

Comparatismi 8 2023

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20232288>

Il cronotopo della paura

Gianni Crippa

Abstract • Per comprendere al meglio le caratteristiche della *paura* è necessario riflettere sulle dinamiche temporali dell'uomo e sulla necessità per l'uomo di elaborare un'identità narrativa. La *paura* infatti si rivela come un disturbo di tale elaborazione e quindi dell'organizzazione *cronotopica* della vita umana. La narrazione, in virtù del suo ruolo modellizzante, può anche riprodurre le dinamiche temporalmente problematiche della *paura* e imporne la fruizione al lettore. In particolare, la soluzione della *suspense* assolve a questo scopo, attraverso un conflitto tra dinamica emotiva e dinamica cognitiva che può far emergere le varie forme della *paura*, dall'*ansia* fino al *terrore*. Grazie a un'analisi comparata di due celebri passaggi di Hitchcock – tratti da *Notorious* e *Gli uccelli* – e di due racconti letterari – *Il cuore rivelatore* di E.A. Poe e *Lettere dalla provincia* di T. Landolfi – è possibile chiarire nella maniera migliore le dinamiche specifiche che entrano in gioco.

Parole chiave • Paura; Cronotopo; Cross Cutting; Montaggio alternato; Suspense; Hitchcock

Abstract • To better understand the characteristics of *fear* it is necessary to reflect on the temporal dynamics of man and the need for man to develop a narrative identity. In fact, fear reveals itself as a disturbance of this processing and therefore of the *chronotopic* organization of human life. Narration, by virtue of its modeling role, can also reproduce the temporally problematic dynamics of fear and impose its use on the reader or spectator. In particular, the solution of suspense fulfills this purpose, through a conflict between emotional dynamics and cognitive dynamics which can bring out the various forms of *fear*, from *anxiety* to *terror*. Thanks to a comparative analysis of two famous passages by Hitchcock – taken from *Notorious* and *The Birds* – and two literary stories – *The Tell-Tale Heart* by E.A. Poe and *Lettere dalla provincia* by T. Landolfi – it is possible to clarify in the best way the specific dynamics that come into play.

Keywords • Fear; Chronotope; Cross Cutting; Suspense; Hitchcock

Ledizioni 

Il cronotopo della paura

Gianni Crippa

I. Paura

La *paura* è un fenomeno essenzialmente temporale ed è per questa ragione che lo strumento privilegiato per farla emergere è la narrazione. In questo senso non è importante distinguere tra narrazione filmica e letteraria perché, senza dimenticare ovviamente le differenze espressive tra le due arti né ulteriori elementi che intervengono a suscitare un'esperienza comunque complessa come quella *paurosa*, quando quest'ultima si impone al lettore o allo spettatore ciò che emerge è un'identica gestione della temporalità umana. Inoltre, almeno in un primo momento, è possibile non distinguere tra i diversi aspetti della *paura*, anzi per illustrarli verranno utilizzati proprio gli esempi letterari e filmici e le dinamiche che attivano. In via preliminare, però, per inquadrare al meglio il fenomeno, è necessario concentrarsi innanzitutto su come l'essere umano viva la dimensione complessa del tempo.

È quasi scontato, ma non per questo evitabile, recuperare la profonda riflessione presente nel libro 11 delle *Confessioni* di Sant'Agostino, che innanzitutto scrive: "Cos'è il tempo? Se nessuno m'interroga lo so; se volessi spiegarlo a chi mi interroga, non lo so" (S. Agostino, 1990, p. 445). Una simile presa di posizione è più preziosa e meno banale di quanto si possa credere in un primo momento, e consegna innanzitutto la consapevolezza che la dimensione del *tempo* ha un carattere principalmente più vissuto che cosciente. Probabilmente già queste parole mettono di fronte al carattere problematico di tutti gli eventi, più o meno artistici, che costringono a rivolgere un'attenzione peculiare e consapevole alle dinamiche temporali: che dunque, attraverso una qualsivoglia complicazione, entrano in conflitto col vissuto ordinario e inconsapevole del tempo.

Com'è noto, Sant'Agostino illustra una simile situazione individuando per la dimensione temporale una natura duplice, quella della *estensione* e della *distensione dell'anima*, assegnando alla prima posizione le caratteristiche del tempo ordinario e interpretando la seconda come la riduzione in termini umani del tempo divino assoluto, che funge da fondamento all'intero vissuto temporale dell'uomo e consegna una forma e quindi un senso all'*estensione*. Ma, proprio a partire dalla riflessione agostiniana, sono state molteplici le prospettive attraverso cui è stata accolta e portata avanti la necessità di indagare la problematicità della natura del tempo e della sua articolazione in termini umani (Taroni, 2012).

Di particolare rilevanza in proposito è ovviamente la riflessione fenomenologica dei primi decenni del Novecento, con Edmund Husserl che, "in maniera molto agostiniana" (Taroni, 2012, p. 476), ricorrendo ai concetti di *impressione originaria* legata al presente, *ritenzione* del passato e *protensione* rispetto al futuro, arriva a illustrare il carattere complesso del vissuto umano del tempo, mettendo in rilievo la necessità di conservarne tanto l'incessante fluidità e mutabilità quanto una forma di costanza, che trova nel carattere sempre presente della coscienza individuale il suo garante. (Taroni, 2012, p. 477). È proprio da questa riflessione che prende le mosse nel 1933 Eugène Minkowski per scrivere un testo dal titolo già di per sé significativo, *Il tempo vissuto*. Qui, in termini ancora evidentemente agostiniani: "il tempo sembra avere a tutti gli effetti due volti che affondano le proprie radici da una parte nella possibilità di una reale oggettiva *spazializzazione* (tipica del

pensiero scientifico), dall'altra nel riconoscimento [...] di una continuità del divenire" (Minkowski, 2017, p. 19).

Ma una simile duplicità dell'esperienza umana, anche in termini temporali, viene sottolineata anche dalla psicoanalisi (cui, del resto, lo stesso Minkowski attinge). E se con Freud si impone già la consapevolezza della a-temporalità dell'inconscio rispetto al carattere temporalmente razionale della coscienza, è col modello della *bi-logica* elaborato da Ignacio Matte-Blanco che tale duplicità viene illustrata nella maniera – anche metodologicamente – più efficace.

Egli, in particolare, dopo aver spiegato come l'intera esistenza umana si giochi tra due logiche, quella *simmetrica* e quella *asimmetrica*, e aver spiegato: "L'essere simmetrico è lo stato normale dell'uomo. È l'immensa base da cui emerge la coscienza o essere asimmetrico. La coscienza è un attributo speciale dell'uomo, che guarda verso questa base (infinita) e cerca di descriverla" (Matte-Blanco, 2000, pp.113-114), si sofferma su una questione fondamentale:

Che cosa succede, quindi, se la coscienza non può contenere l'essere simmetrico? La risposta a questa domanda sembra essere che la coscienza legge nella massa amorfa dell'essere simmetrico (cioè, amorfa in termini di pensiero cosciente), coglie «pezzi» qua e là e, come dice Freud, li ordina nel tempo (e di fatto anche nello spazio). Che cosa significa ciò? Significa che essa si comporta come se stesse trasformando l'essere simmetrico in qualcosa che simmetrico non è: tra smette l'apparenza di asimmetria (Matte-Blanco, 2000, p. 123).

Ora, volendo rileggere alla luce di questa logica la natura della temporalità umana per come la presentano tanto Sant'Agostino quanto la fenomenologia, si può dunque affermare che per un *tempo profondo* e informe, di cui l'essere umano non può nemmeno fare esperienza cosciente ma che lo caratterizza come soggetto, se ne delinea un altro che dal primo deriva, e anzi si deve immaginare come un'organizzazione razionale, e per questo anche approssimativa e non esaustiva, del primo. Ed è proprio la necessità di rinnovare costantemente una simile dinamica che non solo caratterizza ma rende anche possibile la vita dell'essere umano con la sua varietà. Quest'ultima, infatti, si struttura attorno alla inesauribile riconfigurazione del *tempo assoluto* in una dinamica che parte dall'esigenze sempre nuove portate dal futuro, che si delineano e si organizzano intorno alle esperienze del passato, e finiscono per determinare il carattere complesso del *tempo vissuto* individuale.

È così che si spiega la "differenza tra la datità temporale dell'oggetto intenzionale e la datità temporale della coscienza stessa" (Gallagher, 2022, p.140), con quest'ultima che si caratterizza per una presenza che non può essere immediatamente di natura temporale e che però, proprio per questo, rende possibile: "un'esperienza del tempo articolata in maniera differenziata in stati così diversi tra di loro come la speranza, l'ansia, l'insonnia e la noia" (Gallagher, 2022, p. 139).

È dunque, ed infine, proprio una simile articolazione complessa delle dinamiche temporali dell'essere umano a condurre alla proposta di interpretare l'*identità* umana in termini *narrativi*. Come spiega Jerome Brumer, citando Donald Polkinghorne: "La nostra identità personale e il nostro concetto del Sé vengono acquisiti tramite l'uso della struttura narrativa [...]. Ci troviamo nel flusso delle nostre storie e non abbiamo idea di come si concluderanno; siamo costantemente costretti a rivedere la trama della nostra vita a mano a mano che vi si aggiungono eventi" (Brumer, 2009, p. 112; Polkinghorne, 1988, p. 150). Ed è in relazione a ciò che la narrazione artistica svolge un ruolo decisamente fondamentale, nella misura in cui consegna dei modelli – più socialmente che universalmente accettati – per elaborare di volta in volta la propria *identità*.

In proposito le pagine più importanti e probabilmente seminali sono state scritte da Paul Ricoeur nei tre volumi di *Tempo e racconto*. Nell'interpretazione del ruolo della letteratura narrativa che quest'ultimo ci offre, infatti, nota in maniera sinteticamente efficace Raphael Baroni, sottolineandone peraltro in maniera implicita le radici fenomenologiche: "Il racconto di finzione è: la risposta *concordante* a una sedicente *discordanza* che caratterizza l'esperienza prenarrativa del tempo" (Baroni, 2010, p. 372). Ovvero, detto in altri termini: il testo narrativo svolge nel corso del suo sviluppo il compito che è assegnato all'uomo nel corso della sua vita, tenere insieme il futuro col passato approfittando di un'unità temporale di fondo, più presupposta che consapevolmente compresa. Baroni in proposito, conclude: "La soluzione al problema filosofico dell'essere del tempo non esisterebbe, ma l'irrisoluzione di questo enigma sarebbe invece raccontabile dal racconto di finzione, ecco ciò che potrebbe essere, in ultima istanza, la tesi difesa da *Tempo e racconto*" (Baroni, 2010, p. 373).

Non va però trascurato che quello che propone Ricoeur è un modello narrativo specifico e piuttosto circoscritto, ovvero quello del realismo e della modernità letteraria (Mazzoni, 2011). Viene dunque da pensare che, per quanto la narrativa *concordante* di cui parla Ricoeur sia effettivamente la più influente come modello per la configurazione dell'*identità narrativa* degli esseri umani, tanti altri modelli circolano probabilmente collegandosi a dinamiche di elaborazione identitarie differenti o a vere e proprie situazioni critiche.

In particolare è la *paura* che pone un ostacolo in termini di rielaborazione temporale capace di mettere in discussione il modello *concordante* che Ricoeur propone. Se si pensa alla stessa natura dell'*Unheimlich* per come viene presentata Freud, che lo rimanda a "un elemento rimosso ma che ci era da sempre familiare" (Freud, 1991, p. 301), si può comprendere come le esperienze che genericamente hanno a che fare con l'emozione della *paura* abbiano essenzialmente a che fare con il successo della *discordanza* sulla *concordanza* nell'organizzazione del vissuto personale. Senza soffermarsi sulla *paura* più superficiale, quella cioè giustificata da un oggetto e che ha avuto e conserva un ruolo adattivo fondamentale, bensì prendendo in considerazione la *paura* più profonda, quella che si può definire *angoscia* (ma anche *ansia*, secondo una sovrapposibilità che deriva dalle diverse possibilità traduttive; in proposito ricorriamo all'espressione: *ansia-angoscia* (Cometa, 2017, p. 284; LeDoux, 2016, p. 17), Ernesto De Martino ha proprio messo in luce la portata temporalmente rilevante che va riconosciuto a tale emozione: Egli infatti spiega: "L'angoscia è l'*Erlebnis* del divenire che perde la sua fluidità [...]. Il divenire perde il suo senso, cioè la sua direzione e il suo significato, non possiede più nessuna progettabilità operabile, nessuna spazialità percorribile" (De Martino, 2002, p. 94); e accanto a questa necessaria e problematica riconfigurazione dello spazio, si determina secondo De Martino anche la *catastrofe del tempo* (De Martino, 2002, p. 76).

Anna Oliverio-Ferraris, illustrando la medesima situazione nell'ottica della "paura del divenire", ha delineato le ricadute patologiche che può comportare:

La fuga di fronte al divenire può assumere, oltre a quella della stereotipia, anche la forma della regressione [...]. È quanto accade al catatonico. Qui la difesa è radicalizzata e assume la forma del rifiuto di ogni rapporto con il mondo, nel tentativo di mantenersi come presenza e di ridurre quanto più possibile l'ambito dell'ignoto (Oliverio-Ferraris, 2013, pp. 94-96).

È questa la condizione in cui si trovano alcuni personaggi letterari e cinematografici che riescono, anche solo per la loro presenza, e quindi in termini prettamente contenutistici, a veicolare l'emozione della *paura* – nella forma dell'*ansia-angoscia* – presso il lettore o lo spettatore.

Ricordiamo rapidamente l'interesse di Poe per personaggi simili: basti pensare al comportamento di Roderick Usher, protagonista del *La rovina della casa degli Usher* (1839), con la sua "morbosa acutezza dei sensi" (Poe, 2006, p. 269) come a quello del protagonista di *Berenice* (1835), che ricorda tra le "più comuni e [...] meno dannose aberrazioni" delle sue facoltà mentali il fatto di "perdere ogni sentimento di moto e di esistenza fisica in un ozio assoluto" (Poe, 2006, p. 92); ma, per certi versi, si può pensare anche all'atteggiamento in cui si chiude il protagonista di *Ligeia* (1838), che desidera "smorzare le impressioni del mondo esteriore" da cui evadere ripetendosi il nome "Ligeia" (Poe, 2006, p. 208), e all'impressione di immobilità che coglie il protagonista del racconto *Il seppellimento prematuro* (1844): "Cercai di gridare; le mie labbra e la mia lingua secca si contrassero convulse nello sforzo, ma dai polmoni [...] non uscì nessuna voce" (Poe, 2006, p. 741); come si potrebbe richiamare infine la catatonìa indotta in *articulo mortis* al protagonista di *La verità sul caso di Mr. Valdemar* (1845), di cui si legge: "Il vacillamento vitreo dell'occhio si era cambiata in quell'espressione penosa dello sguardo, di esame *interiore*, che non si vede se non nel sonnambulismo" (Poe, 2006, p. 892).

Sintomi simili vengono rivelati anche dalla giovane protagonista del racconto di Carlos Fuentes *Aura* (1962), che col suo atteggiamento impassibile condiziona anche il comportamento del protagonista, Felipe Montero: "Mangi meccanicamente, con la bambola nella mano sinistra e la forchetta nell'altra, senza renderti conto, all'inizio della tua stessa attitudine ipnotica [...], associando, alla fine, i tuoi movimenti da sonnambulo con quelli di Aura, con quelli dell'anziana signora" (Fuentes, 2007, p. 58). Ciò che tuttavia appare ancor più rilevante in un simile passaggio è quanto Fuentes sembri offrirci, oltre che un'ulteriore conferma della fortuna della rappresentazione della paralisi per mettere in scena e sollecitare l'*ansia-angoscia*, anche una vera e propria *mise-en-abyme* delle ragioni e delle dinamiche per cui tale situazione emotiva possa trasferirsi dai personaggi immobili ai lettori.

Con anni di anticipo, e senza le conoscenze scientifiche ancora adeguate, lo scrittore messicano sembra infatti rimandare alla dinamica neurocognitiva attivata dai neuroni specchio, della cui funzione di fronte alla pagina scritta ci offre un'efficace sintesi Cristina Bronzino, scrivendo: "L'immaginazione di un'altra persona in un particolare stato emotivo attiva automaticamente una rappresentazione di quello stato nell'osservatore", e ciò perché: "Percepire un'azione equivale a simularla internamente (C. Bronzino, 2009, p. 213 e p. 215). Ciò significa che, fondamentalmente, quanto capita *nel* testo al protagonista di *Aura* di fronte alla ragazza misteriosa che dà il nome al romanzo è ciò che *fuori* dal testo capita a tutti i lettori dei personaggi e delle pagine di Poe citate più sopra: è per via neurologica che la paralisi del personaggio perviene al lettore che la sperimenta in maniera incarnata e quindi ne patisce anche la condizione emotiva angosciante che l'ha generata nella finzione o a cui, comunque, tendenzialmente rimanda.

Tutto ciò è ancora più vero per ciò che concerne la fruizione del cinema, la cui capacità di indurre in uno spettatore già immobile un ulteriore irrigidimento sembra nella natura del mezzo espressivo. Così, se è vero che "la situazione del cinema compone una analogia globale con la situazione ipnotica" (Bellour, 2009, p. 64), il ricorso alla "messa in scena dell'ipnosi" diventa decisamente costante in tanti film dei primi decenni della storia del cinema e finisce per assumere "una forte valenza [...] metatestuale e autoteorica" (Eugeni, 2002, p. 35). Ed è innanzitutto per questo istinto metarappresentativo che ci si trova di fronte a personaggi come il Cesare di *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920) di Robert Wiene o ancora al vampiro protagonista del *Nosferatu* (1922) di Friedrich Wilhelm Murnau. Ma le loro posture immobili o meccaniche finiscono anche per suscitare l'*ansia-angoscia* nello spettatore in virtù di un'identificazione emotiva che prende le mosse dalla simulazione incarnata, proprio come capita per la fruizione letteraria. Ed è con questo scopo

che, ai personaggi che abbiamo ricordato, se ne accodano tanti altri, la cui condizione può anche prescindere dalla rappresentazione dell'ipnosi. Basterebbe in proposito ricordare le differenti configurazioni assunti dagli zombi nel corso della storia del cinema, da *L'isola degli zombies* (1932) di Victor Halperin a *Ho camminato con uno zombi* (1943) di Jacques Tourneur, fino ai vari morti viventi di George A. Romero: prima ancora della loro natura, a suscitare la reazione emotiva dello spettatore è innanzitutto il loro modo di incedere che determina la reazione somatica immediata nello spettatore.

Tra gli altri, a spiegarlo con maggiore chiarezza è forse Torben Grodal, che scrive: “I neuroni specchio presenti nella corteccia pre-motoria potrebbero giocare un ruolo cruciale nel favorire la tendenza all'azione negli spettatori che rispecchiano azioni e intenzioni dei personaggi” (T. Grodal, 2014, p. 197). E tutto ciò è ovviamente vero anche quando, come nella situazione che stiamo illustrando, a essere simulata è la paralisi e, dunque, a essere vissuta è l'emozione della *paura* nella sua forma più radicale.

A fronte di tutto questo, è però importante e interessante richiamare anche quelle situazioni in cui alla identificazione, e quindi a una fruizione di impatto principalmente emotivo, si sostituisce un'esperienza più cognitivamente rilevante. Pensiamo ad esempio al racconto di Jorge-Luis Borges, *Il miracolo segreto* (1944), in cui il miracolo di cui parla il titolo avviene allorché il protagonista, lo scrittore Jaromin Hladík, arriva di fronte al plotone di esecuzione; leggiamo:

Una pesante goccia di pioggia gli sfiorò una tempia e lentamente rotolò sulla sua guancia; il sergente vociferò il comando finale.

L'universo fisico si fermò.

Le armi convergevano su Hladík, ma gli uomini che stavano per ucciderlo restavano immobili [...]. Pensò “sono all'inferno, sono morto”. Pensò “sono impazzito”. Pensò “il tempo s'è fermato” (Borges, 1995, p. 140).

Ma la verità è un'altra:

Un anno intero aveva chiesto a Dio per terminare il suo lavoro: un anno gli concedeva l'Onnipotente. Dio compiva per lui un miracolo segreto: l'ucciderebbe, all'ora fissata, il plotone tedesco, ma nella sua mente, tra l'ordine e l'esecuzione dell'ordine, trascorrerebbe un anno [...]. Terminò il suo dramma: non gli mancava di risolvere, ormai, che un solo aggettivo. Lo trovò, la goccia d'acqua riprese a scivolare sulla sua guancia (Borges, 1995, p. 141).

Qui, come è tipico dell'atteggiamento decostruttivo e ironico della postmodernità, Borges preferisce offrire una rappresentazione che raffreddi il coinvolgimento emotivo, per mettere in rilievo le dinamiche temporali che vi presiedono, permettendo al lettore di prenderne pienamente coscienza. Detto altrimenti: la divaricazione tra il tempo intimo e il tempo cronologico viene raccontata prima ancora che rappresentata attraverso la condizione di un personaggio, e quindi al lettore è richiesto più di prendere coscienza di quale sia il fondamento di alcuni vissuti emotivi particolari – come la *paura*, a cui non può che rimandare la situazione in cui si trova il protagonista del racconto – piuttosto che di sperimentarli, per quanto in maniera vicaria.

Tuttavia, se si riflette proprio sull'opposizione che abbiamo delineato inizialmente tra il carattere *configurante* della narrazione e dell'identità che vi si affida, e la natura – chiamiamola così – *de-figurante* che si può riconoscere alla *paura* si possono rintracciare le dinamiche che consentono alla letteratura e al cinema di suscitare la *paura* anche per una via puramente formale, capace cioè di prescindere quasi del tutto dal ruolo mediatore del personaggio o da una sollecitazione riflessiva. Infatti, come del resto le parole di De

Martino lasciavano già intuire, con la *paura* si impone un vero e proprio particolare *cronotopo* che le narrazioni di finzione possono riprodurre e proiettare su chi ne fruisce. Se già di fronte ai personaggi catatonici emergono le situazioni in cui: “I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura” (Bachtin, 1997, p. 232), è possibile pensare, anche in virtù della simulazione incarnata cui abbiamo fatto cenno, che il lettore o lo spettatore, ameno in alcuni momenti specifici delle narrazioni, facciano esperienza di dinamiche temporali eccezionali che impongono, una riorganizzazione, immaginaria ma per quel momento somaticamente rilevante, dell’intera relazione con il mondo e quindi, di conseguenza, della loro identità.

È quindi possibile mettersi sulle tracce di un *cronotopo della paura* che, nella sua portata *de-figurante*, fa il controcanto al modello più ordinario di organizzazione dell’*identità narrativa*, quello che trova nella narrativa *configurante* cui fa riferimento Ricoeur il proprio riferimento artistico. È in virtù di ciò che è possibile individuare anche una *narrativa della paura* attraverso cui viene proposta un’elaborazione identitaria in cui, alla coerenza della personalità nel tempo, viene sostituita almeno la consapevolezza della precarietà di ogni elaborazione identitaria stabile e tradizionale.

2. Ritardi

Ma per comprendere nella maniera migliore ciò che stiamo dicendo è necessario analizzare più da vicino le dinamiche formali attraverso cui la narrativa tradizionale produce o comunque persegue la *concordanza* e, quindi, comprendere come agisca una narrativa che si propone gli scopi opposti. Se da un lato anche Wolfgang Iser individua, dalla parte del lettore e secondo una prospettiva fenomenologica, un “processo dinamico di autocorrezione” attraverso cui si innesca “un’interazione continua tra aspettative modificate e ricordi trasformati” (Iser, 1987, p. 117 e p. 175), e quindi spinge a pensare che la fruizione della narrativa letteraria in generale si colloca nell’ottica della *concordanza*; dall’altro lato è possibile individuare le strategie formali che consentono una simile fruizione e quindi, di conseguenza, riflettere sui loro malfunzionamenti.

Una posizione tradizionale rilevante in proposito è certamente quella di Peter Brooks, che parlando di una *erotica del testo*, si mette sulle tracce delle dinamiche che riescono a legare insieme le varie parti di una narrazione suscitando l’interesse del lettore. Egli individua in particolare un fenomeno: “La ripetizione e il ritorno sono ostacoli e perversioni, che interrompono la direzione più semplice e immediata, quella in avanti” (Brooks, 1995, p. 109), e in questa maniera assicurano alla vicenda un interesse sempre vivo per via di un desiderio di conoscere gli eventi costantemente frustrato e rilanciato dai perturbamenti che intervengono.

Ma è Frank Kermode che probabilmente riesce a proporre l’esempio più persuasivo per raccontare tale dinamica costituita da un andirivieni tra eventi ripetuti che consentono di far valere un’azione *concordante* su una tendenza *discordante*. Egli, dopo aver affermato che: “Il *tick-tock* dell’orologio è il tipico modello di quello che, in letteratura, chiamiamo intreccio, un’organizzazione che rende umano il tempo attribuendogli una forma”, sottolinea l’importanza “di combattere la tendenza a svuotarsi che ha l’intervallo fra *tick* e *tock*” e, quindi, “di mantenere, all’interno dell’intervallo che segue il *tick*, una viva attesa del *tock* e la sensazione che, per quanto remoto il *tock* possa essere, tutto ciò che accade lo fa come se il *tock* seguisse di certo” (Kermode, 2004, p. 42).

Dunque se si può affermare che è su una dinamica simile che risiede il potere *configurante* della narrazione e del suo intreccio, una dinamica *de-figurante* si impone qualora

avvenga un perturbamento nell'ambito del *tock*. Ci sono casi estremi, sono narrazioni dall'effetto non per niente disorientante, in cui addirittura il *tock* viene atteso invano. Pensiamo a quelle che si possono definire *narrazioni dell'attesa*, tra cui è facile ricordare esempi noti come quelli proposti da Franz Kafka con *Il processo* (1925) o ancora Dino Buzzati con *Il deserto dei Tartari* (1940) e il racconto *Eppure battono alla porta* (1937), accanto ai quali si possono anche citare *L'autostrada del sud* (1965) e *Seconda volta* (1977) di Julio Cortázar e va almeno ricordata la bella vicenda del romanzo di Joan Lindsay, *Picnic ad Hanging Rock*, da cui è stato tratto il film omonimo del 1975 per la regia di Peter Weir. In tutti questi casi, l'esperienza di una temporalità aperta, senza ordine, cui si può attribuire il carattere della *simmetria* secondo i principi di Matte-Blanco, non trova l'intervento – *asimmetrico* – di un evento *configurante* e il lettore (o lo spettatore) è costretto dunque a affrontare l'esperienza angosciante di non riuscire a elaborare un modello efficace per la conferma della propria *identità narrativa*.

Ma senza pervenire a esempi tanto estremi e, soprattutto, spostando l'attenzione dalla macrostruttura a momenti interni al testo, è possibile cogliere una dinamica interessante in proposito di fronte alla divaricazione importante tra il *tick* e il *tock*, nelle occasioni in cui il carattere remoto di quest'ultimo apre uno spazio di possibilità angosciante proprio per via dell'esperienza temporale cui è sottoposto colui che fruisce. Più nello specifico, si può affermare che ci sono situazioni narrative in cui il *tempo del discorso* che scorre in avanti, senza l'intervento di un evento configurante, fa emergere il *tempo intimo* e non lineare del lettore o dello spettatore, determinando la contraddizione tra due temporalità distinte che, non riuscendo a ingranarsi l'una sull'altra, non si assegnano reciprocamente un *senso*. In proposito la narrativa ha specializzato una figura particolare per generare questo effetto, ovvero quella della *suspense*.

Nella spiegazione che Meir Sternberg offre di questo fenomeno, viene messo in luce come: “L'effetto di suspense dipende unicamente [...] dallo sviluppo legato al tempo verso il futuro” (Passalacqua, 2009, p. 193), ovvero non è “altro che ipotesi di natura temporale e condizionata dal continuum” (Sternberg, 1993, p. 163), sottolineando quindi la necessità che il *tempo del discorso* esibisca il suo scorrimento in avanti, che tuttavia acquisisce un valore effettivo soltanto in virtù di un conflitto emergente. Stefano Calabrese, riassumendo il pensiero di Sternberg, scrive:

La specificità della suspense [...] è [...] la strutturazione qualitativa del tempo della lettura, in cui si intersecano il desiderio (urgente) di conoscere e il suo (tardivo) appagamento. Frustrazione momentanea, attesa inquieta, sospensione del presente a favore di un futuro ancora labile e cieco: qui a giocare il ruolo essenziale, dice Sternberg, non è certo lo scioglimento finale e il differimento del piacere, bensì il rinvio dell'esito ultimo e il piacere del differimento (Calabrese, 2016, pos. 1009).

Ciò ci suggerisce che alla divaricazione tra la temporalità lineare del *discorso* e quella invece priva di ordine, magmatica, dell'intimità del lettore si sovrappone la tensione tra indagine *cognitiva* e condizione *emotiva*, con la prima – che in Sternberg viene associata alla *dinamica di prospezione* – che è necessaria per contenere e al limite azzerare la seconda. Ciò che tuttavia sembra mancare nell'interpretazione di Sternberg, ci suggerisce Baroni, è la capacità di tenere “sufficientemente conto del ‘ritardo’ della risposta e del ruolo attivo dell'interprete nell'attualizzazione degli [...] effetti” (Baroni, 2007, p. 108) della *suspense* stessa.

In particolare, Baroni inizialmente mostra come: “La distinzione tra tensione narrativa che colpisce l'interprete – la funzione timica del racconto – e l'attività interpretativa – attività definita sul piano cognitivo – mette in luce questo duplice aspetto *attivo* e *passivo*

dell'interpretazione" (Baroni, 2007, p. 112). Non basta perciò prendere in considerazione la ricaduta cognitiva del ritardo cui mette di fronte la narrazione; semmai è la stessa rilevanza temporale di quel ritardo a determinare le conseguenze propriamente emotive. L'esperienza della *suspense* consiste perciò tanto nel tentativo di conservare una forma di controllo razionale nei confronti delle vicende quanto nella condizione *passiva* in cui chi fruisce si sente costretto e che può essere rimandata all'esperienza di una *temporalità* profonda e non organizzata, che contrasta con l'elaborazione di un'*identità narrativa*.

Da un'altra prospettiva, ciò viene confermato dalla riflessione specificatamente filmica di Murray Smith, che distinguendo tra fattori *top-down* e fattori *bottom-up* e associando ai primi la componente cognitiva e ai secondi quella più istintiva, suggerisce di ragionare su come una serie di fattori metta innanzitutto "in agitazione i nostri sensi, generando ansia e suspense anche se ripetiamo a noi stessi – attingendo a delle capacità *top-down* – [...] 'è solo un film'" o addirittura conosciamo già l'esito della vicenda (Smith, 2022, p. 112).

Dunque, che siano interpretate nell'ottica della *temporalità* intima o in quella delle reazioni somatiche, esistono delle situazioni nell'essere umano che precedono e condizionano il controllo razionale e che la *suspense* sollecita e su cui la razionalità non può che agire in termini di contenimento, perché sono, nella prospettiva di Matte-Blanco, "caratterizzate da maggiore simmetria" (Matte-Blanco, 2000, p. 336) e, per questa ragione, tendono a prendere il sopravvento o comunque a disorientare.

In virtù di tutto ciò, si può comprendere quanto problematico possa risultare il fallimento della cognizione, o il rischio che ciò sopravvenga. Una simile esperienza riveste infatti un ruolo fondamentale nel trasformare una semplice attesa nella *suspense* – da intendere come attesa angosciata/angosciante/ansiosa – con la narrazione che a tratti *configuranti* sostituisce tratti *de-figuranti* che mettono di fronte al carattere libero e non strutturato della *temporalità*. Quest'ultima così, più che trovare nella narrazione un luogo di organizzazione di cui il lettore o lo spettatore beneficino per elaborare la loro identità, assume le caratteristiche di una forza trascinante o comunque enigmatica.

Ma accanto al ruolo decisivo che assume la divaricazione temporale tra il *tick* e il *tock*, in relazione all'esperienza di una *temporalità* profonda che viene giocoforza sottratta al potere ordinatore del *tempo del discorso*, è necessario anche mettere in luce come la natura degli eventi all'interno dell'intervallo tra il *tick* e il *tock* e la loro portata *configurante* giochi un ruolo decisivo in termini emotivi e quindi per l'emersione della paura. Detto altrimenti: si deve ammettere che nello spazio che si apre con la *suspense* ad assumere un significato rilevante in termini emotivi non è esclusivamente la dilazione temporale, soprattutto quando prelude a un fallimento cognitivo, ma anche la capacità che possiedono gli eventi, che nel frattempo caratterizzano la vicenda, di rinforzare o meno la *dinamica di prospezione* che tiene in vita la possibilità di un senso, e soprattutto la possibilità di un incontro vantaggioso tra il *tempo del discorso* e la *temporalità profonda* di chi fruisce.

Tutto quanto è stato illustrato mostra, non soltanto le dinamiche narrative attraverso cui la *paura* può imporsi nella forma dell'*angoscia-ansia*, e non solo il ruolo che va assegnato alla dimensione temporale rispetto a simili dinamiche, ma anche la complessità e l'articolazione varia di queste ultime. Ciò consente di spingersi oltre e individuare le modalità narrative attraverso cui la *paura* viene evocata nelle sue forme differenti, tanto in letteratura quanto al cinema. Passare agli esempi permette di essere più chiari.

3. Cinema

Ci soffermeremo su due film di Alfred Hitchcock che, in maniera differente, possono essere considerati due classici della *paura*, a patto di pensare quest'ultima secondo due prospettive

differenti: *Notorious – L'amante perduta* (1946) e *Gli uccelli* (1963). Tuttavia prima di pervenire all'analisi degli esempi, è opportuno dedicare una certa attenzione alla scelta formale su cui si strutturano le scene che verranno analizzate e che è la principale responsabile dell'effetto *pauroso*, il montaggio alternato.

È infatti piuttosto evidente che si potrebbe interpretare una simile struttura alla luce della dinamica del *tick-tock* presentata da Kermode e della sua funzione *configurante*. Più precisamente il montaggio alternato svolge, all'interno della scena e in maniera microstrutturale, ciò che l'alternanza del *tick* e del *tock* propone a un livello maggiore e relativamente agli eventi. Ma dunque, in maniera conseguente, è possibile ammettere per il montaggio alternato lo stesso disturbo che investe l'intervallo tra il *tick* e il *tock* e quindi una caratura che finisce per essere *de-figurante*. È anzi a questo livello che si può rintracciare la volontà di mettere in crisi l'istanza cognitiva dello spettatore, costringendo quindi quest'ultimo a far fronte a una temporalità che non sembra addomesticabile.

Analizzeremo la scena di *Notorious* in cui T.R. Devlin (Cary Grant) e Elena Huberman (Ingrid Bergman), invitati a un ricevimento in un grande palazzo, scendono nelle cantine e trovano dentro ad alcune bottiglie di vino dell'uranio; e per ciò che riguarda *Gli uccelli*, ci soffermeremo sulla scena in cui Melania (Tippi Hedren) si siede fuori da scuola per aspettare Cathy (Veronica Cartwright), la sorella di Mitch (Rod Taylor): in entrambi i casi è evidente che il primo disturbo, almeno a livello del *tock*, si impone proprio già al livello del montaggio alternato. Le inquadrature sul grande secchio con le bottiglie che si svuota e quelle sul trespolo alle spalle della protagonista che si riempie non stabiliscono una relazione razionalmente connotata con le inquadrature, dedicate agli stessi spazi, che le hanno precedute. Detto altrimenti: invece di svolgere una funzione *configurante*, queste inquadrature destabilizzano l'elaborazione narrativa della scena e quindi, corrispettivamente, dell'identità dello spettatore. È dunque a questo livello che si colloca l'origine della crisi cognitiva dello spettatore e quindi l'emersione, se non proprio della *paura*, di un certo disordine temporale che andrà amplificandosi, soprattutto attraverso il ritardo dell'evento conclusivo della scena – ovvero del *tock* vero e proprio.

Alla luce di ciò, è possibile affermare che anche il semplice confronto tra il montaggio alternato dei due film possa condurre a conclusioni significative. Infatti, quello di *Notorious* procede per sottrazione tanto quanto quello di *Gli uccelli* procede per addizione. Perciò, il primo procede verso un ordine (per quanto non gradito), ovvero verso una conclusione; il secondo, invece, introduce a una dinamica entropica e potenzialmente interminabile. In *Notorious*, quindi, il tempo che si struttura intorno al montaggio alternato è senza dubbio il tempo cronologico che, attraverso un conto alla rovescia, conduce verso una *fine*, mentre in *Gli uccelli* si delinea una temporalità di natura espansiva: la prima dinamica temporale sollecita una previsione, la seconda la inibisce del tutto. Ciò significa che nel primo caso a imporsi è una razionalità (che, ripetiamolo, non deve necessariamente essere gradita), nel secondo caso invece è l'irrazionalità più completa a prendere il sopravvento. Tuttavia, ciò che bisogna veramente comprendere sono i processi fruitivi – cognitivi ed emotivi – che permettono a simili significati di imporsi come significati vissuti e non come semplici concetti dal valore puramente intellettuale.

Riprendendo dunque dalla scena di *Notorious* che ci interessa, si può far notare come nello spettatore si attivino le due dinamiche tradizionalmente collegate alla *suspense*, quella cognitiva e quella emotiva. Tuttavia, se è vero che la *dinamica di prospezione* – per dirla con Sternberg – si preoccupa principalmente della salvezza dei due protagonisti, purtroppo all'interno della scena non può trovare agganci razionalmente solidi per procedere. Più semplicemente: lo spettatore dovrebbe riuscire a prevedere in quanto tempo possano finire le bottiglie nel grande secchio pieno di ghiaccio, per carpire se Cary Grant e Ingrid

Bergman potranno portare a termine la loro missione. Ma una simile previsione è ovviamente impossibile.

Dunque, le inquadrature sul secchio possono essere accostate a ciò che Daniele Barbieri definisce un *temine percettivo*: “Un termine percettivo è tale perché rinvia a una forma compiuta, ma il termine percettivo può essere o non essere a sua volta una forma” (Barbieri, 2004, p. 48). Ma, nella misura in cui non garantisce un buon aggancio cognitivo, ogni inquadratura sul secchio delle bottiglie finisce per sottomettersi al processo discorsivo e assumere i tratti di un conto alla rovescia rispetto a un *tempo del discorso* che scorre in maniera inesorabile e ormai del tutto indipendente dal tempo interiore dello spettatore. Più precisamente: il tempo-che-passa nelle cantine del palazzo e l’atemporalità della dimensione intima dello spettatore non trovano una valida mediazione nella struttura temporale delle inquadrature sul secchio delle bottiglie, poiché queste ultime esibiscono una temporalità del tutto imprevedibile.

Accade così in questa occasione ciò che scrive Amiel in merito a un altro film di Hitchcock, *Il peccato di Lady Considine* (1949): “L’essenza del montaggio – permettere alla differenza di intromettersi nel progetto stesso dell’unità – è nell’influenza di queste inquadrature (o perfino di questi stacchi) che strutturano altrimenti la continuità (Amiel, 2006, p. 55)”. È così che si delinea prima e si impone poi un vero e proprio fallimento cognitivo che lascia lo spettatore a contatto con la propria temporalità intima caotica.

Ma una simile divaricazione tra le due dimensioni temporali conduce la *paura* ad assumere la forma dell’*angoscia-ansia*. A venire meno, infatti, è innanzitutto: “Il ragionamento causale [che] ha un ruolo vitale nei processi cognitivi che neutralizzano l’ansia” (Austin, 2010, p. 25) e si determina quel “genere di slittamento o di dissimulazione dell’informazione che [...] produce naturalmente un’ansia» (Prieto-Pablos, 1998, p. 100). Quindi emerge lo stato emotivo di quando “si percepisce una mancanza di controllo nelle situazioni di incertezza e di rischio” (LeDoux, 2016, p. 178) che deve essere considerato “una conseguenza dell’elaborazione cognitiva di ingredienti non emotivi” (LeDoux, 2016, p. 354). Tutto ciò significa che l’*angoscia-ansia* è “un fenomeno [...] che implica un passaggio dall’istinto alla coscienza” (Cometa, 2017, p. 285) ed è per questo che conserva una sua intelligenza, almeno da quattro punti di vista:

1. Lo spettatore può prendere coscienza che le dinamiche conoscitive passano anche attraverso l’incertezza e, quindi, il fallimento cognitivo, grazie al ruolo decisivo che può ricoprire l’attività emotiva;
2. In virtù del ruolo che l’*angoscia-ansia* assegna all’anticipazione rispetto alla “incertezza sulle conseguenze di una minaccia che [...] può non verificarsi” (LeDoux, 2016, p. 31), essa impone – ma quindi consente – di rimanere collegati alla vicenda per scoprirne la conclusione;
3. Porta dunque a riconoscere l’importanza della *fine* come vero elemento significante, con una consapevolezza che può essere associata a quella dell’essere-per-la-morte illustrata da Heidegger, in cui l’essere umano: “viene *completamente* rimandato al suo poter-essere più proprio” (Heidegger, 2006, p. 300);
4. Costringe ad ammettere la presenza e le dinamiche di una forza superiore – una vera e propria razionalità superiore – che governa le vite umane: una ragione che la ragione umana non riesce a decifrare, ma è nondimeno presente, come nella tradizione tragica classica.

Trova dunque una conferma, almeno se ci concentriamo su quest’ultima prospettiva, l’idea di Caroline Levine, secondo la quale la *suspense* va interpretata come un “veicolo di una

nuova estetica chiamata realismo, dove per reale si deve intendere tutto ciò che non appartiene alla mente” (Levine, 2003, p. 7): lo spettatore cioè fa esperienza del fatto che le sue capacità cognitive sono limitate, ma non per questo il mondo perde di senso e risulta in balia di forze oscure, tant’è che l’unica dimensione davvero problematica risulta essere quella della sua interiorità, in particolare della complessa caratura temporale di quest’ultima.

È in quest’ottica che di fronte a questa scena si può mettere in rilievo con certezza ciò che suggerisce Stefano Calabrese: “Il piacere dato dall’immersione in detective stories, thriller o altre narrazioni a struttura sospesa sembra giustificato dalla valenza adattiva dello stress, poiché il nostro cervello sfrutterebbe le narrazioni per stimolare gli strumenti del mind reading e suscitare stati d’ansia solo allo scopo di allenarsi ad esercizi simulativi e di immunoprofilassi” (Calabrese, 2016, pos. 1262).

Le cose vanno in maniera un po’ diversa per ciò che concerne la seconda scena che si vuole analizzare, quella dell’attesa di Tippi Hedren fuori dalla scuola in *Gli uccelli*. Qui ci confrontiamo con la costruzione tradizionale della *suspense* secondo Hitchcock, che egli stesso ha illustrato con chiarezza nella celebre intervista a François Truffaut. A istaurarsi è infatti un vero e proprio differenziale di sapere tra spettatore e personaggio, che tuttavia viene utilizzato per condurre lo spettatore allo stesso livello emotivo del personaggio. Tuttavia, l’effetto particolare della *suspense* di questa scena risiede nel rapido esautoramento dell’attività cognitiva legata alla *prospezione*, dovuto alla dinamica potenzialmente infinita di quelli che dovrebbero essere gli eventi *configuranti*, ovvero l’arrivo degli uccelli. Come si diceva, il carattere sommativo degli eventi fondamentali di questa scena rispetto a quello sottrattivo della scena di *Notorious* produce un effetto decisamente più irrazionale e già per questo angosciante. Ma tutto ciò trova il suo inveramento nel montaggio alternato, che assegna a ogni nuova inquadratura sugli uccelli del trespolo la natura di un *tock* imprevisto e imprevedibile; meglio ancora: mancato.

È dunque vero, come scrive Philippe Durand, che Hitchcock, “mettendo a profitto ogni ellissi, modifica il numero delle bestie con lo scopo di far crescere l’angoscia” (Durand, 1993, p. 169); ma l’assoluta dismisura di uno dei *tock* determina la possibilità di passare dall’*angoscia-ansia* iniziale a un’altra delle forme che può assumere la *paura*: il *terrore*. Infatti, tra la terza e quarta inquadratura dedicata al trespolo su cui si posano gli uccelli lo spettatore assiste a un vero e proprio salto quantico (diciamo così anche per sottolineare l’energia emotiva generata) degli eventi, ovvero fa esperienza di un cambiamento dalla portata troppa ampia rispetto al breve *tempo del discorso*. La divaricazione tra il tempo esterno del film e la temporalità interna dello spettatore si configura ora più nei termini della definitiva e irrimediabile rottura che della semplice divaricazione.

La situazione è per certi versi anche più complessa, infatti la sigaretta che fuma nervosamente Melanie sembra misurare un tempo-che-passa in maniera piuttosto continua, ovvero sembra mostrare che il montaggio non produce dei veri e propri salti temporali e che l’accelerazione, cui rimanda in fondo anche Durand, si possa interpretare come una forma di razionalizzazione dello spettatore (addirittura dello studioso, in questa occasione). In quest’ottica, appena viene inquadrato per la quarta volta il trespolo su cui si sono posati gli uccelli, lo spettatore, per tenere insieme il *tempo del discorso* e il *tempo della storia* alla luce della omogeneità che dichiarano, deve quasi prevedere un tempo eterogeneo a quello cronologico e ciò lo rimanda ulteriormente alla propria problematica temporalità intima.

È in questo senso che l’inquadratura sul trespolo carico di uccelli prende la forma dei *cronosegni* di cui parla Deleuze, perché come questi ultimi anch’essa instaura: “il regno degli incommensurabili o delle interruzioni irrazionali” (Deleuze, 1989, p. 305) che introduce alla rappresentazione di un tempo ulteriore (assoluto) e a causa della quale l’immagine

“non corrisponde più a un concatenamento di azioni ma a stati emozionali e pulsionali” (Deleuze, 1989, p. 243).

È anche per questo che la *sorpresa* che si impone allo spettatore a fronte del trespolo carico di uccelli può giocare un ruolo differente rispetto a quello cui rimanda Baroni. Quest’ultimo scrive:

La *sorpresa*, comparata alla *suspense* o alla *curiosità*, è un’emozione effimera, che si definisce essenzialmente per il momento del suo sopravvenire e non per la sua durata [...]. Questa assenza d’estensione temporale caratteristica della sorpresa ci porta a considerarla come un’emozione che accompagna la tensione narrativa, l’accentua o lo connota talvolta, ma resta un effetto puntuale che non intrattiene che un rapporto secondario con la poetica dell’intrigo, ossia con l’attesa testualmente costruita e orientata, verso uno scioglimento che configura la sequenza (Baroni, 2007, pp. 296-297).

Invece di non avere un’estensione temporale, la *sorpresa* della scena che stiamo analizzando si fa carico di insediare definitivamente una temporalità eterogenea e angosciante; invece di essere indifferente per l’intrigo, lo distrugge.

In questa maniera l’attesa, che aveva tenuto agganciato lo spettatore alla vicenda, si rivela del tutto inutile e viene così meno col suo carattere adattivo. Semmai a imporsi è il *terrore* che, al contrario, non fa che riconoscere l’inevitabilità di un evento (“spesso ciò che ci terrorizza si avvicina a noi in modo previsto ma ineluttabile” (Ciceri, 2018, p. 54) e rinforzarne la portata incomprensibile, persino irrazionale. Scrive Martha Nussbaum:

Quando queste emozioni si manifestano [...] la persona può effettivamente sentirsi come se forze non-cognitive la spingessero qua e là: difatti il contenuto cognitivo di queste emozioni può non essere a lei accessibile, e anche se lo fosse, avrebbe una forma arcaica e infantile (Nussbaum, 2009, p. 284).

Ed è proprio per questa dinamica regressiva che si delinea dietro a certe ricadute emotive che, in occasioni simili a quelle messe in scena da Hitchcock, gli eventi esterni assumo quasi i tratti di deliri proiettivi – dei personaggi e, in maniera più contenuta per via della finzione filmica, dello spettatore – e tutto sembra assimilarsi alla dimensione *simmetrica* di cui ci parla Matte-Blanco. Tutto ciò permette di affermare che qui, e in casi simili, a emergere sembra essere la *pulsione di morte* freudiana, che si incarna in un terrore generalizzato che non produce nessuna consapevolezza – ma perché, venuto meno ogni tratto razionale, non c’è nulla di cui si possa prendere coscienza.

A fronte di ciò, probabilmente più che il carattere adattivo di tali vicende e di tali dinamiche, va messo in luce quanto ha segnalato Martin Tropp: “le storie dell’orrore, quando funzionano, costruiscono un finto mondo di paura e contemporaneamente lo decostruiscono [...]. La narrativa horror fornisce al lettore gli strumenti per ‘leggere’ esperienze che altrimenti sarebbero incomunicabili” (Tropp, 1999, p. 4).

4. Conclusioni (letterarie)

Prima di spostarsi alla letteratura, e anche per affrontare in maniera più rapida gli esempi che verranno presentati, possiamo proporre una sintesi di quanto è emerso fin qui.

Le narrazioni che intendono produrre l’effetto della *paura* – intesa in senso generico e generale – ricorrono prevalentemente alla *suspense*. In una simile situazione lo spettatore (o, come vedremo, il lettore) per contenere la *paura* attiva una capacità previsionale che si

appoggia su eventi che è possibile definire *configuranti*, in attesa dell'evento finale. Quanto più tale attività funziona tanto più la *paura* viene contenuta – nei limiti di un interesse *ansioso* – e viene conservata la possibilità per chi fruisce di elaborare e confermare la propria *identità narrativa*. Tanto più gli eventi della narrazione non riescono ad assumere un valore *configurante*, ma al contrario ne mostrano uno *de-figurante*, tanto più l'attività previsionale e cognitiva fallisce, e tanto più il *tempo del discorso* e il tempo intimo che l'attesa fa emergere si separano e l'*identità narrativa* va in crisi. Così la *paura* si amplifica fino alla possibilità di eliminare lo stesso valore dell'attesa con il *terrore*.

Ora, queste due possibilità emerse con l'analisi degli esempi hitchcockiani possono essere rintracciata anche nell'ambito letterario, e precisamente si potrà vedere come il *Cuore rivelatore* (1848) di Edgar-Allan Poe e *Lettere dalla provincia* (1954) di Tommaso Landolfi possano essere accostati rispettivamente a *Notorious* e a *Gli uccelli*.

Nel racconto di Poe, con l'arrivo degli agenti nella stanza del protagonista si impone infatti la *suspense* che conduce all'*ansia*.

Ma a un certo punto, mi sentii impallidire, ed ebbi voglia che se ne andassero. Mi doleva il capo e mi pareva di avvertire un battito alle orecchie [...]. Il battito, una specie di tintinnio, si fece più distinto [...]. Il rumore aumentava sempre, che potevo fare? Era un sordo e intermittente rumore soffocato, come d'un orologio involuppato nel cotone [...]. Diventava più forte, più forte, e gli uomini chiacchieravano sempre, scherzosi, sorridenti. Era possibile che non sentissero? (Poe, 2006, p. 608-609)

Da un lato, nel lettore si delinea l'attesa e quindi una forma di *paura* (ancora incerta) rispetto all'esito della visita dei poliziotti, ed è per questo che dall'altro lato emerge l'attività cognitiva e previsionale che tenta di contenere l'emozione, cercando un aggancio negli eventi *configuranti* del testo.

Tuttavia nel racconto non emerge nessun evento che possa svolgere questo ruolo, perché il battito del cuore dell'uomo ucciso che il protagonista torna a sentire non ha un carattere *configurante* per almeno due ragioni:

1. Possiede la natura di uno di quegli eventi che, per via del loro carattere omogeneo e insistito, non fanno che riprodurre quello che Kermode definisce «Il tempo che passa e basta, quel tempo disorganizzato che sentiamo il bisogno di umanizzare» (Kermode, 2004, p. 42);
2. Il lettore, inoltre, sa che il protagonista aveva ucciso l'uomo proprio per via del fastidio che gli procurava quel battito ed è quindi sicuro che, per quanto non possa prevedere quando (e come) accadrà, il protagonista tornerà all'azione.

Ma quindi la dinamica temporale di cui si fa portatore l'evento del battito che emerge nel passo citato è in fondo identica a quella del conto alla rovescia, proprio come accadeva per le bottiglie di *Notorious*, e come le bottiglie di *Notorious* anche il battito del *Cuore rivelatore* funge da rinforzo dello scorrere inesorabile del *tempo del discorso*.

Dunque, anche in questo caso, assistiamo al fallimento dell'attività cognitiva e previsionale del lettore che determina come in *Notorious* la divaricazione definitiva tra il tempo intimo dell'attesa e il *tempo del discorso* che insedia la *paura* nella forma dell'*angoscia-ansia* (è il motivo per cui, per certi versi, in passaggi come quello che stiamo analizzando può venire la tentazione di saltare le pagine) e la presa di coscienza che esiste una ragione dei fatti che la ragione umana non afferra. E, come in *Notorious*, anche qui l'*angoscia-ansia* mostra di avere una sua intelligenza che tiene il lettore collegato alla vicenda, con il conseguente riconoscimento del valore del finale da interpretare nei termini dell'essere-

per-morte. Peraltro, ciò trova una conferma anche nel ruolo della *chiacchiera* dei poliziotti che, secondo Heidegger, è lo strumento privilegiato per l'essere umano di evitare l'*Angst* e le sue conseguenze.

Passando a *Lettere dalla provincia* (1954) di Landolfi è possibile stabilire una relazione con *Gli uccelli* rintracciandovi i salti quantici che abbiamo individuato nel film. Il racconto ha la forma epistolare e racconta in maniera progressiva, attraverso le lettere della sola protagonista, l'addormentamento degli abitanti della comunità in cui la donna si è trasferita. Se si pensa proprio a questi eventi è affidata la funzione *configurante* e si riflette sulla natura di simili contenuti, si capisce la ragione per cui l'attività cognitiva del lettore, se non quella previsionale, sia presto compromessa. Così, chi legge per interpretare i fatti ricorre da subito a una prospettiva, se non del tutto irrazionale, almeno non pienamente razionale. E, come abbiamo già visto in precedenza, con l'inibizione della facoltà cognitiva si determina la declinazione della *paura* nella forma dell'*angoscia-ansia*.

C'è però un passaggio, quello tra la quarta e la quinta lettera del testo, in cui la progressione degli addormentamenti lascia spazio a una vera e propria accelerazione. Infatti, se inizialmente leggiamo: "Vuoi sapere come fa la gente di qui a cadere in letargo al principio dell'inverno (e ci siamo quasi)?", e quindi: "L'inverno si avvicina a gran passi [...], e la gente di qui è infatti già cominciata a cadere in letargo: ormai non le conto più", tutto d'un tratto, nelle righe iniziali della quinta lettera, la protagonista scrive: "Sì, sì, si sono addormentati tutti fino all'ultimo" (Landolfi, 2001, p. 69, p. 72, p. 75). Possiamo interpretare questo passaggio nella stessa prospettiva in cui abbiamo letto quello tra la terza e la quarta inquadratura dedicata da Hitchcock al trespolo degli uccelli, ovvero come un vero e proprio salto quantico che comporta un profondo cambiamento anche a livello emozionale e, quindi, per ciò che concerne l'attesa.

Come nel film, la disarmonia che si genera tra il breve *tempo del discorso* e la portata del cambiamento negli eventi raccontata determina la sostituzione dell'*angoscia-ansia* col *terrore* per via della *sorpresa* che vanifica il tentativo di assegnare agli eventi un tratto *configurante* e determina il successo definitivo della loro portata *de-figurante*. Anche qui, quindi, l'attesa non conserva più nessun valore e nei contenuti ciò è rintracciabile nella fretta di partire del "portaordini" (Landolfi, 2001, p. 76) a cui la protagonista consegna l'ultima lettera. Anche in questo senso, forma e contenuti collaborano a imporre un'irrazionalità generalizza che rende dunque vano ogni tentativo di comprensione.

Ora, volendo tradurre tutto quello che abbiamo fatto emergere attraverso analisi ravvicinate in un vissuto fruitivo ordinario, si potrebbe affermare che la coppia *Notorious-Cuore rivelatore* conduce lo spettatore o il lettore a dirsi: "Non vedo l'ora che tutto questo finisca", mentre l'altra coppia, *Gli uccelli-Lettere dalla provincia*, scatena una reazione più rassegnata: "È una rovina!" (O, ricordando l'espressione di De Martino che abbiamo richiamato nelle prime pagine: "È una catastrofe!").

Tuttavia, a ben guardare, le coppie che abbiamo stabilito possono essere contestate e rivisitate. Infatti, se ricorriamo alle logiche sommative e sottrattive a cui abbiamo fatto cenno, sarebbe possibile accoppiare *Notorious* con *Lettere dalla provincia* e *Gli uccelli* con *Il cuore rivelatore*, dal momento che nei primi due casi siamo di fronte a eventi che devono pervenire a un esaurimento naturale, mentre nei secondi due la serie degli eventi – gli uccelli che arrivano e i battiti del cuore – potrebbe essere infinita. Tuttavia, ciò ci permette di confermare e ribadire che la natura degli eventi non è sufficiente a determinare gli effetti fruitivi: quest'ultimi derivano dalla loro organizzazione, che si propone come una configurazione del tempo del racconto che diventa configurazione del tempo umano.

Così, a generare il *terrore* è la frattura che si determina tra le lettere di Landolfi e le inquadrature sul trespolo degli *Uccelli*, per via del genere epistolare e della quantità

straordinaria di uccelli che si accumulano tra un'inquadratura e l'altra, che insinua nella temporalità lineare e cronologica una temporalità eterogenea dalla natura trascendentale e angosciante, a cui rimanda anche il tempo interiore dell'essere umano che fruisce e a cui non riusciamo più, come faceva Sant'Agostino, ad associare la temporalità immobile di Dio. Dall'altro canto, gli eventi che caratterizzano *Notorious* e *Il cuore rivelatore* non disturbano del tutto la cronologia del racconto, anzi per certi versi la mettono in risalto, e quindi lo spettatore e il lettore finiscono per trovarsi di fronte a un'organizzazione del tempo che fa certamente emergere una *forma*, come è dimostrato dalla natura anticipatoria dell'*ansia*, semplicemente non ha i tratti per poter ordinare in maniera soddisfacente l'informe e per questo inquietante tempo interiore che è stato sollecitato.

Certamente non sempre i due principi narrativi che abbiamo segnalato si offrono in maniera così chiaramente separata, semmai più di frequente l'efficacia fruitiva dei testi si regge proprio sulla problematizzazione di simili dinamiche. In proposito un esempio interessante può essere offerto da *Diario di una gravidanza* (1990) di Yoko Ogawa. Qui, una ragazza racconta in forma diaristica la gestazione della sorella, cercando di tenere sotto controllo le improvvise accelerazioni che tanto la forma discorsiva scelta quanto l'evento raccontato possono comportare. Per fare ciò, la narrazione individua due eventi *configuranti* successivi attorno cui organizzare il racconto: le nausee della sorella e la preparazione della marmellata di pompelmi americani che la sorella divora nell'ultimo periodo della gravidanza.

In entrambi i casi lo scopo che la narrazione si propone è quello di contenere la rilevanza temporale degli eventi e di ridurre al minimo la loro azione, non solo *de-figurante*, ma persino *configurante*. Così se le nausee appaiono all'improvviso (Ogawa, 2011, p. 15) e producono un'accelerazione pericolosa che sollecita il lettore a livello tanto cognitivo quanto emotivo, presto diventano un evento addomesticato ("Le nausee non hanno subito alcun cambiamento" (Ogawa, 2011, p. 25) che non alimentano alcuna tensione narrativa. E ciò è tanto più vero per la marmellata di pompelmi, il cui valore *configurante* ci viene proposto dalla stessa narratrice, quando ricorda che il trattamento subito da quei pompelmi: "Distrugge anche i cromosomi umani!" (Ogawa, 2011, p. 44), ma non viene sollecitato dalle successive apparizioni della marmellata che la sorella incinta si divora. Al lettore, semmai, è proposto di attivare una *dinamica previsionale*, che non solo può facilmente anticipare l'esito finale della vicenda, ma, soprattutto, non viene accompagnata da un trattamento problematico del tempo, a cui si accosti il rilievo della componente emotiva con la tensione narrativa relativa.

Insomma, evitata l'accelerazione che può produrre il *terrore* e indebolita la progressiva emersione di eventi potenzialmente *ansio-geni*, la narrazione rincorre la possibilità di sedare l'azione del tempo, inseguendo un inumano *tempo-senza-forma* che trova un sostegno nella cronologia progressiva delle pagine di diario e un simbolo, tanto inquietante quanto rivelatore, nel "bambino deforme" (Ogawa, 2011, p. 53) che nasce nel finale.

A differenza che negli esempi precedenti, al lettore viene dunque fatta sperimentare solo in maniera estemporanea l'*ansia* o il *terrore* coi loro esiti più o meno adattivi, per offrire semmai il tentativo psicotico di *destoricizzare l'esistenza* (Oliverio-Ferraris, 2013, p. 95) e di sperimentare la totale insignificanza di una realtà alla cui costruzione non partecipa la dimensione emotiva, rispetto alla quale anche la nascita di un bambino deforme può configurarsi come un semplice evento che la ragione aveva già previsto (o persino programmato). E in quest'ottica poco importa che l'evento conclusivo sia reale o solamente auspicato e immaginato, nella misura in cui la narratrice è riuscita a far prevalere a livello formale una posizione patologica, che si rivela tale in virtù di una scarsa capacità di *metacognizione* da cui derivano disturbi nella "struttura ritenzionale-protensionale di base"

(Gallagher, 2007, p. 76) della narrazione e una “impovertita e frammentata narrazione del sé” (Gallagher, 2007, p. 77).

In quest’ottica fondamentalmente delirante – ma, almeno in termini contenutistici, apparentemente lucida – del finale si comprende così anche il rapporto circolare con l’inizio del racconto, che va dunque inteso come il prodotto di una psiche in cui “i nuovi eventi nel racconto di sé sono dominati dagli eventi (veri o no) che sono passati” (Gallagher, 2007, p. 78) – ovvero da un vissuto di *ansia-angoscia* che il lettore non può che far proprio.

Bibliografia

Bibliografia Primaria

Borges J.-L., (1995), *Il miracolo segreto* in Id., *Finzioni*, Torino, Einaudi, Torino 1995.

Fuentes C. (2007), *Aura*, Milano, Il Saggiatore.

Ogawa (2011), *Diario di una gravidanza*, in *La casa di luce*, Milano, Il Saggiatore.

Poe E.A. (2006), *Opere scelte*, Milano, Mondadori.

Landolfi T. (2001), *Lettere dalla provincia*, in Id., *Le più belle pagine*, Milano, Adelphi.

Filmografia

Notorious (Notorious – L’amante infedele), A. Hitchcock, 1946.

The Birds (Gli uccelli), A. Hitchcock, 1963.

Bibliografia Secondaria

Agostino A. (1990), *Le confessione*, Milano, Garzanti.

Amiel V. (2006), *Estetica del montaggio*, Torino, Lindau.

Austin M. (2010), *Useful Fictions*, Lincoln, University of Nebraska Press.

Bachtin M. (1997), *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.

Barbieri D. (2004) *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani.

Baroni R. (2007), *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil.

--- (2010), *Ce que l’intrigue ajoute au temps*, “Poétique”, 3, 163, pp. 361-382.

Bellour R. (2009), *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions et animalité*, Paris, P.O.L.

Bronzino C. (2009), *Neuronarratologia e empatia*, in S. Calabrese, *Neuronarratologia. Il futuro dell’analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri.

Brooks P. (1995), *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi.

Brumer J. (2009), *La ricerca del significato*, Torino, Bollati Boringhieri.

Calabrese S. (2016; ed. digitale), *La suspense*, Parma, Carocci.

Ciceri M.R. (2018), *La paura*, Bologna, Il Mulino.

Cometa M. (2017), *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Milano, Cortina.

- Deleuze G. (1989), *Cinema 2 - L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri.
- De Martino E. (2002), *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi.
- Durand P. (1993), *Cinéma et montage: un art de l'ellipse*, Paris, Le Cerf.
- Eugeni R. (2002), *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Milano, Vita & Pensiero.
- Freud S. (1991), *Il perturbante* in Id., *Saggi sull'arte la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Gallagher S. (2007), *Phatologies in Narrative Structures*, "Royal Institute of Philosophy Supplement", 60, pp 65-86.
- Gallagher S., Zahavi D. (2022), *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, Milano, Cortina.
- Grodal T. (2014), *Immagini-corpo. Cinema, natura, emozioni*, Parma, Diabasis.
- Heidegger M. (2006), *Essere e tempo*, Milano, Longanesi.
- Iser W. (1987), *L'atto di lettura. Per una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino.
- Kermode F. (2004), *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Firenze, Sansoni.
- LeDoux J. (2016; ed. digitale), *L'ansia. Come il cervello ci aiuta a capirla*, Milano, Cortina.
- Levine C. (2003), *The Serious Pleasure of Suspense: Victorian Realism and Narrative Doubt*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Matte-Blanco I. (2000), *L'inconscio come insiemini infiniti: saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi.
- Mazzoni G. (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino.
- Minkowski E. (2017), *Il problema del tempo vissuto*, Milano, Mimesis
- Nussbaum M. (2009), *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna, Il Mulino.
- Oliverio-Ferraris A. (2013), *Psicologia della paura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Passalacqua F. (2009), Meir Sternberg, *Raccontare nel tempo (II). Cronologia, Teologia, Narratività*, "Enthymema", 1 (1), pp. 136-186.
- Polkinghorne D. (1988), *Narrative Knowing and the Human Sciences*, Albany, University of New York Press.
- Prieto-Pablos A. (1998), *The paradox of Suspense*, "Poetics", 28.
- Sternberg M. (1993), *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- Smith M. (2022), *Cinema, evoluzione, neuroscienze. Un'estetica naturalizzata del film*, Roma, Dino Audino.
- Taroni P. (2012), *Filosofie del tempo. Il concetto di tempo nella storia del pensiero occidentale*, Milano, Mimesis.
- Tropp M. (1999), *The Imagines of Fear: How Horror Stories Heled Shape Modern Cultur*, Jefferson, McFarland.