



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Classe LM-14

Tesi di Laurea

*La macchina metalettica. Figure della rimediazione
in “House of Leaves” di Mark Z. Danielewski*

Relatore

Chiar.mo Prof. Luigi Marfè

Correlatore

Dott. Marco Malvestio

Laureanda

Nicole Mazzucato

n° matr. 2034454

Anno Accademico 2022/2023

Indice

Introduzione	5
Capitolo I. <i>House of Leaves</i> e lo scaffale ergodico	9
Mark Z. Danielewski e la sua proiezione letteraria	9
Lo scaffale ergodico	14
<i>House of Leaves</i> : porta	16
<i>House of Leaves</i> : Boudoir	26
<i>House of Leaves</i> : Hallway	32
<i>House of Leaves</i> : i muri del labirinto	36
<i>House of Leaves</i> : l'albero di cenere	38
Capitolo II. Oltre il postmoderno	41
Postmoderno e postmodernismo	41
Oltre il postmoderno: post-postmodernismo e metamodernismo	51
La testualità del post-postmodernismo: la prospettiva transmediale	62
I media e la loro evoluzione nell'ipermodernità	67
Per una narratologia transmediale	72
<i>House of Leaves</i> : il <i>close reading</i> attraverso i media	81
Capitolo III. Fotografia, cinema, internet	87
W.J.T. Mitchell e la cultura visuale	87
Richard Grusin e la nozione di rimediazione	97
Una breve storia della fotografia: Barthes, Sontag, Berger	103
Oltre la fotografia: la postfotografia e la non-fotografia	110
<i>House of Leaves</i> e la fotografia del vuoto	117
L'annullamento del soggetto	124
La manipolazione del soggetto	128
L'effetto Sherlock e l'immagine che uccide	133
Il montaggio come trasformazione del soggetto	137
<i>House of Leaves</i> tra <i>found footage</i> e cinema horror	140
<i>House of Leaves</i> e il genere horror	148
Internet: rete e labirinto	156
La materialità del libro e le nuove forme di testi	162
<i>House of Leaves</i> : filologia e intertestualità	165
La ricezione in <i>House of Leaves</i>	172
L'infrazione del testo: oltre <i>House of Leaves</i>	177
Capitolo IV. I paratesti di <i>House of Leaves</i>	181
Paratesti: oltre <i>House of Leaves</i> come libro	181
<i>Haunted</i> : la musica della casa di Ash Tree Lane	181
<i>Redwood</i> e la perdita della logica del senso	189

La questione autoriale: <i>The Whalstoe Letters</i>	196
La sceneggiatura del sequel di <i>House of Leaves</i>	203
Oltre il testo: questioni di ricezione	208
Il blog di <i>House of Leaves</i>	208
Le interviste e l'inafferrabilità dell'autore	213
Il futuro di <i>House of Leaves</i>	216
Uscita dal labirinto: prospettive della letteratura ergodica	221
Bibliografia	225

Introduzione

L'elaborato si propone di analizzare in una prospettiva transmediale il romanzo *House of Leaves* (Casa di foglie, 2000) di Mark Z. Danielewski. L'opera, fin dalla sua iniziale pubblicazione ha suscitato numerose interpretazioni critiche, sia per quanto riguarda le particolarità dell'aspetto grafico sia per la complessità narrativa con cui sono presentate le vicende. L'obiettivo è quello di indagare le interrelazioni del testo con i media visivi, tenendo conto del dibattito critico contemporaneo sulla cultura visuale e degli ultimi sviluppi della narratologia transmediale; in particolare, in questo senso, si è considerata la figura della metalessi come il dispositivo retorico più rilevante per il passaggio tra i livelli diegetici e semiotici del romanzo.

Il primo capitolo si presenta un profilo dell'autore, e della struttura dell'opera, che viene inserito all'interno di un panorama storico-culturale problematico e dibattuto ancora oggi, relativo alla fine del postmodernismo e la sua discussa conclusione. Nello specifico, l'analisi si concentra sulla figura di Mark Z. Danielewski, in relazione alla sua biografia, alla sua proiezione letteraria e al rapporto con i suoi lettori. La trama in *House of Leaves* si sviluppa in diversi livelli narrativi che forniscono numerosi piani di lettura non tradizionali.

Il secondo capitolo è dedicato al dibattito critico sul superamento del postmoderno. In questa sezione si analizzano le principali teorie e proposte di categorizzazione storico-letteraria (ipermodernità, post-postmodernismo, metamodernismo). Nella sezione successiva, si introduce l'apparato teorico che regge l'analisi testuale del terzo capitolo, in specifico la figura della metalessi e le nuove forme di testo nell'ipermodernità. Il testo viene in questo senso analizzato nella prospettiva della narratologia transmediale, che da tempo – si pensi agli studi di Marie-Laure Ryan o Monika Fludernik – ha portato a questa disciplina fuori dalla prospettiva intratestuale di matrice genettiana. *House of Leaves* viene analizzato come esempio paradigmatica di quest'operazione critica.

Il terzo capitolo è incentrato sul *close reading* dell'opera di Danielewski, introdotto da brevi sezioni teoriche atte ad illustrare gli strumenti poi impiegati nell'analisi testuale. Considerando gli elementi di intermedialità dell'opera, sono stati considerati tre media

principali: la fotografia, il cinema e Internet. Questi media sono ricorrenti nel romanzo, intrecciati ai testi e forniscono l'uscita dall'oggetto libro verso la realtà: un legame, dunque, tra finzione e mondo reale.

All'inizio del capitolo si colloca una breve premessa sulla storia della teoria dei media, in particolare si considerano gli studi critici di W.J.T. Mitchell e *Remediation: Understading New Media* (1999) di Jay David Bolter e Richard Grusin. In seguito, si evidenzia brevemente il concetto di *Radical Mediation* di Grusin alla luce dell'evoluzione della tecnologia e della società contemporanea. Questa introduzione è seguita dalle tre sezioni dedicate ai media, ciascuna corredata da brevi paragrafi esplicativi della storia del *medium* considerato e dall'analisi di alcuni passaggi di *House of Leaves* volti a mostrare i processi di rimediazione all'opera nel romanzo.

Nella sezione dedicata alla fotografia, si propone una breve storia del *medium* considerando i tre capisaldi critici novecenteschi: Roland Barthes, Susan Sontag e John Berger. Il superamento della fotografia tradizionale verso l'introduzione della tecnologia digitale è descritto attraverso i concetti di postfotografia, come definito da Joan Fontcuberta, e di non-fotografia nella prospettiva di François Laruelle; seguono poi le due sezioni di analisi testuale, dedicati al tema dell'annullamento del soggetto nel ritratto fotografico, e al dispositivo come opportunità di manipolazione del sé.

Il cinema è il *medium* successivo ad essere preso in esame, attraverso il saggio di Victor Stoichita, *L'Effet Sherlock Holmes* (Effetto Sherlock, 2015), e ai due volumi monumentali di Gilles Deleuze. Importante è considerare brevemente la tecnica di montaggio, con la ripresa del *medium* fotografico e l'alienazione del soggetto, descritto da Walter Benjamin, in contrasto con l'ottimismo di László Moholy-Nagy a lui contemporaneo. L'analisi di *House of Leaves*, come romanzo cinematografico, si focalizza si concentra sul *found footage* e sull'horror contemporaneo, analizzando in particolare le influenze di alcune pellicole sull'opera di Danielewski e le diverse inferenze possibili rispetto alla tradizione, non solo in riferimento alla contemporaneità.

L'ultimo *medium* affrontato è Internet, in specifico si propone l'analogia della rete virtuale alla figura del labirinto al centro di *House of Leaves*; si approfondisce questo legame attraverso il recupero delle nozioni di labirinto e ipertesto di Umberto Eco per affrontare la complessa definizione del cyberspazio. Questo parallelo permette di analizzare il progressivo processo di uscita dall'oggetto libro e come questo processo

influisca sulla pagina del romanzo analizzato. Le inferenze sono infinite, e si considerano le continue evasioni della realtà finzionale nel mondo reale. Infine, si propone un possibile metodo transmediale, ipotizzando come affrontare l'analisi di testi simili ad *House of Leaves*.

Nell'ultimo capitolo si analizzano in sequenza i diversi paratesti di *House of Leaves*, fuori, quindi, del romanzo stesso: l'album musicale pubblicato dalla sorella dell'autore, le questioni filologiche attorno alla composizione dell'opera, il volume separato di lettere a supplemento del romanzo e il *sequel* – serie tv – delle vicende narrate. Si considera poi l'apparato di ricezione mediatica del romanzo, dunque il blog dedicato ad *House of Leaves*, teatro di confronto tra i lettori dell'opera, le interviste all'autore e l'influenza del romanzo sulla letteratura successiva. Si propone, infine, una breve riflessione sui media contemporanei e come la letteratura ergodica possa essere uno spazio di ripresa della funzione primitiva della narrazione e dell'atto di lettura.

House of Leaves è un'opera che permette, nella sua instabilità, diverse e varie opportunità di analisi. Un romanzo che è un laboratorio di indagine in cui l'autore gioca a nascondere e rivelare le sue fonti, i suoi modelli e fornisce infinite letture della sua opera. I livelli narrativi comunicano tra loro e danno al lettore la chiave per decostruirne ogni singola parola, evento e personaggio. La letteratura ergodica ha in parte questo obiettivo: l'atto semplice della lettura nascosto nel labirinto complesso del gioco letterario.

CAPITOLO I. *House of Leaves* e lo scaffale ergodico

Mark Z. Danielewski e la sua proiezione letteraria

Prima di affrontare la vita e la produzione di Mark Z. Danielewski è giusto porre alcune avvertenze, alcune delle molte presenti in questo percorso. Parlare e trattare di un autore ancora in vita comporta un duplice problema: il ritracciare una fonte adeguata sulla sua biografia in continuo aggiornamento e descrivere, come nel caso di Danielewski, un report sommario della sua produzione, anch'essa in continua evoluzione. Si cercherà, dopo questa breve premessa, di stilare un breve profilo biografico unendo alcune delle informazioni forniteci dall'autore nel corso di interviste, più critiche e tecniche, ma anche dai suoi interventi radiofonici, televisivi e dai social che l'autore utilizza. Un buon punto di partenza è il sito web di Danielewski¹, che contiene informazioni riguardo la sua vita e le sue opere. Un altro avviso è d'obbligo in questo caso: vista l'assenza di monografie critiche, alcune delle informazioni biografiche rese note dall'autore entrano in conflitto tra loro. Danielewski è noto, come molti altri autori contemporanei, non solo per confondere le linee interpretative delle sue opere e delle sue fonti, ma anche per confondere le acque della sua stessa biografia.

L'obiettivo a cui tenterò di puntare è la costruzione di un quadro biografico in grado di contenere questo grande affresco contraddittorio; cercherò, inoltre, di mettere sotto lo spettro critico, quasi investigativo, la complessità di queste prove. Inquadrare il profilo di un autore come Danielewski è un'operazione critica complessa.

Come detto in precedenza, molti punti della biografia di Danielewski risultano oscuri. Molte informazioni riguardo, soprattutto, alla sua carriera come scrittore e non solo, sono ricavabili dalle interviste². Mark Z. Danielewski nasce il 5 marzo 1966 a New

¹ Sito web di Mark Z. Danielewski: <https://www.markzdanielewski.com/>.

² La più significativa delle quali, che tornerà in queste pagine, è S. Gregory, L. McCaffery, *Haunted House. An Interview with Mark Z. Danielewski*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 44, 2003, pp. 99-135.

York; il padre è Tad Danielewski, un famoso regista polacco e la madre Priscilla Decatur Machold. La figura paterna è essenziale per la formazione dell'autore per diverse ragioni. La prima è la passione per il cinema, trasmessa dal padre ai due figli, Mark e Anne (una cantante conosciuta al grande pubblico con il nome d'arte di Poe):

My dad was a filmmaker who made everything from soap operas and documentaries to commercials and avantgarde films. There's little question that his passion for the cinema had a decisive impact on my own sensibilities. My father was originally from Poland and a survivor of the war. He was in the Warsaw insurrection and survived a camp. Liberated by the Americans, he first made his way to England where he was somehow accepted into the Royal Academy of Dramatic Arts on the basis of an audition at which he recited Hamlet's "To be or not to be" soliloquy without understanding a word of what he was saying!³

Tad era solito mostrare ai figli diverse pellicole e commentarle, oltre ad interrogarli su inquadrature, trame e prove attoriali. Lo stesso Danielewski nell'intervista riporta un breve aneddoto fondamentale anche per decifrare il contenuto delle sue opere:

Over dinner he might also discuss a film he hadn't brought home with him-one he'd shown in a classroom or at a screening. He would describe it in great detail in a near state of rapture, providing a running commentary, even outlining the talks held afterward. Then for the next hour and a half, the Danielewski family would sit around discussing a film not one of us had seen but which my father had so vividly re-created for us in our heads⁴.

La seconda ragione è la spinta e ispirazione alla scrittura: Danielewski racconta che il suo romanzo di esordio, *House of Leaves*, ha come nucleo compositivo una *short story*, *Redwood* (ora presente nel quinto volume di *The Familiar*) scritta, a detta dell'autore, durante il lungo viaggio da Los Angeles a New York all'ospedale in cui il padre era ricoverato per un grave tumore. Lo scrittore racconta che dopo aver letto la storia al genitore, lui abbia risposto che doveva trovarsi un lavoro in un ufficio postale:

³ Ivi, pp. 107-108.

⁴ Ivi, p. 108.

His response was unbelievable, full of rage-outraged, I think, by the audacity that I had written something so passionate and so focused on him. And so he applied all his years of intellectual edge and shredded me, going on to describe how useless art was, demanding why I didn't just go get a job at the post office!⁵

Questo ha portato Danielewski a strappare il racconto⁶, ma la sorella Anne ha raccolto i brandelli di carta e durante una cena, gli ha restituito il foglio "ricucito":

Then my sister did something that still chokes me up when I think about it: she presented me with a manila folder in which I discovered "Redwood"- intact. She had gathered up and taped together all the pieces. This rescue of what I had impulsively destroyed allowed me to see that I could keep writing⁷.

Così, secondo le inaffidabili parole di Danielewski, inizia la lunga redazione di *House of Leaves*. Un'altra importante informazione ci viene fornita sempre dall'autore durante un'intervista: la stessa casa di *House of Leaves* è tratta a sua volta da un elemento biografico⁸. L'autore racconta che i genitori non permettevano ai figli di varcare la soglia

⁵ Ivi, p. 104.

⁶ Ibidem: «Well, I probably should have expected his reaction, but I was just devastated. My first response afterward was to attempt to eliminate myself from this equation. I was an affront to my father's will and my father's place in the universe, and so rather than challenge that will and that place, I would sacrifice myself. And I did exactly that; the closest thing to suicide I can think of- I tore up the manuscript of "Redwood" into hundreds of pieces, flung them into a dumpster in the alley, and spent the next few days in a kind of emotional coma. Ripping this thing apart in this Dionysian manner was a violent act but certainly not one inspired by joy and wine».

⁷ Ivi, p. 105.

⁸ Ad esempio, l'immagine del corridoio buio, al centro di *House of Leaves* è tratta da un evento che ha vissuto in prima persona l'autore insieme al padre. Il regista stava girando un film, poi confiscato, e della cui esistenza e pellicola, anche successivamente alle ricerche archivistiche del figlio, sembra svanita nel nulla. Da questo evento biografico, Danielewski ha preso ispirazione per *The Navidson Record*. Riporto brevemente in nota l'aneddoto raccontato dall'autore stesso, ivi pp. 109-110: « My father was at work on a documentary called Spain: Open Door. We were only there for two years, '69-'71, '70-'72, somewhere around then. A brief time but very important to both my sister and myself. The title was an echo of a Rossellini film,³ but its main reference was to the way Spain was supposedly opening its doors to artists during the era of the Franco regime. [...] Right. After my father put all his heart, money, and creative energies into that film, the Spanish government confiscated it because they had decided his take on things was unacceptable. So my father lost his film. [...] One incident that I know for a fact was never recorded on celluloid was when my father took me on a day-trip to a bullfighting school outside Madrid. It was run by a family who also owned a ranch for raising bulls. After we arrived, my father showed me the area where the young matadors trained. To get there we had to go down into the concrete underbelly where the bulls were normally kept. On this particular afternoon no bulls were around, but there was a smell in the air that

di alcune porte di una delle case in cui si erano trasferiti. All'interno dell'abitazione si poteva percepire un'atmosfera spettrale e tetra quasi da film dell'orrore⁹. L'immagine che "perseguita" lo scrittore e che gli darà l'idea fondante del romanzo è una casa più grande all'interno rispetto all'esterno:

I had an image of a house that was a quarter of an inch bigger on the inside than on the outside. At first I couldn't tell if this image contained a story or was just a footnote to a story, or a poem, or maybe something else entirely; but the image persisted, keeping me company as I continued writing. [...] One night, completely out of the blue it seemed [...] I suddenly found myself saying "Oh, my god! All the characters I've been working on live in this house! And all the theoretical concepts that I have been wrestling with are represented by this house!" My unconscious had showed me how all the threads of meaning I had been considering—all these riffs I had about memory, death, art and life, youth and old age, the nature of fear, and so on, as well as all the storylines I had been so entangled in—could be compressed into one icon¹⁰.

Alcuni di questi aneddoti, ovviamente, non possono essere verificati: l'autore è sempre alla ricerca di storie e di creazione anche della narrazione del sé, in una sorta di *self-fashioning* per riprendere Stephen Greenblatt; anche per quanto riguarda i modelli e le ispirazioni per le opere, le sue affermazioni entrano in contraddizione, come vedremo in seguito.

made it feel as if a bull might appear at any moment. My father proceeded to show me how the bulls were released to run down this long dark tunnel we were standing in, and which my father and I began walking down, hand in hand, until it eventually led us out into the arena. If we went there now, we'd probably discover the tunnel was only ten or fifteen feet long, but the way my memory conjures the place, it was at least a hundred yards long and seemed to take forever to pass through. I assure you the whole thing was very, very spooky».

⁹ Ivi, p. 115: «It was no coincidence! My sister and I have been very involved in the American Gothic scene since our childhood, not just in our imaginations or from reading about it, but in the literal sense of living it. The house my sister and I grew up in and where we attempted to live (and ultimately couldn't live) was created out of great shadows, constantly cast by and filled with many very painful and dangerous resonances. Of course, plenty of kids grow up in houses with shadows, but most of them never get too freaked out because their parents can just turn on the lights, announce loudly that there's nothing there, and poof! No more dark to worry about. But Poe and I realized early on that shadows were everywhere in our house, impossible to light and very, very deep indeed».

¹⁰ Ibidem.

In sintesi, Danielewski è cresciuto in un ambiente familiare circondato da film e media; l'autore ha viaggiato molto durante la sua infanzia, causa il lavoro da regista del padre¹¹ tra il Ghana, l'India, la Spagna, la Svizzera e la Gran Bretagna. Studia in America nello Utah. Poco più che diciottenne, viaggia in Europa in particolare in Francia, dove si stabilisce con il fratellastro a Parigi: da quello che si ricava dalle interviste, questo è il periodo in cui Danielewski inizia a scrivere e si confronta con le difficoltà della narrazione. Una delle sue prime prove è *Where Tigers Dance*, storia che non ha mai concluso. Nel 1988 si laurea a Yale in letteratura inglese, poi a Berkeley in California studia il latino. Si iscrive anche alla USC School of Cinema-Television a Los Angeles e collabora come assistente al montaggio, tecnico del suono e cameraman ad un documentario sul filosofo e critico francese Jacques Derrida, intitolato *Derrida (2002)*¹² regia di Kirby Dick e Amy Ziering Kofman. Ottiene il Master of Fine Arts nel 1993, anno della morte del padre e inizio della stesura di *House of Leaves*¹³.

Si può quindi affermare che Danielewski ha avuto una formazione sia a livello di cinema e media, anche nella loro fase di costruzione, sia letteraria: questi due aspetti sono i perni su cui si incardinano l'intera produzione dell'autore. In particolare, come descriverò nel seguente paragrafo, si possono individuare collage di foto, disegni, parti di fumetti, la collocazione insolita del testo rispetto all'impaginazione tradizionale, l'utilizzo di font diversi¹⁴. L'autore gioca con tutte le possibilità di resa di un testo letterario nella sua componente visuale: gioca, dunque, con il significante. Un gioco le cui regole non sono note e con cui l'autore ci sfida a prendere parte.

¹¹ Ivi, p. 108: «It was actually more of a rags-to-riches-to-rags story. My family moved around a lot during the years my sister and I were growing up because of the films my father was doing. He was constantly pursuing new projects and ideas in new settings; by the time I was twelve we had already lived in Switzerland, Spain, Africa, England, and even India for a little while when I was very, very young. A bit later the money dried up, and he wound up back in New York City directing soap operas».

¹² Informazioni tratte da Internet Movie Database (IMDb): <https://www.imdb.com/title/tt0303326/>.

¹³ Ivi, p. 105: «During that time I'd been going to film school at the University of Southern California and was actually beginning to put down roots here when my father's prostate cancer returned with a vengeance, metastasizing throughout his body, finally destroying him in January 1993. Following the funeral my sister and I opened my father's will and discovered he'd left instructions for his ashes be scattered among the redwoods».

¹⁴ Nella lunga fase preliminare di stesura di *House of Leaves* lo stesso autore dichiara di aver "giocato" con diverse forme artistiche e figurative, ibidem: «Finally after years of pushing ahead blindly with no clear direction (bear in mind, all this started in the late '80s at an inn in Vermont: character sketches, scenes, theoretical essays on film, odd monographs on the unseen)».

Lo scaffale ergodico

La produzione di Danielewski spazia dai romanzi, romanzi brevi, racconti brevi, saggistica e anche collaborazione a livello musicale e artistico-visuale. Per quanto riguarda i romanzi, il suo esordio è *House of Leaves* (Casa di foglie, 2000)¹⁵ oggetto di questo lavoro: gli aspetti materiali, la trama e le vicende di pubblicazione verranno trattati nel prossimo paragrafo, come la pubblicazione dell'appendice *The Whalestoe Letters* (Lettere da Whalestoe, 2000)¹⁶.

Only Revolutions (2006) è un romanzo che segue la scia dell'esordio. Sempre di letteratura ergodica si può parlare anche per quest'opera che vede protagonista le vicende di Sam e Hailey, dei teenager che non invecchiano mai. La narrazione è suddivisa in due parti rispetto alla materialità del libro: la storia può essere letta dal punto di vista di Sam o di Hailey a seconda di come il lettore apra il romanzo. Nella parte superiore si trova la storia di Sam, di cui sono narrate le vicende dal 22 novembre 1863 al 22 novembre 1963. La sezione di Hailey invece racchiude l'arco temporale dal 22 novembre 1963 al 19 gennaio 2063. Le avventure dei due ragazzi sono incorniciate da un viaggio in automobile attraverso gli stati americani, ritagliando molto dal celebre *On The Road* (1951) di Jack Kerouac. Non a caso la *beat generation* con l'aura di alcol e droghe, insieme alla ricerca della libertà dai valori ostracizzanti della società americana sono al centro dell'opera di Danielewski. Molti aspetti grafici, quale la suddivisione della narrazione sulla parte

¹⁵ In questo lavoro verranno utilizzate le seguenti edizioni: M.Z. Danielewski, *House of Leaves*, New York, Pantheon, 2000; trad. it. *Casa di foglie*, Roma, 66thand2nd, 2019. Nota a margine: ogni citazione riportata dall'opera, non rispecchierà il carattere riportato nel testo come espresso dai fittizi redattori, ma verranno inserite alcune pagine fondamentali dal punto di vista grafico: p. 4 «In an effort to limit confusion, Mr Truant's footnotes will appear in Courier font, while Zampanò will appear in Times. We also wish to note here that we have never actually met Mr. Truant. All matters regarding the publication were addressed in letters or in rare instances over the phone. – The Editors», trad. it, p. 4: «Nel tentativo di evitare confusione, le note di Truant appariranno in Courier mentre quelle di Zampanò in Times. Desideriamo inoltre far presente di non aver mai conosciuto il signor Truant. Ogni questione riguardante la pubblicazione è stata affrontata per lettera, o più di rado, al telefono». Il font utilizzato dai redattori, è citato all'interno di Pressman, Jessica, 2006, "House of Leaves: Reading the Networked Novel", in «Studies in American Fiction», Vol. 34, fascicolo 1, p. 3: «Zampanò's academic commentary appears in Times Roman, the font associated with newspapers and the linotype; Truant's footnotes are in Courier, imitate a typewriter's inscription, and thematically identify him as the middleman, the "courier" of the manuscript; the terse notations from the Ed. are aptly presented in Bookman».

¹⁶ M. Z. Danielewski, *The Whalestoe Letters*, New York, Pantheon, 2000; trad. it. *Lettere da Whalestoe*, Roma, 66thand2nd, 2020.

inferiore e superiore della pagina che costringe il lettore a girare di 180 gradi il libro, è corredata da un'altra bipartizione che rende conto del giorno mese e anno della pagina letta e una breve lista di eventi accaduti. *Only Revolutions* è stato pubblicato il 12 settembre 2006 ed è stato finalista al National Book Award for Fiction.

Precedente ad *Only Revolutions*¹⁷, si colloca *The Fifty Year Sword* (2005) pubblicato sia in inglese sia in olandese (Het Viftig Jaars Zwaard) quest'ultima edizione curata dall'artista Peter Van Sambeek. È difficile definire quest'opera che interseca, come altri lavori dell'autore, la narrazione all'aspetto grafico. La trama racchiude diverse storie raccontate da Chintana, una sarta nell'est del Texas, che incontra e diventa "tutrice" di cinque orfani. I ragazzini sono affascinati da una storia raccontata da un cantastorie e dalla sua scatola nera, che si apre a mezzanotte e intrappola gli orfani e la sarta. La narrazione è corredata dall'utilizzo di cinque colori diversi che corrispondono ai personaggi. La storia, inoltre, ha preso vita: Danielewski l'ha recitata dal vivo, insieme ad altri attori, durante Halloween tra il 2010 e il 2012 al REDCAT theatre al Walt Disney Concert Hall.

Danielewski, come sottolinea nelle sue interviste, progetta la stesura di 27 volumi intitolati *The Familiar*. Al momento sono stati pubblicati solo cinque volumi: *The Familiar, Volume 1: One Rainy Day in May* (2015) ambientato in un singolo giorno il 10 maggio 2014 e comprende 9 diversi snodi narrativi, *The Familiar, Volume 2: Into the Forest* (2015), *The Familiar, Volume 3: Honeysuckle & Pain* (2016), *The Familiar, Volume 4: Hades* (2017), *The Familiar, Volume 5: Redwood* (2017). Danielewski ha affermato che la struttura di questi volumi è molto simile alle serie televisive, rimarcando nuovamente il rapporto tra le sue opere e l'utilizzo a livello letterario dei media più popolari. Come per *House of Leaves*, lo scrittore ha prodotto delle sceneggiature per gli adattamenti cinematografici e televisivi, non ottenendo ancora però una produzione. Nel 2017, Danielewski inoltre ha dichiarato che il processo della pubblicazione dei volumi di *The Familiar* è congelato, ma il progetto resta ancora attivo:

And that's where I think literature finally has to move; we're very good at giving people a voice but we have not begun, strenuously enough, to give voice to that

¹⁷ M. Z. Danielewski, *Only Revolutions*, New York, Pantheon, 2006; trad. it. *Only Revolutions*, Roma, 66thand2nd, 2023.

which will never have a voice: the voice of the waves, the animals, the plants, this world we inhabit¹⁸.

The Little Blue Kite pubblicato il 5 novembre 2019 è una storia per bambini che vede protagonista un bambino di nome Kai, il suo aquilone e the Murk; la linea di composizione e di intreccio tra immagini, disegni e parole anche in quest'ultima opera ricalca i meccanismi tipici della narrazione di Danielewski. Le illustrazioni sono curate da Regina M. Gonzales.

La produzione di quest'autore però non si ferma ai romanzi, ma comprende numerose *short stories* come *There's a Place for You* (2020), *Love is not a Flame* (suddiviso in 4 parti, pubblicate nel 2019), *Parable #8: Z is for Zoo* (2014). Danielewski collabora a produzioni teatrali, fonda un gruppo di traduttori, ricercatori, grafici, designer e altri professionisti chiamato *Atelier Z*. Non secondarie sono i *featuring* musicali: la più importante con la sorella Anne (in arte Poe). I due fratelli scrivono *Haunted*, paratesto essenziale nella comprensione e nella risoluzione di alcuni enigmi di *House of Leaves*. Danielewski scrive per la sorella anche "A Rose is a Rose". La band rock scozzese Biffy Clyro, amata dall'autore, utilizza il titolo *Only Revolutions* per uno dei loro album e collaborano per una performance e lettura live del romanzo nel 2011.

House of Leaves: porta

House of Leaves (2000) è un romanzo etichettato all'interno della categoria "letteratura ergodica"¹⁹ e rappresenta il modello ipercontemporaneo della letteratura complessa. Un romanzo per molti inaccessibile, per altri, invece, qualche "porta" si apre, ma con difficoltà. Un'opera che ha come protagonista una casa, rispecchiata anche dalla stessa disposizione delle parole sulla pagina bianca; dunque, un romanzo labirintico e difficile da leggere, di cui la critica ha ipotizzato numerose interpretazioni. Lo stesso scrittore nelle interviste dichiara di essere in possesso di tutte le chiavi di accesso alle "porte"

¹⁸ Dalla seguente intervista: <https://www.kcrw.com/culture/shows/bookworm/mark-z-danielewski-the-familiar>.

¹⁹ La definizione verrà articolata in seguito utilizzando come testo di riferimento: J. E. Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 1997.

interpretative²⁰. Per i critici, non solo per i lettori, la difficoltà di affrontare *tout court* il testo si è posta come una sfida non solo ermeneutica, ma anche teorica. Le teorie tradizionali sono state applicate in più lavori critici di rilievo, citati anche nel volume antologico²¹, ma è stato sottovalutato l'aspetto transmediale dell'opera, il *focus* di questo lavoro. Il metodo, sul quale si muoverà questa dissezione, utilizza strumenti critici ibridi ed è fondato sulla teoria dei media intersecata alla narratologia, attraverso anche l'impiego della metalessi.

Prima di sondare le profondità dell'opera, è necessario attraversare la sua trama e la sua struttura diegetica.

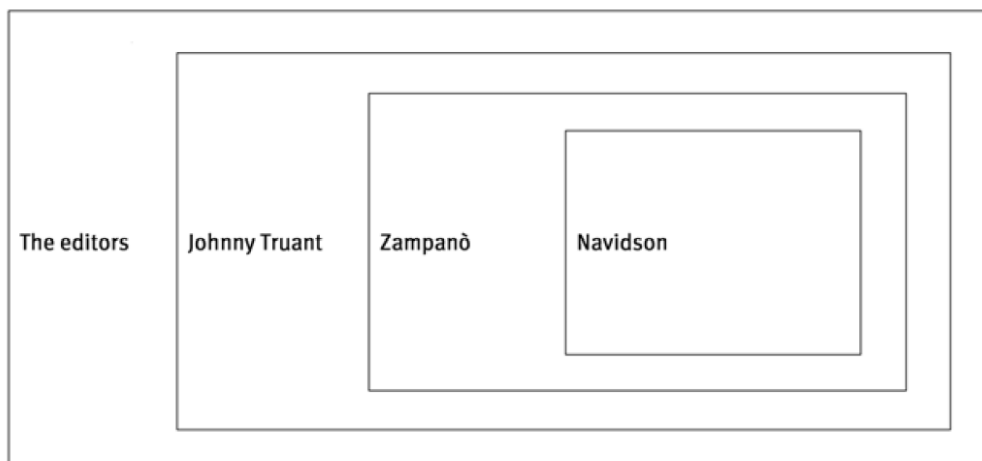


Figura 1: I livelli narrativi di *House of Leaves*²²

²⁰ Alle richieste interpretative degli intervistatori in S. Gregory, L. McCaffery, *Haunted House. An Interview with Mark Z. Danielewski*, cit., p. 106, l'autore anticipa la domanda con la seguente affermazione: «I don't mind admitting that I was extremely self-conscious about everything that went into House of Leaves. In fact-and I know this will sound like a very bold remark, but I will say it anyway since it remains the truth-I have yet to hear an interpretation of House of Leaves that I had not anticipated. I have yet to be surprised, but I'm hoping».

²¹ J. Bray, A. Gibbons, *Mark Z. Danielewski*, Manchester, Manchester Press, 2011.

²² Grafico ripreso dal saggio M. Klm, "Die unmögliche(n) storyworld(s) in Mark Z. Danielewski House of Leaves" in *Welt(en) erzählen: Paradigmen und Perspektiven*, hrsg Christoph Bartsch und Frauke Bode, Berlin, De Gruyter, 2019.

Il romanzo è suddiviso in tre strati narrativi principali: *House of Leaves* è il manoscritto finale che contiene il commento di Johnny Truant un venticinquenne (nato il 4 luglio²³) che vaga tra *night club* con l'amico Lude, assume droghe e lavora come assistente in uno studio di tatuaggi, e la recensione di *The Navidson Record* (La versione di Navidson) di Zampanò. Zampanò è un vecchio cieco trovato morto nel suo appartamento che commenta un film di Will Navidson, un fotografo vincitore del premio Pulitzer. Il lungometraggio mostra dei fenomeni paranormali che avvengono nella casa in Virginia della famiglia Navidson: la moglie, Karen Green, ex modella, i figli Chad e Daisy, il gatto e il cane Hilary. Navidson, un giorno si accorge, al ritorno di una gita con la famiglia, che in una parte della casa sono apparse una porta e un corridoio buio non presenti in planimetria. Il fotografo chiama il fratello Tom, per assicurarsi delle misurazioni e scopre che la casa all'interno è più grande di 7 mm (1/4") rispetto alle misurazioni in pianta:

An incongruous cut presents us with the title card: 1/4". [...] he reaches the top rung where using a 100' Empire fiberglass tape with a hand crank, he proceeds to measure the distance from the far end of the mater bedroom to the far end of the children's bedroom. The total comes to 32'9" 3/4" which the house plans corroborate – plus or minus an inch. The puzzling part comes when Navidson measures the internal space. [...] The result is anything but comforting. In fact it is impossible. 32' 10" exactly. The width of the house inside would appear to exceed the width of the house as measured from the outside by 1/4". Certain that he has miscalculated, Navidson drills through the outer walls to measure their width precisely. [...] He double checks his work, makes sure the line is straight, level and taut and then marks it. The measurement is still the same. 32' 10" exactly. Using the same line, Navidson goes outside, stretches the fishing line from one side of the house to the other only to find it is a quarter of an inch too long. Exactly²⁴.

²³ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 106, in riferimento all'età: «Now I haven't cried since I was twelve, so I had no intention of starting at twenty-five», il compleanno di Truant, p. 181 «Somehow the date escaped me. It's July 4th. This country's birthday. Wow. Which I realize means I forgot my own birthday»; trad. it. *Casa di foglie*, cit., p. 115: «Intendiamoci, non piangevo da quando avevo dodici anni, quindi non è che avessi intenzione di ricominciare a venticinque», p. 193: «Chissà come, la data mi è sfuggita. È il 4 luglio. Il compleanno di questo paese. Che bello. Questo significa che mi sono scordato del mio, di compleanno».

²⁴ Ivi, p. 30; trad. it. ivi, p. 32: «Un taglio improvviso e sullo schermo compare la scritta: 7 mm. [...] servendosi di un metro a nastro in fibra di vetro da 30 metri dotato di manovella, si accinge a misurare la distanza tra il muro all'estremità della camera padronale e quello all'estremità della stanza dei bambini. Il totale è di 9 metri, 99 centimetri e 3 millimetri, dato confermato dalla pianta, millimetro più millimetro

Will scopre, inoltre, che il corridoio continua a variare di forma, dimensione e planimetria. Dopo le pressioni della moglie, Navidson decide di creare una squadra esplorativa composta dal fratello Tom, Billy Reston amico di Will, Halloway Roberts esploratore, Kirby Wax Hook e Jed Leeder. Inizialmente Will non prende parte alle esplorazioni (ben cinque in tutto, filmate e riportate nel prodotto visivo finale) finché non soccombe al suo istinto e perde parte del suo stesso corpo (a causa di una grave ipotermia).

L'intera storia nella casa in Virginia è incorniciata in nota dalle vicende di Johnny Truant, che ritrovato il materiale nell'appartamento di Zampanò narra le proprie sventure e la crescente ossessione, nel corso della ricostruzione del manoscritto lasciato dal vecchio cieco e, di conseguenza, per la vicenda di Navidson. La storia di Truant inizia con un riferimento temporale preciso:

It was the end of '96. Nights were cold. [...] Suffice it say, Lude & I spent the last hours of the year alone, scouting for new bars, new faces, driving recklessly through canyons, doing our best to talk the high midnight heavens down with a whole of bullshit. We never did. Talk them down, I mean. Then the old men died²⁵.

Non è da sottovalutare anche la nota degli editori: infatti in calce all'opera è riportata la dicitura "seconda edizione"²⁶. Nel corso della narrazione, Johnny incontra una

meno. Il problema subentra quando Navidson misura lo spazio interno. [...] Il risultato è tutto fuorché confortante. Anzi, è addirittura impossibile. Esattamente 10 metri. L'interno risulta più ampio dell'esterno di 7 millimetri. Convinto di aver commesso un errore, Navidson fora i muri perimetrali per misurare lo spessore preciso. [...] Controlla di aver fatto tutto per bene, si assicura che il filo sia teso e dritto, poi prende la misura. Il risultato è sempre lo stesso. Esattamente 10 metri. Utilizzando la medesima lenza Navidson esce, la tende da un lato all'altro della casa e scopre che misura 7 millimetri di troppo. Esattamente».

²⁵ Ivi, p. xii; trad. it. ivi, p. xii: «Era la fine del '96. Le notti erano gelide. [...] Manco a dirlo, io e Lude abbiamo trascorso le ultime ore dell'anno da soli, alla ricerca di nuovi bar, nuove facce, guidando senza sosta tra un canyon e l'altro, e cercando di mettere a tacere a suon di cazzate la maestosa volta celeste che incombeva sopra di noi. Non ci siamo riusciti. A metterla a tacere, dico. Poi il vecchio è morto».

²⁶ Ivi, p. 0: «FOREWORD. The first edition of House of Leaves (sottolineato e colorato nel testo) was privately distributed and did not contain Chapter 21, Appendix II, Appendix III, or the index. Every effort has been made to provide appropriate translations and accurately credit all sources. If we have failed in this endeavor, we apologize in advance and will gladly correct in subsequent printings all errors or omissions brought to our attention. – The Editors», trad. it. ivi, p. 0: «PREMESSA. La prima edizione di Casa di foglie è stata distribuita privatamente e non conteneva il Capitolo 21, l'Appendice II, l'Appendice III e l'Indice. È stato compiuto ogni sforzo per fornire traduzioni adeguate e indicare con cura ogni fonte. Se abbiamo fallito nel nostro intento ci scusiamo anticipatamente, saremo lieti di apportare le dovute correzioni e rimediare a eventuali omissioni in successive ristampe. – I redattori».

band dopo il suo pellegrinaggio in Virginia ed entra in contatto con la prima edizione dell'opera, di cui lui non era consapevole, visto anche che portava il suo nome in copertina:

The drummer shook his head and explained that the lyrics were inspired by a book he'd found on the Internet quite some time ago. The guitar player walked over to a duffel bag lying behind one of their Vox amps. After digging around for a second he found what he was searching for. "Take a look for yourself," he said, handing me a big brick of tattered paper. "But be careful," he added in a conspiratorial whisper. "It'll change your life." Here's what the title page said:

House of Leaves
by Zampanò

with introduction and
notes by Johnny Truant

Circle Round A Stone Publication
First Edition
I couldn't believe my eyes²⁷.

²⁷ Ivi, p. 513; trad. it. ivi, p. 534: «Il batterista ha scosso la testa e mi ha spiegato che i testi erano ispirati a un libro che aveva trovato su Internet diverso tempo prima. Il chitarrista è andato a prendere un borsone appoggiato dietro uno dei loro amplificatori Vox. Ci ha frugato dentro finché non ha trovato quello che cercava. «Dai un'occhiata» mi ha detto, porgendomi un mattonazzo di fogli sgualciti. «Ma attento,» ha aggiunto in tono cospiratorio «ti cambierà la vita». Ecco cosa c'era scritto sulla prima pagina.

Casa di foglie
di Zampanò

con introduzione e
note di Johnny Truant

circle Round a Stone Publication
Prima edizione
Non credevo ai miei occhi».

Non è la prima volta che compare *House of Leaves* in forma di manoscritto: poche pagine prima, Navidson in esplorazione all'interno della casa, sfoglia l'unico libro presente nel suo equipaggiamento ovvero *House of Leaves*:

Questions plague him. Is he floating, falling, or rising? Is he right side up, upside down or on his side? Eventually, however, the spins stop and Navidson accepts that the questions are sadly irrelevant [...] he turns his attention to the last possible activity, the only book in his possession: *House of Leaves*. "But all I have for light is one book of matches and the duration of each ma-"(for whatever reason the tape cuts off here)²⁸.

Gli editori hanno seguito le indicazioni date da Truant per la pubblicazione, ma a loro volta hanno modificato in parte il manoscritto. In sintesi, si può affermare che l'intera vicenda è narrata da narratori inaffidabili. Zampanò è un uomo cieco il quale recensisce una pellicola cinematografica, la cui esistenza viene negata dallo stesso Truant:

After all, as I fast discovered, Zampanò's entire project is about a film which doesn't even exist. You can look, I Have, but no matter how long you search you will never find *The Navidson Record* in theatres or video stores. Furthermore, most of what's said by famous people has been made up. I tried contacting all of them. Those that took the time to respond told me they had never heard of Will Navidson let alone Zampanò. As for the books cited in the footnotes, a good portion of them are fictitious²⁹.

Il ragazzo afferma di aver compiuto diverse ricerche e di aver tratto alcune conclusioni: *The Navidson Record* non è mai esistita, alcune delle fonti citate da Zampanò

²⁸ Ivi, p. 465; trad. it. ivi, p. 485: «Le domande lo assillano. Sta fluttuando, cadendo o salendo? È dritto, a testa in giù oppure girato su un fianco? Alla fine, comunque, gli strani sintomi spariscono e Navidson accetta che i suoi dubbi siano tristemente irrilevanti. [...] si dedica all'ultima attività ancora possibile, la lettura del solo libro che ha: *Casa di foglie*. «Ma a farmi luce ho soltanto una scatola di fiammiferi e la durata di ciascuna fia -> (per qualche motivo il video si interrompe qui)».

²⁹ Ivi, p. xix; trad. it. ivi, p. xx: «Dopotutto, come ho scoperto presto, il Progetto di Zampanò riguardava un film che neppure esiste. Potete controllare, io l'ho fatto, ma per quanto siano approfondire le vostre ricerche, non troverete traccia della *Versione di Navidson* in nessun cinema o videoteca. Inoltre, gran parte di quello che hanno detto certi personaggi famosi in realtà è inventato. Ho provato a mettermi in contatto con tutto. Chi si è degnato di rispondermi ha dichiarato di non aver mai sentito parlare né di Will Navidson né tantomeno di Zampanò. Quanto ai libri citati nelle note, una buona parte è fittizia».

(sia libri sia citazioni) sono inventate e si mette in dubbio l'intero apparato di narrazione creato dal vecchio cieco. Gli errori si sommano³⁰, la cecità di Zampanò e l'assurdità del suo commento al film sono sottolineate più volte nell'introduzione in contrasto (o forse in un'istanza comune) con *The Navidson Record*

None of which is surprising considering Zampanò's piece centers on a documentary film called *The Navidson Record* made by Pulitzer Prize-winning photojournalist who must somehow capture the most difficult subject of all: the sight of darkness itself. [...] All this language of light, film and photography, and he hadn't seen a thing since the mid-fifties. He was blind as a bat³¹.

Truant però non si focalizza sulla verità o meno dell'opera di Zampanò, in contrapposizione alla volontà autoriale espressa in un biglietto un giorno prima della sua morte³² affermando di non essere interessato alle conseguenze, poiché non cambierebbe il contenuto della storia:

See, the irony is it makes no difference that the documentary at the heart of this book is fiction. Zampanò knew from the get go that what's real or isn't real doesn't matter here. The consequences are the same³³.

³⁰ Ivi, p. xx: «Add to this my own mistakes (and there's no doubt I'm responsible for plenty) as well as those errors Zampanò made which I failed to notice or correct, and you'll see why there's suddenly a whole lot here not to take too seriously»; trad. it. ivi, p. xxi: «Aggiungeteci i miei errori (e non c'è dubbio che ne abbia commessi a bizzeffe) e quelli di Zampanò che mi sono sfuggiti o non ho corretto, e capirete che qui dentro c'è parecchia roba che non andrebbe presa troppo sul serio».

³¹ Ivi, p. xxi; trad. it. ivi, p. xxii: «E non c'è da stupirsi, se si pensa che il lavoro di Zampanò è incentrato su un film documentario intitolato *La versione di Navidson*, girato da un fotoreporter insignito del premio Pulitzer che ha tentato di catturare il soggetto più difficile di tutti: il buio stesso. [...] Tanto parlare di luce, pellicola e fotografia, e il poveretto non ci vedeva più dalla metà degli anni Cinquanta. Era cieco come una talpa».

³² Ivi, p. xix: «January 5, 1997. Whoever finds and publishes this work shall be entitled to all proceeds. I ask only that my name take its rightful place. [...] They say truth stands the test of time. I can think of no greater comfort than knowing this document failed such a test»; trad. it. ivi, p. xx: «5 gennaio 1997. Chiunque trovi e pubblichi questo lavoro avrà diritto a riscuoterne i proventi. Chiedo solo che il mio nome abbia l'importanza che gli spetta. [...] Si dice che la verità superi la prova del tempo. Non mi viene in mente consolazione maggiore della consapevolezza che questo documento ha fallito la prova».

³³ Ivi, p. xx; trad. it. ivi, p. xxi: «Vedete, l'ironia sta nel fatto che non fa alcuna differenza se il documentario alla base di questo libro sia una mera fantasia. Zampanò ha sempre saputo che non ha importanza cosa sia vero e cosa no. Il risultato è lo stesso».

Lo stesso Truant, come rimarcato a più riprese dalla critica, inventa parte della propria vita (nell'ottica del già menzionato *self-fashioning*)³⁴ riguardo le proprie cicatrici e le esperienze della sua vita. Lo stesso Truant porta i lettori a mettere in dubbio la sua operazione di ricostruzione dell'opera di Zampanò:

I got up this morning to take a shower and guess what? No fucking hot water. [...] Now I'm sure you're wondering something. Is it just coincidence that this cold water predicament of mine also appears in this chapter? Not at all. Zampanò only wrote "heater." The word "water" back there – I added that. Now there's an admission, eh? Hey, not fair, you cry. Hey, hey, fuck you, I say. Wow, am I mad right now³⁵.

Qui avviene, una questione che affronterò nel prossimo capitolo: la prima metalessi del romanzo, ovvero l'intrusione della narrazione di Zampanò (significante) e della realtà (così come viene resa da Truant) attraverso una banalità del quotidiano, lo scaldabagno. L'oggetto citato in entrambi gli strati narrativi viene modificato da Truant che si prende gioco del lettore e ne sonda le sue capacità di attenzione; allo stesso tempo, però, rivela la sua natura di narratore inaffidabile. Nel corso della narrazione, le interferenze tra i due piani narrativi (fino a tutti e tre gli strati nel capitolo *Il minotauro*) diventano sempre più frequenti fino al terribile episodio nel magazzino dello studio dove lavora Johnny:

³⁴ In uno dei racconti falsamente creati da Truant, si narra l'origine delle sue cicatrici, ivi, p. 20: «But they're only stories, the way I tell them I mean. I actually have a whole bunch. Take the scars, for instance. There are a number of variations on that one. [...] I'm sure most women know it's bull but hey, they're entertained. I also think it's somewhat of a relief not to hear the true story. [...] Maybe they even help me look away. But I guess that's nothing new. We all create stories to protect ourselves», trad. it. pp. 20-21: «Ma sono soltanto storie, per come le racconto, cioè. E di storie ne ho quante ne volete. Prendiamo le cicatrici, per esempio. Esistono molte variazioni sul tema. [...] Sono sicuro che la maggior parte delle donne sappia che sono tutte cazzate, ma che ci devo fare, si divertono. Credo che sia anche un sollievo non dover sentire la storia vera. [...] Gran parte della gente preferisce guardare da un'altra parte. E sono le storie che li aiutano a farlo. Forse aiutano anche me. Non che sia una novità. Tutti quanti raccontiamo storie per proteggerci», e aggiunge in seguito alla manipolazione degli eventi della sua vita, p. 509: «Are you fucking kidding me? Did you really think any of that was true? September 2 thru September 28? I just made all that up. Right out of thin air. Wrote it in two hours», trad. it. p. 529: «Mi prendete per il culo? Pensavate davvero che tutto questo fosse vero? Quello che è successo dal 2 al 28 settembre? No, cazzo, me lo sono inventato. Era tutta una stronzata. L'ho scritta in due ore».

³⁵ Ivi, pp. 12-16; trad. it. ivi, pp. 12-17: «Stamattina volevo farmi la doccia e indovinate un po'? Non c'era la cazzo di acqua calda. [...] Adesso vi starete chiedendo una cosa, ne sono sicuro. È solo una coincidenza che questa sfiga dell'acqua fredda compaia in questo capitolo? Niente affatto. Zampanò aveva scritto «scaldabagno». «Acqua» l'ho aggiunto io. Una confessione. Ehi, non è giusto!, starete gridando. Ehi, andatevene un po' a fanculo, dico io. Merda, se sono incazzato».

To get a better idea try this: focus on these words, and whatever you do don't let your eyes wander past the perimeter of this page. Now imagine just beyond your peripheral vision, maybe behind you, maybe to the side of you, maybe even in front of you, but right where you can't see it, something is quietly closing in on you, so quiet in fact you can only hear it as silence. Find those pockets without sound. That's where it is. Right at this moment. But don't look. Keep your eyes here. Now take a deep breath. Go ahead take an even deeper one. Only this time as you start exhale try to imagine how fast it will happen, how hard it's gonna hit you, how many times it will stab your jugular with its teeth or are they nails?, don't worry, that particular detail doesn't matter, because before you have time to even process that you should be moving, you should be running, you should at the very least be flinging up your arms – you sure as hell should be getting rid of this book – you won't have time to even scream. Don't look. I didn't. Of course I looked. [...] I discover only a deserted corridor, or was it merely a recently deserted corridor?³⁶

Questo frammento è particolarmente significativo: Johnny si rivolge direttamente al lettore, uscendo dalla materia narrata e dalla finzione, oltre il patto di sospensione dell'incredulità, per afferrare al colletto il pubblico e confondere gli strati del reale.

Ogni *layer* della narrazione è separato tipograficamente da tre caratteri differenti³⁷ che corrispondono, secondo Rune Graulund e Natalie Hamilton³⁸, a tre media diversi che

³⁶ Ivi, pp. 26-27; trad. it. ivi, p. 29: «Per farvi un'idea più precisa, private così: concentratevi su queste parole e, qualsiasi cosa accada, non lasciate vagare lo sguardo al di fuori del perimetro di questa pagina. Ora, immaginate che nella periferia del vostro campo visivo, dietro di voi o di fianco o persino davanti, ma comunque dove non potete vederla bene, qualcosa si stia avvicinando di soppiatto, tanto che la percepite solo come silenzio. Trovate le bolle in cui non c'è alcun suono. Eccola, è lì. In questo preciso istante. Ma non guardate. Tenete gli occhi fissi qui. Ora fate un respiro profondo. E un altro, ancora più profondo. Ma stavolta, mentre buttate fuori l'aria, provate a immaginare a che velocità accadrà, con quanta forza si abatterà su di voi, quante volte vi azzannerà alla giugulare, o userà gli artigli. Non preoccupatevi, questi dettagli non contano, perché non farete nemmeno in tempo a capire che dovrete spostarvi, fuggire o quantomeno buttare in aria le mani – sicuramente dovrete sbarazzarvi di questo libro -, non riuscirete nemmeno a urlare. Non guardate. Io non l'ho fatto. Anzi sì. [...] ho trovato solo il corridoio deserto, o forse è deserto solo adesso?».

³⁷ Nel già citato J. Pressman, *House of Leaves: Reading the Networked Novel*, in «Studies in American Fiction», 34, 1, 2006, pp. 107-122, 124-128. Nota: in verità i font rilevati sono quattro, in quanto si include anche la funzione paratestuale svolta dalle lettere della madre di Truant, Pelafina, indirizzate al figlio. Questa considerazione sembra entrare in contraddizione con le affermazioni precedenti, ma si è parlato di tre strati narrativi "principali". Lo strato indicato nello schema come "The Editors" e l'eventuale livello di Pelafina, possono essere considerati all'interno dell'apparato paratestuale; dunque, le problematicità sono diverse e verranno affrontate nel paragrafo dedicato.

³⁸ N. Hamilton, *The A-Mazing House: The Labyrinth as Theme and Form in Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 50, 1, 2008, pp. 3-16, R. Graulund, *Text*

si intrecciano nel corso della storia; Danielewski nelle interviste ha sottolineato l'estrema "cinematograficità" della storia in cui il cinema è rappresentato attraverso la letteratura e non solo. Importante, sotto questo punto di vista, è l'intrusione dei paratesti che portano a un nuovo aspetto di indagine della materia narrata (vedi capitolo 2). Se tipograficamente gli strati della storia vengono separati, questa struttura viene portata all'estremo nel capitolo IX: questa sezione del romanzo è essenziale nell'analisi della componente transmediale dell'opera, e si ritiene essere il punto di partenza teorico e critico di una serie di riflessioni riguardo anche allo sviluppo post-postmoderno della letteratura.

L'elemento tipografico permette di introdurre la vicenda editoriale di *House of Leaves*; il romanzo è stato composto tra il 1993 e 1999. Danielewski in questo periodo accetta ogni tipo di lavoro e propone poi alla casa editrice Pantheon il manoscritto. Pantheon rifiuta in prima istanza il manoscritto, per i costi editoriali riguardo la composizione grafica del romanzo; come afferma nelle interviste, Danielewski ha scritto l'intero romanzo a matita, ma ha ricopiato la sua opera utilizzando uno dei primi programmi di formattazione grafica sul pc:

And I say "HA!" here because I didn't write *House of Leaves* on a word processor. In fact, I wrote out the entire thing in pencil! And what's most ironic, I'm still convinced that it's a great deal easier to write something out by hand than on a computer. [...] You can do anything with a pencil! I even used a pencil to storyboard the labyrinth section in the novel. [...] Look, despite my pencil pride, there's no question that technology does have an influence not just on the production end of things but on the writing process as well. [...] In my case, when it came time to get the manuscript of *House of Leaves* ready for production, I could insist on certain things because I knew computers could handle them³⁹.

Lo stesso autore, quindi, ha negato ogni legame con il web e internet di *House of Leaves*: come poi di mostrerà nel terzo capitolo, affrontando apertamente il problema

and Paratext in Mark Z. Danielewski's House of Leaves, in «Word & Image», 22, 4, 2012, pp. 379-389. La questione è tratta anche in: Hansen, Mark B. N., *The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, in «Contemporary Literature», 45, 4, 2004, pp. 597-636, e K. Hayles, *Writing Machines*, Cambridge, MIT Press, 2002. Queste ipotesi verranno poi riprese nei capitoli 2 e 3.

³⁹ S. Gregory, L. McCaffery, *Haunted House. An Interview with Mark Z. Danielewski*, cit., pp. 117-118.

della rete e riprendendo diversi saggi critici e la teoria dei media. L'aspetto grafico dell'opera è direttamente collegato al dipanarsi della trama.

House of Leaves: Boudoir

Prima di parlare del contorno paratestuale, è utile concentrarsi sulla materialità del testo. Il romanzo è suddiviso in 23 capitoli, con tre appendici, le prime due suddivise in sei parti raccolgono alcuni reperti su Zampanò e Truant, l'ultima contiene invece materiale grafico e visuale fornito dai redattori. Dopo le appendici sono presenti: indice, crediti e un'ultima poesia paratestuale che racchiude nel contesto della mitologia norrena, il significato del titolo *Casa di foglie*. Come accennato in precedenza, la narrazione principale è corredata da un lungo apparato di note, sia di Truant sia dei redattori. Le note rimandano a loro volta alle appendici e, come rimarcato dallo scrittore, il lettore può decidere di proseguire la lettura e affrontare le appendici in conclusione, o seguire un percorso più "complesso" visionando le note e i riferimenti intertestuali⁴⁰. È quindi chiaro l'intento dell'autore: il libro non può essere letto come una convenzionale opera letteraria. La materialità dell'opera consiste nel girare le pagine di continuo, ricercare segni e simboli che collegano il testo alle note finali, come una vera indagine. Danielewski ha affermato di possedere tutte le chiavi interpretative, quindi le regole, la combinazione per aprire la cassaforte testuale: numerosi indizi sono disseminati ovunque nel testo, tra le note e la disposizione grafica della narrazione.

Il capitolo IX, come dettosi, è in questo senso, l'esempio più calzante: contiene la rappresentazione della casa di Navidson attraverso l'utilizzo di caratteri diversi (Times New Roman per Zampanò, Courier per Johnny, Bookman per gli editori, Dante per il frontespizio e le lettere di Pelafina), la disposizione del testo attorno ad elementi

⁴⁰ Ivi, p. 112: «It's nice to find out that some readers have tried that particular route (leggendo le note e le appendici, spezzando la narrazione). But of course, most people won't read it that way. Many wait until the very end to read his mother's letters. Some people never read them. An advantage to publishing her letters separately is that they offer readers a way to recognize alternate approaches to moving through *House of Leaves*. So some readers are going to *The Whalestoe Letters* by thinking, okay, I thought that *House of Leaves* had to unfold through the route I originally took but now I see I can travel through it in an entirely different direction. In other words, with *The Whalestoe Letters* not only are you not reading this material at the end or the middle or even a third of the way through a much larger work, you're reading it at the very beginning. My hope is that at least a few readers will read *The Whalestoe Letters* and then decide to move on to *House of Leaves*. Those who do will be more likely to feel some sympathy for and be more patient with Johnny because they have a greater understanding of his situation».

geometrici, lo stesso lettore ne deve ricercare le note⁴¹ e leggere, ruotando il libro, l'elenco infinito di oggetti non presenti nella casa che occupa gran parte della sezione esterna delle pagine.

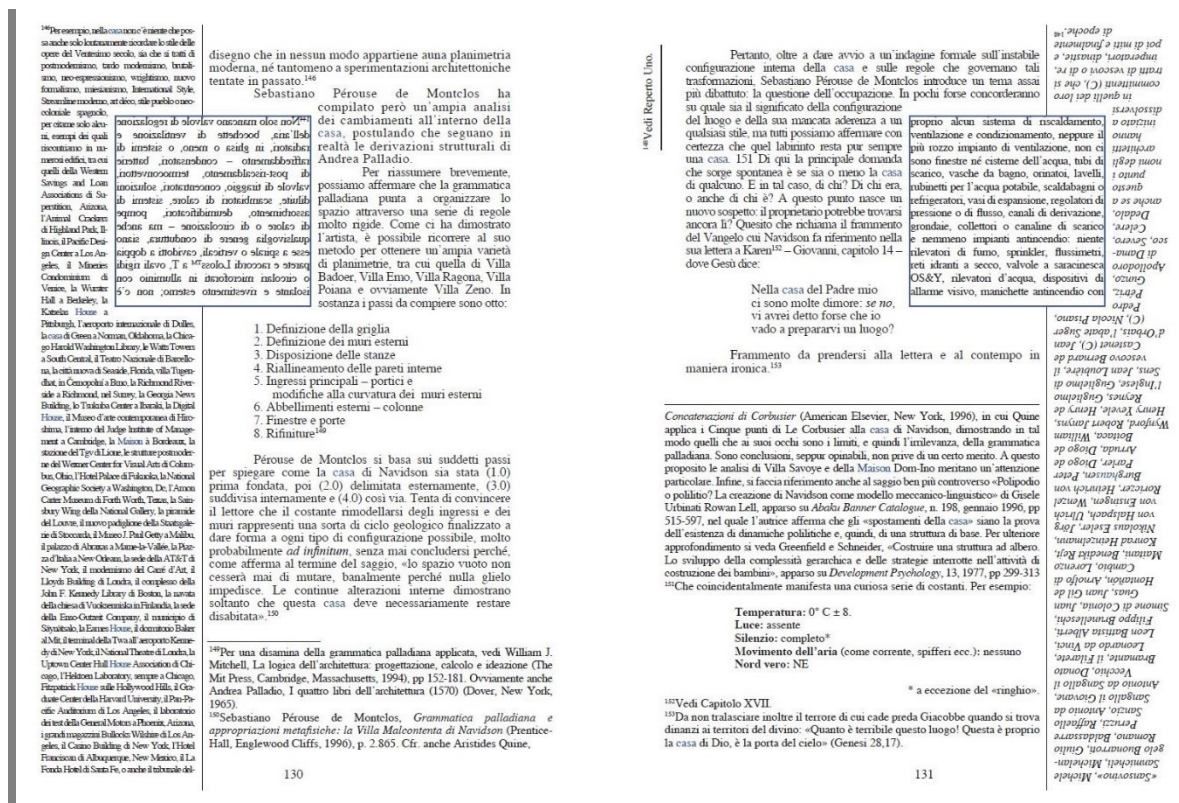


Figura 2: Riproduzione delle pagine dal capitolo IX

Oltre ai diversi caratteri utilizzati per distinguere gli strati narrativi i colori sono altresì fondamentali: la parola casa compare in blu (e in diverse lingue, francese, tedesco, spagnolo, italiano), nel capitolo *Il minotauro* parte del testo è in rosso e sbarrato, mentre i riferimenti alla madre di Johnny sono in viola.

⁴¹ Ivi, p. 114: nell'intervista più celebre già citata, uno dei due intervistatori chiede all'autore la posizione di una nota (difficilmente rintracciabile nel testo). L'intervistatore sembra accusare Danielewski di aver commesso un errore: «LM: Maybe we could use this as a way to lead into the question of errors in *House of Leaves*. MZD: There are no errors in the book». L'autore, dunque, indica che non ha commesso errori, ma ogni indizio deve essere ricercato in tutte le pieghe dell'opera, sia nelle note sia nelle appendici.

di quel luogo? E a questo proposito, esiste la possibilità di riconciliare l'ignoto con il desiderio della sua anima?

Come scrive Kim Pale:

Navidson non è
Minosse. Non
ha costruito il lab-
irinto. È lui
soltanto il peccato: il padre di quel luogo — sia esso
Minosse. Dedalo. [] il dio di San Marco, un altro
padre che impreco dicendo «Sparisci!»
Fuggimi dalla vista la tua detestabile
forma — generazioni di padri che qui
rispettano una tradizione fatta di figli-
meschi defunti — a scomparsi da tempo,
lasciando a quella creat[ur]a interiore tutto il
tempo del mondo per dimenticare, crescere,
pagare le conseguenze del suo terribile
destino. E se c'è stato un tempo in cui una
[] uccide[]

[] quel tempo è
ormai passato. «Amo il leone!» «Amo il
leone». Certo, ma soltanto l'Amore non
ti rende Androcléo. E per la tua stupidità
la tua testa finisce schiacciata tra le sue
fauci come un chiodo d'avorio.²⁹⁶ Dedito,
una riconciliazione è personale e possibile,
fuori, è improbabile. La creatura non ti
conosce, non ti teme, non si ricorda
di te, non ti vede neanche.
Sii prudente, fa attenzione!

²⁹⁶Pale [] allude qui al le[] e []

²⁹⁷Vedi Kim Pale, «Navidson e il leone», Buzz, n. []

[] Si riconsideri

anche *Tracce di morte*.²⁹⁸

²⁹⁸Non so se l'avete notato — se l'avete notato, bravi — ma Zampanò ha tentato di rimuovere sistematicamente il tema del «Minotauro» da tutta la versione di Navidson. Sai che notizia, se non fosse che mentre tentavo di prevenire suddetta rimozione, ho scoperto una coincidenza particolarmente inquietante. Ma del resto che mi aspettavo, ben mi sta, no? Ecco cosa si ottiene a voler trasformare il truce Minotauro in un docile agnellino da chiamare cuore mio. Cuore mio un corno!

350

Il Mito è Redwood.²⁹⁹ E nella casa di Navidson quell'oscurità senza volto [] molti miti incarnati.

«Ce ne puoi dire que la fin du monde, en avançant» affermava asciutto Rimbaud. Basti dire che Holloway non [] il francese. Posa la [] e[] camera, accende un bengala e attraversa la stanza fino alla parete opposta, dove si accascia in un angolo ad aspettare. A volte mormora [] «Jésé, altre grida oscenità [] al vuoto: «Stronzzate! Stronzzate! Prova a prendermi, figlio di puttana!». Poi con il progressivo sgretolarsi dei minuti, le sue energie vacillano. «[] non voglio morire, questo []», parole che sono un sospiro di tristezza, di confusione. Accende un altro bengala, lo lancia verso la videocamera, poi si appoggia il fucile al petto e si spara. [] ha osservato Jill Ramsey Pelterlock: «In quei luoghi l'assenza di un fine ha decretato la sua fine».³⁰⁰

Purtroppo Holloway non riesc[] appi[] nel suo intento. Per due minuti e 28 secondi esatti geme e si contorce nel suo stesso sangue, finché fin[] scriv[] nell'incoscienza e presumibilmente nella morte.³⁰¹ Dopodiché per 46 secondi la [] [] non mostra altro che il suo corpo immobile. Quasi un minuto di s[] lenzio. In effetti la durata della scena è tale che sembra qu[] i che Navidson si sia dimenticato di tagliarla. Dopotutto non ne ric[] jano altro: Holloway è morto. E in quel momento ac[] jde.

Il tutto dura appena du[] secondi. Dita di tenebra artigliano il muro illuminato e afferrano Holloway, e anche se[] perde di vista ogni cosa, nel video si sente quel ruggine terrificante, stavolta senza alcun dubbio all'int[] lo della stanza.

²⁹⁹Vedi Appendice B.

³⁰⁰Jill Raf[] [] Jock, «Nessuna gentilezza». *Sr. Pdf* [] 21 novembre 1993.

³⁰¹In molti hanno ipotizzato che Chad, per via delle bizzarre proprietà acustiche della casa, abbia udito Holloway togliersi la vita. Si veda p. 320. Si consideri anche: *Il linguaggio della tortura* (St. Martin's Press, New York, 1999), p. 13, in cui Rafael Goethlar-Servaggio paragona l'esperienza di Chad a quella di un antico romano cui capitasse di udire i rumori prodotti dalla diabolica macchina di Devillo: «Questi insidiosi operi d'arte — con replica e grandiosa simulazione di un vero, feroce nell'ottimo maniero, cavo e dotato di una botola sul dorso, attraverso la quale venivano intrappolate le vittime. Poi si accendeva un fuoco sotto il ventre, che arroventa lentamente la persona all'interno. Una serie di carne e tubi nella testa del torto traducevano le grida del torturato in una bizzarra m[]odia. Si dice che il tiranno Talarde abbia ucciso l'inventore Perillo imprigionandolo nella sua stessa creazione».

³⁰²Qui non riesco a fare a meno di pensare al vecchio Z e a quei tubi che gorgogliavano instancabilmente nella sua testa; l'alchimista della sua angoscia interiore, smarrito in un'arte fatta di sofferenza. Ma qual è stato, di preciso, il fuoco che l'ha consumato?

Ora che mi sforzo di vedere oltre *La versione di Navidson*, oltre questa strana filigrana di imperfezioni, oltre il mormorio dei pensieri di Zampanò, che cercano e incessantemente si tendono ma senza mai arrivare a una conclusione, senza mai una pausa, un

351

Figura 3: Riproduzione di alcune pagine del capitolo XIII "Il minotauro"

La disposizione grafica, quindi, è parte integrante della narrazione e ne compone l'elemento ermeneutico, oltre a fornire un vero e proprio apparato cinematografico della scena in corso (capitolo IX). Sempre all'interno del capitolo IX, nel momento in cui Navidson si avvia nel labirinto della casa, e incontra muri sempre più stretti attorno a sé, le parole che diventano sempre più piccole fino a diventare una sola riga o una sola parola per pagina; secondo questo meccanismo, l'autore controlla la lettura e la sua velocità che aumenta e decelera in base alla collocazione dei caratteri nella pagina.



Figura 4: Esempio dell'organizzazione dello spazio letterario nel capitolo IX

La gestione del tempo e dello spazio è uno dei campi più sondati dalla produzione di Danielewski, fino alle ultime opere in cui l'immagine e la parola entrano in un rapporto fitto e controllano i diversi modi di fruizione del contenuto del testo letterario stesso.

Non meno importante, è l'organizzazione dell'apparato delle appendici: se diversi strati narrativi si intersecano all'interno dei capitoli, anche nelle appendici la rete testuale non viene a mancare, si infittisce fino a risolvere parte degli enigmi sondati in precedenza, o complica ulteriormente la trama: questo è il caso delle *The Whalestoe Letters* ovvero le lettere scritte dalla madre di Truant, Pelafina H. Lièvre, rinchiusa all'interno di un ospedale psichiatrico. La figura di Pelafina è stata analizzata più volte in quanto ritenuta l'autrice e la creatrice dell'intera vicenda, che immagina l'esistenza del figlio Truant, di Zampanò e di Navidson⁴². Il puzzle si infittisce con le poesie redatte da Zampanò poi in parte attribuite allo stesso Truant, in quanto più volte nel testo si fa riferimento alle prove poetiche di Johnny. I collage presenti in una delle appendici sono a loro volta una legenda

⁴² Come sostenuto, citando alcuni saggi in bibliografia: N. Hamilton, *The A-Mazing House: The Labyrinth as Theme and Form in Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 2008; M. B. N. Hansen, *The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, in «Contemporary Literature», 2004; K. N. Hayles, *Writing Machines*, 2002; N. Lord, *The Labyrinth and the Lacuna: Metafiction, the Symbolic, and the Real in Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 2014; J. Pressman, *House of Leaves: Reading the Networked Novel* in «Studies in American Fiction», 2006.

per interpretare alcuni dei segni all'interno del testo. Le appendici, dunque, sono una delle numerose porte di accesso al romanzo. L'indice è ulteriormente importante: come in uno dei modelli di *House of Leaves*, ovvero *Pale Fire* (Fuoco pallido, 1962) di Vladimir Nabokov, l'indice costruito è dinamico e significativo nel riconoscere la disposizione e l'interpretazione di zone soglia testuali.

<p><u>La versione di Navidson</u></p> <p>Introduzione 7 mm Tom Il corridoio da cinque minuti e mezzo Esplorazione A (La visita di Navidson)</p> <p>Esplorazione n. 1 (Nell'Anticamera) Esplorazione n. 2 (Nella Grande Sala) Esplorazione n. 3 (Sette ore giù per la Scala a Chiocciola) Esplorazione n. 4 SOS Nel dedalo Salvataggio (La storia di Tom) La moneta caduta Il filmato di Holloway Evacuazione</p> <p>«Le opinioni degli altri» «Breve storia di come [s.i.c] amo» L'intervista di Reston L'ultima intervista Esplorazione n. 5 Fine</p> <p>* Non incluso nella versione finale</p> <p><u>Cronologia delle uscite</u></p> <p>1990 – «Il corridoio da cinque minuti e mezzo» (cortometraggio in Vhs) 1991 – «Esplorazione n. 4» (cortometraggio in Vhs) 1993 – <i>La versione di Navidson</i></p>	<p><u>Possibili titoli dei capitoli</u></p> <p>Capitolo I Il film Capitolo II 7 mm Capitolo III Avamposto Capitolo IV Navidson Capitolo V Eco Capitolo VI Animali Capitolo VII Holloway Capitolo VIII SOS Capitolo IX Il labirinto Capitolo X Il salvataggio (prima parte) Capitolo XI La storia di Tom Capitolo XII Il salvataggio (seconda parte) Capitolo XIII Il minotauro Capitolo XIV Infedeltà Capitolo XV Karen Capitolo XVI Scienza Capitolo XVII Motivazioni Capitolo XVIII Fscale! O De la Warr o La storia di Ash Tree Lane Capitolo XIX Delal Capitolo XX Il ritorno Capitolo XXI Incubi Capitolo XXII Fede Capitolo XXIII Passione</p>
--	---

Figura 5: I due "possibili" indici dell'opera

Nel caso di *House of Leaves*, in particolare nel capitolo *Il minotauro* che viene sbarrato in appendice, molte parti, che vengono riportate comunque da Truant, sono significative nell'enucleare l'essenza più profonda del romanzo, insita nel suo carattere labirintico: non a caso, uno degli autori più citati è Jorge Luis Borges, maestro della creazione di labirinti letterari⁴³. Se il labirinto appare essere solo testuale, nel caso di *House of Leaves* il labirinto, invece, copre ogni aspetto della narrazione, personaggi e statuto di realtà dell'opera, inclusi. Il lettore per primo deve condurre e destreggiarsi all'interno di un labirinto di trappole e continui enigmi, che fa parte dalla materialità del libro, sfogliato, maneggiato, capovolto, guardato allo specchio. Un libro che è materiale, non solo nella sua ricezione, ma anche nella sua composizione. Non è quindi una volontà ulteriore dell'opera di diventare parte della nostra realtà? Uscire dalla finzione, dunque

⁴³ Borges è anche autore di un famoso racconto sul minotauro *La casa de Asterión* (La casa di Asterione, 1947).

creare una rete con la materialità è l'essenza di *House of Leaves*. Come ha scritto Nicoline Timmer in *Do You Feel It Too?*⁴⁴, riprendendo un interrogativo all'interno di *Octet* (1999) di David Foster Wallace il romanzo non viene solo letto, ma innanzitutto sentito, sperimentato e toccato:

The novel, I believe, does not propose that one will ever fully understand; the many encryptions, codes, double meanings, and an excess of clues and directions in the book never add up to a completely coherent account of 'what happens', but instead operate as a continuous re-presenting of the experientially real, not presenting 'what is' but 'what it feels like'⁴⁵.

Fuori dalla pagina, esistono quindi Truant, Zampanò, Navidson? Il corridoio della casa è vero? Danielewski ci pone questi interrogativi che non hanno risposta se non nel momento di "incontro" totale con l'opera.

House of Leaves: Hallway

Come verrà analizzato nel prossimo capitolo, *House of Leaves* può essere definito come un romanzo "network"; oltre ai collegamenti tra le parti interne (intertestualità) nel testo, attraverso le note e le appendici, è necessario considerare l'apparato dei paratesti esterni all'opera. Verrà dedicato un paragrafo intero all'analisi nell'ultimo capitolo di questo lavoro, ma è necessario qui porre alcune coordinate essenziali per sondare poi la testualità.

Danielewski ha accennato più volte all'album composto in collaborazione con la sorella Anne, sotto lo pseudonimo di Poe⁴⁶, *Haunted*, che contiene 18 tracce «a mix of

⁴⁴ N. Timmer, *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*, Amsterdam, Rodopi, 2010.

⁴⁵ Ivi, p. 249.

⁴⁶ Poe (pseudonimo per Annie Danielewski) è citata all'interno di *House of Leaves* nelle trascrizioni, come riportato in nota 327, di *What Some Have Thought* (Le opinioni degli altri) che insieme a *A Brief History Of Who I Love* (Breve storia di chi amo) doveva far parte di *The Navidson Record* (La versione di Navidson). Danielewski giocando con le parole, inserisce la presenza della sorella: p. 360 «A Poe t. 21 years old. No tatoos. No piercings. Setting: In front of a giant transformer. Poe t: No capitals. [She takes out a paper napkin and reads from it] i was on line. I had no recollection of how I got there. of how i got sucked in there. it was pitch black. i suspected the power had failed. i started moving. i had no idea which direction i was headed. i kept moving. i had the feeling i was being watched. i asked "who's there?" the echoes created a passage and disappeared. i followed them»; trad. it. p. 377: «Una Poe tessa. 21 anni. Niente tatuaggi. Niente piercing. Ambientazione: Davanti a un gigantesco trasformatore. Poe tessa: Niente

song and dialogue linked to occlude track changes-form a narrative, telling a story based on biographical events in the artist's life»⁴⁷. L'album è nato dal ritrovamento di alcuni nastri registrati dal padre. La narrazione musicale contiene:

Poe's vocals; the Mother, who Poe tries to contact through a series of phone calls; the Father constructed from the aforementioned recordings; and Daughter, an actress playing a young Poe. These moments of dialogue occur between songs and occasionally as independent tracks. *Haunted* share structural and thematic similarities with *House of Leaves*, in that, like the layers of narrative in the novel, the central dialogue is built using edited and manipulated samples of Poe's father⁴⁸.

Le somiglianze tra l'album e il romanzo sono evidenti, anche se Poe dichiara: «"House of Leaves" is one thing. "Haunted" is another. Together they are something quite different»⁴⁹. L'album contiene anche ipotetiche e nuove chiavi interpretative, non rintracciabili all'interno del testo. Inoltre, l'importanza dell'album musicale a completamento del romanzo è sottolineata anche dalla presenza del link di acquisto e promozione dell'opera di Poe nel retro di copertina della prima edizione americana del romanzo «listen to the house . . . 'HAUNTED' the new CD from Poe on Atlantic Records, www.p-o-e.com»⁵⁰. Alcune tracce fanno riferimento al corridoio da 5 minuti e mezzo, uno dei primi filmati estratti dalle esplorazioni di Navidson all'interno della casa; completa, inoltre, la citazione metatestuale dell'incontro di Johnny con la band durante il suo viaggio (vedi nota 25) quando, per la prima volta, il giovane vede la copia del suo

maiuscole. [Tira fuori un tovagliolo di carta e legge] ero online. non avevo idea di come ci fossi arrivata. come mi fossi fatta risucchiare. Era buio pesto. sospettavo che fosse andata via la luce. ho iniziato a camminare. non avevo idea di che direzione avessi preso. ho continuato a camminare. avevo l'impressione di essere osservata. ho domandato «chi c'è?» gli echi hanno creato un passaggio e sono svaniti. li ho seguiti».

⁴⁷ J. Bray, A. Gibbons, *Mark Z. Danielewski*, cit., p. 70.

⁴⁸ Ivi, pp. 70-71.

⁴⁹ J. Pressman, *House of Leaves: Reading the Networked Novel*, cit., p. 1.

⁵⁰ J. Pressman, *House of Leaves: Reading the Networked Novel*, in «Studies in American Fiction», 34, 1, 2006, p. 2. Sempre Pressman, aggiunge: «The text identifies "the house" from the novel as distributed across media forms and prompts the reader to pursue these connections between book, website, and album. In this way, *House of Leaves* not only mimics the Internet's infrastructure, it actually links up to it through the URLs on its covers». Nota: nella versione attuale il link è www.realpoe.com sotto il titolo "Haunted" nel retro di copertina.

manoscritto stampato e annotato dai musicisti. Questa scena, che verrà analizzata in seguito, ma è utile qui accennare alla componente intertestuale, vede Johnny attratto dal *lyrics* cantato dalla band «I live at the end of a Five and a Half Minute Hallway»⁵¹, testo ripreso poi nella canzone omonima da Poe. Come ha osservato Mel Evans, «this scene and intertextual link is perhaps the most explicit of them all, a clue planted by Danielewski and his sister to invite the uninitiated reader to explore the intertextual maze»⁵².

Un altro paratesto è *The Whalestoe Letters* che comprende tutte le lettere dell'Appendice II-E (Lettere dal Three Attic Whalestoe Institute) presente in *House of Leaves* e undici lettere inedite. I frammenti aggiunti successivamente, rilevano un maggiore ruolo della madre di Johnny, Pelafina, nella decifrazione di alcune coordinate interpretative, sia riguardo la struttura del romanzo sia il tema del linguaggio e dell'identità. La memoria unisce tutte questa rete narrativa nella figura di una donna internata, instabile mentalmente, quasi una figura fantasmatica onnipresente nella storia di Johnny descritta nelle copiose note.

Più che un paratesto, *Redwood* pubblicato in una nuova veste in *The Familiar Volume 5: Redwood* è la storia nata, come detto in precedenza, da un lungo viaggio dell'autore. Il nucleo tematico di *Redwood* vede la presenza di una casa più grande all'interno rispetto l'esterno ed è sicuramente, la struttura iniziale di *House of Leaves*. Il romanzo è stato redatto in oltre dieci anni di lavoro in cui Danielewski accumula materiale, e amplia la sua opera; l'incipit nasce, però, sempre da un elemento biografico che permea costantemente la narrazione. Il cinema è il *medium* preferito dall'autore in questo testo, parte integrante della sua formazione e qui in veste "letteraria".

È necessario qui accennare ad una recente aggiunta alla storia di *House of Leaves*, ovvero la sceneggiatura suddivisa in tre episodi, di un sequel del romanzo: la storia è ambientata ai giorni nostri e vede protagonista Mélisande Avignon una regista che viene a conoscere la storia di Johnny Truant e il ritrovamento del materiale redatto da Zampànò. Skiadyne, un'agenzia di banca dati, rema contro l'operazione di rendere pubbliche le informazioni in possesso di Avignon. Un terzo elemento si introduce nello scontro:

⁵¹ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 512.

⁵² J. Bray, A. Gibbons, *Mark Z. Danielewski*, cit., p. 79.

Avignon entra di nuovo in possesso del suo film, mentre Skiadyne combatte per sopprimere l'operazione della regista.

I paratesti interni al romanzo comprendono la premessa dei redattori, in cui si cita una prima edizione di *House of Leaves* che non conteneva alcuni dei capitoli presenti in questa seconda edizione e in un gioco metatestuale si scusano per il loro lavoro poco filologicamente accurato: «If we have failed in this endeavor, we apologize in advance and will gladly correct in subsequent printings all errors or omissions brought to our attention»⁵³. Segue in carattere tipografico Courier, riferito al personaggio di Johnny «This is not for you»⁵⁴. Una dedica poco tradizionale che acquisterà senso nell'ottica del *close reading*: per ora, è sufficiente far riferimento anche alla lunga introduzione di Johnny che inserisce e colloca il lettore all'interno della storia, contestualmente alla fine della vicenda che starà per leggere. Da notare, sempre in un'ottica paratestuale, come la narrazione si apra e chiuda lo stesso giorno: 31 ottobre 1998 la data riportata da Johnny e 31 ottobre 1996⁵⁵.

Le appendici e gli indici sono importanti e non convenzionali: parte delle appendici sono aggiunte da Zampanò, altre da Truant e altre dai Redattori stessi fino all'indice dei nomi. Come sottolinea Rune Graulund⁵⁶, l'indice contiene elementi distanti rispetto all'utilizzo tradizionale: oltre a riportare tutte le accezioni della parola casa e derivati, rileva le espressioni volgari di Johnny, neologismi e lemmi inusuali. È stato ipotizzato per esempio⁵⁷, l'importanza della tematica del corpo e del sesso che è onnipresente nell'opera in tutti e tre gli strati narrativi: il sesso appare all'interno del matrimonio tra Karen e Will, una memoria lontana in Zampanò, svuotato da ogni suo significato nella

⁵³ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 0.

⁵⁴ Ivi, p. 1.

⁵⁵ In riferimento anche alla vicenda di Navidson, ivi, p. 526: «“It is late October,” Navidson tells us in the closing sequence to *The Navidson Record*. Almost a year and a half has passed since he emerged from the house. He is still recovering but making progress, pouring his life into finishing this project»; trad. it. p. 546: ««Siamo alla fine di ottobre» ci dice Navidson nella sequenza conclusiva della *Versione di Navidson*. È trascorso quasi un anno e mezzo dal giorno in cui è riemerso dalla casa. È ancora in convalescenza ma fa progressi e dedica ogni momento libero a concludere il suo progetto».

⁵⁶ R. Graulund, *Text and Paratext in Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, in «Word & Image», 22, 4, 2012, pp. 379-389.

⁵⁷ L. Barrett, *Repetition With A Difference: Representation and The Uncanny in House of Leaves*, in «Horror Studies», 2, 2, 2011.

storia di Johnny. Infine, la poesia Yggdrasil ripresa dalla mitologia norrena che racchiude in sé il mito dell'albero e della cenere in conclusione di testo:

A reference to the giant tree supporting the universe in Norse mythology, the page startles in its apparent randomness, reinforcing the well-nigh cosmological closure effected by the novel it culminates, yet shedding no new light on just what should be made of it⁵⁸.

I critici hanno anche ipotizzato che *House of Leaves* non sia in verità un romanzo completo, una narrazione *tout court*, ma un insieme eterogeneo di paratesti collegati tra loro da affinità tematiche. Al di là delle singole ipotesi, è evidente come tutti questi testi espressi in diversi media siano tra loro comunicanti, con diversi linguaggi e con diversi significati rispetto alle “porte” di accesso: ogni “corridoio” percorso porta ad una nuova interpretazione in una rete labirintica di segni, simboli e immagini.

***House of Leaves*: i muri del labirinto**

Sul genere di *House of Leaves*, si è dibattuto a lungo, in particolare sulla sua appartenenza o meno al genere horror, o alla categoria più complessa del gotico. Considerando ogni strato narrativo nella sua indipendenza, si possono riconoscere: il saggio di critica cinematografica di Zampanò che mostra caratteristiche anomale rispetto alla definizione tradizionale, un diario o meglio un'autobiografia tascabile narrata da Johnny Truant, incasellata nell'operazione editoriale e filologica dei Redattori. Nel corso della narrazione, l'autore inserisce anche, in una prospettiva di ibridazione, altre forme testuali, quali i saggi scientifici intrisi di linguaggio tecnico specifico⁵⁹ miscelati con critica d'arte e filosofica.

L'ibridazione delle forme letterarie è assai frequente nella produzione ipermoderna che vede gli autori uscire dai confini dei romanzi canonici, quali i classici del realismo francese, per esempio, verso stilemi in parte già sperimentati nel modernismo. Se il

⁵⁸ M. B. N. Hansen, *The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, cit., p. 598.

⁵⁹ Un esempio specifico è il capitolo V (intitolato in appendice *Eco*) in cui si affronta la tematica dell'eco da tutti i punti di vista concessi, ovvero quello letterario contrapposto all'elemento scientifico; nel testo compaiono formule fisiche, chimiche, termini e linguaggio specialistico-settoriale.

postmoderno spinge sia verso uno sperimentalismo esasperato sia verso un ritorno all'ordine, *House of Leaves*, come si vedrà, riunisce tendenze diverse. Si può parlare sia di movimenti centrifughi sia centripeti dentro quest'opera labirintica. Dal punto di vista superficiale, la categorizzazione del testo rispetto a criteri specifici risulta essere inutile; per esempio, nel già citato saggio di Nicoline Timmer⁶⁰, si dibatte rispetto all'applicazione della norma genettiana nell'analisi narratologica testuale, sottolineandone i limiti nei confronti di opere che vedono l'intrusione di diversi linguaggi. È quello che accade in *House of Leaves*, un'opera di eccezioni: Danielewski spinge verso direzioni univoche, inganna il critico prima del lettore; il problema maggiore consiste nell'individuazione di alcune categorie fondamentali per sondare il testo in specifico.

Alcuni approcci, rispetto alle considerazioni precedenti, potrebbero portare ad una degradazione del testo, oltre a fraintendimenti ai limiti dell'aporia. Uno di questi è l'etichetta del postmodernismo, eccessiva nel suo utilizzo e spesso semplificatoria, come si vedrà nel prossimo capitolo. Nel contesto preliminare è utile sottolineare la differenza del romanzo rispetto ad un filone di opere e autori difforni ed eterogenei tra loro. Il rapporto tra Danielewski e altri autori contemporanei, come David Foster Wallace, avvala questa ipotesi, ovvero la difficoltà nell'attribuzione di giudizi critici rispetto ad un approccio più narratologico rispetto ad uno transmediale o rivolto a studi visuali.

Ritornando alla questione del genere, date queste premesse, *House of Leaves* è un romanzo che contiene un insieme di forme ibride, ognuna contraddistinta da un linguaggio specifico in comunicazione con l'altro. Questo romanzo è un'opera sul linguaggio che permea la scrittura, la lettura, i personaggi e la finzione creata dall'autore. Il patto di sospensione dell'incredulità risente della crisi tra le forme e i contenuti tipico di quello che si può definire post-postmoderno emblematico nel "This is not for you" incipitario. Danielewski segna il limite tra la narrazione e il lettore, una contraddizione che più volte nel corso della narrazione subisce conferme (gli appelli di Johnny Truant al lettore, l'inaffidabilità del narratore e così via). Lo statuto di realtà del romanzo è incrinato dalla prima pagina: il nome dell'autore Danielewski risulta vicino all'impaginazione di

⁶⁰ In specifico, si fa riferimento al capitolo 2 "“Being Human” in Fiction: a narrative psychological approach" in *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*.

House of Leaves di Zampanò con note di Johnny Truant. La crisi dell'autorialità contribuisce a porre nuovi interrogativi al testo, già alle sue pagine iniziali.

Lo spaesamento prodotto dal frontespizio viene riprodotto nella narrazione attraverso il continuo cambio di narratore, la disposizione del testo sulla pagina e l'alternanza tra parole e immagini. Attraverso quest'ultimo avvicendamento è espressa la componente horror del romanzo, nel *topos* della casa: sia nelle opere letterarie sia cinematografiche. Occuparsi in specifico del tema horror in *House of Leaves* richiede l'intreccio e l'interpretazione del rapporto vitale tra la parola scritta e la resa cinematografica. Il cinema, come appare dalla formazione dell'autore, è una componente di rilievo nella descrizione di una riflessione critica dell'opera.

L'elaborato, dunque, non avrà come oggetto una proposta di inserimento in un canone letterario specifico del romanzo, ma un'analisi transmediale e metatestuale che coinvolga le più recenti teorie sulla cultura visuale affiancata sempre al riferimento letterario.

***House of Leaves*: l'albero di cenere**

La difficoltà di analisi di quest'opera è insita nella sua struttura e cadere nelle pieghe labirintiche del testo può portare ad aporie ermeneutiche. L'analisi che segue si concentrerà innanzitutto nello stendere alcuni punti critici di riferimento, un metodo applicabile direttamente alla narrazione, considerandone le potenzialità transmediali. È una scelta che la critica recente ha in parte sondato⁶¹: se da una parte gli studi di impostazione psicanalitica e narratologici si sono concentrati sull'apparato simbolico e semantico sia del testo sia dei personaggi, dall'altra è rilevabile una tendenza all'indagine mediatica. *House of Leaves* è un romanzo che non è esclusivamente letteratura, ma interseca cinema, fotografia e Internet. Se l'autore più volte nega quest'ultimo aspetto, la ricezione della sua opera dimostra il contrario. In questo lavoro ci si occuperà anche di ricezione: all'interno del sito web di Danielewski, il forum dedicato alle sue opere è molto

⁶¹ J. Toth, *Healing Postmodern America: Plasticity and Renewal in Danielewski's House of Leaves*, in «Critique», 2013; J. Pressman, *House of Leaves: Reading the Networked Novel*, in «Studies in American Fiction», 2006; K. N. Hayles, *Writing Machines*, 2002; M.B.N. Hansen, *The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, in «Contemporary Literature», 2004 etc.

attivo, con migliaia di fan che teorizzano sui personaggi, sugli intrecci e sulle fonti utilizzate dall'autore americano.

Non a caso, *Only Revolutions* ha un blog dedicato solo per le fotografie e la componente iconotestuale del romanzo. Prima ancora della pubblicazione editoriale, Danielewski ha pubblicato alcuni frammenti di *House of Leaves* in rete, come gran parte poi dei suoi lavori successivi. *House of Leaves*, dunque, ha tutte le caratteristiche di un ipertesto.

L'aspetto letterario è essenziale nel riconoscimento delle diverse forme mediatiche e dell'operazione transmediale che costruisce lo scrittore con la sua opera, ma non è l'unico aspetto; la letteratura funge qui da sostrato agli altri media. Non significa, però, che la letteratura venga strumentalizzata in funzione dell'analisi mediatica. L'equilibrio teorico deve porsi i limiti interpretativi dati dalla diversità del linguaggio. Derrida⁶² ha affermato che tutto è testo, un testo che non può essere colto nell'interezza in quanto ogni linguaggio è diverso, ogni soggetto che interpreta il linguaggio ne coglie un aspetto differente. Se il post-strutturalismo nega questo approccio, il superamento dell'aporia linguistica è possibile nel momento in cui si considera il linguaggio non più come struttura del testo, ovvero qualora il testo non venga più rinchiuso in categorie narratologiche tradizionali. Per le opere iper-contemporanee, la tendenza è assimilare le categorie narratologiche tradizionali, interrogare il testo e attribuirne un valore, come lo è per lo strutturalismo saussuriano e barthesiano. Se questo è possibile per i romanzi realisti, in cui le categorie di spazio, tempo, personaggi, narratori erano riconoscibili nella loro interezza, non lo è per il modernismo, il postmodernismo e il post-postmodernismo.

Queste categorie critiche verranno problematizzate nel prossimo capitolo, ma è utile qui citarle per riconoscerne il distacco rispetto alla tradizione narratologica precedente: è necessario, dunque, riformulare e rimodulare l'analisi dei testi su nuove categorie. Nella letteratura critica, si menziona⁶³ come l'applicazione errata, ad esempio, delle categorie strutturaliste porta ad una negazione di una parte di testo, come se non venisse presa in considerazione, soprattutto in riferimento alla distinzione della diegesi.

⁶² In questo caso, si fa riferimento alla fase precedente alla *Grammaticologia*.

⁶³ In riferimento alla teoria si possono citare due testi, poi oggetto di approfondimento nel prossimo capitolo: *Beyond Postmodernism. Reassessments in Literature, Theory, and Culture*, ed. by Klaus Stierstorfer, Berlin, De Gruyter, 2003; J. Hanebeck, *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Berlin, De Gruyter, 2017.

In breve, si può aggiungere che l'interpretazione testuale, rimodulata su un nuovo meccanismo interpretativo, deve coglierne gli aspetti in funzione del testo stesso. Non è, dunque, utile eliminare ogni tipo di formalismo o nomenclatura narratologica, ma ri-semantizzarla⁶⁴. Questa operazione, nei limiti delle premesse poste, è legittimata dalla scelta dell'oggetto di analisi; in questo caso, la prudenza rispetto ad ogni tipo di operazione critica, è implicita alla complessità di *House of Leaves*. L'autore mostra, non solo al lettore accorto, ma ad ogni soggetto ermeneutico, secondo le parole di Gadamer, la rete infinita di diramazione della propria storia. La rete narrativa si intreccia con le fitte note, gli elementi paratestuali e fototestuali, oltre che mediatici.

Date queste brevi osservazioni, risulta evidente l'opera di Danielewski, fuoriesca da ogni possibile interpretazione tradizionale; di conseguenza, un'analisi tradizionale risulterebbe approssimativa se non incompleta. Uno degli errori più diffusi nell'incontro con questi testi, è sicuramente lo smarrimento, la perdita di orientamento nella foresta delle infinite interpretazioni. Seguire ogni strada narrativa, interpretativa, o blandamente suggerita dall'autore, renderebbe cieco ogni approccio oggettivo. L'oggettività deve cadere, in questo senso, e intersecare la ricezione.

Come detto in precedenza, è errato a propria volta cadere nelle maglie della ricezione: il lettore immerso nel testo, si perde e non riesce a uscire dal labirinto narrativo. Detto più chiaramente, un approccio esclusivamente ricettivo, potrebbe comportare un'eccessiva concentrazione su aspetti quali le *fan theories*, le mezze verità espresse dai narratori inaffidabili, la stessa inaffidabilità dell'autore. Una soluzione, o meglio, la soluzione che si adotterà in seguito, è la ricerca di un impianto critico che abbia come due fondamenti questi estremi; si terrà certamente conto del testo, nella sua componente più narratologica, ma come collante di una riflessione più ampia. Il lettore non subisce il gioco funambolico dell'autore, ma si immerge in una ricerca e indagine insieme a Truant; l'indagine resta sfondo non solo, nell'operazione critica, anche nelle storie "reticolari" che nascono nel corso della narrazione.

In sintesi, prendere le distanze da un approccio strutturalista e strettamente categoriale, non comporta nuovamente, ad una degradazione del testo-in-sé, ma alla

⁶⁴ Si citano gli studi di J.N. Thon, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2016; L. Elleström, *Transmedial Narration: Narrative, and Stories in Different Media*, Swiss, Palgrave Macmillan, 2018.

valorizzazione del suo potenziale semantico sotto la lente mediatica. Una di queste “lenti” critiche che prenderò in considerazione è la metalessi, meccanismo complesso che restituisce però, secondo una rete interpretativa definita, un’analisi accurata della stratigrafia narrativa di *House of Leaves*.

CAPITOLO II. Oltre il postmoderno

Postmoderno e postmodernismo

La definizione di postmodernismo è complessa e ancora al centro del dibattito critico e addentrarsi nel labirinto delle varie questioni non è semplice. Per sintesi, in questo lavoro, si cercherà di riassumere innanzitutto le caratteristiche che gli studiosi nel corso del tempo hanno stilato e riconosciuto sotto questa categoria critica⁶⁵. Il postmoderno e la condizione postmoderna sono definiti da Jean-François Lyotard ne *La condition postmoderne* (La condizione postmoderna, 1979) come «lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo. Tali trasformazioni saranno messe qui in relazione con la crisi delle narrazioni»⁶⁶.

Lyotard individua nel postmoderno la crisi della conoscenza, rappresentata dal baluardo della scienza:

si tratta di un metadiscorso che, quando ricorre esplicitamente a qualche grande referente narrativo, come la dialettica dello Spirito, l'ermeneutica del senso, l'emancipazione del soggetto razionale o lavoratore, lo sviluppo della ricchezza, conferisce l'appellativo di "moderna" alla scienza che ad esso richiama per legittimarsi⁶⁷.

Il postmoderno si riferisce alle condizioni socioeconomiche e culturali; con postmodernismo letterario, invece, si intendono gli stili della narrativa e della poesia che caratterizzano l'epoca postmoderna. È importante evidenziare questa differenza concreta

⁶⁵ Principalmente le opere di Jean-François Lyotard e Fredric Jameson, con incursioni dell'opera di Brian McHale. Per il postmodernismo si è scelto di studiare il fenomeno secondo le coordinate anglosassoni, non considerando il complicato dibattito intorno alla ricezione del fenomeno in Italia. Il riassunto del dibattito postmoderno è ricostruito grazie all'opera di Linda Hutcheon.

⁶⁶ F. Lyotard, *La condizione postmoderna* (1979), Milano, Feltrinelli, 2014, p. 7.

⁶⁷ Ibidem.

tra i due termini in quanto i critici distinguono nel corso del tempo le due questioni, intrinsecamente legate, ma anche molto diverse tra loro. Un esempio in questo senso è la loro determinazione temporale: nel campo letterario il postmodernismo si colloca a partire dagli anni Sessanta del Novecento, e la sua esperienza comincia a dirsi conclusa tra gli anni Novanta e i Duemila; mentre le cronologie della postmodernità non necessariamente combaciano con quelle di questa poetica.

Linda Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism* (1988) sistematizza la questione attorno al movimento culturale postmodernista e individua le sue caratteristiche dal punto di vista storico, teorico e letterario. La stessa ricerca di una definizione per il postmodernismo per Hutcheon è contraddittoria:

[...] to call postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political. Its contradictions may well be those of late capitalist society, but whatever the cause, these contradictions are certainly manifest in the important postmodern concepts of “the presence of the past”⁶⁸.

Diversamente da altri teorici, Hutcheon non vede nel postmodernismo una frattura evidente rispetto al passato, ma un movimento verso poetiche differenti, un’evoluzione delle basi poste dal modernismo. In linea con la sua riflessione, Hutcheon critica la posizione lyotardiana:

For Lyotard, postmodernism is characterized by exactly this kind of incredulity toward master or metanarratives: those who lament the “loss of meaning” in the world or in art are really mourning the fact that knowledge is no longer primarily narrative knowledge of this kind. This does not mean that knowledge somehow disappears. There is no radically new paradigm here, even if there is change⁶⁹.

La prospettiva di una rottura radicale rispetto al passato non viene contemplata da Hutcheon. Nella citazione viene introdotta una delle caratteristiche più rilevanti che identificano la poetica postmodernista: quella di *metanarratives*, ovvero le

⁶⁸ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988, p. 4.

⁶⁹ Ivi, p. 6.

metanarrazioni. Lyotard nel suo saggio descrive l'emersione del postmoderno in relazione alla crisi delle narrazioni.

Il postmodernismo è caratterizzato dalla rottura in parte già avvenuta con l'unità del romanzo realista verso la frammentarietà delle forme e del soggetto. L'uscita dalla condizione di sicurezza della scienza ha provocato rotture individuabili nelle categorie di spazio e di tempo e nell'Io stesso: la fuga dalla condizione critica viene sviluppata dagli autori in diverse modalità. Una di queste è la creazione di diversi strati narrativi, le metanarrazioni, che permettono l'uscita dalla consolidata narratologia tradizionale. La frammentarietà delle forme è direttamente collegata al problema del linguaggio. Hutcheon infatti afferma:

The text still communicates—in fact, it does so very didactically. There is not so much “a loss of belief in a significant external reality” as there is a loss of faith in our ability to (unproblematically) know that reality, and therefore to be able to represent it in language⁷⁰.

I nuovi meccanismi narrativi che Hutcheon individua sono oltre alle metanarrazioni già citate, l'intertestualità, l'uso della parodia e dell'ironia legato al *pastiche* linguistico, la frammentarietà delle forme e il decentramento del soggetto. L'ironia è uno dei dispositivi retorici più complessi all'interno della letteratura postmodernista: «kind of seriously ironic parody that often enables this contradictory doubleness: the intertexts of history and fiction take on parallel status in the parodic reworking of the textual past of both the “world” and literature»⁷¹.

In conclusione, il postmodernismo intercetta a livello artistico la crisi storica, politica ed economica in una rielaborazione creativa, ma non più originale:

A literary work can actually no longer be considered original; if it were, it could have no meaning for its reader. It is only as part of prior discourses that any text derives meaning and significance⁷².

⁷⁰ Ivi, p. 119.

⁷¹ Ivi, p. 124.

⁷² Ivi, p. 126.

Il passato di cui è a conoscenza il lettore è presente nei testi, creando un legame forte con la percezione del reale: «the presence of the past, but a past that can be known only from its texts, its traces—be they literary or historical»⁷³.

Le precedenti riflessioni sono un ottimo punto di partenza per l'individuazione delle differenze tra il postmodernismo e la condizione postmoderna così come delineata da Lyotard. Dal modernismo, ogni corrente culturale e letteraria è stata definita non esclusivamente a partire dalle sue implicazioni artistiche, ma comprendendo altri fattori, come quelli economici, politici, sociologici e antropologici; questa implicazione transdisciplinare dipende dalle varie correnti critiche sviluppatesi a partire dal secondo Novecento, in particolare quelle di derivazione straussiana, bourdieusiana, oltre ad un pensiero di impianto storicista ed economico-politico. Di conseguenza, l'espansione degli interessi e dei campi di analisi ha portato ad una complicazione evidente non solo nelle definizioni stesse dei movimenti artistici, ma anche nell'individuazione propria delle loro caratteristiche. Un'altra ovvia considerazione riguarda il sorgere spontaneo di questioni e dubbi riguardanti l'inserimento di autori, di personalità e poetiche dei singoli artisti all'interno di un contenitore critico già di per sé complesso.

Tutti questi interrogativi confluiscono nei tentativi di tracciamento del profilo postmoderno: lavori come quelli di Brian McHale e Linda Hutcheon hanno aperto tutta una serie di questioni, in parte risolte in parte ancora da dimostrare o da confutare. Queste stesse questioni ritornano anche nella successiva definizione o superamento del postmoderno (già evidenziato da Hutcheon) quindi nella nuova categoria del post-postmodernismo. Se i critici Timotheus Vermeulen e Robin Van den Akker hanno tracciato una decisiva scissione del postmoderno nella nozione di metamodernismo, altri⁷⁴ hanno avanzato ulteriori ipotesi di contenitori critici per ogni campo artistico. Le differenze tra le sottocategorie di un ipotetico post-postmodernismo si distinguono, in un campione maggioritario, per la *performance* o il *medium* utilizzato nella produzione di un'opera d'arte (di qualsiasi tipo, formato e fruizione) in parte indipendente dalle poetiche. Si crea dunque una frattura, o meglio, un abisso tra una stabilità critica

⁷³ Ivi, p. 125.

⁷⁴ Si fa riferimento qui a D. Rudrum, N. Stavris, *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, New York, Bloomsbury Academic, 2015.

dimostrata dalle categorie ottocentesche, ancora riconoscibili nelle avanguardie storiche, e una rinnovata condizione di crisi del secondo Novecento.

Il disorientamento e la perdita di unità anche nelle correnti artistico-letterarie comporta, come già detto, una nuova serie di questioni che includono anche il linguaggio, la definizione di soggetto, lo smarrimento nel riconoscimento della realtà e della finzione o anche la stessa impossibilità di descrizione di determinati fenomeni. Lo scarto più evidente, presente anche nel modernismo, è rintracciabile nelle categorie di spazio e tempo. Le categorie fondanti del soggetto nell'estetica trascendentale kantiana non sono più in controllo dell'uomo, un soggetto certo della loro misura in ogni singolo istante; da Henri Bergson in filosofia, a Marcel Proust e James Joyce nella letteratura, una deformazione dello spazio-tempo in relazione all'esperienza del soggetto permea le opere di autori cogenti al cambiamento in atto. Se nel modernismo, quindi, la consapevolezza degli scrittori si misura anche nell'esperimento linguistico, nella creazione di opere in cui la memoria e l'esperienza del Reale risultano fondanti nella descrizione dell'Io: il postmodernismo continua e amplifica questa insicurezza.

La condizione postmoderna, come Jean-François Lyotard e anche Fredric Jameson hanno osservato nelle loro opere, comprende il mutamento del soggetto già riscontrato in ambito letterario, intersecando una riflessione antropologica, filosofica e politica. Questa condizione alienante del soggetto si colloca in una cornice di capitalismo avanzato: Gilles Deleuze e Felix Guattari⁷⁵ hanno riassunto il fenomeno suddetto con l'immagine dei corpi pieni senza organi:

Il corpo senza organi è l'improduttivo; e tuttavia è un prodotto a suo tempo e luogo nella sintesi connettiva, come identità del produrre e del prodotto. [...] Il corpo senza organi non è il testimone di un nulla originale, più di quanto non sia il resto di una totalità perduta. [...] È il corpo senza immagine⁷⁶.

⁷⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1972; trad. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975.

⁷⁶ Ivi, p. 10.

L'uomo risulta essere influenzato da una parte da una condizione schizofrenica, psicotica e nevrotica tipica della riflessione freudiana, dall'altra da un legame indissolubile con una società che sopprime l'espressione dell'individuo stesso.

La complessità della questione del postmoderno, pertanto, comporta una ricerca senza fine nella risoluzione dei problemi appena esposti e ci si interroga su come, e con quale metodo si possa avvicinare il superamento del postmodernismo stesso. Come accennato da Hutcheon, il postmoderno risulta essere concluso, una conclusione non così unanimemente accettata. Vi sono due tendenze critiche: la prima riguarda una visione storicista, ovvero il proseguimento in un'ottica diacronica del postmoderno nel post-postmoderno, un'evoluzione prevedibile e frutto di un rinnovamento di un pensiero consolidato, dato da fattori sociali ed economici. Un'altra prospettiva riguarda la rottura totale avvenuta con l'attacco alle Torri Gemelle, l'11 settembre del 2001: Slavoj Žižek descrive in *Welcome to the Desert of the Real!*⁷⁷ (Benvenuti nel deserto del reale, 2002) l'importanza di questo evento nella ricezione mediatica, nella percezione del soggetto di sé e del Reale oltre che all'inevitabile spettacolarizzazione di un evento tragico. Come vedremo in seguito nella sezione dedicata alla fotografia, l'attentato dell'undici settembre ha comportato una rivoluzione in questa forma di espressione, e alla fruizione successiva della violenza. Questa frattura storica, come lo sono stati i conflitti mondiali e l'Olocausto, ha portato numerosi critici, tra i quali Georges Didi-Huberman, a segnare con questo evento la fine del postmoderno.

Non è mia intenzione addentrarmi nelle conseguenze di questo bivio critico, in quanto comporterebbe un'inevitabile aporia nel momento in cui si tenti di convogliare le due ipotesi in un unico canale: quello della letteratura. Tenendo al centro, dunque, la produzione letteraria si possono ipotizzare diversi approcci. Qui prenderò in considerazione alcune questioni dibattute nel marasma critico del postmoderno e confrontarle nella nuova definizione del post-postmoderno. Come osservato nel primo capitolo, la ricerca di categorie e di un nuovo metodo non deve schierarsi a favore o contro teorie e sistemi già presenti nel secondo Novecento e, in particolare, si farà riferimento allo strutturalismo. Si è citata infatti la figura di Gérard Genette, e si può aggiungere inevitabilmente Roland Barthes; non utilizzare apertamente una di queste teorie non

⁷⁷ S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale* (2002), Milano, Meltemi, 2017.

significa non prendere posizione. Se l'approccio di questo lavoro, si propone un equilibrio tra una visione soggettiva e oggettiva, questo deve comportare un recupero di alcune definizioni e il loro nuovo riassetto. Lo strutturalismo, come le branche della linguistica, della semiotica e della filosofia del linguaggio, sono ricche di definizioni e sono tutt'ora un punto focale nella teoria narratologica. La principale difficoltà, i cui effetti verranno analizzati nei prossimi paragrafi, è il distacco in parte dal testo letterario, ma non il suo totale annichilimento e messa in secondo piano.

Se il romanzo considerato in questo lavoro, ovvero *House of Leaves* di Danielewski, prevede l'intreccio di diversi media, non deve comunque comportare l'annullamento di ciò che è l'essenza dell'opera, ovvero la narrazione. Uno *storytelling* diverso dalla fruizione con cui un lettore è solito confrontarsi: il rischio di perdere il *focus* sull'elemento letterario è alto; e risulta elevato anche l'errore di un metodo di analisi extra-letterario. Un altro possibile problema è l'eccessivo e morboso attaccamento al testo: come evidente in alcune definizioni della narratologia genettiana, l'adozione di una categoria precisa, vede la degradazione del testo letterario a vuoti significati. L'obiettivo di questo lavoro non è in alcun modo riferirsi a questo metodo di analisi limitante del testo, ma farlo respirare e liberarlo.

Innanzitutto, è utile porre, in questo senso, al centro del testo letterario la questione del linguaggio. Nel contesto strutturalista, il linguaggio risulta essere ben definito, solido e stabile nella sua analisi anche nella prospettiva letteraria; un impianto scientifico derivato dalla linguistica saussuriana fornisce risultati e valori certi, oltre che inconfutabili. Una prospettiva che non è certamente inattaccabile dai filosofi del linguaggio: dapprima Ludwig Wittgenstein, poi nell'ambiente francese, Jacques Derrida, il linguaggio è un tema dibattuto, di complessità inesauribile. Entrambi questi filosofi hanno mostrato l'impossibilità di una definizione scientifica del linguaggio in base, nel caso di Wittgenstein nel campo logico, in Derrida, invece, più fenomenologico-esistenziale.

Nel pensiero del filosofo austriaco, l'aporia linguistica si incardina nell'impossibilità di definizione del soggetto, o meglio di un linguaggio valido universalmente; per Derrida, la comunicazione è compromessa dall'incontro con l'Altro, insieme alla costante e invalidante negazione di oggettività del linguaggio. I suddetti estremi di riflessione, seppur molto vicini nelle conclusioni, non possono essere ignorati

nel momento di incontro con un qualsiasi tipo di testo. Risulta inutile, oltre ad andare incontro a inevitabili aporie, un approccio strutturalista, o di impianto fondato su assiomi e postulati. Come si vedrà nel terzo capitolo, il *close-reading* dell'opera di Danielewski renderà evidente questa affermazione: l'intreccio di linguaggi tra loro eterogenei, tra i personaggi stessi, l'impossibilità di una comprensione e la comunicazione che avviene quasi sempre tra entità assenti o non presenti, è al centro dell'opera.

Un altro fattore essenziale riguarda la riflessione antropologico-sociologica di un'opera letteraria: il problema si è già posto nella definizione del postmodernismo e del postmoderno, nella differenza tra le due componenti tra loro complementari, ma estremamente eterogenee; lo stesso dubbio compare nel post-postmoderno. Similmente all'analisi di diverse opere postmoderniste, l'approccio letterario vede al centro il testo, ed è lo stesso obiettivo che ci si pone in questo lavoro. L'analisi del testo vede al centro l'opera; è una semplificazione che permette, però, di restringere la possibilità di aporia del metodo; le questioni al di fuori del testo e delle sue propaggini non concernono questo lavoro. Verranno accennati studi che considerano anche la componente sociologica, in particolare ad una riflessione rivolta verso le questioni di genere e di ruolo dei personaggi all'interno della narrazione, ma non verranno approfonditi. Una divagazione extra-letteraria in questo caso potrebbe comportare un'oscillazione delle categorie che si propone di risemantizzare. Come da premessa, la risemantizzazione deve riguardare categorie narratologiche applicate ai testi, non ai soggetti come entità etnologiche, politiche, economiche. Questa operazione vedrebbe una difficoltà ulteriore nell'individuazione delle stesse categorie, svuotate di ogni loro significato. Lo svuotamento delle categorie critiche corrisponderebbe, perciò, ad uno svuotamento di ogni possibile metodo in via di formazione, una impossibilità di analisi del testo, oltre che alla messa in dubbio stessa della categoria di post-postmodernismo qui adottata.

Un'altra ipotesi debole per analizzare un testo consiste nella ricerca dei difetti, aporie, o cortocircuiti presenti nella teoria letteraria già consolidata: questo procedimento permetterebbe l'esclusione di metodi eccessivamente focalizzati sui testi, come all'estremo, di pura ricezione. Il tentativo di applicazione di metodi elaborati in condizioni storiche, letterarie e correnti differenti tra loro porterebbe ad un paradosso evidente: la negazione di una prospettiva diacronica. Portando ad esempio *House of Leaves* sarebbe impensabile un approccio esclusivamente testuale in quanto escluderebbe

La decostruzione non viene qui intesa nel suo approccio tradizionale deleuziano: l'intento non è cadere nella casella vuota, come nel metaforico quadrato nero presente in *House of Leaves*, non pieno, o meglio pieno di corpi senza organi. Si ricerca una decostruzione che ricostruisce, grazie e attraverso il testo e i media, il vuoto insondabile lasciato dal linguaggio e dalla riflessione di un soggetto annichilito.

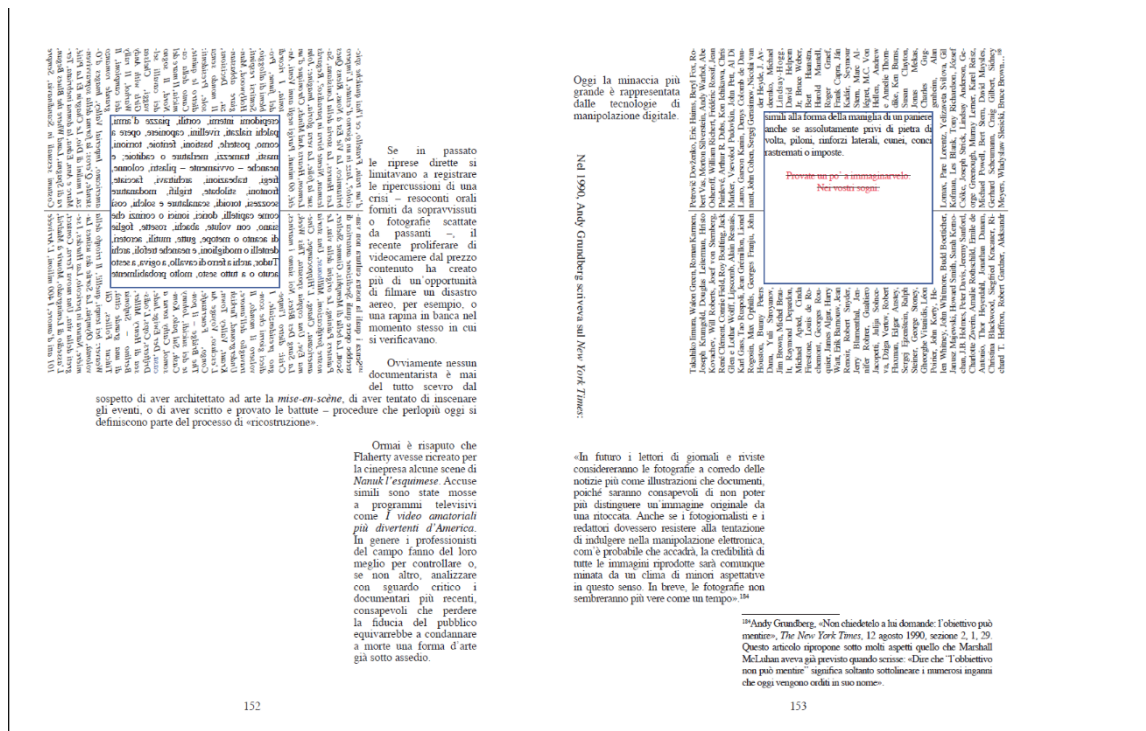


Figura 7: Dichiarazione di poetica all'interno della casa

Questo approccio è suggerito dallo stesso autore che sbarra all'interno di un quadrato vuoto questa affermazione: «Picture that. In you dreams»⁷⁸ (Provate un po' a immaginarvelo. Nei vostri sogni), una frase che rinvia all'apparato di ricezione (dunque al coinvolgimento attivo del lettore), alla componente visuale e a quella nebulosa dei sogni. I sogni portano l'uomo a credere di star vivendo una situazione, surreale o plausibile che sia, davvero, come se fosse reale; il *what if* è l'invito di Danielewski a chiunque si avvicini all'opera, un credere e non credere che non porta alla negazione totale di verità della sua storia, ma all'indagine di questo valore di verità. Una verità che

⁷⁸ M. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 141; trad. it. *Casa di foglie*, cit., p. 153.

non è tale, non può essere vera dal punto di vista assiomatico, ma soggettivo; ovvero l'autore implicitamente dirige chiunque entri in contatto con la sua opera a mettere in dubbio, a sperimentare il dubbio, a provare nel senso di sensazione diretta del dubbio. Il disorientamento non nega la ricerca di un significato: in questo senso, la decostruzione non è diretta a un nichilismo completo, a una frammentazione *non-sense* della narrazione, dell'affresco indecifrabile del soggetto e dell'umano, ma alla ricerca di un nuovo significato. In questo senso, Danielewski promuove l'intreccio di diverse forme mediatiche proprio per dirigere questa nuova risignificazione piena, non più nulla, della letteratura e del linguaggio. Si propone pertanto, in pieno rispetto e coerenza alla poetica dell'autore, un metodo di analisi diretto alla transmedialità, alla comunicazione tra le diverse forme mediatiche rappresentate in *House of Leaves* e all'intreccio continuo tra l'opera, le citazioni inserite al suo interno e la rete di narrazione esterna al libro stesso.

Oltre il postmoderno: post-postmodernismo e metamodernismo

*Beyond Postmodernism*⁷⁹, titolo di una celebre raccolta di saggi sul postmoderno e sul suo superamento, può essere preso a manifesto per descrivere l'eterogeneità delle questioni critiche poste soprattutto da Linda Hutcheon. È chiaro come la maggior parte dei critici concordino sul superamento del postmoderno sia nella sua accezione più sociale sia nell'ala artistica. Per sintetizzare l'immenso dibattito sulle categorie critiche di recente formazione, si possono considerare due definizioni principali adatte soprattutto al contesto letterario: il post-postmodernismo e il metamodernismo. Quest'ultimo termine è ripreso da un breve saggio *Notes on Metamodernism*⁸⁰ di Timotheus Vermeulen e Robin Van den Akker e approfondito poi in *Metamodernism*⁸¹. La riflessione dei due studiosi parte da alcune considerazioni riguardo alle caratteristiche del metamodernismo «with (post) modernism, ontologically between (post) modernism, and historically

⁷⁹ *Beyond Postmodernism. Reassessments in Literature, Theory, and Culture*, ed. by Klaus Stierstorfer, Berlin, De Gruyter, 2003.

⁸⁰ T. Vermeulen, R. Van den Akker, *Notes on Metamodernism*, in «Aesthetics & Culture», 2, 1, 2010.

⁸¹ A. Gibbons, T. Vermeulen, R. Van den Akker, *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, London, Rowman & Littlefield, 2017.

beyond (post) modernism»⁸². La riflessione di questo saggio si concentra sulla demarcazione del confine epistemologico della categoria critica, oltre che sulla sua collocazione storica. L'aspetto storico è a sua volta ripreso nella considerazione dell'evoluzione dell'arte, in specifico nel movimento neoromantico, e nella descrizione dei diversi cambiamenti nella percezione del soggetto e dell'oggetto inseriti in dettaglio nel contesto estetico.

In precedenza, si era accennato, all'interno della descrizione delle forze interne che agiscono nelle strutture letterarie, a movimenti contrapposti che creano equilibrio, ovvero, come tratterò in seguito, a una decostruzione che è ricostruzione; il lascito del frammentarismo del postmoderno, infine, muta nell'intervento di un atto ricostruttivo. L'intervento di un nuovo fattore, non esclusivamente di derivazione estetica come annotano Vermeulen e Van den Akker, ma anche culturale, quindi porta a considerare:

Thus, if the modern suggest a temporal ordering, and the postmodern implies a spatial disordering, then the metamodern should be understood as a spacetime that is both – neither ordered and disordered⁸³.

I critici, tuttavia, si riferiscono anche al post-postmodernismo per indicare sia a livello culturale sia a livello di considerazione antropologico-sociologica il periodo oltre il postmodernismo; la questione è comprendere se queste due terminologie, maggiormente riprese nell'ambito di interesse di questo lavoro, ovvero la letteratura, possano essere compatibili e anche intercambiabili. In prima istanza ciò che appare chiaro è la confluenza di visioni nella descrizione del fenomeno: in *Literature after Postmodernism*⁸⁴ si riscontrano considerazioni simili riguardo alla letteratura. Una convergenza che al suo interno vede comunque delle fratture: lo stesso Huber riassume in apertura di saggio due visioni del post-postmodernismo, la prima fornita da Josh Toth nella definizione di *Renewalism* (per il campo letterario) e le caratteristiche della *post-postmodernism syndrome* elencate da Nicoline Timmer.

⁸² T. Vermeulen, R. Van den Akker, *Notes on Metamodernism*, in «Aesthetics & Culture», 2, 1, 2010, p. 3.

⁸³ Ivi, p. 13.

⁸⁴ I. Huber, *Literature after Postmodernism*, London, Palgrave-Macmillan, 2014.

Il *Renewalism* è definito da Toth in *The Passing of Postmodernism*⁸⁵, opera in cui il critico cerca di distaccare l'intera riflessione successiva al postmoderno da una dinamica poststrutturalista di impianto derridiano. In *Supplanting the Postmodernism*, Toth accenna alla profezia di morte del postmodernismo di Hutcheon («Postmodernism is dead, no more, finished, passed, past. Yet, on the other hand, she seems to suggest that postmodernism persists, that it 'lives on' (at least in part)») ⁸⁶, oltre ad una convinta demarcazione temporale intorno a nuove riprese tradizionali negli anni Novanta:

particular work of postmodern mourning began sometime in the early- nineties; in the nineties critics began making claims about the fact that the 'high- tide' of postmodernism had finally begun to crash and that a new form of realism had begun to emerge in its wake⁸⁷.

Nella sua opera Toth assume un punto di vista prevalentemente teorico, concentrandosi sugli effetti e le conseguenze del poststrutturalismo all'interno del postmodernismo; il distacco avviene da un ritorno ad un rinnovamento, quindi alla negazione di una continua e invadente decostruzione della realtà e del linguaggio⁸⁸. La prospettiva di un rinnovamento anche del punto di vista letterario porta Toth ad constatare con certezza la fine del postmodernismo verso quello che lui nomina *Renewalism*. La componente linguistica, infatti, fugge da una definizione derridiana, non più tale «in reaction to the hegemony of logocentrism, the possibility of a "positive" claim, a claim that can escape the contingent "nature" of signification»⁸⁹; la protesta delle forme letterarie nei confronti di un logocentrismo diffuso, nella prospettiva di una messa in dubbio stessa dell'ossessione per il linguaggio e le sue forme: «As an epistemological response to—or, perhaps, as an epistemological reconfiguration of—the idealism of modernity, postmodernism worked to expose the dangerous and illusory nature of the

⁸⁵ J. Toth, *The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary*, New York, State University of New York Press, 2010.

⁸⁶ D. Rudrum, N. Stavris, *Supplanting the Postmodern*, cit., p. 240.

⁸⁷ Ivi, p. 242.

⁸⁸ Inevitabile è il riferimento a Jacques Derrida di *La scrittura e la differenza* (1967), Torino, Einaudi, 2002.

⁸⁹ J. Toth, *The Passing of Postmodernism*, cit., p. 82.

prevailing logocentric illusions»⁹⁰. Questa reazione in opposizione al postmoderno viene analizzata da Toth attraverso uno spettro, un fantasma epistemologico che crea una crisi nel paradigma del frammentarismo.

Toth procede ad esplicitare l'appena rilevata apparizione fantasmatica attraverso i saggi di Žižek sul cinema di David Lynch e sull'impossibilità di distinzione, per esempio, del reale dall'opera finzionale. La presenza di un oscuro oggetto del desiderio bunueliano nelle opere di Lynch, o successivamente, nelle opere afferenti al superamento del postmoderno, mette in crisi ogni doppio categorico tradizionale, come quello psicanalitico lacaniano oppure la coppia simulazione-simulacro di Baudrillard. La crisi della realtà o meglio l'illusione del Reale crea un cortocircuito all'interno del postmodernismo: «The postmodern text is too caught up in a struggle to repudiate logocentric impulses to be overtly concerned with the paradoxical and necessary reassertion of presence that occurs in any articulation of absence»⁹¹. Un paradosso che entra in contatto, come detto in precedenza, con l'ossessività della parola al centro del postmoderno che risulta svuotata in cerca di nuovo significato; Toth, nella riflessione letteraria, riprende lo spettro come definito da Barthes: «it is this “spectral” paradox that accounts for both the persistence and the perceived failure of postmodernism, its motivation to continually communicate/represent the impossibility of communication/representation»⁹².

La liberazione dalle maglie del postmoderno, in sintesi, comporta l'abbandono di un processo decostruttivo, nella prospettiva dell'autonomia delle forme e nella loro continua interazione costruttiva; questa affermazione semplifica una riflessione molto più complessa riguardo all'interazione tra linguaggio, soggetto e letteratura, ma è sufficiente per procedere al successivo legame che Toth crea tra rappresentazione letteraria e l'elemento reale (dunque anche nella realizzazione del linguaggio):

While the postmodern aesthetic can be defined by a need to expose the impossibility of the mimetic text—or, what amounts to the same thing, the messianic promise—the shift away from postmodern metafiction is marked by a pronounced realization

⁹⁰ Ivi, p. 84.

⁹¹ Ivi, p. 95.

⁹² Ivi, p. 96.

that faith in, or a gamble on, the possibility of absolute certainty must necessarily haunt any claim or narrative act⁹³.

In breve, Toth sottolinea che il cortocircuito del postmoderno non si situa solo all'interno di una riflessione epistemologica, ma comprende ogni prodotto nato dall'osservazione del reale, come la letteratura o l'arte. L'eccessivo *focus* sul linguaggio ha portato a una perdita insanabile di significato che coinvolge il soggetto e l'oggetto, appunto. Il fenomeno che racchiude entrambe queste componenti è a sua volta compromesso. In letteratura, Toth vede un sintomo di tutto ciò nella *metafiction*, e più in generale nella creazione di strutture narrative complesse tra loro contraddittorie o completamente non fondate; la conseguenza più evidente è il distacco dalla realtà dei referenti verso una realtà vuota e non-significante: «“a dead end that has been reached because of postmodernism's detachment from the social world and immersion in a world of non-referential language, its tendency to disappear up its own asshole”»⁹⁴. Citando Schechner, Toth descrive la *metafiction* come un atto di fede, l'accettazione di una visione privata del dubbio teoretico: «“Metafiction was a concept-ridden fiction, whose appreciation depended mainly upon an understanding and acceptance of inflated and dubious concepts for which we have now less patience”»⁹⁵. La letteratura inoltre non sembra essere l'unico *medium* afflitto dalla malattia del reale, ma l'insieme dei nuovi *media* ha contribuito ad una sua diffusione: «If popular television, or even music and film, is not properly ironic and selfaware it is, it would appear, ostracized as irresponsibly sentimental and dangerously idealistic»⁹⁶.

L'intera “epidemia” del postmoderno, secondo Toth, dipende da una inabilità di comprensione del linguaggio e dell'aspetto del reale, come elemento sociale, ovvero il continuo ed inesorabile distacco dal significato verso l'isolamento linguistico ed epistemologico:

⁹³ Ivi, p. 106.

⁹⁴ Ivi, p. 111.

⁹⁵ Ivi, p. 112.

⁹⁶ Ivi, p. 114.

This is not to say that postmodernism should have been, or should have remained, an elite and esoteric aesthetic. What I am suggesting is that the “passing” of postmodernism can be best understood as the effect of a necessary inability to avoid social and/or public discourse—an inability, that is, to avoid making truth claims, to avoid being repositioned as an aesthetic imperative, to avoid succumbing to the teleological impulse it strove to repudiate⁹⁷.

In conclusione, il postmoderno fallisce: «The postmodern aesthetic “fails,” because, as Žižek might say, it fails to embrace the impossible Real that its perpetuation as a discourse necessarily (re)affirms»⁹⁸.

Ora che la crisi è stata appurata, il soggetto e il mondo risultano essere affetti e intrappolati in uno stato di paralisi: «We are left in a state of paralysis. We are left, that is, in a state of “mythic,” or pure, indecision—in the sense that there is no longer a decision, or narrative act, to make/perform»⁹⁹. La staticità del fenomeno richiede un movimento, e ciò è coerente con le premesse iniziali di questo paragrafo; sia in un contesto estetico sia in quello epistemologico è evidente il bisogno di movimento, di dinamicità rispetto al postmodernismo:

At the very moment postmodern works of metafiction seem to present themselves as finally decided on the impossibility of any finally right decision, they continue to be animated by the very fact (however paradoxical it may sound) that such a decision is impossible¹⁰⁰.

Il passo paradossale in questo senso descrive l’uscita da una condizione di illusioni e indecisioni:

Rather than simply rejecting the spectral promise as illusory idealism—and thus, like postmodernism, becoming hegemonically opposed to the very promise that

⁹⁷ Ivi, p. 116.

⁹⁸ Ivi, p. 117.

⁹⁹ Ivi, p. 122.

¹⁰⁰ Ibidem.

necessarily animates any anti-ideological movement—neo-realism endorses an ethics of indecision¹⁰¹.

Attraverso diversi esempi tratti dal cinema e della letteratura, Toth illustra gli interrogativi degli stessi protagonisti di fronte alle questioni teoriche appena discusse, che diventano parte integrante della narrazione:

As a type of response to this paradox, then, the current narrative “turn” overtly embraces this animating specter—this specter that postmodernism attempted to exorcise once and for all and that, consequently and paradoxically, animated its major narrative strategy¹⁰².

Le opere sono mezzo di una presa di coscienza della decostruzione e della successiva messa in costruzione. Una costruzione che è ricostruzione in parte di ciò che è perso. Toth è però scettico, in parte, nei confronti della presa di coscienza di questo processo nella conclusione del suo saggio:

Most obviously, this specter continues to haunt the claim that what we are witnessing at the end of postmodernism is “an improvement” that manages to successfully “lay to rest” the spectrally determined imperatives of postmodernism, that manages to bring our mourning to an end¹⁰³.

L’elemento spettrale è il passaggio obbligato verso la costruzione di un reale-in-sé:

So, what we begin to see in this strange moment of passing, in this strange and ongoing period of mourning, is the fact that the specter works to produce work, if it works at all, because it compels us to destroy it, to efface its spectrality, to disrespect it as *specter*, to always and forever *pass on it*¹⁰⁴.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ivi, p. 131.

¹⁰³ Ivi, p. 144.

¹⁰⁴ Ivi, p. 145.

Il saggio di Timmer, al contrario, presenta un impianto differente rispetto a quello di Toth, meno filosofico e più concentrato sulla riflessione letteraria, in particolare sulla considerazione dei movimenti interni alle strutture narratologiche. Per sintesi, considero i punti riassunti nel saggio di Huber. Il primo riguarda il *return to the real* quindi, in accordo con le riflessioni di Toth, l'uscita dalla condizione postmoderna verso la ricostruzione del reale, che non significa però l'adozione fideistica di una rappresentazione mimetica: «For Timmer, as for Toth, such a return to the real does not necessarily imply a return to stylistic realism»¹⁰⁵. L'accordo tra i due critici si realizza anche nella considerazione del postmodernismo come una poetica anti-realista: «Indeed, the reconnection to the real is often based on the very premises on which postmodernism has founded its anti-realist critique»¹⁰⁶. Il secondo punto, sulla *stylistic continuity* vede al centro una concezione diacronica tra il postmodernismo e la sua eredità in una dinamica di convergenze e divergenze. In specifico, lo stile non vede dei cambiamenti all'interno di una percezione esterna strutturale, ma una ri-sematizzazione delle strutture e delle forme:

The post-postmodernist novel often continues to use postmodernist techniques, but 'they have simply come to function as "realistic" devices' or even become 'critically targeted as hindering the narrator to get to the "realer, more sentimental parts"'. She also points out that irony, though still present, has ceased to be the dominant mode¹⁰⁷.

Questa caratteristica vede entrambi i critici essere d'accordo su una presa di coscienza di una fase critica del linguaggio rimasto privo di referenti. In Toth l'assenza di referenza era anche collegata ad una riflessione più ampia, soprattutto in confronto alle ideologie. L'associazione tra l'ideologia politica e il linguaggio in coincidenza con la popolarità degli estremismi di destra (sottolineata anche da Žižek) vede nella critica italiana una più forte consapevolezza¹⁰⁸.

¹⁰⁵ I. Huber, *Literature after Postmodernism*, cit., p. 32.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Il riferimento va a Furio Jesi e a *Cultura di destra* (1979).

Ritornando alle caratteristiche teoriche individuare da Timmer, il terzo punto riguarda il linguaggio *communicative bonding*: questo aspetto, come sottolinea Huber, non viene analizzato da Toth, ma è esclusivo del lavoro di Timmer, in specifico della sua analisi della teoria del personaggio e della ricezione: «as she repeatedly returns to the novels' attempt at 'sharing,' at empathy and the communication of feeling, their direct engagements of the reader and their expression of what she calls 'a structural need for a we'»¹⁰⁹. La componente emozionale ed empatica entra in contatto con una riflessione del linguaggio nell'ottica del rapporto Io-Altro, come è stato sottolineato in principio di questo lavoro. Timmer parla di sensazioni e della loro influenza sulla comunicazione:

This focus on communicative bonding goes hand in hand with deliberate considerations and explorations of the premises, means and effects of fiction as communication and thus with a shifting focus on the pragmatic and ethical aspects of fictional narration (as opposed to postmodernism's ontological and ideological concerns)¹¹⁰.

L'ultimo punto, *embarrassed optimism/strategic naïveté* riguarda il giudizio nei confronti del reale, in specifico di fronte al paradosso del postmoderno: «An attitude of a wilful 'in spite of' acutely aware of its own paradox pervades recent literature»¹¹¹. Timmer sottolinea quindi un progressivo ritorno di un attaccamento al reale: l'ancoraggio è possibile solo attraverso un ulteriore distacco, un ottimismo all'interno di un contesto di decostruzione e di paradosso. Solo per mezzo dell'uscita dall'illusione di un reale comprensibile è contemplabile il ritorno ad un ordine significante:

Timmer argues that 'a "what if" mentality oozes from the post-postmodern novel, a "willingness to belief" (for example in the form of a strategic naïveté, a suspension of disbelief, and taking a leap of faith)' This strategic naïveté, this embarrassed

¹⁰⁹ Ivi, pp. 32-33.

¹¹⁰ Ivi, p. 33.

¹¹¹ Ibidem.

optimism, seems to haunt much of the recent reassertions of realism (or, empathy, sincerity and authenticity, for that matter)¹¹².

In sintesi, secondo Timmer, solo l'utilizzo di precisi meccanismi narratologici uniti ad una rilevante componente emozionale può donare un rinnovato significato al testo e alla letteratura.

I punti rilevati da Timmer e da Toth in parte coincidono in una visione di rottura, ma anche di prosecuzione nei riguardi del postmodernismo; entrambi però utilizzano definizioni critiche differenti. La prima questione ovvero la possibilità di convergenza tra l'elemento estetico-epistemologico e di conseguenza quello letterario è stata risolta nei limiti di questo lavoro, nella coincidenza delle stesse questioni rilevate in ambiti di studio differenti. Il metamodernismo e il post-postmodernismo parzialmente condividono gli stessi interrogativi, sicché è innegabile lo stretto legame anche con la produzione letteraria. In questo lavoro, soprattutto ai fini dell'analisi di *House of Leaves*, utilizzerò la categoria di post-postmodernismo. Per quanto riguarda invece, la differenza di definizioni tra post-postmodernismo, o in analogia con la condizione postmoderna lyotardiana, definita *post-postmodernism syndrome* da Timmer e il *Renewalism* di Toth si sono mostrate analogie e differenze. In funzione sempre dell'analisi dell'opera di Danielewski, si adotteranno entrambe le denominazioni, ma con particolare attenzione a distinguerne le divergenze e gli ambiti dell'uso dei termini. Uno dei problemi maggiori, che porterebbe a inevitabili contraddizioni, è la sostituzione senza *ratio* e intercambio senza fornire ulteriori argomentazioni; come appena mostrato, le definizioni sono state formulate a partire da ambiti di competenza diversi, e devono essere introdotte con precauzione in base alla porzione di testo o categoria narratologica considerata.

Ulteriore attenzione verrà mostrata alla categoria "meta" tipica del postmodernismo, ma presente anche nella descrizione dei testi in una condizione transmediale; ogni riferimento verrà adeguatamente mostrato nella sua precisione critica, per evitare errori descrittivi e teorici. Ogni ambiguità terminologica può essere ovviata da alcune semplificazioni e approssimazioni che verranno apportate all'analisi di *House of Leaves* risalendo a queste premesse.

¹¹² Ibidem.

Nel prossimo paragrafo verranno riprese queste questioni terminologiche in funzione, nuovamente, di una prospettiva post-postmoderna; il superamento del postmoderno ha portato i critici a trovarsi di fronte ad un bivio teorico fornito da Hutcheon, in analogia a quello appena esposto, ma calato in specifico al contesto letterario.

Nel contesto italiano si può individuare un'ulteriore categoria critica: l'ipermodernità come definita da Donnarumma¹¹³ si riferisce a due accezioni diverse:

da un lato [...] è alternativa e antagonistica rispetto al post-moderno, poiché intende spiegare in modo differente fenomeni che siamo soliti riferire a quello [...], dall'altro, designa invece uno spazio che si è aperto dopo il postmoderno, sostituendolo. In questo senso, all'ipermoderno vanno affiancate altre categorie che hanno conteso il campo al postmoderno, senza riuscire però a scalzarne il primato¹¹⁴.

Questa definizione vede il superamento, in parte, della complicata questione del postmodernismo italiano. Donnarumma aggiunge: «l'ipermoderno non segna una frattura netta, violenta e polemica rispetto al postmoderno come appunto il postmoderno aveva voluto fare con la modernità, ma è un scivolamento rispetto ad esso e può a tratti sovrapporsi»¹¹⁵. La questione sollevata entra in conflitto con una visione aperta della definizione dell'oltre il postmoderno, e questo superamento viene problematizzato: «e tuttavia, parlare di ipermodernità vuol dire svelare che il proclama postmoderno dell'uscita dalla logica moderna del nuovo è stato solo un desiderio o una velleità»¹¹⁶.

Oltre che sul conflitto con le definizioni del mondo anglosassone, il critico, inoltre, basa interamente la sua riflessione sul confronto tra i testi degli autori italiani e un confronto cursorio con le poetiche degli autori americani. Si può notare come l'ipermodernità così caratterizzata è ancorata al *corpus* testuale da cui derivano le sue specificità. Lo stretto legame all'analisi testuale comporta un acceso scetticismo nell'utilizzo della categoria per opere esenti dal contesto italiano. Si preferisce dunque

¹¹³ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

¹¹⁴ Ivi, p. 102.

¹¹⁵ Ivi, p. 103.

¹¹⁶ Ibidem.

sottostare alla terminologia precedente con le dovute premesse teoriche e contestualizzazione.

La testualità del post-postmodernismo: la prospettiva transmediale

Continuando sul percorso teorico appena tracciato, si può ora affermare un superamento del postmoderno con la dichiarazione di poetica nella breve citazione precedente da *House of Leaves*. Il superamento del postmoderno non implica, però, l'eliminazione del suo spettro e delle sue conseguenze nella posizione di una riflessione post-postmoderna; il bivio sopracitato non può essere forzato in un'unica via teorica, stabile e universalmente applicata. Cerco di analizzare meglio la questione: si erano poste come problema indissolubile e l'impossibilità di risoluzione non contraddittoria le due ipotesi di illusoria conclusione del postmoderno, dunque da una parte una prospettiva diacronica l'altra invece divisiva e contraria al postmoderno. Si è appena affermato che il postmoderno non può essere negato nella sua totalità, pertanto in questo lavoro verrà considerata nuovamente una soluzione di equilibrio: questo permette la presa di distanza dalle due strade critiche successive al postmoderno e dunque, la considerazione della questione da una prospettiva laterale privilegiata. Questo legittima innanzitutto la diminuzione dei rischi di aporia: la scelta esclusiva di uno dei due approcci, porterebbe la considerazione delle degenerazioni delle premesse in contraddizioni, portando la formazione di un ragionamento non fondato, passibile appunto di errori e non implementabile.

Un'altra approssimazione che viene legittimata dalla suddetta visione laterale è sicuramente la valutazione di rischi di entrambi gli approcci per la formazione di un metodo che tenga conto delle tensioni all'interno dell'apparato teorico: questo processo viene permesso ovviamente dalla scelta del testo di Danielewski. La validità del metodo è anche dimostrata dalla stessa opera a riprova della sua applicazione. Questo significa che l'applicazione del metodo al testo, nel caso il primo avesse all'interno delle contraddizioni, darebbe come risultato un'aporia o contravverrebbe comunque le ipotesi stesse alla base del metodo di indagine. Di conseguenza, deriva un altro punto a favore di una simile prospettiva ovvero il meccanismo di controllo interno al metodo: dall'analisi dei risultati dell'applicazione al testo, grazie alla struttura stessa dell'opera, è possibile ricavare gli errori presenti nella macchina teorica. In sintesi, il metodo qui si propone

come una macchina in movimento che interagisce con una macchina (testuale) a sua volta mobile, ma entrambe indissolubilmente connesse.

La macchina teorica è messa in movimento attraverso un meccanismo ben preciso: la metalessi. Ora la difficoltà di un dispositivo teorico come la metalessi è nota da un'opera di Julian Hanebeck che ne riassume tutte le sue diramazioni¹¹⁷. Sotto questo aspetto, la metalessi lega il testo letterario alla sua stratificazione narratologica ed extranarratologica, permettendo un approccio transletterario. È necessario iniziare da una definizione che nel saggio di Hanebeck riassume le considerazioni su questa forma retorica elaborate da Genette:

Metalepsis designates (the construction of) a narrative entity or entities (e.g. a character or a existent, etc.) that literally moves across or denies the boundary separating the world(s) of the representation from the world(s) of the represented. Moving from either of these worlds to the other, it thus belongs (at least temporarily) to distinct spatiotemporal frames of reference, which results in a fiction-internal paradoxical transgression defying representational logic¹¹⁸.

Nel lavoro appena citato, il critico espone le diverse applicazioni narratologiche della metalessi e, in specifico, all'interno di numerosi testi della modernità. Uno degli approcci presenti nell'opera di Hanebeck sarà adottato e in parte rivisto nell'analisi di *House of Leaves*; in particolare, l'interesse per un approccio transmediale è al centro per la considerazione poi della teoria dei media legittimata, come già detto, dal testo stesso:

A novel such as Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* (2000) plays with this opposition as its remediations make it impossible to establish whether, in Genette's words, 'the real narrative situations is pretended to' or not. The novel continually suggests that the complex interplay between diegetic levels is *both* indebted to the logic that the story told is temporally and logically prior to the telling [...] *and*

¹¹⁷ In questo paragrafo si cita il lavoro di J. Hanebeck, *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Berlin, De Gruyter, 2017.

¹¹⁸ Ivi, p. 25.

indebted to the logic that the haunted house tale is a fabrication and thus logically and temporally subsequent to the telling¹¹⁹.

La metalessi è utile anche nel momento in cui si propone di analizzare diversi aspetti; il primo è sicuramente quello narratologico, in quanto permette di individuare gli elementi diegetici ed extra-diegetici del testo letterario, a cogliere i legami tra gli strati narrativi in particolare la struttura. In precedenza, si è accennata alla struttura e alla conseguente sua rotazione nella figura della macchina narrativa. La metalessi permette di decostruire la macchina e individuare l'interezza dei legami tra le parti. Un altro aspetto è la componente mediatica: la metalessi permette oltre ad instaurare un rapporto interno all'opera, dunque tra la storia-narrazione e la realtà della narrazione, quella finzionale, legittima anche la fuoriuscita dalla finzione narrativa nell'elemento del reale tangibile. Il problema del Reale di derivazione lacaniana è una questione che verrà affrontata in seguito nel terzo capitolo in relazione al cinema, ma è utile affermare per ora che il termine "Reale" all'interno dei limiti di questo ragionamento, verrà considerato nella sua accezione fenomenologica, ovvero reale come elemento tangibile, esperibile dall'uomo attraverso la sua esperienza di soggetto. Il Reale lacaniano in relazione ai lavori di Žižek è connotato nella sua impossibilità di esperibilità, nella sua assenza di sensazione e di percezione. La nozione è complessa, ma in questa tesi si terrà conto solo di reale come insieme di fenomeni e reale come ciò che è esperibile, ogni accezione particolare o minimo cambio da questa definizione verrà adeguatamente annotato.

Date queste premesse, la metalessi mette in moto la macchina teorica e crea un legame con quella narrativa, il modo in cui questo meccanismo può essere analizzato è legittimato da questa dipendenza¹²⁰. Si può affermare che le strutture sono legate tra loro, le parti possono essere decostruite senza il bisogno di porre ulteriori premesse. La decostruzione del testo e l'analisi dei legami intra ed extra-testuali è possibile grazie all'aspetto transmediale della metalessi. *House of Leaves* è un'opera che presenta numerose questioni critiche, ad esempio l'avvicinamento frontale al testo: quindi, alla

¹¹⁹ Ivi, p. 158.

¹²⁰ Ivi, p. 153: «It is impossible to 'stop' the dynamic and describe its definite shape once and for all. The aporetic 'impossibility' of metalepsis induces 'a mode of perplexity' precisely because the dynamic as a whole moves through and oscillates between the logical and hierarchical order of two distinct spatiotemporal positions and their disorderly and illogical conflation/negation».

storia in sé è ad ogni modo già un atto ermeneutico. La struttura del testo è stratificata in base ai narratori e ai personaggi, e questo è un dato su cui la narratologia è certa. La metalessi però non si muove su questo piano, ma su quello dei livelli narrativi (o diegetici), di livelli semiotici (o mediali), e di livelli di realtà (o ontologici) per farne alcuni esempi. Il “contenuto” non muove la macchina narrativa, ma in questo caso, è la forma. La forma di *House of Leaves* comprende l’inserimento al suo interno, o propriamente nella sua struttura, diversi *media*, in particolare la fotografia, il cinema e internet. Ogni *medium* considerato presenta a sua volta altre problematiche insite nella struttura del linguaggio che essi utilizzano. Le questioni qui sollevate verranno riprese in seguito, in quanto costituiscono un tassello non indifferente nell’analisi di *House of Leaves*.

È per ora utile concentrarsi sui linguaggi utilizzati dai *media* appena citati: si è detto appunto che la metalessi permette l’analisi della macchina narrativa e della sua natura transmediale grazie al meccanismo insito al suo stesso processo di funzionamento¹²¹. Se la metalessi si presenta in questo complesso substrato funzionale, non è meno complessa la sua interazione con il sostrato mediatico. Di conseguenza ogni *medium* dialoga con il destinatario, in termini jakobsoniani, attraverso un linguaggio diverso. In apertura di capitolo si era discusso riguardo l’impossibilità dei linguaggi universali, in quanto ogni linguaggio ha una sua forma, una sua struttura e soprattutto cambia in funzione di chi ne fruisce oltre a chi lo veicola. Sembrerebbe quindi che la metalessi, interagendo con linguaggi mediatici eterogenei, produca una contraddizione, ma essa non cade in questo errore; dalle premesse poste, queste affermazioni si fondano su basi formali, non contenutistiche. Il linguaggio secondo una prospettiva postmoderna e post-postmoderna non è universale, cambia da soggetto a soggetto, non può essere colto nella sua totalità, è frammentario, ciò non implica però che i linguaggi non possano interagire tra loro. Se il contenuto, pertanto, è impossibile da analizzare e ridurre a basi stabili e comuni tra linguaggi, la forma invece può essere malleabile, resa stabile e decostruita. Quest’ultimo è l’intento che il metodo transmediale qui utilizzato si propone di perseguire: la metalessi

¹²¹ La transmedialità della metalessi è accennata da brevemente da Hanebeck, ivi p. 73: «The crucial distinction between metalepses in verbal narratives and in other media relies on the fact that different media offer different semiotic systems for acts of representation. [...] I maintain that the construction of (narrative) worlds evoked by different semiotic systems in various media is fundamentally similar, insofar as they reflect human sense-making capabilities».

permette il dialogo tra linguaggi mediatici diversi, grazie al legame che crea nel testo letterario.

Si ritorna alle premesse e alle ipotesi del capitolo 1: il testo letterario non è negato, ma è l'essenza del dialogo tra diversi linguaggi tenuti insieme dalla narrazione stessa. La fuoriuscita dal testo letterario porterebbe al completo blocco delle macchine in movimento appena citate con la conseguente aporia del metodo descritto. I sistemi di controllo del metodo di analisi teorico qui proposto sono continui e trovano in *House of Leaves* la stessa condizione di esistenza; senza il testo, il metodo non può funzionare. Nel caso in cui si volesse ampliare il *corpus* dei testi che presentano caratteristiche simili all'opera di Danielewski, si dovrebbero modificare le premesse riguardanti l'aspetto linguistico e rivedere il funzionamento della metalessi rispetto ai media considerati. Ad esempio, se si volesse modificare il sostrato, non utilizzando più un testo letterario, bensì un testo musicale, una fotografia o un prodotto cinematografico dovrebbero cambiare le categorie di analisi narratologiche, e una modifica ulteriore dovrebbe essere apportata ai livelli di diegesi (comprendendo altri *media* interni al *medium* considerato: la musica all'interno di un film) e alla loro interazione. In questo lavoro non sarà presentata una simile prospettiva, in quanto implicherebbe la modifica di buona parte delle premesse teoriche e delle approssimazioni presentate in funzione di *House of Leaves*. Un cambio di linguaggio mediatico corrisponde a una modifica delle interazioni tra altri tipi di linguaggio che complica un'eventuale decostruzione specifica di parti del testo generico considerato, oltre alla posizione formale in questo caso centrale nell'apparato teorico.

La forma qui intesa è quindi la struttura stessa del testo e del suo funzionamento e interazione con altre forme non dipendente dal contenuto; una obiezione, rispetto alle considerazioni iniziali, riguarda sicuramente l'abbandono di una prospettiva strutturalista di imprigionamento del testo all'interno di un labirinto di definizioni. L'affermazione sopracitata sembra invece dimostrare il contrario, ma bisogna considerare che la forma è stata risemantizzata in relazione alla metalessi e alla interazione col testo letterario; ogni singola modifica rispetto alle definizioni tradizionali sono apportate dal funzionamento stesso del testo letterario. La dipendenza della forma al testo, ma non al suo contenuto, ne implica da una parte l'accessibilità di fronte all'interazione tra il testo e le componenti mediatiche, dall'altra la legittimità di questa operazione data dal suo legame con la metalessi e agli strumenti di analisi teorica.

Nel prossimo paragrafo verranno considerate le forme di ibridismo dei testi, e come i testi letterari sono interconnessi con i diversi *media* questo spiegherà la connessione tra questi linguaggi espressivi differenti. La forma dei *media* e la loro espressione sia nel contesto visuale sia in quello letterario è indicativa rispetto al funzionamento della metalessi all'interno e all'esterno della narrazione. Una complicazione già ampiamente superata riguardava proprio l'interazione tra i diversi *media* eterogenei e diversi anche nella loro fruizione, senonché sono mediati, o meta-mediati, dalla stessa letteratura.

La letteratura, in sintesi, rimane al centro della riflessione come al centro della macchina teorica: i *media* in seguito analizzati, vedranno comunque l'intrusione continua del testo letterario in tutte le sue accezioni. *House of Leaves* al di là di ogni prospettiva transmediale è un'opera letteraria, presenta una storia finzionale complessa nella sua narrazione e nei dispositivi utilizzati dall'autore. L'essenza di un'opera letteraria non deve essere vuota e nemmeno svuotata nel processo di analisi della stessa: ogni metodo critico dovrebbe avere questa condizione di esistenza. La degenerazione del testo letterario verso intenti ermeneutici nichilistici, intendo ad esempio piegarlo a interpretazioni che ne snaturino la vera forma e natura del testo è dannoso per la ricezione dell'opera nella sua complessità. In conclusione, un testo letterario non deve in nessun modo essere svuotato dal suo intento originario, ovvero quello di essere letto, esperito e anche sentito nella sua componente ricettiva. Nel momento in cui viene prelevata questa componente e rimossa dalla sede letteraria originaria, non ha dunque più senso proseguire nell'analisi del testo, ora un guscio vuoto o una casella vuota deleuziana.

L'approccio transmediale ha questa degenerazione, come sistema di controllo rispetto alla plausibilità o meno dell'analisi testuale; è un'avvertenza che deve essere però costantemente controllata come prevedevano le premesse al funzionamento della metalessi. I *media* e la loro interazione permettono e facilitano questo controllo oltre ad arricchire il testo letterario e istituire un continuo dialogo con le sue forme.

I media e la loro evoluzione nell'ipermodernità

Prima di sondare le particolarità dei testi nel contesto post-postmoderno e in confronto con le forme precedenti, è utile accennare alla teoria dei media e il suo dialogo con la letteratura, oltre che all'intero apparato culturale. In questo e successivo paragrafo, si

prenderanno in considerazione i saggi di Marshall McLuhan¹²², di W. J. Thomas Mitchell¹²³, di Jay David Bolter e Richard Grusin¹²⁴. Il primo testo è funzionale al confronto con la più immediata modernità, visto la sua pubblicazione (1964). Nelle opere prese in esame, è base comune analizzare il cambiamento avvenuto nella fruizione dei prodotti mediatici nel corso del tempo. Specialmente nel testo di Mitchell, si trovano alcune e importanti coordinate storiche, in riferimento a uno dei testi fondamentali della teoria dei media ovvero *Grammophon Film Typewriter* (1986)¹²⁵ di Friedrich A. Kittler. L'impianto rigido del saggio di Mitchell permette di considerare e confrontare alcune definizioni come quella di *medium*:

Definitions of the modern *medium*, derived from the Latin for “middle, centre, midst, intermediate course, intermediary,” are broken into two categories: (1) “something that is intermediate between two degrees, amounts, qualities, or classes,” and (2) “a person or thing which acts as an intermediary,” whether a token of exchange, a material used in artistic expression, a “channel of mass communication,” the “physical material . . . used for recording or reproducing data, images, or sound,” a “substance through which a force acts on objects at a distance or through which impressions are conveyed to the senses” (including “the substance in which an organism lives”), or a spiritualist who communicates with the dead. From the sense involving mass communication, the dictionary notes, “a new singular has arisen”¹²⁶

dal termine specifico si possono trarre alcune considerazioni che sono anche presenti in *Remediation*. Questo secondo testo invece ha impianto più comparatistico e volto ad un'analisi anche in parte speculativa, considerando alcuni prodotti mediatici contemporanei, applicando dunque la teoria sull'aspetto pratico. Questo particolare è essenziale in funzione allo sviluppo di questo lavoro e legittima diverse ipotesi speculative che verranno confermate nel prossimo capitolo.

¹²² M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964.

¹²³ M. Hansen, W.J.T. Mitchell, *Critical Terms for Media Studies*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010. W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Cortina, 2017.

¹²⁴ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

¹²⁵ Il cui titolo rimanda all'opera di László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film* (Pittura Fotografia Film, 1925).

¹²⁶ W.J.T. Mitchell, *Critical Terms for Media Studies*, cit., p. XI.

In *Remediation*, come nel lavoro di Mitchell, si affianca il postmodernismo alla perdita effettiva di contatto con la realtà del soggetto, della completa frammentazione dell'esperienza del reale oltre allo svuotamento del linguaggio; dall'unione delle argomentazioni già considerate e da questi saggi si possono instaurare alcuni confronti e ipotesi di evoluzione dei media dal postmodernismo a quello che è definito post-postmodernismo.

In prima istanza, il postmodernismo si basa sul distacco totale del soggetto dal suo aspetto unitario, quindi in termini hegeliani, dall'in-sé al fuori-di-sé dello spirito soggettivo; un Io che si trova sradicato dalla sua esperienza, dalla percezione delle categorie fondamentali di spazio-tempo e incapace di comunicare. La conseguenza appare essere ovvia: il caos. Un'entropia che ha il suo verso di sviluppo in un moto caotico senza risoluzione di ordine insito nella sua stessa natura; l'ordine viene negato da principio nell'essenza dell'Io postmoderno. Come affermato da Baudrillard, si creano indissolubili fratture nel reale; il soggetto è costretto a rifugiarsi in un mondo creato dalle istituzioni di regole autonome, soggettive e illusorie; infatti, l'Io cercherà di distrarsi dalla sua condizione con l'istituzione di un proprio microcosmo. In termini mediatici, l'Io crea una simulazione; in *Remediation*, la simulazione è definita, secondo i termini informatici, di *software* priva totalmente di *hardware*. In sintesi, il soggetto crea una configurazione, un insieme di regole virtuali che non possiedono nessun legame con il reale. Gli effetti sono molteplici e riconducibili all'instabilità postmoderna: la perdita del referente nel linguaggio, lo smarrimento e alienazione del soggetto, l'incapacità di connessione con l'esperienza e così via.

La simulazione è comunemente percepita attraverso un aspetto astratto e teorico; ne deriva che l'esperienza si annulla, ogni tipo di senso si azzerava se non reso vivo in parte con una stimolazione controllata; un esempio evidente è la fruizione di fotografia attraverso dispositivi digitali, oppure l'interazione videoludica. I videogiochi sono essenziali anche nella presa di coscienza dell'evoluzione dell'esperienza dal postmoderno al post-postmoderno; inizialmente l'interazione era possibile solo attraverso una serie di comandi e un *output* del dispositivo o console utilizzata per la fruizione del gioco. Nel corso degli anni, la realtà virtuale si è espansa, non solo per quanto riguarda l'industria dell'intrattenimento, ma anche con sviluppo tecnologico utile alle industrie, ai reparti di sviluppo tecnico: un dato eccezionale è la diffusione dei visori VR e la loro

implementazione anche tra i privati. *Ready Player One* (2018), lungometraggio di Steven Spielberg, ha mostrato al pubblico le potenzialità della realtà virtuale e la duplice funzione sia positiva sia negativa. Il miglior esempio di realtà virtuale è la trilogia di *Matrix* (1999, 2003, 2003) delle sorelle Wachowski che mostra, in una prospettiva distopica, la degenerazione del controllo delle macchine sull'uomo. L'umanità è costretta a combattere per la ripresa della libertà non solo nella realtà vera, ma anche nella simulazione. Il distacco totale dell'uomo dalla sua realtà viva provoca, inoltre, la perdita del controllo delle sue infinite diramazioni virtuali.

Il paradosso del postmoderno è insito in quest'ultima affermazione e mette in dubbio nell'Io stesso la sua attività di *homo faber* creatrice, rivolgendo la sua volontà all'esterno, perdendo di vista la sua natura; la perdita di legame con la realtà genera paradossi e aporie per ogni aspetto umano, come il linguaggio e la conoscenza. Il legame col materiale decade in una spinta alla virtualità.

Il cambio di paradigma, in analogia alla concezione kuhniana, avviene non solamente in coincidenza ad evoluzioni tecniche, ma anche in relazione a determinati eventi storici, come si era accennato all'11 settembre. Gli attentati del 2001 hanno dimostrato la fruizione dell'evento attraverso i media e il rapporto con la tragedia degli spettatori, diverso rispetto al contatto diretto con la violenza. La doppiezza oltre che alla controversia generata dalla trasmissione di atti crudeli e violenti dai media è esemplificata da *Videodrome* (1983) lungometraggio di David Cronenberg. Come si può notare dalla pellicola, l'ossessione del protagonista per la violenza generata dal programma televisivo porta ad una evidente conseguenza reale. Allo spettatore è affidato il compito di credere nella materialità degli effetti di *Videodrome* o nella totale virtualità, ovvero che gli effetti reali della visione del programma sul personaggio siano in realtà frutto di allucinazioni o visioni oniriche. Questo bivio interpretativo rappresenta la frattura tra il postmoderno e il post-postmoderno: da una parte vige la simulazione; quindi, l'assunzione di un punto di vista virtuale nato da proiezioni mentali di un soggetto o da un programma (componente *software*) generato da una macchina, dall'altra l'emulazione:

The self that does the connecting is, like the self of virtual reality, an active one; unlike the self of virtual reality, however, the self that is connected is defined and in a sense embodied through its participation in various media¹²⁷.

Il *software* ha come base di funzionamento l'*hardware* ovvero l'uomo. Il soggetto recupera la sua centralità all'interno della riflessione post-postmoderna: si era accennato all'indagine all'interno delle opere letterarie del recupero di un'entropia positiva. Riprendendo l'analogia iniziale, l'entropia nel post-postmoderno recupera la sua essenza originale: un caos che ritorna all'ordine, che ritorna al caos. Un *loop* ricostruttivo e non decostruttivo; il concetto di emulazione per i media assume poi in letteratura questo preciso meccanismo, un'indagine che non è più volta alla complicazione di un reale già messo in dubbio dal soggetto, causa della sua frammentarietà. Lo scopo è il recupero di ciò che è stato il legame con la materialità, con l'Altro e con la parola: il linguaggio assume qui un ruolo fondamentale.

Ovviamente, non è più possibile parlare di un solo linguaggio ma di infiniti linguaggi, o meglio, modi di comunicare: se il postmoderno ha svuotato di ogni significato la lingua, complicandone ogni sua struttura vuota, il post-postmoderno recupera l'interezza della sua complessità. La conseguenza più evidente è l'eterogeneità tra i codici comunicativi: non a caso si utilizza il termine codice, in quanto questo deve essere decifrato. La decifrazione dei codici all'interno dei linguaggi con proprie regole ne delinea la loro autonomia, ma non ne nega una possibile comparazione. È l'obiettivo che ci si pone, o in dettaglio, l'ipotesi alla base dell'ibridismi delle forme tipiche del postmoderno, ma al centro delle riflessioni del post-postmoderno; il recupero del linguaggio permette l'indagine delle forme ibride in profondità. Un esempio è l'iconotesto fotografico: il dialogo tra due media, da un lato la fotografia e dall'altro il testo. Parole e immagini sono due componenti il cui dialogo è stato negato nel postmoderno, come conseguenza dell'eterogeneità tra le due forme; nel post-postmoderno la comunicazione è possibile, in quanto ogni forma mediale può essere considerata fonte di narrazione, o veicolo di narrazione. Questa conclusione è legittimata dal discorso preliminare attorno alle strutture mobili coinvolte nelle narrazioni post-

¹²⁷ J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, cit., p. 245.

postmoderne: come nel caso di *House of Leaves* è essenziale la creazione del legame tra i diversi media ai fini della narrazione stessa.

La retorica fototestuale, similmente ad altre presenti in *House of Leaves*, verrà analizzato non attraverso la parcellizzazione delle parti, e la loro analisi particolare, ma nel loro insieme e nella loro inesauribile rete dialogica. La rete o il *network* è la parola chiave al centro del cambio paradigmatico appena descritto; cessa di esistere il frammento, come l'autonomia delle visioni soggettive o dei microcosmi incompresi dell'Io. L'inter- e l'extra- sono i prefissi che regolano ogni rapporto tra le strutture postmoderne; il meta- cessa di esistere nella sua accezione di strutture autonome non dialoganti. I testi costruiti come scatole cinesi, le *mise en abyme* autonome sono strutture paradossali sostituite da una rete infinita e complessa volta al recupero dell'uomo e della sua costellazione di significati.

Per una narratologia transmediale

Prima di analizzare la questione dei testi e della loro medialità, è utile introdurre due concetti che cambiano la propria identità nel corso della letteratura realista, modernista e postmoderna, ovvero lo spazio letterario e i paratesti. Per spazio letterario, ingenuamente si considera la parte di opera dedicata al testo, quindi intesa come materialità; lo spazio è inteso come tutta quella sezione contenente il testo e afferente all'oggetto libro. Maurice Blanchot però, in *L'espace littéraire* (Lo spazio letterario, 1955) aggiunge più attenti a questa definizione: «l'opera è tale solo quando diventa intimità aperta di qualcuno che la scrive e di qualcuno che la legge, quando viene lo spazio violentemente dispiegato dalla reciproca contestazione tra il potere di dire e quello d'intendere»¹²⁸; risulta evidente come lo spazio accolga non esclusivamente il testo, ma chi lo legge e chi lo scrive in un rapporto intimo e in dialogo attraverso un linguaggio codificato. Blanchot si riferiva alla poesia di Mallarmé quindi ad un aspetto complesso di una riflessione linguistica ampia e labirintica.

In parte, questa definizione riporta ad un contesto di affidabilità e fiducia del rapporto di ricezione tra autore e lettore, in particolare quasi un legame di confessione

¹²⁸ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 32.

diretta, tipico del grande romanzo realista, in cui il narratore o chi per lui racconta, in un'ottica di veridicità (anche storica) i diversi fatti e vicende che coinvolgono i personaggi verisimili. Il realismo si fonda sul rapporto di reciproco patto tra autore e lettore, saldo e sincero; la frattura è già rilevabile in *Madame Bovary* (1856) di Gustave Flaubert in cui lo stesso scrittore crea, nel suo inganno sofisticato, un continuo tono canzonatorio per rivolgersi al lettore, in specifico al *target* dei suoi romanzi, ovvero il pubblico borghese. Questa incrinatura è caratteristica del modernismo in cui lo spazio dell'opera è dedicato allo *stream of consciousness* joyciano, un flusso continuo di parole in parte *nonsense*, altre inventate dallo stesso autore con *puns* linguistici, o alle intermittenze del cuore proustiane. Il flusso quasi escrementizio di parole e di espressione degli appetiti e desideri più profondi dell'animo umano è conseguenza sia della frattura spazio-temporale avvenuta nel corso del primo Novecento sia al dominio della psicanalisi; si rileva una doppia frattura, quella delle categorie spazio-temporali e quella del soggetto e della sua psiche. Giacomo Debenedetti¹²⁹ in questo senso ha rilevato la parcellizzazione dei personaggi letterari all'interno delle opere, un'atomizzazione da tempo percepita e preannunciata nel mondo dell'arte (avanguardie) e dalla filosofia: uno scompenso che attaccherà anche il romanzo francese di secondo Novecento, come rilevato nel *nouveau roman*:

I loro (Proust e Joyce) romanzi sono un susseguirsi ininterrotto di esplosioni: esplodono gli oggetti, esplodono i personaggi. Ciascuno di quei romanzi è un'esplosione di esplosioni. E essenze cercate dai due scrittori paiono diventare accessibili, comunicative solo nei frantumi abbastanza infinitesimali, corpuscolari, prodotti da quelle esplosioni¹³⁰.

Come già lungamente dibattuto, le suddette fratture e frammentazioni arrivano all'estremo durante il postmoderno: una condizione che attacca l'interezza del soggetto e della realtà. Queste riflessioni portano a considerare quindi che lo spazio letterario assume e deve costituirsi di frammenti. Le tipiche forme del postmoderno mostrano l'ibridazione, in parte forzata dalla sua stessa condizione ed essenza di frammentarietà, delle forme

¹²⁹ G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970.

¹³⁰ Ivi, p. 41.

letterarie e la ripresa del gioco linguistico continuo senza più referenti reali. Se nel modernismo il gioco linguistico aveva come scopo il dipinto dell'inezienza dell'uomo anche nei suoi aspetti più macabri e psichici, ciò non avviene con il postmoderno; paradossalmente, nemmeno il soggetto può più ricostruire i suoi frammenti interiori, non può approdare ad una stabilità nel suo contatto con la realtà. In riferimento alle riflessioni dei paragrafi precedenti, il soggetto è costretto ad alienarsi dall'esperienza stessa che lo degrada e lo rende ancora più parcellizzato. Il rifugio in una sfera non più reale comporta alla creazione di linguaggi soggettivi e ibridi, oltre che assenti di referenti. Il postmoderno gioca con le forme, sono rilevabili ad esempio i fototesti, la disposizione grafica non convenzionale delle parole nel testo, la stessa, come nel caso di *Rayuela* (Gioco del mondo, 1963) di Julio Cortázar, indicazione di una regola molteplice di lettura dello stesso libro.

La complicazione delle forme letterarie porta alla creazione di opere labirintiche: in parte indecifrabili volte, all'estremo, al virtuosismo fine a se stesso, vuoto se non interessato all'aspetto ironico e sarcastico. Con i cambiamenti di fine secolo, sia tecnologici sia storici, si individuano nuove fratture apportate all'aspetto umano: il bisogno di ricostruzione diventa predominante. In precedenza, si era discusso riguardo il tracciamento possibile di una cronologia affidabile del post-postmodernismo e delle sue caratteristiche sotto un aspetto prettamente diacronico, le due strade offerte da continuità e frattura sono rispecchiate anche dalla caratterizzazione letteraria. La ricostruzione nel senso di un nuovo approccio del soggetto nei confronti della realtà assume una connotazione di indagine; la ricerca, di per sé, contiene l'aspetto di collegamento e di legame tra indizi e prove: proprio il legame, espresso dal termine di *rete* o *network* caratterizza tutta la letteratura post-postmoderna. Il romanzo *network* nella sua definizione fornita da Jessica Pressman¹³¹ è uno dei punti di accesso all'analisi di *House of Leaves*.

È necessario però porre in anticipo il problema di un altro spazio presente all'interno dell'opera letteraria, non sempre considerato nella sua reale importanza: il paratesto. In questo lavoro si è più volte affermata la volontà di superamento in parte delle categorie tradizionali genettiane, ma è innanzitutto fondamentale la loro definizione.

¹³¹ J. Pressman, *House of Leaves: Reading the Networked Novel*, in «Studies in American Fiction», 34, 1, 2006, pp. 107-122, 124-128.

Rilevare le modifiche di queste categorie critiche è un compito complesso nel suo intento teorico, qui invece si propone un superamento grazie all'esempio del testo letterario, più cogente ai cambiamenti diacronici. Come detto in precedenza, la particolarità di queste affermazioni, ovvero il restringere il corpus ad un'unica opera, non impedisce di allargare la riflessione con adeguate premesse aggiuntive. Ritornando a Genette, in *Seuils* (Soglie, 1987)¹³², l'autore definisce più volte il paratesto, in prima istanza, la sua essenzialità all'interno di un testo: «credo si possa senz'altro anticipare che non esiste, e che non è mai esistito un testo senza paratesto»¹³³. L'instabilità del paratesto è rilevata come una delle premesse del lavoro di Genette, e la variante diacronica è molto cara al critico che ne fa un asse portante a livello di definizioni deducendone una regola generale applicabile ad un *corpus* specifico di testi («Inoltre, la presenza intorno a un testo, di messaggi paratestuali [...] non è uniformemente costante e sistematico: esistono libri senza prefazioni, autori refrattari alle interviste, e in alcune epoche l'iscrizione del nome dell'autore o di un titolo non era obbligatoria»¹³⁴). Il critico, poi, presenta le difficoltà della letteratura a lui contemporanea, un cambiamento rispetto al passato ben rilevabile e problematico, in analogia in parte al metodo che si è appena proposto; una convergenza di riflessioni che ha come parola chiave l'aspetto mediatico. Genette prosegue affermando: «è ormai a tutti evidente il fatto che la nostra epoca "mediatica" moltiplica intorno ai testi un tipo di discorso che il mondo classico ignorava, e *a fortiori* l'antichità e il medioevo»¹³⁵.

È necessario ora il *focus* sulla definizione di paratesto, Genette ne fornisce un breve schema: Paratesto = peritesto + epitesto.

Il peritesto è «un elemento del paratesto, se costituito da un messaggio materializzato, ha necessariamente un'*ubicazione*, che si può situare in relazione a quella del testo stesso: intorno al testo, nello spazio del volume stesso, come il titolo o la prefazione, e qualche volta inserito negli interstizi del testo, come i titoli dei capitoli o certe note»¹³⁶. L'epitesto

¹³² G. Genette, *Seuils*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1987; trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

¹³³ Ivi, p. 5.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ivi, pp. 6-7.

invece è «tutti i messaggi che si trovano, almeno originariamente, all'esterno del libro: generalmente in ambito mediatico (interviste, conversazioni) o in forma di comunicazione privata (corrispondenze, giornali intimi, e altro)»¹³⁷. Da queste brevi definizioni, Genette aveva già rilevato come il testo non finisse con i confini del libro oggetto, ma che l'opera fuoriuscisse dalla sua materialità. Il paratesto è descritto attraverso la sua incostanza e non sistematicità, dunque frammentario e in continuo movimento, di cui non è possibile trarne una *ratio* coerente e in equilibrio con la stessa opera. È evidente che nel contesto delle opere definite post-postmoderne e nell'indagine transmediale queste definizioni appaiono superate: di conseguenza è lecito interrogarsi su come sia possibile procedere in un'analisi dei testi post-postmoderni senza la terminologia adeguata. L'operazione di risemantizzazione risulta obbligata ed è resa legittima dai fenomeni quali la transmedialità e la considerazione di un'opera letteraria come *network*. Ora risulta quasi aporetico definire un prodotto letterario (prodotto, non a caso, la collocazione è pur sempre all'interno di una società capitalista) all'interno di una rete invisibile di connessioni tra dispositivi e tra *software-software*, *software-hardware*. Nel post-postmoderno si è ritenuta centrale l'emulazione e l'aspetto tra *software-hardware* che rispecchia il ragionamento teorico posto all'inizio di capitolo: ovvero il legame tra l'aspetto letterario-materiale e quello mediatico-reticolare. Nel prossimo capitolo, in particolare verranno considerate le definizioni di labirinto sia nell'aspetto deleuziano sia nell'opera di Eco, ma è fondamentale qui trarre alcune conclusioni preliminari da questo accostamento.

Quello che i critici intendono per *Digimodernism*¹³⁸ è l'insieme di tutti i fenomeni che agiscono all'interno delle scienze umane e della cultura in relazione al loro aspetto digitale; digitale non significa, però privo di ogni componente umana, in quanto, questo è sottolineato più volte, la macchina è un prodotto dell'uomo. Allontanandoci da questi interrogativi critici, che verranno ripresi in seguito in particolare nel terzo capitolo e nel paragrafo dedicato all'internet, è essenziale definire cosa si intenda per romanzo *network* e perché fuoriesca dalla prospettiva genettiana. In "Text and Paratext in Mark Danielewski's *House of Leaves*" di Rune Graulund si espone lo stesso problema qui

¹³⁷ Ivi, p. 7.

¹³⁸ A. Kirby, *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, New York, The Continuum International Publishing, 2009.

presentato in relazione ad *House of Leaves*: «Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* (2000) is therefore a rare example of a novel that has been able to transcend the limits of paratextual experimentation»¹³⁹. Un ulteriore aspetto di complicazione in rapporto all'opera genettiana è sicuramente la non affidabilità del paratesto in *House of Leaves* che rende ancora più difficile proporre una definizione basata interamente sul suo contenuto, in parte però già rilevata dallo stesso critico francese; il paratesto rimane instabile e Danielewski gioca con questa instabilità: «And so *House of Leaves* continues, from the very first to the very last page, always playing on the need of the reader to believe in the authority of the text by referring to common authoritarian standards»¹⁴⁰.

Gli aspetti appena analizzati legano irrimediabilmente la prima parte dedicata allo spazio e la seconda ai paratesti nella nozione di *network*: l'instabilità del paratesto è connessa all'organizzazione stessa del testo all'interno e all'esterno dell'opera letteraria. Il romanzo *network* in relazione ad *House of Leaves* viene così definito da Pressman: «its substantial print body contains an extensive hypertextual navigation system connecting multiple narrative and reading paths»¹⁴¹. In questa definizione vi sono entrambi le caratteristiche appena rilevate da Genette nel testo, ovvero l'elemento intertestuale (*reading paths*) ma legato ad un *hypertextual navigation system*, quindi in riferimento agli ipertesti digitali seguito da “connecting”. La connessione non risulta essere solo intertestuale ma extratestuale, in riferimento all'aspetto mediatico così definito da Genette. Procedendo sul testo di Pressman:

The reader hopscoches across pages and points of view, layers of footnotes and different fonts, decoding a novel that relishes a print fetish while revealing how literature and its readers encounter and evolve in relation to digital media. The book reaches beyond its bindings to a network of multimedia instantiations that collectively and collaboratively produce its multilayered narrative¹⁴².

¹³⁹ R. Graulund, *Text and Paratext in Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, cit., p. 379.

¹⁴⁰ Ivi, p. 381.

¹⁴¹ J. Pressman, *House of Leaves: Reading the Networked Novel*, cit., p. 1.

¹⁴² Ibidem.

Prima di trarre le conclusioni, è necessario soffermarsi su questa breve ma complessa citazione: si parla di un lettore che non è più passivo ma “hopscoches” ovvero si destreggia tra le pagine come nel gioco della campana. Non a caso Pressman definisce l’azione del lettore come *hopscoches*, in quanto la traduzione inglese del titolo di uno dei romanzi che dà avvio alla letteratura ergodica è *Rayuela* di Cortázar, in inglese *Hopscotch* creando un legame diacronico tra l’operazione dell’autore argentino e i labirinti di Danielewski. Pressman poi allude alla dualità del romanzo, da una parte la sua materialità e il labirinto delle note, dall’altra il suo legame con i *digital media*. Questi due aspetti non sono separati ma in dialogo tra loro a formare una narrazione *multilayered*, superando quella instabilità definitoria di Genette in cui la non possibilità di rilevare apertamente il paratesto in una letteratura in movimento trova ora la sua stabilità nella instabilità stessa del testo letterario. Di conseguenza, la mobilità del testo non risulta essere negativa nel senso proprio di una definizione non universale, invece ne trova la sua essenza di esistere in quanto testo mobile in continuo dialogo con l’esterno dell’opera.

In sintesi, l’opera diventa una rete infinita di connessioni la cui natura non è ricorsiva, ovvero si ripete nello stesso modo, ma ad ogni ripetizione fornisce un *output* differente, rilevabile in *House of Leaves* ma vale per ogni opera che ne presenta simili caratteristiche: «The book *House of Leaves* is the central node in a network of multimedia, multi-authored formes that collective comprise its narrative»¹⁴³; il nodo dell’opera letteraria è fondamentale nella creazione della rete che *comprise*, quindi comprende l’intera narrazione e non esclude ogni possibile percorso ermeneutico.

I paragrafi precedenti hanno un denominatore comune, ovvero la volontà del superamento di un impianto letterario tradizionale, in particolare delle categorie nate per il sostrato realista e in parte modernista. Si è dibattuto a lungo sull’aspetto diacronico di considerazione del postmoderno e del postmodernismo è ancora un argomento molto complesso da affrontare dal punto di vista sociologico e storico, ma non è impossibile recitarlo per quanto riguarda la letteratura. I paragrafi centrali sono stati dedicati alla considerazione mediatica e letteraria di alcune categorie di analisi che verranno utilizzate in seguito nel capitolo di *close reading*. L’obiettivo era mostrare il loro inevitabile collegamento nel post-postmodernismo senza cadere in un’ottica di decostruzione; il

¹⁴³ Ibidem.

linguaggio risulta essere al centro di questa riflessione, una componente fin troppo abusata contro le categorie tradizionali strutturaliste dalla parte dei post-strutturalisti. Cadere in un simile meccanismo significa porre in ombra l'intento di questo lavoro ovvero analizzare un testo, un'opera reticolare e labirintica oltre alla poetica dell'autore.

L'intento non è, come si è ripetuto in precedenza, decostruire il testo, svuotando ogni singolo comparto e darne una definizione (nella prospettiva strutturalista), o decretarne l'impossibilità di studio e di indagine (nella prospettiva poststrutturalista) derivando aspetti ermeneutici da campi particolari e non dialoganti, di indagini (ad esempio psicanalisi, sociologia, linguaggio e così via). Un'analisi che considera aspetti particolari rischia di perdere la sua essenza, la letteratura; dunque, non è il *core* di questo metodo smontare l'opera e le sue funzioni, trarne qualche conclusione e lasciare il testo in sospeso, ma considerare la sua rete di legami con l'interno e l'esterno. Un punto su cui ho cercato di fornire più dettagli riguarda la struttura del meccanismo teorico a cui si farà riferimento l'analisi che ha come fondamento il testo, da cui nasce l'intera macchina interpretativa; le funzioni letterarie che intersecano forma e contenuto sono in equilibrio in questo caso. Ogni singola interpretazione tiene conto del testo indipendentemente dalla modalità e punto di accesso considerato; l'analisi transmediale, quindi, considera comunque il testo come suo principale sostrato interpretativo, non può esserne indipendente, in quanto essa stessa non sarebbe valida.

Nel prossimo paragrafo, si esemplificherà in breve una di queste interazioni con la forma del iconotesto fotografico; ibridismo delle forme non significa, anche in questo caso, disparità nel *focus* specifico dell'analisi, ma convergenza delle forme ibridizzate. Il dialogo tra le forme è essenziale in quanto implica il superamento di un'unica prospettiva di analisi, muove comunque dal testo verso altri obiettivi.

Oltre la letteratura, ma non senza la letteratura: il movimento ermeneutico deve avere questa condizione di esistenza. Ogni singolo aspetto è legato al testo, implicitamente o esplicitamente, muoversi al di fuori del testo, ma con il testo. Il *close reading* che qui si propone ha come centro il testo e si muove dalle categorie risemantizzare, pur sempre di derivazione narratologica verso una prospettiva mediatica. Se l'analisi non avesse questo intento o questo movimento da e per il testo, non sarebbe valida nessun tipo di conclusione; questa affermazione risulterebbe ovvia in una prospettiva transmediale non lo è in un'ottica di parcellizzazione del testo. Come

sottolineato da Debenedetti, la parcellizzazione dei personaggi nelle opere letterarie, la loro riduzione ad atomi in movimento entropico ha derivazione esterna all'opera, questo non legittima però lo sradicamento dell'opera dal suo contesto culturale; nel senso mediatico e dialogico, l'analisi transmediale ha come fondamento anche una prospettiva onnicomprensiva dei fenomeni sociali e culturali a cui si fa riferimento. Ogni *medium* è collegato alla storia stessa della sua creazione ed esistenza, oltre al suo funzionamento, pertanto, non deve essere in nessun modo reso autonomo dal suo campo di azione, come lo è per la letteratura d'altronde.

Il rischio, in parte, è oltrepassare la letteratura e ridurre il testo ad *output* mediatico, analizzato come tale ed estromesso dal suo campo ricettivo originale: questo però andrebbe contro i principi stessi di una letteratura fondata sul rapporto con il lettore. La ricezione è fondamentale in quanto permette di creare altre reti interpretative esterne, ma intrinsecamente legate al testo: un aspetto che verrà sviluppato nell'ultimo capitolo di questo lavoro e mostrerà come nel post-postmodernismo, la prospettiva ricettiva è alla base stessa dell'esistenza nell'opera.

La particolarità di *House of Leaves* permette un'altra uscita dalla letteratura, nella ricezione e nella sua valutazione, ovvero nella manganeliana letteratura come menzogna. Nel dibattito tra *autofiction*, *fiction* e *non-fiction* che pervade l'ipercontemporaneità si è perso in parte il *focus* sul patto di sospensione di incredulità e su ciò che il lettore percepisce verità o finzione; uscire dalla letteratura come forma di intrattenimento e di alienazione è qui d'obbligo, in quanto si mette in dubbio il valore di verità delle proposizioni logiche, se vogliamo usare una metafora analitica, rese tali dall'autore e fruite dal lettore. *House of Leaves* e opere simili pongono il lettore di fronte ad una scelta che condiziona in modo deciso le interpretazioni di fronte al testo: credere o non credere. Un atto di fede che sembra essere comune all'interezza della letteratura mondiale, in questo caso però in modo più evidente, il gioco si pone come una rivoluzione, direi copernicana, rispetto alla percezione dell'opera.

In *House of Leaves* rispetto ad altri testi, questa componente risulta essere fortemente caratterizzante: il lettore deve scegliere sia come leggere il romanzo sia se credere ai fatti raccontati e come credere alle vicende. Il *what if* è accompagnato dal *how*: decidere di credere alla narrazione significa anche accettarne il meccanismo in cui viene fruita e l'impossibilità di arrivare alla fine dell'opera. *House of Leaves*, infatti, è un'opera

senza conclusione: il libro finisce, ma l'opera no. L'opera continua nel suo aspetto mediatico, soprattutto nel suo aspetto ermeneutico. L'impossibilità di finire l'opera è data dalle stesse possibilità del lettore e dipende da lui, non dal romanzo: questo significa oltre la letteratura. Oltre il testo letterario è l'obiettivo dell'autore, l'opera esiste in quanto viene fruita, il libro viene consumato dalle pagine che vengono continuamente girate e annotate dal lettore.

Altra contraddizione insita nell'opera: la materialità è essenziale rispetto al suo aspetto digitale, l'assenza del libro stampato comporterebbe la fine della sua rete mediatica. Danielewski costruisce un libro che si fonda sul tradizionale metodo di fruizione, un oggetto in crisi visto l'approdo delle nuove tecnologie. Come da lui affermato e evidenziato dai personaggi di Zampanò e di Truant, la diffidenza verso tecnologia è solo un inganno fallace: il libro è l'oggetto che deve ritornare in possesso del lettore fino ad essere percepito in tutta la sua carta e inchiostro, ma non è il limite. Il limite non è più materiale, ma si allarga grazie al lettore e alla rete ermeneutica dell'opera. Il lettore risulta essere una componente fondamentale nella fruizione del libro, non solo una componente essenziale del romanzo stesso. Queste motivazioni sono state addotte nel primo capitolo a sostegno di un metodo di analisi mediano tra soggetto e oggetto, proprio perché, e qui se ne fornisce un'altra prova, adottare un approccio esclusivo significherebbe danneggiare il testo.

Oltrepassare la letteratura, in conclusione, significa conservare il suo intento originario, ma trascendere le barriere del testo non escludendo la sua rete mediatica; in questo lavoro, le categorie narratologiche sono la base per una lettura che non risentirà solo della convenzionale analisi testuale: le categorie verranno a loro volta utilizzare come base di un'analisi mediatica, dialogica e transmediale in cui il testo analizzato in prima istanza verrà espanso a livelli e strati mediatici differenti, in riferimento al *medium* specifico. Ogni analisi partirà dalla letteratura e avrà l'azione di movimento ermeneutico attraverso l'aspetto mediatico che arricchisce la prospettiva di interpretazione del testo.

House of Leaves: il close reading attraverso i media

Come accennato nel paragrafo precedente, il *close reading* di alcuni passaggi dell'opera si svolgerà a partire dal testo verso l'aspetto mediatico preso in analisi; il prossimo

capitolo sarà dedicato interamente all'analisi, con un breve paragrafo introduttivo per ogni *medium* considerato: fotografia, cinema e internet. Ogni *medium* considerato ovviamente è collegato con gli altri e questi legami sono esplicitati nel testo letterario stesso che li tiene insieme saldamente, con criteri anche questi non banali. Non a caso il cinema è un *medium* composito in quanto racchiude diversi tipi di *media* ovvero la musica e la fotografia, solo per farne alcuni esempi. Dunque, l'analisi parte da un frammento che risulta essere significativo anche nel contesto della teoria dei media e può essere una prova a sostegno di un modello mobile, un'instabilità che, come è stato detto, dimostri anche un'ottica di ricostruzione rispetto alla frammentazione postmoderna. Per quanto riguarda i testi critici adottati non si è cercato di selezionare opere convenzionali, ma che forniscano una prospettiva ampia nei confronti delle tematiche considerate. In particolare, testi e critica che permetta di fuoriuscire dal settore specifico mediatico di analisi per considerare un punto di vista più ampio sul fenomeno.

Per esempio, nel contesto della fotografia non verrà considerata esclusivamente una visione tradizionale e storica, quindi dell'evoluzione diacronica del *medium* ma anche delle indagini contemporanee e di una possibile ipotesi dei campi di studio futuri, a partire dal frammento letterario considerato; le riflessioni verteranno attorno al testo e si allargheranno anche in base al *medium* e la sua area di ricerca. Un approccio che vede l'inserimento della teoria della rimediazione è quello adottato in *Storie a vista*¹⁴⁴ di Giuseppe Carrara:

a partire dalla teoria della rimediazione si propone un modello metodologico per lo studio di queste relazioni articolato su cinque piani (tematico, stilistico, strutturale, di modo e di genere) e che verrà messo alla prova, in particolare, nel rapporto fra letteratura e fotografia¹⁴⁵.

L'indagine che propone il critico nasce dalla premessa «di considerare la letteratura come medium e ragionare nella prospettiva di un campo mediatico che ha la forma di una

¹⁴⁴ G. Carrara, *Storie a vista: Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020.

¹⁴⁵ Ivi, p. 10.

rete in cui ogni medium [...] rappresenta un nodo, la cui grandezza determina delle forme concorrenziali di influenza sugli altri»¹⁴⁶.

In veste di confronto rispetto alle basi teoriche di questo lavoro, queste considerazioni sono in parte coerenti con l'intento proposto, ma l'errore di ancoraggio al testo porterebbe ad un'ulteriore caduta ed emancipazione del contenuto testuale rispetto alla forma. In sintesi, un *focus* eccessivo sul legame testuale e mediatico porterebbe ad un eccessivo restringimento del campo di indagine. Michele Cometa nel saggio *Forme e retoriche del fototesto letterario*¹⁴⁷, invece, pone il problema da un altro punto di vista, quello finora qui adottato, diacronico e laterale alla questione testuale. Il critico considera in prima istanza il dibattito attorno alla definizione del fototesto, differenziandolo dal più generale iconotesto, affermando la posizione teorica del suo ragionamento:

Ci troviamo comunque in quel territorio intermedio che la teoria letteraria ha sempre pensato come un campo di battaglia, un territorio conteso (di «struggle for territory» ha parlato, infatti W.J. Mitchell), lo spazio di un conflitto («a warfare in a medium and between media»), non privo spesso di connotazione politiche e sociali¹⁴⁸.

Il legame con Mitchell fornisce poi l'opportunità di una riflessione più ampia, riguardo il *Pictorial Turn* nel prossimo capitolo; qui, sono già chiare le istanze propositive di Cometa che aggiunge: «La combinazione di fotografia e testo più che incoraggiante una sintesi, marca per molti autori, proprio la crisi della rappresentazione»¹⁴⁹. Il critico parla di crisi o sarebbe più opportuno parlare di rivoluzione copernicana all'interno degli studi visuali; il fototesto può essere dunque definito:

lo spazio di uno scarto verbale e visuale, e persino all'interno del visuale produce una frattura tra ciò che si vede e ciò che è esistito. Il fototesto in quanto forma iconotestuale, s'inserisce dunque in quella corrente calda della scrittura occidentale

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Roberta Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016.

¹⁴⁸ Ivi, p. 72.

¹⁴⁹ Ivi, p. 73.

[...] che [...] ha inteso mettere in discussione lo statuto profondo della letteratura, della testualità e della rappresentazione¹⁵⁰.

Cometa mette in risalto il problema e il rapporto tra letteratura, testualità e rappresentazione intesa sia nel caso della ricezione sia nel suo legame con lo statuto di realtà; la fuoriuscita dal confine dell'oggetto libro risulta evidente: «Non si potrà trascurare il fatto che esistono forme di iconotestualità e fototestualità che non possono essere ricondotte alla forma-libro, e che dunque con maggiore difficoltà cataloghiamo con la letteratura»¹⁵¹.

La questione della testualità e del rapporto tra immagine e testo viene ripresa da Mitchell, come riportato dallo stesso Cometa, in particolare si fa riferimento alla nozione di *mixed media*. Ogni testo che viene fruito o distribuito, narrato attraverso un *medium* è a sua volta legato ad un altro *medium*. Non significa, dunque, che la letteratura cessa di esistere nella sua componente più essenziale, ma è più coerente parlare di forme ibride. Il *medium* entra in contatto, con la teoria della rimediazione, con il pubblico e solleva nuove questioni attorno all'atto della narrazione; Cometa afferma:

uno studio che tenda a una tipologia e a una sistematica del fototesto non può misconoscere le questioni centrali poste dalla *Visual Culture* contemporanea e dunque quel complesso *interplay* che organizza il rapporto tra immagine, dispositivo e sguardo¹⁵².

L'esperienza e la fruizione di un fototesto, in forma di *mixed media* diventa complessa:

Il fototesto declina a suo modo questi elementi di base, per cui sarà opportuno distinguere in via preliminare le retoriche dello sguardo, poiché l'atto della fruizione è nel fototesto molto più complesso e variegato della sola lettura, retoriche del *layout*, poiché la questione del supporto mediale, del dispositivo e dunque

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Ivi, p. 75.

¹⁵² Ivi, p. 78.

dell'impaginazione è essenziale per comprendere il funzionamento dei fototesti, e retoriche dei *parerga*, poiché il sistema di integrazioni testuali dell'immagine e di integrazioni visuali al testo rende la lettura del fototesto un'esperienza molto più complessa di quella di un qualunque testo prevalentemente verbale¹⁵³.

Il critico prosegue e fornisce esempi di fototesti contemporanei citando *Die Ringe des Saturn* (Gli anelli di Saturno, 1995) di W.G. Sebald, oppure *Die Kriegsfibel* (L'Abicì della guerra, 1955) di Bertolt Brecht; questi brevi estratti sono essenziali nella loro chiarezza a tracciare in minima parte i nodi essenziali della riflessione transmediale. Una breve storia del dibattito attorno al rapporto tra immagine e testo ha sollevato il nucleo complesso su cui reggono i principi di analisi di *House of Leaves*; se da una parte la componente letteraria è essenziale in quanto regge l'intera macchina narrativa, dall'altra la teoria dei media fornisce il mezzo per uscire e osservare la macchina dall'esterno; approfondire il meccanismo alla base di questo legame è l'opportunità che fornisce *House of Leaves* e una possibile nuova prospettiva di studio di questo testo ergodico.

Dopo questo breve esempio di forme ibride, si può procedere e porre le basi per l'analisi transmediale di *House of Leaves*, in particolare tenendo come stella polare il testo letterario e cercando di non evadere dai recinti teorici posti in questo capitolo: le strutture mobili complesse ora inizieranno ad avere un movimento preciso dettato dall'opera labirintica di Danielewski.

¹⁵³ Ibidem.

CAPITOLO III. Fotografia, cinema, internet

W.J.T. Mitchell e la cultura visuale

È necessario introdurre, prima del *close reading* di *House of Leaves*, due snodi concettuali all'interno della teoria dei media: il primo è riconducibile alla figura e al pensiero di W.J.T. Mitchell e la pubblicazione della trilogia di saggi *Iconology* (1986)¹⁵⁴, *Picture Theory* (1994)¹⁵⁵, *What Do Pictures Want?* (2005)¹⁵⁶, il secondo ai concetti di *remediation*, *premediation* e *radical mediation* di Richard Grusin. L'opera di Mitchell rappresenta ed esemplifica la svolta del *pictorial turn* e in particolare l'analisi delle immagini e il consolidamento della *visual culture*. In queste opere l'obiettivo principale è porre le basi di un nuovo metodo di indagine fondato sulle nozioni tradizionali di immagine che Mitchell distingue in *picture/image*, le prospettive di studio sull'interdisciplinarietà delle scienze umane e la fondazione della transmedialità. Il passaggio da teoria a metodo con Mitchell fornisce gli strumenti epistemologici per affrontare la transmedialità e le strutture funzionali dei *media* nel panorama mediatico contemporaneo, come definito da Grusin. Le nozioni di rimediazione e premediazione sono fondamentali per affrontare il testo di Danielewski e a sottoporre *House of Leaves* ad una dettagliata analisi attraverso i *media* della fotografia, del cinema e di internet.

In precedenza, si era considerato il testo di Michele Cometa in cui il critico italiano esponeva la propria categorizzazione degli iconotesti e la loro storia da un punto di vista diacronico, sottoponendo i diversi esempi da lui proposti ad un'accurata indagine rispetto alla nuova cultura visuale. In particolare, Cometa cita Mitchell in relazione alla retorica delle immagini (*rhetoric of images*)¹⁵⁷. Nel primo volume della trilogia sulle immagini

¹⁵⁴ W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

¹⁵⁵ Id., *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994. In relazione ai saggi contenuti in questa raccolta si fa riferimento all'edizione italiana *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Cortina, 2017.

¹⁵⁶ Id., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

¹⁵⁷ Espressione che riprende l'omonimo e famoso saggio di Roland Barthes.

Mitchell definisce *rhetoric of images* in base alla distinzione tra *images* and *pictures* in rapporto alla contemporaneità e ad una prospettiva diacronica rispetto alla storia dell'arte e dell'estetica occidentale:

It is thus a "rhetoric of images" in a double sense: first, as a study of "what to say about images"—the tradition of "art writing" that goes back to Philostratus's *Imagines*, and is centrally concerned with the description and interpretation of visual art; and second, as a study of "what images say"—that is, the ways in which they seem to speak for themselves by persuading, telling stories, or describing¹⁵⁸.

Continua poi con la definizione di *iconology*, rivista nelle opere successive in relazione alla questione del legame tra immagine e linguaggio; qui il termine viene utilizzato, come precedentemente affermato, in una prospettiva di studio diacronico, in specifico rispetto agli studi di Erwin Panofsky:

[...] the term "iconology" to connect this study to a long tradition of theoretical and historical reflection on the notion of imagery, a tradition which in its narrow sense probably begins with Renaissance handbooks of symbolic imagery (the first of which, Cesare Ripa's *Iconologia* of 1592, was not illustrated) and culminates in Erwin Panofsky's renowned "studies" in iconology¹⁵⁹.

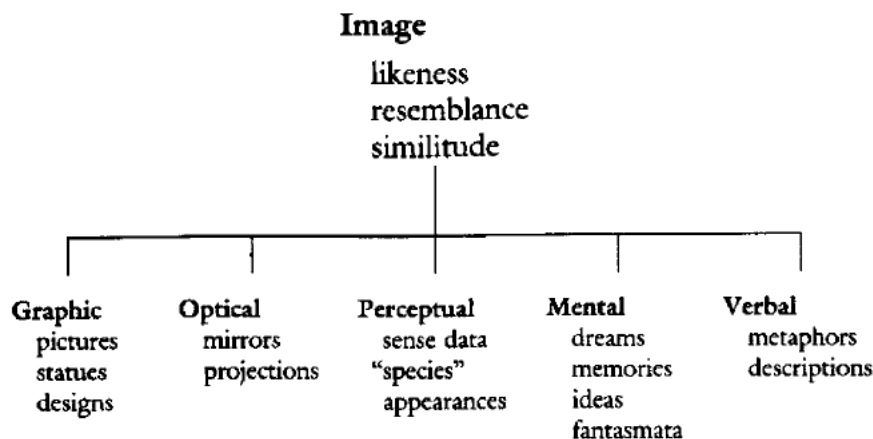
In *Iconology* l'obiettivo è racchiudere all'interno di riflessioni afferenti a campi disciplinari eterogenei – lo stesso metodo verrà utilizzato in *Picture Theory* e *What Do Pictures Want?* per la descrizione dei fenomeni popolari – due istanze: da una parte l'iconofilia, quindi l'amore per le immagini, e dall'altra, l'iconoclastia, una paura condivisa dalla maggior parte dei filosofi del Novecento europeo come Wittgenstein o la scuola di Francoforte¹⁶⁰. Nei primi capitoli del saggio si delinea l'evoluzione storica del

¹⁵⁸ W.J.T. Mitchell, *Iconology*, cit., pp. I-II.

¹⁵⁹ Ivi, p. 2.

¹⁶⁰ Id., *Pictorial Turn*, cit., p. 47: «Sia la grammaticologia sia l'iconologia, pertanto evocano la paura dell'immagine visiva, un panico iconoclasta, che per un verso comporta ansie del linguaggio, e per altro verso la paura che l'immediatezza e la concretezza dell'immagine visibile corrano il rischio di essere despiritualizzate dalla copia visiva, dematerializzata: una mera immagine di un'immagine».

concetto di immagine, distinguendone i suoi molteplici significati riassunti nel seguente schema:



Mitchell prosegue e pone le basi per una riflessione più ampia sul problema del rapporto linguaggio e immagine sollevato dall'iconoclastismo wittgensteiniano¹⁶¹ e la complessità di collocazione delle *verbal images*. Il superamento di questa *impasse* teorico è dato dalla riflessione sulla rappresentazione, in relazione alla storia dell'arte e ai *media* in *Picture Theory*: uno degli snodi più significativi è sicuramente l'intersezione del problema filosofico a quello culturale. Se da una parte Mitchell solleva la questione proposta da Wittgenstein da un punto di vista strettamente linguistico-filosofico, dall'altra fornisce esempi di carattere culturale, letterario ed estetico, tracciando un quadro ampio rispetto alla contemporaneità. Come affermato da Cometa, «Per Mitchell non si tratta mai dunque di un'idealistica filosofica delle immagini, magari culminante in un'ontologia, ma del rapporto socialmente determinato tra (produzioni di) immagini, nuove tecnologie e le profonde modificazioni antropologiche che esse comportano»¹⁶². Lo scopo della *scienza delle immagini* così definita dal critico non è esclusivamente rilegare la questione delle immagini alla filosofia, ma interpretarla alla luce della società contemporanea; infatti, ne «definisce il "panico iconico" della modernità o l'ossessione

¹⁶¹ In riferimento alla prima fase del pensiero del filosofo austriaco, in particolare si distinguono le riflessioni sul linguaggio delle *Ricerche filosofiche* e del *Tractatus*. Mitchell, in specifico, riprende la prima opera sondando alcuni concetti fondamentali dell'opera di Wittgenstein.

¹⁶² Ivi, p. 26.

feticistica che le immagini oggi sembrano di nuovo scatenare, quasi si trattasse di società primitive e non del postmoderno»¹⁶³.

Prima di procedere alla cosiddetta *pictorial turn*, si devono porre delle premesse isolando alcune evoluzioni importanti nel pensiero di Mitchell. In *Iconology* viene descritto il rapporto tra *images* e *pictures*, ovvero tra immagini mentali e immagini materiali, che necessita però dell'integrazione al fenomeno mediatico; questo passaggio comporta un salto teorico non indifferente, in quanto viene rivisto, e qui si può introdurre la seconda premessa, "l'iconologia dello sguardo", come definita da Hans Belting. Rispetto allo spettatore in relazione con l'oggetto visuale, la modifica è evidente e rintracciabile nell'introduzione dei media come il cinema e la realtà virtuale. Cambia la modalità di fruizione del sistema mediatico, chiamato *mixed media* da Mitchell; un'ultima premessa è insita proprio nel sistema visuale appena descritto, ovvero il rapporto che si instaura tra l'esperienza visuale e la cultura. Ogni cambiamento tecnologico che comporta una modifica del fenomeno e fruizione dei media provoca un cambio di prospettiva, e necessita, secondo Mitchell, di una descrizione e inserimento all'interno di una «storia antropologica dei dispositivi della visione, delle tecnologie del vedere»¹⁶⁴. La contingenza di questa catalogazione storica si inserisce in un'urgenza di descrizione del "panico iconico" contemporaneo, individuato da Mitchell nella figura del clone: «eccesso del clone che si riproduce senza regole [...] e meccanicamente, moltiplicando la propria immagine vivente all'infinito, ed eccesso del *terrore* che invece distrugge senza fine i simulacri e le immagini viventi [...] e nel frattempo produce all'infinito immagini di distruzione»¹⁶⁵. In sintesi, come scrive Cometa, le riflessioni di Mitchell si collocano tra un'istanza teorica ed epistemica sulla storia dell'immagine e dall'altro un forte legame alla società umana, «un momento di riflessione sull'umano che non possiamo lasciarci sfuggire»¹⁶⁶.

Si può ora introdurre una definizione generale del *Pictorial Turn* che riassume anche in parte le istanze contenute in *Picture Theory*:

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ivi, p. 29.

¹⁶⁵ Ivi, p. 35.

¹⁶⁶ Ivi, p. 39.

[il pictorial turn] è piuttosto una riscoperta postlinguistica e postsemiotica dell'immagine come interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuralità [...] la consapevolezza del fatto che l'essere spettatore [...] può essere una questione altrettanto profonda delle varie forme di lettura [...], e che l'esperienza visiva, o l'alfabetizzazione visiva, potrebbe non essere completamente interpretabile sul modello della testualità¹⁶⁷.

In sintesi, la questione delle immagini è «la consapevolezza dell'irriducibile coesistenza e convergenza del visivo e del verbale in entrambi i sistemi comunicativi e semiotici»¹⁶⁸. Prima del saggio decisivo sul *pictorial turn*, Mitchell descrive che il problema delle immagini non è solo «with pictures» ma «with theory» in specifico «with a certain picture of theory»¹⁶⁹. Un'altra complessa questione è parlare delle immagini, descrivere dunque le immagini attraverso un discorso teorico «it looks at pictures “in” theory and at theory itself as a form of picturing»¹⁷⁰. In questo capitolo vengono introdotte due nozioni: quella di *metapictures* e di *imagetext*¹⁷¹.

In *Mostrare il vedere* sono presenti queste istanze oltre ad una chiara collocazione metodologica del *Pictorial Turn* inserita nelle tesi e controtesi della cultura visuale:

Il *pictorial* o *visual turn*, dunque, non è una prerogativa esclusiva della nostra epoca. [...] un uso critico e storico di questa figura sarebbe uno strumento diagnostico capace di analizzare i particolari momenti in cui un nuovo *medium*, un'invenzione tecnica, oppure una pratica culturale si manifesti attraverso fenomeni di panico o di euforia [...] rispetto al visuale¹⁷².

¹⁶⁷ Ivi, p. 84.

¹⁶⁸ Ivi, p. 19.

¹⁶⁹ Id., *Picture Theory*, cit., p. 9.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Da queste definizioni derivano altri due fenomeni, quello delle *textual pictures* e dei *pictorial texts*; ivi, p. 107: «two different kinds of verbal/visual conjunctions, the first from the field of visual representation: 1. “textual pictures”, the evocation of the visual image as a site of difference withing language, exemplified in the materiality of writing and typography, in the poetic genre of ekphrasis, and in the curious role of description in narrative 2. “pictorial texts”, the representation and (equally important) the repression of the language in the visual field, exemplified in abstract modernist painting, postmodern minimalist sculpture, and a range of twentieth-century photographic texts».

¹⁷² Id., *Pictorial Turn*, cit., p. 55.

Questa ulteriore analisi del fenomeno visuale esplicita ancora più chiaramente l'urgenza di un metodo adatto all'elevata velocità dei cambiamenti dell'età contemporanea; Mitchell aggiunge che questo non deve cadere in errore dal punto di vista storico tradizionale: «l'errore consiste nel comporre un grandioso modello di storia a due valori incentrato su uno soltanto di questi punti di svolta, rilevando un unico grande spartiacque tra l'epoca dell'alfabetizzazione letteraria (per esempio) e l'epoca della visualità»¹⁷³.

Lo snodo metodologico appena descritto comporta quindi una ri-semantizzazione del sistema di descrizione del fenomeno visuale tradizionale, a partire dal concetto di *medium*

puramente visivo è radicalmente incoerente [...] i media sono sempre una miscela di elementi sensoriali e semiotici, e tutti i cosiddetti *media visivi* sono formazioni *miste (mixed)* o ibride, che combinano suono e vista, testo e immagine. Perfino la visione stessa non è mai puramente visiva, poiché richiede sempre una coordinazione di impressioni ottiche e tattili¹⁷⁴.

Nella definizione di *media* di Mitchell si nota il radicale cambiamento rispetto alla riflessione di McLuhan negli anni Sessanta: il primo definisce un problema filosofico, di carattere ontologico ed epistemologico e lo lega alla percezione del soggetto nel suo rapporto con l'Altro (il sistema di *medium*). Uscendo dalla gabbia iconoclastica di Wittgenstein che affermava come le immagini ci tengano prigionieri¹⁷⁵, la filosofia e in particolare la semiotica e il pensiero poststrutturalista cerca di allontanarsi da una prospettiva alienante e ostruzionista verso la cultura visuale¹⁷⁶. Rispetto alle immagini, è

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Ivi, p. 68.

¹⁷⁵ Qui si esemplifica il passaggio dalla prima fase del pensiero di Wittgenstein alla seconda, quindi la considerazione della filosofia del linguaggio e dell'apparato logico, ad una riflessione più ampia sulla funzione del linguaggio immerso nella realtà.

¹⁷⁶ Lo stesso Cometa afferma rispetto al pensiero di Mitchell, ivi, p. 22: «il pictorial turn è per Mitchell [...] quel cambio di prospettiva nelle discipline che si occupano del visuale che ci ha permesso di riconsiderare la testolatria delle ermeneutiche e delle semiotiche contemporanee provenienti dal linguistic turn del pensiero poststrutturalista novecentesco».

necessario distinguere *picture* «è un oggetto materiale, qualcosa che si può bruciare o rompere»¹⁷⁷ e *image* «è ciò che appare in una *picture*, ciò che sopravvive alla sua distruzione – nella memoria, nella narrativa, in copie e tracce preservate negli altri media» inoltre «l'immagine (*image*) non appare mai se non in un certo *medium*, ma è anche ciò che trascende i media e può essere trasferito da un *medium* all'altro»¹⁷⁸.

L'*image*, quindi, è in prevalenza astratta, «un'entità minima che può essere evocata da una singola parola. È sufficiente nominare un'immagine per riportarla alla mente»¹⁷⁹; in questo senso Mitchell riprende la tradizione, il *motivo* come nozione elaborata da Erwin Panofsky «in quanto elemento di una *picture* che sollecita la conoscenza e soprattutto il riconoscimento, ovvero la consapevolezza che è proprio questo, la percezione dell'oggetto nominabile e identificabile che appare come una presenza virtuale, la paradossale *presenza assente* che sta alla base di tutte le entità rappresentazionali»¹⁸⁰. Lo spettro dell'immagine racchiude le riflessioni di Roland Barthes sulla fotografia e di Jacques Derrida sul linguaggio¹⁸¹; il critico lega poi l'*image* alla «percezione di una relazione di somiglianza, rassomiglianza o analogia»¹⁸², il *segno iconico* di Charles Sanders Peirce. Infine, il rapporto tra *image* e *picture* viene esemplificato con il clone nella descrizione di un organismo vivente e in generale, in un'ottica tassonomica.

Un'altra conseguenza del rapporto tra *image* e *picture* sono le *metapictures* che «si presentano ogniqualvolta un'immagine appare all'interno di un'altra, o una *picture* presenta una scena intesa a raffigurare qualcosa (*scene of depiction*) o la comparsa di un'immagine come quando in un film vediamo un dipinto su una parete»¹⁸³. Mitchell avverte però che non è necessario che il *medium* stesso sia duplicato, in quanto un *medium* «può annidarsi in un altro, come quando il vitello d'oro appare dentro un dipinto a olio, o

¹⁷⁷ Ivi, p. 71.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ Ivi, p. 72.

¹⁸¹ Ibidem: «[...] l'immagine, pertanto, può essere pensata come entità immateriale, un'apparenza spettrale e fantasmatica che viene alla luce o nasce [...] su un supporto materiale».

¹⁸² Ivi, p. 73.

¹⁸³ Ivi, p. 75.

un'ombra si proietta su un disegno»¹⁸⁴. La *picture* può diventare *metapicture* anche in un altro modo, ovvero quando «è impiegata come dispositivo per riflettere sulla natura delle *pictures*»¹⁸⁵; in questa breve affermazione è condensata un'altra importante istanza all'interno della riflessione di Mitchell, ovvero la necessità di abbandonare, nei limiti del possibile, il metalinguaggio, per rafforzare l'indipendenza di riflessione e di metodo della *visual culture* rispetto alle altre discipline¹⁸⁶; Mitchell non propone unicamente un metodo di analisi delle immagini, ma ricerca una sistematizzazione e un consolidamento della cultura visuale le cui questioni e statuto come disciplina erano ancora deboli.

La questione sollevata dal critico americano si colloca all'interno di un dibattito critico molto acceso; il *pictorial turn* stesso nasce dal confronto tra le questioni accennate in precedenza, dunque il rapporto tra immagine e linguaggio; in analogia al *linguistic turn* di Rorty che influenza le diverse discipline delle scienze umane, Mitchell rileva: «evidente è, invece, che si sta verificando nel dibattito filosofico un'altra trasformazione, e che, in altre discipline delle scienze umane e nella sfera della cultura pubblica, sta avendo luogo ancora una volta un mutamento [pictorial turn], strettamente connesso al fenomeno in questione»¹⁸⁷. Il critico riassume poi i diversi punti chiave che lo hanno portato a includere i problemi visuali all'interno della riflessione anche degli statuti epistemologici delle scienze umane: cita infatti Derrida, Foucault, la Scuola di Francoforte e infine Wittgenstein a cui si contrappone rispetto all'apocalittica iconoclastia definita dal filosofo austriaco. Mitchell non è indifferente ai *film studies*, anzi pone al centro la questione del visibile e della sensorialità in relazione alla spettatorialità «per giungere a un'adeguata mediazione tra modelli linguistici e figurativi (*imagistic*) per il cinema, e per porre il *medium* filmico all'interno del più ampio contesto della cultura visuale»¹⁸⁸. In questo senso, Mitchell riprende la nozione dello spettatore di Crary rispetto al fenomeno visuale notando, che sotto questa nuova prospettiva, non è più concesso il

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ Ivi, p. 95: «[...] rinunciare alla nozione di metalinguaggio, o di un discorso, che potrebbero controllare l'interpretazione delle immagini, e nell'esplorare piuttosto il modo in cui le immagini cercano di rappresentare se stesse – un'iconografia in senso diverso da quello tradizionale».

¹⁸⁷ Ivi, p. 79.

¹⁸⁸ Ivi, p. 83.

dualismo tra soggetto e oggetto (visuale), potrebbe «non esserci alcun “osservatore del diciannovesimo secolo”, ma solo l’*effetto* prodotto da un sistema irriducibilmente eterogeneo di rapporti discorsivi, sociali, tecnologici e istituzionali. Potrebbe non esistere alcuna *storia vera* della questione, ma soltanto una retorica che mobilita alcuni materiali del passato per avere un effetto del presente»¹⁸⁹.

È facile però notare come «questi dualismi soggetto-oggetto pronti all’uso ci riportano a una nota storia dell’*astrazione* dell’esperienza visiva da parte di un *osservatore umano* la cui visione è progressivamente *alienata e reificata*»¹⁹⁰. Mitchell descrive l’errore di Cray sotto l’aspetto storico, quindi la non considerazione dell’evoluzione dell’aspetto culturale rispetto all’operazione del guardare ancora «un enigma profondo di un’iconologia critica»¹⁹¹; anche se in parte, Mitchell concorda con Cray in relazione all’introduzione delle realtà virtuali «come visioni separate dall’*umano*, ma è assolutamente vero che essi stanno alterando le condizioni attraverso le quali la visione umana si articola»¹⁹². Rispetto ad *Iconology*, quindi, si rinuncia all’incontro nella teoria scientifica di *icona* e *logos*: la conseguenza secondo il critico è la percezione «fondamentale del soggetto umano come essere costituito tanto da linguaggio quanto di immagine»¹⁹³. La conseguenza culturale è descritta nella condizione postmoderna: «viviamo nell’epoca dell’assimilazione del linguaggio alle immagini e ai *simulacri*, un corridoio semiotico di specchi»¹⁹⁴.

Mitchell procede in *What Do Pictures Want?* a legare la teoria all’analisi culturale e mediatica, in particolare il desiderio che creano le immagini e cosa le immagini richiedono allo spettatore descrivendo anche i fenomeni conseguenti come il feticismo per le immagini stesse. Un importante fenomeno notato da Mitchell è come «i regimi scopici possono essere rovesciati ripetutamente senza effetti visibili nella cultura visuale o politica»¹⁹⁵: questo effetto deriva da due posizioni ben marcate nel metodo del critico,

¹⁸⁹ Ivi, p. 92.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Ivi, p. 93.

¹⁹² Ivi, p. 94.

¹⁹³ Ivi, p. 95.

¹⁹⁴ Ivi, p. 100.

¹⁹⁵ Ivi, p. 111.

ovvero da una parte l'indipendenza ideologica rispetto alla riflessione della cultura visuale dall'altra la stabilità delle prospettive dei fenomeni all'interno della cultura visuale. Le immagini, comunque, manifestano un proprio potere, ideologicamente non denotato, che «si manifesta come *mancanza*, non come possesso»¹⁹⁶ e ne deriva un possibile incontro con l'immagine stessa «[...] rivolge un appello o emette un ordine il cui effetto preciso e il cui potere emergono in un incontro intersoggettivo costituito da segni di effettivo desiderio e da tracce di mancanza o di impotenza»¹⁹⁷. Nella contemporaneità si manifesta anche un altro fenomeno, quale la negazione della presenza dell'osservatore, ma, comunque lo spettatore è attratto dall'onnipresente desiderio «il rapporto sensoriale della visione in quanto tale diventa perfino più complicato quando entra nella regione dell'emotività, dell'affetto e dell'intersoggettività nel campo visivo: la regione dello *sguardo* e della pulsione scopica»¹⁹⁸.

L'ultima questione che affronta Mitchell permette poi il passaggio alla dimensione transmediale, come affermato all'inizio del paragrafo, l'uscita dall'approccio teorico all'aspetto prettamente applicativo; dopo una breve parentesi sul significato verbale dei *media*¹⁹⁹ si definiscono l'impronunciabilità e l'invisibilità del linguaggio collegati alla fruizione dell'immagine:

l'inimmaginabile che funge da significato assente, ciò che non si può nemmeno congetturare nella fantasia in quanto immagine mentale o concetto. Il significante impronunciabile, dall'altro lato, è segno eterno, il segno emesso o leggibile, che deve essere messo a tacere o cancellato²⁰⁰.

Queste istanze si esprimono nei concetti di mutismo e cecità come espressione dell'impronunciabile e dell'inimmaginabile definite in base a condizioni imposte e artificiali, all'interno quindi di regimi scopici. Le immagini (e i *media*) vanno contro la

¹⁹⁶ Ivi, p. 115.

¹⁹⁷ Ivi, p. 119.

¹⁹⁸ Ivi, p. 135.

¹⁹⁹ Ivi, p. 176: «[...] denota un certo tipo di segno (quello linguistico) e visivo indica un tipo di canale sensoriale».

²⁰⁰ Ivi, p. 181.

legge stessa che si contraddice «la legge contro la rappresentazione di qualcosa in parole e immagini, deve, in realtà, violare se stessa, perché è costretta a nominare, descrivere, definire – ovvero, rappresentare – la stessa cosa che intende proibire»²⁰¹. Mitchell esemplifica le sue affermazioni in particolare con riferimento all'attentato dell'11 settembre esplicitando il cambiamento che ha provocato nell'analisi dei *media*. In *Realismo e immagine digitale* sono contenuti gli snodi e le questioni sulla teoria dei *media* come l'emersione, in parte, della rimediazione; si accenna alla postfotografia e al rapporto tra originale e autenticità. In conclusione, Mitchell descrive il bisogno di tracciare una linea tra il realismo e l'emersione del rapporto dei *media* all'interno del reale. La direzione è quella della rimediazione e della mediazione radicale come teorizzata da Richard Grusin, essenziale nella panoramica degli studi transmediali e le loro applicazioni.

Richard Grusin e la nozione di rimediazione

Successivamente alla pubblicazione di *Remediation*²⁰², Richard Grusin rivede la propria teoria alla luce dell'avvento dei nuovi *media*. Rispetto a Mitchell, la riflessione di Grusin si sposta su un piano pratico partendo da un'osservazione cogente della contemporaneità e descrivendo il fenomeno mediatico rispetto al suo effetto non solo sulla *visual culture*, ma come impatto sociale. Il critico afferma questa necessità rispetto all'entrata di nuove tecnologie come «nuove forme di mediazione in relazione a operazioni quotidiane materiali o empiriche, e nel fare ciò che esse producono e generano, non una sfera pubblica così come la intende Habermas, ma un'intonazione motiva, un'atmosfera pubblica [...]»²⁰³. Concorde a Mitchell, Grusin individua l'11 settembre come spartiacque rispetto al rapporto tra pubblico e media, oltre alla fruizione della violenza esplicitato in un'opera preveggenze, *The Atrocity Exhibition* (La mostra delle atrocità, 1990) di J.G. Ballard²⁰⁴. È utile iniziare dalla definizione di rimediazione:

²⁰¹ Ivi, p. 184.

²⁰² In questo paragrafo si farà riferimento al seguente saggio di Richard Grusin, *Radical Mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, Cosenza, Pellegrini, 2017.

²⁰³ Ivi, p. 11.

²⁰⁴ J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, 1990; trad.it. *La mostra delle atrocità*, Milano, Feltrinelli, 2001.

la rimediazione stessa non è una modalità della rappresentazione specifica dei nuovi media; e tuttavia con l'emergere delle tecnologie digitali e della connettività diffusa di Internet, essa assume una sua specificità, che consiste nella complementarità tra immediatezza ed ipermediazione, ovvero nella cancellazione dei segni della mediazione nell'atto stesso della loro moltiplicazione²⁰⁵.

Se Mitchell esplicitava l'assenza necessaria dello spettatore di fronte all'arte moderna, qui si enuncia l'assenza di mediazione di fronte ai nuovi media; la rimediazione in sé non descrive dunque un quadro stabile nella rappresentazione del sistema mediatico, ma uno strumento di analisi del funzionamento del sistema. In Mitchell il contenuto, il segno e il linguaggio sono riconoscibili all'interno del fenomeno mediatico, in Grusin la riflessione mediatica si distacca dalla rappresentazione e non scorge un confine netto tra i *mixed media* come alterazione della visione del reale e la consapevolezza dello statuto di realtà in cui si trova lo spettatore: «non vi è soggetto isolato su cui interviene un processo di mediazione, né è possibile separare nettamente l'evento, cioè il cosiddetto reale, dai suoi effetti e dai suoi aspetti affettivi, propagati attraverso le forme e le pratiche mediali, ovvero la rappresentazione dell'evento stesso»²⁰⁶. L'uomo sembrerebbe non assumere una posizione nel processo di rimediazione: questo porterebbe ad una contraddizione all'interno del vedere e del guardare; infatti «l'essere umano si trova sempre nel mezzo di questo processo di mediazione; o meglio ancora è proprio il concetto di mediazione radicale a cogliere il costitutivo stare-nel-mezzo dell'essere umano, il quale è naturalmente disposto a esternalizzare tecnicamente le proprie facoltà cognitive e sensibili»²⁰⁷.

Successivamente a queste brevi premesse, Grusin individua all'inizio del saggio un fondamentale passaggio storico rispetto alla teoria dei media, ovvero il transito dalla stampa al digitale «alle teorie circa l'impatto delle tecnologie digitali sulla cultura della stampa, e in particolare, alla tesi secondo cui i nuovi media segnano la fine di quella che

²⁰⁵ R. Grusin, *Radical Mediation*, cit., p. 17.

²⁰⁶ Ivi, p. 19.

²⁰⁷ Ivi, p. 20.

è stata definita «la tarda epoca della stampa»²⁰⁸. Non è da sottovalutare l'impatto decisivo di questa svolta storica anche nell'analisi degli iconotesti e la loro diffusione nell'ipermodernità, tra i quali *House of Leaves*. Il critico introduce i nuovi media in riferimento ai cambiamenti individuati nel cinema, nei videogiochi e nella VR. Il cinema subisce una rivoluzione con l'approdo del digitale come la percezione stessa dello schermo rinchiuso dentro confini limitati: «[...] i media digitali segnano anche la fine dell'idea secondo cui lo stile hollywoodiano codificato è la forma matura del medium cinematografico; i media digitali, al contrario, rivelano che il fotorealismo dello schermo classico non è altro che un'interruzione nel percorso della vera natura del cinema»²⁰⁹. L'avvento della computer grafica estremizza e amplifica la rimediazione creando una rete infinita e moltiplicata «I videogame e i giochi per computer rimediano i film progettandosi essi stessi come “film interattivi”»²¹⁰ andando al di là dello schermo, promuovendo l'entrata del reale fittizio nel nostro reale; «la realtà virtuale rimedia i film, ma anche la prospettiva pittorica»²¹¹ descrivendo quindi l'interazione tra vecchi e nuovi *media*. Di conseguenza, la rimediazione (come per la definizione di *Pictorial Turn*) non è solo un fenomeno contemporaneo: «ogni *medium* sembra seguire questo schema, prende in prestito caratteristiche di altri media o li riconfigura, seguendo la logica della rivalità o dell'omaggio»²¹².

L'interazione tra i diversi media viene amplificato come effetto della possibilità di incontro e rimediazione: l'entità di riferimento è il World Wide Web che «assorbe e riconfigura almeno ogni altro medium visivo e testuale che lo ha preceduto»²¹³. I media digitali, dunque, hanno segnato una radicale rottura del passato, ma paradossalmente anche una continuità, anche se il loro funzionamento sembrerebbe contraddittorio in apparenza. Grusin descrive due logiche di mediazione rispetto al digitale: la prima, l'immediatezza trasparente, ha «come obiettivo quello di cancellare o eliminare i segni

²⁰⁸ Ivi, p. 33.

²⁰⁹ Ivi, p. 40.

²¹⁰ Ivi, p. 44.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Ibidem.

²¹³ Ibidem.

della mediazione»²¹⁴, la seconda, l'ipermediazione, «mira a moltiplicare e rendere visibili i segni della mediazione»²¹⁵. L'apparente contraddittorietà si inserisce nell'effetto della mediazione nel contemporaneo: «la nostra cultura vuole contemporaneamente moltiplicare i media ed eliminare tutte le tracce della mediazione, ovvero cancellare i media proprio nell'atto di moltiplicare le tecnologie della mediazione»²¹⁶. La doppia logica contraddittoria viene esemplificata con la diversa percezione dello schermo all'interno del cinema, e come nel corso del Novecento vi sia stata da una parte la radicale negazione dell'interazione tra il pubblico e la rappresentazione filmica, e dall'altra tendenze opposte. Il fenomeno si può riassumere quindi evidenziando le tensioni opposte attraverso la loro complementarità nella descrizione della rimediazione stessa: «da un lato subisce il fascino della mediazione tecnologica, dall'altro attende con ansia il momento in cui quei limiti, e quindi la tecnologia stessa, scompariranno»²¹⁷ in analogia al funzionamento della legge dello sguardo definita da Mitchell qui rappresentata invece dal processo mediatico. Una certezza però, secondo Grusin, è solida: «i nuovi media digitali, così come il cinema in passato, e come tutti i media tecnologici che verranno, non riusciranno mai a eliminare la mediazione e, del resto, non smetteranno mai di volerci provare»²¹⁸.

Queste tendenze divergenti convergono in modo controverso nella centralità ancora della mediazione come necessaria condizione di esistenza dell'evento mediatico. La complicazione dell'esperienza mediatica si riflette anche sul reale: Grusin accenna alla complessità del rapporto tra reale e virtuale nella nozione di cyberspazio e come vi sia una continua oscillazione tra la materialità e l'immaterialità; la necessità del materiale viene in parte rappresentata dal concetto di premediazione che «si distingue dalla doppia logica della rimediazione in quanto rappresenta non un desiderio di immediatezza o trasparenza, bensì la paura dell'immediatezza, della trasparenza estrema che l'11 settembre ha prodotto»²¹⁹. La paura dell'immediatezza è stata in parte definita, in un

²¹⁴ Ivi, p. 46.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Ivi, p. 47.

²¹⁷ Ivi, p. 60.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ Ivi, p. 113.

contesto differente quale quello delle immagini, nel panico iconico; la paura della contemporaneità è espressa da una parte con la moltiplicazione dei media dall'altra con la perdita del controllo del rapporto tra virtuale e reale:

la rete non si presenta né come uno spazio in cui vige una libertà completa, né come uno spazio controllato, predeterminato o precensurato, bensì come un luogo in cui tutte le reti e i collegamenti futuri sono già definiti e in cui gli utenti possono navigare solo seguendo percorsi possibili²²⁰.

La realtà non risulta essere indipendente, ma nemmeno negata nell'esperienza mediatica: «la premediazione non si sbarazza del reale; piuttosto essa esige che il futuro, come il passato, sia una realtà già rimediata»²²¹. Questo significa che ogni parte della realtà può essere rimediata, dunque, come sistema di medium, i *mixed media* ora risultano essere ancora più stratificati distinguendo altre esperienze di mediazione descritte dai *media embedded*. Un fenomeno che esemplifica in modo evidente questa stratificazione e distinzione della mediazione è il *mediashock*, le cui caratteristiche sono definite in base agli effetti sulla società dell'11 settembre: si diagnostica una maggiore ossessività dei mezzi di informazione per crisi e disastri e un conseguente shock all'interno del "sistema umano". Lo shock provocato dai suddetti eventi può portare ad una espansione della destabilizzazione anche ai modelli sociali e una conseguente influenza sull'insieme globale di umani e non umani (attanti sociali).

Questi eventi sociali mettono in crisi la rappresentazione e la realtà; Grusin, quindi, riflette sul valore dell'esperienza e risemantizza le definizioni di mediazione rispetto agli *shock* collettivi del nuovo millennio: «le mediazioni sono sempre delle rimediazioni, che cambiano o traducono, nonché collegano o mettono in relazione le esperienze»²²². Si può portare questo fenomeno all'estremo opponendosi allo statuto di realtà descritto dalla filosofia posthegeliana, in particolare «la mediazione è stata opposta all'immediatezza, funzionando come ciò che si potrebbe definire un agente di correlazione, che filtra limita,

²²⁰ Ivi, p. 119.

²²¹ Ivi, p. 120.

²²² Ivi, p. 228.

contiene o distorce una percezione immediata o una conoscenza del mondo o del reale»²²³. Si distinguono in questo caso quindi due istanze: quella conoscitiva (gnoseologica-epistemica) e quella ontologica. Infatti, la mediazione «viene intesa come ciò, che da un lato, rende possibile la nostra conoscenza del reale»²²⁴ in quanto rende evidente l'esperienza del soggetto in relazione all'oggetto di conoscenza attraverso la sua rappresentazione, ma «dall'altro, previene e rende impossibile una relazione diretta e immediata con il mondo»²²⁵; non significa però che l'assenza totale di mediazione possa comportare un contatto diretto col reale, visto che ogni aspetto della realtà può comunque essere filtrato da un agente di mediazione.

Un'evidente e nuova questione è rappresentata dal soggettivismo della conoscenza: l'assenza di mediazione vede il filtro del soggetto, dunque, l'esperienza risulta essere in parte influenzata dalla condizione affettiva ed esistenziale dell'esperiente. Grusin però afferma che l'immediatezza «è usata nella teoria della rimediazione anche per indicare l'esperienza affettiva, incarnata che deriva sia dal contatto diretto con il reale reso possibile della mediazione trasparente, sia dall'incontro immediato con la mediazione dato dai modi ipermediati della mediazione stessa»²²⁶. Si definisce dunque la convergenza delle istanze ontologiche e quelle gnoseologiche in modo da escludere ogni possibile rappresentazione al di fuori della mediazione. La mediazione radicale rispetto alla rimediazione si concentra sull'intero apparato sensibile umano, coinvolgendo non solo l'aspetto visivo, ma anche quello affettivo-emozionale²²⁷.

Nel caso della mediazione radicale si nota dunque il superamento del dualismo rappresentativo e intermediario, in parte accennato da Mitchell nella negazione del rapporto soggetto-oggetto visivo, verso l'esperienza del reale come forma di mediazione e «poiché la mediazione è sempre trasformativa, uno degli aspetti radicali della mediazione consiste nella sua abilità a cambiare scala drasticamente, muovendosi da ciò

²²³ Ivi, p. 229.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Ibidem.

²²⁶ Ivi, p. 235.

²²⁷ Ivi, p. 236: «[...] laddove la rimediazione si concentra principalmente sugli aspetti visivi della mediazione, la mediazione radicale prende in considerazione l'intero apparato sensibile umano. Per la mediazione radicale, tutti i corpi (che siano essi umani o non umani) sono fondamentalmente dei media e la vita stessa è una forma di mediazione».

che è più piccolo a ciò che è più grande [...] dai corpi composti alle entità singole»²²⁸. Di conseguenza non coesiste più il bisogno epistemologico separato da quello ontologico nella loro tensione all'interno del reale; in termini di esperienza questo comporta che si può pensare il soggetto, l'Io, attraverso la mediazione radicale significa che «deve essere inteso teoricamente come essenziale per la generazione e riproduzione (o alternativamente per la devastazione e distruzione) di ciò che James chiama «universo pluralistico» o «multiverso», rispetto a cui ci troviamo ineluttabilmente e nel mezzo»²²⁹. In conclusione, l'esperienza non risulta essere unica ed espressa nello spazio del reale, ma è parte di una complessa rete mediale e plurale in un instancabile e perpetuo movimento instabile e imprevedibile.

Una breve storia della fotografia: Barthes, Sontag, Berger

La discussione attorno al *medium* della fotografia è molto ampia, e ricostruirne una storia dall'età moderna, quindi, dalla sua invenzione agli sviluppi contemporanei è complessa e considera numerose questioni quali il linguaggio, la teoria dei media e l'estetica solo per citarne alcuni. Un testo fondamentale per ricostruire lo shock provocato dalla fotografia e la sua opposizione alla pittura, fino a quel momento, la dominatrice delle arti figurative è *Kleine Geschichte der Photographie* (Piccola storia della fotografia, 1931) di Walter Benjamin. Non è l'obiettivo di questo paragrafo tracciare un'evoluzione storica di questo *medium*, ma è utile approfondire alcuni snodi chiave essenziali per l'analisi testuale dell'opera di Danielewski. Si prenderanno in considerazione l'opera di tre critici del secondo Novecento: Roland Barthes, John Berger e Susan Sontag. La riflessione qui proposta ha come nucleo *Le chambre claire* (La camera chiara, 1980)²³⁰ di Roland Barthes e verrà confrontata con *On Photography* (Sulla fotografia, 1977)²³¹ di Susan Sontag e *Understanding a Photograph* (Capire una fotografia, 2013)²³² di John Berger.

²²⁸ Ivi, p. 263.

²²⁹ Ivi, p. 268.

²³⁰ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.

²³¹ S. Sontag, *On Photography*, New York, RosettaBooks, 2005.

²³² J. Berger, *Understanding a Photograph*, London, Penguin Books, 2013.

Quest'ultimo titolo permette poi il passaggio alle criticità della fotografia nell'ipermodernità, quindi in relazione al cinema, all'avvento del digitale come accennato dalla teoria di Grusin e alla diffusione dei *social media* nei concetti di non-fotografia e post-fotografia.

I punti di vista di Barthes, Sontag e Berger – quest'ultimo in parte riprende e riassume le posizioni dei primi due – nonostante la diversità della prospettiva critica mostrano convergenze e divergenze rispetto all'entrata della fotografia nella società di massa fine ottocentesca e il boom economico del Novecento. Uno dei primi punti di congiunzione è sicuramente il confronto con il *medium* del cinema: in analogia alle posizioni di Grusin dirette ad una critica transmediale, Barthes si scontra con lo scetticismo riguardo le proiezioni cinematografiche in parte riprendendo il pensiero benjaminiano, un aspetto che viene rielaborato e rovesciato nella critica postmodernista successiva: «Il cinema ha tuttavia un potere che a prima vista la Fotografia non ha: lo schermo (ha osservato Bazin) non è una cornice, ma una maschera»²³³. Si definisce il cinema per via negativa, attraverso la sua apparente completezza: «Nel cinema, ove il materiale è fotografico, la foto non ha però questa completezza (e buon per lui)»²³⁴. Di conseguenza, la fotografia anche nel media del movimento non può essere trasformata e non perde la sua essenza: «Una fotografia si trova sempre all'estremità di quel gesto; essa dice: questo, è proprio questo, è esattamente così! Ma non dice nient'altro; una foto non può essere trasformata (detta) filosoficamente»²³⁵. Qui si pone quindi il problema del linguaggio, il problema del dire di un'immagine attraverso le parole: una complicazione ripresa già come si è visto in Mitchell. Lo stesso Berger affronta questo snodo critico in due modi: da una parte distingue l'impossibilità di un'autonomia del linguaggio della fotografia²³⁶, dall'altra però, descrive l'importanza della narrazione fotografica attraverso

²³³ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 44.

²³⁴ Ivi, p. 67.

²³⁵ Ivi, p. 34.

²³⁶ J. Berger, *Understanding a Photograph*, cit., p. 34: «But photography has no language of its own. One learns to read photographs as one learns to read footprints or cardiograms. The language in which photography deals is the language of events. All its references are external to itself. Hence the continuum».

non solo il linguaggio ma la memoria²³⁷. Barthes pone un'altra questione riguardo l'aspetto semiotico della fotografia ovvero la referenza e il significante paragonata alla questione linguistica strutturalista: «La tale foto, in effetti, non si distingue mai dal suo referente [...] o per lo meno non se ne distingue subito o per tutti [...]: cogliere il significante fotografico non è impossibile [...] solo che ciò richiede un atto secondo di sapere o di riflessione»²³⁸.

Il critico francese afferma che la fotografia non è un *medium* immediato, per comprendere la fotografia è necessaria una riflessione, un processo di interpretazione. Infatti, il senso comune porterebbe a descrivere la fotografia attraverso ciò che ritrae ovvero la pura esperienza; secondo Sontag, dunque, la fotografia «needing to have reality confirmed and experience enhanced by photographs is an aesthetic consumerism to which everyone is not addicted»²³⁹. Sontag propone una prospettiva consumistica e capitalistica della fotografia, sostenendo inoltre che la fotografia è solo un frammento dell'inezienza dell'esperienza ritratta: «A photograph is only fragment, and with the passage of time its moorings come unstuck»²⁴⁰. Il processo di interpretazione descritto da Barthes viene problematizzato da Sontag: la questione passa da un piano principalmente estetico ad uno ontologico: «all that photography's program of realism actually implies is the belief that reality is hidden»²⁴¹. Da una prospettiva diversa, Barthes giunge ad una simile conclusione rispetto al mascheramento e alla creazione del labirinto della fotografia.

Ritornando però alla questione del linguaggio, Barthes nega la possibilità di una lingua della fotografia, un'autonomia che le viene privata proprio dalla referenza:

La Fotografia è inclassificabile perché non c'è nessuna ragione di contrassegnare tale o talaltra delle sue occorrenze; forse, essa vorrebbe diventare altrettanto grossa, altrettanto sicura, altrettanto nobile quanto un segno, il che le permetterebbe di

²³⁷ Ivi, p. 32: «Photographs bear witness to a human choice being exercised in a given situation. A photograph is a result of the photographer's decision that it is worth recording that this particular event or this particular object has been».

²³⁸ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 6.

²³⁹ S. Sontag, *On Photography*, cit., p. 25.

²⁴⁰ Ivi, p. 62.

²⁴¹ Ivi, p. 99.

accedere alla dignità di una lingua; ma affinché vi sia segno, occorre che vi sia marchio²⁴².

Il critico non nega però l'esperienza della fotografia in quanto tale e anzi individua tre attanti nel processo di ricezione del *medium*: *Operator*, *Spectator* e *Spectrum* della fotografia che «aggiunge quella cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto»²⁴³. La «microesperienza della morte», come sottolinea il critico, era una tendenza scaramantica e stereotipica della fotografia diffusa alla fine dell'Ottocento, in parte veritiera in quanto sottrazione di un istante del tempo impresso poi su una lastra fotografica. Lo stesso gesto del fotografo è descritto, dal punto di vista dei sensi, non attraverso l'occhio ma il dito²⁴⁴, introducendo una delle caratteristiche della fruizione mediatica contemporanea: l'esperienza attraverso i sensi delle immagini. In parte anche se ancora germinale è presente questa conseguenza in Barthes nella definizione di *studium* e di *punctum*, essenziali nell'interpretazione della fotografia: lo *studium* è il mezzo attraverso il quale «io m'interesso a molte fotografie, sia che le recepisca come testimonianze politiche, sia che le gusti come buoni quadri storici: infatti, è culturalmente [...] che io partecipo alle figure, alle espressioni, ai gesti, allo scenario, alle azioni»²⁴⁵, mentre il *punctum* «è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)»²⁴⁶. La frammentarietà definita da Sontag in parte è anche qui presentata in Barthes con la dinamica del desiderio delle immagini, sviluppata poi da Mitchell, ritrovata nella nozione di *studium* che «appartiene all'ordine del *to like*, e non del *to love*; esso mobilita un semi-desiderio, un semi-volere»²⁴⁷, situandolo all'interno del regime dell'incompletezza.

Riprendendo la vocazione narrativa delle immagini, Barthes istituisce un legame a doppio senso tra chi compie l'atto fotografico e chi osserva il prodotto fotografico; infatti,

²⁴² R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 7.

²⁴³ Ibidem. In questo senso viene ripreso anche da Sontag, *On Photography*, cit., p. 14: «Photography has become one of the principal devices for experiencing something, for giving an appearance of participation», ma contrariamente a Barthes, fa leva sulla presenza dell'assenza.

²⁴⁴ Ivi, p. 13: «Per me, l'organo del Fotografo non è l'occhio (che m'incute terrore), ma il dito».

²⁴⁵ Ivi, p. 21.

²⁴⁶ Ibidem.

²⁴⁷ Ivi, p. 22.

chi riconosce «lo *studium*, significa fatalmente coincidere con le intenzioni del fotografo, entrare in armonia con esse, approvarle, disapprovarle, ma sempre capirle [...] poiché la cultura [...] è un contratto stipulato tra creatori e consumatori»²⁴⁸. Questo effetto implica la comprensione dell'impronta dell'immagine rispetto al referente ambiguo durante lo scatto della fotografia; dunque, «lo *studium* è una sorta di educazione [...] che mi consente di ritrovare l'*Operator*, di vivere gli intenti che impronta e animano le sue pratiche, ma anche di viverli in un certo senso alla rovescia, secondo il mio volere di *Spectator*»²⁴⁹.

In questa affermazione sono condensati gli esiti poi evidenti nello sviluppo del *medium* nell'ipermodernità ovvero il legame tra la narrazione fotografica e la realtà, quindi, l'intrusione dei due piani mediati in questo senso dallo *Spectator* nell'ottica di ricezione: questo significa che ogni fotografia non può essere fruita nella sua purezza mimetica, nel suo legame scientifico con la rappresentazione del reale, ma attraverso l'atto del guardare dello spettatore. La visione non è e non sarà mai neutrale: «The mutation being that photographs supply information without having a language of their own. Photographs do not translate from appearances. They quote from them»²⁵⁰. Barthes inizialmente non è di questo avviso; infatti, oppone il testo alla fotografia, definendo quest'ultima istantanea e immediata rispetto al flusso descrittivo delle parole:

Poiché la Fotografia è contingenza pura e poiché non può essere altro che quello (è sempre un qualcosa che viene rappresentato) – contrariamente al testo il quale, attraverso l'azione improvvisa di una sola parola, può far passare una frase dalla descrizione alla riflessione –, essa consegna immediatamente quei «particolari» che costituiscono precisamente il materiale del sapere etnologico²⁵¹.

Il filtro dell'esperienza del guardare però risulta essere sempre il soggetto; l'universalità dell'immagine secondo Barthes è solo possibile tramite una maschera frapposta tra la foto stessa e lo spettatore «[...] la Fotografia può significare (definire una

²⁴⁸ Ibidem.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ J. Berger, *Understanding a Photograph*, cit., p. 80.

²⁵¹ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 23.

generalità) solo assumendo una maschera»²⁵². Il lungo processo per arrivare all'essenza della fotografia stessa risulta «come nel sogno, è il medesimo sforzo, la stessa fatica di Sisifo: risalire, proteso, verso l'essenza, ridiscendere senza averla contemplata, e ricominciare da capo»²⁵³. Le fotografie stesse compongono un labirinto interpretativo²⁵⁴ dato dall'ambiguità, come definito all'inizio, del referente fotografico distinto da quello linguistico, in quanto «non già la cosa *facoltativamente* reale a cui rimanda un'immagine o un segno, bensì la cosa *necessariamente* reale che è stata posta dinanzi all'obiettivo, senza cui non vi sarebbe fotografia alcuna»²⁵⁵. Questo non significa che il referente non esista in quanto «nella Fotografia [...] io non posso mai negare che la cosa è stata là»²⁵⁶: questo fatto era valido per Barthes in un regime di fotografia precedente all'era digitale; il paradigma dell'assenza di referente però verrà a cadere con l'avvento della postfotografia.

Barthes continua sulla linea della duplice natura della fotografia «di realtà e di passato. E siccome tale costrizione non esiste che per essa, la si deve considerare, per riduzione, come l'essenza stessa, come il noema della Fotografia. Ciò che io intenzionalizzo in una foto (è) [...] la Referenza, che è l'ordine fondatore della Fotografia»²⁵⁷. In modo analogo Sontag afferma una coincidenza della fotografia al reale, considerato nell'ottica capitalista del consumo, e una mediazione che si basa sull'esperienza stessa di fotografia come arte, ma anche come agente di influenza su di essa: «Photography is the reality; the real object is often experienced as a letdown. Photographs make normative an experience of art that is mediated, second-hand, intense in a different way»²⁵⁸.

All'inizio del paragrafo, la fotografia è stata paragonata all'esperienza di morte, quindi come legame indelebile tra la staticità dell'istante fotografico e il continuo flusso

²⁵² Ivi, p. 27.

²⁵³ Ivi, p. 49.

²⁵⁴ Ivi, p. 54: «Tutte le fotografie del mondo formavano un Labirinto. Io sapevo che al centro di quel Labirinto non avrei trovato altro che quella sola foto, confermando così le parole di Nietzsche: «un uomo labirintico non cerca mai la verità, ma unicamente la sua Arianna».

²⁵⁵ Ivi, p. 56.

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ S. Sontag, *On Photography*, cit., p. 120.

caotico del reale; la fotografia però non è «mai metaforica, e per ciò che concerne gli esseri animati, non lo è neppure la sua vita, a patto di non fotografare i cadaveri»²⁵⁹ e nel caso la fotografia si elevasse a tale compito «il cadavere è vivo *in quanto cadavere*; è l'immagine viva di una cosa morta»²⁶⁰. Il confronto paradossale tra l'istante incastonato nel tempo e il reale è poi chiarito dal critico nella distinzione tra reale e vivente; infatti se «l'oggetto è stato reale, essa (l'immobilità della foto) induce impercettibilmente a credere che è vivo, a causa di quell'illusione che ci fa attribuire al Reale un valore assolutamente superiore»²⁶¹; capovolgendo però, il reale nel senso temporale, spostandolo verso una prospettiva passata, «essa suggerisce che è già morto»²⁶². L'unica verità che si può trarre è che quindi «qualcuno ha visto il referente (anche se si tratta di oggetti) *in carne e ossa*, o anche *in persona*»²⁶³. La funzione temporale della fotografia non è quindi il rivivere un'esperienza passata ma «l'effetto che essa produce su di me (è) [...] di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato»²⁶⁴. La fotografia si muove contro il ricordo stesso in quanto intrappola e blocca un'istante nel tempo perdendo la memoria come rielaborazione del reale *che è stato*. Berger esplicita questo rapporto:

All photographs are of the past, yet in them an instant of the past is arrested so that, unlike a lived past, it can never lead to the present. Every photograph presents us with two messages: a message concerning the event photographed and another concerning a shock of discontinuity²⁶⁵.

²⁵⁹ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 58.

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ Ibidem.

²⁶² Ibidem.

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ Ivi, p. 60.

²⁶⁵ J. Berger, *Understanding a Photograph*, cit., p. 75.

Una discontinuità diagnosticata da Berger che risulta nella separazione tra l'esperienza privata e pubblica dei media come frutto di una trasformazione ed evoluzione della fotografia²⁶⁶.

In conclusione di saggio, Barthes accenna alla pericolosità della fotografia nel suo avvicinamento all'esperienza sensibile non solo visiva «la Fotografia diventa allora per me un *medium* bizzarro, una nuova forma di allucinazione: falsa a livello della percezione, vera a livello del tempo [...]»²⁶⁷ introducendo un'ulteriore frattura tra la fruizione mediatica e lo statuto di realtà instabile; la fotografia è sia pazza e sia savia, pazza soprattutto in quanto «originale, se riporta alla coscienza amorosa e spaventata la lettera stessa del Tempo [...]»²⁶⁸, una temporalità non più sicura, unita ma frammentaria e labirintica.

Oltre la fotografia: la postfotografia e la non-fotografia

Joan Fontcuberta ne *La furia delle immagini*²⁶⁹ espone, in un testo in essenza divulgativo, l'impatto del digitale sulla fotografia analogica e come abbia cambiato l'atto del guardare, la percezione dell'Altro e del Sé: «è evidente che siamo immersi in un ordine visuale nuovo e differente, che appare marcato soprattutto da tre fattori: l'immaterialità e la trasmissibilità delle immagini: la loro moltiplicazione e disponibilità; e il loro apporto decisivo nel rendere enciclopedici il sapere e la comunicazione»²⁷⁰. In questa breve affermazione sono riassunti i punti teorici descritti anche da Richard Grusin: la smaterializzazione dell'immagine, quindi la perdita della *picture* in termini di Mitchell, per il dominio dell'*image*, la moltiplicazione dell'*image* e una saturazione dell'immagine. L'individuo descritto anche da Guy Debord viene bombardato dalle immagini e non possiede più la capacità di discernere, interpretare e cogliere l'immagine nella sua

²⁶⁶ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 70: «[...] il non poter più, ben presto, concepire, affettivamente o simbolicamente, la durata, l'era della Fotografia è anche l'era delle rivoluzioni, delle contestazioni, degli attentati, delle esplosioni, in poche parole delle impazienze, di tutto ciò che nega la maturazione».

²⁶⁷ Ivi, p. 86.

²⁶⁸ Ivi, p. 89.

²⁶⁹ J. Fontcuberta, *La furia delle immagini: Note sulla postfotografia*, Torino, Einaudi, 2018.

²⁷⁰ Ivi, p. 7.

singularità e unicità: il processo di interpretazione della fotografia descritto da Barthes viene sostituito da una ipersaturazione dell'immagine digitale.

Fontcuberta si chiede quando effettivamente si possa collocare una mutazione digitale-antropologica del *medium*: «a metà degli anni Novanta la prima generazione di cellulari analogici era già diffusa [...] e iniziavano già i progetti per il cambio verso il sistema digitale, che implicava un possibile ampliamento dell'accesso alla rete per un numero sempre maggiore di utenti e l'opportunità di dotare i terminali di prestazioni maggiori»²⁷¹. L'implementazione del sistema digitale permette una maggiore disponibilità dei media alla collettività, quindi un incremento anche della produzione dell'immagine; ogni individuo possiede in mano un ponte di collegamento con il mondo esterno, avviene un cambiamento decisivo nelle categorie di spazio e tempo²⁷². Il critico mette in luce anche una tendenza opposta: l'eccessivo legame e produzione di immagini ha come effetto una riflessione su ciò che manca, sull'assente «le immagini che non sono mai esistite, quelle che sono esistite ma non sono più a nostra disposizione, quelle che hanno affrontato ostacoli insormontabili per venire alla luce, quelle che la nostra memoria collettiva non ha conservato, quelle proibite o censurate»²⁷³.

I fattori appena elencati e sintetizzati fanno parte di un complesso cambiamento della società confluono in un'altra labirintica questione: la definizione di postfotografia. Fontcuberta si interroga sul significato del prefisso “post-” in analogia all'età postmoderna, anche nell'essenza stessa del mutamento storico: postfotografia non significa il superamento e sostituzione, con eliminazione della fotografia come è sempre stata concepita, ma un mutamento che in parte conserva le caratteristiche fondative del *medium*:

La postfotografia si apposta dietro alla fotografia, che diviene solamente la facciata di un edificio la cui struttura interna si è profondamente rimodellata. Questa struttura interiore è concettuale e ideologica. Per essere precisi, la sostituzione di molte

²⁷¹ Ivi, p. 10.

²⁷² Ivi, p. 21: «La società ipermoderna è caratterizzata dall'eccesso, dalla flessibilità e dalla porosità di un nuovo legame con lo spazio e il tempo, alla luce dell'esperienza offerta da internet e dai mezzi di comunicazione globale».

²⁷³ Ivi, p. 26.

funzioni germinali e delle sue caratteristiche ontologiche è ciò che origina tale condizione postfotografica²⁷⁴.

Il cambiamento non si verifica quindi solamente in una direzione di strumento, ma anche di alcune parti fondative del *medium*; rispetto all'impianto tradizionale, la postfotografia esce dal modello realista e dal concetto di mimesi della realtà includendo altre funzioni che non siano solo quelle descritte da Barthes, quindi il raccoglimento di un istante del reale chiuso in uno spazio-tempo passato. La fotografia non è più uno strumento di mediazione, bensì è la materia prima che costituisce la realtà della comunicazione e del mondo connesso²⁷⁵; questo fenomeno però ne crea uno opposto, in analogia al rapporto presenza-assenza presentato precedentemente, ovvero la sottrazione delle immagini all'interno di un rumore continuo di creazione continua delle stesse.

Secondo il critico, l'eccesso delle immagini porta alla svalutazione del loro valore «perdono la condizione di oggetti di lusso goduta un tempo. La postfotografia ci mette di fronte all'immagine smaterializzata»²⁷⁶. Un'altra conseguenza da considerare in un regime di concezione olistica dell'immagine è il rovesciamento della percezione del reale e del fittizio creato dalla narrazione dei media; questo consiste nella condizione fluida, per esempio, dell'identità: la smaterializzazione dell'immagine consente la creazione di infinite narrazioni del Sé e le loro interazioni con il mondo. La memoria assume un altro ruolo attraverso l'archiviazione delle esperienze nella memoria digitale ed è possibile cancellare, modificare in analogia al gesto del dimenticare grazie alla tecnologia: «la macchina fotografica ha fatto da stampella alla memoria biologica, una funzione che ora è appannaggio soprattutto della memoria computerizzata»²⁷⁷. Fontcuberta in questo senso riprende la riflessione barthesiana sul cadavere delle immagini, aggiungendo uno strato alla rappresentazione del reale; la foto non rappresenta in sé la realtà ma è essa stessa rappresentazione all'interno di una rappresentazione: «La voce di queste immagini che languiscono non ci rinvia tanto al cadavere di un corpo inerte, quanto al cadavere stesso

²⁷⁴ Ivi, p. 28.

²⁷⁵ Ivi, p. 31: «L'immagine non è più una mediazione col mondo, quanto suo amalgama, se non addirittura la sua materia prima».

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ Ivi, p. 78.

della rappresentazione»²⁷⁸. Se la fotografia assume anche il ruolo di duplice rappresentazione distaccandosi dall'elemento reale diventa dunque autonoma e costituisce una *performance* tra l'azione di chi osserva e la fotografia come entità indipendente dal reale.

Se per Barthes e Sontag la macchina fotografica si frappone tra l'*Operator* e la realtà, questo non si verifica nel regime della postfotografia «[...] la perdita del contatto fisico tra l'occhio e il mirino, priva la macchina della sua condizione di protesi oculare, di dispositivo ortopedico integrato nel nostro corpo»²⁷⁹.

Riprendendo il concetto di mimesi, la postfotografia si insinua in due tendenze opposte: la mimesi totale e l'implementazione del *medium* e degli strumenti per una maggiore aderenza al reale e l'effetto opposto, «la fotografia intrisa di sbagli, fallimenti ed eventi sfortunati dà luogo a un'estetica dell'imperfezione»²⁸⁰; la mimesi quindi «è considerata un difetto»²⁸¹. La conseguenza più evidente è la perdita di produttività fotografia in termini di rappresentazione: «[...] le pratiche artistiche postfotografiche aspirano ad andare oltre la decontestualizzazione e l'adozione come strategie radicali anti-produttive»²⁸²: l'istante temporale catturato assume un significato maggiore e più profondo «una latenza poetica di tutto quello che sarebbe potuto accadere, un'espressione residua di tutta la vita che avremmo potuto catturare»²⁸³. Il rimpianto della perfezione mimetica porta alla rigenerazione dell'immaginazione di cui parlava Barthes: le narrazioni del Sé acquisiscono molteplicità grazie alla mancanza e all'assenza di chiarezza rappresentativa: «nella logica del racconto quella foto diventava l'assenza di un'altra assenza, l'assenza dell'immagine che avrebbe dovuto supplire all'assenza della persona»²⁸⁴ quindi la fotografia può proiettarci ad una verità perduta ora in nostro controllo. In sintesi, secondo questa prospettiva, la fotografia rimanda ad un oltre non visibile, rendendo visibile l'invisibile, per usare le parole di Mitchell, «mediante un 'fuori

²⁷⁸ Ivi, p. 85.

²⁷⁹ Ivi, p. 94.

²⁸⁰ Ivi, p. 133.

²⁸¹ Ivi, p. 137.

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Ivi, p. 149.

²⁸⁴ Ivi, p. 157.

campo' attivo, nelle riserve dell'invisibile. Può essere che la fotografia ricalchi la realtà, ma lo fa sempre attraverso l'impostura. La fotografia, non solo contiene enigmi, ma li genera»²⁸⁵.

Il potere della fotografia è insito quindi nella sua continua generazione di narrazioni che sono costitutive della sua essenza di mancanza e di difetto rispetto ad una pura rappresentazione mimetica. Nel reale però questo comporta una negazione della verità mimetica: «al reale si oppone il virtuale, a una realtà dei fatti si oppone una verità delle esperienze»²⁸⁶ una verità che è insita nell'enigma e decifrazione labirintica di una rappresentazione ingannevole data dalle immagini.

Un altro paradosso delineato da Fontcuberta è la fruizione delle immagini attraverso la rete creata dalla loro condivisione accedere alle immagini nella rete internet consiste nella ricerca attraverso le parole: se da una parte la realtà è olisticamente costituita da immagini non lo è però la sua rappresentazione; lo scarto tra parole e le cose si aggrava secondo il critico «restiamo soggetti a una cultura permeata di logocentrismo»²⁸⁷. Si crea un abisso conoscitivo e percettivo tra le immagini e la loro narrazione: l'esperienza si nutre di percezioni e l'inganno delle immagini è situato nella fabbricazione di semi-percezioni come una simulazione del reale – ipotesi già descritta da Sontag. La smaterializzazione del sapere e dell'esperienza comporta ad una frammentazione mascherata da unità e disponibilità epistemica: «La smaterializzazione comporterà questa fluidità che premia l'iper-riproducibilità, la diffusione, la circolazione e la penetrabilità, ma anche l'instabilità nell'immagazzinamento dell'informazione»²⁸⁸. L'immaterialità delle immagini viene poi paragonata al cambiamento della documentazione nella Storia; nel saggio *Images malgré tout* (Immagini malgrado tutto, 2003)²⁸⁹ Georges Didi-Huberman descrive la funzione della fotografia nel documentare la grande tragedia del Novecento: l'Olocausto. La sua riflessione si focalizza sull'immaginabile e sull'indicibile della tragedia e della violenza perpetrata all'uomo nei campi di concentramento

²⁸⁵ Ivi, p. 163.

²⁸⁶ Ivi, p. 187.

²⁸⁷ Ivi, p. 211.

²⁸⁸ Ivi, p. 222.

²⁸⁹ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003; trad. it. *Immagini malgrado tutto*, Milano, Cortina, 2005.

«un'immagine è fatta per essere guardata da altri – strappare al pensiero umano in generale il pensiero del “fuori”, un immaginabile per qualcosa di cui nessuno fino ad allora intravedeva la possibilità»²⁹⁰. Il rapporto tra parole e immagine espresso da Fontcuberta viene qui ripreso nella mancanza di creazione della narrazione di fronte ad una fotografia: «[...] un'immagine sorge spesso là dove mancano le parole, e una parola sorge spesso là dove sembra mancare l'immaginazione»²⁹¹. Resistenza all'immagine e iconoclastia si contrappongono alla feticizzazione della violenza fino agli effetti della pornografia del dolore evidenti dopo gli attentati dell'11 settembre.

In parte opposta alla riflessione di Fontcuberta come proseguimento del pensiero barthesiano, si colloca la *non-photography* termine che deriva dall'opera *The Concept of Non-Photography* (2011)²⁹² di François Laruelle; per completezza rispetto al discorso della fotografia e della rappresentazione del reale, in questo saggio si presenta uno studio filosofico dal punto di vista ontologico e gnoseologico del *medium*. Barthes affermava l'impossibilità di trattazione del *medium* in termini filosofici proprio per la sua ambiguità, Laruelle invece sostiene:

Non-photography [...] is a matter of limiting the claims of 'theories of photography' that interpret the latter in terms of the world, and of bringing to the fore its human universality [...] celebrate photography as a double of the world, forming thus a 'Principle of sufficient photography'²⁹³.

Il suo obiettivo è quindi descrivere la fotografia e il suo rapporto con il mondo della rappresentazione, focalizzandosi sul significato e sul suo valore di verità²⁹⁴. La definizione di fotografia cambia radicalmente sotto questa prospettiva «we shall call 'essence of photography' only that which we ourselves as vision-force can describe as to

²⁹⁰ Ivi, p. 16.

²⁹¹ Ivi, p. 39.

²⁹² F. Laruelle, *The Concept of Non-Photography*, London, Sequence Press, 2011.

²⁹³ Ivi, p. VII.

²⁹⁴ Ivi, p. 4: «Non-photography is thus neither an extension of photography with some variation, difference or decision; nor its negation. It is a use of photography in view of a non-photographic activity which is the true element of the photo, its meaning and its truth».

the object, techniques and styles of photography»²⁹⁵. In questo saggio, Laruelle enfatizza sulla distanza del produttore della foto e del suo rapporto con la foto, rispetto all'esistenza dell'*Operator* e della realtà²⁹⁶. Un punto fondamentale toccato dal critico è la finitudine nella produzione delle immagini contenute come rappresentazione del mondo fisico reale: «finitude does not mean the reception of an external given, but an impotency in regard to oneself, a powerlessness to leave oneself so as to go amongst things [...] – but precisely without being, for all that, a rational subject 'looking down on' the World»²⁹⁷.

Il fotografo, quindi, limita la sua attività e limita ciò che potrebbe andare oltre la sua possibilità di produzione del reale rappresentato dalla fotografia²⁹⁸. La produzione dell'immagine nonostante tutto resta ancora in mano all'uomo a colui che possiede un dispositivo di produzione fotografica; l'implementazione dei dispositivi nella cattura del reale ha sempre come centro il controllo umano e quindi il condizionamento della visione rappresentata da parte dell'*homo videns*. Laruelle, di conseguenza, si distingue da Fontcuberta nota la duplicità del reale, ma esclude il potere ontologico dell'immagine «[...] what the photo represents has nothing to do ontologically with the formal being of the photo as such or as representation»²⁹⁹.

L'immagine risulta essere comunque un frammento indivisibile, non del reale, ma della rappresentazione: «it is a vision-flux forever indivisible within the unlimited space of fiction that is the finished photo»³⁰⁰; Laruelle prosegue e individua la generazione di narrazioni finzionali a partire dall'interpretazione dell'immagine non più come processo di riflessione della stessa rispetto al reale, ma «through its essence – an essence which, yet, is in its turn absolutely distinct from it and not conditioned by it»³⁰¹. Si introduce poi più concretamente l'effetto del reale in parte concorde con Fontcuberta, definendo la foto come una manifestazione del reale «without making it return or enter into its own

²⁹⁵ Ivi, p. 8.

²⁹⁶ Ivi, p. 12: «The photographer does not throw himself into the World, he replaces himself firstly in his body as in a stance, and renounces all corporeal or psychic intentionality».

²⁹⁷ Ivi, p. 15.

²⁹⁸ Ibidem: «The photographer spontaneously prohibits himself from exceeding or surpassing his stance, his vision, his camera, his motif».

²⁹⁹ Ivi, p. 18.

³⁰⁰ Ivi, p. 22.

³⁰¹ Ivi, p. 26.

particular mode of presence, without producing it as photo and reducing it to a representation»³⁰². Rispetto a Fontcuberta, Laruelle enfatizza l'indipendenza della formazione delle narrazioni fittizie dalla rappresentazione duplice e ambigua della fotografia, negando la percezione come si era detto in precedenza delle immagini: l'esperienza è data dall'insieme di percezioni che colpiscono il soggetto negata dalla fotografia e dalla finzione: «'Fiction' is a wholly real but in its own mode, without having anything to envy perception; it is not an image of perception. It enjoys an autonomy [...] but one that is relative [...]»³⁰³.

In conclusione Fontcuberta e Laruelle, da premesse totalmente opposte, giungono parzialmente alla stessa conclusione: la fotografia crea ambiguità, moltiplica la rappresentazione della realtà complicando la percezione della verità come esperienza³⁰⁴; l'esperienza è assorbita dalla frammentazione e dal bombardamento feticista delle immagini negando dunque il realismo a favore del virtuale e dell'instabilità del sé: «'Photographic realism' is a profound doctrine, but one that is impossible in so far as it has not found an adequate concept of 'reality'»³⁰⁵. La ricerca della realtà decostruttiva e ricostruttiva è al centro della riflessione di Danielewski in *House of Leaves*: l'enigma tra le parole, le cose e la realtà ha bisogno di essere risolto nella concretezza della percezione mancata³⁰⁶.

***House of Leaves* e la fotografia del vuoto**

House of Leaves dal punto di vista transmediale presenta le trasformazioni che si diagnosticano nell'ultimo decennio del Novecento, collocandosi in pieno all'interno di questa temperie culturale. Per quanto riguarda, la fotografia si è ricostruito un quadro

³⁰² Ivi, p. 44.

³⁰³ Ivi, p. 49.

³⁰⁴ Si può citare il lavoro di Clément Chéroux, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des medias globalisés: essais sur le 11 Septembre 2001*, 2009; trad. it. *Diplopia. L'immagine fotografia nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Torino, Einaudi, 2010.

³⁰⁵ Ivi, p. 106.

³⁰⁶ Per approfondire il *medium* della fotografia dal punto di vista di uno scrittore, si cita l'opera di Geoff Dyer, *The Ongoing Moment*, 2005; trad. it. *L'infinito istante. Saggio sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2007.

complesso rispetto a diverse questioni che hanno nel testo di Danielewski riscontro tangibile a partire dal protagonista, Will Navidson, fotografo premio Pulitzer che fa di quest'arte il centro della sua vita. Fin dall'inizio il suo mestiere viene inserito all'interno di problemi riguardanti la realtà, l'esistenza e il linguaggio:

Perhaps one reason Navidson became so enamored with photography was the way it gave permanence to moments that were often so fleeting. Nevertheless, not even ten thousand photographs can secure a world, and so while Navidson may have worked harder, taken greater risks and become increasingly more successful, he was ultimately misled in feeling that his labor could make up for the love he was deprived of as a child and the ultimate sense of security such love bestows³⁰⁷.

Navidson pensa alla fotografia come uno strumento di tangibilità alla realtà, ma anche come strumento di indagine del Sé, una sorta di psicanalisi in costruzione. La strumentazione del fotografo viene sempre descritta tramite le sue specificità tecniche³⁰⁸ e non manca mai di essere presente all'interno delle descrizioni di Zampanò. Il lettore si aspetterebbe un volume saturo di fotografie per testimoniare l'attività del protagonista, ma questo non accade; le fotografie vengono riprodotte solo in parte da un'appendice, vengono descritte o vengono riprodotte attraverso la disposizione grafica delle pagine.

³⁰⁷ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 22; trad. it. *Casa di foglie*, cit., p. 24: «Forse una delle ragioni per cui Navidson ha sviluppato una passione così forte per la fotografia è che la sua principale caratteristica è quella di fissare nel tempo istanti per natura effimeri. Nonostante questo, nemmeno diecimila fotografie sarebbero sufficienti a rendere stabile un mondo, quindi per quanto Navidson possa essersi impegnato, correndo dei rischi e diventando sempre più popolare, in fondo ha avuto torto a pensare che le sue fatiche potessero supplire all'amore che gli era stato negato da piccolo e al senso di sicurezza che quell'amore porta con sé».

³⁰⁸ Fornisco qui in nota un esempio; ivi, p. 102: «As far as photographic equipment is concerned, everyone wears a Hi 8 in a chest harness. (Short two cameras, Navidson has to take down one of the wall mounted Hi 8s from his study and another one from the upstairs hall.) He also brings his 35mm Nikon equipped with a powerful Metz strobe, as well as the 16mm Arriflex, which Reston volunteers to carry in his lap». Trad. it. ivi, p. 110: «A livello di attrezzatura fotografica, tutti sono armati di Hi 8 fissata a un'imbracatura sul petto (mancano due videocamere, pertanto Navidson è costretto a staccarne una dalla parete del suo studio e un'altra dal corridoio del piano di sopra). Navidson inoltre ha con sé la sua Nikon 35 mm munita di un potente flash Metz e una Arriflex da 16 mm, che Reston si offre di trasportare».

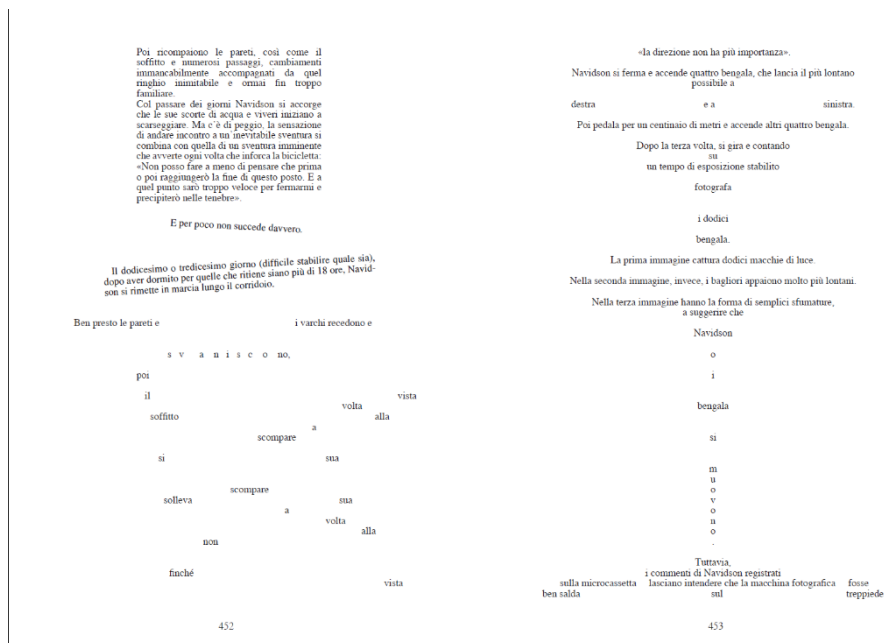


Figura 8: *Casa di foglie*, cit., pp. 452-453

Il paradosso che si sviluppa in *House of Leaves*, come si è già detto, è dato dall'intento di descrizione di Zampanò, ovvero un vecchio cieco che tenta di descrivere una pellicola cinematografica; il rispecchiamento anche nella figura del protagonista della sua opera è una conseguenza naturale. In termini teorici le contraddizioni della postfotografia sono individuate nella fuga all'immagine e nel cambiamento di un regime scopico; da una parte l'ipersaturazione delle immagini con la loro moltiplicazione attraverso i media, come espresso da Grusin e da Fontcuberta, dall'altra la ricerca dell'assenza, dell'immagine mancante. L'opera di Danielewski si colloca in questo secondo dettato: «Zampanò writes constantly about seeing. What we see, how we see and what in turn we can't see»³⁰⁹. L'atto del vedere vira totalmente dalla prospettiva tradizionale verso la descrizione grafica delle foto e la loro assenza; la creazione della narrazione da parte del lettore è essenziale come statuto stesso dell'esistenza della fotografia. Non è importante se la fotografia esista o meno, ma è fondamentale che esista la sua rappresentazione. La condanna fortemente critica ai nuovi mezzi di diffusione digitale è più volte ripresa nello svolgersi delle vicende; questa istanza è anche esemplificata dai mezzi di espressione scelti dai due cuori narranti della storia: Truant e

³⁰⁹ Ivi, p. xxi; trad. it. ivi, p. xxi: «Zampanò insiste sul “vedere”: che cosa vediamo, come vediamo e che cosa invece non riusciamo a vedere».

Zampanò. Entrambi scelgono la scrittura, sfociando inevitabilmente nella grafomania e rifiutando ogni forma di diffusione dell'informazione al di fuori della carta e del materiale. La condanna alla smaterializzazione dell'informazione è altresì paradossale se confrontata con un capitolo del romanzo, il diciannovesimo dedicato interamente alla fotografia e al cinema. Il capitolo si apre con una citazione di *On Photography* di Sontag e riprende le istanze descritte nel capitolo nove, in cui vengono citati altri teorici fondamentali per la storia del *medium*, ovvero Mitchell e Barthes; lo studio dei testi critici forma una nuvola di paradosso con la disposizione sulla pagina delle citazioni³¹⁰.

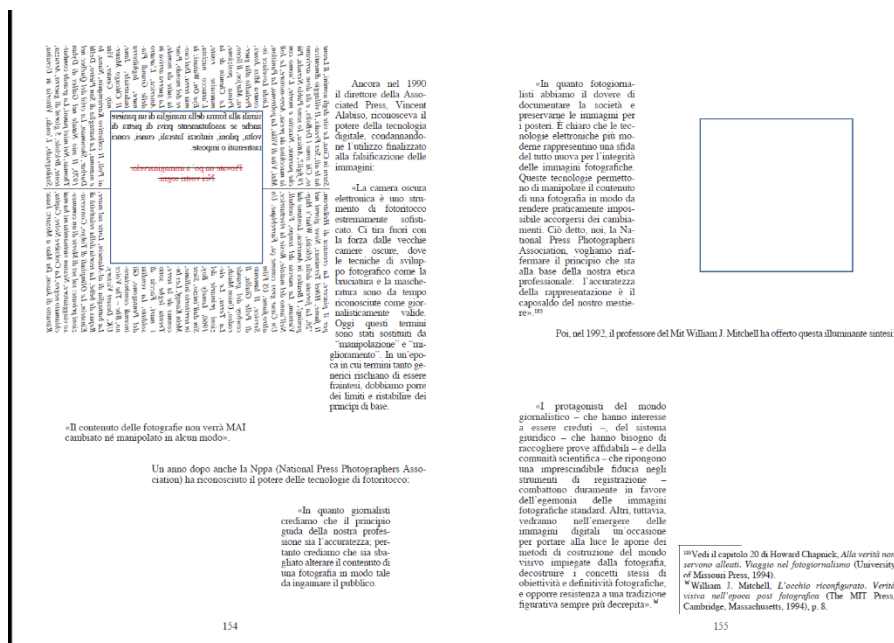


Figura 9: *Casa di foglie*, cit., pp. 154-155

Questa pagina riflette e introduce un'importante conseguenza descritta nel capitolo collegato contenuta nella citazione fluttuante «The content of photographs will NEVER be changed or manipulated in any way»³¹¹. Un'affermazione che risulta non essere più valida nell'era digitale in cui i meccanismi di sofisticazione permettono la modifica continua delle fotografie. La citazione entra in conflitto con le parole di Mitchell nella pagina successiva:

³¹⁰ Dalla versione cartacea è più evidente la contrapposizione tra assenza e presenza creata dalla pagina, in quanto nel quadrato vuoto è visibile il pieno quadrato nero nella successiva p. 156.

³¹¹ Ivi, p. 142; trad. it. ivi, p. 154: «Il contenuto delle fotografie non verrà MAI cambiato né manipolato in alcun modo».

[...] others will see the emergence of digital imaging as a welcome opportunity to expose the aporias in photography's construction of the visual world, to deconstruct the very ideas of photographic objectivity and closure, and to resist what has become an increasingly sclerotic pictorial tradition³¹².

L'intento di Danielewski, come sottolineato dal capitolo diciannove è il dialogo continuo tra le tradizioni, un dialogo dialettico non di esclusione o di sostituzione. Lo scetticismo nei confronti delle nuove tecnologie è solo un pretesto per creare un paradosso senza soluzione: un'aporia appunto. È inutile cercare una soluzione con risposte certe: il nucleo della riflessione è nel creare una rete di tensione tra la potenzialità del divenire e la contingenza presente. L'autore esprime questa aporia attraverso il gioco continuo tra assenza e presenza dei caratteri sulla pagina per descrivere la fotografia; questo è evidente nel passaggio in cui si cerca la riproduzione su pagina della foto di Delial, la bambina fotografata da Navidson e grazie alla quale ha vinto il premio Pulitzer.

³¹² Ivi, p. 143; trad. it. ivi, p. 155: «[...] altri, tuttavia, vedranno nell'emergere delle immagini digitali un'occasione per portare alla luce le aporie dei metodi di costruzione del mondo visivo impiegate dalla fotografia, decostruire i concetti stessi di obiettività e definitività fotografiche, e opporre resistenza a una tradizione figurativa più decrepita».

saremmo trasformati in un pubblico imparziale abbandonato dinanzi al proscenio vetrato della storia».⁴¹³ Navidson invece mantiene l'avvoltoio sulla sinistra e Delial pressappoco al centro, lasciando vuota di proposito tutta la parte destra della fotografia.

Quando, durante una recente retrospettiva, ha avuto modo di familiarizzare nuovamente con lo scatto, Rouhollah W. Leffler ha malinconicamente commentato:

Ci si dovrebbe lamentare di più di questo spazio vuoto, ma che io sappia nessuno l'ha mai fatto. Credo che il motivo sia semplicissimo: la gente comprende, consapevolmente o meno, che in realtà non è affatto vuoto.⁴¹⁴

Ciò che Leffler intende dire è semplicemente che, anche se Navidson non compare fisicamente nell'inquadratura, occupa comunque il lato destro della fotografia. Quel vuoto è soltanto una rappresentazione gnomonica della sua presenza e della sua influenza che lancia una sfida al predatore bramoso di fronte a una preda inerme, simboleggiata dalle scapole sporgenti come inutili ali di una bambina morente.

Probabilmente è per questo che osservando l'immagine si prova una lieve scarica di adrenalina. Sebbene i più presumano che sia il soggetto della foto a causare tale reazione, in realtà la vera causa è che l'equilibrio degli oggetti nell'inquadratura finisce per coinvolgere l'osservatore. Lo rende all'istante un testimone diretto.

Nonostante questo tema sia ancora molto oscuro, nella composizione della fotografia c'è almeno un aspetto che potrebbe aver avuto delle conseguenze politiche dirette: il fatto che Delial non sia esattamente al centro, ma leggermente più vicina a Navidson, e quindi all'osservatore. Molti esperti attribuiscono a questo lieve sbilanciamento le innumerevoli esternazioni di sostegno nazionale e la nascita di diversi programmi umanitari in seguito alla pubblicazione dello scatto. Come rifletté tristemente Susan Sontag molti anni più tardi: «La sua prossimità ci porta a pensare che Delial sia ancora alla nostra portata».⁴¹⁵

Si veda il diagramma:



⁴¹³Rudy Snyder, «In base allo spazio limitato», in *Art News*, n. 93, ottobre 1994, pp 24-27.

⁴¹⁴Rouhollah W. Leffler, «I tempi dell'arte», in *Sight and Sound*, novembre 1996, p. 39.

⁴¹⁵Susan Sontag, *Sulla fotografia. Edizione riveduta e corretta* (Anchor Books, New York, 1996), p. 394.

⁴¹⁶Presumibilmente la cecità ha impedito Zampanò di disegnare il diagramma della fotografia di Delial. [NDR]

Figura 10: *Casa di foglie*, cit., p. 441

In questa pagina risulta evidente il dialogo dialettico tra parole e immagini come tensione e tentativo di descrizione di una fotografia, in assenza della stessa; in principio di pagina si parla del vuoto presente in questo scatto ed è importante rilevare la citazione in cui si afferma che il vuoto deve essere compreso dalla gente «[...] consciously or unconsciously, that it really isn't empty at all»³¹³; in questa citazione è contenuta la soluzione del dilemma grafico di pagina 155, in cui il vuoto del quadrato rappresentato non è vuoto, in quanto nella pagina successiva è pieno. Il diagramma della fotografia è assente in quanto in nota è fornita la motivazione: la cecità di Zampanò. La cecità che in questo caso è esplicitata nel dilemma continuo tra assenza e presenza; questo binomio è

³¹³ Ivi, p. 421; trad. it. ivi, p. 441: «consapevolmente o meno, che in realtà non è affatto vuoto».

uno dei cardini su cui reggono le riflessioni di Danielewski sui media contenute nella sua opera, sfociando in temi come la violenza, le emozioni, il linguaggio. La fotografia oltre ad essere campo di tensioni è anche campo di confronto con il disegno: non a caso, nell'appendice A sono contenute sia fotografie – polaroid della casa – sia disegni. La loro autenticità è dubbia e verrà affrontata nel prossimo paragrafo: è utile però premettere che l'incertezza della collocazione di questi materiali è conseguenza naturale della postfotografia e in generale dell'era digitale:

In fact, this leading obsession – to validate or invalidate the reels and tapes – invariably brings up a collateral and more general concern: whether or not, with the advent of digital technology, image has forsaken its once unimpeachable hold on the truth³¹⁴.

Danielewski cita il reale, ma a quale reale si riferisca è altresì oggetto di ambiguità: il reale dei lettori o il reale dei personaggi all'interno dell'opera? Non vi è una risposta definitiva come tutti gli interrogativi posti dall'autore, in parte però fornisce una traccia di indagine; i personaggi descrivono in questa citazione l'impossibilità di dire e di fotografare ciò che hanno visto con i loro occhi:

«It's impossible to photograph what we saw». [...] Whether chemical clots determining black or video grey approximating absence, the images still remain two dimensional. In order to have a third dimension, depth cues are required, which in the case of the stairway means more light³¹⁵.

L'impossibilità di afferrare la realtà è la stessa impossibilità di rappresentare una continua oscillazione tra i livelli di realtà della narrazione, che vede nella fotografia la sua più alta aporia. L'impossibilità di rappresentazione dell'irrapresentabile è visibile nel

³¹⁴ Ivi, p. 3; trad. it. ivi, p. 3: «Questa dilagante ossessione – di certificare l'autenticità o meno di nastri e bobine – solleva immancabilmente una questione secondaria e più generale: se con l'avvento della tecnologia digitale l'immagine abbia perso la sua un tempo indiscussa aderenza al reale».

³¹⁵ Ivi, pp. 86-87; trad. it. ivi, p. 93: «È impossibile fotografare quello che abbiamo visto». [...] O perché il nero nei video è creato da coaguli chimici, o perché è il grigio a dare l'idea dell'assenza di colore, sta di fatto che sullo schermo le immagini restano bidimensionali. Per dare vita alla terza dimensione occorre un'idea della profondità, che nel caso della scalinata significa più luce».

soffocamento di Navidson all'interno del corridoio in perpetuo movimento, asfissia espressa attraverso pagine quasi o completamente bianche.

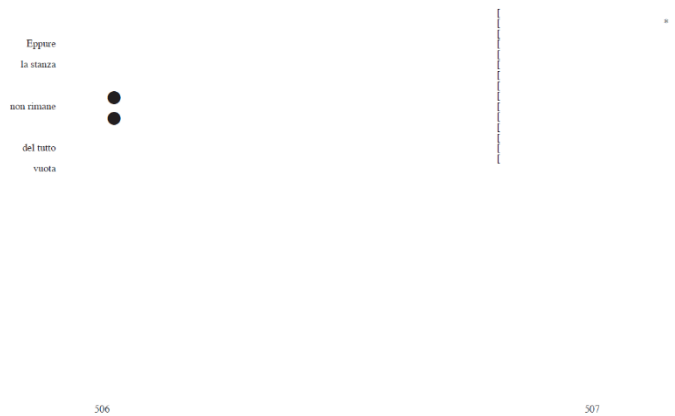


Figura 11: *Casa di foglie*, cit., pp. 506-507

L'annullamento del soggetto

L'impossibilità di rappresentazione non è l'unica *impasse* che si delinea nell'opera di Danielewski; un'altra importante conseguenza dell'ambiguità del *medium* fotografico è la spersonalizzazione o la perdita graduale di identità dei personaggi nel corso dell'opera. La perdita del tratto identitario non è permanente: in conclusione del romanzo in parte le vicende di protagonisti finiscono in una ricostruzione del nucleo familiare e della consapevolezza delle fratture passate. La fotografia e, in particolare, la figura del fotografo, esemplifica questa dialettica tra decostruzione e ricostruzione, un movimento che avviene nelle pagine attraverso la disposizione grafica inconsueta delle parole e dalla descrizione dell'esperienza di Navidson. In uno snodo di trama importante, Navidson scrive una lettera a Karen e le professa il suo amore come se fosse già deciso il suo destino di morte e rivela alla moglie l'identità di Delial, la bambina che ha fotografato;

interessante coincidenza è la scansione tripartita del nome³¹⁶, ripetuto in sequenza per tre volte, in parte per sottolineare il suono melodioso secondo lo schema nabokoviano utilizzato in *Lolita*. Il contesto in questo caso è opposto: Navidson si pente di aver abbandonato la bambina e non di averla salvata. Si ricorda del suo compito di fotoreporter:

Photojournalists especially must never underestimate the power and influence of their images. You may be thinking, I've done nothing in this moment expect take a photo (true) but realize you have also done an enormous amount for society at large (also true!)³¹⁷.

Il fotoreporter soccombe al ritorno all'umano di Navidson rivelandone la sua doppia natura, il pentimento dell'uomo che ha frapposto tra Sé e la realtà la macchina fotografica, un'arma violenta³¹⁸, e si pente di aver lasciato morire una bambina quando poteva aiutarla, si sentiva protetto dalla macchina fotografica che imbracciava e dalla missione di ritrarre la verità, di recuperare un'istante di realtà per lui significato dimenticando la sua essenza umana. Navidson infatti descrive in un flusso di coscienza la violenza della scena:

though that didn't keep her from dying five years old daisy's age expect she was pcking at a bone you sould have seen her not the but her a little girl squatting in a

³¹⁶ Ivi, p. 391: «Delial, Delial, Delial – the name I gave to the girl in the photo that won me all the fame and gory, that's all she is Karen, just the photo». Trad. it. ivi, p. 409: «Delial, Delial, Delial – il nome che ho dato alla bambina della foto che mi è valsa tanta fama e odi, nient'altro qui Karen, è solo una foto».

³¹⁷ Ivi, p. 394; trad. it. ivi, p. 412: «Soprattutto il fotoreporter non deve mai sottovalutare il potere e l'influenza delle sue immagini. Può pensare: Non ho fatto niente, ho solo scattato una fotografia (vero), e allo stesso tempo rendersi conto di aver fatto moltissimo per la società nel suo insieme (vero anche questo!)».

³¹⁸ In riferimento alla tradizione con Victor I. Stoichita, *L'Effet Sherlock Holmes* (Effetto Sherlock, 2017). Ivi, p. 419 «It is incredible how so many people can constantly misread speed to mean ease. This is certainly most common where photography is concerned. However simply because anyone can buy a camera, shutter away, and then with a slightly prejudiced eye justify the product does not validate the achievement. Shooting a target with a rifle is accomplished with similar speed and yet because the results are so objective no one suggests that marksmanship is easy». Trad. it. ivi, p. 439: «è curioso osservare quante persone confondano regolarmente la velocità con la facilità, soprattutto per quanto riguarda la fotografia. Sebbene chiunque sia in grado di acquistare una macchina fotografica, far scattare l'otturatore e poi, con occhio viziato da un leggero pregiudizio, giustificare il prodotto, ciò non significa che quest'ultimo sia valido. Sparare a un bersaglio con un fucile è un atto altrettanto veloce, ma siccome in quel caso i risultati sono assolutamente oggettivi, nessuno si permette di insinuare che il tiro di precisione sia facile».

field of rock dangling a bone between her fingers [...] but i didn't miss i got her along with the vulture in the background when the real vulture was the guy with the camera preying on her for his fuck pulitzer prize³¹⁹.

Il sentimento di protezione di Navidson non è solo quello del padre ma gli ricorda la mancanza di affetto che l'ha portato ad imbracciare la macchina fotografica; la fotografia non risulta più essere un recupero del reale attraverso l'istante catturato, ma il ricordo di un'assenza che non può essere più descritta se non attraverso parole indecifrabili e inesatte. Navidson utilizza poi la fotografia come espiazione, come ritorno alle origini e ricostruzione del proprio Sé, un ritorno alla consapevolezza della sua identità frammentaria.

La fotocamera non è solo uno strumento di espiazione invece nel caso di Truant, in cui i confini della fotocamera esplodono nella stratificazione metalettica della narrazione; si cita in specifico l'episodio allucinatorio del magazzino dello studio di tatuaggi in cui Truant si sente braccato dall'oscurità, condizionato dalla lettura del manoscritto di Zampanò. Secondo Truant, Zampanò racconta in prevalenza il falso in quanto i documenti non attestano la reale esistenza di *The Navidson Record*; ma per Truant-lettore la realtà finzionale diventa la sua realtà di lettore. Si può parlare di ricezione amplificata unita ad una elevata dose di immaginazione del Truant-personaggio: non è indicativo conoscere quanto o come Truant aggravi la quota di finzione, la macchina narrativa di Zampanò, ma gli effetti che questa hanno sulla realtà di Truant-lettore.

Il mostro immaginario nato dall'oscurità sta per azzannare Truant e il Truant-lettore descrive la scena utilizzando un termine specifico in riferimento alla fotografia:

Before I turned, it felt exactly as if in fact I had turned and at that instant caught sight of some tremendous beast crouched off in the shadows [...] and by that widening fire, the glowing furnace of witness, a camera lucida, with me in silhouette, like some silly Hand shadow twitching about upside down, is that right?³²⁰.

³¹⁹ Ivi, p. 392; trad. it. ivi, p. 410: «questo non le ha impedito di morire [Delial] cinque anni l'età di daisy però mordchiava un osso dovevi vederla non l' ma lei una bambina minuscola accucciata in un campo pieno di sassi con un osso tra le dita [...] ma non ho mancato lei l'ho presa in pieno con l'avvoltoio sullo sfondo quando il vero avvoltoio era il tizio con la macchina fotografica che le dava la caccia per il suo premio pulitzer del cazzo[...]».

³²⁰ Ivi, p. 27; trad. it. ivi, p. 29: «Prima ancora di girarmi era come se mi fossi già girato e in quell'istante avessi intravisto un'enorme bestia accucciata nell'ombra [...] e accanto a quel fuoco che si espandeva, a

Truant cita le ombre e la camera lucida riprendendo la figura barthesiana nel contesto della fotografia, le ombre assalgono Truant e sarebbe più consono definire camera lucida in quanto camera oscura; un ritorno alle tenebre che è direttamente collegato alla descrizione della foto di Delial, in quanto presenta la stessa ambiguità. La foto viene definita come «a memory, a photograph, an artifact»³²¹ riprendendo il concetto di *picture* di Mitchell, la sua pregnanza fisica e la sua staticità temporale. Si direbbe che Delial è una *metapicture* vera e propria, ogni suo movimento nella foto viene descritto, ma il suo statuto di *picture* cade nel momento in cui la foto appare in un altro *medium*, ovvero il cinema. In *The Navidson Record* la foto di Delial «appears only once, in Karen's piece, bordered in black, frozen in place without music or commentary, just Delial»³²².

La foto di dominio pubblico all'interno della narrazione non viene mai mostrata ai lettori, è solo presente come quadrato nero o attraverso la descrizione di Navidson; la foto non è afferrabile, ma non può essere nemmeno dicibile. L'irrapresentabile e l'indicibile porta Navidson a ricercare in Sé un linguaggio possibile per la descrizione della realtà rivelandosi come impresa impossibile. L'arrendersi dei personaggi di fronte alla loro identità passata e alla consapevolezza della loro frammentazione è testimoniato dal personaggio di Reston che commenta di fronte ad una sua vecchia foto il cambiamento avvenuto sul suo corso a causa di un incidente: «"That was the last time I had legs," Reston tells him. "[...] I used to hate the picture and then I sort of became grateful for it."»³²³. In questo frammento è presente, contrariamente a quelli forniti in precedenza, l'anima della fotografia come descritta da Barthes: il cadavere del passato, un'istante del tempo intrappolato in una cornice. La questione dell'identità di fronte all'osservazione delle immagini e di fronte anche alla lettura del manoscritto si complica a livello narrativo nell'interazione tra la ricezione dello scritto di Zampanò e le vicende di Truant che intersecano il mondo delle parole e delle immagini. La complessità dell'interazione tra i

quella fornace di luce abbagliante, una camera lucida con la mia sagoma dentro una stupida ombra cinese, una Mano tremolante e capovolta – è andata così o mi sto confondendo?».

³²¹ Ivi, p. 395; trad. it. ivi, p. 413: «un ricordo, una fotografia, un artefatto».

³²² Ibidem; trad. it. ibidem: «compare una sola volta nella parte girata da Karen, incorniciata di nero, congelata sul posto senza musica né commento solo Delial».

³²³ Ivi, p. 38; trad. it. ivi, p. 41: ««Quella è stata l'ultima volta che ho avuto le gambe» gli dice Reston «[...] Prima odiavo, quella fotografia, poi ho iniziato ad apprezzarla».

piani narrativi è stata descritta in precedenza come macchina metalettica e fornisce alcuni strumenti di analisi per l'individuazione delle manipolazioni operate dagli stessi personaggi nella rappresentazione delle vicende narrate.

La manipolazione del soggetto

Le manipolazioni rispetto agli eventi narrati si collocano in tutti gli strati e livelli narratologico-finzionali. La transizione tra la riflessione riguardo la fotografia e il montaggio cinematografico è difficile da individuare; un quadro chiaro lo possono fornire gli interventi dei personaggi stessi all'interno delle loro narrazioni. All'interno della finzione, il primo a produrre uno strato di artificio narrativo è sicuramente Zampanò. Truant esprime così il canto di Zampanò come una specie di Omero:

Well that, of course, was Zampanò's greatest ironic gesture; love of love written by the broken hearted; love of life written by the dead: all this language of light, film and photography, and he hadn't seen a thing since the mid-fifties. He was blind as a bat³²⁴.

La dichiarazione della cecità di Zampanò in principio di opera condiziona la ricezione della sua recensione al *The Navidson Record*; il lettore si interroga sul modo in cui Zampanò privato della vista possa commentare un film il cui senso principale di fruizione è la vista; si suppone in più parti del testo che Zampanò si faccia aiutare anche in questo senso, oltre alla stesura della recensione da diverse donne, ma questo corrisponde ad un diverso punto di vista per ogni singolo individuo. Zampanò mente costantemente nella sua opera a quanto dice Truant che verifica in un continuo *fact checking* le vicende narrate dal vecchio cieco. Gran parte delle citazioni e della ricezione mediatica di *The Navidson Record* viene inventata e questa tangibilità può essere verificata dal lettore, grazie alla citazione di personaggi noti del mondo del cinema, dello spettacolo e della letteratura.

³²⁴ Ivi, p. xxi; trad. it. ivi, p. xxii: «Quello, ovviamente, era l'atto ironico per eccellenza di Zampanò, l'ode all'amore di un cuore spezzato, un omaggio alla vita da parte di un morto: tanto parlare di luce, pellicola e fotografia, e il poveretto non ci vedeva più dalla metà degli anni Cinquanta. Era cieco come una talpa».

L'intrusione della realtà del lettore nella narrazione complica ulteriormente la verifica del secondo strato narrativo, ovvero la vicenda di Truant. Truant appare dall'inizio del suo *reportage* un bugiardo cronico, si inventa fatti nella sua realtà che coincide con quella di Zampanò e differisce da quella di Navidson: occasionalmente però Truant rivive le stesse condizioni e difficoltà del fotografo all'interno del corridoio oscuro. Se la manipolazione di Zampanò è intrinseca nella sua condizione fisica, ovvero la cecità, in Truant la modifica del suo *self-fashioning* avviene attraverso la scrittura: l'arma di Truant è nella rielaborazione della versione di Zampanò. Più volte nel corso della narrazione descrive nelle note la modifica dello scritto del vecchio, dichiara inoltre però di aver modificato anche tutta la sua biografia e inganna il lettore in punti centrali sulla comprensione del suo personaggio. Il Truant-lettore agisce attivamente sul testo, il Truant-personaggio modifica la sua biografia con la scrittura: «Are you fucking kidding me? Did you really think any of that was true? [...] I just make all that up. Right out of thin air. Wrote it in two hours»³²⁵. Truant ammette la sua colpevolezza di fronte alla manipolazione della sua biografia e aggiunge:

Though here's the sadder side of all this, I wasn't trying to trick you. I was trying to trick myself, to believe, even for two lousy hours, that I really was lucky enough to have two such friends, and doctors too [...] administer a miracle drug, cure my nightmares³²⁶.

La manipolazione dell'istante del reale che veniva catturato da Navidson nella fotografia viene qui invece espresso attraverso le parole, dunque la scrittura: si crea un parallelo tra lo strumento di espiazione e di violenza della camera fotografica per Navidson e il potere della scrittura in Truant. La fotografia in effetti è essenziale nella manipolazione che Truant opera nella linea narrativa di Navidson; vi sono solo poche fotografie all'interno di *House of Leaves* presenti nell'Appendice A: alcune polaroid di diverse case che,

³²⁵ Ivi, p. 509; trad. it. ivi, p. 529: «Mi prendete per il culo? Pensavate davvero che tutto questo fosse vero? [...] no, cazzo, me lo sono inventato. Era tutta una stronzata. L'ho scritta in due ore».

³²⁶ Ivi, p. 509; trad. it. ivi, p. 530: «Però, oh, la cosa più triste di tutta questa storia è che non ho provato a fregarvi. Ho provato a fregare me stesso, a convincermi, anche se solo per due merdosissime ore, di essere davvero tanto farnato da avere due amici del genere, medici per giunta [...] somministrarmi una medicina miracolosa, farmi passare gli incubi».

all'esterno delle dichiarazioni di Truant potrebbero corrispondere in parte al modello della casa dei Navidson.



Figura 12: *Casa di foglie*, cit., p. 592

La complessità del rapporto finzione e reale fotografico aumenta quando ad un'analisi preliminare le prospettive e le case sono tutte diverse e lo dichiara lo stesso Truant, che acquista genericamente delle polaroid e le inserisce nella narrazione facendo credere al lettore che siano originali della casa in Virginia:

I've just found a stack of Polaroids. Pictures of houses. I have no idea where they came from. Did I take them? [...] And yet they are familiar, like this journal. Could someone have given them to me? Or maybe I bought them myself at some flea market. "How much for the pics?" "The box?" "All of them. The whole box." "Nuts. Cents."³²⁷.

L'ambiguità dell'autenticità delle foto era già stata dichiarata in incipit di opera e ha qui il suo maggiore esempio, insieme anche ai disegni contenuti nell'appendice; in parte il

³²⁷ Ivi, p. 498; trad. it. ivi, p. 518: «Ho appena trovato un mucchio di Polaroid. Foto di case. Non so da dove arrivino. Le ho scattate io? [...] Eppure mi risultano familiari, come questo diario. Forse me le ha date qualcuno? O magari le ho comprate io stesso in qualche mercatino delle pulci. «Quanto vengono le foto?» «La scatola?» «Tutte. Tutta la scatola» «Bah. Pochi centesimi»».

lettore potrebbe attribuirli ai disegni dei figli di Navidson, Daisy e Chad: ad un'analisi più specifica i disegni della casa appartengono a Truant³²⁸, come testimonia un episodio chiave in cui si sottolinea la salute mentale ormai corrosa di Truant non più capace di distinguere tra realtà e finzione:

“For godsake, just look at what you’re drawing?” He pointed at all the pictures tacked to my wall, sketched on napkins, the backs of envelopes, anything handy. “Empty rooms, hundreds of black, empty fucking rooms!”³²⁹.

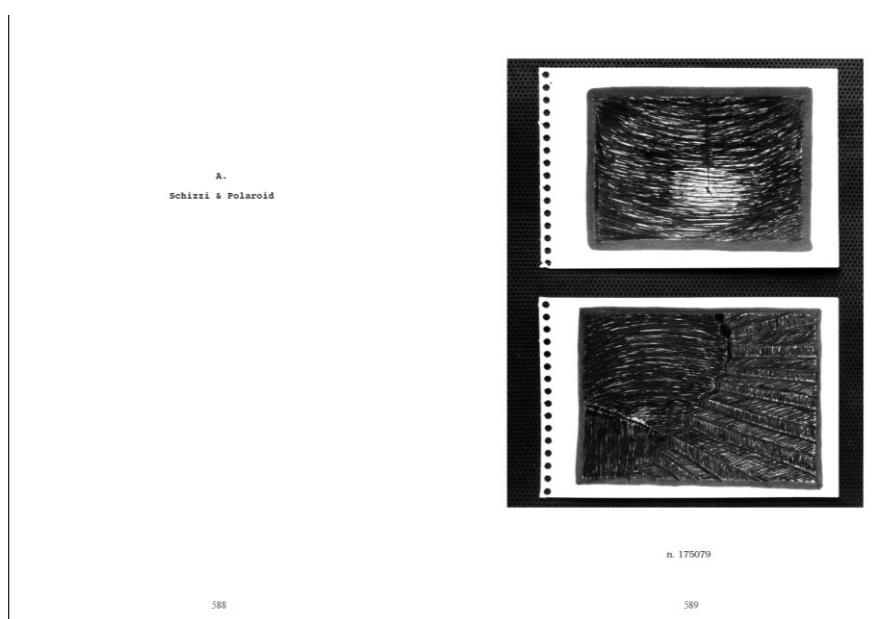


Figura 13: *Casa di foglie*, cit., p. 588-589

Non è distinguibile dunque per quanto riguarda la linea narrativa di Truant una verità o dei dati certi sulla sua vita: Truant continua a dichiarare il vero e il falso giudicando per sé il vero e il falso; le uniche informazioni esterne alla vicenda di Truant giungono dai pochi commenti degli editori che dichiarano di non aver mai incontrato Truant e che molti materiali sono stati forniti senza spiegazioni. Non si voglia dunque

³²⁸ Si cita l'episodio di p. 149: in riferimento a Truant «[...] this guy in a real stale studio with books and writing everywhere, everywhere! and weird drawings all over his walls too, all in black». Trad. it. ivi, p. 161: «questo tizio in un monocale schifoso che puzzava di chiuso pieno di libri e cartacce dappertutto, dappertutto!, e con degli strani disegni anche sui muri tutti neri».

³²⁹ Ivi, p. 324; trad. it. ivi, p. 336: ««Per la miseria, ma le vedi le robe che disegni?». Ha indicato tutti i fogli appiccicati al muro, schizzi su fazzoletti di carta, buste da lettera, qualsiasi cosa avessi a portata di mano. «Stanze vuote, centinaia di merdosissime stanze vuote e buie!»».

mettere in dubbio l'intera vicenda di Truant attribuendo la sua invenzione di personaggio ad altri personaggi negli strati narrativi, teorie che alcuni lettori di *House of Leaves* sostengono: per esempio l'invenzione dell'intera vicenda da parte della madre di Truant come espiazione delle sue colpe (nuovamente attraverso la scrittura) o altre dello stesso peso a livello puramente interpretativo. Il valore del testo al di là delle teorie è chiaro in termini di strati narrativi che confluiscono e dialogano tra loro.

L'ultima manipolazione importante che permette la trattazione di un altro *medium*, ovvero il cinema è data dall'operazione di montaggio come descritta da Zampanò nelle varie fasi del *The Navidson Record*; la questione in specifico verrà affrontata nel prossimo paragrafo, ma in relazione alla narrazione del Sé all'interno di un film prodotto dallo stesso Navidson è importante rilevare alcune modifiche nell'operazione del montaggio. Il montaggio permette la modifica e anche la rivoluzione rispetto alla linea narrativa tracciata nelle riprese; Navidson è aderente al concetto di *cinema-verité* il suo intento è girare un documentario ma omette molte informazioni che sono funzionali alla comprensione dei personaggi in specifico.

Un esempio in specifico è l'omissione dal girato finale del tradimento di Karen dal quale si origina la crisi definitiva dei due coniugi, per poi riapparcificarsi in conclusione di romanzo; in una citazione fittizia si afferma «While Navidson refused to make her infidelities a 'public' part of the film, he seemed incapable of excluding them either»³³⁰ ovvero si sostiene che Navidson abbia con il montaggio creato una Karen attraverso gli occhi di Navidson, facendola diventare essa stessa un personaggio. In questo senso, Karen nelle testimonianze che raccoglie da vari intellettuali rispetto a *The Navidson Record* le voci fittizie interrogano Karen sulla presenza o meno di una sceneggiatura. In analogia ai casi precedenti, anche nella linea narrativa di Navidson si insinua un vero paradosso tra la ricerca del documentario, quindi l'aderenza a quello che in apparenza sembra il reale, e la modifica e interpolazione dell'aspetto biografico del protagonista. La tecnica del montaggio permette la fuoriuscita dalla realtà finzionale e come strumento di indagine dei personaggi stessi oltre del loro valore all'interno del livello narrativo a cui appartengono. Un'altra importante conseguenza consiste nell'instabilità del limite tra la narrazione del singolo e dell'intera portata narrativa del livello che all'interno del

³³⁰ Ivi, pp. 349-350; trad. it. ivi, p. 365: «pur rifiutandosi di rendere «pubbliche» le infedeltà di Karen nel suo film, Navidson non è in grado di escludere del tutto».

romanzo è a sua volta frutto di un'operazione di montaggio. Come evidenziato dagli esempi precedenti, oltre alla presenza esplicita dei media stessi all'interno delle vicende, *House of Leaves* è un romanzo costruito secondo criteri cinematografici.

L'effetto Sherlock e l'immagine che uccide

Prima di ritornare alla questione del montaggio e in generale, porre le basi per un'analisi della componente cinematografica di *House of Leaves*, bisogna chiarire il passaggio dalla fotografia al cinema come immagine in movimento. In particolare, verrà preso come riferimento *Effetto Sherlock*³³¹ di Victor I. Stoichita; il critico descrive con una serie di esempi tratti dal mondo dell'arte e del cinema la difficoltà dell'atto del guardare e le sue conseguenze³³². Rispetto al mondo dell'arte, applicabile anche alla fotografia e al cinema, si problematizza la presenza dello schermo e la modifica del fenomeno ottico rispetto alla realtà e all'oggetto osservato; Stoichita in questo senso definisce le opere di Édouard Manet delle metarappresentazioni: «la maggior parte dei quadri dell'artista contiene segni che immettono l'immagine all'interno del flusso comunicativo»³³³. Si crea quindi la prospettiva dell'indagine dell'atto visivo rispetto alla ricerca e individuazione dei diversi regimi scopici, fino alla degenerazione del *voyeurismo*.

Il critico esemplifica il rapporto complicato del guardare nella figura del fotografo come ritratto da alcuni capolavori del cinema contemporaneo: il primo è *Rear Window* (La finestra sul cortile, 1954) di Alfred Hitchcock; il protagonista è L.B. "Jeff" Jefferies (James Stewart) che è costretto a rinunciare per un breve periodo alla sua attività di fotoreporter in seguito a un incidente. La sua gamba ingessata e l'impossibilità di muoversi lo costringono a guardare dalla finestra le attività dei vicini. Il critico definisce questo film «come una riflessione, o una «critica dello sguardo» e del suo abuso. È infatti un film sul voyeurismo portato all'eccesso, sulla pulsione scopica, sul fascino e sulle trappole del piacere ottico»³³⁴. Un fotografo è costretto dunque ad osservare ed essere

³³¹ V.I. Stoichita, *L'Effet Sherlock Holmes*, 2015; trad. it. *Effetto Sherlock*, Milano, Il Saggiatore, 2017.

³³² Ivi, p. 50: «Tanto ciò che è «leggibile» quanto ciò che è «visibile» diventa rappresentazione o, più precisamente, problematizza la rappresentazione».

³³³ Ivi, p. 80.

³³⁴ Ivi, p. 101.

coinvolto nella risoluzione di un crimine che crede di aver assistito durante il suo compito; lo stesso Hitchcock definisce questa attività come «la più grande espressione dell'idea cinematografica»³³⁵. Žižek a proposito definisce l'intera filmografia di Hitchcock secondo due criteri, il cui secondo è «la priorità dello sguardo rispetto a ciò che è visto, che rende l'intero dominio dell'”oggettività” dipendente dallo sguardo»³³⁶. Infatti, il film può essere uno strumento per mettere a «nudo il persistere di tutta una tradizione dello spettacolo ottico ereditato dal cinema»³³⁷. Come anche rilevato in *Blow Up* (1966) di Michelangelo Antonioni, il fotografo viene ritratto non secondo una concezione tradizionale: Jeff non scatta mai foto, il modo in cui utilizza il teleobiettivo

è apertamente eretico: invece di mirare a «immortalare immagini fisse», con esso mira semplicemente a catturare la vita in movimento (*life in motion*), un'allusione diretta al «cinema». Il dispositivo e la persona che lo adopera danno vita a un'allegoria dello sguardo concentrato ed esacerbato, la cui essenza è prima di tutto fotografica³³⁸.

In questo breve estratto si verifica dunque il passaggio da fotografia a cinema attraverso la cattura non più di un istante temporale definito, ma di una serie di istanti, il cui oggetto osservato è in continuo movimento; una conseguenza è un maggior desiderio, quindi di vivere le immagini come se fosse vita vera ma questo non è possibile in un'ottica di visione classica «non possiamo «vivere», perché la realtà che essa ci propone è di ordine virtuale»³³⁹. Nel lato voyeuristico e nella volontà di vita delle immagini però è sempre implicito nella sua natura un'assenza o una censura dell'intera visione del reale, provocando in parte una paralisi stessa dello sguardo³⁴⁰. La paralisi dello sguardo di fronte

³³⁵ F. Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Gallimard, 1993; trad. it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 1997, pp. 180-181.

³³⁶ S. Žižek, *L'universo di Hitchcock*, Milano, Mimesis, 2008, pp. 59-60.

³³⁷ V. Stoichita, *Effetto Sherlock*, cit., p. 103.

³³⁸ Ivi, p. 107.

³³⁹ Ivi, p. 109.

³⁴⁰ Riferimento a Žižek, *Una lettura perversa del film d'autore. Da Psycho a Joker*, Milano, Mimesis, 2020, p. 168: «Lo sguardo paralizzato isola un pezzo del Reale, un dettaglio che “emerge” dal quadro della realtà simbolica – in breve, un traumatico surplus del Reale sul Simbolico; ma la caratteristica più

a questa mancanza porta il soggetto scopico ad indagare ma si scontra infine con «un significante che è “vuoto” nel senso che non c’è niente nella realtà che corrisponda ad esso»³⁴¹. Anche se con tesi differenti si ritorna alle premesse di questo capitolo, in particolare alla riflessione di Fontcuberta rispetto al reale saturo di immagini, in analogia con la *life in motion* delle pellicole cinematografiche³⁴².

Un’assenza è al centro di *Blow Up*, film di culto di Antonioni in cui il protagonista è Thomas (David Hemmings), un fotografo giovane e costantemente alla ricerca dello scatto perfetto; la mania del protagonista lo porta ad ossessionarsi ai dettagli in particolare quando scopre di essere stato testimone di un crimine, come nel caso di *Rear Window*; Thomas infatti «viola costantemente le barriere, riducendo di continuo la distanza che lo separa dal suo obiettivo e lasciandosi coinvolgere profondamente nella ripresa e nella fabbricazione delle immagini, fino al punto di scomparire a sua volta nel mondo della rappresentazione»³⁴³; la diagnosi per Thomas è chiara e perde il controllo tra la rappresentazione e la realtà, la fotografia perde essa stessa di significato e ricerca negli ingrandimenti «l’indefinito e l’indefinibile, il vago, il cavo, l’assente, il vuoto, il nulla»³⁴⁴. La macchina fotografica diventa un filtro della realtà manipolando il senso della realtà stessa, introducendo però un fattore maggiore di complicazione in quanto l’interpretazione e il «senso [...] resta confuso, «velato», in un paradosso che non potrebbe essere più grande; proponendo la «pellicola della realtà», la rappresentazione risulta trasparente»³⁴⁵ in realtà si scontra con l’opaco della rappresentazione del reale. La manipolazione delle foto in quanto a loro volta rappresentazione della realtà comporta un danno ed estreme conseguenze rispetto al regime scopico di chi osserva. Thomas dispone i suoi scatti negando la presenza del vuoto «cercando invece una continuità lineare. Se,

importante di queste scene è che questo dettaglio non possiede in sé alcuna sostanza, è per così dire, “sostanzializzato”, causato, creato, dalla paralisi stessa dello sguardo».

³⁴¹ S. Žižek, *L’universo di Hitchcock*, cit., p. 42.

³⁴² Ivi, p. 44: «La “realtà” è il campo delle rappresentazioni strutturate simbolicamente, il risultato dell’“ingentilimento” simbolico del Reale; ma un surplus del Reale sfugge sempre alla presa del simbolico e persiste come macchia non-simbolizzata, un buco nella realtà che indica il limite fondamentale dove “la parola manca”».

³⁴³ V. Stoichita, *Effetto Sherlock*, cit., p. 158.

³⁴⁴ Ivi, p. 159.

³⁴⁵ Ivi, pp. 163-164.

nonostante ciò, il mistero non si svela, la causa è proprio nell'intrusione dell'istanza dell'osservatore nell'oggetto dell'osservazione»³⁴⁶. L'operazione di ingrandimento delle foto di Thomas comporta l'esplosione del *medium* da lui stesso utilizzato «il mezzo finisce per esplodere, lasciando soltanto [...] una grana di puri e semplici pixel»³⁴⁷.

Vi è però all'interno dell'atto dell'osservatore un punto di fuga che permette un legame tra le diverse soggettività, in particolare quello gestuale e quello grafico un'«entità ambigua tra il suo significato metalinguistico esterno»³⁴⁸. Il potere del cinema fornisce questo punto di uscita e quindi una possibilità nella fuga di un'aporia della rappresentazione «se messo a confronto con i vecchi dispositivi ottici, il cinema riesce a compiere il passaggio dalla pura percezione dei segni o della loro semplice osservazione alla loro messa in discussione, e talvolta, alla loro decodificazione»³⁴⁹. Il rischio è scontrarsi con la degenerazione dello sguardo nella sua rappresentazione ovvero nella destituzione soggettiva: «è solo a questa condizione che l'inquadratura in soggettiva seguente non viene percepita come la visione di uno dei personaggi dei film, ma come lo sguardo impossibile della Cosa»³⁵⁰.

Un'altra possibile conseguenza è l'eccessiva considerazione della finzione all'interno della propria rappresentazione del reale, collegare quindi un'ottica di ricezione la realtà e l'oggetto osservato. Queste istanze sono rappresentate dalle vicende dei personaggi che si susseguono in *House of Leaves*; la figura del fotografo Navidson in parte ricalca la tradizione appena descritta e ne fornisce una nuova prospettiva più intimistica e complessa in quanto coinvolge diversi linguaggi tra loro eterogenei, appunto la fotografia e il cinema, e pone le basi per un dialogo dialettico all'interno anche della sfera emozionale del Sé. È importante dunque procedere ad un'analisi della narrazione del Sé e dell'elemento biografico dei personaggi nell'opera di Danielewski attraverso le tecniche, tradizionali e non, del cinema, come il montaggio e individuare le inferenze rispetto al cinema contemporaneo al momento di redazione del romanzo.

³⁴⁶ Ivi, p. 167.

³⁴⁷ Ivi, p. 175.

³⁴⁸ Ivi, p. 179.

³⁴⁹ Ivi, p. 204.

³⁵⁰ S. Žižek, *L'universo di Hitchcock*, cit., p. 58.

Il montaggio come trasformazione del soggetto

Uno strumento fondamentale per l'analisi di *House of Leaves*, che lo stesso autore ha definito come romanzo cinematografico, è sicuramente il montaggio. La tecnica del montaggio è stata esaminata da diversi punti di vista dai teorici, soprattutto agli albori del cinema e alla diffusione del *medium*. Le conseguenze del montaggio nella narrazione di una vicenda sono molteplici e determinano non solo la configurazione del tempo e dello spazio del narrato, ma anche la caratterizzazione dei personaggi. Come già detto, Navidson opera attraverso il montaggio una serie di modifiche nella sequenza degli avvenimenti all'interno della casa di Ash Tree Lane. Si tratterà nel prossimo paragrafo in specifico il genere di appartenenza di *The Navidson Record* e come venga reso all'interno del testo di Danielewski. Importante è però tracciare alcune linee fondamentali nella storia del cinema sul montaggio e quanto abbia influito nella fruizione del *medium* stesso.

Il riferimento ineludibile in questo ambito è certamente *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*³⁵¹ (L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, 1936-1939) di Walter Benjamin, in cui il filosofo tedesco traccia le conseguenze della riproducibilità dell'arte nel contesto a lui contemporaneo in specifico i primi decenni del Novecento; Benjamin si muove in un'epoca ancora in evoluzione e a lui sono estranee le tecnologie digitali e l'avvento del virtuale. Nella sua opera si possono comunque individuare alcune inferenze valide ancora nell'ipermodernità; il primo aspetto rimanda alla riproducibilità dell'arte e alla perdita dell'autenticità³⁵². Questo segna alcune linee di congiunzione con la definizione di mediazione radicale come enunciata da Grusin: «Moltiplicando la riproduzione, al posto del suo esserci unico essa pone il suo esserci in massa. E permettendo alla riproduzione di venir incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto»³⁵³.

³⁵¹ Si considera il testo antologizzato in W. Benjamin, *Aura e choc*, Torino, Einaudi, 2012.

³⁵² Ivi, p. 20: «L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale al suo carattere di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, il carattere di testimonianza storica della cosa».

³⁵³ Ibidem.

La moltiplicazione dell'opera d'arte porta alla perdita della sua autenticità, insieme alla perdita della percezione reale, di conseguenza delle categorie di spazio e tempo. Questi effetti sono rilevati da Benjamin nella caduta (*Verfall*) dell'aura, «un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione di una lontananza, per quanto questo possa essere vicina»³⁵⁴. La perdita dell'aura è evidenziabile all'interno di tutte le arti e una delle più attaccate da Benjamin è il cinema³⁵⁵. Oltre a delineare il problema dell'alienazione degli attori e degli spettatori di fronte al prodotto cinematografico, il critico si sofferma brevemente sul montaggio. Questa tecnica viene definita come «la riproduzione di uno svolgimento che non è né opera d'arte in sé e neanche ne sortisce una nella fotografia»³⁵⁶, estraendo quindi la dimensione temporale-spaziale ed estetica. Inoltre, non solo l'apparecchiatura, dunque la macchina da presa produce l'alienazione, quest'ultima è moltiplicata dal montaggio³⁵⁷. Tralasciando la collocazione storica dei media che fornisce Benjamin oltre ad una complessa critica sociale, il montaggio è in sintesi definito come uno dei motori che spezzano l'unità spazio-temporale della rappresentazione cinematografica, non solo per l'oggetto cinematografico ma anche per lo spettatore creando una frattura: il cinema diventa quindi «una nuova regione della coscienza»³⁵⁸.

In un'altra prospettiva storica e temperie culturale, si colloca Gilles Deleuze e i suoi due volumi sul Cinema; in particolare in *Cinema I*³⁵⁹ tratta da una prospettiva anche filosofica l'operazione del montaggio collocandolo nella «determinazione del Tutto (il terzo livello bergsoniano)»³⁶⁰. In questo volume Deleuze tratta l'interazione tra immagine e movimento; il montaggio, quindi, è «quell'operazione che fa leva sulle immagini-

³⁵⁴ Ivi, p. 21.

³⁵⁵ Ivi, p. 30: «Una cosa è la riproduzione che la fotografia procura a un dipinto, un'altra quella che procura a uno svolgimento che ha luogo in uno studio cinematografico».

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ Ivi, p. 39: «[...] di fronte alla scena ripresa nel film invece questo luogo non esiste. La sua natura illusionistica è una natura di secondo grado: è il risultato del montaggio. Vale a dire: nello studio cinematografico l'apparecchiatura è penetrata così profondamente dentro la realtà che l'aspetto puro di quest'ultima, l'aspetto libero del corpo estraneo dell'apparecchiatura è il risultato di uno speciale procedimento, cioè della ripresa mediante la macchina disposta in un certo modo e del montaggio di questa ripresa insieme con altre riprese dello stesso genere».

³⁵⁸ Ivi, p. 262.

³⁵⁹ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema I*, Torino, Einaudi, 1983.

³⁶⁰ Ivi, p. 43.

movimento per liberarne il tutto, l'idea, cioè l'immagine *del tempo*»³⁶¹. Il montaggio, in sintesi, è «l'immagine indiretta del tempo, della durata e un tempo effettivo che [...] scaturiscono dall'articolazione delle immagini-movimento»³⁶²; la composizione delle diverse immagini-movimento producono un tempo indiretto. Secondo Deleuze, il tempo si complica all'interno della pellicola cinematografica e la matrice del cambiamento è dato proprio dal montaggio che definisce il movimento interno e la sua misura.

Si delineano due aspetti del tempo «che sono altrettanto cronosegni: da una parte il tempo come tutto, come grande cerchio o spirale, che raccoglie l'insieme dei movimenti nell'universo; dall'altra il tempo come intervallo, che segna la più piccola unità di movimento o d'azione»³⁶³. Si crea una frattura all'interno della narrazione, essa sia letteraria o analoga a quella cinematografica. Da una parte si rileva una prospettiva omogenea dall'altra frammentaria; quella frammentaria, ovvero il tempo come intervallo «è il presente variabile accelerato»³⁶⁴, il tempo come tutto invece è «l'immensità del passato e del futuro»³⁶⁵. In conclusione, se quest'ultimo viene «infinitamente dilatato, il presente diverrebbe il tutto testo; infinitamente contratto, il tutto si trasformerebbe nell'intervallo»³⁶⁶. A livello narrativo, di conseguenza, si situa un continuo movimento tra un tempo lineare delle realtà e delle rappresentazioni e la frammentarietà del montaggio che comporta una ridimensione del contenuto della rappresentazione. Concretamente ad ogni singola operazione di montaggio nella vicenda corrisponde una modifica dello spazio-tempo narrativo; nel caso di *House of Leaves*, il montaggio ricerca la verità della rappresentazione – nel documentario –, ma questo processo viene a sua volta complicato da inferenze interne alla narrazione (le modifiche del manoscritto di Zampanò da Truant), dal montaggio della pellicola cinematografica di Navidson e anche dagli stessi editori che commentano e aggiustano l'organizzazione dell'opera, aggiungendo note e riorganizzando i materiali forniti da Truant.

³⁶¹ Ibidem.

³⁶² Ivi, p. 44.

³⁶³ Ivi, p. 46.

³⁶⁴ Ibidem.

³⁶⁵ Ibidem.

³⁶⁶ Ibidem.

***House of Leaves* tra *found footage* e cinema horror**

House of Leaves è un romanzo cinematografico, non solo in quanto parte della trama contiene la recensione di una pellicola cinematografica, ma anche la sua stessa struttura richiama la tecnica del montaggio. *The Navidson Record*, il film di Navidson sugli avvenimenti all'interno della casa di Ash Tree Lane, è riconducibile al filone del *found footage* e del *mockumentary*: uno dei primi esempi di questo genere ibrido è *Cannibal Holocaust* che «has often been categorized as a snuff movie, which involves the exploitative documentation of torture and murder»³⁶⁷. La vicenda di questo film è alquanto controversa³⁶⁸, come altri esperimenti che presero piede negli anni Novanta del secolo scorso; negli eventi della casa sono individuali gli elementi tipici del genere horror. Prima di sondare il testo di Danielewski è importante tracciare alcune linee di riferimento critiche del *found footage*.

In ambito critico vi sono numerose definizioni: la prima, più generale, in cui il *found footage* «is traditionally used to denote 'pre-existing film material appropriated by a filmmaker and used in a way that was not originally intended»³⁶⁹. In questa prima definizione si fa riferimento ai materiali e ai documenti³⁷⁰ che acquisiscono una nuova funzione all'interno del paradigma cinematografico; una seconda definizione simile alla prima aggiunge: «The found footage film is a specific subgenre of experimental (or avant-garde) cinema that integrates previously shot film material into new productions»³⁷¹. In entrambe le definizioni sono presenti elementi di riferimento rispetto alla veridicità dei

³⁶⁷ C. Sayad, *Found-Footage Horror and the Frame's Undoing*, in «Cinema Journal», 5, 2, 2016, p. 44.

³⁶⁸ P. Turner, *The Blair Witch Project*, Leighton, Auteur, 2014, p. 17: «Ruggero Deodato's *Cannibal Holocaust* (1980). While this film never claims to be entirely made up of the recording of documentary filmmakers, a significant portion of the film is taken up with footage supposedly recorded by a trio of filmmakers who disappeared in the Amazonian jungle. This film is notorious for blurring the lines between fact and fiction, with the real murder of animals used in the film and gory special effects that are still scarily plausible to this day. This early example of found footage undoubtedly had an influence on Myrick and Sánchez when making their own film».

³⁶⁹ N. McRobert, *Mimesis of Media: Found Footage Cinema and the Horror of the Real*, in «Gothic studies», 17, 2, 2015, p. 2.

³⁷⁰ I materiali ritrovati è un topos che risale alla letteratura gotica; Ivi, p. 4: «In Gothic literature, the found-manuscript rapidly became a generic trope. Gothic texts of the eighteenth and nineteenth century often hinge on the discovery of mysterious documents whilst they are themselves presented as such».

³⁷¹ M. Zryd, *Found Footage Film As Discursive Metahistory Craig Baldwin's "Tribulation 99"*, in «The Moving Image: the Journal of the Association of Moving Image Archivists», 3, 2, 2003, p. 42.

materiali ritrovati utilizzati in una nuova veste; la quota di veridicità del materiale avvicina il *found footage* al *mockumentary*: «mockumentary uses conventions of the documentary mode such as interviews, natural lighting and handheld camera to deceive the viewer into believing the text to be a work of fact, not fiction»³⁷². La caratteristica principale del *mockumentary* è provocare nel pubblico una sensazione di vicinanza al reale rispetto a ciò che viene loro mostrato, come se fosse appunto un documentario; rispetto alla differenza con il *found footage* il limite è molto opaco ed è insito nel livello di invenzione all'interno della narrazione filmica: «The distinction between documentary and fiction is so blurred that the film is much more likely to have a stronger impact on audiences than recognisable horror genre fodder»³⁷³.

Quasi contemporaneo a *House of Leaves*, esce nelle sale *The Blair Witch Project* (1999) diretto da Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, uno degli esempi maggiori del *found footage* appena descritto. Il film ritrae tre ragazzi – Heather, Mike, Josh – che pianificano di girare un documentario sulla strega di Blair, inoltrandosi nel bosco in cui i cittadini dicono che sono avvenuti diversi eventi paranormali; l'intera pellicola mostra la protagonista Heather e i due colleghi che registrano testimonianze, interviste e la loro avventura nel bosco. La presentazione del film è stata preceduta da un sito internet³⁷⁴ dove erano contenuti indizi riguardo la scomparsa dei tre ragazzi e i materiali che hanno lasciato dopo le riprese; l'ampia cornice paratestuale ha portato il pubblico ad avvicinarsi e credere reale ciò che veniva mostrato loro sullo schermo. Si riconosce in questa operazione una evidente analogia con il contorno paratestuale di *House of Leaves*: indizi e continuazione dell'opera all'interno del sito web dedicato, appendici interne al romanzo, le frequenti referenze agli eventi reali. In *The Blair Witch Project*

the images caught on camera have taken place in the audience's reality and that, whilst the viewer may be detached from the threat geographically and temporally, they are ontologically commensurate with the events depicted³⁷⁵.

³⁷² P. Turner, *The Blair Witch Project*, cit., p. 39.

³⁷³ Ivi, p. 42.

³⁷⁴ La pagina web originaria si può consultare su archive.org: https://web.archive.org/web/20160919152352fw_/http://www.blairwitch.com/project/main.html.

³⁷⁵ N. McRobert, *Mimesis of Media: Found Footage Cinema and the Horror of the Real*, cit., p. 3.

Sia nell'opera di Danielewski sia in *The Blair Witch Project* – considerato come uno dei modelli maggiori a cui si è ispirato l'autore – vengono evidenziate le funzionalità della nuova tecnologia dall'era analogica a quella digitale, in entrambi i casi vista con sospetto. Il *found footage* in generale punta ad utilizzare la tecnologia non solo per permettere un'esperienza più veritiera e viva allo spettatore, ma anche per far sì che egli sia coinvolto in prima persona³⁷⁶: la telecamera è parte stessa della narrazione; il *found footage* «aims to address contemporary technologies by making that apparatus both part of the narrative and the means by which the narrative can be experienced»³⁷⁷.

Come lo era per il Richard Wilder di *High Rise* (Il condominio, 1975) nel celebre romanzo di Ballard, Navidson e i suoi compagni durante tutta la sua esplorazione all'interno del corridoio tengono in mano una telecamera portando il lettore ad identificarsi con i diversi punti di vista forniti attraverso la narrazione filmica:

As far as photographic equipment is concerned, everyone wears a Hi 8 in a chest harness. (Short two cameras, Navidson has to take down one of the wall mounted Hi 8s from his study and another one from the upstairs hall.) He also brings his 35mm Nikon equipped with a powerful Metz strobe, as well as the 16mm Arriflex, which Reston volunteers to carry in his lap³⁷⁸.

La telecamera in *House of Leaves* permette anche la scansione oraria come descritto nel reportage di Tom che aspetta indicazioni dal fratello, oppure definisce essa stessa i confini della narrazione; il limite della narrazione delle vicende è la durata vitale delle batterie. Sia nel film sia in *House of Leaves* vi è una continua enfasi sul limite della loro capacità e sull'incompletezza quindi di ciò che verrà filmato; la batteria, nel romanzo, sarà sostituita dai fiammiferi quasi ad un ritorno all'origine della luce e della mancanza di tecnologia nella narrazione dei fatti.

³⁷⁶ Ivi, p. 8: «We are no longer just viewers, we are reporters and commentators and this responsibility – of structuring our own reality – is terrifying. The result is a lack of epistemological confidence».

³⁷⁷ Ivi, p. 5.

³⁷⁸ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 102.

In *House of Leaves* si verifica una regressione dal digitale all'analogica interno alla *The Navidson Record*, alla narrazione di Zampanò e a quella di Truant, entrambi si rifiutano infatti di utilizzare le tecnologie per narrare la loro storia; in un montaggio progressivo, Navidson intrappolato nel labirinto della casa annuncia l'esaurimento della scorta di batterie: «Since the batteries for the Hi 8 are also depleted, Navidson now has only his microcassette recorder to collect his thoughts and the 16mm Bolex to capture the sputtering bits of light»³⁷⁹. La narrazione di Navidson si interrompe improvvisamente: «"But all I have for light is one book of matches and the duration of each ma —" (for whatever reason the tape cuts off here)»³⁸⁰. Il limite della ripresa della realtà è dato dallo strumento che è parte stesso del reale in cui è immerso il personaggio; infatti, il frame è imprigionato dentro un contesto di reale e immaginario: «Across various art forms we see a movement toward "loosening" the borders of the frame [...] that defines the territory of representation, a frame that is, in addition, understood both as a spatial and a conceptual demarcation»³⁸¹.

L'intera vicenda di Navidson è costretta all'interno di limiti ben precisi dati dalle tecnologie con cui filma la sua realtà; la realtà di Navidson non è però la realtà del lettore, come non è quella di Zampanò e di Truant; il documentario è il limite della rappresentazione, ma anche il motore del dubbio epistemologico e ontologico insito all'interno dell'opera di Danielewski; *The Navidson Record*, in questo senso, «invites questions about our affective relationship to the image and, by extension, to the films' ontological status»³⁸². Il dubbio ontologico sulla realtà viene aumentato a sua volta dall'assenza di un'immagine diretta del labirinto della casa come del mostro nell'oscurità che perseguita gli abitanti, Truant e si presume abbia ucciso Zampanò. L'aura di mistero attorno alla morte del vecchio cieco è evidente dalla descrizione di Truant del luogo del ritrovamento del corpo, sottolineando la presenza di segni di artigli sul pavimento, che

³⁷⁹ Ivi, p. 465; trad. it. ivi, p. 485: «Anche le batterie della Hi 8 sono esaurite, pertanto dispone ora solo del registratore a microcassette per raccogliere i propri pensieri e della Bolex 16 mm per catturare i rari sussulti di luce».

³⁸⁰ Ibidem; trad. it. ibidem: ««Ma a farmi luce ho soltanto una scatola di fiammiferi e la durata di ciascuna fia—» (per qualche motivo il video si interrompe qui)».

³⁸¹ C. Sayad, *Found-Footage Horror and the Frame's Undoing*, cit., p. 46.

³⁸² Ivi, p. 48.

ritornano nella descrizione delle allucinazioni del giovane in seguito alla lettura dei manoscritti di Zampanò:

[...] on the floor, in fact practically dead center, were the four marks, all of them longer than a hand, jagged bits of wood clawed up by something neither one of us cared to imagine. [...] Truth be told, I was still having a hard time taking my eyes off the scarred floor. I even reached out to touch the protruding splinters³⁸³.

Il gesto di Truant sembra quello di Thomas in *Blow Up* di Antonioni, la ricerca del reale attraverso il tatto. Si nota poi che l'assenza di rappresentazione del pericolo è indicativo all'interno dell'horror contemporaneo: «It is this epistemic anxiety that accounts for horror's ownership of found footage, most of all because it functions as simulation of the twenty-first century experience of trauma, terror and crisis»³⁸⁴. Oltre al tatto, un altro senso importante che è presente all'interno della narrativa horror ed è ripetuto in tutti gli strati narrativi di *House of Leaves* è l'udito: la creatura all'interno della casa emette un ringhio costante che viene connotato in diversi modi a seconda del personaggio che descrive il suono. Nel caso di Navidson, il ringhio inizialmente lo spaventa per poi diventare familiare come se fosse indice della vera natura della casa «By this point, Navidson has settled on the belief that the persistent growl is probably just a sound generated when the house alters its internal layout»³⁸⁵. Per Truant, il rumore della creatura in parte richiama quel trauma infantile il momento in cui il padre ha condotto la madre alla grande W, l'ospedale psichiatrico in cui è stata ricoverata:

My poor father taking her from me, forced to grab hold of her [...] and she started to scream, screaming for me, not wanting to go at all but crying out my name – and there it was the roar, the one I've been remembering, in the end not a roar, but the

³⁸³ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. xvii; trad. it. *Casa di foglie*, cit., p. xvii: «[...] sul pavimento, praticamente al centro della stanza, c'erano in effetti quattro segni, tutti più lunghi di una mano, schegge di legno sollevate dagli artigli di una creatura che a nessuno dei due interessava immaginare. [...] A dire il vero mi stavo ancora sforzando di staccare gli occhi dal pavimento sfregiato. Ho pure allungato una mano per toccare i frammenti sporgenti».

³⁸⁴ N. McRobert, *Mimesis of Media: Found Footage Cinema and the Horror of the Real*, cit., p. 7.

³⁸⁵ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 95; trad. it. *Casa di foglie*, cit., p. 102: «A quel punto Navidson si è convinto che il ringhio persistente sia solo un rumore generato dalla casa ogni volta che altera la propria disposizione interna».

saddest call of all – reaching for me, her voice sounding as if it would shatter the world, fill it with thunder and darkness, which I guess it finally did³⁸⁶.

Il suono infatti permette di descrivere i vari spazi narrativi, «expanding or reducing them through both the manipulation of their acoustic qualities [...] and the sound source's position in relation to depicted elements and figures»³⁸⁷. Il suono è parte integrante della narrazione contrariamente alle assenze provocate dall'oscurità della casa; invece, il movimento delle macchine da presa in *The Blair Witch Project* e in *House of Leaves* permettono una maggiore vicinanza al reale non in realtà rappresentabile in quanto «the resulting sensation that the frame cannot control what goes on in its territory»³⁸⁸. Si verifica una rottura, una volontà di andare oltre a ciò che può essere percepito e visibile, e questo porta Navidson a proseguire nelle sue esplorazioni, a cercare nelle viscere della casa ciò che non può essere visto, rappresentato, mettendo in crisi la sua stessa vocazione di fotografo³⁸⁹. Navidson continua ad escogitare modi per assorbire l'immagine dell'oscurità della casa soprattutto nel momento massimo della sua disperazione e trauma:

[...] relying on a timed exposure photographs the twelve flares. The first image captures twelve holes of light. In the second image, however, the flares seem much farther away. By the third image, they appear only as streaks, indicating that either Navidson or the flares are moving³⁹⁰.

³⁸⁶ Ivi, p. 517; trad. it. ivi, p. 538: «Il mio povero padre me l'ha portata via, è stato costretto ad afferrarla [...] e lei si è messa a strillare, strillava il mio nome, non voleva andare e gridava il mio nome – ed eccolo lì il ruggito, quello che ricordavo e che alla fine non era un ruggito ma il richiamo più triste del mondo – allungando le braccia verso di me. La sua voce sembrava in grado di scuotere il mondo intero, riempirlo di tuoni e tenebre, cosa che suppongo alla fine sia accaduta davvero».

³⁸⁷ C. Sayad, *Found-Footage Horror and the Frame's Undoing*, cit., p. 48.

³⁸⁸ Ivi, p. 58.

³⁸⁹ Ivi, p. 64: «Although I have treated the frame's elasticity and permeability from an optical perspective, the impulse to break loose from the image's borders has often been articulated in terms that go beyond visual perception».

³⁹⁰ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit. p. 433; trad. it. *Casa di foglie*, cit., p. 453: «su un tempo di esposizione stabilito fotografa i dodici bengala. La prima immagine cattura dodici macchie di luce. Nella seconda immagine, invece, i bagliori appaiono molto più lontani. Nella terza immagine hanno la forma di semplici sfumature, a suggerire che Navidson o i bengala si muovono».

La fotografia e la presa in diretta degli avvenimenti portano alla rottura dello spazio narrativo tradizionale: il primo, come detto, è delimitato dal frame della telecamera; il secondo dalla rottura diegetica data dal personaggio stesso, incapace di cogliere appieno la realtà, e di distinguerne lo statuto³⁹¹.

Passando alla ricezione del genere, Danielewski in parte utilizza a livello narrativo la tecnica maggiormente presente in *The Blair Witch Project*, ma in generale all'interno del filone dei *found footage* ovvero la diegesi della telecamera che condiziona «the cognition of the viewer, including his or her moral evaluation of characters and the empathy he or she feels with the characters»³⁹². Come si è detto, il montaggio non è l'unica tecnica atta a modificare e manipolare la psicologia dei personaggi; il termine diegetico in questo caso è utilizzato «to describe the camera in these films is accurate in that it indicates that the camera is a prop that is part of the fictional world, and therefore a profilmic element»³⁹³. In questo passaggio si trova anche a livello cinematografico l'evidenza della manipolazione letteraria rilevata in *House of Leaves*; rispetto all'impatto filmico, nel romanzo di Danielewski non viene adottata la tecnica del *point of view* (POV) all'interno della narrazione di Zampanò, ma essa è in parte rintracciabile nel reportage di Tom dalla casa e nei video diari di Karen. L'intento dell'autore, quindi, non è portare all'immersione totale all'interno della vicenda, ma provocare un lieve distanziamento dalle vicende di Navidson e permettere al lettore di fuoriuscire dai vari livelli narrativi: il POV, infatti, comporta la restrizione della narrazione agli unici punti di vista dei personaggi perdendo la visione di insieme, la ricostruzione quale obiettivo di *House of Leaves*³⁹⁴. Non esiste dunque una comunicazione diretta con lo spettatore-lettore; Danielewski rovescia la percezione tradizionale dell'horror a lui contemporaneo, come d'altra parte enuncia la forte epigrafe iniziale: "This is not for you". Se da una parte

³⁹¹ Questo secondo aspetto è analogo al *found footage*. C. Sayad, *Found-Footage Horror and the Frame's Undoing*, cit., p. 66: «If the requirement for scanning the image decenters composition, expanding the frame, then the found-footage horror's documentary claim and expansive diegesis further stretch the frame out to at once break loose from generic demarcations and incorporate the extrafilmic into the fictional universe».

³⁹² P. Turner, *Why Found Footage Horror Films Matter. Introduction*, in <https://radar.brookes.ac.uk/radar/items/acec9651-8bb1-4df3-9c00-6f800a34566d/1>, p. 3.

³⁹³ Ivi, p. 8.

³⁹⁴ Ivi, p. 19: «[...] the narration is also highly restricted because the viewer of the film is confined to the (often less than ideal) POV of a character and their camera».

l'autore rifiuta l'intera identificazione tra personaggi e lettore, dall'altra incoraggia il lettore all'indagine attraverso l'inserimento di omissioni nella descrizione del terrore che invade la narrazione: il mostro nell'oscurità, la creatura.

Il terrore provocato dall'ombra non viene mai descritto nella sua ipotetica forma, ma solo attraverso i suoi effetti: in Navidson la paura atavica della solitudine, in Truant la manifestazione di un malessere fisico che ricorda i traumi infantili, in Zampanò l'ombra della cecità. Un simile meccanismo è individuabile proprio in *The Blair Witch Project*³⁹⁵ che in parte racchiude una chiave interpretativa di *House of Leaves*: l'esperienza del trauma. I protagonisti della pellicola fuggono da un pericolo invisibile, accorgendosi in ultima istanza di star vivendo il terrore di fronte all'esistenza e all'assenza: «The natural world and, it is insinuated, the supernatural world beat Heather, Mike and Josh; defeating them, withholding its mysteries and making them wish they were back in the arms of their parents safe at home»³⁹⁶. L'assenza della vista comporta la perdita totale di orientamento e di attaccamento al reale, alla dimensione dello spazio e del tempo: «Without light, they have to rely on the rest of their senses. Humans depend on sight beyond all other senses and to have this taken away in a strange place is a terrifying prospect»³⁹⁷.

Il trauma dei ragazzi nel bosco è il trauma del ritorno all'origine di Navidson; il fotografo perso all'interno della casa si aggrappa all'unica speranza in suo possesso: la sua memoria e la sua stessa esistenza. In un finale che ricorda il ritorno alla nascita e all'utero della madre di David Bowman in *2001: A Space Odyssey* (2001: Odissea nello spazio, 1968) di Stanley Kubrick, Navidson viene ritrovato da Karen in posizione fetale alla ricerca della luce in opposizione alla oscurità familiare del labirinto in cui si trovava immerso: «Karen: No, but that's what I was thinking. And then he was there, right at my feet, no clothes on and all curled up. His hand was white as ice. [She holds back the tears.] When I saw him like that it didn't matter anymore where I was»³⁹⁸. Navidson paga le

³⁹⁵ In relazione alla creatura, ivi, p. 24: «The Blair Witch Project remain sceptical about the existence of the 'monster' just as the viewer does despite growing evidence of its presence. The scepticism is therefore shared by both some of the characters and the viewers. [...] The Blair Witch Project where the monster is unseen by either the protagonists or the viewer. However, the Blair Witch is still an object of terror, even if she is never witnessed».

³⁹⁶ P. Turner, *The Blair Witch Project*, cit., p. 70.

³⁹⁷ Ivi, p. 76.

³⁹⁸ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 524; trad. it. *Casa di foglie*, cit., p. 544: «Karen: No, ma ne ero convinta. Ed eccolo, raggomitolato a terra, completamente nudo. Aveva le mani bianche come la

conseguenze del suo trauma con l'asportazione della mano destra, dell'orecchio destro e dell'occhio sinistro: non a caso, i tre sensi principali coinvolti nella vicenda: la vista, il tatto e l'udito. La tangibilità del reale è tagliente, un'arma che ha lasciato il fotografo amputato dei suoi stessi strumenti di lavoro, una pena da scontare che in parte riproduce il fallimento del suo stesso credo: la rappresentabilità e il visibile.

***House of Leaves* e il genere horror**

House of Leaves apre ad una riflessione sul genere horror e la topica del gotico sia per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi sia l'architettura della casa oggetto del mistero dell'intera vicenda. Si possono ipotizzare quali opere cinematografiche e con che potenza abbiano influito sull'autore nella costruzione del romanzo. Uno dei primi registi a cui fare riferimento è Dario Argento; le inferenze e i confronti tra la sua poetica e *House of Leaves* sono molteplici, ma in questo caso verranno considerati gli elementi tipici per un tentativo di confronto tra il romanzo di Danielewski e alcuni episodi dai film di Argento. Uno dei possibili legami è dato dal personaggio di Zampanò e il co-protagonista di *Il gatto a nove code* (1971, Dario Argento), Franco Arnò (Karl Malden), un cieco enigmista. Arnò durante tutta la pellicola aiuta un giornalista, Carlo Giordani (James Franciscus)³⁹⁹, a risolvere i vari crimini presentati nel film. Il vecchio cieco compone cruciverba ed enigmi utilizzando il suo acuto spirito deduttivo ed è parte integrante delle indagini insieme a Giordani; il personaggio in parte presenta caratteristiche simili a Zampanò: la stessa ironia, la stessa condizione di solitudine – Arnò vive insieme alla nipotina Lori e più volte ripete la necessità della compagnia nella sua grigia vita composta da giochi e indovinelli – anche lo stesso linguaggio criptico sempre sulla punta dello scherzo. Lude apostrofa così Zampanò: «“Eighty fucking years old, alone in that pisshole,” Lude had told me later. “I don't want to end up like that. No wife,

neve. [Ricaccia indietro le lacrime]. Quando l'ho visto in quelle condizioni non mi è più importato dove fossi».

³⁹⁹ L'indagine giornalistica di Giordani, con cui si trovano punti di collegamento con quella di Truant si può avvicinare ad un'altra pellicola, *Non si sevizia un paperino* (1972) di Lucio Fulci in cui è presente un giornalista di cronaca nera Andrea Martelli (Tomas Milian).

no kids, no nobody at all. Not even one fucking friend.”»⁴⁰⁰. È curioso come, in entrambe le opere, vi sia una continua enfasi sulla voce femminile come ristoro e un altro dettaglio non indifferente: l’importanza dell’accumulo degli oggetti.

Nel cinema di Argento gli oggetti sono inquadrati, impolverati, distrutti e diventano parte di uno spazio gotico intriso di significati onirici e allucinatori; gli oggetti in una poetica postmodernista non acquisiscono in apparenza un significato di accumulo e scarto capitalistico, o nel pensiero di Žižek un ritorno del represso lacaniano, ma «Residue confronts us with the odd reality in modernity that things dominate humans; humans are servants to things. The Argento image confronts its viewer with that reality»⁴⁰¹. Questa dinamica non si osserva solo nella descrizione della casa in cui vive Zampanò, ma crea un filo di legame con l’accumulo degli oggetti significanti nella casa di Ash Tree Lane rappresentati dagli amuleti di Karen⁴⁰². Una parentesi a parte meriterebbero le inferenze per quanto riguarda gli animali e la violenza sugli stessi tra *House of Leaves* e il cinema di Argento; in entrambi gli autori si nota una predisposizione nella descrizione di corpi animali eviscerati e brutalmente violentati e ritorna nell’accumulo senza fine di Truant. In Zampanò il catalogo risulta essere polveroso, stantio e in apparenza privo di significato:

Where his things were concerned, they ran the spectrum: tattered furniture, unsued candles, ancient shoes (these particular looking sad & wounded), ceramic bowls as well as glass jars and small wood boxes full of rivets, rubber bands, sea shells, matches, peanut shells, a thousand different kinds of elaborately shaped and colored buttons⁴⁰³.

⁴⁰⁰ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. xiv; trad. it. *Casa di foglie*, cit., p. xiv: «Ottanta cazzo di anni ed è morto tutto solo in quel buco schifoso» mi ha detto una volta. «Non voglio fare la stessa fine. Niente moglie, niente figli, nessuno. Nemmeno un amico del cazzo».

⁴⁰¹ S. Baschiera, R. Hunter, *Italian Horror Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 112.

⁴⁰² Amuleti di animali che spariscono nel corso della vicenda. M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 74: «“No matter how many ceramic turtles or wooden ducks, goldfish, celestial dragons, or bronze lions I put in this goddamn house,” she rants. “It still keeps throwing off this awful energy. I need to find a psychic. Or an exorcist. Or a really good real-estate agent”». Trad. it. ivi, p. 80: «Ho riempito le stanze di tartarughe di ceramica, anatre di legno, pesci rossi, draghi celestiali e leoni di bronzo» si lagna Karen. «E questa maledetta casa continua a emanare energia negativa. Mi serve un medium. O un esorcista. O un agente immobiliare con le palle».

⁴⁰³ Ivi, p. xvi; trad. it. ivi, pp. xvi-xvii: «A proposito dei suoi averi, ce n’era per tutti i gusti: mobili rotti, candele inutilizzate, scarpe vetuste (dall’aspetto particolarmente triste e abbacchiato), ciotole di ceramica,

Il catalogo prosegue e si conclude citando gli scritti di Zampanò; proprio l'accumulo delle pagine porta l'acquisizione di un significato pregnante dell'elenco di oggetti abbandonati in precedenza:

[...] there were reams and reams of it. Endless snarls of words, sometimes twisting into meaning, sometimes into nothing at all, frequently breaking apart, always branching off into other pieces I'd come across later – on old napkins, the tattered edges of an envelope, once even on the back of postage stamp; everything and anything but empty; each fragment completely covered with the creep of years and years of ink pronouncements; layered, crossed out, amended; handwritten, typed; legible, illegible; impenetrable, lucid; torn, stained, scotch taped; some bits crisp and clean, others faded, burnt or folded and refolded so many times the creases have obliterated whole passages of god knows what – sense? truth? deceit?⁴⁰⁴

Truant, dopo aver descritto il groviglio caotico delle pagine, si sofferma sul valore delle parole: «[...] and in the end achieving, designating, describing, recreating – find your own words; I have no more; or plenty more but why? and all to tell – what?»⁴⁰⁵. Il giovane si rifiuta di trovare le parole per descrivere ciò che ha visto e ciò che tocca con mano, ed è l'unico rifiuto del romanzo. Un altro elenco, molto più pregnante dal punto di vista visivo, è presente nelle pagine di *House of Leaves*; tutti gli oggetti descritti vengono anticipati da una negazione “non”: Danielewski, quindi, non cataloga ciò che è presente nella casa, ma ciò che è assente in una direzione opposta rispetto all'esempio precedente, un accumulo assente:

barattoli di vetro, scatoline di legno piene di viti, elastici, conchiglie, fiammiferi, gusci di noccioline, un migliaio di bottoni di ogni forma e colore».

⁴⁰⁴ Ivi, p. xvii; trad. it. ivi, p. xviii: «dentro di pagine ce n'erano proprio tante. Grovigli infiniti di parole che contorcendosi andavano a formare un significato, ma più spesso no, e si diramavano in frammenti sempre nuovi in cui mi sarei imbattuto più avanti – su vecchi fazzoletti, sui bordi sgualciti di una busta da lettere, una volta perfino sul retro di un francobollo; non c'era nulla, ma proprio nulla, su cui non fosse stato scritto qualcosa; tutto era ricoperto di anni e anni di dichiarazioni affidate all'inchiostro, sovrapposte, cancellate, corrette, scritte a mano, a macchina, leggibili, illeggibili imperscrutabili, chiarissime, lacerate, macchiate, tenute insieme con lo scotch; alcune integre e linde, altre scolorite, bruciate o piegate e ripiegate così tante volte su loro stesse che le pieghe avevano ormai cancellato interi brani di dio solo sa cosa – senso? verità? inganno?».

⁴⁰⁵ Ibidem; trad. it. ibidem: ««in definitiva, per designare, descrivere, ricreare – scegliete un po' voi la parola, io le ho finite; oppure ne ho ancora molte, ma perché? e per dire... cosa?»».

Come le precedenti, anche l'Esplorazione n. 4 può essere interpretata come un viaggio personale. Sebbene alcune zone della casa, come per esempio la Grande Sala, sembrano suggerire un'esperienza condivisa, molti passaggi adiacenti scoperti dai singoli membri della squadra, spesso solo con un'occhiata superficiale, rimangono per sempre celati agli occhi degli altri. Partono, a dispetto - e alla luce - delle investigazioni future, la discesa di Holloway lungo la scalinata rimane unica.

Quando lui e la sua squadra riescono finalmente ad arrivare in fondo, hanno già trascorso tre notti in quell'oscurità infida, con il corpo protetto dai sacchi a pelo e dalla trave, ma con il cuore alla mercé della "pesantezza", come la definisce Jed, che sembra costantemente in agguato pochi metri più in là, pronta ad aggredirli. Tutti scendono l'ultimo gradino provando un senso di euforia, ma in realtà hanno solo esplorato fino alla fine un aspetto della casa che già conoscevano. Nessuno di loro è preparato ad affrontare l'ignoto che ora gli si para davanti.

La mattina del quarto giorno i tre uomini decidono di addentrarsi in una nuova serie di stanze. Holloway dichiara: «Abbiamo fatto un bel pezzo di strada. Vediamo se spagiani e è qualcosa». Wax e Jed non protestano e di lì a breve si ritrovano a procedere nelle tenebre del dedalo.

Come al solito Holloway impone delle soste per prelevare campioni dal muro. Jed è diventato puntiglioso con scalpello e martello, con cui riesce a scavare delle piccole quantità di materiale nero e terreo da depositare nei barattoli che Reston gli ha procurato. Come aveva fatto durante la discesa, Holloway si assume il compito di marcare il percorso, attaccando frecce fotoluminescenti alle pareti, spruzzando gli angoli di vernice fosforescente e srotolando la lenza ogni volta che il percorso si fa più intricato e ingannevole.⁴⁰⁵

agli occhi, mi spaccava in due la testa, ho battuto via il suo numero ancora prima di girare l'angolo, poi ho perso un quarto d'ora a cercare la macchina. Sentivo che stavo ricominciando a farmi prendere dal panico, non stavo bene. Forse era per via del fatto che avevo perso la bussola, avevo perso la cognizione del tempo e anche dei brandelli di fatti accaduti, o forse mi stavo parlando più cose di quante credessi, avvenimenti più importanti, situazioni particolari: effettivamente l'unica cosa cui potessi aggrapparmi mentre mi facevo trascinare dalla mia vecchia carretta verso quella topalia che mi ottinavo ancora a chiamare casa - mai più - era il suo viso, quel sorriso ironico, di Natasha, familiare ma sconosciuta, vista in un ristorante e perduta all'angolo di una strada, svanita in una folata di traffico. Mi sono guardato le mani. Stringevo così forte il volante che le nocche erano scintillanti punti bianchi, e avevo la freccia inserita, CLIC-clic CLIC-clic CLIC-clic, una certezza, semplice, chiara, eppure in tutta la sua meccanica sicurezza mi ha fatto svoltare nella direzione sbagliata. (4)

⁴⁰⁵Traboccando gli agenti plastici - si tratta di un sistema semplice ed economico per tenere traccia dei propri spostamenti in un labirinto complicato - la lenza presenta anche una vecchia mitologia. La figlia di Mosca, Annasa, di a fuoco un filo che egli utilizza per fuggire dal labirinto. Il filo è servito imponentemente da metafora del cordone ombelicale, della vita e del destino. Le Mousse greche o le Parche romane (dette anche Fate) dipanavano e tagliavano il filo della vita. Conosciamone, nei colli orici il filo simboleggia il senso.

Curiosamente, però, man mano che Holloway si inoltra nelle stanze, sempre meno si ferma a raccogliere campioni o a contrassegnare il percorso. Sordo a quanto pare alle parole di Seneca.

Jed è il primo a mostrarsi preoccupato per l'eccessiva fretta del caposquadra: «Lo sai dove stai andando, Holloway?». Lui però si limita ad aggrottare la fronte, e continua ad avanzare. Sembra determinato a trovare qualcosa, qualcosa di diverso, qualcosa di decisivo, o se non altro un segno dell'esistenza di un ambiente esterno. Ad un certo punto riesce perfino ad aprire un buco nel muro a forza di sfregamenti, calci e martellate, ma si ritrova davanti solo l'ennesima stanza senza finestre dove un vano conduce in un altro corridoio, il quale a sua volta si apre su una nuova, infinita serie di stanze vuote e passaggi, le cui pareti potenzialmente nascondono e - quindi - suggeriscono - un possibile fuori, sebbene si rivelino invariabilmente l'ennesimo limite dell'ennesimo spazio interno. Citando la famosa massima di Gérard Eysenck: «Interni e interiorità non si ribellano mai».⁴⁰⁶

Questo desiderio di esteriorità è senza dubbio amplificato ulteriormente dal vuoto assoluto di quegli spazi. Niente ti offre un pretesto per indagare. In parte perché non si sono mai imbattuti in un oggetto, né tantomeno in un impianto o in una raffineria di qualche tipo.⁴⁰⁷ Nel lontano 1771 Sir Joshua Reynolds, nel suo *Discorsi sull'arte*, si schiera contro l'importanza del particolare, chiamando in causa per esempio «l'attenzione minuziosa nel distinguere le varie stoffe le vesti non sono di lana, lino o seta, di raso o velluto: sono di stoffa, nient'altro».⁴⁰⁸ Un tale giudizio generale sembra calzare a pennello alla casa di Navidson, dove a dispetto delle dimensioni i corridoi e le stanze non sono altro che questo, corridoi e stanze, anche se talvolta, come ha osservato in un'occasione John Updike tentando di dare un senso al labirinto: «Le gallerie sembrano dritte, ma curvano furtivamente».

Va da sé che perfino le stanze, i corridoi e l'unica scala a chiocciola siano oggetti di una disposizione ben precisa. E in certi casi molto particolare. Tuttavia, considerando gli spostamenti costanti, l'infinito ridursi degli spazi e l'assunto rappresentato da quel primo corridoio che si allontana dal soggiorno per poi tornare, attraverso una serie di svolte a sinistra, nel punto in cui in teoria dovrebbe esserci il soggiorno, ma invece non c'è, la suddetta disposizione segue un

⁴⁰⁶Gérard Eysenck, «Penetrate (senza) una breccia: corridoi esistenziali nell'avventura di Holloway», *Verbale della conferenza tenutasi nella Sezione di Psicologia sperimentale dell'Università di Roma, 8 giugno 1993*, ristampato da Fraker and Wenberg, 1996.

⁴⁰⁷Vedi Joshua Reynolds, *Discorsi sull'arte* (1771) (Collier, New York, 1961).

Figura 14: *Casa di foglie*, cit., pp. 128-129

La dimensione del vuoto e dell'assente è una delle caratteristiche principali degli oggetti dei film di Argento, in cui attraverso il *medium* del cinema si ha visione della realtà attraverso un altro punto di vista e il recupero dell'essenzialità dell'immagine:

we might align Argento's camera with the task that Siegfried Kracauer sets for the medium of cinema: the redemption of physical reality through the reorientation of sight toward those things and views otherwise cast aside. For Kracauer the cinematic medium enacts its true essence when its images confront us with sights we are otherwise predisposed not to see⁴⁰⁶.

È lo stesso scopo in termini diversi che accenna Danielewski attraverso la casa: l'assenza come recupero di autenticità e di realtà attraverso l'assenza. Il vuoto, dunque, in analogia con la descrizione dello spazio nei film del regista italiano: «Emptiness can be seen as both a space that needs controlling and governing, and as a space of opportunity. Emptiness becomes a ripe space. [...] His (Argento's) films attempt to image a kind of

⁴⁰⁶ S. Baschiera, R. Hunter, *Italian Horror Cinema*, cit., p. 117.

empty space without immanence»⁴⁰⁷. Lo spazio, l'oggettistica e l'assenza portano al recupero dell'immagine e dell'opportunità di recupero di un'esperienza non mediata, reale ed attraverso i sensi.

Prima di passare ad una breve parentesi sull'elemento topico della casa infestata, è utile descrivere altri due punti di contatto tra gli autori: il regime della scopofilia, l'enfasi sullo sguardo, e il conseguente stato allucinatorio della realtà descritta nel cinema di Argento e in *House of Leaves*. Entrambi gli aspetti sono indelebilmente collegati, ma importante è porre una breve premessa: sia per Danielewski sia per Argento lo scopo non è narrare attraverso le parole o mediare il racconto paradossalmente con una parentesi narrativa, ma costruire opere di sensazioni, di percezioni e di immagini; Argento afferma

che i suoi “film nascono per essere rappresentati e non per essere ‘letti’. Nascono per immagini e non per concatenazione di storie”. L'immagine, le immagini, sono dunque la dimensione generativa, che cerca un aggancio nella possibilità del verosimile ma si svincola dalle pastoie del realismo, per realizzare “un cammino che prende il via del razionale per giungere, all'iperrazionale e quindi approdare all'irrazionale e, come ultima spiaggia, al delirio”⁴⁰⁸.

Questa lunga citazione evidenzia un paio di punti fondamentali: la rappresentazione al centro della narrazione e lo svincolo dal realismo. Come per Argento, in Danielewski in apparenza si utilizzano dispositivi di identificazione fondati sul realismo tra lettore e vicende per poi cadere in una spirale allucinatoria del racconto di Truant e nelle esplorazioni nella casa. Entrambi gli autori cercano di decostruire un canone tradizionale, strutture e segni che «vengono desematizzati e utilizzati [...] per la capacità evocativa che possiedono e che rimanda ad altro, creando un cortocircuito di senso»⁴⁰⁹. I luoghi e gli spazi «non esistono nella realtà se non come parti singole [...] ma che attraverso un atto creativo di sintesi e di re-invenzione, si danno come luoghi dell'alterità, in cui possono aver luogo avvenimenti fantastici al di fuori delle logiche della razionalità»⁴¹⁰. Per quanto

⁴⁰⁷ Ivi, p. 118.

⁴⁰⁸ *Dario Argento*, a cura di D. de Gaetano e M. Garofalo, Torino, SilvanaEditoriale, 2022, p. 30.

⁴⁰⁹ Ibidem.

⁴¹⁰ Ivi, p. 35.

riguarda i luoghi, a livello cinematografico si notano simili inferenze nel cinema di Andrej Tarkovskij, in particolare in *Stalker* (1979); in un genere quasi opposto ai due autori presentati, ovvero la fantascienza, lo spazio risulta essere trattato come incontro con l'Alterità; la Zona viene descritta come uno spazio che continua a mutare nel corso della pellicola se attraversato dall'uomo, nel centro della Zona l'uomo potrà richiedere e ottenere ciò che desidera. Un centro che viene descritto come vuoto e pone un nuovo dialogo con il Sé e l'esplorazione della propria memoria.

Riprendendo l'importanza dello sguardo, si è descritta in precedenza la volontà di produrre un continuo disorientamento tra identificazione e distacco dalla storia provocata dal montaggio e dalla presenza della realtà mediata dalla telecamera, come si è visto in *The Blair Witch Project*; anche in Argento, il montaggio è necessario per creare però «un inganno dello sguardo [...]» e «voler mostrare un itinerario [...] alla scoperta dei fantasmi che popolano il nostro inconscio»⁴¹¹. Si nota quindi una vicinanza alla tecnica cinematografico-letteraria utilizzata da Danielewski: i punti di fuga, le assenze e il *medium* del cinema con funzione di analisi dei personaggi, della loro psiche e delle loro paure. Lo strumento di analisi attraverso l'inganno istituito dal cinema è uno dei fondamenti del cinema di Argento in cui lo spettatore confonde «l'apparire quando si crede di vivere, il sognare (o precipitare nell'incubo) quando si crede di essere vigili e di poter dominare la realtà»⁴¹². Il disorientamento offerto dalla disposizione materiale delle parole in Danielewski ne è la prova, non è più distinguibile un reale confine tra fiction e realtà⁴¹³.

Il meccanismo più evidente di creazione del caos è la rottura con la visione; la vista è il senso maggiore attraverso cui l'uomo percepisce la realtà e la sua assenza, la sua violazione e la sua sottrazione creano una rottura tra l'esperienza del reale e la percezione mentale. Questo taglio del visivo può ricordare il famoso taglio dell'occhio in *Un chien andalou* (Un cane andaluso, 1929) di Luis Buñuel, ma sia per Argento sia per Danielewski la violenza va oltre al semplice taglio netto del visivo. In Argento, la violenza sull'occhio

⁴¹¹ Ivi, p. 50.

⁴¹² Ivi, p. 45.

⁴¹³ S. Baschiera, R. Hunter, *Italian Horror Cinema*, cit., p. 93: «In their blurring of fact and fantasy, challenges to representation, hallucinatory quality and particular strategies to incorporate the viewer into their images, they address a world where the real and illusory have lost their clarity and where art is as dangerous as life».

è presente sia come forzatura della visione degli atti di terrore e orrore dei personaggi nelle pellicole sia come strumento intertestuale⁴¹⁴. In *Opera* (1987), la cui protagonista Betty (Cristina Marsillach) viene costretta dal suo stalker a guardare gli assassinii che l'uomo compieva, tenendole gli occhi aperti grazie ad una striscia di spilli apposta sotto la linea oculare, l'occhio «is not physically destroyed, though the victim is threatened with blindness if she blinks and refuses to gaze at the murder being perpetrated before her eyes»⁴¹⁵. In questa operazione di forzatura della visione sono riconoscibili esempi celebri dal cinema come *A Clockwork Orange* (Arancia Meccanica, 1971) in cui il protagonista Alex DeLarge (Malcolm McDowell) è costretto a guardare i film durante la somministrazione della Cura Ludovico, oppure il regime di scopofilia è al centro di *Peeping Tom* (L'occhio che uccide, 1960) in cui l'assassino moltiplica la violenza della morte attraverso la visione della fotografia e l'ossessione per il dettaglio. In *House of Leaves* lo sguardo sfocia nel paradossale, ovvero la violenza è data dalla privazione della vista; si insinuano due tensioni da una parte la volontà dell'osservazione – Navidson dopotutto è un fotografo – e l'impossibilità di cogliere la realtà attraverso lo sguardo della paura. La conseguenza è evidente: la descrizione allucinatoria della realtà. Quest'ultimo elemento accomuna la riflessione sull'iperrealismo rilevato in Argento in cui non è al centro il significato, ma «the phonetic and rhythmic effects that they evoke»⁴¹⁶. La poetica del regista romano ha come essenza il ritrarre una realtà che è mentale del regista stesso, in cui avvengono crimini, violenze e in cui si esamina ogni parte dell'inconscio, tra tono onirico e allucinatorio. Entrambi questi aspetti vengono rilevati nel racconto di Truant, intriso di bugie, storie inventate dal giovane costantemente sotto effetto di droghe fino alle allucinazioni lucide; il ragazzo infatti immagina di essere investito in strada e di morire con violenza e dolore:

⁴¹⁴ In parte completa la spiegazione sul recupero della tradizione, la revisione del canone e la spectatorship. Ivi, p. 103: «Intertextual references animate the images of perverse sexuality and extreme violence, and disrupt any sense of continuous internal space, interrupting the flow of the narrative reminiscent of Buñuellian optics that are unstable and threatening. The viewer moves between surface and depth, works of classical and popular art that lose their shapes, their borders, the boundaries between the real and the imaginary, the subjective and objective, and, like the characters, becomes prey to the terrors of a constantly altering modern and visible worlds».

⁴¹⁵ Ivi, p. 97.

⁴¹⁶ Ivi, p. 117.

Only there was no milk. There was no gas. No leak either. There weren't even any people. Certainly none who were screaming. And there sure as hell wasn't any truck. I was alone. My street was empty. A tree fell on me. So heavy, it took a crane to lift it. Not even a crane could lift it. There are no trees on my block⁴¹⁷.

Da notare come il recupero della realtà sia fatto nuovamente per negazione degli oggetti presenti nell'allucinazione di Truant, la sensazione dell'oggetto e del materiale come negazione è essa stessa la ricostruzione dell'assente: in questo episodio è insita quindi l'essenza della casa.

Un piccolo sguardo su un altro *topos* che lega Argento e Danielewski: la casa infestata⁴¹⁸. Il *topos* proviene dalla tradizione gotica e uno degli archetipi più vivi e rappresentati è dato da *The Fall of the House of Usher* (La caduta della casa degli Usher, 1839) di Edgar Allan Poe; il modello di Poe è più volte citato nell'opera di Danielewski intrecciata con la poetica del labirinto borgesiana. Nel caso di Argento, la casa infestata e intrisa di fantasmi e passato è al centro delle sue pellicole, in particolare in *Suspiria* (1977) e in *Inferno* (1980)⁴¹⁹. Il secondo caso permette di tracciare un legame diretto con la casa di Ash Tree Lane. In *Inferno* la protagonista Rose Elliot (Irene Miracle), una poetessa, acquista un libro, *Le Tre Madri*, di un architetto alchimista Emilio Varelli in cui sono narrate le storie delle tre madri degli Inferi; la poetessa raggiunge uno dei portali per accedere al regno dell'oltretomba. La discesa agli inferi non è solo mentale ma anche fisica: una delle scene iconiche del lungometraggio è il recupero di una chiave all'interno delle fondamenta invase da acqua stagnante dell'edificio indicato da Varelli. Il viaggio dantesco nell'oltretomba è altresì presente in Danielewski e alluso più volte insieme a Virgilio nel corso della narrazione. Il viaggio in Danielewski si conclude con l'ultima violenza visiva che incornicia il suo legame con Argento, ovvero l'episodio del ritrovamento di Navidson, in cui in un'allucinazione non descritta ma filtrata dalla

⁴¹⁷ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 108; trad. it. *Casa di foglie*, cit., p. 117: «Solo che non c'era neanche una goccia di latte. Né di benzina, e neanche una perdita. Non c'era nemmeno la gente. Di sicuro nessuno che urlasse. E sicuramente, cazzo, non c'era neanche il camion. Ero da solo. La strada era deserta. Mi è caduto addosso un albero dal cielo. Talmente grosso che per sollevarlo hanno dovuto chiamare una gru. E neanche la gru ce l'ha fatta. Nel mio quartiere non ci sono alberi».

⁴¹⁸ Esempi in questo senso si possono individuare in tutta la narrativa americana, in autori come E.A. Poe e Nathaniel Hawthorne.

⁴¹⁹ Notare che la casa infestata è al centro di lungometraggi in altri due registi italiani dell'orrore, ovvero Mario Bava e Lucio Fulci.

testimonianza fornita dai dispositivi di registrazione vede l'uomo puntare su di sé la luce della torcia negli occhi, negandogli la vista con il calore consolatorio dell'illuminazione artificiale.

Internet: rete e labirinto

House of Leaves è un'opera che è nata e si è diffusa grazie alla rete, a internet e al suo interno, come si è visto, è presente un labirinto che interseca la vicenda dei personaggi coinvolti nel mistero della casa di Ash Tree Lane. Prima di parlare dell'importanza di internet sia come elemento paratestuale sia come natura integrante dell'opera, è necessario accennare alla struttura del labirinto. Il labirinto, infatti, lega queste due componenti: quella testuale e quella mediatica. Un testo di riferimento e di sintesi per la definizione di queste matrici complesse è *Dall'albero al labirinto*⁴²⁰ di Umberto Eco. Eco costruisce una larga riflessione sugli oggetti degli alberi nel contesto semiotico e dell'importanza dei labirinti nel corso della filosofia moderna e contemporanea. Lo studioso individua tre tipi possibili di labirinti e li sottopone ad un confronto sia letterario sia strutturale; il primo è il labirinto archetipo di tutti gli altri ovvero quello di Cnosso chiamato «unicursale: come vi si entra non si può che raggiungere il centro (e dal centro non si può che trovare l'uscita). Se il labirinto unicursale fosse "srotolato" ci ritroveremmo tra le mani un unico filo, quel filo d'Arianna che la leggenda ci presenta come il mezzo [...] per uscire dal labirinto, mentre di fatto altro non era che il labirinto stesso»⁴²¹. È interessante la ripresa del mito classico, in quanto lo stesso Danielewski lo cita a più riprese, ne dedica un capitolo intero della sua opera oltre a rimaneggiare le diverse versioni presenti nella letteratura mondiale come *La casa de Asterión* (La casa di Asterione, 1947) di Jorge Luis Borges. Il parallelo tra Danielewski e Borges verrà ripreso in seguito, è necessario però sottolineare l'importanza della struttura dei labirinti creati dai due autori e come i loro testi siano legati non solo tra loro ma anche ad una folta tradizione.

⁴²⁰ U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, RCS, 2007.

⁴²¹ Ivi, p. 62.



Figura 15

Figura 15: Il labirinto unicursale

Procedendo con la classificazione di Eco, il secondo tipo è il labirinto manieristico o *Irrweg* in cui «tutti i percorsi portano a un punto morto, salvo uno, che porta all'uscita [...]. Vi si possono commettere errori, si è obbligati a tornare sui propri passi»⁴²². Quello che sottolinea poi Eco è essenziale anche nella decifrazione del testo di Danielewski, come riporta in nota 26: «non c'è bisogno del minotauro; il minotauro è il visitatore stesso, portato a ingannarsi sulla natura dell'albero»⁴²³. Il labirinto si complica e vede un unico punto di fuga e nega la possibilità di riduzione ad una struttura semplice e lineare.

⁴²² U. Eco, *Dall'albero al labirinto*, cit., p. 63.

⁴²³ *Ibidem*.



Figura 16

Figura 16: il labirinto manieristico

Il terzo tipo è quello di maggiore interesse per la definizione moderna di rete internet e dello spazio virtuale; secondo Eco «il labirinto di terzo tipo è una *rete*, in cui ogni punto può essere connesso con qualsiasi altro punto. Una rete non può essere srotolata. [...] il labirinto di terzo tipo, estensibile all'infinito, non ha né esterno né interno»⁴²⁴.

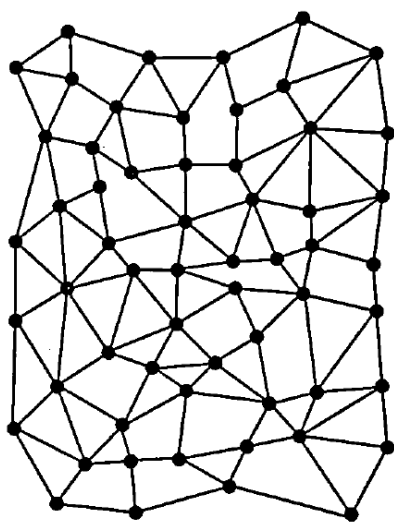


Figura 17

Figura 17: il labirinto-rete

Se, quindi, nei labirinti precedenti era possibile trovare un punto di entrata e di uscita, questa operazione non è possibile nella rete che non può essere ridotta a struttura

⁴²⁴ Ivi, pp. 63-64.

semplice e non può essere descritta nella sua spazialità duplice; il concetto di spazio cambia come quello di tempo, descritto nell'infinità possibile delle connessioni interne⁴²⁵. Questo tipo di labirinto fugge ad ogni tipo di conoscenza e non può essere descritto; chi si trova all'interno «deve anche imparare a correggere di continuo l'immagine che si fa di esso, sia questo una concreta immagine di una sua sezione (locale), sia essa l'immagine regolatrice e ipotetica che concerne la sua struttura globale (inconoscibile, sia per ragioni sincroniche che per ragioni diacroniche)»⁴²⁶. In sintesi, chi viaggia nel labirinto non può descrivere né nella sua particolarità né nella sua universalità la struttura del labirinto, in quanto continua a mutare e cambiare di aspetto, dunque il soggetto non deve più ragionare in termini lineari bensì in percorsi instabili e indefiniti.

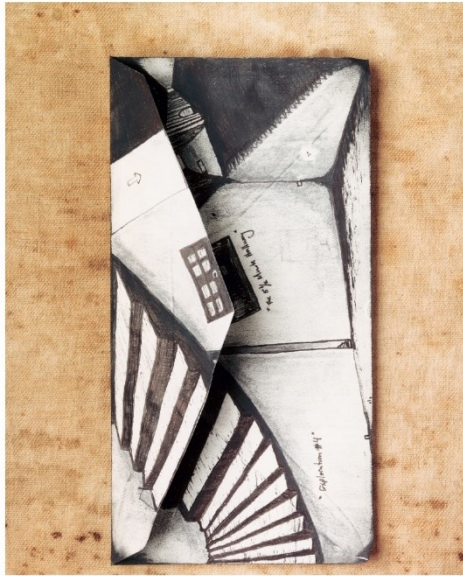
Eco tenta di descrivere una rete come «un albero di infiniti corridoi che ne connettono i nodi»⁴²⁷, ma ogni metafora è inutile nella sua descrizione in quanto non esistono né limiti interni né esterni⁴²⁸; una descrizione che ricorda i disegni del labirinto della casa di *House of Leaves*.

⁴²⁵ Si può aggiungere quindi un cambiamento dello spazio-tempo tradizionale rilevabile nel postmoderno e nell'ipermoderno, p. 64: «[...] prima, e ogni volta si potrebbe percorrerlo secondo linee diverse».

⁴²⁶ Ibidem.

⁴²⁷ Ibidem.

⁴²⁸ Ibidem: «[...] un poligono ha limiti esterni, mentre l'astratto modello della rete non ne ha».



n. 001280

590



n. 046665

591

Figura 18: *Casa di foglie*, cit., pp. 590-591

Eco, per descrivere la rete, riprende il noto concetto di rizoma, come definito da Gilles Deleuze e Felix Guattari nel 1976, in quanto traccia una geometria dell'impossibile all'interno di un discorso non più tradizionale: «[...] si dice che nel rizoma non vi sono punti o posizioni ma solo linee, però questa caratteristica è dubbia, perché ogni intersezione di linee crea la possibilità di individuare un punto»⁴²⁹. Ogni punto e ogni linea individuano uno spazio non descrivibile nella geometria euclidea, il rizoma non è un flusso continuo di connessioni, in quanto «può essere spezzato e riconnesso a ogni punto»⁴³⁰ definendo una continua moltiplicazione delle connessioni possibili; si può tracciare quindi un'analogia con la definizione di rimediazione di Grusin: lo studioso parlava di moltiplicazione incontrollata dei media e dei loro flussi in entrata e in uscita. Si stabilisce un importante paragone tra la funzione dei media e quella dei labirinti teorici: la mediazione è posta in questo caso dal testo letterario di Danielewski che permette un movimento tra le due questioni.

⁴²⁹ Ivi, pp. 64-65.

⁴³⁰ Ivi, p. 65.

Ritornando alle caratteristiche del rizoma: Eco sottolinea il suo continuo movimento instabile, «una rete multidimensionale di alberi, aperta in ogni direzione, crea rizoma, il che significa che ogni sezione locale del rizoma può essere rappresentata come un albero, purché si sappia che si tratta di una finzione»⁴³¹. Il filosofo in precedenza ha definito il rizoma come antigenealogico: in questo senso non è possibile ridurlo ad un'unica figura, nemmeno una metafora che possa ridurre ad una rappresentazione semplice o almeno in parte descrivibile. La riduzione ad oggetto teorico non significa l'impossibilità di percezione dell'oggetto; il rizoma non può essere descritto a livello globale, è contraddittorio, ma «si possono anche verificare processi a *loop*; del rizoma si danno sempre e solo descrizioni locali; in una struttura rizomatica priva di esterno, ogni visione [...] proviene da un suo punto interno»⁴³². Questo punto è fondamentale perché permette di riprendere l'architettura dell'esperienza della casa secondo Danielewski: la casa non può essere descritta nella sua interezza, ma nella sua località, per esempio attraverso misure matematiche non spiegabili; l'essenza del labirinto invece è solo esperibile dal suo interno, nessuna sua caratteristica è visibile.

L'assenza di visibilità all'interno della casa di Ash Tree Lane aumenta questa percezione: viene negata la vista, di conseguenza gli altri sensi vengono amplificati e l'unica esperienza possibile è quella interna nell'immersione in uno spazio-tempo non più definibile se non attraverso la sensazione del singolo; infatti, «come suggerisce Rosenstiehl (1979), esso è un *algoritmo miope*, nel senso che ogni descrizione locale tende a una mera ipotesi circa la globalità della rete. Nel rizoma, pensare significa muoversi a tentoni, e cioè *congetturalmente*»⁴³³. È il tentativo di Navidson all'entrata del labirinto: il filo di Arianna che utilizza viene rotto dalla forza del labirinto in continuo movimento, la negazione della linearità e della conoscenza portano i protagonisti ad esperire il labirinto nell'interiorità di ansie e di paure all'interno dell'oscurità infinita.

⁴³¹ Ibidem.

⁴³² Ibidem.

⁴³³ Ibidem.

La materialità del libro e le nuove forme di testi

Un ulteriore passaggio nella descrizione della casa in *House of Leaves* è la definizione di spazio e di architettura; nel paragrafo precedente si è delineata la natura del labirinto e quanto sia importante nel contesto intertestuale e paratestuale nell'opera di Danielewski⁴³⁴. L'analisi testuale successiva a questa breve introduzione vedrà due punti focali: da una parte l'interazione dei paratesti in una fitta rete mediatica con il testo di *House of Leaves* e dall'altra l'intertestualità interna al testo. Entrambe le riflessioni hanno come centro i legami che si instaurano all'interno del labirinto della casa. Lo spazio della casa mima una continua rete di rimandi tra le diverse componenti narrative e i media che amplificano il testo come descritto in precedenza. *House of Leaves* è un testo scritto nato nell'era digitale e influenzato dalle nuove tecnologie, affermazione dello stesso autore; il contrasto tra analogico e digitale pervade l'intera opera e si può però predisporre una nuova ipotesi interpretativa intrecciando la riflessione precedente sul labirinto e la rete. *House of Leaves* all'interno presenta e-mail, materiali digitali, link del sito stesso del libro per approfondire numerosi aspetti, un blog in cui condividere le interpretazioni con una comunità: internet è parte integrante dell'opera. Lo spazio narrativo dunque non è bidimensionale, o almeno, non è esclusivamente la materialità del libro.

Lo spazio reticolare può essere riassunto nella nozione moderna di cyberspazio⁴³⁵ in cui le dimensioni di spazio e di tempo convergono nella virtualità e nella simulazione; la materialità del virtuale è diversa, il libro è costituito da inchiostro e carta diverso è il materiale della rete. Le informazioni non sono visibili e tattili, sono trasformate «into binary form and reducing matter into silicon and liquid-crystal traces [...]»⁴³⁶. Il cyberspazio ha caratteristiche differenti rispetto alla percezione duale quotidiana e riprende i nodi e le infinite-indefinite connessioni del rizoma:

⁴³⁴ Sullo spazio in letteratura, l'opera centrale è *La poétique de l'espace* (La poetica dello spazio, 1957) di Gaston Bachelard.

⁴³⁵ E. Grosz, P. Eisenman, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, London, MIT Press, 2001.

⁴³⁶ Ivi, p. 98.

Cyberspace has been considered a “parallel” universe to our own, generated and sustained by global communications networks and computers linking disparate physical spaces and individuals through a shared virtual space, the space of linked, networked computers and their users⁴³⁷.

Gli *users* non sono altro che i lettori; se Danielewski ha sempre ritenuto necessario la presenza dei lettori nell’interpretazione e come condizione di esistenza stessa della sua opera, promuove la ricezione in quanto continua connessione tra le diverse visioni ed esperienza di lettura dell’opera. La sua opera contiene all’interno recensioni, e-mail e informazioni esterne alla ricostruzione di Truant: dunque, anche in *House of Leaves* il cyberspazio è interno al romanzo e ne costituisce una componente essenziale. Di conseguenza, vi è un’ulteriore complicazione del concetto di reale: se la realtà e il suo statuto sono messi in dubbio dalle continue metalessi e legami tra gli strati narrativi, la complessità aumenta quando intreccia un altro tipo di rete, infinita e immateriale. Le operazioni di ricezione non sono più interne all’opera, ma fluiscono all’interno e all’esterno di essa, quindi, «we now designate as “real” and which we no longer see as technological interventions but as modes of everyday operation in the real»⁴³⁸. Un nuovo spazio all’interno di un reale già in continuo mutamento è dato dal virtuale che fa emergere «the unthought, the unrealized, which at every moment loads the presence of the present with supplementary, redoubling a world through parallel universes, universes that might have been»⁴³⁹. Truant, infatti, legge le carte di Zampanò in ordine sparso e non ne comprende la vera natura, nella lettura e interpretazione a rete, in continuo movimento e instabilità vede l’emergere di una presenza di realtà a lui sconosciuta; le sue stesse storie cambiano nel corso della narrazione e stratificano un reale indelebilmente connesso con la soggettività interna ed esterna del flusso narrativo⁴⁴⁰. La conseguenza testuale è ovvia

⁴³⁷ Ivi, p. 99.

⁴³⁸ Ibidem.

⁴³⁹ Ivi, p. 101.

⁴⁴⁰ Non a caso le cicatrici osservate di Truant e il suo riflesso nelle superfici e negli occhi dei suoi amici vedono una complicazione ulteriore, e la messa in dubbio della realtà in cui vive; ivi, p. 103: «When a real object is Cyberspace, Virtuality, and the Real – reflected in a mirror image, the mirror contains behind its surface «an object in a relation of inverted identity with the real object, existing in virtual space, the space behind the plane of the mirror».

«the text we read may be in real space, but to the extent that it is comprehensible to us, it also exists in a state of virtuality»⁴⁴¹.

Il testo non è più immobile e statico sulla pagina, ma lega le diverse forme di possibilità del testo, delle sue infinite interpretazioni e dell'impossibilità di chiusura e limite di una storia apparentemente conclusa con l'ultima pagina cartacea; dunque la complicazione dello spazio narrativo nella sua virtualità porta all'incapacità di tracciare un confine tra virtuale e reale «[...] it is less clear whether we can draw a distinction between the virtual and the real in other perceptual modalities»⁴⁴². Lo stesso interrogativo aleggia nelle riflessioni di Truant attorno alla veridicità o meno dei manoscritti di Zampanò, sull'esistenza della casa e sulla propria identità; le connessioni all'interno dello scritto accademico del vecchio cieco portano Truant a ricercare un'unità nell'Io, ma Truant risulta essere diviso: un personaggio all'interno dell'opera e un lettore in fase di ricezione: «this identity remains irresolvably split because of an incapacity to resolve the differences between the real and the virtual body»⁴⁴³ e in questa direzione Truant confonde se stesso e la realtà in cui è immerso⁴⁴⁴, una finzione che lui definisce reale nel legame alla rete in cui è stato catturato da Zampanò. Nello spazio virtuale si delinea una separazione tra corpo e mente⁴⁴⁵ che dà vita alle allucinazioni visive di Truant, la perdita quindi di realtà e di tangibilità del testo di Zampanò. Il giovane si trova intrappolato all'interno di uno spazio virtuale creato dalla rete di significati attribuiti al testo che rispecchia l'indefinibilità del labirinto all'interno della casa; lo spazio e la realtà virtuale così descritta vede due caratteristiche, la prima «the idea of a disembodied, nonmaterial, or transcendental notion of design, design disembodied from matter»⁴⁴⁶ la seconda «the idea of a simulation, reproduction, enhancement, or augmentation of the senses and

⁴⁴¹ Ivi, p. 102.

⁴⁴² Ibidem.

⁴⁴³ Ivi, p. 103.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 103: «The very term virtual reality attests to a phantasmatic extension, a bizarre contortion to save not the real [...] but rather the will, desire, mind, beyond body or matter: this is a real not quite real, not an “actual real,” a “really real” but a real whose reality is at best virtual».

⁴⁴⁵ La contraddizione dello spazio virtuale, ivi, p. 104: «Explicitly spelled out here is a common set of representations of the (impossible) separation of body from mind, and thus real from virtual, a separation that I want to question, if only to show that the very real effects of virtuality and the virtual dimensions of reality cannot be so readily separated».

⁴⁴⁶ Ivi, p. 109.

materiality»⁴⁴⁷: da una parte, dunque, la non materialità dall'altra il distacco dalla fisicità nella riproduzione del virtuale. Una conseguenza allo spazio letterario è dunque una «new way of seeing, inhabiting, and designing space»⁴⁴⁸, un'uscita dalla descrizione tradizionale; deriva quindi una trasformazione non solo in analogia a quella evidente nel labirinto della casa in *House of Leaves* ma dello stesso spazio materiale del libro, una mediazione esterna all'oggetto libro concepito però come substrato fondamentale nell'avvio del processo stesso e «involves reconceptualizing the real and the relations of embeddedness, the nesting or interimplication (perhaps another name for difference) of the virtual and real within each other»⁴⁴⁹. La virtualità e lo spazio così descritto implicano una continua messa in dubbio del loro statuto e quindi la necessità di una negoziazione perpetua con il testo letterario⁴⁵⁰. Da questa breve riflessione sullo spazio si ritorna all'essenzialità dell'atto della lettura e della necessità secondo l'autore della presenza del lettore come statuto di esistenza del testo letterario, legato ad una rete infinita di interpretazioni.

***House of Leaves*: filologia e intertestualità**

House of Leaves racchiude un insieme di istanze diverse tra la critica alla tecnologia e l'apertura al mondo del digitale, collegando la riflessione tradizionale sui labirinti alla rete Internet. In questo senso, l'opera è stata definitiva secondo la categoria di ipertesto all'interno del romanzo network così denominato da Jessica Pressman⁴⁵¹; il libro come oggetto «contains an extensive hypertextual navigation system connecting multiple narratives and reading paths»⁴⁵². In alternativa, vi è un'altra definizione, quella di

⁴⁴⁷ Ivi, p. 109.

⁴⁴⁸ Ivi, pp. 111-112.

⁴⁴⁹ Ibidem.

⁴⁵⁰ Ibidem: «The virtual poses no threat to the real because it is a mode of production and enhancement of the real: an augmentation, a supplementation, and a transformation of the real by and through its negotiation with virtuality».

⁴⁵¹ J. Pressman, *House of Leaves: Reading the Networked Novel*, in «Studies in American Fiction», 34, 1, 2006.

⁴⁵² Ivi, p. 1.

technotext in *Saving the Subject: Remediation in House of Leaves*⁴⁵³ di Katherine N. Hayles, un testo «Produced by inscription technologies, technotexts construct their materialities so as to foreground the inscription technologies that produce them»⁴⁵⁴. Entrambi i termini forniscono un grado diverso di interpretazione di *House of Leaves*: da una parte si fa riferimento alle molteplici narrazioni che nascono dai diversi percorsi all'interno e fuori dal testo, in relazione alla creazione di un labirinto complesso, dall'altra invece si nota un'enfasi maggiore sul mezzo di produzione del testo e come viene fruito. *House of Leaves*, quindi, presenta la materialità di un libro, ma è come se fosse costruito secondo il funzionamento di una rete inter ed extratestuale, come evidenziato dal continuo ricordo delle note:

Here the materiality of the page is mobilized to create a cybernetic loop that runs from the page through the reader's body and back to the page, a process that links the temporality of reading with the emotional pacing of the narrative. As a consequence, the time of reading no longer takes place in an ontologically distinct real separate from the narrative but itself is used as a resource for literary effects⁴⁵⁵.

Pressman ipotizza poi che il colore blu della parola casa che ricorre nel corso del testo sia in riferimento ai link ipertestuali, e l'operazione di collegamento continua alle parti del testo sia fornita dall'autore stesso: «Every appearance of the word "house" is blue, the color of an active hyperlink on the Internet»⁴⁵⁶; questo processo è altresì chiamato rimediazione secondo la definizione originaria di Grusin e Bolter ed è il compimento del paradosso di *House of Leaves* «does this by presenting a paradox; it is a print novel for the digital age, a book that privileges print while pluggin into the digital network»⁴⁵⁷. Un altro luogo del testo che ne testimonia non solo l'entrata ipertestuale, ma anche intertestuale e interdiegetica è il capitolo tredici, intitolato "Il Minotauro". È un capitolo

⁴⁵³ K. N. Hayles, *Saving the Subject: Remediation in House of Leaves*, in «American Literature», 74, 4, 2002.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 794.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 798.

⁴⁵⁶ J. Pressman, *House of Leaves: Reading the Networked Novel*, cit., p.2.

⁴⁵⁷ Ivi, p. 1.

Non è l'unico punto in cui vi è un dialogo stretto con il testo di Danielewski; curiosa è la descrizione del labirinto da parte del Minotauro:

Ma non ho soltanto immaginato giuochi; ho anche meditato sulla casa. Tutte le parti della casa si ripetono, qualunque luogo di essa è un altro luogo. Non ci sono una cisterna, un cortile, una fontana, una stalla; sono infinite le stalle, le fontane, i cortili, le cisterne. La casa è grande come il mondo⁴⁶¹

e aggiunge poco dopo «Tutto esiste molte volte, infinite volte»⁴⁶². Il primo aspetto da notare è la descrizione in parte in negativo della casa del Minotauro per comprendere il tutto, ma anche nulla in quanto il tutto non viene descritto nella sua specificità; il tutto è impossibile da comprendere, come la ripetizione stessa del tutto «infinite volte». Il minotauro si sente intrappolato in un labirinto e gioca, crea enigmi, come appunto Zampanò.

Si arriva al terzo livello di interpretazione del capitolo ovvero la questione biografica dei personaggi. Zampanò aveva in progetto di scrivere una *pièce* teatrale dal punto di vista del minotauro in parte richiamando le vicende all'interno della casa di Ash Tree Lane; la nota 295 aggiunge questo strato interpretativo, aggiungendo una possibile vicinanza tra il Minotauro – la Creatura all'interno della casa – Holloway. L'ipotesi del suicidio del Minotauro accennata nella nota si avvicina al dolore del trauma di Holloway e al suo cuore spezzato per un amore giovanile (Elizabeth). La follia di Holloway si avvicina al dolore di Truant nel contatto con i materiali di Zampanò: la questione si complica ulteriormente. Truant parla di Zampanò intrappolato dentro il suo labirinto mentale; è uno dei punti del testo in cui si mette in dubbio l'esistenza del vecchio cieco e la fabbricazione finzionale del suo stesso personaggio:

Zampanò is trapped but where may surprise you. He's trapped inside me, and what's more he's fading, I can hear him, just drifting off, consumed within, digested I suppose, dying perhaps [...] which is to say – yes “Thou sees me not old man, but I know thee well” – [...] his voice has gotten even fainter, still echoing in the chambers

⁴⁶¹ Ivi, p. 45.

⁴⁶² Ibidem.

of my heart, sounding those eternal tones of grief, though no longer playing the pipes
in my head⁴⁶³.

Questo frammento ha dato adito ad altre interpretazioni e in particolare all'attribuzione dell'intera opera a Pelafina, la madre di Truant; Truant, infatti, in un altro passaggio diventa un anagramma «“The Minotaur” is an anagram for “O Im he Truant”»⁴⁶⁴, tanto che Pelafina in una lettera accenna a Zampanò, e sembra essa stessa essere Zampanò nei vari indizi disseminati nel testo. Uno in particolare riporta alla tonalità di rosso del testo⁴⁶⁵ e nella stessa lettera Pelafina scrive «Ma certo, certo. Conosci anche tu il Tutto di cui parlo. Il Tutto che mi impediscono di raccontare sebbene raccontarlo a te non significhi donarlo, niente affatto, ma al contrario rivelarlo»⁴⁶⁶, ed è evidente la vicinanza alla riflessione sul Minotauro. Un parallelo che riporta ad *House of Leaves* e il duplice livello del mito che assume una connotazione dunque biografica. Il mito prima è avvicinato al Minotauro (p. 349) cancellato per dire poi il Mito è Redwood. Redwood è in riferimento, come detto in apertura di tesi, al racconto preliminare di Danielewski che ha dato avvio secondo le parole dell'autore alla costruzione dell'opera, in cui si raccontava di una casa più grande all'interno rispetto all'esterno (la lettera del 23 febbraio 1988 nell'appendice delle *Lettere da Whalestoe*, in cui è citata la casa nelle sue definizioni come ossessione). Si è anche ipotizzato che i tubi presenti nella testa del vecchio Z accennato in nota 302 facciano riferimento alla condizione della madre di Truant, Pelafina⁴⁶⁷.

Tutte queste congetture aumentano gli strati narrativi che fuoriescono inevitabilmente dal testo: un ultimo strato è quello rappresentato appunto dalle *Lettere da*

⁴⁶³ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 338; trad. it. *Casa di foglie*, cit., p. 352: «Zampanò è in trappola, ma scoprire dove potrebbe sorprendervi. È intrappolato dentro di me, e come se non bastasse, sta svanendo, lo sento, va alla deriva, consumato dall'interno, o forse dovrei dire digerito, comunque sta morendo [...] che è come dire – sì, «non mi conosci, vecchio, ma io ti conosco bene – [...] la sua voce si sta indebolendo, eppure riecheggia ancora nelle camere del mio cuore, risuona con le sue infinite frequenze di dolore, ma non più nei tubi che ho nella testa».

⁴⁶⁴ *Revolutionary Leaves. The Fiction of Mark Z. Danielewski*, cit., p. 48.

⁴⁶⁵ M. Z. Danielewski, *Lettere da Whalestoe*, Roma, 66thand2nd, 2019, p. 34: «[...] avvolgi i tuoi progetti in varie tonalità di rosso?».

⁴⁶⁶ Ivi, p. 36.

⁴⁶⁷ Un altro indizio è il colore delle unghie di Pelafina, viola; ivi, p. 59: «Io all'epoca avevo ridicole unghie lunghe e viola» corrispondenti al colore dell'inchiostro rovesciato da Truant nell'episodio del magazzino.

Whalestoe, ovvero le lettere inviate dalla madre di Truant al figlio, mentre era ricoverata in ospedale psichiatrico. Qui è evidente il collegamento alla rete intertestuale e ipertestuale accennato ad inizio del paragrafo: il labirinto non è dunque solo su pagina, ma è una rete che comprende tutto ciò che è paratestualmente esterno al volume in carta ed inchiostro. L'evidenza dell'extratestualità in specifico quella della rete labirintica, rizomica o, internet è data dalla prefazione alle *Lettere da Whalestoe*: le lettere sono state raccolte da un certo Walden D. Wyrhta che insieme alla moglie Waheeda (altisonante nome, vicino a Veda) discutono sulla figura di Pelafina. Wyrhta si definisce «Esperto di Informazioni [...] una figura capace di organizzare, catalogare, indicizzare e fornire riferimenti incrociati»⁴⁶⁸; è inutile vedere anche negli anagrammi la costruzione dell'acronimo WWW insieme alla grande W, come definito l'ospedale psichiatrico. Attraverso questo labirinto intertestuale, extratestuale e mediatico, Danielewski conduce il lettore al punto di partenza, ovvero la pubblicazione di *House of Leaves* nel suo formato digitale. Il paradosso definito da Pressman, ovvero un romanzo in carta stampato nell'era digitale, così definita da McLuhan, è fruibile solo come una rete infinita di collegamenti che ha come base e centro il lettore⁴⁶⁹. I personaggi all'interno di *The Navidson Record* esistono in quanto ripresi dalla telecamera⁴⁷⁰, così come l'opera di Danielewski esiste solo grazie al lettore, alla sua interpretazione e alla costruzione infinita del labirinto quel Tutto e Infinito descritto dal Minotauro borgesiano.

⁴⁶⁸ Ivi, p. xiii.

⁴⁶⁹ J. Pressman, *House of Leaves: Reading the Networked Novel*, cit., p. 3: «The novel depicts artistic creation (the description of Navidson's artistic choices and cinematic effects), publication (footnotes discussing editorial changes and publication plans), and criticism (The Navidson Record is full of quotations from critical commentaries on Navidson's film). House of Leaves situates the work in its field of production and promotes a reading practice that focuses awareness on the fact that in our contemporary culture, these systems of production are increasingly digital».

⁴⁷⁰ K. N. Hayles, *Saving the Subject: Remediation in House of Leaves*, cit., p. 784: «However visible the mediations of consciousness (and unconsciousness), the technologies of inscription are invisible, their effects erased from the narrative world. Moreover, there is no consideration of how mastery of technique (or lack of it) might affect the inscriptions, whereas House of Leaves offers extended reflections on how Navidson's "great eye" affects the film Zampanò narrates».

La ricezione in *House of Leaves*

Si è appena affermato che il lettore è la componente fondamentale, se non la condizione di esistenza di *House of Leaves*; la ricezione svolge un ruolo importante all'interno del testo. Un aspetto particolare del romanzo è l'inserimento di giudizi diretti del pubblico alle vicende raccontate; un esempio si trova in nota alla lista di Lude.

È successo lo scorso dicembre, un mese prima che sentissi parlare di tangano, al termine di un novembre parecchio intenso. Per la festa dei morti, infatti, Lude si era procurato una gran quantità di ecstasy e me ne aveva venduta una parte a un prezzo stracciato. «Bello, questo è il nostro lasciassero per il paradiso al aveva detto, e ovviamente aveva ragione. Chi se ne frega se era autunno, a noi sembrava primavera. Lude faceva strada, passava da un locale a un bar, da un festino a Bel Air a un rave nel deserto, e ci imbucavamo in tutte le ville di Malibù dove venivano a sapere che c'era una festa. Incredibilmente, per quanto questo genere di eventi fosse ben sorvegliato – i cordoni di velluto rosso erano come barriere di filo spinato, impossibili da oltrepassare senza bombe a mano –, le pasticche erano le nostre bombe a mano. Al rilascio di una misera pasticca il velluto rosso veniva prontamente scostato. Ci facevano entrare dappertutto. Anche se avevano il naso che già sanguinava a furia di pippare, i polmoni neri di cannabis o la gola riarata dai bouton, l'ecstasy era tutta un'altra cosa, un'emozionante novità rispetto ai normali banchetti, uno scrigno di distrazioni rigonfie di felicità, del tipo che solo l'amore sa dare. E quindi alla fine quel mese – Rows now, non ci piove – Lude è scomparso nel suo libidinoso boudoir, e io l'ho mollato lì e ne ho trovato uno tutto per me.

Dopo qualche tempo Lude si è premurato di condividere con me il bollettino ufficiale delle sue prodigiose conquiste di quel mese e io per un motivo o per l'altro mi sono sentito in dovere di prendere nota di tutto.

LA LISTA DI LUDE

1/11 – Monique, 36 anni. Sulla sua lavatrice. È venuta durante il risciacquo, lui durante la centrifuga. Ascigipatrice rotta.

3/11 – Mattina: Tonya, 23. Ispanica. Due volte.

Sera: Nina, 34. Laccio di pelle al collo. Stivali a mezza coccia.

4/11 – Sparkle, 32. In un gasebo in mezzo alla festa.

5/11 – Kelly, 29. Ballerina. Nella sauna del padrone di casa.

6/11 – Gina, 23. Ricava sper favore prima di avanzare richieste allucinanti.

8/11 – Jennifer, 20. Nuda a mezzanotte sul trampolino della Usc.

9/11 – Caroline, 21. Svedese. Sul suo tapis-roulant. Poi un tizio che usciva con Monique (1/11) si è presentato cercando Lude. In realtà voleva solo dell'ecstasy.

10/11 – Susan, 19. L'ha sorpreso con la pioggia dorata. Lui l'ha sorpresa con un cappuccio.

11/11 – Sera: Brooke, 25. Mezzanotte: Marin, 22. Ha versato dello champagne sul letto e gli ha detto di dormirci sopra.

12/11 – Mezzogiorno: Alison, 24-28???? Sera: 7777, 23. L'hanno fatto con la muta da sub. Mezzanotte e lubrificante Astroglide. Continuava a chiamarlo O'Mell.

13/11 – Holly, 24-24???? Vietnamita.

14/11 – Dawn, 19. Leslie, 19. Melissa, 19. Di San Diego. Sono andati insieme al Pleasure Chest e hanno comprato per la prima volta un vibratore.

272

15/11 – Cindy, 20. Cameriera. «Mi annoio se non posso usare la bocca».

20/11 – Erin, 21. Ebraica. In un caseirino di Gap.

21/11 – Betsy, 36. Dopo il sesso voleva una collana di perle. Lude le ha detto che era al verde.

22/11 – Michelle, 29. Cattolica. L'ha informato che per fare sesso anale servivano solo della vaselina e un cuscino. Lei aveva entrambi.

25/11 – Stephanie, 18. Nera.

27/11 – Alicia, 23. Sulle casse dello stereo. Grosse casse. Col subwoofer. Pare sia stato parecchio intenso. E vibrante.

28/11 – Giorno del Ringraziamento, Dana, 28. Piercing all'ombelico. Piercing ai capezzoli. Piercing al clitoride. Ha ballato per Lude sul letto, poi si è masturbata fino a venire. Un'ora dopo, sesso. Lui non riusciva a venire di nuovo, lei ha chiamato un'amica. Hanno fatto un 69 e hanno giocato al Pompiò Russo, una variante della Roulette Russa. Lude era la pistola, loro facevano a turni, trenta secondi ciascuna (Lude teneva il tempo); l'amica di Dana ha perso (o ha vinto, a seconda dei gusti)."

" 100 pasticche di ecstasy;
12 batterie AA;
mezza dozzina di tubetti di lubrificante;
4 confezioni di preservativi (stimolanti e ultrasottili, tutti con Monossinolo-9);
3 carichi di bucato;
2 mute da sub;
e 1 bottiglia di champagne.

Bel mese.

Nota: questa sezione ha suscitato diverse reazioni via email:

Lude era un imbecille e una gran testa di cazzo. Potete dirglielo tranquillamente.
- Clarissa
13 aprile 1999

Lude era un tipo divertente. dategli il mio nuovo numero. 323
- _____
E' Johnny? C'è tutta quella storia delle pistole e del sangue nell'introduzione? Che poi se non era sangue suo, allora di chi era?

- Natalie
30 maggio 1999

Ehi, bambini. per ballare il tango bisogna essere in due.

- Betham
6 giugno 1999

[NDR]

273

Figura 21: *Casa di foglie*, cit., pp. 272-273

I redattori hanno inserito alcune e-mail dei lettori di *House of Leaves* in legame stretto con la narrazione stessa; infatti il libro è pubblicato in “Seconda edizione” rispetto alla prima curata dalla “Circle Round”: «“Circle Round” of the publishers, reality and fiction converge as both readers realize that this book cannot be constrained by its bindings or by the trunk of Truant's car. *House of Leaves* is shown to be part of a much larger network of information processing, one that operates across media platforms in real-time and connects many different readers»⁴⁷¹. È evidente il gioco che crea Danielewski con i suoi lettori: non solo inserisce in parti focali del romanzo il manoscritto di *House of Leaves* dapprima bruciato da Navidson all'interno del labirinto, poi

⁴⁷¹ J. Pressman, *House of Leaves: Reading the Networked Novel*, cit., p. 5.

consegnato a Truant dalla band in Arizona, ma vi è una fuoriuscita del testo che noi lettori leggiamo ad altri lettori in un'altra realtà, quella finzionale.

Si nota quindi un continuo gioco di rimandi e di ricezione interna al romanzo che mette in dubbio lo stesso statuto di realtà in cui il lettore nella realtà attuale si trova. Lo spaesamento del pubblico di fronte all'opera aumenta di fronte alle note esterne dei redattori: nelle Appendici si trovano espressioni come «Due to the unexpected number of inquiries regarding the first edition, Mr. Truant agreed for this edition to provide the following additional material»⁴⁷², che fanno sospettare una continua manipolazione dei materiali posteriori alla prima pubblicazione, nella seconda edizione a cui Truant ha collaborato. Il dubbio sull'autorialità o meno delle fonti è evidente, per esempio, nell'appendice *Le poesie di Pelican*: Truant le inserisce come materiale autoriale di Zampanò, come le polaroid discusse in precedenza, e i disegni. Tutto ciò instilla un dubbio nel pubblico visto le prove dell'inaffidabilità dei narratori. Un'altra sezione dedicata alla ricezione di *House of Leaves* e l'Appendice III che contiene secondo i redattori «Contrary evidence»⁴⁷³: questa sezione contiene materiali misti di varia provenienza che entrano in contatto con il valore di verità e di esistenza della *The Navidson Record*.

⁴⁷² M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 567; trad. it. *Casa di foglie*, cit., p. 587: «A causa dell'inaspettato numero di richieste pervenute dopo la pubblicazione, il signor Truant ha accettato di inserire in questa nuova edizione il seguente materiale integrativo».

⁴⁷³ Ivi, p. 657; trad. it. ivi, p. 677: «Prova contraria».



«Un'altra Grande Sala in Ash Tree Lane» di Mazerine Diasen.
Apparsa per la prima volta in occasione del Cale R. Warden Cinema-On-Canvas
New York City Arts Festival. 1994.

680



«Modello concettuale della casa di Navidson» di Sarah Newbery.
Graduate School of Design, Harvard University. 1993.

681

Figura 22: *Casa di foglie*, cit., pp. 680-681

Questi materiali entrano in contrasto con i collage e i disegni rappresentati in precedenza: il lettore deve stabilire o meno la rete all'interno del romanzo e come interpretare le vicende dei protagonisti. Il valore di verità dato ad *House of Leaves* dipende interamente dalla ricerca nel processo di ricezione. In *What Some Have Thought* (Le opinioni degli altri), il cortometraggio intervista di Karen Green, si avvicinano le testimonianze di persone realmente esistenti che giudicano e commentano *The Navidson Record*; sono interviste e affermazioni inventate e false, in particolare quella che porta alla fuoriuscita dal testo letterario è di una "Poe tessa" poi identificata con la sorella di Danielewski. Si collega il testo a tutta la rete testuale solo attraverso la finzione. Come afferma Pressman in relazione alla vicenda narrata e alla carta stampata: «The novel thus blurs the boundaries between the house on Ash Tree Lane and the house of paper leaves containing the story of this haunted house. In so doing, it presents a parallel between readers of both houses and their frightening experiences reading mutating texts»⁴⁷⁴. Il testo fuoriesce dal romanzo grazie al lettore, ma i personaggi in parte restano intrappolati

⁴⁷⁴ J. Pressman, *House of Leaves: Reading the Networked Novel*, cit., p. 4.

nel loro inferno personale, un loop continuo rappresentato anche dallo slogan presente in uno dei paratesti ad *House of Leaves* il sito web di Poe, cantautrice e sorella dell'autore: «The pun reminds you that not only are you exploring the figurative "loop" between the novel and its multimedia assemblage, but you are also actually reading across a digital loop, a programmed circuit connecting websites. Like Johnny Truant, the reader becomes part of the network that is House of Leaves»⁴⁷⁵. Il loop continuo delle interpretazioni e la rete labirintica creata dal romanzo trova una spiegazione nell'ultima pagina fisica del romanzo.

.
Y g g
d
r
a
s
i
l
l

Che miracolo è questo? Quest'albero cosmico.

Cima svettante verso l'infinito,
non poggia sulla terra. Eppure si erge saldo.

Le sue radici devono sostenere il cielo.

O

Figura 23: *Casa di foglie*, Milano, Mondadori, 2005, p. 1064

La figura dell'albero e della cenere ritornano più volte nel corso del romanzo, non solo nella denominazione Ash Tree Lane, anche nel momento topico della perdita di Navidson all'interno del labirinto della casa⁴⁷⁶; una chiave di interpretazione importante

⁴⁷⁵ Ivi, p. 8.

⁴⁷⁶ Stessa nozione e impossibilità definita da Zampanò. M.B.N. Hansen, *The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, cit., p. 627: «This house, Zampanò notes, defies the traditional means of escaping a labyrinth—by, say, keeping one hand on a wall and walking in one direction—since it

è data da Pelafina che cita insistentemente i miti nordici (come nella lettera del 24 dicembre 1983). Fondamentale è la lettera del 24 dicembre 1988 in quanto Pelafina si paragona ad un albero:

Ricorda: io ti sarò radice e ti sarò ombra sebbene il sole mi bruci le foglie. [...] E sempre udirai la mia voce e sempre avrai il mio cuore, perché io ti sarò riparo e ti conforterò. E quando non sarò che polvere, perfino nella morte, io ti ricorderò⁴⁷⁷.

Nell'ultima pagina di *House of Leaves*, si nota come ci sia un'organizzazione contraria grafica dell'albero con le radici rivolte al cielo e che sostengono il cielo, come una continua memoria e movimento tra i complicati rami e la vicenda narrata; Pressman afferma in prima istanza la vicinanza del mito alla spiegazione della rete labirintica del testo di Danielewski⁴⁷⁸, ma accenna anche alla vicinanza tra la struttura del romanzo, la rete di interpretazione e la rete virtuale: «This final allusion is not only metaphoric but material, for Yggdrasil was the name of an early version of the Linux Operating System»⁴⁷⁹. Si ritorna alle premesse iniziali: un labirinto letterario che riproduce un labirinto di testi, intertesti e inevitabilmente sfocia nel labirinto virtuale. L'albero, come accennato da Eco, in parte rappresenta la rete labirintica qui presente nel linguaggio binario ovvero la O in conclusione di pagina⁴⁸⁰ che corrisponde alla presenza-assenza delle informazioni date dalla rete testuale. Pressman quindi ipotizza che l'albero sia una metafora della reale natura di romanzo network di *House of Leaves* e l'intento⁴⁸¹, oltre

“would probably require an infinite amount of time and resources” to be solved. This house, in other words, is a labyrinth of unprecedented impossibility».

⁴⁷⁷ M. Z. Danielewski, *Lettere da Whalestoe*, cit., p. 72.

⁴⁷⁸ J. Pressman, *House of Leaves: Reading the Networked Novel*, cit., p. 10: «In Scandinavian mythology, Yggdrasil is the tree whose branches hold together the worlds of the universe. The tree is believed to be ash, like the cavernous walls of the house on Ash Tree Lane. The reference to an ancient myth explaining the division of the world into separate but connected entities—a network—concludes the novel and my reading of it».

⁴⁷⁹ Ibidem.

⁴⁸⁰ Ibidem: «The very last image on the page reinforces this reading with its presentation of a large, bold O beneath the stanza describing the Yggdrasil tree as an invisible network».

⁴⁸¹ Ibidem: «The open O corresponds to the dark dot at the top of the page and represents opposing states absence/ presence, zeros/ones—the bits of patterned information that construct the digital world. This final mark in the novel—an open O—is a visual wormhole connecting *House of Leaves* to the invisible network

che alla modalità della lettura, debba essere svolta in infiniti modi, tracciando infiniti percorsi virtuali e cartacei che amplificano il potere della ricezione e testimoniano l'inesauribile caleidoscopio interpretativo della letteratura, un'ode quella di Danielewski alla letteratura nel suo intento più puro: il raccontare.

L'infrazione del testo: oltre *House of Leaves*

Nei paragrafi precedenti si è tracciata una possibile linea interpretativa dell'opera di Danielewski, secondo una prospettiva transmediale; si sono considerati i media più presenti all'interno di *House of Leaves*, ovvero la fotografia, il cinema e internet. Quest'ultimo aspetto verrà ripreso nell'ultimo capitolo in relazione alla ricezione del romanzo, oltre al sequel redatto dall'autore stesso. La forma del sequel non segue il genere finora adottato, ovvero il romanzo, bensì la sceneggiatura; Danielewski, infatti, aggiunge uno strato mediatico alla cornice di *House of Leaves*: la serialità televisiva. Il progetto, come detto, non è ancora in fase di produzione, ma è indicativa l'operazione dell'autore: utilizza la serialità per unire l'eterogeneità labirintica di *House of Leaves* nel *medium* di partenza, ovvero il cinema. In parte il progetto di una serie TV potrebbe risultare contraddittorio rispetto al messaggio critico dei media all'interno del romanzo, ma è in conclusione il compimento dell'idea di Zampanò. Nel caso di *The Navidson Record*, il documentario viene categorizzato come pura invenzione del vecchio cieco, in quanto Truant non riesce a trovare prove tangibili della sua esistenza; il meccanismo inverso viene invece utilizzato nel sequel, in una chiusura circolare tra la finzione e la tangibilità reale. *House of Leaves* dà adito a numerose piste critiche non solo sotto l'aspetto transmediale: un aspetto possibile da indagare è la disposizione grafica del testo rispetto ai testi tradizionali medievali, e sarebbe interessante una ricostruzione diacronica dei metodi utilizzati nella rappresentazione della parola nel corso dei secoli⁴⁸². La grafica dei testi è sempre più curata e passibile di complessità nell'era digitale, ma è necessario recuperare la spinta significativa di queste operazioni e perché ritornano

whose "roots must hold the sky" of our digital age and support new reading strategies for new, networked novels».

⁴⁸² In questo senso, l'opera di Giovanni Pozzi, *La parola dipinta* (1981) è un ottimo punto di partenza in una parentesi tra il moderno e il contemporaneo.

nell'ipermodernità, l'età in cui il visibile e l'atto del guardare sono al centro dell'esperienza mediatica. In questo senso *Only Revolutions* (2006), il successivo romanzo redatto da Danielewski ne è un esempio evidente, in cui la disposizione grafica del testo quasi vertiginosa e disorientante porta il lettore a decidere come leggere il testo, in che senso di lettura esplorare la narrazione e soprattutto dove iniziare la lettura. Se in *House of Leaves* l'inizio e la fine delle vicende è noto dal confine materiale dell'opera, in *Only Revolutions* l'atto della lettura viene complicato dalla suddivisione della pagina in diverse sezioni: ogni singolo riquadro contiene un frammento narrativo e il lettore può leggere nel senso da lui preferito. Danielewski non fornisce una soluzione unica di lettura delle sue opere, nemmeno un'interpretazione non ambigua o in parte autoriale; ricostruire la sua poetica è complesso quanto la lettura delle sue opere. È curioso evidenziare all'interno del successo internazionale di *House of Leaves* le stesse impressioni critiche suscitate dall'uscita di *The Blair Witch Project*; lo studio transmediale delle due opere, oltre ad un'acuta e dettagliata comparazione della ricezione potrebbe fornire una nuova chiave di lettura sul peso del cambiamento della letteratura e dei media all'inizio del nuovo millennio. Il film-documentario uscito di poco precedente all'opera di Danielewski contiene elementi poi presenti in *House of Leaves* in particolare l'utilizzo di un sito web dedicato come parte integrante del mistero dietro la ricerca della strega di Blair da parte dei tre protagonisti; lo stesso autore inserisce in conclusione di *House of Leaves* il link di accesso al sito internet dedicato per scoprire i paratesti non separati dal libro oggetto-materiale. La ricezione del pubblico presenta pareri contrastanti simili sia per il film sia per il libro: l'agitazione attorno all'evento di uscita di entrambi le opere e la loro plausibilità ha fatto sorgere numerosi interrogativi sia per la freddezza di giudizi dei critici sia per la spinta di ricerca della verità da parte del pubblico.

Sarebbe interessante indagare l'impatto del recupero del reale promosso alla fine del postmodernismo; in *The Blair Witch Project* e in *House of Leaves* si evidenzia il recupero di un reale che non è la realtà confortante, satura di certezze e di bisogno di risposte dell'uomo ma un impatto e uno *shock* che conduce l'uomo nelle sue paure più profonde e la frammentarietà del cambiamento. La paura è un mezzo, un sentimento per rivelare la vera natura dell'umanità: l'introspezione che forniscono entrambi le opere è stata fraintesa e sarebbe interessante indagare anche questo aspetto in relazione alla ricezione delle opere da parte del pubblico. Il metodo proposto in questi capitoli è valido

per *House of Leaves* e in parte per le altre opere di Danielewski, anche se la loro eterogeneità a livello di genere dovrebbe comportare la revisione soprattutto dell'analisi mediatica e quella narratologica; per allargare la riflessione ad un altro corpus di testi letterari è necessario rivedere la categoria di letteratura ergodica. Non mi sono soffermata su questa complessa categoria critica in quanto comporterebbe la descrizione diacronica dell'evoluzione del genere e in particolare la ricerca di un corpus di testi che presentano determinate caratteristiche. La ricerca di testi deve prevedere a priori una ricostruzione storica, l'individuazione all'interno della narratologia tradizionale di definizioni – riviste e poi applicabili – al corpus di testi poi utilizzato. Uscire dalla prospettiva di Danielewski deve comportare una revisione nell'ambito narratologico e soprattutto nel contesto di un possibile *close reading*. Nella possibilità di spostamento dell'asse di analisi ad altri media quindi per esempio un paragone tra le opere di letteratura ergodica e la produzione mediatica deve rivedere un approccio transmediale adatto ad un testo letterario e alla fruizione di narrazioni visive.

Un'analisi di questa portata deve comportare l'utilizzo del testo letterario non solo in funzione del suo aspetto grafico o di un'eventuale sua riduzione in un altro *medium*, ma il fondamento dell'atto di narrazione; spesso nella critica tradizionale la letteratura non è stata considerata abbastanza come *medium* autonomo, o meglio come media – un sistema che interagisce tra la visualità e la parola scritta – dunque un simile approccio non è mai stato tentato; sarebbe interessante considerare la letteratura e un certo corpus di testi secondo la definizione di Mitchell di *mixed media* e sottoporli all'interazione con i media considerati ormai parte della quotidianità. Una simile operazione solleverebbe una critica di fronte all'ala conservatrice dell'atto di lettura solo fruito attraverso il libro materiale; la questione non si è posta, o almeno troppo raramente di fronte al cambiamento del libro nell'era digitale. Il libro non è più fruibile solo nella sua fisicità materiale, ma anche attraverso lo schermo dei vari dispositivi che fornisce la più avanzata tecnologia, gli audiolibri, come le stesse traduzioni sono rimediazioni dei testi originali. Le prospettive appena delineate sono dei suggerimenti nella rete possibile di lettura di *House of Leaves* che conducono tutt'oggi a riflessioni molto cogenti di fronte al cambiamento della letteratura e forse ad un recupero critico di fronte alla galassia mediatica; l'ossessione della connessione e della società del vedere sono descritti da Danielewski, nascosti nella casa di Ash Tree Lane un travestimento, un *camouflage* delle

questioni più controverse della sua contemporaneità non sondate o fin troppo liminari nel labirinto apparente della complessità di *House of Leaves*.

CAPITOLO IV. I paratesti di *House of Leaves*

Paratesti: oltre *House of Leaves* come libro

Si è evidenziato come *House of Leaves* sia un romanzo con una forte componente mediatica, non solo interna al testo, nella sua interattività, ma anche esterna. Per ricostruire questa fitta rete, è utile analizzare i paratesti del romanzo, in modo da comprendere in profondità i meccanismi di uscita dalla carta stampata verso supporti mediatici che allargano l'orizzonte narrativo.

In questo senso verranno presi in considerazione i paratesti afferenti direttamente al romanzo, come ampliamento della narrazione, quindi *The Whalstoe Letters*, in parte già presenti in *House of Leaves*, e il sequel televisivo. Al romanzo è legato l'album musicale della sorella dell'autore, *Haunted*, che fornisce una prospettiva diversa rispetto alle vicende nella casa di Ash Tree Lane. Il quinto volume di *The Familiar* il cui sottotitolo è *Redwood* – chiaramente in riferimento al nucleo originario di *House of Leaves* – fornisce un'altra variazione sul tema rispetto al romanzo. Il blog e le interviste rilasciate dall'autore, invece, forniscono una chiave di lettura esterna alla narrazione e un ottimo punto di partenza per la complessa ricezione dell'opera, viva e in continua evoluzione sulle diverse piattaforme e *social network*.

***Haunted*: la musica della casa di Ash Tree Lane**

Haunted (2000) è un album musicale⁴⁸³ di Poe⁴⁸⁴, nome d'arte della sorella di Danielewski; è uno dei maggiori paratesti di *House of Leaves*. Non è mia intenzione

⁴⁸³ L'album è per la maggior parte sperimentale, interseca generi come il rock e l'alternative con inserimento di tracce audio esterne a quelle strumentali, come registrazioni di conversazioni telefoniche e rumori ambientali. L'ibridismo di *Haunted* rispecchia in parte la struttura a blocchi eterogenei di *House of Leaves*.

⁴⁸⁴ Poe è citata sotto pseudonimo in *House of Leaves*, J. Bray, A. Gibbons, *Mark Z. Danielewski*, cit., p. 75: «[...] Poe is making a cameo in her brother's novel. The reference further emphasises the interwoven

soffermarmi su ogni singola canzone e confrontare i testi con la narrazione del romanzo, è utile però sottolineare il legame ambiguo tra la sfera musicale e quella letteraria. Innanzitutto, è necessario analizzare in breve le parole di Poe riguardo a questo legame: «'House of Leaves' is one thing, 'Haunted' is another. Together they are something quite different»⁴⁸⁵. Le conseguenze sono dunque di due tipi; da una parte si sottolinea la diversa autorialità delle due opere, dall'altra l'aspetto di analisi transmediale:

Because the album functions outside the narrative layers of the novel, both as independent material product and as an independent biographical narrative, the reader acquires a new perspective on the novel as a created whole, narratives and voices created by one individual. From this external position, armed with the new information, the reader can then re-enter the text from a truly outside-in perspective and reconcile and rebuild their interpretations accordingly⁴⁸⁶.

Quest'ultimo punto è essenziale, in quanto si riprendono le premesse iniziali di questo lavoro: l'incontro tra diversi *media*. Se si considera l'opera di Danielewski nella sua materialità di libro indipendente, nella sua forma si escludono a priori strade suggerite dallo stesso autore, quindi l'intersezione con altre espressioni artistiche come quella musicale. Si ricordi, infatti, che nell'edizione americana sul retro di copertina era presente il link ad *Haunted* e vi era associato un sito internet in cui navigare nei testi delle canzoni e nel booklet che connette, ancora una volta, romanzo e album:

The first intertextual references encountered by the reader coming from novel to album are in fact material. On the back of the album case beneath the track listing, the reader is instructed to 'Read the House – "House of Leaves" by Mark Z. Danielewski' also to 'listen to the House... [sic] www.p-o-e.com' [...] The

nature of novel and album and also foregrounds Danielewski's role as author, as only he possesses the necessary knowledge to make such a reference, a winking tribute to his sibling».

⁴⁸⁵ Ivi, p. 68. In questo paragrafo verrà preso in riferimento la monografia citata che fornisce alcuni spunti di analisi, soprattutto per quanto riguarda i paratesti.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 74.

connection between the two texts is immediately established with the House being the focal link⁴⁸⁷.

Si deve sottolineare ancora una volta come l'aspetto transmediale è suggerito e legittimato dall'operazione di Danielewski nell'inserimento delle indicazioni all'album nella sua stessa opera, oltre al gioco di rimandi tra il romanzo e i testi dell'album. L'effetto finale ottenuto è la negazione dei limiti materiali dell'oggetto libro e la necessaria uscita dalle sue pagine, nella violazione continua dei livelli narrativi e di diegesi: «These violations of the narrative layers and chronology force the reader to contemplate multiple interpretations, and question the authenticity of the whole text»⁴⁸⁸. Il lettore è costretto a uscire da una lettura tradizionale dei testi⁴⁸⁹ e un tentativo di ricostruzione cronologica degli eventi lo porta ad entrare nuovamente nel labirinto infinito delle interpretazioni. Opere come *House of Leaves* producono due effetti: da un lato costringono il pubblico a ricercare nuove soluzioni di lettura e interpretazioni dei testi, rendendo la loro esperienza di lettura un'occasione per uscire dalla materialità del testo, dall'altra l'ossessione per i dettagli del lettore accorto, cieco di fronte al messaggio più superficiale del romanzo. La crisi della ricezione sembra essere evidente in *House of Leaves* solo in quanto opera-rete, in cui il lettore si focalizza sui dettagli e ricerca interpretazioni nei paratesti. Perdersi nel labirinto della casa di Ash Tree Lane è molto semplice se non si utilizza un occhio critico di fronte al messaggio dell'autore stesso: la lettura come continua rielaborazione dei significati. Danielewski si scontra con la tecnologia e l'innovazione, la scienza costituita da risposte a senso unico: il suo obiettivo finale è ritornare al vero scopo della letteratura, ovvero il suo continuo rinnovarsi nelle infinite letture di un testo. Si potrebbe dunque affermare che l'autore si opponga a quella lettura accademica dei classici o in generale delle opere scolastiche; in questo senso si ritorna all'affermazione iniziale di Zampanò secondo cui

⁴⁸⁷ Ivi, pp. 75-76.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 70.

⁴⁸⁹ Ibidem: «Despite the ontological absence of the central narrative, the influence of the traditional reading process results in the reader attempting to find a coherent rendering of events».

I told him all those passages were inappropriate for a critical work, and if he were in my class I'd mark him down for it. But he'd just chuckle and continue. [...] And he replied – I remember this very distinctly: ‘We always look for doctors but sometimes we're lucky to find a frosh’⁴⁹⁰.

Riprendendo l'analisi dell'album musicale, *Haunted* è composto da 18 tracce: «[...] like *House of Leaves*, is atypical of its genre. The 18 seamless tracks – a mix of song and dialogue linked to occlude track changes – form a narrative, telling a story based on biographical events in the artist's life as the album booklet explains»⁴⁹¹. In questa breve citazione si fa riferimento all'aspetto autobiografico. L'album è il mezzo di espiazione rispetto alla morte del padre dei fratelli Danielewski: «The album explores different facets of Poe's reaction to her father's death, her reflections on their relationship and concludes with her acceptance not only of his passing, but of how he contributed to her life and the adult she has become»⁴⁹². In questa operazione si riconosce in parte, le funzioni della letteratura e della scrittura per Zampanò e Truant e quella della fotografia per Navidson. Il legame quindi tra *House of Leaves* e *Haunted* non è solo dato dalla possibile vicinanza alla struttura dei testi e dalle possibili svolte interpretative che propongono le canzoni di Poe, ma anche nell'aspetto più profondo dell'esperienza dei personaggi fittizi. Si nota dunque una legittimazione maggiore nell'uscita dalla finzione e nell'entrata nel mondo dei lettori e della realtà che circonda il romanzo stesso⁴⁹³; non significa però una complicazione ulteriore dei piani di realtà narrativi, come descritto in precedenza, ma solo un mezzo aggiuntivo nell'uscita dal testo letterario⁴⁹⁴.

⁴⁹⁰ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 55; trad. it. *Casa di foglie*, cit., p. 60: «Gli dicevo che tutte quelle descrizioni non si confacevano a un'opera critica e che, se fosse stato un mio allievo, l'avrei penalizzato per questo. Ma lui se la rideva e andava avanti per la sua strada. [...] E lui – me lo ricordo distintamente – mi ha risposto: “Stiamo sempre a cercare specialisti, ma a volte abbiamo la fortuna di trovare una matricola”».

⁴⁹¹ J. Bray, A. Gibbons, *Mark Z. Danielewski*, cit., p. 70.

⁴⁹² Ibidem.

⁴⁹³ Ivi, p. 72: «The maze is thus a subjective experience representing a reader's personal exploration through the novel, bound by their competence and knowledge. This perspective is supportive of Danielewski's claim that there are multiple ways to read *House of Leaves*».

⁴⁹⁴ Ivi, p. 76: «The House no longer exists solely within the narrative frame and physical space of the print book, but is placed within the real world of the reader and literally fused to the audio CD».

Si possono comunque esemplificare numerosi punti di influenza e di contatto, invece, con la struttura e la costruzione del testo del fratello e l'operazione musicale della sorella: «*Haunted* shares structural and thematic similarities with *House of Leaves*, in that, like the layers of narrative in the novel, the central dialogue is built using edited and manipulated samples of Poe's father»⁴⁹⁵. L'album è composto da diverse forme di narrazione oltre a quella tradizionale e musicale: «[...] there are multiple voices on the album: Poe's vocals; the Mother, who Poe tries to contact through a series of phone calls; the Father, constructed from the aforementioned recordings; and Daughter, an actress playing a young Poe»⁴⁹⁶. L'album come per il romanzo presenta un aspetto polifonico e legittima anche in questo caso il paragone tra le due opere, in un continuo riferimento intertestuale

[...] intertextuality being the way in which a given text refers back to previous texts. A reader's intertextual competence, therefore, refers to his or her ability to recognise the references between texts [...] and to build an interpretation based upon this particular information⁴⁹⁷.

Come si è detto in precedenza, l'intertestualità non deve essere esclusivamente diretta all'esaurimento delle interpretazioni testuali – potenzialmente infinite – sia dell'album sia del romanzo. L'effetto che dovrebbe restituire al lettore è il riconoscimento di un legame stretto degli aspetti paratestuali e del livello di complessità che può raggiungere il nucleo narrativo di *House of Leaves*, ma in generale, la letteratura⁴⁹⁸. Un'altra conseguenza possibile è la prova della limitazione dell'oggetto libro e la necessaria uscita, nel contesto post-postmodernista, dall'opera letteraria alla ricerca di legami extratestuali, in parte legittimati dall'opera stessa dall'altra invece frutto di teorie

⁴⁹⁵ Ivi, p. 71.

⁴⁹⁶ Ivi, pp. 70-71.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 73.

⁴⁹⁸ Ibidem: «The recognition of the link between novel and album does not impact solely upon the fictional narrative. Indeed, its most immediate and significant effect is upon the reader's appreciation of the author».

dei lettori – non sempre fondate: «The reader cannot hear the author’s voice, due both to the distance created by narrative voices and to the limitations of the textual medium»⁴⁹⁹.

Nel caso specifico, la rete extra e intratestuale tra *House of Leaves* e *Haunted* mette in dubbio i livelli narrativi – le cui barriere sono assai nulle vista la continua infrazione dei livelli diegetici – fornendo una nuova prospettiva sul rinnovamento delle narrazioni nell’era digitale, in cui «[...] upon the failure of the print text in the digital age. But they can also be perceived as a hint of how these failures can be overcome – if the traditional limitations of the fictional novel are expanded into an intertextual cross-genre experience such as that offered by the intertext in *Haunted*»⁵⁰⁰.

Ritornando alla materialità dell’album, nel booklet sono presenti foto dell’esterno di una casa bianca, le stesse immagini che si possono ritrovare nell’Appendice A del romanzo⁵⁰¹. Come osservato nel breve commento dell’autore al link del sito web della sorella – “listen to the House” – è evidente che l’album sia un’altra porta di entrata al testo di Danielewski: «Because the images are of a house’s exterior, the inference is that to enter the house one must listen to the CD – a very literal realisation of Danielewski’s comments»⁵⁰².

Altre fotografie accompagnano la narrazione paratestuale dell’album: «The first three in the booklet depict a black background with faint perspective lines: a long dark hallway. In the first two images, monochrome photograph portraits are positioned in the doorway, the overlaid text implying that they are Poe’s parents»⁵⁰³. L’aspetto biografico quindi legittima in parte la lettura e l’ascolto delle due opere, considerandole complementari: «The material union between one of the key tropes of the House of Leaves (hallways) and the biographical narrative of the album is one of the most explicit signs that the two have been created and should be read together»⁵⁰⁴. Un esempio importante è il dialogo tra padre e figlia, centrale in *Haunted*, che mostra numerosi punti

⁴⁹⁹ Ivi, p. 74.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 75.

⁵⁰¹ Ivi, p. 76: «Upon opening the album case the reader encounters the CD itself, the top surface printed with multiple photographs. One of these is Poe’s logo, but the rest are Polaroids of the exterior of a white house. The same photographs are found in Appendix A of the novel».

⁵⁰² Ibidem.

⁵⁰³ Ibidem.

⁵⁰⁴ Ibidem.

di contatto del rapporto tra Truant e la madre Pelafina: «The dialogue on this track is distorted by extensive reverb – by echo – aurally recreating the text-based experience of the House. What previously must have imagined by the reader, due to the limitations of print media, can now be known and experienced. This chilling effect is enhanced by the contribution of the biographical narrative»^{505 506}.

La rete di rimandi tra le due opere è instaurata dalla continua sfida che Poe lancia ai lettori, ovvero quella di trovare una nuova prospettiva di lettura e interpretazione: «Poe engages and interacts with the characters not as individuals within a world but as specific voices within a print-texts, emphasising her perspective – and the competent reader’s – from the higher outside level»⁵⁰⁷. Una delle possibili degenerazioni di questa operazione è però la negazione dell’importanza di un’opera rispetto all’altra, quindi la priorità del romanzo rispetto all’album e viceversa; questo pericolo è in parte possibile, o addirittura certo, nel momento in cui si instaurano dei riferimenti diretti tra le canzoni e la narrazione di *House of Leaves*; un caso esemplificativo è la canzone ‘Dear Johnny’, in cui si cita in modo esplicito Johnny Truant una delle voci principali del romanzo: «This song uses intertext differently to ‘House of Leaves’, in that rather than an in-song fusion between album and novel content, Poe addresses one of the narrators Johnny Truant»⁵⁰⁸. Un aspetto positivo invece è l’enfasi di determinati particolari, rispetto all’autorialità del romanzo e delle sue diverse parti e ai temi portanti dell’opera⁵⁰⁹.

In precedenza, si è trattato del tema della comunicazione e della difficoltà del dialogo tra i diversi personaggi di *House of Leaves*: come si è visto nel breve estratto della canzone *House of Leaves*, Poe scrive del suo bisogno di parlare con il padre nonostante

⁵⁰⁵ Ivi, p. 77.

⁵⁰⁶ Ibidem. Si può anche notare come il dialogo sia fatto di assenze, sia per la parte finzionale sia per la controparte reale. Se Truant può parlare con la madre solo attraverso la corrispondenza, in parte lo è ora per Poe costretta a parlare solo con un fantasma. Riporto qui in nota un frammento del testo di *House of Leaves* presente in *Haunted*: «Father://We hear of a lovely daughter, shot down in her mistaken flight, unaware yet of how her life will be affected by this experience. Daughter: Why is it a House of Leaves? Unknown Voice: Into the House. Daughter: I can hear myself, I’m somewhere in there. What’s happening? Mother: Nobody’s home. Daughter: Daddy? Father: I thought I was dead. Daughter: Where are you? Father (emphatically): Dead, Father’s Ghost: Try now to take the next step».

⁵⁰⁷ Ibidem.

⁵⁰⁸ Ibidem. Riporto in parte il frammento della canzone: «Johnny dear, don’t be afraid. // I will keep your secrets safe. // Bring me to the blind man who // Lost you in his house of blue».

⁵⁰⁹ Ivi, p. 78: «A subsequent effect of the outside-in reading promoted by the *Haunted* intertext is to foreground particular objects or events marginalised in the novel on first reading».

la sua assenza⁵¹⁰, necessità che è pervasiva nel rapporto tra Truant-Pelafina, tra Navidson-Karen e lo stesso dialogo interrotto tra i fratelli Navidson. Infatti, per i fratelli Navidson l'ostacolo comunicativo è posto dal telefono («Navidson gives his brother a lasting hug. "I'll miss you, man." "You got a phone," Tom grins. "It even rings," Navidson adds without missing a beat»⁵¹¹), che in *Haunted* «[...] emphasises the difficulties of communication, the possibility of 'decay', and the impact this may have upon relationships»⁵¹².

Uno dei riferimenti più trasparenti è la citazione al corridoio lungo cinque minuti e mezzo, uno dei primi filmati di Navidson il cui titolo è parte di una canzone che Truant ascolta nel suo viaggio con destinazione la casa di Ash Tree Lane; il ritornello cantato dalla band «I live at the end of a Five and a Half Minute Hallway»⁵¹³ è il verso di apertura dell'omonima canzone di Poe: «[...] this scene and intertextual link is perhaps the most explicit of them all, a clue planted by Danielewski and his sister to invite the uninitiated reader to explore the intertextual maze»⁵¹⁴.

Proseguendo brevemente, invece, nel nuovo labirinto creato dall'interazione tra l'album e il romanzo, si nota come nelle canzoni di Poe, Pelafina è additata come la possibile autrice di *House of Leaves*⁵¹⁵. Queste teorie proposte complicano il gioco istituito con i lettori:

The novel thus mocks the reader who believes they have found a stable reading, even when looking beyond the narrative layers [...] It is emblematic of the innovativeness

⁵¹⁰ Ibidem. Evidenziando nuovamente l'aspetto di espiazione rispetto al lutto: «Yet, as a consequence of the biographical narrative in *Haunted*, a connection is also made between Poe and Danielewski and their experience of grief».

⁵¹¹ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 56; trad.it. *Casa di foglie*, cit., p. 61: «Navidson abbraccia a lungo il fratello. «Mi mancherai». «Il telefono ce l'hai» dice Tom sorridendo. «E squilla pure» ribatte Navidson con prontezza».

⁵¹² J. Bray, A. Gibbons, *Mark Z. Danielewski*, cit., p. 78.

⁵¹³ Ivi, p. 79.

⁵¹⁴ Ibidem.

⁵¹⁵ Ivi, p. 80: «The hallway is a linking device throughout the narratives, an architectural metaphor for communication, but this communication is not restricted to voices within the novel. It also extends outside it. So, whilst Pelafina may be the author within the novel, the intertext also foregrounds Danielewski e Poe as the overall creators who selected 'hallway' for this purpose. In this reading, 'hallway' is merely one of many signals indicating the relationship between the authors and between their texts».

of House of Leaves, a text breaking outside its print boundaries and into the digital media of the twenty-first century⁵¹⁶.

In sintesi, è possibile descrivere il rapporto tra album e romanzo in un continuo dialogo senza soluzione, una comunicazione continua e osmotica tra le diverse teorie e voci presenti in entrambe le narrazioni proposte: «The link between character and author are never wholly explicit or confirmed, and the reader can be left to wonder»⁵¹⁷. Gli indizi continui proposti dai fratelli Danielewski sono funzionali alla complicazione delle interpretazioni e ad implementare una struttura complessa polifonica e infinita: «For the competent reader, these clues are scattered throughout both novel and album and the satisfaction arises from their identification and positioning within the interpretative puzzle»⁵¹⁸. Il lettore è colui che deve decidere che strada percorrere tra materialità e immaterialità, visibile e invisibile e quali strategie adottare per entrare nella casa dal corridoio lungo cinque minuti e mezzo.

***Redwood* e la perdita della logica del senso**

Redwood era il titolo di un racconto breve scritto da Danielewski in viaggio per visitare il padre ricoverato in ospedale. Gli aneddoti raccontati dall'autore durante le interviste devono essere considerati in parte attraverso il filtro finzionale. La biografia di Danielewski non è chiara e molti dettagli filologici ed ermeneutici dei suoi scritti filtrano dalle parole inaffidabili dell'autore; nelle sue dichiarazioni è evasivo su alcuni particolari, mentre più minuzioso su altri. Innanzitutto, *Redwood* è il titolo del quinto volume del ciclo *The Familiar*⁵¹⁹, come già detto. Dalle dichiarazioni dell'autore, il racconto originario non è mai stato pubblicato: alcuni frammenti risultano parte di *The Familiar*. Sarebbe inutile indagare o ipotizzare quali possibili influenze e quali nuclei tematici siano rimasti intatti nel volume in quanto non si dispone del testo, come per quanto riguarda le

⁵¹⁶ Ivi, pp. 80-81.

⁵¹⁷ Ivi, p. 83.

⁵¹⁸ Ivi, p. 84.

⁵¹⁹ M. Z. Danielewski, *The Familiar. Vol 5: Redwood*, New York, Pantheon, 2017.

influenze su *House of Leaves*. Le uniche informazioni utili provengono dalle interviste fatte all'autore.

Danielewski non inserisce *Redwood* all'interno di un genere specifico, e resta vago sulla sua natura narrativa: «It was a bit like a novella in some ways and more like a screenplay in others, but it's hard for me to fit into a category. I wasn't concerned with a specific narrative structure or a set of grammatical rules. Basically, it was just an outpouring – a means of articulating this torrent of conflicting emotions I was feeling about my father»⁵²⁰. In questa breve citazione è presente lo stesso rapporto padre-figlio rappresentato dalla sorella Poe in *Haunted*; si nota dunque un'urgenza dei due fratelli di rappresentare in un momento di preoccupazione verso il padre, la ricostruzione, o meglio, la narrazione della figura genitoriale. Come è stato già descritto, la reazione del padre al racconto è stata brutale, «full of rage». Danielewski racconta che la sorella Poe ha raccolto i frammenti del racconto da lui spezzato «into hundreds of pieces». L'influenza di *Redwood* su *House of Leaves* è ancora meno chiara se si considerano le seguenti parole dell'autore

It is not exactly accurate to say that it “originated” with “Redwood” in the sense that “Redwood” directly anticipated what I did in the novel. It was more a matter of “Redwood” having a certain spectral presence as I began my formal pursuit of the novel⁵²¹.

L'autore non specifica dunque se effettivamente parte di *Redwood* sia diventato il nucleo compositivo di *House of Leaves*; però si possono trarre due conclusioni: la prima riguarda l'aspetto grafico che poi assume *Redwood* ovvero il volume di *The Familiar* molto simile ad *House of Leaves*, la seconda invece è la «spectral presence» di cui parla l'autore⁵²².

⁵²⁰ S. Gregory, L. McCaffery, *Haunted House. An Interview with Mark Z. Danielewski*, cit., p. 104.

⁵²¹ Ivi, p. 105.

⁵²² Ibidem; inoltre Danielewski parla di una possibile comunicazione *postmortem* col padre: «[...] his ashes scattered in the redwoods as a way of having his voice speak to us, to me, from beyond the grave, so to speak, to let us know he has reconsidered».

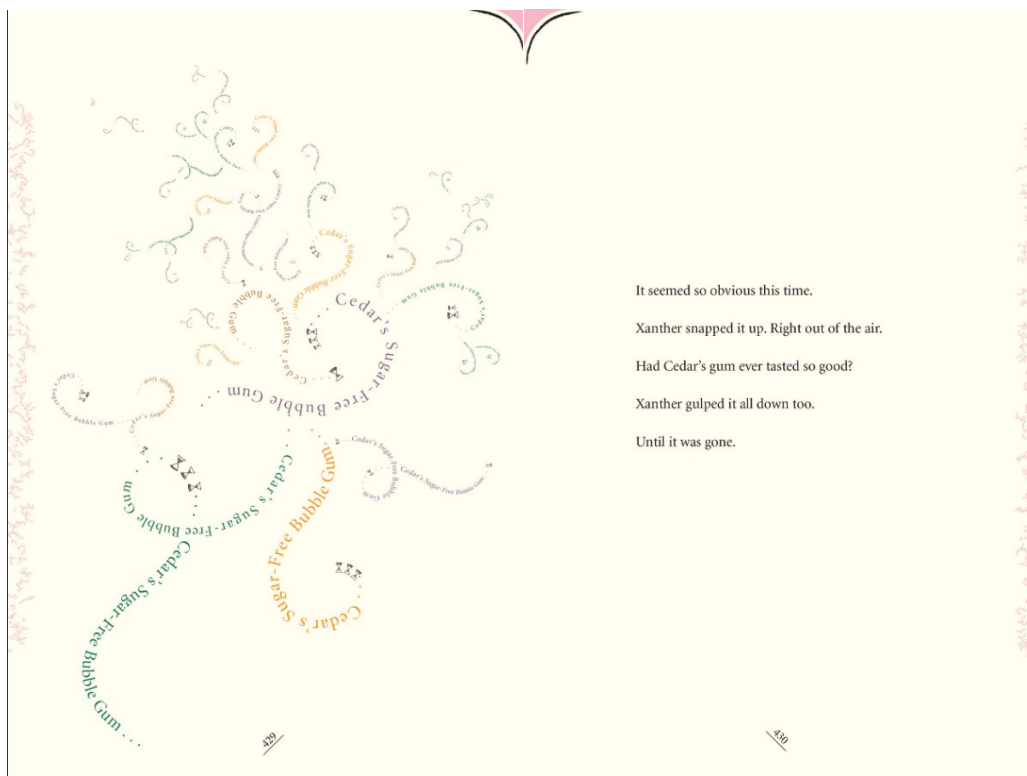


Figura 24: *The Familiar. Vol 5: Redwood*, cit., pp. 429-430

Poe descrive il rapporto col padre defunto, attraverso un dialogo continuo di assenza con la sua presenza fantasmatica; i fantasmi popolano *House of Leaves* sotto forma di passato, futuro e la creatura all'interno del corridoio. La ripresa del *topos* gotico non è così improbabile, vista la descrizione della casa di Ash Tree Lane e le allucinazioni di Johnny Truant.

L'autore prosegue raccontando che il titolo *Redwood* deriva dalle istruzioni lasciate dal padre per la disposizione del suo corpo dopo la morte: «Following the funeral my sister and I opened my father's will and discovered he'd left instructions for his ashes be scattered among the redwoods»⁵²³. Nuovamente si ritrovano i temi del lutto e della cenere descritti anche in *House of Leaves*; *Redwood* potrebbe apparire come l'espiazione di Danielewski rispetto al lutto paterno, in parte presente nella figura materna in *House of Leaves*. Non è un'opzione da escludere, visto il continuo legame con i testi musicali di Poe. L'aneddoto di Danielewski continua, descrivendo l'origine dell'idea di *House of Leaves*: «Not long after my sister and I returned from the redwoods, I had an image of a

⁵²³ Ibidem.

house that was a quarter of an inch bigger on the inside than on the outside»⁵²⁴. La struttura della casa risulta un lampo nella mente dell'autore⁵²⁵: «My unconscious had showed me how all the threads of meaning I had been considering-all these riffs I had about memory, death, art and life, youth and old age, the nature of fear, and so on, as well as all the storylines I had been so entangled in-could be compressed into one icon»⁵²⁶. In questo senso, la storia di Danielewski risulta essere frutto di *self-fashioning*⁵²⁷, è improbabile che l'origine di un romanzo complesso come *House of Leaves* sia così lineare e risulti essere coerente ad aneddoti della vita dell'autore.

Non vi sono prove, nemmeno suggerimenti esterni di biografi o di studiosi di Danielewski per giudicare e ipotizzare le fasi di stesura del romanzo, quello che è chiaro è che l'autore in parte vuole avvicinare l'opera di finzione alla sua biografia; l'operazione di Poe in *Haunted* è direttamente autobiografico, mentre *House of Leaves* non accenna a dettagli biografici dell'autore.

Danielewski aggiunge altri aneddoti della sua vita che compongono un quadro di referenze biografiche importanti; tutto è filtrato dalla sua voce e dalle sue interviste, dunque il terreno di analisi è puramente ipotetico. La difficoltà di ricostruire la genesi di *House of Leaves* e la figura di Danielewski non deve comportare la perdita del *focus* sul testo letterario; in questa sezione, si trattano i paratesti in quanto strumento di dialogo tra l'intertestualità e l'extratestualità. Uscire dal testo significa imporsi dei limiti riguardo la sua origine nel momento in cui non si hanno prove filologicamente accurate per la sua ricostruzione, come in questo caso; non è errato e neppure utopico provare a ricostruire un dibattito critico anche attraverso le interviste.

Ritornando alle parole dell'autore, Danielewski racconta di aver attraversato un lungo corridoio buio in Spagna mentre era col padre, regista:

⁵²⁴ Ibidem.

⁵²⁵ Ibidem: «Oh, my god! All the characters I've been working on *live in this house!* And all the theoretical concepts that I have been wrestling with are represented by *this house*».

⁵²⁶ Ibidem.

⁵²⁷ In questo caso, come già detto, il *self-fashioning* in Danielewski prende la forma di autofiction. In particolare, della creazione di una personalità letteraria per alimentare il culto della sua figura e, in parte, canzonare i propri lettori.

My father proceeded to show me how the bulls were released to run down this long dark tunnel we were standing in, and which my father and I began walking down, hand in hand, until it eventually led us into the area [...] my memory conjured the place, it was at least a hundred yards long and seemed to take forever to pass through. I assure you the whole thing was very, very spooky⁵²⁸.

L'aneddoto in sé potrebbe essere credibile, ma nascono numerosi interrogativi rispetto al testo di *House of Leaves*. Danielewski parla di Spagna e della corrida, in particolare fa riferimento a un tunnel da cui escono i tori. Il rimando è chiaro: il mito del Minotauro, che costituisce uno dei temi fondanti del romanzo; non a caso, viene introdotto il tema del labirinto. Nel capitolo tredici, infatti, *Redwood* appare esplicitamente nel testo.

2942971291

di quel luogo? E a questo proposito, esiste la possibilità di riconciliare l'ignoto con il desiderio della sua antitesi?

Come scrisse Kim Pale:

Navidson non è
Minosse. Non
ha costruito il lab
irinto. L'ha
soltanto q[ue]l porto il padre di quel luogo — sia caso
Minosse. Dedalo. [] il dio di San Marco, un altro
padre che impiccò dicendo «partisci»
Foglia dalla vita la tua detestabile
ferma, generazioni di padri che qui
rispettano una tradizione fatta di figli
maschi defunti — è scomparso da tempo,
lasciando a quella creat[ur]a interiore tutto il
tempo del mondo per dimenticare, crescere,
pagare le conseguenze del suo terribile
destino. E se c'è stato un tempo in cui una
[] uccisa[]

] quel tempo è
ormai passato. «Amo il leone». «Amo il
leone». Certo, ma soltanto l'Amore non
ti rende Andreole. E per la tua stupidità
in tua testa finisce schiacciata tra le sue
fauci come un chicco d'uva²⁹⁶. Dentro,
una riconciliazione è personale e possibile;
fuori, è improbabile. La creatura non ti
conosce, non ti teme, non si ricorda
di te, non ti vede neanche.
Sii prudente, fai attenzione[]

²⁹⁶Pale [] allude qui al le[] e []
²⁹⁷Vedi Kim Pale, «Navidson e il leone», Buzz, n. [] bre 1999[], p. []. Si riconsideri
anche *Tracce di morte*²⁹⁸
²⁹⁸Non so se l'avete notato — se l'avete notato, bravi — ma Zampanò ha
tentato di rimuovere sistematicamente il tema del «Minotauro» da tutta
La versione di Navidson. Sai che notizia, se non fosse che mentre
tentavo di prevenire suddetta rimozione, ho scoperto una coincidenza
particolarmente inquietante. Ma del resto che mi aspettavo, ben mi sta,
no? Ecco cosa si ottiene a voler trasformare il Truce Minotauro in un
docile agnellino da chiamare cuore mio. Cuore mio un corno!

Il Mito è Redwood.²⁹⁹ E nella casa di Navidson quell'oscurità senza volto [] molti miti incarnati.
«Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant» affermava asciutto Rimbaud. Basti dire che Holloway non [] il francese. Posa la [] e [] la camera, accende un bengala e attraversa la stanza fino alla parete opposta, dove si accascia in un angolo ad aspettare. A volte mormora [] «Sé, altre grida oscenità [] al vuoto: «Stronzate! Stronzate! Prova a prendermi, figlio di puttana!». Poi, con il progressivo sgretolarsi dei minuti, le sue energie vacillano. «[] non voglio morire, questo []», parole che sono un sospiro di tristezza, di confusione. Accende un altro bengala, lo lancia verso la videocamera, poi si appoggia il fucile al petto e si spara. [] ha osservato Jill Ramsey Pellerlock: «In quei luoghi l'assenza di un fine ha decretato la sua fine».³⁰⁰
Purtroppo Holloway non ries[] appi[] nel suo intento. Per due minuti e 28 secondi esatti genae e si contorce nel suo stesso sangue, finché fin[] scivol[] nell'incoscienza e presumibilmente nella morte.³⁰¹ Dopodiché per 46 secondi la [] Jeanne[] non mostra altro che il suo corpo immobile. Quasi un minuto di s[] lenzio. In effetti la durata della scena è tale che sembra qu[] i che Navidson si sia dimenticato di tagliarla. Dopotutto non ne ricca [] Jamo altro: Holloway è morto. E in quel momento ac[] jde.
Il tutto dura appena du[] secondi. Data di tenebra artigiano il muro illuminato e afferrano Holloway, e anche se[] perde di vista ogni cosa, nel video si sente quel ringhio terrificante, stavolta senza alcun dubbio all'int[] jo della stanza.

²⁹⁹Vedi Appendice B.
³⁰⁰Fill Ra[] [] lock, «Nessuna gentilezza», *Str. Po[]*, 21 novembre 1993.
³⁰¹In molti hanno ipotizzato che Chad, per via delle bizzarre proprietà acustiche della casa, abbia udito Holloway togliersi la vita. Si veda p. 320. Si consideri anche *Il linguaggio della tortura* (St. Martin's Press, New York, 1995), p. 15, in cui Rafael Gestitar Servigio paragona l'esperienza di Chad a quella di un antico romano cui capitasse di udire i rumori prodotti dalla diabolica macchina di Penello: «Quell'insolita opera d'arte era una replica a grandezza naturale di un toro, fuso nell'ottone massiccio, cavo e dotato di una botola sul dorso, attraverso la quale venivano intrappolate le vittime. Poi si accendeva un fuoco sotto il ventre, che arrostiva lentamente la persona all'interno. Una serie di canne e tubi nella testa del toro inducevano le grida del torturato in una bizzarra me[] colla. Si dice che si tiravano Fabrizio: abbia ucciso l'inventore Penello impigionandolo nella sua stessa creazione[]

³⁰²Qui non riesco a fare a meno di pensare al vecchio E e a quei tubi che gorgogliavano instancabilmente nella sua testa; l'alchimista della sua angoscia interiore, smarrito in un'arte fatta di sofferenza. Ma qual è stato, di preciso, il fuoco che l'ha consumato? Ora che mi sforzo di vedere oltre La versione di Navidson, oltre questa strana filigrana di imperfezioni, oltre il mormorio dei pensieri di Zampanò, che cercano e incessantemente si tendono ma senza mai arrivare a una conclusione, senza mai una pausa, un

Figura 25: *Casa di foglie*, cit., pp. 350-351

⁵²⁸ Ivi, p. 110.

Redwood viene citato anche in una delle appendici dell'opera «Redwood. I saw him once a long time ago when I was young. I ran away and luckily, or no luck at all, he did not follow me. But now I cannot run and anyway this time I am certain he would follow»⁵²⁹; in questo senso, il bosco *Redwood* viene rappresentato graficamente in *The Familiar*, i personaggi della storia in parte fuggono da una creatura e da qualcosa di indefinito, all'interno di un bosco labirintico.

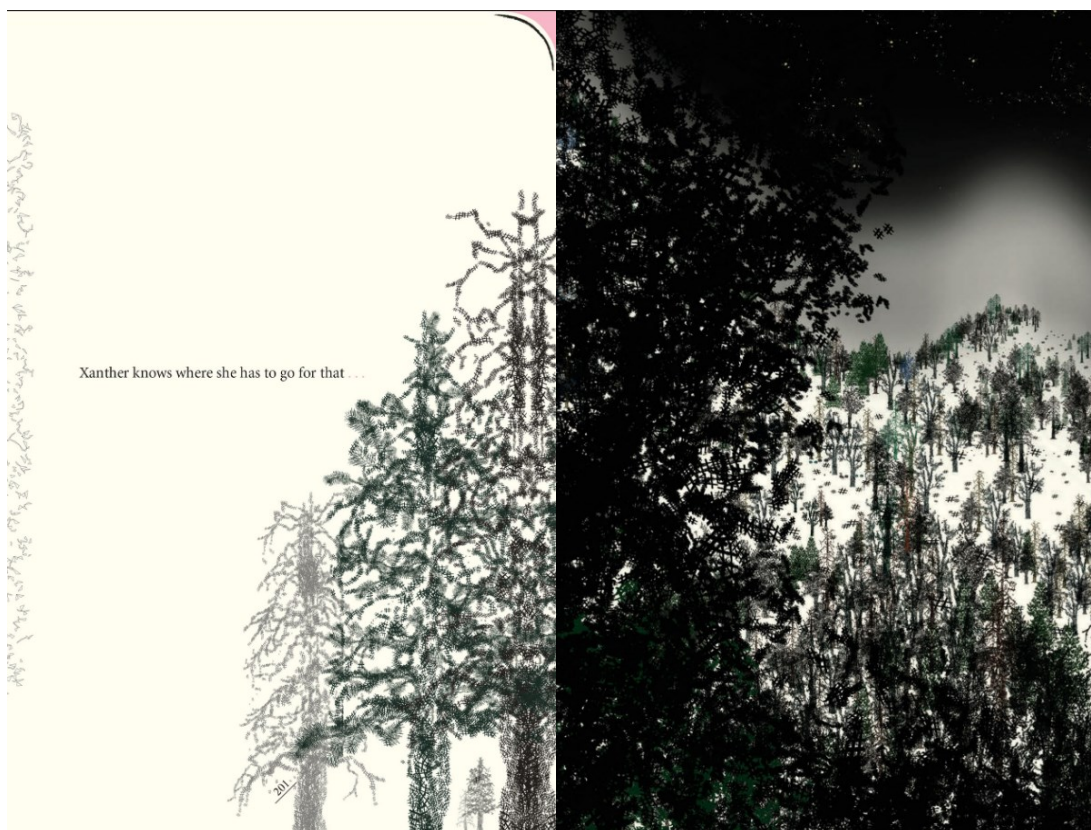


Figura 26: *The Familiar. Vol 5: Redwood*, cit., pp. 201-202

Un'altra strana coincidenza, come descrive l'autore, è la citazione della Spagna all'interno di una delle lettere di Pelafina in una delle lettere aggiunte al volume *The Whalestoe Letters* «Per caso sogni la Spagna e avvolgi i tuoi progetti in varie tonalità di rosso?»⁵³⁰. Da queste poche prove, si può pure supporre che Danielewski abbia intrecciato

⁵²⁹ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 547; trad. it. *Casa di foglie*, cit., p. 567: «Redwood. L'ho visto una volta, tanto tempo da, quando ero giovane. Sono scappato e per fortuna, o per sfortuna, non mi ha inseguito. Ma ora non posso scappare, e comunque sono sicuro che questa volta mi seguirebbe».

⁵³⁰ M. Z. Danielewski, *Lettere da Whalestoe*, cit., p. 34.

la finzione e la realtà, la memoria e la narrazione per confermare nuovamente ai lettori l'intento delle sue opere. Questa modalità di intrusione del reale nella finzione è continua nei suoi romanzi, e rende queste affermazioni coerenti rispetto alla sua operazione letteraria. Un altro esempio è il ricordo di Danielewski di una delle case della sua infanzia, dopo che gli è stato domandato «It can't be just a coincidence that horror plays such a central part in your novel or that your sister's stage name is "Poe"»⁵³¹ con chiaro riferimento a *The Fall of the House of Usher* di E. A. Poe. Danielewski risponde avvallando l'ipotesi, e aggiunge che il gotico americano non è solo «in our imaginations or from reading about it, but in the literal sense of living it»⁵³². L'autore racconta di essere cresciuto in una casa infestata da ombre – «The house my sister and I grew up in and where we attempted to live (and ultimately couldn't live) was created out of great shadows, constantly cast by and filled with many very painful and dangerous resonances»⁵³³ –, sottolineando che non era una paura infondata: «[...] Poe and I realized early on that shadows were everywhere in our house, impossible to light and very, very deep indeed»⁵³⁴. L'autore interrogato aggiunge che lo spazio della casa sembrava in continuo movimento: «[...] the spatial nature and dimensions of this house were constantly changing»⁵³⁵. Danielewski racconta del padre, dei suoi cambiamenti di umore in quella casa e in parte si notano gli stessi comportamenti di Navidson in *House of Leaves*: da una parte il padre regista, dall'altra il padre fotoreporter. In sintesi, da queste poche osservazioni e probabili paragoni tra le interviste e le opere dell'autore si possono solo formulare ipotesi, come si è spiegato in precedenza. Non si può in alcun modo ricostruire filologicamente la stesura del romanzo e quanto vi sia di autobiografico o meno all'interno della narrazione, come nei personaggi; la stessa Poe ha definito il suo album e il romanzo del fratello come due opere indipendenti, ma essenzialmente legate, forse anche nell'espiazione di un momento buio come la perdita del padre. Quello che risulta evidente però che *Redwood* in *The Familiar* rispecchia nella sua frammentarietà la descrizione dell'autore, che sia una rielaborazione di un testo originario o che sia la

⁵³¹ S. Gregory, L. McCaffery, *Haunted House. An Interview with Mark Z. Danielewski*, cit., p. 115.

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ *Ibidem*.

⁵³⁵ *Ibidem*.

stesura successiva rispetto ad *House of Leaves*; un testo che ha come modello Joyce, in cui la parola risulta essere manipolata fino all'estremo del comprensibile. *House of Leaves* è l'anticamera di quello che è *Redwood*: la preparazione di un labirinto ancora più complesso, come testimoniato dalla musica di Poe; il romanzo costituisce l'entrata in un nuovo labirinto in cui la via di uscita è sbarrata dal principio ed è rappresentata dall'impossibilità di comprendere. Le parole non tradotte e il linguaggio inventato dall'autore spingono all'estremo quel balbettare di Navidson nel labirinto, l'anti-ironia di Zampanò e le menzogne di Truant.

La questione autoriale: *The Whalestoe Letters*

The Whalestoe Letters è il più importante paratesto di *House of Leaves* e anche il più complesso da analizzare; i fan nel corso degli anni hanno formulato diverse teorie sulle aggiunte di Danielewski rispetto alle lettere già presenti nel romanzo. *The Whalestoe Letters*, infatti, appaiono nell'Appendice II-E di *House of Leaves* con questa premessa: «Mr. Truant wished to make known that though some names here were not deleted many were changed. – The Editors»⁵³⁶. La raccolta di lettere però viene ampliata con undici nuovi frammenti nel volume separato dal romanzo; nell'edizione si notano dei cambiamenti essenziali rispetto all'appendice. In prima istanza, si nota l'inserimento dell'autrice delle lettere Pelafina H. Liévre, ovvero la madre di Truant, in secondo luogo, la dicitura “con un'introduzione di Walden D. Wyrhta”. Nel capitolo precedente, si era accennata all'interpretazione di Pressman: Wyrtha compone WWW la sigla per entrare nella rete Internet. Un dettaglio curioso è che Wyrtha e la moglie Waheeda compaiono come individui realmente esistenti nella sceneggiatura sequel di *House of Leaves*. La direzione ermeneutica del romanzo cambia in modo consistente soprattutto in relazione all'autorialità dei personaggi e delle vicende in *House of Leaves*.

Riprendendo i paratesti delle lettere, inizialmente viene posta una dedica a Pelafina non è chiaro di chi, come la nota dei redattori viene ampliata «In questa edizione compaiono anche altre missive, per gentile concessione del signor Wyrhta, sebbene non

⁵³⁶ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 586; trad. it., *Casa di foglie*, cit., p. 606: «Il signor Truant desidera far sapere che, sebbene alcuni non siano stati cancellati, molti nomi sono stati cambiati. – I redattori».

vi sia prova che siano state effettivamente spedite»⁵³⁷. Si aggiunge un dettaglio che complica la struttura della vicenda: la mediazione di un altro personaggio vago e indefinito. Wyrhta scrive l'introduzione alle lettere, descrivendo il suo lavoro all'interno dell'ospedale e come ha conosciuto Pelafina. Alcuni particolari sono interessanti nell'ottica della questione autoriale e delle contraddizioni che sorgono durante la lettura del romanzo. Wyrhta parla di «sottili volute delle J e delle M che aveva vergato»⁵³⁸ Pelafina e di «svariante pile di fogli»⁵³⁹ di cui parlava la stessa donna al figlio. Questo riporta a quello che Pelafina in codice ha nascosto all'interno di una lettera a Johnny: «My dear Zampanò what did you lose?»⁵⁴⁰. Un'affermazione che interroga il lettore rispetto al ruolo di Pelafina, prima marginale ora in primo piano rispetto alla linea narrativa di Truant, ma acquisisce ancora più significato in corrispondenza delle lettere aggiunte rispetto all'appendice: sono scritte a macchina e presentano una simile disposizione grafica del romanzo.

Affrontare tutte le teorie attorno alle lettere di Pelafina sarebbe inutile, in quanto porterebbe il lettore a perdersi nuovamente in una fitta rete di interpretazioni che aggiungono solo ipotesi ad una stratificazione narrativa complessa e aperta. *House of Leaves* è un'opera non conclusa, come si è detto in precedenza, dunque, non è difficile per l'autore allargare l'orizzonte narrativo e aggiungere dettagli alla trama senza incorrere nella chiusura del libro stesso; la potenza generativa di questo romanzo è dato proprio dalla vaghezza attorno ai personaggi, e al mistero riguardo le loro biografie. Ogni punto di vista è soggettivo non si eleva a spiegare o a ricercare in dettaglio i particolari della vita degli altri personaggi che incontra: un esempio è proprio Johnny Truant. Nel romanzo, la sua vicenda è raccontata attraverso le sue inaffidabili parole, per sua stessa ammissione e in parte il rapporto a distanza con i redattori; un'altra chiave di accesso al romanzo, forse non convenzionale è in questa assenza di comunicazione. Tutti i personaggi comunicano tramite *media* diversi, mai direttamente; il linguaggio risulta confuso e arbitrario, il contatto reale viene ridotto al minimo. I *media* fungono da espiazione delle colpe e delle paure dei personaggi, ma costituiscono la barriera

⁵³⁷ Id., *Lettere da Whalestoe*, cit., p. xi.

⁵³⁸ Ivi, p. xv.

⁵³⁹ Ibidem.

⁵⁴⁰ Id., *House of Leaves*, cit., p. 615.

comunicativa impossibile da sovrastare, lo stesso vale per Pelafina. Al di là della questione autoriale, Pelafina comunica col figlio attraverso le lettere, e il silenzio per la madre corrisponde all'assenza e alla negazione di comunicazione; il dialogo reale in modo paradossale è insito in quel silenzio. Come si è visto per Poe in *Haunted* e anche in *Redwood*, il vero dialogo e incontro con l'Altro è all'interno degli spazi assenti presenti su carta stampata.

Pelafina nella lettera del 9 novembre 1985 scrive: «Ma certo, certo. Conosci anche tu Il Tutto di cui parlo. Il Tutto che mi impediscono di raccontare sebbene raccontarlo a te non significhi donarlo, niente affatto, ma al contrario rivelarlo»⁵⁴¹ e in quella successiva «vuoto per chi è distante»⁵⁴². Aggiunge poi: «Il vortice di dubbio in cui sono precipitata (o è confusione?) è il seguente: meglio con e per te oppure senza e pertanto ancor più per te? [...] dove il danno non è altro che l'assenza [...]»⁵⁴³ e conclude la lettera con un aneddoto dell'estrazione dell'appendice al padre di Johnny; un'assenza fisica che per Pelafina significava la sua stessa definizione «Era il suo modo per dirmi “niente”. In realtà era un invito a regalargli qualcosa che andasse completamente al di là dell'orizzonte della sua immaginazione o dei suoi desideri. Era il suo modo per dire me»⁵⁴⁴. Il saluto a Johnny è enigmatico, ma indicativo: «Tanto amore al mio piccolino che ha ancora un'appendice. Forse più di una»⁵⁴⁵. In questi pochi estratti si nota una continua intersezione tra l'assenza e la presenza come veicolo comunicativo, non solo nella possibile aggiunta di una teoria interpretativa. La trattazione dello spazio assente e della disposizione della parola assumono in alcune lettere la struttura della casa nei capitoli centrali di *House of Leaves*.

⁵⁴¹ Id., *Lettere da Whalestoe*, cit., p. 36.

⁵⁴² Ibidem.

⁵⁴³ Ivi, p. 38.

⁵⁴⁴ Ibidem.

⁵⁴⁵ Ibidem.

per ritornare, una bugia per trovare, ritrattare, riprendersi, non versata»⁵⁴⁷, e rovesciata sul foglio appare «niente parole false»⁵⁴⁸ seguite da «Se»⁵⁴⁹.

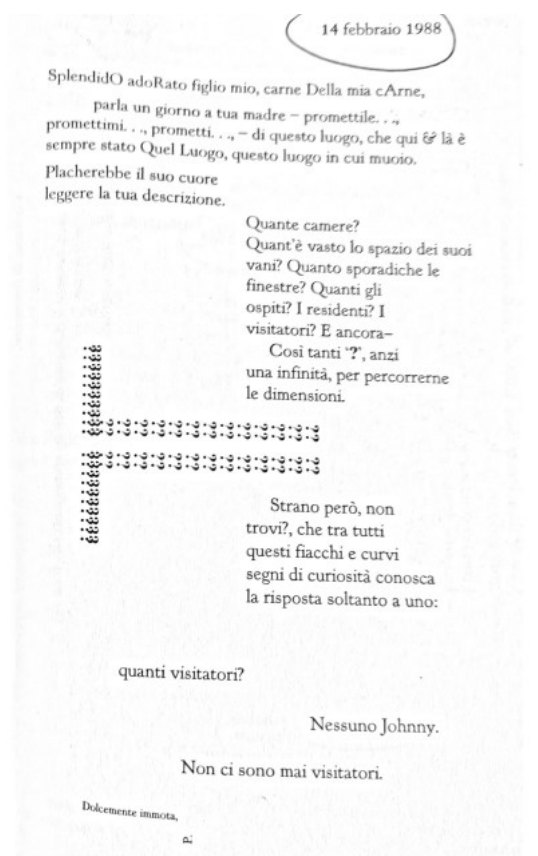


Figura 28: *Lettere da Whalestoe*, cit., p. 55

La donna interroga il lettore: seguire la sua linea di ambiguità o negare le sue parole in un labirinto di falsità, lo stesso labirinto che ha disegnato con i punti interrogativi (?) nella lettera del 14 febbraio 1988: «Quante camere? Quant'è vasto lo spazio dei suoi vani? [...] Così tanti '?', anzi un'infinità, per precorrere le dimensioni»⁵⁵⁰, domande che non hanno infine risposte «Strano però, non trovi?, che tra tutti questi fiacchi e curvi segni di curiosità conosca la risposta soltanto a uno:

⁵⁴⁷ Ivi, p. 57.

⁵⁴⁸ Ibidem.

⁵⁴⁹ Ibidem.

⁵⁵⁰ Ivi, p. 55.

curiosità conosca la risposta soltanto a uno: quanti visitatori? [...] Non ci sono mai visitatori»⁵⁵¹.

Proseguendo su questa pista interpretativa, in parte lasciando ai fan le teorie riguardo il ruolo autoriale di Pelafina, è curioso notare, come anche per lei, la scrittura è sia espiazione e luogo di incontro: ritrovare il fantasma del figlio. Come per Poe, il dialogo fantasmatico si svolge in notturna o in un ambiente di connotazione gotica

è tardi. Troppo tardi. Io, comunque, con la poca luce che ancora mi resta scrivo. Ed è come se tu venissi da me. A mo' di visione scritta nel suono. È allora che il suo intero io abbraccia il tuo non io e d'improvviso luccica nelle vecchie e fallaci orecchie di tua madre come una preghiera⁵⁵².

In questa citazione si possono evidenziare le stesse sensazioni che Truant avvertiva nei suoi deliri, visioni sonore, che in parte sono state descritte anche da Zampanò nel saggio su *The Navidson Record*. Si sottolinea ancora una volta la contraddizione dei sensi nella percezione del reale: Zampanò cieco parla di cinema, Truant si focalizza sui suoni e Pelafina racchiude entrambe, l'ambiguità della visione e dell'udito. La messa in dubbio della percezione indica il bisogno di un silenzio e di una cecità rivolta all'esperienza del vuoto e dell'oscurità, quindi l'avvicinamento ad una presenza assente. Gli elenchi e il vortice continuo verbale che si rilevano anche nelle lettere di Pelafina è solo un occultamento ulteriore del messaggio non-verbale delle vicende. Affidarsi al linguaggio non è un'alternativa perseguibile nel momento in cui manca il contatto diretto con l'Altro; l'assente che si manifesta in *House of Leaves* come la paura, la rabbia e la scoperta dell'essenza dell'uomo attraverso le sue profondità psichiche – Navidson che come Ulisse vuole andare oltre i limiti della casa e ne resta amputato, Karen che incarna il timore della solitudine, Pelafina la perdita del suo unico figlio o forse la razionalità – è il reale ostacolo, la soglia da varcare dei personaggi.

L'espiazione dell'assente, ovvero di Johnny, è per Pelafina un dolore immenso; percepisce il figlio come un personaggio, forse come l'autore di quelle lettere che le vengono consegnate, un'ombra nella sua mente confusa: «Ho già concepito una volta,

⁵⁵¹ Ibidem.

⁵⁵² Ivi, p. 71.

quando ti ho liberato nel mondo. Mi uccide pensare che potrei non riuscire a farlo, a meno che una tale liberazione ti consenta di liberarti non tramite me, ma di me»⁵⁵³. Pelafina non può stare lontano dal figlio, ma pensa che per il suo bene debba vivere indipendentemente da lei, come se fosse necessario un altro taglio di cordone ombelicale. È un procedimento simile operato dall'autore riguardo ai suoi personaggi: Nabokov considerava i suoi personaggi dotati di vita autonoma e indipendenti rispetto al creatore in un mondo parallelo alla realtà: «Some of my characters are, no doubt, pretty beastly, but I really don't care, they are outside my inner self [...] demons placed there merely to show that they have been booted out»⁵⁵⁴. La complessità del rapporto autore e personaggio raggiunge in Pelafina la massima espressione e una possibile riflessione metaletteraria in un'appendice ad un romanzo in sé metaletterario; la metaletterarietà di *House of Leaves* è insita nelle lunghe riflessioni di Zampanò, le controprove di Truant e dei redattori e nell'urlo disperato di Pelafina nell'ospedale di Whalestoe. Se la scrittura passa anche attraverso le sensazioni più intime dei personaggi, qui assume un ruolo fondamentale nella ripresa della letteratura come interpretazione e incontro col testo.

⁵⁵³ Ibidem.

⁵⁵⁴ V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York, Vintage, 1989, p. 19; trad. it. *Intransigenze*, Milano, Adelphi, 1994, p. 36: «Certi miei personaggi, non c'è dubbio, sono discretamente bestiali, ma non me ne preoccupo, sono esterni, fuori dal mio Io [...] demoni messi lì solo per far vedere che sono stati cacciati fuori».

19 settembre 1988

Johnny, Johnny,
Johnny, Johnny, Johnny,
Johnny, Johnny, Johnny, Johnny,
Johnny, Johnny, Johnny, Johnny, Johnny,
Johnny, Johnny, Johnny, Johnny,
Johnny, Johnny, Johnny,
Johnny, Johnny, Johnny, Johnny,
Johnny,
Johnny, Johnny,
Johnny, Johnny,
Johnny, Johnny,
Johnny, Johnny, Johnny,
Johnny, Johnny, Johnny,
Johnny,
Johnny, Johnny,
Johnny, Johnny,
Johnny, Johnny,
Johnny,
Johnny,

652

taumaturgo radici cardinal lemoine tarocchi porte dauphine
mango rue des belles feuilles pasqua vessillologia pelican à la San
Giovanni giorno imbalsamato finestre tempo che fu sconfina rettopatìa
elefanti piace de la concorde karmico opaco cimmerica
l'entità di una persona raggi x eufonia gare MOMA
montparmasse overture Quisling ohm
paralipomeni pietre martelli
mare prolioso marea nord cucchiari anguille
pompidou indizi acido dolorosamente in
linee arancio morire ostracizzato rosso
estati installazione pasqua
lune maculate giovinezza totemico
paraclito adocchiare irenico piace de
la contrescarpe nube de
pollici cavalletti quai
resta des célestins
cwm satollo
antinomie
eidetica semplice
Pigalle creature
Mercoledì
ritorno jardin du
luxembourg
angoscia senso
problemi notare
ragazzi elemosinare
Spagnola stufati
fulvo matita
circoscrizione crepe
ristorazione
di soppiatto
sdentato odore
oppio corre
bollitori cappello salta
rituali braci
enjambment
estraibile
appassendo
confuso

653

Figura 29: *Casa di foglie*, cit., pp. 652-653

Danielewski complica anche nelle appendici la vicenda unicamente per distrarre, o per condurre ai lettori più attenti, all'origine del significato più primordiale del testo letterario: come per Virgilio che conduce Dante all'Inferno – non a caso una delle lettere di Pelafina 19 settembre 1988 riproduce la struttura dei gironi infernali – l'autore conduce il lettore in un viaggio attraverso i labirinti della letteratura, della psiche umana e del valore della parola condotto agli estremi su pagina.

La sceneggiatura del sequel di *House of Leaves*

Danielewski si è opposto per diversi anni al possibile adattamento cinematografico o televisivo di *House of Leaves*, rifiutando la vendita dei diritti alle case di produzione. Nel 2020, però, sul sito ufficiale dell'autore vengono caricati tre *script* per il sequel di *House of Leaves* in forma di serie tv. Non è necessario soffermarsi sulla trama generale, ma è utile descrivere alcuni punti chiave di convergenza e divergenza rispetto al romanzo. Il

medium cambia, dalla carta stampata alla televisione. Le sceneggiature non sono ancora state trasposte, quindi le ipotesi sulla possibile messinscena sono basate sulle indicazioni proposte dall'autore. Si è ripetuto in precedenza come *House of Leaves* sia un romanzo cinematografico in quanto presenta quelle stesse caratteristiche che contraddistinguono i lungometraggi, dunque il montaggio, i movimenti di camera, il linguaggio visivo per citarne alcune; i tre episodi redatti da Danielewski rispettano e in parte semplificano la struttura narrativa del romanzo. Cambiare *medium* significa modificare la scrittura, più efficace e più immediata: si aggiunge un ulteriore strato narrativo rappresentato dal personaggio di Mélisande, accademica ed esperta di cinema. Il metalinguaggio è al centro delle riflessioni attorno ai ritrovamenti e alle clip in mano alla donna riguardo agli avvenimenti nella casa di Ash Tree Lane; la donna conosceva Truant e Lude e racconta nel corso delle vicende, attraverso *flashback*, l'incontro con i due uomini.

Importante è sottolineare come Danielewski non si distacchi dalla struttura a blocchi narrativi di *House of Leaves*, ma applica un rovesciamento per quanto riguarda le categorie di spazio e tempo: se nel romanzo la scansione del tempo narrativo avveniva attraverso lo spazio, quindi la disposizione delle parole nella veste grafica labirintica, nel caso della serie tv, invece, la manipolazione avviene nella direzione temporale delle vicende. La complessità della sceneggiatura è insita nella disposizione continua di blocchi in analepsi e prolessi, creando una vera e propria macchina narrativa visiva basata sullo scorrere degli eventi in diverse scansioni temporali. I blocchi sono indipendenti tra loro: rispetto al romanzo la forma della serie tv permette la serialità, appunto, dunque la possibilità di suddividere non solo in blocchi temporali, ma anche tematici, la narrazione. L'aggiunta di uno strato narrativo comporta la scelta da parte dell'autore di strade ermeneutiche chiare e poco ambigue: se nel romanzo, la lettura consente in potenza interpretazioni infinite, questo non avviene nella serie tv.

Un esempio evidente è lo statuto di realtà di *The Navidson Record* inserito all'interno di questo segmento metanarrativo:

INT. UNIVERSITY LECTURE HALL - MOMENTS LATER
 MÉLISANDE at her lectern. The lecture hall is now about half full. Projected on the screen behind her is a frozen frame from "3 AM CALL." A heated conversation is in progress.

STUDENT A
 But the book says the film, the documentary, whatever we're calling it-

STUDENT B
 The *Navidson Record*.

STUDENT A
 Right, didn't exist, and now this or you-

MÉLISANDE
 Not me.

STUDENT A
 Well, you, by virtue of the fact that you're the one posting it-

MÉLISANDE
 Okay. Fair.

STUDENT A
 -are saying that it does exist.

MÉLISANDE
 All I'm saying, by virtue of the fact that I'm the one posting it, is that this exists, this "now" exists, and this "now" now predates the book.

STUDENT C
 So it's not an adaptation?

MÉLISANDE
 Isn't it?

STUDENT D
 You can't have an adaptation if what's supposedly adapted comes before the adapted material.

MÉLISANDE
 Unless?

STUDENT E
 Unless the novel is the adaptation?

MÉLISANDE
 Good!

STUDENT A
 Or the novelization?

MÉLISANDE
 Better!

STUDENT F
 Were we supposed to read *House of Leaves*? It's not on the syllabus. And it's kinda a big book.

STUDENT G
 (shows tattoo)
 I read it three times.

STUDENT H
 I read five pages and hated it.

STUDENT G
 Did you ever meet the author?

MÉLISANDE
 Once. And, yes, novelization is a wonderful observation.

STUDENT D
 So let me get this straight: the documentary that never existed turns out to have existed all along?

MÉLISANDE
 It seems so.

STUDENT F
 Is that what we're seeing now?

MÉLISANDE
 No, no. Don't worry. We're back to the syllabus. If there's enough interest we can screen more clips. Papers on this are welcome. Now let's settle back for Rubrick's *The Shining*. You're responsible for watching the 1997 series on your own.

Room goes dark. MÉLISANDE sprints to a side door.

Figura 30: *Dark Accumulation*, pp. 13-14

In queste due brevi pagine gli studenti mettono in dubbio l'esistenza del documentario che risulta essere reperibile, dunque *House of Leaves* viene trattato come l'adattamento del prodotto cinematografico. Una simile ipotesi emerge da numerose opinioni dei critici, inventati o meno, all'interno di *House of Leaves*, come dalle interviste a Karen in cui le si chiede se per *The Navidson Record* esistesse una sceneggiatura o un canovaccio rispetto ai dialoghi poi presenti nel film. All'interno della finzione, *The Navidson Record* è frutto di teorie critiche nel mondo accademico e va contro le intenzioni di Zampanò; aggiungere un livello metaletterario all'interno di un altro *medium* significa per Danielewski aumentare il grado di ricezione della propria opera e inserire dunque, altre ermeneutiche possibili nonostante la scelta all'interno della sceneggiatura di risolvere alcuni enigmi del romanzo.

The Whalestoe Letters assumono un ruolo di rilievo all'interno della sceneggiatura: molte lettere di Pelafina vengono citate all'interno dei *flashback* riguardanti la vita di Truant come anche le sue stesse parole rispetto all'autorialità di *House of Leaves*; nella sceneggiatura, appare più evidente il ruolo in primo piano di Pelafina nel livello narrativo di Truant fornendo una figura fantasmatica in parallelo con la figura paterna descritta da Poe. Infatti, all'interno del primo episodio Mélisande parla di fantasmi e della sua

continua sensazione di sentire presenze attorno a lei «Much like the fear of ghosts backdoors the existence of an afterlife. The overt horror is therefore a hidden reassurance»⁵⁵⁵. Un altro punto di contatto tra Mélisande e Truant sono i tatuaggi: in Johnny le cicatrici costituiscono parte integrante della narrazione del sé, come in Mélisande i tatuaggi presenti sulla sua pelle portano segni del passato, la continua memoria che la perseguita nel corso delle vicende: «What if the ghost returns? What if the ghost is very, very angry? What good is any narrative against that?»⁵⁵⁶. Gli stessi fantasmi ritornano nel momento in cui Mélisande si trova con le telecamere puntate su di lei nel corso di un'intervista-documentario e dichiara: «Most my life I've feared being in front of a camera. I don't expect you to understand»⁵⁵⁷.

Gli spazi oscuri, l'oscurità in generale, assume un ruolo ancora più preminente rispetto al romanzo. Le descrizioni di cunicoli e angoli in ombra sono continui nelle sceneggiature; nelle direzioni di scena si trovano descrizioni di spazi vuoti – «Images of dark spaces, unstable places, vantages threatened by shadows and intruders — these from Exploration #4 and ensuing episodes in Season One»⁵⁵⁸ –. Assenza di luce e paura dell'ignoto vengono descritte da parte degli stessi personaggi: «No. Not in the way you're thinking. To me though, those spaces feel so controlled, so closed off. And then the claustrophobia commences. Visceral. Really, in my guts»⁵⁵⁹. L'atmosfera oscura trapela anche dagli ambienti attorno alla narrazione: «house presents, uh, terrible consequences that, um, however unbelievable could reshape the way we perceive darkness, and by darkness I mean that which consumes energy, light, meaning, what can swallow you whole»⁵⁶⁰.

Ritornando alla questione autoriale, si ritrovano gli stessi elementi riportati in *House of Leaves*: la presenza degli editori, del signor Wyrhta e moglie e la descrizione del *found footage*. I primi vengono descritti attraverso un'aspra critica sulla

⁵⁵⁵ M. Z. Danielewski, *None of This Is True*, p. 6.

⁵⁵⁶ Ivi, p. 43.

⁵⁵⁷ Ivi, p. 45.

⁵⁵⁸ Ivi, p. 4.

⁵⁵⁹ Ivi, p. 28.

⁵⁶⁰ Id., *You Are Not Here Long*, p. 14.

manipolazione dei materiali del romanzo⁵⁶¹ dopo aver inserito una riflessione sul genere di *House of Leaves* descritto come «this novel always made clear that none of its content is true” “real” “actual” “legitimate” “factual” “nonfiction”»⁵⁶². *House of Leaves* viene poi descritto come «It’s not on the syllabus. And it’s kinda a big book»⁵⁶³, ma poche pagine dopo si mette in dubbio tutto, la stessa definizione di fiction, per mezzo della ricezione. Nuovamente, Danielewski enfatizza l’essenzialità del pubblico come requisito per l’esistenza di un’opera, o forse anche, per la dimostrazione stessa della finzione che diventa realtà nel processo di lettura e di visione: «“Hush audience. “What’s an audience?”“Is that a screen too?” Hush creatures. Try if you can to behold for a moment what lives beyond the silver, beyond the sliver, beyond the screen»⁵⁶⁴. Come già detto, la cinepresa, come la scrittura, non copre tutta l’immaginazione e tutta la possibile realtà, rimane un vuoto all’interno di un frame come nella pagina: «Cameras are so much about capturing everything but really they miss so much»⁵⁶⁵.

La conseguenza sulla materialità e sull’esistenza di *The Navidson Record* è evidente, ovvero l’immedesimazione nel personaggio, quindi la vicinanza alla vicenda, ma allo stesso tempo totale distacco e presa in carico della sua stessa valenza visiva: «You know one thing I always accused the Navidsons of, when I was young, was why they didn’t just get the hell out of there, and fast, but getting away fast, in a real way, isn’t easy»⁵⁶⁶. La critica al documentario si ferma al titolo, come una protesta di fronte all’impossibilità di descrivere l’impossibile, ovvero il corridoio di Ash Tree Lane: «And at the heart of it, it seems to me, is what’s on that film, called The Navidson Record, all about a family named, you guessed it, the Navidsons»⁵⁶⁷. L’ironia decostruttiva di Danielewski riprende l’intenzione iniziale di Zampanò con il suo scritto, in una direzione anti-accademica. Il fallimento della tecnologia, o forse l’impossibilità della tecnologia di

⁵⁶¹ Id., *Dark Accumulation*, p. 4: «The ed—? Are you, were you, the editor of House of Leaves? Excuse me? EDITOR (turning) Unless you have definitive proof that I am who you say I am, I do not grant you permission to use my voice let alone my likeness».

⁵⁶² Ivi, p. 2.

⁵⁶³ Ivi, p. 14.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 35.

⁵⁶⁵ Ivi, p. 53.

⁵⁶⁶ Id., *You Are Not Here Long*, cit., p. 33.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 47.

afferrare il reale si verifica nella stessa modalità sia *House of Leaves* sia nella sceneggiatura; Johnny afferma: «At least some of the horror I took away you now have before you, waiting for you a little like it waited for me that night, only without these few—»⁵⁶⁸. La frase viene sospesa e lasciata a metà come Navidson all'interno del labirinto nel momento in cui brucia le pagine di *House of Leaves*, la camera smette di funzionare e il fotografo è avvolto dall'oscurità che ora ricorda le sue paure più profonde, come descritto da Truant. Una paura che viene trasmessa da personaggio a personaggio e trova l'espiazione attraverso la scrittura, la fotografia e un *medium* che permette in parte il recupero del Sé, o forse la sottrazione del Sé a favore di una nuova prospettiva, quella riconciliazione tra Io e l'Altro descritto in conclusione di *House of Leaves*, attraverso il recupero della parola e del dialogo.

Oltre il testo: questioni di ricezione

Il blog di *House of Leaves*

Nell'era digitale un importante ruolo lo svolgono i siti internet e per *House of Leaves* non vi sono eccezioni; come si è già detto, sul retro della copertina dell'edizione americana si può trovare il link al sito web del libro. La pagina propone approfondimenti rispetto al romanzo e una fondamentale porta di ricezione: il blog. All'inizio degli anni Duemila, i blog erano pagine in cui condividere opinioni, idee e contenuti originali con una *community* attiva e ricettiva; negli ultimi anni, i social network hanno sostituito i blog, con funzioni più rapide e, paradossalmente, più dispersive. Il network invisibile di *House of Leaves* è stato creato dagli editori e collaboratori dell'autore: «Editions of Danielewski's works carry website addresses, and publishers Transworld have even set up a dedicated site for the author»⁵⁶⁹. Questa operazione permette il contatto diretto tra lettori e l'autore, una piattaforma in cui condividere la propria esperienza di lettura:

⁵⁶⁸ Ivi, p. 50.

⁵⁶⁹ J. Bray, A. Gibbons, *Mark Z. Danielewski*, cit., p. 86.

It would seem, therefore that like so many contemporary artists and writers, Danielewski's influence, and his ability to connect with his audience(s), are enhanced by these various online resources. Yet Danielewski's relationship with his readers, mediated by these various resources, is much more complex and ambivalent than first appearances might suggest. This chapter draws on my analysis of this relationship via discussion forums⁵⁷⁰.

Il blog di Danielewski è suddiviso in base agli argomenti di discussione intorno alle sue opere: ora non è molto attivo, gli interventi sono sporadici. Con l'avvento di Instagram, Twitter e Facebook, gli utenti si sono spostati su social più immediati e la cui gestione è meno dispendiosa, come recuperare i contenuti; il gruppo Facebook⁵⁷¹ dedicato ad *House of Leaves* è molto attivo. Si notano consigli di lettura, richiesta di chiarimenti su alcuni passaggi del romanzo o l'inserimento di interviste e interventi dell'autore nei diversi *media* a sua disposizione. Un elemento curioso è la suddivisione del pubblico nelle varie lingue in cui è stato tradotto il romanzo: il gruppo anglo-americano è folto e attivo, ma ad ogni traduzione, vengono creati nuovi gruppi e nuove discussioni. Le varie traduzioni di *House of Leaves* sono dibattute rispetto alla resa, per esempio, dei giochi di parole, oppure dei diversi enigmi presenti nel testo. Infatti, la comunità ermeneutica, per usare la definizione di Romano Luperini, attorno le opere di Danielewski utilizza un vocabolario simile all'autore di cui scrivono: «[...] true to the style and culture of the MZD forums, users tended to be critical and questioning of the terminology itself, and wary of being labelled»⁵⁷². Gli atteggiamenti dei fan sono duplici: «[...] while some fans are motivated to help try to consolidate or establish the reputation of writers whom they believe to be neglected or misunderstood, other prefer to keep their communities of interest close-knit and cultish»⁵⁷³.

Come è evidente, la lettura diventa un'esperienza collettiva da cui nascono teorie e interpretazioni ogni giorno, con adeguate prove all'interno del testo; contrariamente ad

⁵⁷⁰ Ibidem.

⁵⁷¹ Per citare il più importante gruppo gestito dallo stesso autore: <https://www.facebook.com/groups/HouseOfLeavesBookClub/>.

⁵⁷² Ibidem.

⁵⁷³ Ivi, p. 87.

altre opere e autori, ciò che si nota per Danielewski è la serietà e, quasi “scientificità”, nel comprovare le ipotesi che ogni utente muove su un frammento testuale. Si evidenzia una scrupolosa ricerca tra le righe del romanzo, fonti secondarie, confrontate anche con le parole dello stesso Danielewski⁵⁷⁴. Il gioco continuo tra autore e lettore è eclettico e in continuo rinnovamento; il lettore diventa stesso parte dell’opera: in *House of Leaves*, come si è detto, compaiono e-mail e richieste dai fan in parte mimando inconsapevolmente la naturale ricezione reale del romanzo poco dopo la sua pubblicazione: «Fans are prepared to devote endless energy to the task of interpretation because they clearly believe that these works are important and their potential meanings inexhaustible»⁵⁷⁵. Nonostante l’indiretto intervento dell’autore, il rapporto col suo pubblico è fondato su un tacito duello all’interno delle sue opere, un confronto tra pari in cui la gerarchia tra il creatore-autore e il lettore viene azzerata: «Studies of fan cultures have hitherto tended to celebrate their ‘democratic’ potential and participatory ethos, whereby hierarchical relations between author and reader are disrupted, and the boundaries between creation and reception are fundamentally blurred»⁵⁷⁶.

House of Leaves non è il primo esempio in questo senso, di ricezione e creazione di una rete fitta di fan-ricercatori, bensì un simile fenomeno si è rilevato per *The Blair Witch Project*; il sito – ben prima della proiezione del film – è stato fondamentale per legare le vicende a figure ed eventi reali: «The website (www.blairwitch.com) detailed the mythology behind the Blair Witch and presented the three student stars of the film as ‘The Filmmakers’. It completely destabilised audience perceptions of the film as either real or fake, never giving away if the film was ‘real’ or not»⁵⁷⁷. L’inserimento di elementi dal reale ha visto un aumento della speculazione mediatica attorno al prodotto cinematografico: «Their dissemination of material about the film caused word of mouth to spread and The Blair Witch Project became a movie that needed to be discovered by people. People interacted around it and the mythology and carefully created website

⁵⁷⁴ Ibidem: «The novels themselves, with their dizzying and highly eclectic range of references and complex narrative structures, seem to necessitate endless rereading, and lend themselves to the king of collective activity and ongoing unravelling that discussion forums facilitate».

⁵⁷⁵ Ivi, p. 88.

⁵⁷⁶ Ibidem.

⁵⁷⁷ P. Turner, *The Blair Witch Project*, Leighton, Auteur, 2014, p. 81.

augmented its hold on people's imaginations»⁵⁷⁸. Ovviamente la popolarità attorno alla mitologia di *The Blair Witch Project* è stata effetto dell'attivo coinvolgimento del pubblico, lo spingersi al di là della pagina web e in prima persona, indagare sul mistero proposto dagli enigmatici indizi presenti nel sito: «It framed the narrative of the film, providing context, depth, back story and further 'proof' of the 'truth' of the film. Viewers of the film are encouraged by the lack of answers and the realistic construction to go beyond»⁵⁷⁹. Il coinvolgimento attivo nelle ricerche ha portato all'avvicinamento di una comunità che condivideva dati, scoperte e, in ultima istanza, l'amore per il cinema; si nota dunque un recupero della funzione delle arti, in generale, ma del cinema e letteratura in *House of Leaves* e *The Blair Witch Project*: il bisogno del dialogo e della discussione. Sarebbe eccessivo affermare che un'opera esista in quanto tale solo grazie alla ricezione: in questo caso, la condivisione è volta al recupero della funzione originaria delle arti. Il distanziamento del pubblico e l'isolamento del soggetto verificatosi nel postmoderno qui vede la rottura delle barriere e la necessità, quasi vitale, di parlare e confrontarsi su un prodotto mediatico. Questa operazione è favorita dall'avvento di internet e dalle continue implementazioni alla rete invisibile che lega ogni utente collegato.

In specifico, nel blog di Danielewski: «One of the interesting features of online discussion forums is that the members may become just as much of a focus as the topics and subjects that supposedly bring the community together»⁵⁸⁰. Il pubblico che frequenta il blog condivide appunto ogni scoperta riguardante i testi, ma non solo: vi è una sezione che permette l'inserimento di argomenti estranei alle opere letterarie, speculazioni su film, ritorni di genere ed esperienze personali «For this community, then, there seems to be an understanding that they come together to share knowledge and to learn, and this helps shape their interactions and the ways in which they relate to one another»⁵⁸¹. Uno degli argomenti maggiori di speculazione è l'identità di un utente, "Mark", che in molti pensano sia l'autore; Danielewski ha mostrato interesse per il dibattito attorno alle sue

⁵⁷⁸ Ivi, p. 82.

⁵⁷⁹ Ibidem.

⁵⁸⁰ J. Bray, A. Gibbons, *Mark Z. Danielewski*, cit., p. 90. Ivi, p. 91. I vari argomenti di discussione attorno *House of Leaves* sono i più vari: «The kind of routine misspelling and poor grammar characteristic of so many other online forums is virtually unheard of on MZD forums, perhaps because members do not shy way from pointing out errors and slips in each other's posts».

⁵⁸¹ Ivi, p. 92.

opere⁵⁸², ma non è mai stato chiaro il suo coinvolgimento diretto all'interno del blog. In sintesi, il blog ha una funzione di meta-commento che permette la discussione attorno ogni singolo dettaglio delle opere dell'autore: «[...] one of the distinctive features of the MZD forums is the level of reflexivity of the posts and the amount of metacommentary that takes place as regards both the relative merits of contributions, and the behaviour of users and their interactions with others»⁵⁸³.

Si rilevano argomenti di discussione quali gli errori tipografici, il dibattito accademico e ogni novità critica che si presenta agli utenti, come se il blog fosse un crocevia essenziale nell'individuazione collettiva di queste ipotesi: «[...] academic criticism of Danielewski's work has tended to focus on textual issues and typographical pyrotechnics, or on tracking down and tracing the various ways in which the books allude to or remediate other texts. Yet on the MZD forums the questions of whether *House of Leaves* is a parody of academic discourse is often explicitly raised»⁵⁸⁴. Le teorie e le controprove portate nelle varie caselle del blog sono infinite, tra il bizzarro e l'improbabile⁵⁸⁵ o quelle più prudenti che portano il romanzo ad essere letto in infinite diramazioni, come i possibili collegamenti invisibili della rete: «[...] the specific and unpredictable ways in which users of the site connect these fragments together compound the possibilities so that they become infinitesimal»⁵⁸⁶.

La *community* di *House of Leaves* è in continua crescita, con il ritorno del rumore mediatico attorno a opere simili, e molti utenti accedono al sito per chiarimenti e riscontro delle proprie letture: «Many users make reference to the fact that they have taken breaks from the forums, sometimes returning because they want to reimmerse themselves in the community, sometimes because they are returning to reading the novels, or to discover new ways of reading them»⁵⁸⁷. I lettori sottolineano infatti che *House of Leaves* è un libro

⁵⁸² Ivi, p. 91: «Danielewski goes on to express enthusiasm for the interest and involvement of his fans, and conveys his hopes that his work invites participation and dialogue».

⁵⁸³ Ivi, p. 97.

⁵⁸⁴ Ivi, p. 98.

⁵⁸⁵ Ivi, p. 99: «Thus while the theories put forward and codes and meanings suggested by users may sometimes appear rather bizarre, taking the forums as a collectivity, one cannot but be impressed by the range of specialisms and references on offer».

⁵⁸⁶ Ivi, p. 100.

⁵⁸⁷ Ibidem.

infinito, ad ogni lettura nasce un'interpretazione, oppure si notano anche utenti che riprendono il filo delle vicende dopo anni dalla parziale lettura. L'avviso di Truant ad inizio romanzo era chiaro:

With a little luck, you'll dismiss this labor [...] Then again there's a good chance you won't. This much I'm certain of: it doesn't happen immediately. [...] Then no matter where you are, in a crowded restaurant or on some desolate street or even in the comforts of your own home, you'll watch yourself dismantle every assurance you ever lived by⁵⁸⁸.

Le interviste e l'inafferrabilità dell'autore

Non è possibile ricostruire la biografia di Danielewski integralmente: le uniche informazioni sull'autore sono presenti nelle interviste, sia radiofoniche, sia incontri con l'autore, sia a scopo accademico. Una delle più importanti e ricche è quella di Larry McCaffery e Sinda Gregory⁵⁸⁹, citata in precedenza come tentativo di legame tra la stesura di *House of Leaves* e la vita di Danielewski. Non è perseguibile un percorso di confronto tra fonti anagrafiche certe e non, in quanto non sono reperibili materiali di studio certi; quello che si può dedurre, però, è l'elaborata operazione che compie Danielewski nelle sue opere, ovvero la costruzione di autore-personaggio. I narratori sono per la maggior parte inaffidabili la cui biografia sfugge al lettore che cerca in parte di ricostruire il personaggio-uomo come definito da Debenedetti, rintracciare la targhetta di riconoscimento del'Io. Questa ricerca non è possibile nei personaggi di Danielewski; lo stesso Zampanò non possiede un documento di riconoscimento: «He called himself Zampanò. It was the name he put down on his apartment lease and on several other fragments I found. I never came across any sort of ID, whether a passport, license or other official document insinuating that yes, he indeed was An-Actual-&-Accounted-For

⁵⁸⁸ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., pp. xxii-xxiii; trad. it. *Casa di foglie*, cit., pp. xxiii-xxiv: «Se siete fortunati vi stancherete di questo libro [...] Ma è possibile anche che non vada così. Di una cosa sono certo: che non accade tutto in una volta. [...] ovunque vi troviate, che sia un ristorante affollato o una strada deserta o al sicuro nella vostra casa, vedrete smantellata ogni certezza su cui avete sempre fatto affidamento».

⁵⁸⁹ S. Gregory, L. McCaffery, *Haunted House. An Interview with Mark Z. Danielewski*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 44, 2003, pp. 99-135.

person»⁵⁹⁰. Le stesse identità e nomi sono oggetto di dubbio: ogni nome all'interno di *House of Leaves* corrisponde ad un codice o ad un significato. Zampanò richiama Fellini, Truant ricorda il latino: «The papers all say that “JOHNNY IS TRUANT!” And his mother's reportedly ruined. He's gone to the wind, God knows how he's sinned, 'Cause in Latin he's practically fluent»⁵⁹¹. Lo stesso gioco si verifica con l'errore tipografico del cognome di Pelafina, Lièvre e Livre. Le invenzioni di Danielewski sembrano nomi significanti come i personaggi modernisti, principalmente nel modernismo russo: Andrej Belyj nelle sue opere nominava i personaggi più fantasmatici e onirici con nomi altisonanti (Pepp Peppovič Pepp in *Peterburg* “Pietroburgo”, 1916).

È possibile chiedersi, dunque, se l'autore abbia in qualche modo legato questo gioco in apparenza superficiale ad elementi biografici; in prima istanza, è evidente questo legame proprio dalle sue dichiarazioni. Danielewski crea un alone di mistero, se non fantasmatico, attorno alla sua figura di autore e innanzitutto di artista: lo stesso fenomeno che si riscontra in Truant; è azzardato porre questo confronto soprattutto per la mancanza di informazioni da ambo le parti, fittizie o reali, ma le conseguenze che si possono trarre sono curiose. Johnny Truant, a partire dal nome, è un personaggio evanescente: è onnipresente nelle pagine di *House of Leaves* nonostante il primo livello narrativo, ovvero *The Navidson Record* non gli appartenga. Il primo movimento in questa direzione è dato dalla ricostruzione dell'inventario di Zampanò: Truant inizia a sperimentare un cambiamento nel proprio Io esponendosi maggiormente al lettore e raccontando in parte le sue strategie per narrare di Sé e creare attorno alla propria identità menzogne e storie provenienti da ogni angolo del globo e del tempo. Sembrerebbe una macchina narrativa alla base di un qualsiasi narratore inaffidabile a partire da Tristram Shandy, ma confrontato con le dichiarazioni di Danielewski assume maggior significato. Come Truant, Danielewski narra di aver viaggiato per l'Europa e di aver seguito le tracce del padre regista; indicativo è l'aneddoto riportato ad inizio tesi come quello della Spagna. I paralleli con Truant sono stati già tracciati e sottolineano la stessa capacità di Danielewski

⁵⁹⁰ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. xii; trad. it. *Casa di foglie*, cit., p. xii: «Si faceva chiamare Zampanò. Aveva usato quel nome sul contratto d'affitto e su altre scartoffie che ho trovato, ma non mi sono mai imbattuto in un documento d'identità, il passaporto, la patente o altro, che dimostrasse che sì, si trattava di una persona esistente».

⁵⁹¹ Ivi, p. 631; trad. it. ivi, p. 651: «Tutte le carte dichiarano a gran voce JOHNNY EST RUANT! E a quanto si dice sua madre è in rovina. È svanito nel vento, Dio sa qual è il suo peccato, giacché in latino è praticamente identico».

di ingannare gli intervistatori; i *topoi* della casa infestata, dell'esperienza traumatica infantile e forse anche nella direzione di un'analisi psicanalitica erede dei giochi sveviani hanno indotto molti critici e fan a credere nei racconti di Danielewski.

Il *self-fashioning* dell'autore americano è impeccabile se confrontato con le sue opere, in quanto la sua adolescenza tra America ed Europa, una solida formazione nel campo umanistico e un grande repertorio della cultura pop contemporanea, porterebbe anche il più attento lettore a credere in parte alle parole di Danielewski; nel primo capitolo si specificava che le informazioni sono tratte dalle diverse interviste all'autore, non vi sono certezze. Qui si è mostrata una piccola prova che smentisce Danielewski e rimane vittima consapevole delle sue stesse tecniche narrative. Si potrebbe dire che lo stesso autore fa parte integrante delle sue opere in quanto si pone come libro-narrazione in continuo mutamento. L'autore aggiunge strati alla narrazione della sua vita come livelli di narrazione e di realtà nelle sue opere; sarebbe dunque legittimo, definire che il più alto livello narrativo di *House of Leaves* è proprio Danielewski, colui che possiede le chiavi ad ogni singola porta della casa di Ash Tree Lane, colui che può estrarre dai suoi personaggi una verità personale, quella che condivide con i suoi lettori e con il suo pubblico.

In questo senso si pone un interrogativo fondamentale: se è ancora utile ricostruire la figura dell'autore nella letteratura post-postmoderna, è ancora necessario farlo in funzione della comprensione delle sue opere. Barthes dichiarava la morte dell'autore, Proust si schierava contro il biografismo di Sainte-Beuve: esempi calzanti che sembrano lontani dalla questione appena posta, ma sono legati dal sottile filo della tradizione letteraria. Nel caso di Danielewski non si riconosce una morte dell'autore, ma una sottrazione di informazioni biografiche per alimentare il culto da parte dei fan. Si nota dunque il ritorno dell'autore come figura mediaticamente pesante⁵⁹². Danielewski come detto cerca di recuperare un impianto ricettivo della letteratura, vicino al continuo dialogo tra opera e lettore: l'autore, dunque, si pone come lettore, un lettore che ha una chiave di interpretazione diversa. L'autore americano ha più volte dichiarato che possiede tutte le possibili interpretazioni della sua opera⁵⁹³, ma non significa che si elevi a giudice rispetto

⁵⁹² Si cita nuovamente il lavoro di R. Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2014.

⁵⁹³ S. Gregory, L. McCaffery, *Haunted House*, cit., p. 120.

alla qualità della lettura dei suoi romanzi. L'autore in questo contesto ricopre un ruolo secondario, non è più l'artista e il narratore onnisciente dei grandi romanzi ottocenteschi; in *House of Leaves*, l'autore è come un cantore che non interferisce con la fruizione dell'opera. Danielewski si pone come una delle tante possibili strade narrate nelle sue storie, non come l'unica e non come la più privilegiata. Annullare biograficamente l'autore non comporta la chiusura ermeneutica della sua produzione, ma ad una progressiva apertura e condivisione delle barriere letterarie qui assenti.

Se Danielewski evade ogni domanda personale o racconta come un qualsiasi narratore fatti della propria vita non è legittimo interrogarsi sulla sua veridicità: come ogni storia filtrata da un Io, la componente reale è indefinita. La quota di finzione in un'opera non è commisurata al genere, come visto in *House of Leaves* o in *The Blair Witch Project*, in quanto la sospensione temporanea dell'incredulità non è solo filtrata dalla letteratura, ma da qualsiasi racconto scritto o orale. Danielewski è un narratore, come ogni lettore può potenzialmente esserlo: le fan fiction, per esempio, sono un'implementazione del sistema narrativo creato da un autore. Simile considerazione può essere fatta per tutte quelle storie, oggetti, idee e opinioni espresse su un'opera che vanno a comporre la *lore*, ovvero la mitologia attorno un'opera. In *House of Leaves*, Danielewski fa parte di una mitologia, non ne è esterno, ma ne costituisce un tassello nella comprensione di parte di questo labirinto narrativo infinito.

Il futuro di *House of Leaves*

House of Leaves è ritornato nelle librerie grazie ad un exploit sui social network, in particolare su Tik Tok. Il Booktok ovvero tutti quei *content creators*⁵⁹⁴ che parlano di libri hanno suggerito al proprio pubblico la lettura dell'opera di Danielewski, insieme ad altre simili, come *S. Ship of Theseus* (La nave di Teseo, 2013)⁵⁹⁵ di J.J. Abrams, sottolineando la difficoltà della lettura dei romanzi “non per tutti, ma per i lettori audaci”.

⁵⁹⁴ Si è utilizzato questo termine di moda nel vocabolario dei social network per indicare chi carica contenuti sulle piattaforme; raramente, si individua originalità nei temi affrontati, come le modalità di fruizione di queste informazioni. Ogni nuova piattaforma promette novità che sono destinate a cadere nell'oblio dopo poco tempo, riproponendo gli stessi argomenti su altri social network invocando innovazione di fronte a *media* consolidati da decenni.

⁵⁹⁵ D. Dorst, J.J. Abrams, *S. Ship of Theseus*, 2013; trad. it. *La nave di Teseo*, Milano, Rizzoli, 2018.

Molti *tik toker* suggeriscono la lettura di libri anche ormai in collaborazione con le case editrici, vedendo la piattaforma anche come trampolino di lancio per autori emergenti, ma anche un vero e proprio mercato editoriale fondato sul *marketing* e le visualizzazioni. Nelle librerie, infatti, è presente da pochi anni la sezione “Booktoker” o “libri suggeriti da Tik Tok” ed è evidente l’influenza dei *social network* anche nelle vendite di determinati volumi e autori. Il social funziona come pubblicità, non come piattaforma di critica letteraria – quasi impossibile, visto il ristretto minutaggio dei contenuti – e nemmeno in quanto dialogo tra i lettori. Le piattaforme di condivisione hanno diminuito in parte, l’attenzione dei fruitori di contenuti di ampio minutaggio concentrando i contenuti in meno tempo e in slogan per attirare il più largo pubblico possibile. Riprendendo la diffusione della letteratura ergodica sui social, non si è mai parlato appunto di questa categoria, della sua definizione, ma si fa riferimento in particolare, alla difficoltà di lettura del libro, alla complessità della trama e dell’organizzazione della trama. Tutto questo fenomeno è fa parte dell’*aesthetic*, ovvero di uno specifico modo di pensare e di organizzare visivamente i contenuti mediatici, dei lettori sui social. Nell’ultimo decennio, i social sono il trampolino di lancio per l’estetica e la moda che si diffonde tra i più giovani: anche nel caso dei lettori, esiste un’estetica, una moda nell’essere, nel comportarsi e anche nel vestirsi. Non importa se il libro è stato letto, studiato o criticato, se si fa parte di quella moda o trend, allora si è popolari. In parte, è proprio il danno che ha provocato un social come Tik Tok per alcune opere letterarie: è positivo che molte opere, magari cadute nell’oblio per anni ritornino in auge e il pubblico ne parli, in altri casi, invece, alimenta un mercato di immagine e di slogan. Nel caso di *House of Leaves* e opere simili si nota in specifico questa ambivalenza: l’interesse da parte dei lettori che non hanno mai avuto l’occasione di leggere un romanzo ergodico, dall’altra il *focus* sull’estetica del libro e non sul suo contenuto.

L’interesse per Danielewski e il ritorno delle sue opere nelle librerie, negli *store* online, come pure l’incremento delle traduzioni – si ricordi, infatti, che *House of Leaves* continua ad essere tradotto a seconda dei mercati editoriali e dell’interesse per l’opera stessa – sia un’occasione per una riflessione più ampia sulla letteratura ergodica, un genere in parte trascurato e che rientra nella cultura pop. Il pop, come la cultura *underground*, non è mai stata sufficientemente esplorata, in parte per la complessità di variabili all’interno di questo fenomeno, dall’altra forse per un’eccessiva banalizzazione.

Un esempio recente è scoppiato su Tumblr, una piattaforma di condivisione di contenuti in forma di blog; un utente ha condiviso alcune informazioni su un film di Martin Scorsese mai esistito dal titolo *Goncharov* ambientato in Russia. Altri utenti hanno iniziato a condividere le varie informazioni, aggiungendone altre: chi ha inserito foto di reperti dal set, chi prove dell'esistenza di poster cinematografici, chi ancora frammenti della sceneggiatura. Ogni dettaglio del film è stato creato dagli utenti che hanno iniziato a scrivere *fan fiction* sui personaggi, a ipotizzare la possibilità di *remake*: in pochi giorni, la notizia ha raggiunto tutte le altre piattaforme e anche lo stesso Scorsese che, in modo scherzoso, ha dichiarato di voler realizzare questa pellicola.



Lo stesso Danielewski ha condiviso parte delle teorie attorno a *Goncharov* alludendo scherzosamente a *The Navidson Record* e ad *House of Leaves*. Si nota quindi come un fenomeno simile avvenuto in letteratura, ora si sia spostato su altre piattaforme utilizzate dallo stesso scrittore che in parte ha dato l'avvio a queste operazioni. Potenzialmente creare le tracce di qualcosa di esistente, come un film, e far credere al

Come per *House of Leaves*, le diverse voci all'interno del romanzo sono contraddistinte da diverso font – la calligrafia – e dal diverso colore delle parole; per sottolineare la temporalità, i colori cambiano, mentre la calligrafia dei personaggi è ancora riconoscibile. Il testo di Straka è commentato da un certo F.X. Caldeira la cui identità sarà frutto di ricerca da parte dei due protagonisti; Jenny ed Eric, infatti, lavorano come critici letterari e durante tutta la vicenda di *La nave di Teseo* – un romanzo di avventura, tra navi, tempeste e vicende amorose – cercano indizi sull'autore, sul commentatore e raccontano la loro vita personale. Jenny ed Eric inizialmente non si incontrano: i loro incontri sono su carta, al margine delle pagine del romanzo che staziona nella biblioteca del dipartimento letterario. È da aggiungere, differentemente da *House of Leaves*, che la componente materiale del libro è molto più realistica: il libro profuma di antico, è usato, è annotato, le pagine sono macchiate dall'usura del tempo, e all'interno delle pagine si trovano oggetti di ogni tipo: cartoline, lettere, annotazioni su tovaglioli, tutti parte della narrazione. Vi sono presenti anche i timbri di prestito della biblioteca, la sua collocazione nell'archivio bibliotecario: ogni elemento concorre a far credere al lettore della veridicità dei fatti e della ricerca accurata dei due critici.

Katherine Hayles in *Writing Machines* definisce il *Mediation Plot* in relazione in questo caso ad *House of Leaves*: «The Mediation Plot [...] proceeds from the narration of the film as a representation of events, to the narration of the film as an artifact in which editing transforms meaning, to the narration of different critical views about the film»⁵⁹⁶. Lo stesso meccanismo presente in *La nave di Teseo* e altri esempi di letteratura ergodica negli ultimi anni come *Cain's Jawbone* (La mascella di Caino, 2019) di Edward Powys Mathers. È evidente quindi come queste opere siano essenziali da analizzare attraverso il loro apparato mediatico, non limitando la riflessione al testo letterario, ma approfondendo il fenomeno attorno all'opera: questa operazione si ritiene dunque necessario soprattutto nell'era di internet e dei social network. Oltre la letteratura non significa azzerare il testo letterario, bensì enfatizzarlo e riprendere la sua funzione originaria, analizzando la rete attorno alle parole stampate sulla pagina ancora viva dei libri posseduti, usati e vissuti.

⁵⁹⁶ K. N. Hayles, *Writing Machines*, cit., p. 116.

Uscita dal labirinto: prospettive della letteratura ergodica

La letteratura ergodica, come dettosi, negli ultimi anni ha subito una rapida impennata, soprattutto grazie alla dimensione mediatica; i social network hanno permesso la diffusione di testi parzialmente sconosciuti al grande pubblico, promuovendo ristampe e traduzioni. La popolarità di determinati autori non significa però un'adeguata attenzione accademica e critica: in genere, il fenomeno mediatico è distaccato o comunque, attutito, poi a livello critico. L'attenzione per il genere ergodico non è frutto solo della popolarità recente; molti studi sono stati pubblicati nell'ambiente accademico anglo-americano agli inizi degli anni Duemila, ma si nota una frammentazione nella trattazione di determinate opere. In generale, la tendenza è trattare autori che usano tecniche narrative simili o che è possibile tracciare alcune convergenze sul genere, sulla trattazione di determinati temi o sulla contingenza storica. Si notano due tendenze: da una parte, l'analisi del superamento del postmodernismo e l'avvento di nuovi movimenti culturali e generi letterari – tra i quali si riconosce la letteratura ergodica – quindi un *focus* sugli aspetti globali culturali e storici; dall'altra invece, la selezione di autori o di opere per un *close reading* volto, ad esempio, alla transmedialità, all'individuazione di temi comuni o al riconoscimento di soluzioni narrative simili.

Non esiste ad oggi un'opera di classificazione della letteratura ergodica; questo tipo di sistematizzazione comporta l'individuazione di diverse questioni complesse, quali la collocazione storica delle opere e degli autori, il dibattito spinoso del superamento del postmodernismo, un *corpus* di opere che corrispondono alle caratteristiche del genere che si è cercato di individuare. Una serie di questioni che deve comportare una selezione di uno spettro eterogeneo di opere secondo il filtro di caratteristiche precise – ancora da decidere – in un contesto di instabilità dei movimenti letterari, di pubblicazioni e di diffusione delle opere. Se per movimenti e generi letterari moderni è possibile limitare lo spettro di analisi e classificazione a livello linguistico, culturale e all'interno di gruppi che si riconoscevano per una poetica precisa, questo non è possibile per la letteratura ergodica, questione che può essere ampliata a tutta la letteratura ipermoderna, ma non esclusivamente. Lo stesso postmodernismo soffre di questa instabilità. Problematizzare l'ipermodernità significa anche mettere in dubbio una classificazione basata su standard

precisi, come lo storicismo; la questione del post-postmodernismo implica nuovamente una messa in dubbio stesso del metodo di classificazione dei generi letterari.

Il problema di metodo che ne deriva è dunque più complesso: non significa che non sia possibile classificare e categorizzare la letteratura; è un'operazione legittimata nei limiti dell'individuazione di un nuovo metodo basato in parte sul *corpus* delle opere considerate. Il *corpus* non deve però costituire l'unico criterio di tassonomia di un genere, in quanto si limiterebbe a quelle opere, a quel contesto storico e a quella lista ristretta di autori; si deve trovare un compromesso tra una categorizzazione basata su elementi tradizionali e sull'avvento del fenomeno mediatico contemporaneo, come la frammentazione delle poetiche e delle opere. La stessa materialità dell'opera letteraria deve essere considerata in quanto elemento fondante: la letteratura è ancora basata sull'oggetto libro, ma nel corso degli ultimi anni ha mutato forma grazie ai dispositivi che permettono la lettura degli e-book. Quest'ultimo è solo un esempio che mette a fuoco le numerose questioni attorno ai generi letterari, e in particolare alla letteratura ergodica.

Uno dei possibili percorsi è l'approccio transmediale; non è stato adottato ampiamente per l'analisi di opere recenti, in quanto comporta, come si è visto, numerose generalizzazioni o prese di posizione riguardo a categorie critiche ancora mobili all'interno del dibattito culturale. La teoria dei media nella sua complessità fornisce strumenti utili nello studio extra-letterario di opere di recente pubblicazione; non significa che può essere applicato ad ogni opera letteraria, ma è pur sempre uno strumento di indagine che lega il testo letterario alla sua componente esterna quale la ricezione, la diffusione mediatica, la componente mediatica interna. La difficoltà nell'utilizzo di questi strumenti critici è data dalla continua evoluzione della tecnologia e dei *media*: ogni innovazione deve essere collocata nella sua influenza all'interno dei mondi narrati. Le conseguenze sono evidenti: la teoria dei *media* richiede un continuo aggiornamento, come l'analisi dei testi letterari. Non è possibile nell'ipermodernità definire metodi stabili nell'analisi transmediale della letteratura; è una conseguenza da considerare ad ogni analisi letteraria, in quanto ogni aspetto è soggetto a sua volta a rielaborazione e mutamento.

Un romanzo come *House of Leaves* offre tutte queste opportunità di analisi e come esempio per l'individuazione di tutte le questioni appena tracciate; si è considerata l'opera di Danielewski come una delle prime di un genere popolare negli anni Duemila, di recente

riscoperta e in quanto esempio concreto di ripresa di modelli precedenti. Danielewski, infatti, non nasconde i suoi modelli, non nasconde le sue fonti e nelle righe della finzione inserisce la chiave di decostruzione della sua opera; permette, infatti una chiara individuazione della struttura del romanzo, come i diversi piani narrativi comunicano tra loro e come la disposizione della parola su pagina abbia numerosi significati, non estranei ai lettori. L'autore non nasconde il funzionamento della macchina narrativa, ma dissemina le sue parti nella narrazione: per questo, una struttura aperta che può essere assemblata, cambiata e decifrata fornisce un ottimo punto di partenza per l'individuazione di un metodo di analisi di opere simili. Un metodo basato sul movimento della narrazione, sulla sua influenza sulla realtà, sull'interazione con i lettori e con i *media*; il gioco è la chiave della ricezione della letteratura ergodica, in apparenza complessa ma che si basa sull'atto più semplice: la lettura.

Bibliografia

- Aarseth, J. Espen, 1997, *Cybertext: Perspectives on Ergotic Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Bachelard, Gaston, 1957, *La poétique de l'espace*. Trad. it. *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975.
- Ballard, J.G., 1975, *High Rise*. Trad. it. *Il condominio*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Ballard, J.G., 1990, *The Atrocity Exhibition*. Trad. it. *La mostra delle atrocità*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- Balletto, Steven, 2009, *Rescuing Interpretation with Mark Danielewski*, Pennsylvania, Lafayette College.
- Barthes, Roland, 1980, *Le Chambre claire. Note sur la photographie*. Trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.
- Barrett, Laura, 2011, *Repetition With A Difference: Representation and The Uncanny in House of Leaves*, in «Horror Studies», 2, 2.
- Baschiera, Stefano, Hunter, Ross, 2016, *Italian Horror Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Baudrillard, Jean, 1981, *Simulacres et Simulation*. Trad. en. *Simulacra and Simulation*, Michigan, University of Michigan Press, 1995.
- Bazin, André, 1958, *Qu'est-ce que le cinéma?*. Trad. it. *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973.
- Bell, Alice, Ensslin, Astrid, 2021, *Digital Fiction and The Unnatural: Transmedial Narrative Theory, Method, and Analysis*, Ohio, The Ohio State University Press.
- Belville, Maria, 2009, *Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity*, Amsterdam, Rodopi.
- Bemong, Nele, 2003, *Exploration #6: The Uncanny in Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, in «Image & Narrative».
- Benjamin, Walter, 2012, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi.
- Benzon, Kiki, 2007, *Revolution 2: an interview with Mark Z. Danielewski*, in «Electronic Book Review», <https://electronicbookreview.com/essay/revolution-2-an-interview-with-mark-z-danielewski/>, ultima visita 17 ottobre 2022.
- Berger, John, 1972, *Ways of Seeing*, London, Penguin Books.

- Berger, John, 2013, *Understanding a Photograph*, London, Penguin Books.
- Beyond Postmodernism. Reassessments in Literature, Theory, and Culture*, 2003, ed. by Klaus Stierstorfer, Berlin, De Gruyter.
- Blanchot, Maurice, 1955, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Lo spazio letterario*, Milano, Saggiatore, 2018.
- Bolter, Jay David, Grusin, Richard, 1999, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.
- Borges, Jorge Luis, 1949, *El Aleph*. Trad. it. *L'Aleph*, Milano, Adelphi, 1998.
- Bray, Joe, Gibbons, Alison, 2013, *Do You Feel it Too?*, in «Amerikastudien / American Studies», 58, 2, Pragmatism's Promise (2013), pp. 318-320.
- Bray, Joe, Gibbons, Alison, 2011, *Mark Z. Danielewski*, Manchester, Manchester Press.
- Carrara, Giuseppe, 2017, *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, in «Comparatismi», No. 2.
- Carrara, Giuseppe, 2020, *Storie a vista: Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis.
- Castellana, Riccardo, 2019, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carrocci.
- Ceserani, Remo, 2011, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Chéroux, Clément, 2009, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des medias globalisés: essai sur le 11 Septembre 2001*. Trad. it. *Diplopie. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Torino, Einaudi, 2010.
- Clover, Carol J, 1992, *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press.
- Cox, Katherine, 2006, *What Has Made Me? Locating the Mother in the Textual Labyrinth of Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, in «Critical Survey», 18, 2, pp. 4-15.
- Danielewski, Mark Z., 2000, *House of Leaves*, New York, Pantheon. Trad. it. *Casa di foglie*, Roma, 66thand2nd, 2019.
- Danielewski, Mark Z., 2000, *The Whalestoe Letters*, New York, Pantheon. Trad. it. *Lettere da Whalestoe*, Roma, 66thand2nd, 2020.
- Danielewski, Mark Z., 2006, *Only Revolutions*, New York, Pantheon. Trad. it. *Only Revolutions*, Roma, 66thand2nd, 2023.
- Danielewski, Mark Z., 2017, *The Familiar. Vol 5: Redwood*, New York, Pantheon.
- Danielewski, Mark Z., 2020, *None of This Is True*, in <https://www.markzdanielewski.com/>.
- Danielewski, Mark Z., 2020, *Dark Accumulation*, in <https://www.markzdanielewski.com/>.
- Danielewski, Mark Z., 2020, *You Are Not Here Long*, in <https://www.markzdanielewski.com/>.

- Dario Argento, 2022, a cura di Domenico de Gaetano e Marcello Garofalo, Torino, SilvanaEditoriale.
- Debenedetti, Giacomo, 1970, *Il personaggio uomo*, Milano, Il Saggiatore, 2016.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, 1972, *L'anti-Œdip*, Paris, Les Éditions de Minuit. Trad. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975.
- Deleuze, Gilles, 1983, *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Trad. It. *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Torino, Einaudi, 2016.
- Deleuze, Gilles, 1985, *Cinéma 2. L'Image-temps*. Trad. It. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Torino, Einaudi, 2017.
- Didi-Huberman, Georges, 2003, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit. Trad. it. *Immagini malgrado tutto*, Milano, Cortina, 2005.
- Doležel, Lubomír, 1998, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, London, The Johns Hopkins University Press.
- Donnarumma, Raffaele, 2014, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino.
- Dorst, Dough, Abrams, J.J., *S. Ship of Theseus*, 2013. Trad. it. *La nave di Teseo*, Milano, Rizzoli, 2018.
- Dyer, Geoff, 2005, *The Ongoing Moment*. Trad. it. *L'infinito istante. Saggio sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2007.
- Eco, Umberto, 2007, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, RCS.
- Elleström, Lars, 2019, *Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media*, Swiss, Palgrave Macmillan.
- Eiseman, Peter, Grosz, Elizabeth, 2001, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, London, MIT Press Cambridge.
- Fontcuberta, Joan, 2018, *La furia delle immagini: Note sulla postfotografia*, Torino, Einaudi.
- Foster Wallace, David, 1993, *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, in «Review of Contemporary Fiction», 13, 2.
- Foster Wallace, David, 1996, *Infinite Jest*, 1996. Trad. it. *Infinite Jest*, Torino, Einaudi, 2016.
- Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, 2016, a cura di Michele Cometa e Roberta Castiglione, Macerata, Quodlibet.
- Genette, Gérard, 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. *Figure IV. Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.
- Genette, Gérard, 1987, *Seuils*, Paris, Les Éditions de Minuit. Trad. it. *Soglie: I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

- Gibbons, Alison, Vermeulen Timotheus, Van den Akker, Robin, 2017, *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, Londra, Rowman & Littlefield.
- Graulund, Rune, 2012, *Text and Paratext in Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, in «Word & Image», 22, 4, pp. 379-389.
- Gregory, Sinda, McCaffery Larry, 2003, *Haunted House. An Interview with Mark Z. Danielewski*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 44, pp. 99-135.
- Grusin, Richard, 2017, *Radical Mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, Cosenza, Pellegrini.
- Hagood, Caroline, 2012, *Exploring the Architecture of Narrative in House of Leaves*, in «Pennsylvania Literary Journal», 4, 1, pp. 87-97, 140.
- Hamilton, Natalie, 2008, *The A-Mazing House: The Labyrinth as Theme and Form in Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 50, 1, pp. 3-16.
- Hanebeck, Julian, 2017, *Understanding Metalepsis: The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Berlin, De Gruyter.
- Hansen, Mark B. N., 2002, *Cinema Beyond Cybernetics, of How to Frame the Digital Image*, in «Configurations», 10, 1, pp. 51-90.
- Hansen, Mark B. N., 2004, *The Digital Topography of Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, in «Contemporary Literature», 45, 4, pp. 597-636.
- Hansen, Mark B.N, Mitchell, W.J.T., 2010, *Critical Terms for Media Studies*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Hayles, Katherine N., 2002, *Saving the Subject: Remediation in House of Leaves*, in «American Literature», 74, 4, pp. 779-806.
- Hayles, Katherine N., 2002, *Writing Machines*, Cambridge, MIT Press.
- Hayles, Katherine N., 2003, *Translating Media: Why We Should Rethink Textuality*, in «The Yale Journal of Criticism», 16, 2, pp. 263-290.
- Hemmingson, Michael, 2011, *What's beneath the Floorboards: Three Competing Metavoices in the Footnotes of Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 52, 52, pp. 272-287.
- Herman, David, 2018, *Narratology beyond the Human: Storytelling and Animal Life*, Oxford, Oxford University Press.
- Huber, Irmtraud, 2014, *Literature after Postmodernism*, London, Palgrave Macmillan.
- Hutcheon, Linda, 1980, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- Hutcheon, Linda, 1988, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge.

- Intermediality and Storytelling*, 2010, ed. by Marina Grishakova & Marie-Laure Ryan, Berlin, De Gruyter.
- Kirby, Alan, 2009, *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, New York, The Continuum International Publishing.
- Kittler, Friedrich, 1986, *Grammophon Film Typewriter*. Trad. en. *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Klm, Maria, *Die unmögliche(n) storyworld(s) in Mark Z. Danielewski House of Leaves in Welt(en) erzählen: Paradigmen und Perspektiven*, 2019, hrsg Chrisoph Bartsch und Frauke Bode, Berlin, De Gruyter.
- Landow, George P, 1992, *The Definition of Hypertext and Its History as a Concept*, in «Hypertext: The Converge of Contemporary Critical Theory and Technology», <https://cyberartsweb.org/cpace/ht/jhup/htanalogue.html>, ultima visita 17 ottobre 2022.
- Laruelle, François, 2011, *The Concept of Non-Photography*, London, Sequence Press.
- Lecaldano, Eugenio, 2021, *Identità personale. Storia e critica di un'idea*, Roma, Carrocci.
- Lord, Nick, 2014, *The Labyrinth and the Lacuna: Metafiction, the Symbolic, and the Real in Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 55, pp. 465-476.
- Malvestio, Marco, 2021, *The Conflict Revisited. The Second World War in Post-Postmodern Fiction*, London-New York, Peter Lang.
- McDowell, Scott Dixon, Myrick, Daniel, 2001, *Method Filmmaking: An Interview with Daniel Myrick, Co-Director of The Blair Witch Project*, in «Journal of Film and Video», 53, 2, pp. 140-147.
- McGann, Jerome, 2001, *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web*, New York, Palgrave.
- McHale, Brian, 1987, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 2004.
- McLuhan, Marshall, 1964, *Understanding Media: The Extensions of Man*.
- McRobert, Neil, 2015, *Mimesis of Media: Found Footage Cinema and the Horror of the Real*, in «Gothic Studies», 17, 2.
- Mitchell, W.J.T., 1986, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T., 1984, *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T., 2005, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T., 2017, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Cortina.

- Moholy-Nagy, László, 1925, *Malerei, Fotografie, Film*. Trad. en. *Painting Photography Film*, Cambridge, MIT Press, 1969.
- Nabokov, Vladimir, *Pale Fire* (1962), New York, Vintage, 1989. Trad. it. *Fuoco Pallido*, Milano, Adelphi, 2002.
- Nabokov, Vladimir, 1989, *Strong Opinions*, New York, Vintage. Trad. it. *Intransigenze*, Milano, Adelphi, 1994.
- Pavel, G. Thomas, 1986, *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press.
- Pennacchio, Filippo, 2020, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesi.
- Pinedo, Isabel Cristina, 1996, *Recreational Terror: Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film*, in «Journal of Film and Video», 48, 1-2, pp. 17-31.
- Powys Mathers, Edward, 2019, *Cain's Jawbone*, London, Unbound. Trad. it. *La mascella di Caino. Il puzzle letterario più diabolico del mondo*, Milano, Mondadori, 2022.
- Pressman, Jessica, 2006, *House of Leaves: Reading the Networked Novel*, in «Studies in American Fiction», 34, 1, pp. 107-122, 124-128.
- Revolutionary Leaves. The Fiction of Mark Z. Danielewski*, 2012, ed. by S. Pöhlmann, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- Rudrum, David, Stavris, Nicholas, *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, 2015, New York, Bloomsbury Academic.
- Ryan, M-L., 2001, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Sayad, Cecilia, 2016, *Found-Footage Horror and the Frame's Undoing*, in «Cinema Journal», 55, 2, pp. 43-66.
- Schaefer, Heike, 2015, *The Novel as the Most Complex Artifact of Networking: The Relevance of Network Theory for the Study of Transcultural Fiction*, in «Amerikastudien / American Studies», 60, 1, Network Theory and American Studies (2015), pp. 139-156.
- Shastri, Sudha, 2006, *Return to The Beginning: House of Leaves by Mark Danielewski*, in «Atena», 26, 2, pp. 81-94.
- Slocombe, Will, 2006, *This is Not for You: Nihilism and The House that Jacques Built*, in «Modern Fiction Studies», 51, 1, pp. 88-109.
- Smith, Sidonie, Watson, Julia, 2001, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press
- Spooner, Catherine, 2006, *Contemporary Gothic*, London, Reaktion Books.
- Stoichita, Victor, 2015, *L'Effet Sherlock Holmes*. Trad. it. *Effetto Sherlock*, Milano, Il Saggiatore, 2017.

- Telotte, J. P., 2001, *The Blair Witch Project: Film and the Internet*, in «Film Quarterly», 54, 3, pp. 32-39.
- The Routledge Companion to Experimental Literature*, 2012, ed. by J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, New York, Routledge.
- Thon, Jan-Noël, 2006, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Timmer, Noline, 2010, *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*, Amsterdam, Rodopi.
- Toth, Josh, 2010, *The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary*, New York, State University of New York Press.
- Toth, Josh, 2013, *Healing Postmodern America: Plasticity and Renewal in Danielewski's House of Leaves*, in «Critique», 54, pp. 181-197.
- Toth, Josh, 2021, *Truth and Metafiction: Plasticity and Renewal in American Narrative*, New York, Bloomsbury.
- Travers, Séan, 2018, *Empty Constructs*, in «IJAS Online», 7, Special Postgraduate Issue (2018), pp. 65-76.
- Truffaut, François, 1993, *Le cinema selon Hitchcock*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 1997.
- Tryon, Chuck, 2009, *Video from the Void: Video Spectatorship, Domestic Film Cultures, and Contemporary Horror Film*, in «Journal of Film and Video», 61, 3, pp. 40-51.
- Turner, Peter, 2014, *The Blair Witch Project*, Leighton, Auteur.
- Turner, Peter, 2019, *Why Found Footage Horror Films Matter: Introduction*, in <https://radar.brookes.ac.uk/radar/items/acec9651-8bb1-4df3-9c00-6f800a34566d/1>, ultima visita 8 novembre 2022 10:06.
- Vermeulen, Timotheus, Van den Akker, Robin, 2010, *Notes on Metamodernism*, in «Aesthetics & Culture», 2, 1.
- Walsh, Richard, 1964, *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Ohio, The Ohio State University, 2007.
- Žižek, Slavoj, 1989, *The Sublime Object of Ideology*. Trad. it. *L'oggetto sublime dell'ideologia*, Milano, Salani, 2014.
- Žižek, Slavoj, 2004, *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences*, New York, Routledge.
- Žižek, Slavoj, 2008, *L'universo di Hitchcock*, Milano, Mimesis.
- Žižek, Slavoj, 2017, *Benvenuti nel deserto del reale*, Milano, Meltemi.
- Žižek, Slavoj, 2020, *Una lettura perversa del film d'autore. Da Psycho a Joker*, Milano, Mimesis.

Zryd, Michael, 2003, *Found Footage Film As Discursive Metahistory: Craig Baldwin's "Tribulation 99"*, in «The Moving Image: the Journal of the Association of Moving Image Archivists», 3, 2, pp. 40-61.