

Antonia Spinelli

**Confrontarsi con gli spazi vuoti: "Il giro di vite" di Henry James tra interpretazione ed esperienza
Confronting empty spaces: between interpretation and experience in "The Turn of the Screw" by
Henry James**

Abstract

The Turn of the Screw by Henry James has inspired the most various critical debates for over a century. What is hidden in the folds of the story? What kind of impact does it have on the reader? Like a borderless nebula who attracts and reflects light from other stars, this *novella* is permeated by a *vide fascinant*, by a chaotic and disturbing matter "such stuff as dreams are made". This feeling of absence and uncertainty, that characterizes the story, developed through the contribution of readers and critics and it found a further still precious echo in *The Innocents*, a film directed by Jack Clayton in 1961.

Keywords

Henry James; Il Giro di vite; Cinema; Perturbante; Jack Clayton

DOI – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/4667>

NOTES

Antonia Spinelli

Confrontarsi con gli spazi vuoti

Il giro di vite di Henry James tra interpretazione ed esperienza

Premessa

Artista è soltanto chi sa fare della soluzione un enigma.

Karl Kraus

Ho un nitido ricordo della prima volta in cui, adolescente, mi imbattei nel film *Suspense* (dal titolo originale *The Innocents*) del 1961 girato dal regista britannico Jack Clayton. Rammento ancora lo sconcerto e il disorientamento

provocatomi dal dilagare improvviso di quelle immagini buie e inaspettate nel salotto di casa. In piedi, davanti allo schermo, alternavo angoscia e terrore a voluti cambi di canale. Spezzare quel flusso mi faceva riappacificare temporaneamente con ciò che mi stava intorno, la mia casa diventava più rassicurante ma già mi riassaliva un impulso incontenibile: seguire a guardare. La pellicola è tratta dalla novella *Il giro di vite* (*The Turn of the Screw*) di Henry James, composto dal settembre al dicembre 1897 e pubblicato per la prima volta in dodici puntate sul *Col-*

lier's Weekly: An Illustrated Journal. La vicenda che lo scrittore ci narra si svolge nell'Essex, in una vittoriana magione di campagna Bly, dove due fratellini rimasti orfani, Flora e Miles, vengono affidati dal loro ricco zio residente a Londra alle cure di un'acerba istituttrice priva di identità e di un'anziana tuttofare Mrs. Grose. La giovane donna, trasferitasi a Bly dopo aver ceduto alla richiesta dello zio di non venire mai disturbato con notizie riguardanti i bambini, dovrà confrontarsi con la presenza degli spettri del maggiordomo Peter Quint e della precedente istituttrice Miss Jessel, entrambi deceduti in oscure circostanze. Il morboso rapporto che avvinceva in vita questi due personaggi e gli innocenti bambini sembrerebbe agli occhi dell'istituttrice voler continuare anche dopo la morte, generando forse il riemergere dall'aldilà degli spettri. La precettrice turbata dalle apparizioni lotterà con ogni mezzo per preservare i bambini dalla corruzione ma sarà il male a trionfare. Flora, traumatizzata dal tentativo della protagonista di estorcerle una confessione circa la visione

dei fantasmi, resterà schiacciata da un'ira mista a terrore e dovrà allontanarsi dalla magione accompagnata da Mrs. Grose. In seguito l'istituttrice, durante l'ultima visione del fantasma di Peter Quint avvenuta in presenza di Miles, vedrà spirare tra le proprie braccia il bambino.

Le teorie interpretative sul significato di questo scritto pullulano su vari siti internet, a partire dall'accezione del titolo. In un *blog* dedicato all'epoca vittoriana si legge: “è proprio a questa metafora della vite, la pianta dell'uva, che si rifà il titolo: come la vite, che si attorciglia intorno al suo supporto fino ad inglobarlo dentro di sé, in questa vicenda la credenza e la consapevolezza si mescolano fino a confondersi del tutto”.¹ Questa citazione potrebbe essere assimilata alla teoria freudiana del perturbante esperito nelle opere di finzione, dove il poeta o lo scrittore “ci abbandona [...] alla superstizione che ritenevamo in noi superata”² utilizzando la tecnica del “non lasciarci indovinare per lungo tempo le premesse da lui scelte per il mondo in cui si svolge la vicenda, o nell'evitare fino alla fine, con

arte e con malizia, ogni chiarimento decisivo”.³ In un sito di letteratura invece si può leggere che il titolo “rimandando all’immagine di qualcosa che gira su se stessa per fissarsi, ad esempio, in un muro, può fare allusione ad un atteggiamento umano e psicologico, ad una volontà ostinata e chiusa che vuole fissarsi su qualcosa”.⁴ Anche il sito della famosa Accademia della Crusca non può fare a meno di esprimersi a riguardo: “L’espressione richiama l’inesorabilità, mascherata da gradualità, del soffocante crescere della pressione causato dall’avanzamento d’una vite. Giri di vite provocavano il funzionamento anche dell’ispanica *garrota*, al cui bieco fascino *El Caudillo* non seppe rinunciare nemmeno nei suoi ultimi giorni”.⁵ Un’associazione simile, dove si richiama in causa un altro grande dittatore si trova anche in un saggio del critico letterario Leon Edel. Afferma l’autore:

Il vero giro di vite – il particolare acuirsi della pena nel racconto – sta in ciò che l’istitutrice fa ai bambini [...]. La

sua immaginazione demoniaca e malvagia trasforma le sue ansietà, i suoi sensi di colpa, le sue chimere romantico/sessuali – che lei considera peccaminose – in demoni e spiriti dannati. Nel tentativo di lottare contro i suoi demoni, infetta quelli che le stanno intorno – come Hitler con farneticanti e deliranti discorsi infettò un’intera nazione della sua isteria.⁶

Ho voluto segnalare queste disparate interpretazioni ristrette al solo significato del titolo della novella come esempio di ciò che accade al lettore quando entra in contatto con la scrittura di Henry James: una marea di associazioni e di significati diversi iniziano a farsi largo nella sua mente. La domanda fondamentale che probabilmente tormenta chi legge la novella o chi guarda il film *Suspense* è la seguente: i fantasmi esistono o sono frutto della fantasia allucinata dell’istitutrice? Questioni che tutt’ora resta senza una soluzione definitiva. Potremmo invece chiederci cosa accade al lettore della novella e perché il fasci-

no che emana *Il giro di vite* non abbia ancora perso il suo vigore. Il segreto è forse occultato negli *spazi vuoti*, creati probabilmente *ad hoc* dallo scrittore, capaci di sedurre e di coinvolgere il lettore in un'avventura dove sia possibile per quest'ultimo contribuire dinamicamente all'opera, allo zampillare continuo di nuovi significati. Oggi ciò avviene, inoltre, andandosi a sommare e a fondersi con le teorie interpretative effettuate per più di un secolo dalla critica. Partendo dal lavoro di Edmund Wilson e procedendo fino alle osservazioni più recenti, suggerite dalla linea francese composta da studiosi come Octave Mannoni e Maurice Blanchot, sarebbe possibile ravvisare, tenendo conto anche della miriade di traduzioni della novella in altri media, quell'*Infinita sfumatura* che secondo Cesare Secchi andrebbe ad unire tutte le opere derivate da *Il giro di vite* attraverso un "virtuale percorso libero-associativo, mediante cui la comunità dei vari autori/lettori ha storicamente saturato le risorse della novella".⁷

Su questa premessa quindi "la risposta emotiva di partenza, attivatasi nel gruppo dei lettori di James, resterebbe in una condizione fluida, libera, portata a ondate di spostamenti e condensazioni, per poi prendere forma in diverse cristallizzazioni del materiale, quasi le varianti di una fiaba o di un mito".⁸ *Spazi vuoti* da scandagliare, dove il lettore o l'artista può trovare un aiuto prezioso, una dimensione dove percepire e *sognare* una propria morale della favola, capace di far acquisire e sperimentare nuove e varie zone del Sé. Probabilmente allora si potrebbero utilizzare le parole della studiosa Elia Eliana per accogliere, motivare e conciliare tra loro tutti i punti di vista possibili: "Il titolo stesso allude ad un movimento aperto. *Il giro di vite* è a spirale: le spire dell'orrore, quelle delle reticenze e dell'equivocità, quelle che irretiscono il lettore nella sua ricerca di senso; tutti avvolgimenti continui ed infiniti che non riescono mai a chiudersi in un cerchio compiuto".⁹

Il gioco delle interpretazioni

Ogni lettore, quando legge, legge se stesso. L'opera dello scrittore è soltanto una specie di strumento ottico che egli offre al lettore per permettergli di discernere quello che, senza libro, non avrebbe forse visto in se stesso.

Marcel Proust

Secondo Jean Starobinski alcune opere possederebbero uno strano potere, un *vide fascinant* che il fruitore tenterebbe di saturare tramite il proprio inconscio:¹⁰

La fascinazione promana da una presenza reale che ci obbliga a preferirle ciò che essa dissimula, la lontananza che essa ci impedisce di raggiungere nell'istante stesso in cui si offre. Il nostro sguardo è tratto dal vuoto vertiginoso che si forma nell'oggetto che affascina: un infinito si scava, che consuma l'oggetto reale attraverso cui si è reso sensibile. Questo strano potere dipende [...] da una mancanza, da una insufficienza da parte dell'oggetto: in luogo

di intrattenerci, esso si lascia superare in una prospettiva immaginaria e in una dimensione oscura. Ma gli oggetti non possono apparire insufficienti se non in risposta a un'esigenza del nostro sguardo, il quale, risvegliato al desiderio da una presenza allusiva, e non trovando nella cosa visibile l'impiego di tutte le sue energie, va oltre e si perde in uno spazio nullo, verso un aldilà senza ritorno.¹¹

Questi *spazi vuoti* permetterebbero al fruitore di vagheggiare senza fine una propria storia. Henry James presumibilmente plasmerebbe questa nebulosa tramite le assenze, i silenzi, le allusioni, le perifrasi, gli ossimori, le reticenze che impregnano tutto il racconto, oltre all'utilizzo della ben nota metodologia del *punto di vista*. Ma il *vide fascinant* scavato dalla scrittura jamesiana raggiungerebbe forse l'acme del coinvolgimento del lettore nella dinamica della rappresentazione del male. Lo scrittore infatti afferma:

Rendi la visione generale del male da parte del lettore abbastanza intensa, [...] e la sua esperienza, la sua immaginazione gli forniranno a sufficienza tutti i particolari. Fagli “pensare” il male, faglielo pensare da sé, e sarai liberato dal peso di specificazioni deboli [...]. I miei valori sono decisamente tutti vuoti almeno finché un orrore eccitato, una pietà promossa, un'esperienza creata – dei quali puntuali effetti di forti cause nessuno scrittore può mai mancare di gloriarsi – prendono a leggere in essi più o meno fantastiche figure.¹²

Ci troviamo di fronte ad una strategia che richiede esplicitamente un'esplorazione che viaggia per libere associazioni attraverso la quale il lettore non può fare a meno di ricercare e percepire la sua “verità” sul significato del racconto. Scrive Tzvetan Todorov:

Se il segreto di James è proprio l'esistenza di un segreto, come accade allora che oggi possiamo dare un nome al segreto, rendere presente l'assenza? Non tradiamo in tal

modo il fondamentale precetto jamesiano, che consiste in quest'affermazione dell'assenza, in questa impossibilità di chiamare la verità con il suo nome? Ma anche la critica [...] ha sempre obbedito alla stessa legge: essa è ricerca della verità, non la sua rivelazione, ricerca del tesoro stesso; poiché il tesoro non può che essere assente. Bisogna dunque, una volta terminata questa “lettura di James”, cominciare a leggere James, lanciarsi in una ricerca del senso della sua opera, ben sapendo che tale senso non è niente altro che la ricerca stessa.¹³

Proprio Tzvetan Todorov riterrebbe inoltre *Il giro di vite* appartenente alla non comune categoria del *fantastico puro*.¹⁴ L'arte fantastica ideale, secondo lo studioso, saprebbe galleggiare nell'indecisione. Al fruitore de *Il giro di vite* infatti non è permesso scegliere se credere o non credere ai fantasmi di Peter Quint e di Miss Jessel, piuttosto egli è messo nella situazione di crederci e non crederci allo stesso tempo.¹⁵ Questa condizione ci conduce verso

una delle caratteristiche dei meccanismi di rappresentazione nei sogni, cioè l'equivalenza e congiunzione di alternative. Infatti l'alternativa “o/o” non esiste nei sogni, ed entrambe le possibili scelte sono di solito inserite nel sogno come fossero ugualmente valide, come se si trattasse di una semplice aggiunta, quindi di una congiunzione. Questa caotica materia di sogno, portatrice di un inquietante ombra d'infinito, sarebbe individuabile secondo Timothy J. Lustig nella totale “precarietà/sovrapposizione”¹⁶ delle componenti spaziali, temporali, affettive e morali presenti nel racconto la quale andrebbe a generare un totale sconfinamento oltre i limiti naturali di ogni distinta categoria. Il testo brulicherebbe di opposizioni semantiche simili in un certo senso alle parole primordiali di Sigmund Freud. Vocaboli come euforia e paura, sfida e rinuncia, sollievo e disperazione, realtà e fantasticheria, verità e menzogna, affermazione e negazione, luce e ombra apparirebbero spesso vicini attraverso ossimori e antitesi, instaurando “ripetuti ribaltamenti ed

indistinzioni tra di essi”¹⁷. Anche un altro concetto freudiano è ricollegabile a questo presupposto, quello di *Verleugnung* (diniego della realtà) sul quale Octave Mannoni si interroga in un saggio intitolato *Sì, lo so ma comunque...* La lunga querelle critica avviatasi negli anni '20 e sviluppata intorno al fatto che i fantasmi potessero essere reali o solamente frutto della follia allucinatoria dell'istitutrice potrebbe essere così il sintomo del cortocircuito di senso che avverrebbe a causa della simultanea partecipazione delle due possibili interpretazioni, “quella in chiave fantastica e quella in chiave psicologica, o meglio, quella immaginaria e quella simbolica”¹⁸.

Oltre la lettura: interpretazioni e riscritture nella letteratura critica e psicoanalitica de Il giro di vite

La carta è paziente, ma il lettore non lo è.
Joseph Joubert

Dopo l'uscita del racconto il pubblico vittoriano scandalizzato, pur cogliendo l'intento allegorico-moraleggiante del racconto, ebbe una reazione di condanna. L'idea adombrata da Henry James attraverso la sua ambigua scrittura – che i protagonisti della storia potessero essere bambini corrotti, dei grandi attori in grado di raggirare gli adulti e piccoli partecipanti consenzienti ai meschini giochi dei due fantasmi – riempiva di disgusto il fruitore dell'epoca. I primi chiarimenti sul significato del testo, attraverso l'utilizzo di categorie psicoanalitiche, si ebbe nel 1934 con l'analisi di Edmund Wilson. Secondo lo studioso “l'istitutrice che narra la vicenda, è una nevrotica

sofferente di repressione sessuale e gli spettri non sono reali, ma allucinazioni dell'istitutrice stessa”.¹⁹ La giovane “timida ed emozionata, proveniente da un presbiterio dell'Hampshire”²⁰ innamoratasi dopo solo due incontri dello zio dei bambini e desiderando ardentemente di vederlo, incontrerà al suo posto il fantasma di Peter Quint. Infatti i fantasmi sarebbero rappresentati attraverso una simbologia prettamente sessuale: Peter Quint apparirà in cima ad una fallica torre, mentre Miss Jessel ai bordi di un lago. Wilson, a sostegno del suo metodo, farà seguire anche alcune considerazioni sulla figura socioculturale delle istitutrici vittoriane considerandole come il prodotto della media borghesia inglese, esseri incapaci di contattare in modo sano i propri impulsi sessuali. L'autore afferma che questi soggetti “a causa della loro posizione di isolamento tra i componenti della famiglia e la servitù, hanno la tendenza ad una morbosa introversione. [...] Sono noti casi realmente accaduti di donne che hanno terrorizzato un'intera famiglia spalancando porte o

fracassando specchi e che sono riuscite a mettere alla tortura i genitori dei loro pupilli con leggendarie storie di bambini rapiti”.²¹ In seguito anche Timothy J. Lustig segnalerà, seguendo Wilson, che per il codice vittoriano l'istitutrice aveva la sgradita missione di vigilare la parte più bassa della classe media per innalzare una fortezza contro l'immoralità; allo stesso tempo, nell'immaginario comune dell'epoca, essa poteva essere una perversa o una folle. Così andando ad unire i tratti di Mamma l'Oca e di Medea, questa si divideva tra l'essere una saggia guida e un'assassina di bambini.²² Wilson inoltre avrebbe riconosciuto come “atto mancato” attuato da Henry James, l'aver collocato *Il giro di vite* nella sua *New York Edition* del 1907-1909 tra due storie di mistificazione: *Il carteggio Aspern* e *Il bugiardo*, rivelando così la natura controttole dell'istitutrice. Queste ipotesi interpretative saranno la causa della nota *querelle* avvenuta tra “non apparizionisti” i wilsoniani, e “apparizionisti”, tra cui troviamo Robert Heilman, l'avversario più temibile della po-

sizione psicoanalitica. A parere dello studioso *Il giro di vite* rappresenterebbe semplicemente l'allegoria dell'eterna lotta tra il Bene ed il Male. Contro la lettura simbolico/poetica di Robert Heilman verranno pubblicati due saggi, nel 1956 *Henry James as Freudian Pioneer* di Oscar Cargill e nel 1957 *A Prefreudian Reading of “The turn of the Screw”* di Harold G. Godard. Oscar Cargill si concentrerà principalmente sul contesto concreto in cui è germinato il racconto mettendolo in relazione con la vita privata dello scrittore. Il critico contesterebbe l'affermazione dello stesso Henry James, il quale avrebbe annotato nel suo *Notebook* la vera fonte del suo racconto, ossia una spaventosa storia di bambini e fantasmi ascoltata dall'Arcivescovo di Canterbury. La vera sorgente della novella sarebbe da ricercare, invece, nel pietoso personaggio della sorella dello scrittore, Alice James, affetta da malattia nervosa e tormentata da allucinazioni. Henry James cercò di non tradire mai la segretezza della sua condizione, anzi cercò accuratamente di camuffarla inventando una fonte

di copertura ravvisabile nella storia dell'Arcivescovo. Nel *Diario* di Alice James e ne *Il giro di vite* ci sarebbero infatti molti elementi coincidenti, così come tra la novella ed il *Caso di Miss Lucy R.* quest'ultimo appartenente agli *Studi sull'isteria* di Sigmund Freud. Inoltre il racconto jamesiano avvalendosi di una struttura con cornice potrebbe essere assimilato ad un “caso” freudiano.²³ Potrebbe quindi essere plausibile che Henry James non solo conoscesse gli scritti freudiani ma che i suoi racconti soprannaturali fossero impregnati anche dal fermento culturale familiare mediato soprattutto dalle conoscenze di suo fratello William James, fondatore dell'americana Society for Psychical Research.

Pian piano però durante gli anni '60 le letture “a senso unico”, inclini ad assegnare la soluzione corretta e definitiva dell'enigma, si apriranno “a una maggiore consapevolezza e accettazione delle contraddizioni e delle ambiguità del testo jamesiano”.²⁴ In Francia, critici come Maurice Blanchot e Octave Mannoni più che concentrarsi su che

cosa il racconto voglia dire, rivolgono la loro l'attenzione a *come* il testo lo dica. Maurice Blanchot affermerà che nella novella “tutto è movimento, sforzo di scoperta e d'indagine, pieghe, spire, sinuosità, riserbo, arte che non decifra, ma è cifra dell'indecifrabile”.²⁵ Anche per Octave Mannoni tutto sembra “calcolato sapientemente per conservare una specie di equivoco costante”.²⁶ La novità fondamentale apportata da questa linea critica consisterebbe per Giovanna Mochi

nel leggere *Il giro di vite* come una metafora, non *sostanziale*, ma *funzionale*; metafora, cioè, di un *effetto di scrittura* e di un *effetto di lettura*. [...] Ciò che interessa è il movimento in cui scrittore e lettore sono catturati nella loro [...] avventura interpretativa – un movimento a spirale [...] che è rappresentato ed enunciato fin da quello che è il *marcatore di topic* per eccellenza, il titolo del racconto, di cui, sempre più spesso, vengono sottolineate le connotazioni metanarrative.²⁷

La linea interpretativa francese e molte interpretazioni successive si muoveranno spesso nel campo dell'*assenza* che lo scrittore sembrerebbe aver costruito appositamente per creare quel “vuoto affascinante” proprio della sua opera. Ci sono infatti nel racconto dei *grandi assenti*: “il significato, nel senso di un messaggio pienamente decodificabile; la storia, come successione di eventi concatenati verso una meta conclusiva; il personaggio, in quanto entità-identità riconoscibile e afferrabile, pur nella sua ricchezza e contraddittorietà; [...] manca la rassicurante certezza di uno stile assertivo, di una frase conchiusa, che non sia smantellata dal gioco ossessivo degli incisi e delle subordinate”.²⁸

Ma è anche il momento in cui fioriscono delle ipotesi spesso stravaganti, delle vere e proprie “riscritture” della novella che spesso vanno ad aggiungere al testo parti che non esistono. Ad esempio Thomas Cranfill e Robert Clark arriverebbero ad affermare che non solo l'istitutrice è pazza a causa della sua passione per lo zio, ma che

“nell'intervallo di tempo tra Bly e l'impiego presso la famiglia di Douglas avrebbe recuperato il proprio equilibrio mentale in una casa di cura”.²⁹ Nel 1963 Eric Solomon pubblica *The Return of the Screw*, identificando come reale colpevole addirittura Mrs. Grose, la quale avrebbe assassinato sia Miss Jessel che Peter Quint ed ora giocando sull'impressionabilità della nuova istitutrice vorrebbe condurla alla pazzia. Nel 1971 Ricton Norton nel suo scritto *Henry James's The Turn of the Screw* unirà invece alcuni spunti riguardanti la personalità di Henry James a una lettura allegorica. Secondo il critico l'argomento principale della novella sarebbe quello della *coincidentia oppositorum*, cioè l'unione e l'identità di divino e demoniaco. In aggiunta a ciò la novella rappresenterebbe lo sforzo sostenuto da Henry James di allontanare le proprie pulsioni omosessuali, interpretate dai personaggi di Miles e Quint e vissute dallo scrittore in maniera ego-distonica. Nel 1978 Shoshana Felman scrive un articolato saggio che trae ispirazione dalla psicanalisi lacaniana. L'autrice ten-

terebbe un'interpretazione del racconto provando a “leggere l'illegibile” cioè l'inconscio, e ciò risulterebbe fattibile solamente “se non tentiamo di interpretarlo e di ridurlo a una modalità o a una variante del leggibile”.³⁰ Si tratterebbe però di carpire l'essenza di “un oggetto assente, che costantemente si sottrae, dissolvendosi in una rete di significati spostati, deformati, ingannevoli”.³¹ La Felman proporrebbe quindi come ipotesi interpretativa quella “di una storia che esiste solo per essere negata”.³²

Anche un altro critico, Pietro Citati, partirà dalla figura dello zio paragonandolo ad un “dio assente [...] che è il centro vuoto, la causa lontana di tutti gli avvenimenti narrati”.³³ Secondo questo studioso però i fantasmi di Peter Quint e Miss Jessel sarebbero reali, la loro abilità fondamentale si fonderebbe sullo sguardo, sul potere di osservare attraverso il loro occhio medusante e vampirico, capace di uccidere. L'essenza di questo guardare sarebbe connotata dal *glare*, un'inquietante composizione di luce accecante e gelida unita ad una maligna fissità e ubiquità

dell'occhio. In aggiunta Citati sostiene che Henry James avrebbe considerato l'isteria della protagonista come “una scorciatoia privilegiata verso la verità”.³⁴ Come una *nouvelle* Cassandra l'istitutrice/veggente, tramite la sua facoltà immaginativa, risulterebbe dotata del sommo dono dello scrittore della novella: la contemplazione “dello spettrale e dell'inquietante”.³⁵ Il suo destino quindi risulterebbe tragico. Il suo tentativo racchiuderebbe il fatale errore di cercare di cambiare l'ineluttabile. Delirante come una menade, anch'essa trascinata dal mondo fantasmatico che vorrebbe scacciare, con ribrezzo la osserviamo duplicare le azioni degli spettri in un inquietante gioco di specchi e rimandi, dove l'esorcista diventa ormai schiava dei fantasmi che pretende di esorcizzare. Citati quindi propone una lettura che vedrebbe lo stesso Henry James, avvolto da un'aura isterica, nei panni della protagonista:

L'istitutrice-esorcista era lui, Henry James, questo veggente appena celato dietro una rete labirintica di elusioni

e buone maniere, che scorgeva gli spettri sospesi nella nostra atmosfera, ne conosceva le più riposte intenzioni, e intuiva l'odore e le finzioni del male. Forse sapeva di dovere la propria veggenza al delirio, che nascostamente l'abitava: a un'isteria tanto più intensa e quieta di quella della giovane istitutrice. [...] Aveva dettato così, per tre mesi, completamente posseduto e invasato, condividendo ogni sensazione del suo personaggio. [...] Mentre raccontava le vicende del *Giro di vite*, da principio le apparizioni risaltano: come incisioni che un dito sovranaturale ha disegnato sul vetro; ma presto la differenza sfuma, persone reali e soprannaturali si incontrano in un mondo che è a metà strada tra il reale e lo spettrale. [...] Ancora una volta, aveva violato un mistero: l'ultimo resto di sacro, in un mondo che ignorava Dio. Pieno di orrore e di brivido, ne aveva alzato il velame: era penetrato nella cella che lo nascondeva; e si rendeva oscuramente conto di aver compiuto un'infrazione.³⁶

Allo scrittore probabilmente non restava che espiare il

proprio peccato attraverso la penna della sua protagonista, eco della sua stessa voce. Così, come afferma Stefano Ferrari riguardo al *William Wilson* di Edgar Allan Poe in cui “c'è un esplicito riferimento al piacere e alla dolcezza del ricordare: dove la scrittura avrebbe come una funzione di riparazione e quasi di medicamento nei confronti della tragica irreversibilità delle colpe del passato”,³⁷ la prima parola scritta dall'istitutrice nella sua lettera/romanzo, *incipit* di una lunga rimembranza che va a costituire l'intero racconto, è “Ricordo”.

L'ossessione interpretativa scaturita dal *vide fascinant*, permeante tutto il racconto, andrà ad occupare anche la mente di Aldo Carotenuto. L'autore per spiegare il mistero circa la provenienza dei fantasmi utilizzerà invece “le dinamiche di *rimozione* e *scissione* nella mente della protagonista, utilizzando le categorie junghiane dell'*Ombra*, ciò che è inaccettabile, sconfessato, condannato dall'Io, e del *Doppio*, ciò che è opposto, complementare, speculare e rimasto inespresso”.³⁸ Dopo aver segnalato come mo-

mento fondamentale per l'istitutrice quello dell'incontro con lo zio dei bambini che andrebbe a costituire per lei “un'occasione che sollecita e attiva il desiderio rimosso, un immaginario erotico a lungo e profondamente represso”,³⁹ Carotenuto noterebbe come dall'identico silenzio da parte di Henry James circa il nome proprio dello zio e quello della protagonista, lo scrittore faccia invece emergere una sorta di “terza coppia, innominabile, accanto a quelle nominate di Miles e Flora, di Quint e Miss Jessel. Quasi una coppia regale che costituisce l'antitesi, il *doppio* della coppia demoniaca e al contempo soddisfa la fantasia di genitori divini di cui Miles e Flora possono, inizialmente, rappresentare la degna discendenza. Una coppia tutta in luce, con la quale è possibile un'identificazione conscia e una tutta in *ombra*”,⁴⁰ quindi relegata dall'Io nell'inconscio. Ma che legame potrebbe esserci tra gli spettri e i bambini? Lasciando Henry James la questione in sospeso, ci risponderebbe invece Carotenuto:

Possiamo ipotizzare che gli uni rappresentino i “doppi” degli altri; i bambini, figure con le quali si identifica la componente conscia della personalità dell'istitutrice, simboli di purezza, [...] laddove i fantasmi, [...] rappresenterebbero l'Ombra, il desiderio respinto nell'inconscio. Tra le due coppie non vi è alcuna possibilità di contaminazione [...] Il romanzo si snoda allora proprio nei [...] disperati tentativi di mantenere separati i due piani, [...] dal momento che ciò costituirebbe [...] la necessità che [...] l'istitutrice, assuma quegli infami fantasmi come proprie [...] creature che nascono dal suo inferno psichico.⁴¹

L'effetto perturbante del racconto si baserebbe probabilmente proprio sulla polarità assenza/ripetizione:

Il romanzo è un luogo di assenze, di forme astratte o vuote (i fantasmi), di presenze mancanti di identità. [...] Questi vuoti affermano in negativo un desiderio che mai viene enunciato e che però si rivela il vero oggetto del

racconto. [...] L'assenza, infatti, è una particolare *modalità dell'essere presente* di qualcosa che può darsi solo come mancanza, come spazio "colmo di vuoto", ma di cui si attesta il potere catalizzante, accentratore, perturbante. È questa proprio la qualità del Doppio: esso infatti sembra rappresentare la nostra vita non vissuta, le personalità lasciate in ombra, le nostre tante anime, ciò che di noi avrebbe potuto ma non può esistere.⁴²

L'apparizione del doppio sarebbe quindi causata proprio dall'assenza, sarebbe quest'ultima a reclamarlo: ma emergendo dallo spazio inerente il desiderio rimosso l'Altro apparirebbe attraverso una presenza perturbante, quella dello spettro. Carotenuto recupererà a questo punto l'affascinante visione in chiave mitologica di James Hillman, per cui il demone o il fantasma raffigurerebbe la condensazione del desiderio e della paura. L'Io, come accadrebbe a tanti eroi dei miti alle prese con la catabasi "deve affrontare le rabbiose richieste del rimosso, dove i

desideri censurati sembrano salire da un vero e proprio inferno".⁴³ Scrive Carotenuto: "Infatti, se come immagine inconscia che l'Io chiede di essere personalizzata, il fantasma si presenta come possibilità di confronto col rimosso, [...] come Altro, il fantasma resta necessariamente l'altrove, l'irriducibile, il non-significante".⁴⁴

Work in progress: il giro di vite e la traduzione in altri media

La letteratura non è altro che un sogno guidato

Jorge Luis Borges

Nel 2007 Cesare Secchi allarga il campo dell'analisi del racconto anche al mondo della pittura, del teatro ma soprattutto del cinema. Lo studioso considererebbe tutte le traduzioni della novella in altri media come "un *percorso*

libero-associativo collettivo, attivatosi nei suoi lettori/autori, ipotizzati come gruppo”.⁴⁵ Questo processo, sosterebbe Secchi, “si abbozza, si dispiega e prende forma in varie cristallizzazioni del materiale senza arrestarsi: [...] si configura come un *work in progress*, che si avvicina, nella dialettica delle diverse interazioni con il testo di James, a possibili e profonde verità psichiche evocate dal testo”.⁴⁶ Su questa premessa, lo studioso supporrà che nella *mente collettiva* degli autori da lui presi in esame, i quali sarebbero accomunati dal fatto di aver realizzato una trasposizione di *Il giro di vite* attraverso altri linguaggi, si possa mettere “in moto un'attività simile al *lavoro onirico*”.⁴⁷ Scrive Secchi:

Come si ritiene avvenga per qualunque esperienza emotiva, nell'incontro con l'evento *Il giro di vite* originario il dispositivo iconico interno del lettore trasforma in *immagini* di crescente complessità e organizzazione le reazioni affettive suscitate dall'evento stesso. A partire da ta-

li processi intersoggettivi immediati e spontanei si costruirebbero, attraverso ulteriori trasformazioni a vari livelli, le strutture portanti delle versioni della novella, che sarebbero visualizzate (anche) come *fantasie/sogni* dei singoli autori sullo scritto di James.⁴⁸

Sulla scia delle ipotesi di André Green⁴⁹ riguardo l'approccio dell'analista all'opera d'arte, Secchi affermerà che “quando il fruitore è a sua volta creatore di un'opera ispirata a un'altra opera d'arte, si presume che, avendo egli sperimentato gli effetti di quel determinato testo sul proprio inconscio – e perciò parzialmente slegato la pulsione nel corso della sua lettura, visione, o altro – si adoperi a rilegarla in un nuovo testo: in esso il fruitore/autore tenta di mettere in evidenza certi rapporti del testo originario con una potenziale verità, quale egli ha intravisto, assimilato e fissato in una nuova forma”.⁵⁰ Secchi quindi proporrrebbe l'ipotesi che nel racconto di Henry James, malgrado la controllatissima struttura linguistico/narrativa,

la pulsione si ponga, come appena legata e che quindi “il coinvolgimento del lettore da oltre un secolo starebbe a testimoniare la sua prossimità al registro dell'inconscio”.⁵¹ Inoltre se da un lato le trasposizioni di *Il giro di vite* costituirebbero “dei tentativi di rappresentare in modi differenti una situazione di partenza disturbante, allo scopo di meglio comprenderla e padroneggiarla, dall'altro lato questo nucleo confusivo e inquietante, sorta di (quasi) diretta presentificazione dell'inconscio, necessita di numerose forme di rappresentazione per poter essere raffigurato, messo in scena e reso comunicabile”.⁵² Lo studioso, però, andando a considerare l'insieme delle tante traduzioni del racconto in altri media, constaterà il fatto che la maggior parte delle soluzioni adottate dalla comunità degli interpreti per risolvere l'ambiguità dello scritto di James tenderanno alla monodimensionalità. Spesso queste si soffermeranno in maniera banale o ridicola solo su un aspetto della vicenda come quello della sessualità o della malvagità. Purtroppo questo genere di riformulazione

comporterebbe “un allontanamento dal potenziale emotivo intrinseco al testo letterario, comprimendolo e inchiodandolo a un unico significato, spesso superficiale e conforme ai gusti più prevedibili del pubblico, che difficilmente ci fantastica su”.⁵³ Per Secchi invece emergerà, come una punta di diamante tra le varie trasposizioni, proprio la pellicola *Suspense*. L'inizio del film si aprirà su uno schermo totalmente nero (*fig. 1*) che durerà per quasi un minuto mentre una voce infantile fuori campo intona il motivo principale di tutta la colonna sonora: *Willow Waly*. Questo uso del dispositivo cinematografico si rivela “un espediente per incrementare da subito la sospensione del racconto a venire, che l'attenzione ancora fresca del pubblico carica di speciali aspettative”.⁵⁴ L'uso del fuori campo inoltre, secondo Francesco Casetti, ci conduce alla conclusione che “in un film c'è sempre qualcosa che non vediamo assieme a ciò che vediamo; anzi, c'è sempre qualcosa che non vediamo proprio perché vediamo qualcosa”.⁵⁵ Nel nostro caso forse, il vedere uno schermo nero

ci farebbe percepire che oltre quel buio c'è un altro spazio possibile, il che sembrerebbe rendere alla perfezione attraverso un altro linguaggio quelle assenze e quegli spazi vuoti tipici della scrittura di Henry James. Ma le suggestioni legate a questo nuovo mezzo espressivo continuerebbero e amplificerebbero ancor di più, attraverso un uso magistrale delle immagini, l'ambiguità della scrittura di Henry James. Scrive Secchi riguardo la sequenza di apertura del film che segue allo schermo nero:

alla fine della canzone lo schermo resta vuoto ancora per 6-7 secondi e alla voce infantile *off* si sostituiscono cinguettii di uccelli, scanditi da brevi pause. Quindi, contestualmente alla comparsa dei titoli di testa, bianchi su fondo scuro, si alzano due mani giunte, associate a singhiozzi femminili sordi e soffocati, (sempre fuori campo) [...] Il Dettaglio delle mani segnala un altro aspetto dell'impostazione complessiva di *Suspense*. Infatti si ricorre, come già per lo schermo buio, a un procedimento

di sottrazione, la *pars pro toto* che lascia ulteriore spazio alla fantasia di chi guarda; in secondo luogo, la tensione, che [...] Clayton ricerca in ogni inquadratura, è messa in scena direttamente nella mimica convulsa delle dita, ora intrecciate, ora aperte, mentre l'occhio dello spettatore si sposta da esse alle scritte luminose dei titoli di testa in cerca di una stabilità percettiva che non si instaura. La luce laterale sembra porre le mani e le lettere su di un improbabile unico piano, che non consente di distinguere lo sfondo e la figura. I cinguettii e i singulti, cui si sovrappone il commento musicale, rappresentano un altro fattore costante del tessuto sonoro del film: una sonorità discreta, remota, fasciante, composta dai rumori quotidiani o della natura, con un imprevedibile ritmo di continuità e discontinuità. Qualcosa di lontanissimo dagli stereotipi del genere Horror: se non proprio un equivalente acustico dello schermo buio, che si ritrova appieno nelle frequenti e dosate pause di silenzio del sound-track.⁵⁶

Il film risulterebbe dunque percorso interamente da una



Fig. 1 – Sequenza di apertura film (*The Innocents*)

atmosfera onirica, ravvisabile nell'utilizzo della *pars pro toto*, nella sovradeterminazione o nella condensazione dei significati, nell'assenza o nella circolarità di tempo e di spazio, nella non diversificazione Sé/non Sé.⁵⁷ Questa specifica struttura formale e atmosferica del film sembrerebbe indurre in chi guarda un

intrigante stato d'animo, tra coinvolgimento ed esclusione

Come se tutto questo mostrare e nascondere, allettare e sottrarsi, accennare e svanire suscitasse nello spettatore una reazione emotiva analoga a quella turbata, curiosa, magari eccitata o spaventata dell'infante di fronte al mistero della vita sessuale dei genitori: la scena primaria, la *Urszene*.⁵⁸

A questo punto, secondo lo studioso, si potrebbe anche concludere che tutte le trasposizioni che tendono ad una soluzione monodimensionale degli accadimenti avvenuti a Bly e che avrebbero lo scopo di risolvere l'ambiguità del testo jamesiano, niente altro farebbero che provare a scansare il nucleo perturbante inerente alla scena primaria. Considerando la novella jamesiana

nell'ottica del perturbante, proposta da Freud, l'eventuale ritorno del rimosso relativo alla *Urszene* avrebbe qui una speciale penetranza, proprio a causa dell'indefinita qualità maligna che lo pervade, tra magia, follia e relazione con la morte.⁵⁹

Nella versione di Clayton, invece, sembrerebbe che “la risonanza, attivatasi a partire dal clima affettivo della novella, si riproduca, pur con le differenze di linguaggio e di interpretazione, con altrettanta forza ed evocatività [...] tale da coinvolgere il lettore/spettatore in una potente esperienza di sogno o perfino itinerario di conoscenza”.⁶⁰ Secondo Secchi quindi “tutta la vicenda di *Suspense* può essere vista come il progressivo disvelamento o, meglio, la progressiva costruzione di una *Scena di Esclusione*”.⁶¹ A volte la *scena di esclusione* risulterebbe capovolta attraverso percezioni che trasmetterebbero all’istitutrice la percezione di essere spiata o sorvegliata (*figg. 2-3*).

Altre volte alcuni eventi del racconto filmico sembrerebbero strutturati, ugualmente alla novella, come scene teatrali, incorniciate entro un immaginario palcoscenico. Questo accade esplicitamente nella sequenza della recita di Miles, dove tra l’altro i due unici e inquietanti “sguardi in macchina” del ragazzino vengono lanciati durante e al

termine della recita nell’ambito di alcune “soggettive” dell’istitutrice (*fig. 4*).

Probabilmente il bambino rivolgendosi contemporaneamente sia all’istitutrice che direttamente allo spettatore crea una rottura della continuità narrativa e va a costruire, attraverso un corto circuito, la *scena di esclusione* facendo percepire addirittura due altri spazi, il primo insito



Fig. 2 – L’istitutrice osservata dal fantasma di Peter Quint (The Innocents)

nella finzione teatrale ed il secondo nella finzione cinematografica. Si avrebbe così come la presenza di un doppio distanziamento. Il primo, interno al film, si attuerebbe tramite l'uso della "soggettiva" inerente alla protagonista e avverrebbe tra Miles e l'istitutrice, il secondo invece, passando attraverso gli sguardi in macchina lanciati da Miles, avverrebbe tra il bambino e lo spettatore, facendo intuire a quest'ultimo la sua distanza rispetto ai personaggi della pellicola, con la conseguente sensazione di essere contemporaneamente dentro e fuori il tessuto filmi-



Fig. 3 – *L'istitutrice spiata da Flora durante il sonno (The Innocents)*

co. Questi espedienti, forse, ci aiuterebbero anche a identificarci di più con il vissuto dell'istitutrice poiché siamo accomunati ad essa tramite la percezione di una stessa sensazione di distanziamento.

Questo film "potenzialmente implicito nello scritto di James"⁶² non esaurirebbe quindi in maniera monodimensionale nessuna possibilità di senso, anzi innescherebbe a sua volta, "a suo modo, forse ancora all'infinito, ulteriori risposte di sogno e di interpretazione nei rispettivi fruitori".⁶³



Fig. 4 – *Recita di Miles e sguardo in camera (The Innocents)*

La cura dei fantasmi: un'escursione nel caos

Farci sentire piccoli nel modo giusto è una funzione dell'arte; gli uomini possono farci sentire piccoli solo nel modo sbagliato.

Edward Morgan Forster

Fluttuare tra le pieghe dello scritto jamesiano o tra le splendide immagini in bianco e nero del film significa immergersi e galleggiare in un infinito *vide fascinant* presumibilmente alla ricerca dei “propri” fantasmi. Muoversi nell'imperscrutabilità di un nuovo finale sempre possibile può però disorientare e far paura. Contattare queste sensazioni, secondo Aldo Carotenuto, potrebbe implicare un percorso di trasformazione dove poter acquisire e integrare contenuti psichici nuovi:

Nell'esperienza quotidiana la ricerca dell'uomo è quella di tutelarsi dalla paura, di sottoporre le esperienze al va-

glio della ragione e di “controllare” la realtà in cui si trova inserito. [...] L'uomo occidentale, che ha fatto della ragione lo strumento privilegiato della conoscenza, ha bisogno di recuperare il contatto con le sue dimensioni animiche, istintuali dell'esistenza, e la paura è in questo senso un canale privilegiato. Essere impavidi, [...] può provocare, invece, una perdita dell'istinto.⁶⁴

Così la storia proposta da Henry James ai suoi lettori confermerebbe il ruolo fondante della paura “volendo rendere visibile ciò che è culturalmente invisibile”.⁶⁵ Il testo sarebbe andare oltre ciò che culturalmente è condannato ma che comunque esiste, come la paura, il male, il vuoto o la morte. Una delle sperimentazioni più forti che potrebbe essere esercitata “dal vivo” riguarderebbe proprio il male che può albergare in ogni essere umano. Secondo Octave Mannoni Henry James ci avrebbe consegnato attraverso *Il giro di vite* “un divertente apparecchio di fisica in cui è possibile vedere se stessi con i tratti del demonio”.⁶⁶ In-

fatti, secondo lo studioso, allo scrittore non sarebbe sfuggito il problema fondamentale, la morale della favola

dell'imputazione al singolo di un male la cui natura è universale, [...] un male nell'ambito del quale gli uomini potrebbero in un certo qual modo comunicare, se non se lo rinviassero l'un l'altro con orrore. Dire, del *Giro di vite*: non c'è nessun fantasma, è lei che è pazza, significa ancora una volta rinviare ad altri. Forse sarebbe meglio credere ingenuamente nei fantasmi, se fosse possibile. In ogni caso, i folli sospetti, tutte le supposizioni che noi possiamo fare, tutte le accuse, tutto il “male”, ovunque lo mettiamo – che facciamo dell'istitutrice una “repressa”, di Quint un vizioso, dei bambini degli ipocriti perversi, dell'autore un sadico – non ha importanza, perché *siamo noi* a mettere il male; questo male appartiene a tutti.⁶⁷

Forse Henry James vivendo in un'epoca, come accadde anche a Sigmund Freud, che “vittorianoamente metteva i mutandoni pure alle gambe dei pianoforti”,⁶⁸ non disde-

gnando però “la biancheria intima del can-can”,⁶⁹ saprebbe così proporci attraverso il suo racconto un insegnamento molto singolare. Facendo esperire a ogni lettore sulla propria pelle la proiezione del suo male intrinseco su un personaggio della novella, probabilmente attraverso questo “apparecchio di fisica” si farebbe largo in ogni fruitore una sorta di auto-smascheramento della propria ipocrisia; quell'ipocrisia di cui universalmente ci si serve specie quando l'ammissione del male potrebbe riguardare noi stessi.

Spostando così l'attenzione dal fatto se i fantasmi di Henry James esistano o meno, sarebbe forse interessante sottolineare gli effetti benefici della novella, considerandola un po' come ha proposto Octave Mannoni alla stregua di una fiaba, contenente probabilmente anche una sua morale. Ciò accadrebbe inoltre sulla scia delle parole dello stesso Henry James il quale diede, nelle sue *Prefazioni* a proposito di *Il giro di vite*, la seguente lapidaria spiegazione: “È un'escursione nel caos pur rimanendo, come

Barbablù e Cenerentola, un aneddoto”.⁷⁰ Bruno Bettelheim affermerebbe, a proposito del potere salutare delle fiabe, quanto segue:

Nulla può arricchire e divertire sia bambini sia adulti quanto la fiaba [...] Queste storie si occupano dei problemi umani universali [...] recano importanti messaggi alla mente conscia, preconsca e subconsca. [...] Nel bambino o nell'adulto, l'inconscio è un potente fattore determinante di comportamento. Quando l'inconscio viene represso e al suo contenuto viene negato l'accesso alla coscienza, alla fine la mente conscia della persona viene in parte sopraffatta da derivati di questi elementi inconsci, oppure è costretta a mantenere su di essi un controllo così rigido e coattivo che la sua personalità può risultarne gravemente paralizzata. Ma quando del materiale inconscio è in certa misura lasciato entrare nella coscienza e rielaborato nell'immaginazione, la sua potenziale dannosità – a se stessi o ad altri – è di molto ridotta; allora si può fare in modo che parte delle sue energie ser-

vano a scopi positivi.⁷¹

E in tante fiabe, come nella nostra novella, è facile imbattersi in situazioni soprannaturali. Scrive Virginia Woolf riguardo all'uso del soprannaturale nei racconti di Henry James: “Non è necessario decidere con quanta consapevolezza Henry James si sia disposto a cercare il punto debole nella nostra armatura d'insensibilità”,⁷² la cosa fondamentale forse è che lo scrittore abbia saputo cogliere nel segno, attraverso un uso molto particolare degli elementi soprannaturali. I fantasmi di *Il giro di vite* secondo la celebre scrittrice

non hanno nulla in comune con i vecchi spettri violenti: i feroci pirati grondanti di sangue, i cavalli bianchi, le signore senza testa che vagano per oscuri sentieri e lande battute dal vento. Hanno le loro origini dentro di noi. Sono presenti ogni qual volta l'emozione supera le nostre capacità espressive; ogni qual volta nell'ordinario emerge

l'alone dello straordinario. Le perplessità lasciate in sospeso, i terrori persistenti: queste sono le emozioni che James coglie, traduce in immagini, rende accettabili e visibili. [...] Abbiamo paura di qualcosa, forse, in noi stessi. [...] Se analizziamo il racconto [...] possiamo osservare quanta abilità riveli la narrazione, come ogni frase sia tesa, ogni immagine piena, come il mondo interno acquisti intensità dalla solidità di quello esterno, come il bello e l'indegno, intrecciati insieme, si insinuino strisciando fin nel profondo. Tuttavia dobbiamo riconoscere che qualcosa rimane inspiegato; dobbiamo ammettere che Henry James ha vinto. Il raffinato, mondano, sentimentale vecchio signore, riesce ancora a farci paura del buio.⁷³

ANTONIA SPINELLI – Si è laureata in Lettere moderne, curriculum storico artistico, all'Università di Bologna con una tesi dal titolo *Confrontarsi con gli spazi vuoti: Il giro di vite di Henry James tra interpretazione ed esperienza*. L'articolo è un indipendente e breve compendio basato su questo lavoro.

 NOTE

¹ <http://georgianagarden.blogspot.it/05/suspense-innocents-il-film.htm> [cons. il 4/1/2014].

² S. Freud, *Il perturbante* (1919), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad.it. Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 305.

³ *Ibidem*.

⁴ <http://letteratour.it/analisi/AO2jamesHO1.asp> [cons. il 4/1/2014].

⁵ http://forum.accademiadellacrusca.it/forum_5/interventi/1606.shtml [cons. il 4/1/2014].

⁶ L. Edel, *Stories of the supernatural*, Taplinger Publishing Company, New York 1970, in H. James, *Racconti di fantasmi*, trad. it Einaudi, Torino 1988, pp. 629-638.

⁷ C. Secchi, *L'infinita sfumatura. Immagini e suggestioni psicoanalitiche attorno a una versione cinematografica di "Il giro di vite" di Henry James*, ETS, Pisa 2007, p. 14.

⁸ *Ibidem*.

⁹ E. Elia, *"Il giro di vite" di Henry James: strutture e immagini*, Millella, Lecce 1989, p. 216.

¹⁰ J. Starobinski, *La relation critique*, Gallimard, Paris 1970, p. 301.

- ¹¹ J. Starobinski, *Il velo di Poppea* (1961), in *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. it Einaudi, Torino 1975, p. 6.
- ¹² A. Lombardo, a cura di, *Henry James: le Prefazioni*, Editori Riuniti, Roma 1986, pp. 176-177.
- ¹³ T. Todorov, *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, trad. it Bompiani, Milano 1995, p. 136.
- ¹⁴ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977, p. 47.
- ¹⁵ G. Mochi, *Le "cose cattive" di Henry James*, Pratiche, Parma 1982, p. 11.
- ¹⁶ C. Secchi, *L'infinita sfumatura*, cit., p. 31.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ G. Mochi, *Le "cose cattive"*, cit., p. 13.
- ¹⁹ E. Wilson, *L'ambiguità di Henry James*, in Id. *Il pensiero Multiplo*, Garzanti, Milano 1976, p. 101.
- ²⁰ Ivi, p. 102.
- ²¹ Ivi, p. 108.
- ²² T. J. Lustig, *Henry James and the Ghostly*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 150-153.
- ²³ G. Mochi, *Le "cose cattive"*, cit., pp. 37-39.
- ²⁴ E. Elia, *"Il giro di vite" di Henry James*, cit., p. 11.

- ²⁵ M. Blanchot, *Il giro di vite*, in *Il libro a venire*, trad. it Einaudi, Torino 1969, p. 136.
- ²⁶ O. Mannoni, *La funzione dell'immaginario, Letteratura e psicanalisi*, Laterza, Bari 1972, p. 156.
- ²⁷ G. Mochi, *Le "cose cattive"*, cit., p. 71.
- ²⁸ Ivi, p. 70.
- ²⁹ C. Secchi, *L'infinita sfumatura*, cit., p. 27.
- ³⁰ G. Mochi, *Le "cose cattive"*, cit., p. 74.
- ³¹ C. Secchi, *L'infinita sfumatura*, cit., pp. 30-31.
- ³² E. Elia, *"Il giro di vite" di Henry James*, cit., p. 13.
- ³³ P. Citati, *Il sogno della camera rossa*, Rizzoli, Milano 1986, p. 149.
- ³⁴ Ivi, p. 153.
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ Ivi, pp. 155-156.
- ³⁷ S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, Clueb, Bologna 2012, p. 192
- ³⁸ Secchi, *L'infinita sfumatura* cit. p.32
- ³⁹ A. Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore, Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Bompiani, Milano 1997, p. 99.
- ⁴⁰ Ivi, p. 100.
- ⁴¹ Ivi, p. 105.

-
- ⁴² Ivi, p. 114.
- ⁴³ J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, Il Saggiatore, Milano 1988, p. 25.
- ⁴⁴ A. Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore*, cit., p. 115.
- ⁴⁵ C. Secchi, *L'infinita sfumatura*, cit., p. 194.
- ⁴⁶ *Ibidem*.
- ⁴⁷ *Ibidem*.
- ⁴⁸ *Ibidem*.
- ⁴⁹ A. Green, *Slegare, psicanalisi, antropologia e letteratura*, Borla, Roma 1994, pp. 43-68.
- ⁵⁰ Secchi, *L'infinita sfumatura*, cit., p. 195.
- ⁵¹ Ivi, p. 196.
- ⁵² Ivi, p. 198. La novella infatti ebbe numerosissime trasposizioni, a partire dalla serie di acquerelli a cui diede vita il pittore Charles Demuth tra il 1917 e il 1918. Da segnalare anche l'opera lirica di Benjamin Britten *The Turn of the Screw* del 1954 su libretto di Myfanwy Piper.
- ⁵³ *Ibidem*.
- ⁵⁴ *Ibidem*.
- ⁵⁵ F. Casetti, *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, p. 79.

-
- ⁵⁶ C. Secchi, *L'infinita sfumatura*, cit., pp. 82-83.
- ⁵⁷ Ivi, p. 155.
- ⁵⁸ Ivi, p. 216.
- ⁵⁹ Ivi, p. 217-218.
- ⁶⁰ *Ibidem*.
- ⁶¹ Ivi p. 154.
- ⁶² Ivi, p. 208.
- ⁶³ *Ibidem*.
- ⁶⁴ A. Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore*, cit., pp. 117-118.
- ⁶⁵ *Ibidem*.
- ⁶⁶ O. Mannoni, *La funzione dell'immaginario*, cit., p. 166.
- ⁶⁷ *Ibidem*.
- ⁶⁸ A. Carotenuto, *Freud. Il perturbante*, Bompiani, Milano 2002, p. 162.
- ⁶⁹ *Ibidem*.
- ⁷⁰ H. James, *Romanzi Brevi*, Mondadori, Milano 1990, p. 29.
- ⁷¹ B. Bettelheim, *Il mondo incantato, Uso, importanza e significati psicanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 1977, pp. 11-13.
- ⁷² V. Woolf, *I racconti di fantasmi di Henry James*, in H. James, *Racconti di fantasmi*, Einaudi, Torino 1988, p. 9.
- ⁷³ Ivi, pp. 12-13.