cosa pelosa del disegno! La 'cosa' aveva «The lower jaw thin [...] shallow, like a beast's; teeth showed behind the black lips; there was no nose»²⁰, dall'intelligenza superiore a quella di una bestia e inferiore a quella di un uomo, si stava sollevando in piedi con la destra piegata ad artiglio sopra il capo di lui che aveva osato appropriarsi di quel 'tesoro' già carpito con la frode da Alberico.

Canon Alberic's scrap-book è uno dei pochissimi racconti – forse perché uno dei primi in ordine di tempo – in cui James descrive in modo dettagliato l'aspetto di una creatura diabolica perché il racconto esige un confronto tra il disegno del manoscritto e il suo diventare, per passaggio metaforico, figura reale. Il disegno dettagliato di un essere diabolico repellente e snaturato infatti provoca un impatto emotivo di puro terrore ma tale terrore non rimane all'interno dell'animo, si proietta invece al di fuori e si trasforma in entità di concreto pericolo. Il senso simbolico-figurato dell'icona 'demonio', attraverso la spinta emotiva, si metaforizza facendosi senso proprio, e col suo diventare denotativo acquista anche realtà di 'cosa'. Ma poi anche la 'cosa' si disfa e si rivela immateriale²¹ perché gli spettri di Monty sono effetti metaforici tratti dall'oscuro dominio emozionale delle paure ataviche dell'uomo che prendono vita all'improvviso, sono le 'figure' inconsistenti ma reali di antichissime angosce che si manifestano con apparizioni di 'cose', con movimenti di forme, con sensazioni di minaccia, con presenze palpabili e

²⁰ M. R. James, *Ghost Stories*, cit., p. 24.

²¹ Il filone filosofico-concettuale continua ad essere quello *ancient*: cfr. G. Berkeley (1685-1753) sull'irrealtà corporea esterna alla mente. Le cose esistono in quanto percepite e non in assoluto: *esse est percipi*, era la sintesi del suo pensiero, 'esistere è essere percepito' e non percepire qualcosa esistente di per sé.

presagi misteriosi, sono incubi evanescenti tratti da luoghi sconosciuti. I grumi di terrore dei racconti di M.R. James, in verità, sono non cose ma storie: «ciò che accade in questi racconti è di una sbalorditiva fisicità [...] ma niente rimane dietro la “cosa” che rappresenta l’apparizione del fantasmatico essere: niente tranne la sua stessa storia²². Lo stratagemma che Monty usa per costruire l’orrore non è dunque quello di dare una descrizione delle creature spettrali o di tratteggiarne i contorni maligni ma di tracciare nella narrazione, per dare spazio alla fantasia del lettore, un percorso fatto di rumori indistinguibili, di risa soffocate, di accenni musicali interrotti e angosianti, di eventi di cui non si conosce la provenienza, di frammenti di eccezionalità perturbativi della placida uniformità vittoriana. Allo stesso tempo il testo viene corredato da un cumulo di suggerimenti e brandelli di indicazioni tali che il lettore riempia da sé, con la sua immaginazione, gli spazi narrativi lasciati appositamente vuoti. Così che i dettagli banali e gli elementi stranianti dello scritto, disseminati in un crescendo ben gestito, cozzando tra loro provochino quell’irrompere lacerante dell’estraneo che conduce il lettore a fabbricare e creare da sé la propria paura, quella paura che il suo stesso inconscio genera. È, ancora una volta, il procedimento gestaltico a muovere chi legge a riempire dei propri modelli oscuri ossia degli spettri del proprio terrore, gli spazi lasciati vuoti da James nel testo, reso in tal modo più personalizzato e quindi più spaventoso. Ed è così che il ‘fantasma’ del proprio inconscio riesce a turbare e inquietare quel lettore il quale, diventato fulgido ma eterodosso esempio di *lector in fabula*, man mano che legge, dà forma e vita alle proprie angosce.

²² Gilberto Finzi, *Nota*, in M. R. James, *Cuori strappati*, cit., p. XIII.