



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere

Tesi di Laurea

*Il ritorno del represso erotico nel Giro di vite di  
Henry James*

Relatore  
Prof. Luigi Marfè

Anno Accademico 2022 / 2023

Laureanda  
Francesca Pignattelli  
n° matr. 1227773

# Indice

INTRODUZIONE .....	4
CAPITOLO 1 .....	7
IL SOPRANNATURALE NEL <i>GIRO DI VITE</i> DI HENRY JAMES.....	7
1.1 LE ORIGINI DELLA LETTERATURA FANTASTICA .....	7
1.2 IL «PERTURBANTE» DI FREUD .....	8
1.3 LE COORDINATE STORICHE DEL «FANTASTICO».....	10
1.4 <i>IL SOPRANNATURALE LETTERARIO</i> DI FRANCESCO ORLANDO .....	12
1.5 <i>IL GIRO DI VITE</i> DI HENRY JAMES .....	17
1.6 LO SFONDO DELLA SOCIETÀ VITTORIANA NE <i>IL GIRO DI VITE</i> .....	26
CAPITOLO 2 .....	31
FREUD: GLI STUDI SULL'ISTERIA E LA NASCITA DELLA PSICOANALISI .....	31
2.1 SIGMUND FREUD: LA VITA E LE OPERE .....	31
2.2 I TRE SAGGI SULLA TEORIA SESSUALE.....	37
2.3 LA RAPPRESENTAZIONE DEL DISTURBO ISTERICO NEL <i>GIRO DI VITE</i> .....	41
CAPITOLO 3 .....	54
LA TRASPOSIZIONE CINEMATOGRAFICA DI <i>THE TURN OF THE SCREW</i> IN <i>THE INNOCENTS</i> .....	54
3.1 <i>THE TURN OF THE SCREW</i> E <i>THE INNOCENTS</i> A CONFRONTO.....	54
3.2 LE CHIAVI DI LETTURA ALLEGORICHE E FREUDIANE IN <i>THE INNOCENTS</i> .....	61
3.3 IL PUNTO DI VISTA IN <i>THE INNOCENTS</i> .....	67
CONCLUSIONI .....	73
BIBLIOGRAFIA .....	76

## Introduzione

Questa tesi propone un'analisi della novella intitolata *Il giro di vite*<sup>1</sup> di Henry James e della controversa figura dell'istitutrice, partendo da una più ampia indagine circa la dimensione letteraria del fantastico e la sua evoluzione nel tempo, fino a giungere alla trasposizione cinematografica *The Innocents*<sup>2</sup>.

Nel primo capitolo vengono rintracciate le origini del tema del fantastico, facendo riferimento in particolare allo studio critico condotto da Tzvetan Todorov ne *La letteratura fantastica*<sup>3</sup> che la vede imporsi per la prima volta come categoria critica. Si esamina poi il concetto di «perturbante» proposto da Freud, essenziale per potere comprendere la nozione di fantastico, e la cui definizione viene rintracciata in qualcosa che genera paura ed inquietudine in quanto unisce in sé caratteristiche di familiarità ed estraneità, prendendo come riferimento il racconto *L'uomo della sabbia*<sup>4</sup> di Hoffmann. Ci si sofferma poi sulla contrapposizione tra fiabesco e fantastico secondo lo scritto di Roger Caillois<sup>5</sup>, in cui nel primo l'irrompere dell'universo meraviglioso non comporta una rottura nel mondo conosciuto, mentre nel secondo segue sempre una lacerazione delle certezze e dell'ordine universale con il tentativo di razionalizzare quanto accaduto e la costante tentazione di cedere all'evento straordinario. Il fantastico risulta corrispondere ad una categoria del soprannaturale sviluppatasi nel Settecento, secolo in cui prende vita un moto di empirizzazione e razionalizzazione delle coscienze a scapito di assunti dati per veri nei secoli precedenti, quali la religione. Todorov opera una distinzione all'interno della cornice in cui un evento fuori dall'ordinario può verificarsi, delineando i concetti di strano, in cui l'ordine quotidiano non viene sovvertito, e di meraviglioso, in cui avviene un rovesciamento della realtà nota. Segue che un'opera possa essere definita fantastica solo nel momento in cui risulta impossibile razionalizzare del tutto gli eventi o cedere completamente alla dimensione soprannaturale. Segue la partizione ad opera di Francesco Orlando<sup>6</sup> circa i vari statuti del soprannaturale, fatta servendosi delle istanze di credito e di critica che possono

---

<sup>1</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014.

<sup>2</sup> *The innocents*, diretto da Jack Clayton, Achilles Film productions, 1961.

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000.

<sup>4</sup> E. T. A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia*, a cura di Ginevra Quadrio Curzio, Milano, La vita felice, 2018.

<sup>5</sup> Roger Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma, Edizioni Theoria, 1991.

<sup>6</sup> Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo; Luciano Pellegrini; Valentina Sturli, Torino, 2017.

essere accordate o meno agli eventi narrati. La teoria di matrice orlandiana sul soprannaturale e il concetto freudiano di perturbante confluiscono nel *Giro di Vite*, di cui viene esplorata la trama, e che riesce a mantenere viva l'incertezza e l'ambiguità per tutta la sua durata, impedendo ai lettori di potere decretare con certezza se la presenza degli spettri sia vera o sia frutto dell'instabilità psicologica dell'istitutrice. Segue una breve digressione circa la realtà storica in cui il racconto prende vita e che fa da sfondo agli eventi narrati, la società vittoriana, delle cui regole gerarchiche i personaggi si fanno portatori.

Nel secondo capitolo viene fornita una breve biografia di Freud e del suo percorso formativo che lo portò sempre più ad avvicinarsi alla psicoanalisi. Vengono citati ed esaminati alcuni suoi scritti, tra cui uno riguardante il disturbo isterico, intitolato *Saggi sull'isteria*<sup>7</sup>, in cui è presente anche il contributo di Breuer con il caso di Anna O., affetta da paralisi e stati di confusione mentale, insieme alle storie di altre quattro pazienti curate da Freud; e *I tre saggi sulla teoria sessuale*<sup>8</sup>, opera che suscitò enorme scalpore, in cui vengono individuate le fasi dello sviluppo sessuale infantile che conducono alla formazione di una sessualità normale in vita adulta. Egli individua l'origine della nevrosi nell'inibizione, ritardo o sviluppo incompleto di questo processo.

Per ritornare allo scritto di James e metterlo in relazione a quanto detto circa il disturbo isterico e le teorie sulla sessualità infantile, vengono prese in esame le interpretazioni che vedono nella figura dell'istitutrice una donna affetta da problematiche psicosessuali i cui effetti si riversano sui bambini. Secondo alcuni critici, la novella sembrerebbe fornire il profilo di una donna affetta da disturbo isterico in cui vi è un conflitto tra le pulsioni naturali e la loro repressione imposta dalla società vittoriana. Ci si sofferma poi sulla descrizione delle caratteristiche fisiche che vengono fornite nel racconto su Peter Quint e come queste coincidano con lo stereotipo dell'uomo visto come predatore sessuale, secondo le teorie fisiognomiche sorte nell'Europa del diciannovesimo secolo.

Nel terzo capitolo infine viene proposto un confronto tra lo scritto e una delle sue trasposizioni cinematografiche più famose e riuscite, *The Innocents*, in cui è mantenuta viva l'incertezza riguardo l'innocenza della giovane donna o la sua presunta nevrosi,

---

<sup>7</sup> Sigmund Freud, *Studi sull'isteria*, a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

<sup>8</sup> Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio del piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

lasciando gli spettatori, così come i lettori, in un limbo. Vengono esaminate poi le variazioni che sono state adoperate nel film per tradurre l'ambiguità in maniera funzionale al nuovo mezzo visivo che si serve di simboli fallici, come la torre in cui appare per la prima volta Quint; la sua controparte femminile, il lago; o ancora i fiori, simbolo di purezza ed innocenza ma anche di corruzione e decadenza. Nonostante il film tenda molto a familiarizzare con l'interpretazione freudiana, non vengono escluse letture allegoriche secondo cui il male potrebbe non essere frutto di allucinazioni o dell'immaginazione della giovane donna.

# Capitolo 1

## Il soprannaturale nel *Giro di vite* di Henry James

### 1.1 Le origini della letteratura fantastica

Il tema del soprannaturale in letteratura è presente in qualsiasi epoca, ma prima di poterne discutere è necessario introdurre il concetto di «fantastico», che funge da sottoinsieme al sistema sovraordinato che è il soprannaturale. Colui che si occupò alla fine degli anni Sessanta del Novecento di imporre la letteratura fantastica come categoria critica<sup>9</sup> fu Tzvetan Todorov, con il saggio critico intitolato *La letteratura fantastica*<sup>10</sup>. In questo ambito, tra l'Ottocento ed il Novecento, hanno compiuto vari studi scrittori come Hoffmann, Gauthier, James, Cortàzar. Grazie al lavoro di Todorov, dunque, sono stati definiti e studiati i meccanismi operativi di un modo letterario che ha fornito all'immaginario dell'Ottocento la possibilità di rappresentare i suoi momenti di turbamento, alienazione e lacerazione.

Tuttavia, attorno alla definizione che proponeva Todorov di «fantastico», e che si legava al concetto di esitazione, sono presto sorti vari dubbi. Secondo Ceserani, ad esempio, bisogna inquadrare il «fantastico» non come un genere, bensì come un modo letterario che ha avuto radici storiche precise e si è sviluppato in alcuni generi e sottogeneri, ma che oggi viene utilizzato in opere appartenenti a generi del tutto diversi. Il «fantastico» sarebbe, dunque, «un modo specifico e autonomo, cioè un insieme di procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, articolazioni dell'immaginario»<sup>11</sup>. Ceserani individua inoltre procedimenti formali e sistemi tematici che contraddistinguono il fantastico, come ad esempio la narrazione in prima persona, il coinvolgimento del lettore, i passaggi di soglia, l'oggetto mediatore, l'ellissi, la teatralità, l'attenzione per il linguaggio, la figuratività e il dettaglio<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo; Luciano Pellegrini; Valentina Sturli, Torino, 2017, p. 3.

<sup>10</sup> Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000.

<sup>11</sup> Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 8.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 75-113.

## 1.2 Il «perturbante» di Freud

Prima di occuparci dello studio condotto da Todorov è bene soffermarsi sul saggio di Freud dedicato al «perturbante», intitolato appunto *Il perturbante*<sup>13</sup>, pubblicato nel 1919. Freud in un primo momento si sofferma sul significato di *unheimlich*, che in italiano viene tradotto con «perturbante», e che non si contrappone a *heimlich*, «segreto», bensì ad *heimisch* nel senso di «abituale», «domestico».

La parola tedesca *unheimlich* [perturbante] è evidentemente l'antitesi di *heimlich* [da Heim, casa], *heimisch* [patrio, nativo], e quindi familiare, abituale, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio perché *non* è noto e familiare. Naturalmente però non tutto ciò che è nuovo e inconsueto è spaventoso, la relazione *non* è reversibile; si può dire soltanto che ciò che è nuovo diventa facilmente spaventoso e perturbante; vi sono cose nuove che sono spaventose, ma certo non tutte. Per renderlo perturbante, al nuovo e all'inconsueto deve aggiungersi prima qualcosa<sup>14</sup>.

Il «perturbante», dunque, secondo Freud, è da ricondursi alla sfera del terrore, di ciò che genera angoscia e paura proprio perché esula dal contesto che reputiamo abituale o familiare. Esso si presenterebbe tutte le volte in cui trovano unione in un soggetto o in una data situazione caratteristiche di estraneità e familiarità: «il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»<sup>15</sup>.

Nel suo saggio Freud dichiara di volere prendere come riferimento uno scritto di Ernst Jentsch, intitolato *Sulla psicologia dell'Unheimliche*<sup>16</sup>, all'interno del quale vengono prese in esame le varie esperienze che generano un senso di inquietudine o disorientamento, come le volte in cui sopraggiunge il dubbio sull'effettiva animazione di un essere apparentemente vivo oppure ancora il dubbio se un oggetto privo di vita sia effettivamente animato. Perturbanti sono inoltre tutte le situazioni in cui l'osservatore si ritrova a rivivere continuamente, in maniera quasi automatica, una stessa condizione, ad esempio durante delle crisi epilettiche o dei deliri.

Spesso, per suscitare una sensazione di perturbante nel lettore, gli scrittori decidono di introdurre all'interno della narrazione figure la cui natura, al limite tra essere vivente

---

<sup>13</sup> Sigmund Freud, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri 1991.

<sup>14</sup> Ivi, p. 271.

<sup>15</sup> Ivi, p. 270.

<sup>16</sup> Ernst Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, 1906, trad. inglese di Roy Sellars, Angelaki 2.1, 1995.

ed automa, non viene chiarita, lasciando il lettore nel dubbio e nell'incapacità di potere decidere.

La condizione essenziale perché abbia luogo il sentimento perturbante egli l'individua nella incertezza intellettuale. Il perturbante sarebbe propriamente sempre qualcosa in cui per così dire non ci si raccapezza. Quanto più un uomo è orientato nel mondo circostante, tanto meno facilmente riceverà un'impressione di perturbamento da cose o da eventi<sup>17</sup>.

All'interno del suo saggio Freud rileva che nel racconto intitolato *L'uomo della sabbia*<sup>18</sup> di Hoffmann, il perturbante viene messo in scena dall'automa Olimpia e si concretizza nell'incertezza intellettuale, quella che nella psicologia del secolo successivo prenderà il nome di «dissonanza cognitiva»<sup>19</sup>:

Uno degli artifici più sicuri per provocare effetti perturbanti mediante il racconto consiste nel tenere il lettore in uno stato d'incertezza sul fatto che una determinata figura sia una persona o un automa, e precisamente nel fare in modo che questa incertezza non focalizzi l'attenzione del lettore, affinché questi non venga indotto ad analizzare subito la situazione e a chiarirla, perché in tal caso, come abbiamo detto, questo particolare effetto emotivo scompare facilmente. E.T.A Hoffmann ha realizzato a più riprese con successo questa manovra psicologica nei suoi racconti fantastici<sup>20</sup>.

La svolta attuata dalla rilettura di Freud sta nell'individuare l'effetto perturbante non tanto nel personaggio di Olimpia, bambola dotata di vita apparente, quanto nella figura dell'Orco della sabbia, capace di strappare gli occhi dalle orbite dei bambini<sup>21</sup>. In questo contesto, dunque, l'incertezza intellettuale non si esplicita nell'incapacità di stabilire la natura animata o inanimata del soggetto, ma nella possibilità che un adulto possa mutilare il corpo di un bambino:

Il senso del perturbante è legato direttamente alla figura dell'Orco della sabbia, ossia all'idea di vedersi sottratti gli occhi, e che un'incertezza intellettuale nel senso dichiarato da Jentsch non ha niente a che vedere con questo effetto. Il dubbio concernente l'animazione, pur valido nel caso di Olimpia, la bambola, non entra minimamente in campo in quest'altro aspetto, più intenso, del perturbante. Certo, il

---

<sup>17</sup> Sigmund Freud, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri 1991, p. 271.

<sup>18</sup> E. T. A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia*, a cura di Ginevra Quadrio Curzio, Milano, La vita felice, 2018.

<sup>19</sup> Leon Festinger, *Teoria della dissonanza cognitiva*, Milano, Franco Angeli, 2001.

<sup>20</sup> Sigmund Freud, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri 1991, pp. 277-278.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 278-279.



narratore inizialmente produce in noi una sorta di incertezza impedendoci in un primo tempo e – va da sé – non senza intenzione di indovinare se ci introdurrà nel mondo reale o in un mondo fantastico di sua invenzione. [...] Ma, nel corso del racconto hoffmanniano, questo dubbio scompare; ci accorgiamo che è intenzione del narratore di indurre noi stessi a guardare attraverso gli occhiali e il cannocchiale dell'ottico demoniaco, anzi, forse il narratore stesso in prima persona ha guardato attraverso tale strumento. La conclusione della storia chiarisce definitivamente che l'ottico Coppola è realmente l'avvocato Coppelius e quindi anche l'Orco della sabbia<sup>22</sup>.

Freud, dopo una lettura del racconto in chiave psicoanalitica, ha ravvisato in esso un contenuto latente, che vede la figura paterna scissa in due personaggi opposti: il padre e Coppelius nell'infanzia, il padre di Olimpia e l'ottico Coppola nell'età adulta, in cui la minaccia di vedersi cavare gli occhi coincide con l'evirazione<sup>23</sup>. Questa analisi proposta da Freud delinea dunque due tipi di contenuti, uno latente ed uno manifesto, che però risultano essere compatibili, ed individua un meccanismo, definito «ritorno del rimosso»<sup>24</sup>, secondo il quale ciò che è stato represso si ripresenta sotto nuove forme di pensiero e nelle azioni definite appunto «perturbanti».

### 1.3 Le coordinate storiche del «fantastico»

Ritorniamo però al 1970, anno in cui comparve il saggio di Todorov sul «fantastico», ed in cui esisteva già una lunga tradizione di studi sullo stesso. Infatti, Todorov riprende un concetto che Roger Caillois aveva introdotto nel suo scritto *Dalla fiaba alla fantascienza*<sup>25</sup> del 1958 e che lo delimitava entro precise coordinate storiche, introducendo il concetto di rottura e di apparizione: «il fiabesco è un universo meraviglioso che si affianca al mondo reale senza sconvolgerlo e senza distruggerne la coerenza. Il fantastico invece rivela uno scandalo, una lacerazione, un'irruzione insolita, quasi insopportabile nel mondo reale»<sup>26</sup>. Infatti, il fantastico comporta sempre una lacerazione, una rottura dell'ordine riconosciuto e non sostituzione totale di un universo, è l'entrata nella quotidianità di ciò che è considerato inammissibile. L'evento perturbante che irrompe nel quotidiano è sempre repentino, in questo modo il fantastico sarebbe determinato da una frattura nelle certezze usuali, con la conseguente razionalizzazione dell'evento accaduto o la tentazione di cedere al soprannaturale.

---

<sup>22</sup> Ivi, pp. 281-282.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 282-284.

<sup>24</sup> Sigmund Freud, *Metapsicologia: l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, vol. 8.

<sup>25</sup> Roger Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma, Edizioni Theoria, 1991.

<sup>26</sup> Ivi, p.19.

Il fantastico corrisponde ad una categoria del soprannaturale che poteva avverarsi soltanto nel Settecento<sup>27</sup>, il secolo dei Lumi, caratterizzato dal tentativo di razionalizzare le conoscenze e dare rilievo al sapere scientifico. Già dal Seicento, con la rivoluzione Copernicana e Galileiana, cominciano a manifestarsi delle tendenze sulla messa in discussione di un sapere basato sull'autorità ecclesiastica, antica, che pongono l'accento sulla necessità di un livello più empirico della conoscenza, di una maggiore razionalizzazione del mondo. In questo periodo, dunque, si avvia un progressivo movimento di empirizzazione che esplose proprio nel Settecento, durante il quale si comincia a criticare una serie di assunti che prima erano considerati normali, quali la monarchia per diritto divino o la religione che durante l'*Ancien Régime* deteneva un potere incomparabile sia nella sfera privata che pubblica. *The Mysteries of Udolpho* di Ann Radcliffe, ad esempio, si colloca all'interno di questa epoca che vede l'affermarsi di una nuova razionalità e di un nuovo soprannaturale che riesce a trovare nuove forme per risultare persuasivo<sup>28</sup>. Forse, però, la lettura più interessante in questa prospettiva è il *Faust* di Goethe in cui si afferma una nuova forma di soprannaturale recuperato dalla tradizione ma allo scopo di significare qualcosa di storicamente inedito. Nella magia medievale si traspongono la tecnologia industriale e le speranze e le angosce ad essa connesse, come se solo attraverso il mito fosse possibile fare riferimento al mutamento che si stava producendo<sup>29</sup>.

Nel mondo dell'*Ancien Régime* il commercio con il soprannaturale, religioso o folklorico che fosse, era molto più presente, mentre con l'avvento dell'Illuminismo si innescano una serie di processi che fanno sì che certe esperienze della realtà mutino radicalmente. Tra questi mutamenti troviamo la laicizzazione dell'esistenza e la progressiva istruzione delle masse, che comporta anche maggiori spostamenti e migliori collegamenti tra aree centrali ed aree periferiche, il che favorisce anche la circolazione di idee più moderne. Dunque, il soprannaturale comincia a non trovare più spazio nella realtà e viene incluso nella letteratura, in quanto luogo in cui, sia a livello individuale che collettivo, «è possibile dare forma a paure, bisogni e desideri

---

<sup>27</sup> Andrea Accardi, *Non è vero ma ci credo (2): il soprannaturale letterario secondo Francesco Orlando*, in «Mimesis, il testo, la figuralità, il mondo», 2017, pp. 1-4.

<sup>28</sup> Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, a cura di Stefano Brugnolo; Luciano Pellegrini; Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017, pp. 64-65.

<sup>29</sup> Ivi, Introduzione, XXIII-XXIV.

circa realtà attuali o metastoriche che gli scrittori traspongono in chiave di eventi prodigiosi e misteriosi»<sup>30</sup>.

Todorov opera una distinzione all'interno della cornice in cui si verifica un evento inspiegabile, delineando i concetti di «strano» e «meraviglioso»: nel primo caso le leggi che operano nella quotidianità non vengono in alcun modo sovvertite; nel secondo, al contrario, l'avvenimento ha realmente luogo, provocando il rovesciamento delle leggi che regolano la realtà a noi nota fino a quel momento, traghettandoci in una dimensione ignota:

Il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della "realtà" quale essa esiste per l'opinione comune. Alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, prende comunque una decisione, opta per l'una o l'altra soluzione e quindi, in tal modo, evade dal fantastico. Se decide che le leggi della realtà rimangono intatte e permettono di spiegare i fenomeni descritti, diciamo che l'opera appartiene a un altro genere: lo strano. Se invece decide che si debbono ammettere nuove leggi di natura, in virtù delle quali il fenomeno può essere spiegato, entriamo nel genere del meraviglioso<sup>31</sup>.

Dunque, *le fantastique* rappresenta l'incertezza che segue la frattura nella quotidianità, solo successivamente si entra nella sfera dell'*étrange* o del *merveilleux*.

Solo qualora il giudizio rimanga sospeso, in bilico tra la volontà di razionalizzare gli eventi narrati ed il prevalere della componente magica, che sovverte l'andamento abituale della quotidianità, si potrà parlare di un'opera fantastica.

La posizione assunta da Todorov aveva il pregio di condensare in sé tutti i precedenti tentativi di definizione, dando vita ad una struttura elaborata che resiste ancora oggi, nonostante le critiche che le sono state rivolte.

#### **1.4 Il soprannaturale letterario di Francesco Orlando**

I limiti intrinseci dello studio di Todorov sono stati ben presto rilevati anche da Francesco Orlando, nella sua opera postuma intitolata *Il soprannaturale letterario*<sup>32</sup>, a partire dalla consapevolezza che:

---

<sup>30</sup> Francesco Orlando, Introduzione, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, a cura di Stefano Brugnolo; Luciano Pellegrini; Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017, XXII.

<sup>31</sup> Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000, p. 45.

<sup>32</sup> Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, a cura di Stefano Brugnolo; Luciano Pellegrini; Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017.

Dopo Freud abbia poco senso parlare di un irrazionale contrapposto ad una razionalità, ma che si debba parlare piuttosto di razionalità molteplici, più o meno permissive ed esigenti. Si lega all'idea che la vera struttura portante di ciò che Freud scoprì, e che «sfortunatamente chiamò l'inconscio», non sia tanto costituita da uno o più contenuti rimossi, ma piuttosto da una struttura di ordine logico, o meglio anti-logico: la *formazione di compromesso*. [...] una manifestazione linguistica in senso lato che faccia posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto<sup>33</sup>.

Dunque, secondo Orlando, la letteratura soprannaturale «apre uno spazio immaginario che trova le sue radici sulla sospensione o sulla neutralizzazione della differenza tra vero e falso, in cui si ha il diritto di rispondere al piacere dell'immaginario»<sup>34</sup>. All'interno del suo scritto egli fa uso dell'articolarsi della dinamica tra le istanze di credito e di critica che ogni testo decide di accordare o meno agli eventi o alle entità soprannaturali per potere sondare un corpus così eterogeneo<sup>35</sup>. Dare credito al soprannaturale significa credere che l'evento prodigioso sia davvero accaduto, mentre si ha critica quando all'interno del testo un personaggio o un'istanza testuale nega la presenza del soprannaturale e viene avanzata una motivazione razionale che possa spiegare quanto accaduto.

Persino nelle opere in cui il credito accordato al soprannaturale risulta essere estremo, come ad esempio nella *Commedia* di Dante o nella *Biblioteca di Babele* di Borges, esso non è incondizionato. Viceversa, anche negli esiti letterari che seguono la stagione illuministica non è corretto parlare di un'istanza critica pura, dal momento che il pensiero illogico non cessa di esercitare una certa attrazione sulla logica adulta di ogni epoca, andando a minare la razionalità, che non è capace di spiegare tutti i fenomeni. In questa ottica, se già in una qualsiasi letteratura coesistono reale ed irreale, i temi soprannaturali richiedono una sospensione d'incredulità in più. La proposta che viene portata avanti da Orlando è che bisogna trattare la tematica del soprannaturale in letteratura come una serie di formazioni di compromesso. Nel suo saggio intitolato *Per una teoria freudiana della letteratura*<sup>36</sup> Orlando definisce la formazione di compromesso come una «manifestazione linguistica in senso lato che faccia posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 21.

<sup>34</sup> Ivi, p. 22.

<sup>35</sup> Ivi, XIX.

<sup>36</sup> Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.

contrasto»<sup>37</sup>. In questo senso, il suo studio si basa sulla convivenza tra due razionalità, una più compiacente ed una più intransigente, che aiutano il lettore a comprendere come il soprannaturale si presta rispettivamente al credito e alla critica.

Inoltre, è bene evidenziare come, nella teoria proposta da Orlando, la presenza del soprannaturale corrisponda sempre alla presenza di regole, dalle quali viene delineato e delimitato. La scelta delle regole è del tutto arbitraria, alcune nascono in letteratura, altre provengono dal folklore, oppure ancora si può trattare di regole soprannaturali di tipo religioso. Dunque, compito delle regole è quello di determinare l'evento soprannaturale, in quanto un soprannaturale che capovolge completamente l'ordine delle cose e che non modifichi solo in parte la realtà non sarebbe credibile.

Un altro concetto fondamentale individuato da Orlando è la localizzazione, non bastano solo le regole a delimitare il soprannaturale, ma bisogna che sia anche localizzato, in quanto non si estrinseca ovunque ed in qualunque momento. Nella forma del soprannaturale Ottocentesco il racconto viene tipicamente localizzato al sud, il che comporta la presenza di resti e residui medievali molto forti, come ad esempio le rovine illustri, la superstizione cattolica e la passionalità sfrenata<sup>38</sup>.

Francesco Orlando nel suo studio decide innanzitutto di definire il soprannaturale, delineando quali siano le sue caratteristiche e se sia possibile distinguere tra tipologie diverse. Egli parte dalla constatazione che il soprannaturale in letteratura sia sempre esistito e che in tutte le epoche siano stati messi in scena eventi soprannaturali. Non tutte le epoche, però, possiedono gli stessi statuti di realtà e non tutti i tipi di soprannaturale sono uguali; nel Medioevo certamente si credeva al soprannaturale molto di più di quanto non lo si possa fare oggi. Per questo motivo, Orlando individua sei tipi di soprannaturale, ognuno dei quali è presente in determinati periodi storici ed assente in altri, proprio perché la letteratura è capace di dialogare con il mondo e, a seconda dei cambiamenti che avvengono, di adeguarsi.

Orlando, dunque, decide di condurre un'analisi di ordine tipologico, il che significa sfruttare degli strumenti logici astratti: gli statuti di credito e di critica, che inducono il lettore ad interrogarsi su quanto il soprannaturale sia dato per esistente e quanto sia criticato. L'obiettivo è quello di provare a mettere ordine tra le varie tipologie di

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 211.

<sup>38</sup> Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, a cura di Stefano Brugnolo; Luciano Pellegrini; Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017, p. 65.

soprannaturale comparse nella letteratura occidentale dall'antichità ai giorni nostri in cui sono fondamentali due dimensioni: quella storica e quella logica.

La letteratura funziona come una sorta di negativo fotografico della civiltà, è un luogo in cui è possibile elaborare i grandi conflitti che sono stati rimossi dalla società e che per molteplici ragioni non vi trovano più spazio. È fondamentale in questo senso la svolta storica avvenuta con la Rivoluzione francese del 1789, che capovolge un intero sistema di pensiero e di governo, quello dell'*Ancien régime*, che affonda le sue radici nel feudalesimo e che porta alla crisi del principio di autorità. Subito dopo questa svolta storica inizia una grandissima onda di fantastico in cui il soprannaturale torna in una nuova forma che costantemente media un compromesso tra le istanze di tipo regressivo, quali la possibilità di elaborare angosce, inquietudini che neanche la Rivoluzione è stata capace di portare via. È fondamentale per Orlando l'idea che la dimensione storica influenzi la letteratura, il che non significa che la letteratura rispecchi la storia, ma se è radicata la convinzione che il mondo della realtà e quello della letteratura comunichino allora la letteratura è capace di assorbire tutti i cambiamenti a cui è soggetta la società<sup>39</sup>.

Per quanto concerne la dimensione logica, è evidente il rimando che si genera a Freud e alla sua intuizione secondo cui l'inconscio funziona mediante logiche diverse rispetto alla razionalità e alla logica classica. Orlando riprende questo concetto proprio perché secondo lui la letteratura ha molto a che fare con questo funzionamento inconscio.

Dunque, per comprendere lo studio di Orlando è necessario familiarizzare e fare proprie le istanze di credito e di critica, in quanto le tipologie di soprannaturale si ordinano da un massimo di soprannaturale dov'è presente un massimo di critica ed un minimo di credito, chiamato soprannaturale di derisione, ed uno in cui l'istanza di critica è minima e quella di credito è massima, il soprannaturale di tradizione.

Orlando individua sei tipologie diverse di soprannaturale: cominciamo con il soprannaturale di derisione<sup>40</sup>, che presenta un massimo di critica ed un credito minimo, ed è il rappresentante del superamento di una razionalità inferiore, per questo motivo è una tipologia molto presente durante l'Illuminismo e viene convocato all'esclusivo scopo di negarlo. Dello statuto di derisione fa parte *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes, un romanzo che intende rovesciare l'epica cavalleresca.

---

<sup>39</sup> Ivi, *Introduzione*, XXIV.

<sup>40</sup> Ivi, p. 45.

Abbiamo poi il soprannaturale di indulgenza<sup>41</sup>, in cui la quota di critica è ancora piuttosto alta. Il soprannaturale corrisponde qui ad una sorta di «compiacimento nella regressione irrazionale» e solitamente non suscita paura, ne sono testimonianza, ad esempio, l'*Orlando furioso* di Ariosto in cui vi è un tasso molto alto di ironia, e le favole di Perrault.

Procediamo con il soprannaturale di ignoranza<sup>42</sup>, il più vicino al «fantastico» teorizzato da Todorov, in cui vi è un perfetto bilanciamento tra le istanze di credito e critica, pone le sue radici sull'indecisione, nel sapere-non sapere se il soprannaturale stia avendo luogo, come avviene ne *Il giro di vite* di James o ne *I misteri di Udolpho* di Ann Radcliffe. Il permanere dell'incertezza è reso possibile attraverso espedienti narrativi che filtrano gli eventi raccontati tramite una focalizzazione interna parziale o alterata da cause interne o esterne. Orlando divide questo statuto in due grandi filoni: incertezza sul «se», quindi se l'elemento soprannaturale esista o meno, ed incertezza sul «che cosa», cioè cosa rappresenti. Cronologicamente, in media, la tipologia con incertezza sul «se» precede quella sul «che cosa». L'elemento soprannaturale diventa un'occasione per interrogarsi su alcuni contenuti e si trasforma in un contenitore metaforico per esplorare questioni che non hanno a che fare con l'evento incredibile ma che solo attraverso esso possono essere esplicitate. Diventa dunque fondamentale capire che immagine si vuole veicolare.

Tra fine Settecento ed inizio Ottocento sorgono due nuovi statuti in cui si rinnovano i significati che gli elementi fantastici sono in grado di veicolare e le dinamiche attraverso cui si rapportano col piano del reale. Orlando delinea così il soprannaturale di trasposizione<sup>43</sup>, in cui il credito è maggiore rispetto alle altre tipologie, ed in cui vengono messi in scena conflitti che risultano essere molto attuali, come nel *Faust* di Goethe o ne *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij. Il soprannaturale in questo caso è chiamato a colmare l'insufficienza della spiegazione razionale. La trasposizione si ha quando un dato mitico viene rimotivato, nel *Faust* tramite la copertura della magia è possibile intercettare i primi vagiti di quell'accelerazione della tecnica che porterà gli esseri umani ad esserne dipendenti e profondamente mutati.

Segue il soprannaturale di imposizione<sup>44</sup>, statuto pienamente novecentesco, come ne *La metamorfosi* di Kafka o ne *Il maestro e Margherita* di Bulgakov, presenta la

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 32.

<sup>42</sup> Ivi, p. 73.

<sup>43</sup> Ivi, p. 53.

<sup>44</sup> Ivi, p. 80.

stessa cornice più o meno realistica che ha quello d'incertezza in cui irrompe l'evento straordinario e la sua natura non viene messa in dubbio. È caratterizzato da una totale assenza di dubbio di fronte al fatto straordinario, il quale non provoca sconforto o sgomento nei protagonisti. Non vi è alcuno spazio per l'incertezza, per nessun tipo di perplessità, dietro l'elemento soprannaturale non si possono individuare referenti univoci, storici o psichici, che esauriscano appieno il suo significato.

Infine, il soprannaturale di tradizione<sup>45</sup>, che deriva dalla messa in forma di materiali religiosi, trattato in maniera seria, dove vi sono concrezioni letterarie di un immaginario di tipo folklorico e convalidato da durevoli reificazioni dell'immaginario collettivo a cui l'autore aderisce. Ne fa parte la *Commedia* di Dante.

La letteratura, dunque, è capace di veicolare contenuti molto scomodi<sup>46</sup>, può contenere un alto tasso di ambiguità e spesso può condurci, in qualità di lettori, ad identificarci in personaggi etichettati come «cattivi», il cui compito risiede nel risvegliare alcune fantasie. All'interno della teoria orlandiana del «ritorno del represso», la letteratura soprannaturale ha la funzione di fare emergere «istanze avverse all'ordine costituito»<sup>47</sup> e si comporta come un grande contenitore di tutto ciò che nella società e nella storia è stato rimosso poiché problematico ed impossibile da trattare in maniera diretta o realistica.

## **1.5 Il giro di vite di Henry James**

È di grande interesse ai fini di questa analisi il romanzo intitolato *Il giro di vite*<sup>48</sup> di Henry James, per osservare come all'interno dello scritto la teoria di matrice orlandiana sul soprannaturale ed il concetto freudiano di «perturbante» troveranno un terreno fertile da cui partire per condurre studi di natura letteraria e al contempo psicologica.

Henry James nacque a New York il 15 aprile 1843 da una famiglia benestante. Fu il secondo di cinque figli nati dal matrimonio di Henry James, teologo e filosofo, e Mary Walsh Robertson James. Fu un raffinatissimo esponente della cultura americana

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 27.

<sup>46</sup> Stefano Brugnolo, *L'allargamento della nozione di letteratura* in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato (a cura di), *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci editore, 2016, pp. 244-248.

<sup>47</sup> Ivi, p. 246.

<sup>48</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014.



della seconda metà dell'Ottocento ed i modelli a cui si ispirava nella scrittura furono Dickens, Balzac e Hawthorne. A proposito di Balzac disse che apprese più da lui l'arte di scrivere che da chiunque altro<sup>49</sup>. Egli considerava il romanzo come «un'impressione personale, diretta della vita», ciò costituisce il suo valore, che dipende dall'intensità dell'impressione stessa<sup>50</sup>.

Prima ancora di compiere il suo primo anno di vita il padre decise di vendere la casa e trasferirsi in Europa. Nel 1845, tuttavia, la famiglia fa ritorno a New York<sup>51</sup>. Nella sua giovinezza James viaggiò molto tra l'Europa e l'America, studiò inoltre a Ginevra, Londra, Parigi e Bologna. All'età di diciannove anni si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza di Harvard, ma capì presto di essere più interessato alla letteratura. Due anni dopo, pubblicò il suo primo racconto breve intitolato *A Tragedy of Error*<sup>52</sup> e si consacrò alla letteratura. Sin da subito James si dedicò alla lettura dei classici della letteratura inglese, americana, francese, tedesca e russa.

Dopo avere vissuto a Parigi, si trasferì in Inghilterra e durante quegli anni si occupò di scrivere racconti che descrivessero la vita degli americani all'estero. Nel 1905, dopo ben venticinque anni, ritorna in America e scrive *The Jolly Corner*<sup>53</sup>, un racconto breve incentrato sul protagonista, Spencer Brydon, che ritorna a New York dopo avere trascorso trent'anni in Europa. Al suo ritorno trova la città sconvolta dai mutamenti dell'epoca moderna, il sorgere dei grattacieli non ha però abbattuto la casa dove ha trascorso la sua infanzia ed è proprio lì, in quel luogo che testimonia il suo passato, che dovrà affrontare un incubo personale e i suoi fantasmi interiori.

Tra il 1906 ed il 1910 James revisionò molti dei suoi racconti e romanzi per la cosiddetta *New York Edition* che avrebbe dovuto comprendere tutti i suoi scritti e che fu pubblicata dall'editore Charles Scribner's Sons. L'inizio della Prima guerra mondiale fu uno shock per James<sup>54</sup>, il quale divenne cittadino britannico nel 1915 per dimostrare la sua lealtà al paese e per esprimere il suo disaccordo in seguito alla decisione dell'America di non entrare a fare parte del conflitto. Le sue condizioni di salute cominciarono a peggiorare quando, il 2 dicembre 1915, ebbe un ictus. Morì tre mesi dopo, il 28 Febbraio 1916.

---

<sup>49</sup> J. Don Vann, *Critics on Henry James*, New Delhi: Universal Book Stall, 1972, p. 236.

<sup>50</sup> Henry James, *The Art of Fiction. Partial Portraits*, 1888, p. 85.

<sup>51</sup> Leon Edel (1974). *Henry James Letters*, Vol. 1: 1843-1875. Belknap Press of Harvard University. pp. 3-4.

<sup>52</sup> Henry James, *A Tragedy of Error*, 1864.

<sup>53</sup> Henry James, *L'angolo felice*, Monza, Leone editore, 2012.

<sup>54</sup> J. Don Vann, *Critics on Henry James*, New Delhi: Universal Book Stall, 1972.

Un tema molto ricorrente nelle opere di James è la contrapposizione tra l'innocenza incarnata dal Nuovo Mondo, cioè l'America, e la corruzione, ma al tempo stesso saggezza, del mondo Antico. Tra i suoi capolavori troviamo il romanzo breve *Daisy Miller*<sup>55</sup>, all'interno del quale la giovane protagonista americana Daisy assiste alla collisione tra i suoi valori e quelli europei, in particolare quelli italiani in quanto Roma fa da sfondo alle vicende narrate.

Altro grande capolavoro di James è *Il giro di vite*, pubblicato nel 1898, un racconto che riesce a coniugare perfettamente l'incertezza sul se e sul che cosa, in modo tale da condurre il lettore fino alla fine del racconto senza essere capace di decretare se i fantasmi esistano o meno. La storia racconta il soccombere inesorabile di due bambini, Miles e Flora, alle forze del male, che si manifesta sotto le sembianze del maggiordomo Peter Quint e dell'istitutrice Miss Jessel, entrambi defunti, che vorrebbero attuare un'opera di corruzione ed impossessarsi delle loro vittime. L'idea che pervade tutto il testo e che ne costituisce l'argomento di maggiore interesse è che i fantasmi, da vivi, abbiano intrattenuto delle frequentazioni illegittime con i bambini, solo che non si arriva mai a stabilire la gravità di tali azioni. Il racconto, dunque, attraverso la maschera del soprannaturale, affronta il tema dell'abuso sui minori. Per la sensibilità dell'Ottocento leggere un romanzo in cui venivano trattate tematiche di natura sessuale era inconcepibile, in questo senso il soprannaturale permette di costeggiare temi che possono risultare scomodi<sup>56</sup>. La grande raffinatezza di James sta nell'alludere continuamente ad un rapporto promiscuo che è intercorso tra gli adulti e i bambini senza però lasciare che la lettura diventi intollerabile e senza che la sensibilità del lettore venga particolarmente sconvolta. *Il giro di vite* è un testo architettato con grande maestria ed attenzione, con una quantità perfettamente governata di reticenze e di non detti che appaiono ancora più forti dei detti. Il lettore viene così rieducato alle atmosfere rarefatte, al gusto del silenzio, alla complessità di un testo che non vuole rivelare tutto.

Il romanzo comincia, com'è consuetudine, con l'espedito della soggettività che qui, però, risulta essere duplice in quanto da una parte vi è la piccola cornice di coloro che discutono e raccontano storie di fantasmi attorno al fuoco e dall'altra fa capolino un uomo che afferma di potere fare un giro di vite, cioè affondare ulteriormente

---

<sup>55</sup> Henry James, *Daisy Miller*, Segrate, Rizzoli, 2008.

<sup>56</sup> Francesco Orlando, Introduzione, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, a cura di Stefano Brugnolo; Luciano Pellegrini; Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017, p. 79.

l'orrore, poiché in possesso di un racconto i cui protagonisti sono due bambini. Le vicende di cui veniamo a conoscenza durante il corso della lettura sono narrate da colei che le ha vissute in prima persona e che è la sola a potere testimoniare quanto accaduto, per questo motivo è difficile per i lettori non credere che il resoconto non sia obiettivo<sup>57</sup>. Vi è, inoltre, il dispositivo della storia vera, chi sta all'interno della cornice afferma che la storia è tratta dalla realtà.

Si tratta di un racconto scritto, vergato dalla persona che narra la vicenda e che ha scritto questo resoconto in prima persona e lo ha affidato all'uomo. A questo punto la cornice tace e ha inizio il resoconto di una soggettività che racconta quanto accaduto. Ciò che è incredibilmente interessante è come la cornice, che serve ad inquadrare le vicende e ristabilire l'equilibrio, verrà incaricata di aprire il romanzo ma non di chiuderlo, come se il lettore non dovesse trarre alcuna morale da ciò che viene detto e senza che abbia la possibilità di elaborare gli eventi narrati, come se nel momento di massima tensione il lettore desiderasse ricevere delle spiegazioni ma ogni sua aspettativa venisse delusa. La raffinatezza del racconto risiede proprio nel grande senso di frustrazione che trova origine all'interno del lettore ogniqualvolta non gli viene concesso di carpire quel significato nascosto, ultimo.

Il racconto, dopo un breve prologo, è affidato ad una voce che ci appare ora credibile ora inaffidabile, grazie all'inserimento all'interno del testo di elementi che inducono il lettore a credere che si tratti di un personaggio psicologicamente ed emotivamente instabile. La voce narrante è quella di un'istitutrice molto giovane, figlia di un parroco di campagna, appartenente ad una classe sociale nettamente inferiore rispetto a quella di cui fanno parte le persone di cui dovrà occuparsi. L'autorità che eserciterà sui bambini, Miles e Flora, è controbilanciata dal fatto che appartengono a due classi sociali diverse. L'istitutrice appare come una donna affidabile, ragionevole, dedita al suo lavoro, questi gli elementi che vanno a favore dell'istanza razionale del racconto. Dall'altra parte è una donna molto giovane, a cui viene affidata una responsabilità estremamente gravosa, quella di doversi occupare di due bambini senza mai potersi concedere la possibilità di chiedere aiuto, dunque la sua sarà una condizione sempre crescente di stress ed isolamento. Sono proprio questi gli anni in cui Freud comincia a studiare il disturbo dell'isteria e secondo lo stereotipo erano le

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 73.

donne ad essere più facilmente impressionabili e meno capaci di reggere le responsabilità e lo stress.

Procedendo nella lettura sarà lei stessa ad ammettere di non dormire a sufficienza, non mangiare, di vivere in una condizione costante di allerta, fino a che il lettore non si ritroverà davanti ad un bivio, da una parte non vuole cedere alla tentazione di reputarla mentalmente instabile e dall'altra non può che venire a patti con il fatto che si tratti di un racconto di una persona poco lucida, poiché spaventata e sottoposta a gravi contingenze:

Potete immaginare che cosa fossero le mie notti, a partire da quella. Più volte mi capitava di restare in piedi non so fino a quando; coglievo il momento in cui la mia compagna di stanza sicuramente dormiva per scivolare fuori e andare pian piano su e giù per il corridoio, e mi spingevo persino al punto dove avevo incontrato Quint l'ultima volta<sup>58</sup>.

All'inizio del racconto, già all'interno della cornice, viene detto come la donna è stata reclutata tramite un annuncio ideato dallo zio dei due bambini, il quale decise di riceverla presso la sua casa londinese. È bene evidenziare come vi sia, ancora una volta, un divario di classe. La donna è affascinata, quasi ipnotizzata, da questo gentiluomo altolocato che le promette un incarico ben retribuito, cioè prendersi cura di Miles e Flora, suoi nipoti, rimasti orfani e collocati, dopo la morte dei genitori, presso il maniero di famiglia, Bly Manor. Il lavoro sembrerebbe ottimale e l'istitutrice è molto entusiasta di cominciare. Tuttavia, questo entusiasmo e questa gioia vengono presto smorzati da un elemento inquietante, un'unica condizione da dovere rispettare senza indugi: che lei non disturbi mai, per alcun motivo, il tutore dei bambini e che prenda qualsiasi decisione, si tratti anche della più gravosa, in totale autonomia. Questo pone subito una forte ipoteca: l'istitutrice deve di fatti diventare la sostituta del tutore, il quale non vuole minimamente avere a che fare con i bambini. Tale volontà non viene tuttavia mai spiegata, permettendo al dato perturbante di insinuarsi nel racconto. Si profila subito un problema di classe e di genere in quanto per età, sesso, parentela e condizione sociale lo zio dovrebbe essere il tutore, e queste autorità che la società stessa gli conferirebbe lui la affida a qualcuno che, rispetto al tempo, viene collocato

---

<sup>58</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 84.

all'opposto della delegittimazione<sup>59</sup>. L'istitutrice, tuttavia, accetta l'incarico seppur lievemente titubante e si reca al maniero in piena estate.

L'enorme maestria di James trova compimento anche nella descrizione della scena d'arrivo a Bly Manor, egli è capace di instillare l'inquietudine anche se apparentemente tutto è sereno. La scena si svolge in un tramonto d'estate, il lettore dunque non ha di fronte a sé la classica notte buia e tempestosa, anche se è stato già inoculato quanto basta per suscitare dello sgomento, ci si trova catapultati all'interno di una vera e propria manipolazione emotiva:

Ricordo la gradevole impressione che risvegliò in me la grande, luminosa facciata, con le finestre aperte e le tende nuove e un paio di domestiche che guardavano giù; ricordo il prato e gli splendidi fiori dai colori accesi e lo stridere delle ruote sulla ghiaia, le cime degli alberi che s'aggrovigliavano e al di sopra i larghi cerchi delle cornacchie in volo e il loro gracchiare nel cielo dorato<sup>60</sup>.

Nei primi tempi l'istitutrice si dedica molto a Flora, descritta come una bambina adorabile, a cui si rivolge anche come un piccolo e graziosissimo folletto, la cui natura solitamente è intrinsecamente ambigua, sinistra. Tra i protagonisti vi è anche Miss Grose, la governante che, a differenza di quanto accade solitamente, non percepirà il soprannaturale, ma finirà per crederci. Compare poi, con un po' di ritardo, Miles, fratello maggiore di Flora, che fa il suo ritorno dal collegio. L'istitutrice avrebbe dovuto occuparsi a tempo pieno dell'educazione di Flora e solo per la durata dell'estate dell'educazione di Miles. Tuttavia, accade presto qualcosa che turba questo equilibrio. Giunge una lettera che precede l'arrivo di Miles in cui viene detto che egli è stato espulso dal collegio, senza che ne vengano spiegate le ragioni, creando un divario tra la gravità della situazione e la reticenza nel dire di cosa si tratti. Non solo permane il mistero sul perché Miles, che appare come uno splendido bambino, sia stato espulso, ma si inserisce anche la difficoltà per l'istitutrice di indagare, in quanto non può parlarne in maniera diretta temendo di poterlo turbare:

Ciò che fin dal primo momento mi rapì il cuore fu qualcosa di celeste, qualcosa che non avevo mai trovato, allo stesso grado, in altri bambini: la sua tranquilla, indescrivibile aria di non conoscere altro al

---

<sup>59</sup> Francesco Orlando, Introduzione, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, a cura di Stefano Brugnolo; Luciano Pellegrini; Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017, p. 78-79.

<sup>60</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 14-15.

mondo che l'amore. Era impossibile avere una brutta fama e, insieme, quell'aria d'infinita, innocente dolcezza<sup>61</sup>.

Tutto sembra poi procedere normalmente fino a che una sera l'istitutrice passeggiando nel parco del maniero avvista in una delle due torri del castello una figura sconosciuta, ma il turbamento provocato da questa visione viene subito smorzato da un'ampia digressione circa la costruzione delle torri che induce il lettore a rimanere con il fiato sospeso. Successivamente l'istitutrice si reca in casa e descrive a Miss Grose quanto ha visto. La governante le risponde descrivendo Peter Quint, un valletto del padrone, che corrisponde perfettamente alla descrizione dell'istitutrice, tuttavia non può trattarsi di lui in quanto è morto. Il fatto che l'istitutrice abbia fornito una descrizione coincidente a quella di Peter Quint sebbene non l'abbia mai visto potrebbe apparire come una prova definitiva del fatto che questo fantasma esista.

In seguito, mentre l'istitutrice gioca con Flora vicino al laghetto, si accorge della presenza di una donna che la fissa con aria triste e sinistra. L'istitutrice, dunque, si convince che questi personaggi siano reali e che siano dei fantasmi, ma cosa più importante capisce che deve esserci una motivazione per cui siano riapparsi. Decide quindi di interrogare Miss Grose e scopre che prima che lei arrivasse Peter Quint era il maggiordomo del padrone. Egli aveva un carattere particolare, per certi versi perverso, tanto che non rispettava la sua posizione indossando spesso i vestiti del padrone e trascorrendo tantissimo tempo con Miles, anche se, data la sua mansione, non gli era permesso, «era un capriccio di Quint. Di giocare con lui, voglio dire... per viziarlo»<sup>62</sup>.

Viene introdotta allora un'altra figura, quella di Miss Jessel, l'istitutrice precedente, anche lei morta. Sulle ragioni delle loro morti non viene rivelato molto, solo di Quint viene detto che il suo cadavere è stato rinvenuto di notte sul ciglio della strada. Miss Grose, in questo racconto, fa capire come Miss Jessel fosse rimasta incinta e come fosse dovuta scappare dal maniero con grande disonore. Questo conduce il lettore a rintracciare le ragioni della morte nel suicidio o nell'aborto.

Si delinea in questo modo un quadro sinistro, di cui non viene mai detto esplicitamente nulla, ma di cui si evincono i temi principali. La relazione tra Quint e Miss Jessel era illecita per motivi di classe, entrambi erano sottoposti, ma mentre lui

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 27.

<sup>62</sup> Ivi, p. 52.

era un cameriere, lei era un'istitutrice. Vi è dunque l'orrore del mescolamento di classe che al tempo era tollerato in un'unica direzione e cioè dell'uomo di classe alta che poteva insidiare una donna di classe più bassa.

Il particolare più inquietante, tuttavia, è il fatto che l'istitutrice si renda ben presto conto di come i bambini siano capaci di vedere i fantasmi e non lo dicano in quanto loro complici, «Essi sanno... è troppo mostruoso: sanno, sanno!»<sup>63</sup>. Miles e Flora, sotto le loro sembianze angeliche, potrebbero nascondere un pericoloso segreto.

La domanda che sorge spontanea al lettore è: se anche i bambini fossero complici, come mai stanno reggendo il gioco ai fantasmi? Cosa hanno commesso Quint e Miss Jessel per guadagnarsi la loro fiducia e la loro omertà anche dopo la morte? A queste domande non viene mai data una risposta e tutto viene lasciato all'immaginazione.

Questo racconto può avere diverse chiavi di lettura. Gli indizi forniti da James sono talmente ambigui e sapientemente disposti nella trama che non può esistere un'interpretazione univoca. Una delle possibili chiavi di lettura vede nell'istitutrice l'erede di Miss Jessel, si ritrova in questo modo a dovere gestire una situazione scomoda, difficile, da cui il tutore vuole tenersi alla larga, e viene quindi gettata in questa disputa tra bambini e fantasmi. L'unica da cui riceve supporto è Miss Grose, che però non è capace di vedere i fantasmi. In fin dei conti, quindi, si ritrova da sola a far fronte a questo problema. L'istitutrice decide allora di mettere i bambini alle strette, ma Flora finge di avere un crollo emotivo in modo tale da allontanarsi dal maniero, poiché ha capito che il gioco è stato scoperto; Miles, invece, rimane da solo, fino a che l'angoscia è talmente forte che il suo cuore non regge all'enorme stress e muore. L'istitutrice, dunque, deve convivere con il senso di colpa della morte di Miles, nonostante abbia tentato molteplici volte di sottrarlo alle grinfie di Quint, con la consolazione di essere riuscita a salvare almeno Flora.

Un'altra interpretazione, invece, vede nell'istitutrice una mitomane che dal momento dell'incontro con lo zio di Miles e Flora si è prefissata di doverlo compiacere ed impressionare. Proprio perché vuole darsi importanza si prefigge una missione e si convince del fatto che i bambini non solo siano vittime di una congiura ma anche che loro stessi tramino alle sue spalle, in modo tale da proiettare all'esterno i suoi segreti inconfessabili, come la volontà di essere desiderata dal padrone di casa. L'istitutrice afferma solo raramente di avere paura che i fantasmi possano fare del male ai bambini.

---

<sup>63</sup> Ivi, p. 60.

Infatti, la morte di Miles provoca stupore nei lettori che erano del tutto impreparati a considerare i fantasmi come una minaccia fisica. Fino a quando Flora non viene portata via, la giovane istitutrice sembra non considerare mai l'idea di allontanare i bambini dagli spiriti né di cacciare via i fantasmi. Le sue preoccupazioni riguardano invece la potenziale corruzione di cui sarebbero stati vittime quando ancora Quint e Miss Jessel erano in vita, e che continua anche nel momento in cui i due sono ormai morti. Anche se la parola corruzione è un eufemismo che le permette di rimanere vaga circa la sua interpretazione, è chiaro che il riferimento sia di tipo sessuale. Per l'istitutrice, la possibilità che i bambini siano stati esposti alla sessualità è molto più terrificante di dovere avere a che fare con dei fantasmi. Di conseguenza, il suo tentativo di salvare Miles e Flora prende la forma di un'incessante ricerca per scoprire ciò che essi sanno, per condurli a confessare quanto accaduto. Il terrore dell'istitutrice risiede proprio nella consapevolezza che l'innocenza dei bambini sia stata in qualche modo violata, corrotta, ed è la ragione principale per cui decide di affrontare il problema in maniera indiretta. Non solo non ha la possibilità di parlare dei fantasmi che le sono apparsi, ma risulta essere ancor più problematico parlare di ciò che gli spiriti hanno fatto ai bambini. Il tema della corruzione dei bambini sembrerebbe così al lettore frutto di speculazioni anziché un fatto noto. Inoltre, è bene notare come l'istitutrice sia al contempo il personaggio più turbato e ricettivo al tema della corruzione dei bambini ma anche quello più inesperto e più curioso riguardo la sessualità. Miss Grose, infatti, è sposata e lo zio, anche se è uno scapolo, sembrerebbe essere un donnaiolo. L'istitutrice si manifesta sia disgustata che affascinata dalla condotta sessuale di Miss Jessel. Dunque, si potrebbe concludere che la sua paura che i bambini abbiano intrattenuto un rapporto ambiguo con i fantasmi risiede nella proiezione delle sue paure e desideri riguardo il sesso. Secondo la lettura che ne fornisce Orlando<sup>64</sup> è lecito propendere di più verso la presenza del soprannaturale, soprattutto perché Miles è stato espulso dal collegio senza che vengano mai fornite le motivazioni di tale provvedimento, il che fa comunque alludere a qualcosa di inquietante proprio perché non detto.

Dunque, l'istitutrice dovrà lottare contro un doppio muro di silenzio, quello dei morti, ormai impenetrabile; e quello dei bambini, in perfetto accordo tra loro. Proprio a lei spetterà il compito di esercitare una razionalità all'interno del racconto, compito

---

<sup>64</sup> Francesco Orlando, Introduzione, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, a cura di Stefano Brugnolo; Luciano Pellegrini; Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017, p. 79.



reso ancor più arduo dal fatto che la materia soprannaturale debba essere presa come esistente per potere affrontare una serie di eventi che altrimenti risulterebbero privi di senso. Abbiamo quindi da una parte razionalità, moralismo ed il riconoscimento del soprannaturale, dall'altra fiducia nell'innocenza dei bambini e scetticismo nei confronti del soprannaturale. La riluttanza dei bambini e dei fantasmi permette di rappresentare all'interno del discorso narrativo, attraverso la censura, la sessualità infantile, condannata come depravazione. *Il giro di vite* consiste nell'orrore suscitato dalle apparizioni dei fantasmi e soprattutto che si manifestano ai bambini, ciò che si vorrebbe conoscere risulta essere inafferrabile, in modo tale che non venga mai esplicitato cosa essi sappiano rispetto al soprannaturale.

## 1.6 Lo sfondo della società vittoriana ne *Il giro di vite*

Data la sua natura ambigua intrinseca, *Il giro di vite* è stato oggetto di molte altre interpretazioni da parte dei critici, alcuni dei quali hanno rintracciato l'origine degli eventi sinistri verificatisi a Bly Manor alla condizione di instabilità psicologica dell'istitutrice. Tuttavia, questa interpretazione ha posto gli studiosi in disaccordo. Alcuni critici come Robert Heilman, ad esempio, decidono di seguire una linea interpretativa completamente diversa e considerano la storia come un'allegoria cristiana dove i fantasmi, che incarnano le forze del demonio, cercano di sconfiggere l'istitutrice che, invece, è la salvatrice delle anime dei bambini, che rappresentano l'umanità intera<sup>65</sup>. Un'altra interpretazione ancora reputa Miss Grose l'artefice di tutti gli strani eventi che si verificano nel maniero, in modo tale da far spaventare e far desistere la nuova istitutrice, considerata come sua rivale nella relazione che intrattiene con Miles e Flora<sup>66</sup>. È evidente come la fonte del male potrebbe essere potenzialmente ovunque nel racconto.

Tra le chiavi di lettura più interessanti che sono state proposte spicca l'analisi che mette in risalto lo sfondo sociale e culturale in cui il racconto ha vita, quello vittoriano<sup>67</sup>. Proprio perché i personaggi de *Il giro di vite* cercano di vivere seguendo delle norme sociali e morali imposte, che finiscono per negare delle pulsioni e dei

---

<sup>65</sup> Robert Heilman, «*The Turn of the Screw*» as a Poem, University of Kansas City, 1948.

<sup>66</sup> Aldrich, C. Knight, *Another twist to «The Turn of the Screw»*, *Modern Fiction Studies*, 1967, pp. 167–178.

<sup>67</sup> Jade Nardin, *The turn of the screw: The Victorian background*, in «*Mosaic: an interdisciplinary Critical Journal*», 1978, pp. 131-142.

bisogni normali dell'essere umano, le loro intenzioni si tramutano spesso in azioni malvagie e mostrano segni evidenti di deterioramento psicologico.

Sia Miles che Flora ricevono questo tipo di educazione e proprio per questo motivo la loro innocenza viene gradualmente danneggiata. La struttura della società inglese in epoca vittoriana era essenzialmente di tipo gerarchico e questa caratteristica è molto presente all'interno del racconto<sup>68</sup>. Il dibattito sul matrimonio è un punto focale all'interno del quale si incontrano altre due questioni importanti che riguardano l'appartenenza alla classe sociale e la sessualità. È come se James ci suggerisse la presenza di più relazioni che si intersecano tra di loro: la prima riguarda il presunto interesse provato da Douglas, colui che si propone di affondare ancor di più l'orrore raccontando questa storia, nei confronti dell'istitutrice; poi quello dell'istitutrice per lo zio di Miles e Flora ed infine l'amore fra Quint e Miss Jessel. Ognuna di queste storie non trova mai compimento poiché ostacolata da norme sociali di cui bisognava tener conto.

Nella cornice narrativa, quando Douglas introduce la figura dell'istitutrice, uno degli ascoltatori esprime la sua curiosità riguardo la relazione che è intercorsa tra i due. Infatti, dai modi di Douglas pare chiaro capire come lui abbia nutrito una passione nei confronti dell'istitutrice per ben quarant'anni. Su questo rapporto Douglas si esprime dicendo: «era la più piacevole donna che avevo mai conosciuto in una simile posizione»<sup>69</sup> e più avanti nel racconto sottolinea come lei fosse dieci anni più grande di lui. È evidente dunque come il suo interesse nei confronti della donna sia stato smorzato dalle norme sociali a cui era chiamato ad attenersi e che riguardavano sia l'età sia la posizione da lei ricoperta.

Le istituttrici all'interno della società vittoriana erano considerate socialmente inferiori rispetto ai bambini di cui dovevano occuparsi, e di certo non erano nemmeno prese in considerazione come possibili mogli per il figlio del datore di lavoro<sup>70</sup>. Douglas tradisce il suo tradizionale punto di vista nel momento in cui afferma che l'istitutrice gli sia apparsa come la donna più piacevole mai conosciuta *in una simile posizione*, rimarcando dunque la loro differenza sociale, motivo per il quale non ha mai deciso di dichiararsi. È come se James volesse porre l'accento sul fatto che

---

<sup>68</sup> Francesco Orlando, Introduzione, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, a cura di Stefano Brugnolo; Luciano Pellegrini; Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017, p. 78.

<sup>69</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 6.

<sup>70</sup> Jade Nardin, The turn of the screw: *The Victorian background*, in «Mosaic: an interdisciplinary Critical Journal», 1978, p. 133.

Douglas abbia condannato se stesso ad una vita solitaria solo per attenersi e rispettare le barriere sociali<sup>71</sup>. La presenza di questo amore mai soddisfatto che permea la cornice narrativa serve a rinforzare l'impatto di un altro amore insoddisfatto, per suggerire come nell'epoca vittoriana vi fossero persone obbligate a sopportare le ferite di rapporti resi impossibili dalla società.

Vi è un'altra relazione considerata illecita, la più importante, cioè quella che intercorre tra Quint e Miss Jessel. Come già detto precedentemente, un'istitutrice sicuramente non può meritarsi di sposare il figlio del proprio capo, ma nemmeno abbassarsi così tanto socialmente da sposare un maggiordomo. In epoca vittoriana era molto più grave per una donna desiderare di sposare un uomo appartenente ad una classe socialmente inferiore che viceversa. Perché una donna avrebbe voluto infrangere quelle regole così radicate se il suo fine di certo non era quello di progredire socialmente? Il suo amore per Quint rivelava il fatto che le mancasse quell'innocenza e quella purezza d'animo che la società vittoriana si aspettava avesse. Questo desiderio sarebbe stato interpretato come una prova della sua depravazione ed entrambi avrebbero perso i loro posti, non importava quanto potessero essere innamorati.

L'altra relazione che non trova mai compimento riguarda la nuova istitutrice e lo zio di Miles e Flora. È chiaro sin dall'inizio del racconto come l'interesse dello zio nei confronti dell'istitutrice non vada oltre la sfera lavorativa. Il ricco gentiluomo avrebbe potuto sposare l'istitutrice se avesse voluto ma era radicata in lui una precisa mentalità che difficilmente avrebbe potuto modificare.

Il male, tutto ciò che di malsano si manifesta a Bly Manor non è dunque derivato dalla presenza dei fantasmi, ma dalla relazione proibita tra Quint e Miss Jessel. Tutto ciò che inizialmente appariva misterioso a Bly può essere ricondotto a Quint e a Miss Jessel attraverso gli effetti che hanno avuto su Miles, Flora e Miss Grose. Vi sono due fatti interessanti che riguardano i bambini: la loro completa reticenza riguardo Quint e Miss Jessel, e l'espulsione di Miles dal collegio. Nonostante Quint e Miss Jessel fossero venuti a mancare da meno di un anno, i due bambini non li menzionano mai. Ancora più misteriosa è la motivazione dell'espulsione di Miles, descritto come un bambino intelligente e ben educato, che di certo aveva imparato quale tipo di comportamento gli fosse richiesto. Miss Grose prova un forte senso di colpa per non avere avuto il coraggio di fare presente la stretta relazione che Miles intratteneva con

---

<sup>71</sup> Ibid.

Peter Quint al tutore dei bambini e teme, con questo silenzio, di avere intaccato in qualche modo la condotta morale di Miles, «penso anch'io di aver sbagliato. Ma la verità è che avevo paura»<sup>72</sup>. Proprio per questo motivo si sente sollevata all'arrivo della nuova istituttrice, la quale avrebbe dovuto farsi carico interamente dei due bambini.

Miss Grose crede fermamente che il rapporto tra Quint e Miles ed anche Miss Jessel celasse delle tendenze malevole, il suo punto di vista appare in questo modo convenzionale, del tutto in linea con la mentalità dell'epoca. Miss Grose ha cominciato la sua carriera come cameriera della madre dello zio dopodiché è diventata la governante di Bly. Secondo la società vittoriana, però, Miss Grose non sarebbe stata considerata adatta o qualificata abbastanza per ricoprire il ruolo che possiede, in quanto non istruita. Sembrerebbe dunque che sia stata promossa per via della sua lealtà nei confronti della famiglia e per le sue qualità da perfetta domestica. La sua ossessione per la distinzione delle classi sociali getta alcuni dubbi sulla sua condanna morale nei confronti di Quint. Una donna che desiderava così tanto che ognuno ricoprisse il suo posto, il cui successo nella vita è stato garantito dal fatto che portasse sempre a termine le sue mansioni, poteva facilmente giudicare e considerare malvagio un uomo che trasgrediva le norme sociali, sebbene non avesse alcun'altra colpa.

Dunque, se Quint e Miss Jessel non fossero state delle influenze maligne, allora perché Miles sarebbe stato espulso dal collegio e perché sia lui che Flora non parlano mai di loro? Probabilmente Miles è stato espulso poiché ha violato un'importante norma sociale. Anche se è impossibile determinare con certezza cosa abbia fatto o detto, è evidente che riguardi la relazione tra Quint e Miss Jessel ed il rapporto che loro intrattenevano con lui. Miles probabilmente fu mandato in collegio dopo la morte di Miss Jessel e dopo essere venuto a conoscenza del fatto che tra lei e Quint vi fosse una relazione. È naturale, dunque, pensare che Miles fosse scosso dalla situazione e che vi pensasse molto una volta arrivato in collegio, senza però poterne parlare a nessuno. Probabilmente ciò che fece fu parlare con qualcuno di questo rapporto considerato illecito e concedersi la possibilità di esprimere le sue emozioni con gli amici più stretti. Di certo, se il particolare che Miles ha rivelato in segreto riguardava la sessualità o il rango sociale, la sua espulsione era l'unica soluzione possibile per il sistema scolastico dell'epoca: «expulsion with a capital E was the automatic penalty

---

<sup>72</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 53.

for sexual offenses. The mere fact that boys could become centres of lewd conversation, was enough»<sup>73</sup>.

Dunque, se questo è il motivo per cui Miles è stato espulso la causa è da rintracciarsi nella sua innocenza, nell'incapacità di imparare ad assumere un atteggiamento rigido riguardo le divisioni tra classi sociali e la sessualità. Un altro elemento a favore di una visione benigna di Miles è il fatto che durante tutta la storia non compia mai azioni strane, l'unica è da ricondursi alla lettera scritta dall'istitutrice e diretta allo zio che decide di rubare, ma solo perché crede che l'istitutrice sia mentalmente instabile e ha paura che possa dare una cattiva descrizione di lui e di sua sorella allo zio. Non vi è alcun elemento nella storia che non ci faccia pensare che sia Miss Jessel che Quint fossero delle brave persone, obbligate dalle rigide norme sociali a ricoprire dei ruoli che non li rendevano soddisfatti e che si innamorarono scoprendo poi che le barriere sociali che li dividevano erano insormontabili. Se Quint e Miss Jessel erano innamorati ma la loro relazione era considerata illecita, allora Miles e Flora apparivano ai loro occhi come i sostituti della famiglia che avrebbero voluto avere ma che non gli era concessa, e per i bambini orfani, loro rappresentavano dei sostituti dei genitori.

I misteri che l'istitutrice si ritrova ad affrontare a Bly Manor come l'espulsione di Miles, i sentori oscuri di Miss Grose, il totale silenzio praticato dai bambini sul passato, possono essere spiegati come effetti della norma sociale che etichettava Quint e Miss Jessel come figure maligne poiché avevano avuto il coraggio di oltrepassare le rigide divisioni sociali. Dunque, è possibile leggere *Il giro di vite* come la storia di un particolare ambiente sociale e di come questo possa avere influenza sulle persone che ne fanno parte.

Ritornando allo studio orlandiano, con *Il giro di vite* la forma utilizzata è quella del soprannaturale di incertezza. In questo transito tra il soprannaturale di incertezza sul se e quello sul che cosa, diventa fondamentale chiedersi di cosa si sta parlando mentre lo si adopera. In questo scritto esso veicola altri significati, non si tratta solo di una storia di fantasmi, ma vi è un gruppo semantico indeterminato che ridetermina le presenze oscure in altre chiavi, quali il declassamento, lo sconfinamento, la sessualità che si deve tacere, l'inganno. Il soprannaturale che ha vita a fine Ottocento e che continua nel Novecento affonda le proprie radici proprio nella rimotivazione in chiave psicologica.

---

<sup>73</sup> T.W. Bamford, *The rise of the Public Schools*, London, 1967, p.71.

## Capitolo 2

### Freud: gli studi sull'isteria e la nascita della psicoanalisi

#### 2.1 Sigmund Freud: la vita e le opere

Sigmund Freud è nato il 6 maggio 1856 a Freiberg in Moravia da una famiglia di origine ebraica. Muore nel 1939 a Londra, dopo essere fuggito da Vienna a causa della persecuzione nazista. Il padre, Jacob, aveva già avuto due figli da un precedente matrimonio ma, rimasto vedovo, aveva deciso di sposare Amalie Nathanson, la madre di Freud. Da questo matrimonio nacquero in seguito cinque sorelle e due fratelli ed in questo modo la famiglia divenne molto numerosa e complicata nei rapporti familiari. Riferire questi aspetti della sua vita potrebbe apparire superfluo, poiché la sua condizione familiare non era atipica, se non fosse che Freud stesso, sottoponendosi nel 1897 ad un'autoanalisi, si è soffermato su alcuni particolari della propria infanzia che si sono rivelati significativi per lo sviluppo della sua personalità<sup>74</sup>. Poiché egli ricopriva la posizione di figlio maschio primogenito presso la madre, come spesso accadeva nelle famiglie di modeste condizioni economiche, appariva destinato a grandi cose e queste aspettative si proiettarono ben presto nella costruzione di certi miti familiari, per questo motivo egli ebbe sempre una posizione privilegiata in famiglia, anche rispetto ai suoi fratelli.

Tra i genitori di Freud vi era una grande differenza d'età, in quanto la mamma era di vent'anni più giovane, ed in più in casa vivevano anche i figli che il padre aveva avuto dal precedente matrimonio, tutto ciò contribuì alla percezione alterata che Sigmund ebbe di suo padre, visto più come un nonno che come genitore. Freud provava grande affetto nei suoi confronti, ma rimase fortemente deluso quando egli gli raccontò come una volta fosse stato aggredito da un gruppo di antisemiti senza però difendersi, subendo l'umiliazione in silenzio. Quando questo episodio accadde anche a Sigmund, egli reagì con violenza inaudita<sup>75</sup>. Sempre attraverso l'autoanalisi si rese conto di provare sentimenti inconsci di forte aggressività nei confronti del padre. Egli sviluppò inoltre un notevole spirito di ribellione che gli fece intrattenere rapporti di

---

<sup>74</sup> Sigmund Freud, *Studi sull'isteria e altri scritti*, a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, vol. I.

<sup>75</sup> Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Roma, Newton Compton, 2014, p. 190.

amicizia che comprendevano elementi di ostilità ma al contempo di grande profondità, spesso però si trattava di rapporti destinati a terminare.

Quando Freud, ormai adulto, si ritrovò a vivere a Vienna, le sue amicizie ed i suoi rapporti professionali si svolsero per lungo tempo prevalentemente in ambiente ebraico, dato che gli ebrei, essendo in pochi, facevano vita in comune. Fra le famiglie di origine ebraica della sua città natale vi era quella dei Fluss e a Sigmund capitò molto spesso di giocare assieme ad una delle bambine di questa famiglia, Gisela. Questo incontro lo segnò particolarmente: quando aveva sedici anni e si era ormai stabilito da tempo a Vienna, tornò per qualche tempo a Freiberg e, rivedendo Gisela, se ne innamorò. Tuttavia, non ebbe la possibilità di trascorrere molto tempo in sua compagnia poiché lei partì poco dopo. Sigmund allora cominciò a fantasticare su ciò che sarebbe potuto accadere qualora lui e la sua famiglia non si fossero trasferiti.

Il padre Jacob, quando Freud aveva appena tre anni, di fronte alle difficoltà riscontrate nel portare avanti la sua attività nel commercio della lana, decise di trasferirsi. La famiglia si spostò in un primo momento a Lipsia e poi a Vienna. Anche a Vienna la vita fu difficile, Freud venne istruito prima dalla madre e poi dal padre, e successivamente si diplomò ottenendo la menzione *summa cum laude*. Si presentò ben presto il problema della scelta degli studi ulteriori da compiere, e nella sua autobiografia<sup>76</sup> egli racconta come nacque in lui il desiderio di dedicarsi alla medicina, poiché era molto interessato alle dottrine scientifiche, come la teoria di Darwin. Tuttavia, il suo rapporto nei confronti della medicina fu piuttosto atipico, tant'è che negli ultimi anni della sua vita egli tendeva ad affermare di non essere mai stato un medico nel senso tradizionale del termine.

Egli entrò in contatto con Brücke, il quale faceva parte di un gruppo di biologi che hanno fortemente influenzato la scienza tedesca della seconda metà del secolo. Freud fu ammesso nell'Istituto di Brücke nel 1876 come allievo ricercatore e gli venne affidata una ricerca di carattere istologico su particolari cellule nervose, le cellule di Reissner, che si trovano nel midollo spinale di alcuni pesci<sup>77</sup>. La sua ricerca fu pubblicata nel 1877; egli proseguì le indagini con un secondo lavoro che uscì nell'agosto 1878. Le sue ricerche fornirono un contributo enorme alla teoria del neurone e i risultati ottenuti furono riassunti in una conferenza che tenne alla Società di psichiatria.

---

<sup>76</sup> Sigmund Freud, *La mia vita, La psicoanalisi*, a cura di Cesare L. Musatti, Milano, Mursia, 2018.

<sup>77</sup> Ernest Jones, *Vita e opere di Freud*, Milano, il Saggiatore, 1962.

Egli conseguì la laurea nel 1881 che però non provocò grandi cambiamenti nella sua vita. Maggiori ripercussioni ebbe il colloquio intercorso con Brücke nel 1882; egli gli fece notare come la sua condizione economica, che dipendeva ancora interamente dalla famiglia, non gli avrebbe permesso di conquistarsi una posizione nella carriera scientifica. Nacque dunque in Freud il bisogno urgente di crearsi una professione, anche in funzione del fatto che egli avesse conosciuto una ragazza poco più che ventenne, Martha Bernays, di cui si era innamorato. I due decisero di fidanzarsi in segreto e questo amore fu l'unico della vita di Freud, preceduto soltanto dall'episodio adolescenziale citato precedentemente. Questo amore nei confronti di Martha ebbe grandi effetti anche sulla sua attività di studio, in quanto egli voleva assolutamente costruirsi una posizione professionale. La situazione peggiorò quando Martha, nel 1883, dovette lasciare Vienna assieme alla sua famiglia, e la lontananza fu per lui dura da sopportare.

Dopo il colloquio avuto con Brücke nel 1882, Freud lasciò l'Istituto e cominciò a lavorare presso l'Ospedale generale di Vienna, in modo tale da acquisire pratica nelle varie specialità, prestò servizio presso il reparto di chirurgia, medicina interna, psichiatria, dermatologia e di malattie nervose. Egli, inoltre, nel settembre del 1885 viene nominato libero docente in malattie del sistema nervoso dall'Università di Vienna, grazie anche all'aiuto di Brücke. Ottenuto questo titolo si sentì finalmente pronto a sposarsi.

Freud, nonostante avesse deciso di abbandonare la scienza pura per esercitare la pratica clinica, continuò a pubblicare lavori scientifici sperando di potere acquisire fama attraverso le sue scoperte ed intuizioni. Tra l'ottobre del 1885 e il febbraio del 1886, egli soggiornò a Parigi e proprio durante questi mesi si rese conto del suo crescente interesse nei confronti degli studi condotti sulle forme isteriche, decidendo di abbandonare la neuropatologia e il microscopio. Di ritorno da Parigi, si fermò a Berlino presso una clinica per potere esercitare la pratica pediatrica e ciò gli permise in seguito di condurre una serie di ricerche neurologiche sui bambini<sup>78</sup>. Nonostante questi studi riscossero abbastanza successo Freud non era soddisfatto, come dimostrano alcune lettere inviate a Wilhelm Fliess<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Ernst Kris, Introduzione alla prima edizione delle Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1904, *Le origini della psicoanalisi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1961.

<sup>79</sup> Sigmund Freud, Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1904, Torino, Bollati Boringhieri, 1986.



Quando ritornò a Vienna si rese conto che le esperienze che aveva avuto modo di vivere in quei mesi cozzavano con lo scetticismo dell'ambiente viennese. Tuttavia, Freud desiderava ancora affermarsi professionalmente e così aprì il proprio studio nella speranza di potersi finalmente sposare. Così, il 13 settembre del 1886 si celebrarono le nozze tra Sigmund e Martha. Purtroppo, però, le difficoltà economiche continuarono anche dopo l'apertura dello studio, in quanto i pazienti erano pochi. Egli cominciò ad impiegare l'elettroterapia<sup>80</sup> sui pazienti che oggi definiremmo nevrotici, ma ben presto constatò gli scarsi benefici di tale tecnica.

Durante il suo soggiorno parigino egli aveva acquisito anche delle conoscenze sull'impiego dell'ipnosi così decise di affidarsi a questa pratica, approfondendone le conoscenze sia teoriche che pratiche negli anni che vanno dal 1888 al 1892<sup>81</sup>. Freud non era però molto soddisfatto dei risultati ottenuti poiché non riusciva a condurre il paziente in uno stato di ipnosi abbastanza profondo. Si rese conto che gli effetti erano spesso temporanei e terminavano nel momento in cui si concludeva la seduta. La pratica dell'ipnosi era usata da Freud non soltanto per bloccare i sintomi ma anche per conoscere meglio i processi psichici che portavano alla comparsa degli stessi. Egli inoltre, attraverso l'ipnosi, era capace di individuare degli elementi della vita del paziente che potessero essere considerati responsabili della comparsa dei sintomi e la loro eliminazione sarebbe dovuta a questa attività esplorativa. Questa interpretazione dei sintomi isterici fu elaborata da Breuer e da Freud tra il 1889 e il 1892 nella *Comunicazione preliminare*<sup>82</sup>, in cui venivano resi noti i risultati ottenuti.

La collaborazione tra i due autori non fu tuttavia semplice, in quanto emersero tra i due delle differenze nel modo di condurre lo studio, ad esempio quando Freud voleva inserire, dopo la *Comunicazione preliminare*, l'esposizione del materiale clinico che aveva raccolto e che doveva aggiungersi all'unico caso che era stato curato da Breuer. La stesura di testi collettivi non fu possibile ed i due si divisero i compiti. Questo scritto, seppur nella sua complessità, introduce i futuri sviluppi del pensiero di Freud e della psicoanalisi.

Freud tentò di scrivere più e più volte la storia della psicoanalisi, poiché voleva diffondere questo sapere al pubblico, anche se era consapevole del fatto che un

---

<sup>80</sup> Sigmund Freud, *Studi sull'isteria e altri scritti*, a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, vol. I, p. 24.

<sup>81</sup> Sigmund Freud, *Studi sull'isteria*, a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, vol. I, cap. 2, par. 3.

<sup>82</sup> Josef Breuer, Sigmund Freud, *Comunicazione preliminare: sul meccanismo psichico dei fenomeni isterici. Studi sull'isteria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

approccio astratto di questa materia non poteva assolutamente costituire una reale conoscenza. Il percorso che egli seguì e che lo portò ad enunciare i principi della psicoanalisi non fu lineare né tantomeno privo di difficoltà, non mancarono infatti momenti di dubbio totale in cui veniva messa in discussione la ricerca, anche perché molto spesso questi studi non venivano supportati dai colleghi. Ciò che i medici dell'ambiente viennese temevano era il carattere astratto che contraddistingueva la psicologia, preferendo essi ricondurre ogni fenomeno psichico a cause anatomiche o chimiche. È comprensibile in questa ottica come l'interesse di Sigmund per fenomeni come l'ipnosi e l'isteria non venisse accettato, aggravato dal fatto che egli avesse fatto parte dell'Istituto di fisiologia di Brücke. Il piano di Freud era di:

Rappresentare i processi psichici come degli stati quantitativamente determinati di particelle materiali discernibili, per scoprire una teoria del funzionamento mentale in cui introdurre il concetto di quantità: insomma una specie di economia delle forze nervose<sup>83</sup>.

Questo progetto, però, non venne mai portato a termine.

Nel 1895 vennero pubblicati i *Saggi sull'isteria*<sup>84</sup> in cui si trovano le storie cliniche di Anna O., paziente curata da Breuer, affetta da molteplici disturbi di origine isterica che andavano da paralisi a stati di confusione mentale, e di altre quattro pazienti curate da Freud. Seguono altri due capitoli, uno scritto da Breuer in cui sono presenti delle considerazioni teoriche, ed uno scritto da Freud sulla psicoterapia dell'isteria. È possibile individuare nella lettura dei punti di disaccordo tra i due autori, ad esempio Breuer sosteneva che «l'eccitazione nervosa provoca una perturbazione dell'equilibrio dinamico del sistema nervoso tale da necessitare una scarica adeguata (abreazione) poiché sussisterebbe la tendenza a mantenere costante il livello dell'eccitamento»<sup>85</sup>. Dunque, egli era convinto che alla base della manifestazione dei sintomi vi fosse un ingorgo di effetti determinato dal conflitto fra la forza dell'emozione e la forza delle rappresentazioni che ne impediscono l'espressione. Freud ha definito *conversione* il fenomeno per cui l'eccitazione nata da una rappresentazione emotiva intensa si convertiva in sintomo somatico, sparendo dalla coscienza, e secondo Breuer, attraverso la rievocazione dell'esperienza traumatica tramite l'ipnosi, si poteva

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 717.

<sup>84</sup> Sigmund Freud, *Studi sull'isteria e altri scritti*, a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

<sup>85</sup> Ludovico Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Milano, Garzanti, 1983, vol. V, cap. XXI, p. 719.

generare una scarica adeguata dell'effetto che aveva dato vita ad un corto circuito ed eliminare il sintomo. Per Breuer l'amnesia dell'evento traumatico dipendeva dal fatto che esso sarebbe stato vissuto in uno stato di coscienza particolare, simile a quello che si ha in ipnosi; per Freud, invece:

Dalla coscienza venivano allontanati stati o impulsi inconciliabili con l'io: il fenomeno della conversione isterica agiva quale meccanismo di difesa da tali rappresentazioni, deviandole verso l'espressione somatica ed eliminando drasticamente la loro contraddizione con i valori coscienti mediante l'esclusione della coscienza o *rimozione*. Si tratterebbe quindi di un atto di viltà morale, compiuto per proteggere l'io: il prezzo di tale atto è che il residuo della reminiscenza, il simbolo mnemonico psichicamente isolato, continua ad agire provocando sofferenza e impedendo una vita normale<sup>86</sup>.

Il processo morboso era da ricondursi ad un conflitto fra la pulsione e le resistenze che vi si oppongono, e nei pazienti nevrotici questo conflitto trovava conclusione nella sconfitta dell'io di fronte all'impulso, negandogli l'accesso alla coscienza, e, a sua volta, l'impulso obbligava l'io a sopportare la pressione dell'impulso rimosso. Le pulsioni rimosse hanno poi modo di esprimersi in maniera alternativa, tramite i sintomi.

Breuer, tuttavia, non considerava attendibile questo metodo poiché riteneva la sua applicazione circoscritta ad un'unica paziente, mentre Freud aveva intenzione di estenderlo ad ogni paziente, anche a coloro che non riusciva ad ipnotizzare. Dunque, compito del terapeuta non sarebbe più quello di provocare la carica energetica impedita, ma di trasformare i conflitti inconsci, che stanno alla base della condizione patologica, in conflitti consci superando le resistenze. Per Freud questa teoria della rimozione sarà fondamentale per tutto lo sviluppo della psicoanalisi. Egli, inoltre, si rese conto di come nei soggetti nevrotici i sintomi derivassero da pulsioni sessuali e dalle conseguenti resistenze alla sessualità, e capì come all'origine di un sintomo non vi fosse un unico evento traumatico, ma molteplici che riportano ad episodi di carattere sessuale situati nell'infanzia. Ciò per Breuer era impensabile e questa diversa visione sancì la fine della loro collaborazione.

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 720.

## 2.2 I tre saggi sulla teoria sessuale

Al 1905 risalgono tre opere di grande importanza: *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*<sup>87</sup>, *Frammento di un'analisi d'isteria*<sup>88</sup> ed i *Tre saggi sulla teoria sessuale*<sup>89</sup>; in particolare quest'ultima opera fece molto scalpore, tant'è che Freud venne molto criticato ed accusato di perversione. Gli venne inoltre mossa l'accusa di avere violato l'obbligo del segreto professionale pubblicando la storia di una sua paziente a cui venivano attribuite tendenze per ogni genere di perversione sessuale.

All'interno dei *Tre saggi* si trova la «teoria della libido», il cui studio aveva avuto inizio nel 1890, e lo aveva condotto ad individuare le fasi principali dello sviluppo sessuale e ad affermare che «il bambino ha i suoi istinti e le sue attività sessuali sin dall'inizio, li porta con sé venendo al mondo, e da essi, attraverso uno sviluppo significativo, ricco di tappe, emerge la cosiddetta sessualità normale dell'adulto»<sup>90</sup>. I *Tre saggi* sono suddivisi in tre parti: la prima tratta il tema della perversione; la seconda connette alcuni aspetti perversi alla sessualità infantile, atteggiamento rivoluzionario per l'epoca dato che la perversione era considerata prerogativa dell'età adulta; la terza, invece, tratta della sessualità nell'adolescenza e dei cambiamenti che avvengono durante la pubertà.

Le considerazioni di Freud riguardo la sessualità infantile si fondarono inizialmente sui risultati ottenuti dalle analisi di adulti, ma in seguito questi esiti furono confermati attraverso l'analisi e l'osservazione diretta dei bambini. A differenza di altre opere dell'epoca in cui veniva trattata la sessualità, Freud non voleva assolutamente creare un distacco tra la sessualità dell'adulto e la presunta innocenza del bambino:

È opinione popolare, a proposito della pulsione sessuale, che essa manchi nell'infanzia e che si risvegli soltanto nel periodo di vita che va sotto il nome di pubertà. Ma questo non soltanto è un puro e semplice errore, bensì anche un errore gravido di conseguenze, perché è il principale responsabile della nostra attuale ignoranza a proposito delle condizioni fondamentali nella vita sessuale. Uno studio approfondito delle manifestazioni sessuali nell'infanzia probabilmente ci mostrerebbe i tratti essenziali

---

<sup>87</sup> Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Milano, Rizzoli, 2010.

<sup>88</sup> Sigmund Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

<sup>89</sup> Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio del piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

<sup>90</sup> Sigmund Freud, *Filosofia e psicoanalisi*, a cura di S. Noravia, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 42.

della pulsione sessuale, ce ne rivelerebbe lo sviluppo e ci farebbe vedere come essa venga composta da varie fonti<sup>91</sup>.

Era consuetudine per il periodo in cui vennero condotti questi studi reputare sessualità normale l'attrazione di un sesso verso l'altro, in individui adulti, mentre Freud nota come le deviazioni della pulsione siano presenti anche nella vita sessuale normale, tanto che, se non si comprendono queste forme della sessualità e non si mettono in relazione con la normale vita sessuale, non è possibile comprendere quest'ultima. Freud oppone all'idea convenzionale di sessualità, definita da caratteristiche determinate, il concetto di pulsione sessuale che vuole trovare soddisfacimento sin dalla nascita e, prima di giungere alla riproduzione, attraversa delle fasi intermedie. Poiché si tratta di un processo di sviluppo, esso può essere inibito, ritardato o svolto in maniera incompleta<sup>92</sup> e spesso la nevrosi è riconducibile ad un'inibizione di tale sviluppo:

La disposizione alle nevrosi è deducibile in altro modo da un'offesa dello sviluppo sessuale. Le nevrosi si comportano rispetto alle perversioni come il negativo rispetto al positivo; in esse si possono ravvisare, quali portatrici dei complessi e formatrici dei sintomi, le stesse componenti istintuali delle perversioni, che qui però agiscono dall'inconscio; esse hanno dunque subito una rimozione, ma sono riuscite in opposizione a questa ad affermarsi nell'inconscio. La psicoanalisi ci consente di riconoscere che una manifestazione eccessiva di questi istinti in periodi molto precoci porta a una specie di *fissazione* parziale, che rappresenta ora un punto debole nel complesso della funzione sessuale. Se nella vita matura l'esercizio della funzione sessuale normale incontra ostacoli, la rimozione del periodo di sviluppo viene infranta proprio nei punti in cui si sono avute le fissazioni infantili<sup>93</sup>.

Ciò che per Freud prende il nome di «libido», cioè l'energia sessuale del soggetto, è:

L'espressione dinamica dell'impulso sessuale nella vita psichica, composta da impulsi parziali, in cui può sempre nuovamente scomporsi e che soltanto gradualmente si riuniscono in determinate organizzazioni o fasi. Fonte di questi impulsi parziali è un qualsiasi eccitamento proveniente dal corpo, in particolare da alcune precise zone erogene; meta è l'acquietamento di tale eccitazione. Se si osservano con imparzialità le manifestazioni della sessualità infantile, si può notare che la pulsione sessuale è

---

<sup>91</sup> Sigmund Freud, *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, vol. IV, p. 484.

<sup>92</sup> Ludovico Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Milano, Garzanti, 1983, vol. V, cap. XXI, p. 734.

<sup>93</sup> Sigmund Freud, *Filosofia e psicoanalisi*, a cura di S. Noravia, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 44.

altamente composita, che ogni singola componente persegue il raggiungimento del piacere indipendentemente da ogni altra, che la funzione sessuale si appoggia dapprima su altre funzioni (ad esempio quella alimentare) importanti per la conservazione della vita, che l'attività sessuale è prevalentemente autoerotica, ma anche rivolta all'esterno, verso oggetti di cui non il sesso ha importanza, ma il loro originario rapporto con l'istinto di conservazione<sup>94</sup>.

La funzione sessuale si rende indipendente da ogni altra funzione e viene respinta la scelta autoerotica, fino al raggiungimento della sessualità adulta. Freud individua nella vita del bambino cinque fasi di sviluppo psicosessuale. Per cominciare abbiamo la fase orale, corrispondente ai primi diciotto mesi di vita del bambino, ha una durata variabile che dipende dal tempo in cui è stato impiegato l'allattamento. In questo periodo, il bambino instaura un rapporto con il mondo esterno che è di tipo nutritivo, attraverso la figura della madre. La «libido» in questo caso si concentra esclusivamente sulla bocca, com'è possibile constatare dalle azioni del bambino stesso che porta tutto ad essa, che a sua volta diventa il punto di contatto con il mondo esterno. Le cosiddette «fissazioni orali» nascono in questa fase e sono dovute alla durata, eccessivamente lunga o breve, del periodo e riguardano sempre la cavità orale, come ad esempio nelle azioni del fumare, succhiare o mangiare.

Successivamente si ha la fase sadico-ale, dai diciotto ai trentasei mesi, in cui il bambino ha la possibilità di sviluppare la sua autonomia, attraverso il controllo delle funzioni anali. Le «fissazioni anali» concernono il modo in cui è stato imposto l'uso del vasino al bambino, e le feci vengono considerate come tramite per comunicare con la realtà circostante:

Il contenuto intestinale [...] è trattato come una parte del proprio corpo, rappresenta il primo «regalo», con la cui alienazione può essere espressa la docilità, con il cui rifiuto può essere espressa la sfida del piccolo essere verso il suo ambiente. Come “regalo” assume poi il significato di “bambino”, che, secondo una delle teorie sessuali infantili, viene acquisito mangiando e partorito mediante l'intestino<sup>95</sup>.

In seguito, si ha la fase fallica, tra i tre ed i sei anni di vita, in cui i destini del bambino e della bambina si dividono: si manifesta il complesso di Edipo nei maschi, che cominciano l'attività sessuale sul pene, accompagnata da fantasie di una qualsiasi

---

<sup>94</sup> Ivi, p. 734-735.

<sup>95</sup> Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale, Secondo saggio: la sessualità infantile, L'esplorazione sessuale infantile, 1905, Opere, Vol. 4, p. 496.*

attività di esso sulla madre. Il bambino cerca in questo modo di sostituire il padre, verso il quale aveva provato invidia e gelosia, a causa della figura autoritaria che ricopre. La figura paterna viene percepita quindi come rivale e un intralcio che il bambino vorrebbe eliminare. Si fa strada il timore della castrazione, come conseguenza punitiva della masturbazione e della rivalità nei confronti della corrispettiva figura maschile, che dà inizio al periodo di latenza e pone fine al conflitto edipico. La bambina, invece, diventa consapevole della mancanza del pene e spesso, dopo avere subito questa prima delusione nel confronto con il bambino, si distoglie dalla vita sessuale, allontanamento che viene successivamente rinforzato dal peso delle convenzioni sociali, morali, religiose e che porta la donna ad una maggiore inibizione sessuale, predisponendola alla nevrosi:

La bimba non cade in un rifiuto analogo quando scorge che il genitale del maschio ha forma diversa. Essa è subito disposta a riconoscerlo e soccombe all'invidia del pene, che culmina nel desiderio, importante per le sue conseguenze, di essere anche lei un maschietto<sup>96</sup>.

Le fissazioni relative a questa fase, secondo Freud, danno vita a personalità orgogliose, egoiste, e mostrano talvolta segni di asessualità o promiscuità, puritanismo o amoralità.

Segue la fase latente in cui la «libido» è dormiente, ma non per questo meno importante. Ha luogo tra i sei anni e la pubertà, periodo in cui i bambini cominciano ad instaurare i primi legami di amicizia con individui dello stesso sesso e si focalizzano sul loro sviluppo fisico. Si ha lo sviluppo della moralità, di un'autostima stabile e dell'identità di genere attraverso l'identificazione con il genitore dello stesso sesso.

Infine, la fase genitale che ha inizio con la pubertà e dura per tutta la vita, in cui l'individuo si ritrova a dovere risolvere le fissazioni derivanti dalle fasi precedenti perché altrimenti non avrà modo di svilupparsi pienamente. In questa fase molte cariche libidiche dell'infanzia sono rimaste conservate, altre vengono assunte nella funzione sessuale come atti preparatori, quali baci, carezze, altre vengono escluse in quanto rimosse oppure trasformate, come quelle anali che formano tratti del carattere. L'individuo dovrà dunque in questa fase cercare di svincolarsi dai genitori e solamente dopo esserci riuscito potrà cessare di essere un bambino ed entrare a far parte della comunità sociale. Se non riuscirà a portare a termine questo compito la sua vita

---

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 504.

sessuale risulterà inibita, comportando molto spesso la fissazione della libido a fasi anteriori a quella genitale:

Se i processi di sviluppo avvengono in maniera incompleta, si ha una organizzazione genitale labile, di conseguenza in caso di difficoltà di appagamento la libido tende a tornare alle cariche pregenitali anteriori, a seconda che questi eventi siano accompagnati da rimozione o restino coscienti si ha nevrosi o perversione<sup>97</sup>.

Il punto culminante della vita sessuale infantile è:

La risoluzione del conflitto edipico, ineliminabile finché la comunità conoscerà soltanto la forma di famiglia, conflitto a cui il nevrotico resta attaccato, mentre nell'uomo sano gli investimenti oggettuali infantili rivivono solo nottetempo nei sogni perversi, incestuosi, omicidi. L'eziologia della nevrosi va ricercata nella storia evolutiva, cioè nell'epoca primitiva dell'individuo, ma non esiste una causa specifica o un contenuto specifico della nevrosi: i nevrotici soccombono al peso di circostanze che i normali riescono a dominare felicemente in virtù, oltre che della possibilità di soddisfacimento reale, della mobilità della libido rispetto alle mete e agli oggetti e quindi delle capacità di sublimare tendenze sessuali non soddisfacibili<sup>98</sup>.

Inizialmente l'opera di Freud pubblicata nel 1905 era costituita solo da ottanta pagine, ma successivamente decide di ampliare lo scritto sino ad arrivare all'edizione del 1925 che consta di centoventi pagine, frutto del lungo lavoro di approfondimento e revisione.

### **2.3 La rappresentazione del disturbo isterico nel *Giro di vite***

Per i critici ed i lettori che nel tempo hanno individuato nel *Giro di vite* una drammatizzazione della problematica psicosessuale dell'istitutrice e degli effetti riversati su Miles e Flora, la descrizione dettagliata e precisa di Peter Quint rimane un mistero da svelare, dato che la giovane donna non l'aveva mai visto e lui, come risaputo, era deceduto. La domanda che sorge spontanea e che viene formulata da Waldock è:

---

<sup>97</sup> Ludovico Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Milano, Garzanti, 1983, vol. V, cap. XXI, p. 736.

<sup>98</sup> Ivi, p. 737.



How did the governess succeed in projecting on vacancy, out of her own subconscious mind, a perfectly precise, point-by-point image of a man, then dead, whom she had never seen in her life and never heard of? What psychology, normal or abnormal, will explain that? And what is the right word for such a vision but «ghost»?<sup>99</sup>

Qualche critico ha tentato di fornire una risposta a questo interrogativo; tra questi ricordiamo Harold C. Goddard che afferma che Miss Grose lo identifica prima e con un aiuto trascurabile della descrizione dettagliata dell'istitutrice<sup>100</sup> oppure John Silver<sup>101</sup>, il quale è convinto che l'istitutrice sia venuta a conoscenza di Peter Quint prima ancora di descriverlo, ed infine Oscar Cargill<sup>102</sup> secondo il quale la giovane istitutrice ha scoperto qualcosa sul maggiordomo morto tramite la piccola Flora che le ha proposto di fare un giro per Bly al suo arrivo:

Durante il nostro breve giro fui sorpresa dalla sicurezza e dal coraggio con cui, bambina com'era, affrontava il percorso; in camere vuote e bui corridoi, su scale a chiocciola che mi obbligavano a fare una sosta, e persino sulle cime d'una vecchia torre quadrata e merlata che mi dava le vertigini, il suo cinguettio mattutino, il suo volermi dire molte più cose di quante ne chiedessi, erano festosi e mi stimolavano<sup>103</sup>.

Secondo l'interpretazione fornita da parte di Stanley Renner<sup>104</sup> ciò che la giovane donna vede, il suo primo incontro con i «fantastmi» di Bly, evento che costituisce il fulcro della storia, non è il fantasma di un uomo morto che lei non ha mai visto ma la proiezione della sua isteria sotto forma di stereotipi profondamente radicati nella cultura del tempo. Dunque, secondo il punto di vista di Renner, questi spettri stanno a simboleggiare la sessualità che sta cominciando ad interessare anche Miles e Flora, ancora bambini ma prossimi alla pubertà. L'istitutrice che cerca in tutti i modi di bloccare l'emergere della loro sessualità si mostra dannosa, in particolare nel caso di Miles che alla fine muore.

---

<sup>99</sup> A.J.A. Waldock, *Mr. Edmund Wilson and the Turn of the Screw*, *Modern Language Notes*, 1947, pp. 333-334.

<sup>100</sup> Harold C. Goddard, *A Pre-Freudian Reading of The Turn of the Screw*, *Nineteenth-Century Fiction*, 1957, pp. 11-13.

<sup>101</sup> John Silver, *A Note on the Freudian Reading of The Turn of the Screw*, *American literature*, 1957, pp- 210-211.

<sup>102</sup> Oscar Cargill, *The Turn of the Screw and Alice James*, *PMLA*, 1963, p. 242.

<sup>103</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 19.

<sup>104</sup> Stanley Renner, *Sexual Hysteria, Physiognomical Bogeymen, and the "Ghosts" in The Turn of the Screw*, *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 43, 1988, p. 176.

La prima apparizione del fantasma di Quint e il conseguente stato d'animo provato dall'istitutrice è cruciale per comprendere il significato della presenza degli spettri nella costruzione narrativa di James. Ricordiamo che l'istitutrice è figlia di un pastore e lascia la propria casa per la prima volta, arrivando a Londra per ottenere il posto di lavoro:

Tutta trepidante, per rispondere di persona all'annuncio per il quale aveva già avuto un breve scambio di corrispondenza con l'inserzionista. [...] questo probabile padrone, dicevo, si rivelò un gentiluomo, uno scapolo nel fiore degli anni, un personaggio, insomma che non era mai comparso, se non in sogno o in qualche vecchio romanzo, a una ragazza emozionata e ansiosa proveniente da un vicariato dell'Hampshire<sup>105</sup>.

Dunque, l'inserzionista da cui alla fine decide di accettare il lavoro viene descritto come un gentiluomo, il sogno romantico di ogni ragazza tanto che «lo splendido giovanotto l'affascinò al punto di farla cedere»<sup>106</sup>. Infine, James presenta una serie di caratteristiche che contraddistinguono la giovane donna quali l'ambiente religioso in cui è cresciuta, l'inesperienza, la vulnerabilità, l'essere suscettibile ai sentimenti, tutti elementi che la inseriscono perfettamente all'interno dello stereotipo vittoriano della sua ambivalenza sessuale.

Per rientrare all'interno del cliché della ragazza ingenua ed innocente ella viene fatta incappare in un ostacolo sessuale nella forma di un uomo seducente:

Bello, ardito e attraente, spregiudicato, gaio e gentile. La colpì, inevitabilmente, la sua splendida galanteria, ma quel che più la conquistò e le diede il coraggio che più tardi rivelò, fu che le presentò tutto come una specie di favore, una grazia per la quale sarebbe stato per sempre obbligato<sup>107</sup>.

L'enfasi che viene posta sull'effetto che l'incontro con questo uomo suscita è molto importante per comprendere il modo in cui viene costruita la scena della prima apparizione. La giovane donna vedrà lo spettro di un uomo che solo successivamente descriverà in maniera dettagliata a Miss Grose, la quale lo identificherà in Peter Quint, il valletto del padrone, che si era occupato seppure in maniera indiretta dei bambini assieme a Miss Jessel, la precedente istitutrice anche lei morta. Tuttavia, se si legge

---

<sup>105</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 9.

<sup>106</sup> Ivi, p. 12.

<sup>107</sup> Ivi, p. 9.

questo passaggio sotto la luce degli studi sui disturbi isterici, potrebbe dimostrarsi una drammatizzazione di un attacco isterico<sup>108</sup>.

Secondo Cargill è chiaro che all'istitutrice piaccia indugiare in fantasie romantiche e che l'infatuazione nei confronti dello zio sia la spinta fondamentale delle sue azioni<sup>109</sup>, come dimostra il seguente passaggio:

Uno dei pensieri che erano soliti accompagnarmi in quel mio vagabondare era che sarebbe stato incantevole, degno d'un romanzo affascinante, incontrare improvvisamente qualcuno. Qualcuno che mi apparisse laggiù, alla svolta del sentiero e che – fermo davanti a me – mi sorrisse con l'aria di approvarmi<sup>110</sup>.

Ciò che accade subito dopo è che lei effettivamente scorge una presenza. Qualunque sia la validità psichica del fenomeno che James presenta in queste scene, è chiaro che l'istitutrice sia capace di immedesimarsi così tanto nelle sue fantasticherie da essere convinta di vedere un uomo che effettivamente non c'è. E ciò che vede, almeno inizialmente, è lo zio dei bambini, «non chiedevo niente di più... chiedevo soltanto che sapesse; e il solo modo per essere certa che sapeva, sarebbe stato di leggerlo nel suo bel viso, rischiarato dalla luce di quella consapevolezza»<sup>111</sup>. Ebbe ben presto l'impressione che la sua fantasia si fosse trasformata in realtà, in quanto «egli era là!... ma su in alto, oltre il prato, proprio sulla cima della torre dove, la prima mattina, mi aveva condotto la piccola Flora»<sup>112</sup>.

Tuttavia, nonostante la sensazione di vedere un suo pensiero concretizzarsi, si rende ben presto conto che la figura vista non era la persona che aveva immaginato. Molti lettori hanno accettato la spiegazione personale dell'istitutrice su quanto accaduto e cioè che la sua prima impressione si sia rivelata sbagliata e che quell'uomo fosse lì già da tempo. Quello che si è verificato, invece, secondo Renner<sup>113</sup>, è che il gentiluomo su cui lei si era precedentemente soffermata viene trasformato nella sua mente in una figura maschile spaventosa, che lei successivamente proietta nella realtà. Il fatto che questa trasformazione sia generata dalla paura e in modo specifico dalla paura della

---

<sup>108</sup> Stanley Renner, *Sexual Hysteria, Physiognomical Bogeymen, and the "Ghosts" in The Turn of the Screw*, *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 43, 1988, p. 177.

<sup>109</sup> Oscar Cargill, *The Turn of the Screw and Alice James*, PMLA, 1963, p. 243.

<sup>110</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 31.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> Stanley Renner, *Sexual Hysteria, Physiognomical Bogeymen, and the "Ghosts" in The Turn of the Screw*, *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 43, 1988, p. 178.

sessualità maschile è reso evidente dai termini che l'istitutrice utilizza per spiegare lo shock subito da questo incontro, «si ammetterà che un uomo sconosciuto, in un posto solitario, sia causa di paura per una ragazza cresciuta in famiglia»<sup>114</sup>.

Cargill<sup>115</sup> si occupò di stabilire la conoscenza di James sull'isteria data dalla familiarità che aveva con lo scritto di Breuer e Freud ed una sua esperienza diretta con sua sorella Alice, affetta da questo disturbo. James cercò in tutti i modi di tenere privata questa condizione annotando nel suo *Notebook*<sup>116</sup> come la vera fonte di ispirazione per questa storia fosse un racconto di bambini e fantasmi da attribuire all'Arcivescovo di Canterbury<sup>117</sup>. Tuttavia, nel *Diario*<sup>118</sup> di Alice James e nel *Giro di vite* è possibile individuare molte coincidenze. Non deve stupire infatti come il *Giro di vite* possa fornire una rappresentazione accurata di un caso di isteria, un disturbo psicosessuale che, tra fine Ottocento ed inizio Novecento, si pensava interessasse principalmente le donne, caratterizzato da un conflitto tra le naturali pulsioni e la loro repressione, imposta dalla società vittoriana, epoca in cui i ruoli di genere si cristallizzarono, creando una divisione netta tra il maschile ed il femminile. Jean Martin Charcot si dedicò molto agli studi sull'isteria<sup>119</sup> e fu tra i primi ad affermare che questa patologia potesse colpire anche gli uomini, mentre Breuer e Freud la relegarono alla dimensione femminile, in quanto per loro la repressione del desiderio era da ricondursi al ruolo ricoperto dalla donna in società. Il classico sintomo dell'isteria è un paradossale istinto sessuale attraverso il quale la frigidità è accompagnata da intense preoccupazioni che riguardano la sfera erotica<sup>120</sup>. Il conflitto fra questi due elementi spesso può essere così intenso da procurare delle esplosioni nervose<sup>121</sup>.

Anche se questo disturbo è stato attribuito all'istitutrice nessuno studioso è stato capace di stabilire esattamente come possa essere categorizzata nel profilo di una paziente isterica, anche perché non compete al critico fornire delle diagnosi di personaggi letterari. Tuttavia, la giovane donna rappresenta perfettamente il conflitto tra l'impulso sessuale e l'inibizione identificata dai clinici del tempo come la

---

<sup>114</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 32.

<sup>115</sup> Oscar Cargill, *The Turn of the Screw and Alice James*, PMLA, 1963.

<sup>116</sup> Leon Edel, *The Complete Notebooks of Henry James*, Oxford University Press, 1987.

<sup>117</sup> Antonia Spinelli, *Confrontarsi con gli spazi vuoti: Il giro di vite di Henry James tra interpretazione ed esperienza*, in *Psicoart*, 2015, pp. 9-10.

<sup>118</sup> Alice James, *Il diario*, Roma, Nutrimenti, 2006.

<sup>119</sup> Georges Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Bologna, Marietti, 2008.

<sup>120</sup> Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, New York, Random House, 1936, vol. 2, p. 213.

<sup>121</sup> Ivi, p. 231.

motivazione principale dello sviluppo di tale disturbo. «Una ragazza emozionata e ansiosa proveniente da un vicariato dell'Hampshire»<sup>122</sup>, così come ci viene descritta, sarà sottoposta nel corso del racconto ad uno stato di estrema e crescente tensione che avrebbe potuto condurla ad un attacco isterico. Inoltre, rientra nel profilo della tipica donna affetta da questa patologia in quanto non è impegnata, i suoi bisogni sessuali non sono soddisfatti, agli occhi degli uomini appare attraente e conduce una vita a tratti soffocante che porterebbe all'isteria<sup>123</sup>. Inoltre, l'istitutrice così com'è descritta da James, facendo riferimento a tutti i particolari presenti nel racconto, sembrerebbe il prodotto di una formazione molto severa che la porterebbe a provare forte attrazione nei confronti della figura maschile da cui è stata assunta, lo zio dei bambini, conducendola a desiderare il compiacimento del suo datore di lavoro e a sentirsi meritevole della sua approvazione:

[...] con il mio calmo buon senso e in generale con le mie alte qualità davo senza dubbio piacere – se mai vi avesse pensato! – alla persona che mi aveva convinta con la sua insistenza. Ciò che stavo facendo era quanto egli aveva ardentemente sperato e mi aveva chiesto personalmente, e che io fossi in grado, dopo tutto, di farlo, mi dava una gioia anche più grande di quella che avrei potuto aspettarmi<sup>124</sup>.

Al di là di queste caratteristiche che la definirebbero isterica, l'istitutrice comincia ad avere delle allucinazioni che potrebbero ricondurre all'esplosione nervosa a cui faceva riferimento Ellis. Le sue iniziali fantasie sullo zio dei bambini sono conscie, ma la sua trasformazione in una figura spettrale rappresenta la sua paura della sessualità. L'effetto di grande turbamento scaturito dalla visione di quella figura è da rintracciarsi nello shock provocato dalle pulsioni sessuali<sup>125</sup> e nel fatto che provare attrazione per quel gentiluomo non rientrasse nell'idealizzazione che lei aveva dell'amore. La collisione tra i suoi ideali consci e le sue pulsioni inconscie provoca in lei un senso di sgomento:

L'agitazione si era certamente impadronita di me, al punto che, aggirandomi sempre nel medesimo posto, dovevo aver percorso circa tre miglia; ma mi sarebbe toccato in seguito un tale cumulo di angosce che quel primo segno di allarme era un brivido ancora relativamente umano<sup>126</sup>.

---

<sup>122</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 9.

<sup>123</sup> Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, New York, Random House, 1936, vol. 2, p. 218.

<sup>124</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 30-31.

<sup>125</sup> Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, New York, Random House, 1936, vol. 2, p. 231.

<sup>126</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 35.

Dato che lo shock isterico provoca vergogna e disgusto, l'istitutrice, quando incontra Miss Grose, esita a raccontarle quanto è precedentemente accaduto, «in certo qual modo misurai la gravità di quanto avevo veduto dall'esitazione che provai a parlarne»<sup>127</sup>. Secondo Ellis<sup>128</sup>, se la figura che l'istitutrice dice di vedere è una manifestazione della sua profonda paura della sessualità che subentra quando si rende conto che i suoi impulsi si stanno facendo strada tra le sue fantasie romantiche, e cioè quando la relazione su cui lei fantastica comincia a prendere il suo corso naturale verso il reale atto sessuale, la forma che assume una tale allucinazione è quella di una figura maschile, considerata pericolosa dal punto di vista sessuale. In quell'epoca, inoltre, era ben diffuso lo stereotipo dell'uomo visto come predatore sessuale che disponeva di determinate caratteristiche, le stesse descritte in vari passi del racconto.

Nell'Europa del diciannovesimo secolo era abbastanza popolare la teoria secondo la quale esiste nella natura umana una relazione determinante tra le fisiognomie ed il carattere<sup>129</sup>. Questi studi fisiognomici cominciarono a diffondersi attraverso quotidiani e riviste ed esercitarono un'influenza significativa sul genere romanzesco nel periodo che va dal 1770 al 1880. Come si può constatare dalla lettura del *Giro di vite* è presente un ritratto fisiognomico elaborato dall'istitutrice e questo fa intuire come James potesse essere al corrente di quegli studi.

Ebbero molto rilievo in questo ambito due figure: quella di Graeme Tytler che in un suo scritto<sup>130</sup> documenta l'influenza che esercitava su queste teorie Johann Caspar Lavater, un sacerdote svizzero del diciottesimo secolo, con i suoi *Frammenti di fisiognomica*<sup>131</sup>. Gli scrittori individuati da Tytler come maggiormente influenzati dalla fisiognomica furono Dickens, le sorelle Brontës, Balzac, Flaubert, tutte figure molto familiari a James. All'interno del romanzo è presente una descrizione di una figura maschile, quella di Peter Quint, che incarna perfettamente lo stereotipo fisiognomico:

Non porta cappello [...] ha i capelli rossi, molto rossi, molto ricciuti, e una faccia pallida, allungata, dai lineamenti regolari e piacevoli; e piccoli, curiosi favoriti, rossi come i capelli. Le sopracciglia sono però più scure, notevolmente arcuate e danno l'impressione d'essere molto mobili. Gli occhi sono

---

<sup>127</sup> Ivi, p. 36.

<sup>128</sup> Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, New York, Random House, 1936, vol. 2, p. 217.

<sup>129</sup> Stanley Renner, *Sexual Hysteria, Physiognomical Bogeymen, and the "Ghosts" in The Turn of the Screw*, *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 43, 1988, p. 181.

<sup>130</sup> Graeme Tytler, *Physiognomy in the European Novel*, Princeton University Press, 2014.

<sup>131</sup> Johann Caspar Lavater, *Frammenti di fisiognomica*, Napoli, Edizioni Theoria, 1989.

penetranti, strani... in modo orribile; ma posso soltanto dire con precisione che sono piuttosto piccoli e molto fissi. La bocca è grande, con labbra sottili e, se si escludono i piccoli favoriti, è perfettamente rasato. Nell'insieme mi fa pensare ad un attore.

[Miss Grose] cercò visibilmente di riprendersi: - Ma è un bell'uomo?

Trovai il modo di aiutarla: - Notevolmente bello

[Mis Grose] E vestito...?

Con i vestiti di un altro. Sono eleganti, ma non sono i suoi.

Si lascio sfuggire un gemito soffocato di approvazione: sono i vestiti del padrone!<sup>132</sup>

Come si può evincere dalla descrizione che viene data in seguito alla prima apparizione del «fantasma» è possibile rintracciare delle caratteristiche della teoria fisiognomica. L'uomo viene presentato come *notevolmente bello* ed inoltre l'istitutrice ci fornisce una serie di dettagli su quella figura che vanno a rinforzare ancora di più il ricorso da parte di James alle teorie fisiognomiche. Di lui ci viene detto che «ha i capelli rossi, molto rossi, molto ricciuti»<sup>133</sup>; James, come molti altri scrittori, nell'elencare le caratteristiche fisiche era particolarmente interessato al colore dei capelli. Solitamente, secondo un pregiudizio ereditato dalla Bibbia, i capelli rossi erano visti come segno di malvagità. Nell'Antico Testamento l'associazione dei capelli rossi con il male è da ricondursi alla storia di Isaia, che cedette all'appetito carnale, e diede vita alla stirpe ripudiata da Geova<sup>134</sup>. Inoltre, probabilmente vi era il sospetto che anche Giuda avesse i capelli rossi, fattore che rinforzava ancor di più questa visione<sup>135</sup>. Non dovrebbe sorprendere, dunque, se la figlia di un parroco, che proietta istericamente la sua paura della sessualità, immaginasse di vedere davanti a sé la concretizzazione di queste credenze.

La presentazione che viene fatta dello spettro implica molta enfasi e sottolinea il fatto che avesse i *capelli molto rossi*. Come Maximilian Rudwin osserva nel suo libro *The Devil in Legend and Literature* spesso il diavolo viene presentato con capelli e barba di colori fiammeggianti ed indossa vestiti che qualsiasi gentlemen potrebbe indossare, in quanto la sua ambizione più grande è quella di sembrare, almeno apparentemente, un uomo di classe<sup>136</sup>. Dunque, proiettando all'esterno questa sua

---

<sup>132</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 47.

<sup>133</sup> Ibidem.

<sup>134</sup> Stanley Renner, *Sexual Hysteria, Physiognomical Bogeymen, and the "Ghosts" in The Turn of the Screw*, *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 43, 1988, p. 183-184.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Maximilian Josef Rudwin, *The Devil in Legend and Literature*, Open Court publishing company, 1970, p. 50.

paura del male, che nell'epoca vittoriana era prevalentemente un male sessuale, l'istitutrice immagina una figura maschile attraente.

Al di là del fatto che i capelli rossi fossero percepiti come segno di libidine e lussuria, vi sono altri fattori che identificano Quint nello stereotipo di uomo seducente e pericoloso. La forma degli occhi che sono «penetranti, strani... in modo orribile»<sup>137</sup> ha una chiara valenza erotica. Le sopracciglia, che sono «scure, notevolmente arcuate e danno l'impressione d'essere molto mobili»<sup>138</sup>, secondo Mantegazza sarebbero un segno distintivo di coloro che sono orgogliosi e sfrontati<sup>139</sup>. Anche la bocca «grande, con labbra sottili»<sup>140</sup> secondo Mantegazza è espressione della crudeltà che si concentra esclusivamente attorno ad essa: la bocca è chiusa, gli angoli il più possibile in giù, gli occhi ben aperti, e fissi sulla vittima<sup>141</sup>. È molto plausibile, dunque, che James conoscesse le teorie fisiognomiche e l'uso che ne facevano altri scrittori a lui vicini, ed in questa ottica è possibile riconoscere nella figura dell'istitutrice un esempio di soggetto isterico, che ha delle allucinazioni, e la cui mente proietta i suoi timori sessuali in una forma che attinge agli stereotipi religiosi secondo i quali è stata istruita.

Grazie alle conoscenze di James in materia di isteria sessuale, delle cause che potrebbero scatenarla e delle sue manifestazioni, egli possiede l'acume psicologico necessario per drammatizzare la psicologia del timore sessuale in una figura femminile ed i conseguenti effetti sui bambini di cui deve occuparsi. Anche Edmund Wilson nel suo scritto *The Ambiguity of Henry James*<sup>142</sup> si mostra favorevole all'interpretazione secondo cui il problema principale fosse la sessualità repressa dell'istitutrice, che era attratta dall'uomo che l'aveva assunta per lavorare a Bly, ma allo stesso tempo provava repulsione ed ostilità nei confronti di questo suo sentire, «l'istitutrice che narra la vicenda, è una nevrotica sofferente di repressione sessuale e gli spettri non sono reali, ma allucinazioni dell'istitutrice stessa»<sup>143</sup>. Non appena si lascia andare alle fantasie romantiche crede di avere compiuto un passo verso la rovina e la corruzione; a questo punto, la proiezione delle sue pulsioni sull'uomo seducente si trasforma in una visione spettrale che rappresenta le sue paure. La figura che emerge dalla proiezione è dunque frutto delle convenzioni religiose e culturali a cui si è sempre adattata. Inoltre, questa

---

<sup>137</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 47.

<sup>138</sup> Ibidem.

<sup>139</sup> Paolo Mantegazza, *Fisionomia e mimica*, Milano, Fratelli Dumolard, 1881, p. 181.

<sup>140</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 47.

<sup>141</sup> Paolo Mantegazza, *Fisionomia e mimica*, Milano, Fratelli Dumolard, 1881, p. 178.

<sup>142</sup> Edmund Wilson, *L'ambiguità di Henry James*, Il pensiero Multiplo, Milano, Garzanti, 1976.

<sup>143</sup> Ivi, p. 101.



paura della sessualità è alimentata anche dal suo senso di dovere nei confronti dei due bambini di cui si sta occupando, che si stanno per approcciare alla pubertà. L'istitutrice si ritrova a ricoprire il ruolo di figura angelica, simbolo della purezza. Allo stesso tempo, rappresenta lo stereotipo dell'istitutrice del tempo, intenta ad esercitare il proprio controllo sui costumi sessuali della famiglia e della cultura in generale. Wilson, a sostegno della sua ipotesi, afferma inoltre che le istitutrici vittoriane:

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 legendarie storie di bambini rapiti<sup>144</sup>.

In questa ottica, le due figure che si ritrova a proiettare verso l'esterno, una maschile che rappresenta la repulsione per il sesso, e l'altra femminile di disgusto nei confronti del ricambio di Miss Jessel per l'interesse sessuale di Quint, servono ad oggettivare la sua condizione sessuale. Ancora più interessante è come questa avversione nei confronti dell'erotismo, secondo Renner<sup>145</sup>, possa influire sullo sviluppo dei bambini: i fantasmi diventano in questo modo dei mezzi per spiegare la psicologia attraverso cui agiscono l'istitutrice ed i bambini e le conseguenze di questo comportamento nei loro confronti, essi rappresentano sia la sua paura e repulsione che il naturale sviluppo sessuale. Così, secondo la giovane donna, i due spettri possiedono, corrompono Miles e Flora quando in realtà sono gli adulti che i bambini diventeranno quando la loro sessualità latente emergerà nell'adolescenza e si stabilizzerà in età adulta. L'unico male che viene presentato nella storia è il fatto che Quint e Miss Jessel fossero sessualmente attivi.

Il male che pervade tutto il racconto, secondo questa chiave di lettura, deriva dalla psiche dell'istitutrice, che tra l'altro è colei che racconta la storia, e dalla sua avversione alla sessualità tipicamente vittoriana. Nel suo tentativo disperato di evitare la corruzione dei bambini ad opera dei due fantasmi quello che ottiene è bloccare il loro naturale sviluppo. Guardandoli crescere ed avvicinarsi alla pubertà lei vede dei segni della sessualità che sta sviluppandosi.

---

<sup>144</sup> Ivi, p. 108.

<sup>145</sup> Stanley Renner, *Sexual Hysteria, Physiognomical Bogeymen, and the "Ghosts" in The Turn of the Screw*, *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 43, 1988.

James, infine, consente a Flora di liberarsi e salvarsi scappando da Bly «lontano da qui. Lontano da loro. Lontano, adesso, soprattutto da me. Dritta dallo zio»<sup>146</sup> poiché «Londra la guarirà. Bly ha smesso di farle bene»<sup>147</sup>, ma Miles non riesce a sopravvivere:

Lo presi, sì, lo strinsi forte... si può immaginare con quanta passione; ma prima che fosse trascorso un minuto cominciai a rendermi conto di ciò che realmente stringevo tra le braccia. Eravamo soli nella placida luce del giorno, e il suo piccolo cuore, spezzato, aveva cessato di battere<sup>148</sup>.

Tuttavia, questa teoria interpretativa proposta da Renner non è né esaustiva né la sola possibile, in quanto questo scritto ha favorito il proliferare di varie analisi, poiché la domanda che permane per tutta la durata del racconto è se i fantasmi esistano davvero o se siano frutto delle allucinazioni e della fantasia dell'istitutrice. Si tratta di una questione ancora aperta, priva di una soluzione univoca e definitiva ed è nell'incertezza che sta la peculiarità di questa novella. Nel tentativo di trovare un punto comune fra tutte le interpretazioni possibili, Eliana Elia ha affermato che:

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<sup>149</sup>.

Durante gli anni '60 le letture si apriranno sempre di più «ad una maggiore consapevolezza e accettazione delle contraddizioni e delle ambiguità del testo Jamesiano»<sup>150</sup>. Soprattutto in Francia gli studiosi rivolgono sempre di più la loro attenzione non tanto su cosa il racconto voglia dire, ma su come lo dica e Giovanna Mochi, seguendo questa linea interpretativa, afferma che:

Nel leggere *Il giro di vite* come una metafora, non *sostanziale*, ma *funzionale*; metafora, cioè, di un *effetto di scrittura* e di un *effetto 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

---

<sup>146</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 149.

<sup>147</sup> Ivi, p. 160.

<sup>148</sup> Ivi, p. 175.

<sup>149</sup> Eliana Elia, *Il giro di vite di Henry James: strutture e immagini*, Lecce, Milella, 1989, p. 216.

<sup>150</sup> Ivi, p. 11.

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<sup>151</sup>.

Gli studi che vengono condotti in Francia hanno dunque al centro della loro analisi le reticenze che lo scrittore ha inserito volutamente per creare il vuoto che caratterizza il racconto<sup>152</sup>. Gli anni '60 tuttavia sono anche il momento in cui vengono avanzate delle ipotesi che spesso aggiungono al testo delle parti che non esistono, è il caso di *The Return of the Screw*<sup>153</sup> di Eric Solomon che accusa Miss Grose di essere la responsabile della morte di Miss Jessel e di Peter Quint e che vorrebbe condurre la nuova istituttrice alla pazzia sfruttando la sua vulnerabilità; oppure ancora Rictor Norton nel suo *Henry James's The Turn of the Screw*<sup>154</sup> condurrà una lettura allegorica secondo cui vi sarebbe nel testo un'unione tra il divino ed il demoniaco e si esprimerebbe lo sforzo condotto da James per allontanare le sue tendenze omosessuali, incarnate da Peter Quint e Miles. Tutte queste interpretazioni però non forniscono una risposta plausibile al legame intercorso tra spettri e bambini, ma secondo lo scrittore 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'istituttrice, 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'istituttrice assuma quegli infami fantasmi come proprie creature che nascono dal suo inferno psichico<sup>155</sup>.

Approcciarsi ad un testo le cui chiavi di lettura sono così disparate, accettando la condizione di lettori che si muovono in uno spazio sempre cangiante, può provocare disorientamento e fare paura<sup>156</sup>, ma secondo Carotenuto questo potrebbe introdurci in percorsi nuovi, diversi:

---

<sup>151</sup> Giovanna Mochi, *Le cose cattive di Henry James*, Parma, Pratiche editrice, 1982, p. 71.

<sup>152</sup> Antonia Spinelli, *Confrontarsi con gli spazi vuoti: Il giro di vite di Henry James tra interpretazione ed esperienza*, in Psicoart, 2015, p. 11.

<sup>153</sup> Eric Solomon, *The Return of the Screw*, Kansas City, The University Review, 1964.

<sup>154</sup> Rictor Norton, *Henry James's The Turn of the Screw*, Gay History and Literature, 1971.

<sup>155</sup> Aldo Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore, Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Milano, Bompiani, 1997, p. 99.

<sup>156</sup> Antonia Spinelli, *Confrontarsi con gli spazi vuoti: Il giro di vite di Henry James tra interpretazione ed esperienza*, in Psicoart, 2015, p. 22.

Nell'esperienza quotidiana la ricerca dell'uomo è quella di tutelarsi dalla paura, di sottoporre le esperienze al vaglio 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 il canale privilegiato. Essere impavidi, può provocare, invece, una perdita dell'istinto<sup>157</sup>.

In questo modo James, attraverso il suo scritto, permetterebbe di andare oltre tutte quelle condizioni come la morte, la paura, il male, che seppur condannate, continuano ad esistere<sup>158</sup>.

Per Octave Mannoni invece era fondamentale che James potesse restituire attraverso il suo racconto una morale:

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, nel *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<sup>159</sup>.

James stesso, nelle sue *Prefazioni* del *Giro di vite*, afferma che «è un'escursione nel caos pur rimanendo, come Barbablù e Cenerentola, un aneddoto»<sup>160</sup>, avvicinandosi quindi ad una lettura più vicina a quella di Mannoni. Alla fine del racconto, al di là di ogni tipo di interpretazione possibile, dell'esistenza o meno dei fantasmi, quel che conta è che James sia stato capace di adoperare in maniera sapiente gli elementi soprannaturali:

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<sup>161</sup>.

---

<sup>157</sup> Aldo Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore, Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Milano, Bompiani, 1997, p. 117-118.

<sup>158</sup> Antonia Spinelli, *Confrontarsi con gli spazi vuoti: Il giro di vite di Henry James tra interpretazione ed esperienza*, in Psicoart, 2015, p. 22.

<sup>159</sup> Octave Mannoni, *La funzione dell'immaginario*, Bari, Laterza, 1972, p. 166.

<sup>160</sup> Henry James, *Romanzi Brevi*, Milano, Mondadori, 1990, p. 29.

<sup>161</sup> Virginia Woolf, *I racconti di fantasmi di Henry James*, Torino, Einaudi, 1988, p. 13.

## Capitolo 3

### La trasposizione cinematografica di *The Turn of the Screw* in *The Innocents*

#### 3.1 *The Turn of the Screw* e *The Innocents* a confronto

Gli studiosi che si sono occupati di fornire un'interpretazione critica del *Giro di vite*<sup>162</sup> hanno dimostrato come James sia riuscito ad ottenere così tanto successo stabilendo ciò che egli aveva definito «the tone of the tragic yet exquisite mystification»<sup>163</sup>. Come abbiamo precedentemente appurato, lo scritto è sapientemente giocato sia sulle sfumature della psiche dei personaggi che sugli eventi esterni che si verificano. La scelta dello scrittore nel rendere la drammaticità degli eventi sta non tanto nella storia in sé quanto nel modo in cui viene narrata, e non su ciò che il narratore dice ma come lo dice. Secondo Edward Recchia<sup>164</sup>, infatti, James era consapevole del fatto che la realtà fosse determinata dalla coscienza dei personaggi tanto quanto da quella dei suoi lettori, e nota come:

In his best works, James entices his readers into participating in the same kind of perceptual relationship with the written narrative that the fictional character are experiencing within the narrative. James's tales therefore become not only stories about the relationship between the human consciousness and experiential reality; they become active dramatizations of that relationship: the reader's experience mirroring the fictional characters<sup>165</sup>.

Non c'è alcun dubbio che al centro del dibattito critico vi sia la figura dell'istitutrice e la sua affidabilità come narratrice in prima persona. Il modo in cui ogni lettore decide liberamente di interpretare e leggere il suo personaggio determina la natura del male che si manifesta nello scritto, la presenza effettiva degli spettri, e di conseguenza gli atteggiamenti dei bambini. Al lettore sorge dunque spontaneo chiedersi se l'istitutrice sia mentalmente stabile, se sia chiaroveggente, o semplicemente ingenua e priva di esperienza, se i fantasmi appaiano davvero o se siano una suggestione della sua mente. Ad alimentare questi interrogativi contribuisce anche la difficoltà nel comprendere la

---

<sup>162</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014.

<sup>163</sup> Robert Kimbrough, *The Turn of the Screw*, New York, A Norton Critical Edition, 1966, p. 120.

<sup>164</sup> Edward Recchia, *An Eye for An I: Adapting Henry James's The turn of the screw to the screen*, Salisbury University, 1987, p. 28.

<sup>165</sup> Ivi, p. 29.

fitta trama di intrecci tra i personaggi: l'istitutrice, la governante, i bambini, lo zio e, ovviamente, anche i fantasmi. Si potrebbe pensare che adattando la novella allo schermo l'ambiguità intrinseca dello scritto perda importanza, poiché necessario compiere una scelta tra il far comparire o meno i fantasmi. Palmer, nel suo articolo *Cinematic Ambiguity: James's The Turn of the Screw and Clayton's The Innocents*<sup>166</sup>, si occupa di dimostrare come la trasposizione cinematografica *The Innocents*<sup>167</sup> riesca a mantenere questa incertezza. Jack Clayton fu colui che si occupò di adattare la novella di Henry James allo schermo nella sua produzione risalente al 1961 ed il suo compito fu quello di riuscire ad approssimarsi a questo dramma tridimensionale, estendendolo fino allo schermo di un cinema e conseguentemente nella coscienza degli spettatori. Clayton e Freddie Francis, che si occupò della fotografia, traslando il racconto al grande schermo sono riusciti a raggiungere lo stesso livello di ambiguità che troviamo all'interno del racconto. Vi sono tuttavia delle particolari variazioni che sono state adoperate nella produzione del 1961 che rivelano come Clayton abbia voluto rendere l'ambiguità in maniera diversa rispetto a quanto fece James<sup>168</sup>.

*Il giro di vite*<sup>169</sup> gestisce il problema della percezione che coinvolge il lettore in un'esperienza analoga a quella vissuta dalla protagonista che deve prendersi carico di Miles e Flora e che nel corso della storia si convince che i bambini siano influenzati dagli spettri di Miss Jessel e Peter Quint<sup>170</sup>. Sin da quando Edmund Wilson<sup>171</sup> nel 1934 ha avanzato l'ipotesi secondo la quale i fantasmi non siano affatto reali, ma che siano invece prodotti dall'inesperienza e dall'immaginazione data dalla sessualità repressa dell'istitutrice, critici come Robert Kimbrough<sup>172</sup> e Gerald Willen<sup>173</sup> hanno dibattuto a lungo sulla possibilità che i fantasmi esistano davvero o meno, alcuni arrivando a formulare ipotesi secondo le quali James stesso non fosse certo dell'esistenza di queste figure, ma fosse più interessato a creare uno scenario poco limpido in cui i lettori avrebbero potuto fare esperienza dello stesso dilemma a cui era sottoposta l'istitutrice,

---

<sup>166</sup> James W. Palmer, *Cinematic ambiguity: James the turn of the screw and Clayton's The innocents*, Salisbury University, 1977.

<sup>167</sup> *The innocents*, diretto da Jack Clayton, Achilles Film productions, 1961.

<sup>168</sup> Edward Recchia, *An Eye for An I: Adapting Henry James's The turn of the screw to the screen*, Salisbury University, 1987, p. 29.

<sup>169</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014.

<sup>170</sup> Edward Recchia, *An Eye for An I: Adapting Henry James's The turn of the screw to the screen*, Salisbury University, 1987, p. 29.

<sup>171</sup> Edmund Wilson, *L'ambiguità di Henry James*, Il pensiero Multiplo, Milano, Garzanti, 1976.

<sup>172</sup> Robert Kimbrough, *The Turn of the Screw*, New York, A Norton Critical Edition, 1966.

<sup>173</sup> Gerald Willen, *A Casebook on Henry James's "The Turn of the Screw"*, Thomas Y. Crowell, New York, 1969.

per poi determinare da sé se gli eventi che si manifestavano fossero concreti o frutto della loro immaginazione. Secondo Palmer<sup>174</sup> il dibattito critico sull'affidabilità dell'istitutrice e sulla realtà dei fantasmi ha sicuramente rivelato un'implicita ambiguità della novella e ha reso evidente l'inadeguatezza di insistere troppo su un'unica interpretazione escludendo tutte le altre.

Come accade ai lettori, anche per gli spettatori del film è necessario instillare i dubbi di cui è impregnata la trama: l'istitutrice è una donna innocente che si ritrova coinvolta ad esorcizzare alcuni spiriti terrificanti o è solamente una donna nevrotica? Entrambe le possibilità devono essere valutate e mantenute aperte per tutta la durata del film. La volontà di Clayton, dunque, non era rendere la storia il più misteriosa possibile, ma di includere la coscienza degli spettatori nell'esperienza narrativa allo stesso modo in cui decise di farlo James con i suoi lettori. Chiaramente, come fa notare Recchia<sup>175</sup>, James trasse un doppio vantaggio dal fatto che la sua storia fosse scritta, in primo luogo perché i lettori non erano capaci di vedere fisicamente e concretamente i fantasmi, dunque l'evidenza dei loro occhi non si contraddiceva con la possibilità che gli spiriti potessero essere solo immaginari. In secondo luogo, egli utilizza l'espedito della narrazione in prima persona per complicare ulteriormente il racconto: l'istitutrice è l'unica narratrice del manoscritto e la sua storia è piena di lacune, date dalla memoria ormai vacillante e dalla difficoltà di rendere in parole ciò che ha vissuto. Per distanziare ulteriormente il lettore dai veri eventi che accadono a Bly, James ha concepito una *mise-en-abyme* dei livelli narrativi, una successione di rielaborazioni della stessa vicenda. Vent'anni dopo questa misteriosa esperienza, la donna scrive il manoscritto che decide di tenere nascosto in un cassetto. Vent'anni dopo ancora, Douglas lo legge davanti agli ospiti che si sono riuniti per festeggiare e uno dei suoi ascoltatori, anni dopo, riscrive l'intera storia per i lettori<sup>176</sup>.

Che il film, come la novella, sia stato capace di mantenere una ricca ambiguità che non propende né verso un'interpretazione freudiana né verso l'allegoria è dovuto al suo regista. Egli ha accettato la sfida di tradurre l'*exquisite mystification* di James nella

---

<sup>174</sup> James W. Palmer, *Cinematic ambiguity: James the turn of the screw and Clayton's The innocents*, Salisbury University, 1977, p. 198.

<sup>175</sup> Edward Recchia, *An Eye for An I: Adapting Henry James's The turn of the screw to the screen*, Salisbury University, 1987, p.30.

<sup>176</sup> Dennis Tredy, *Shadows of Shadows: Techniques of Ambiguity in Three Film Adaptations of «The Turn of the Screw»*: Jack Clayton's *The Innocents* (1961), Dan Curtis's *The Turn of the Screw* (1974), and Antonio Aloy's *Presence of Mind* (1999) », *E-rea*, 5.1, 2007.

forma concreta del film ed è chiaro anche da un commento che fa riguardo l'istitutrice, che compare con il nome di Miss Giddens, ed il film in generale:

To regard Miss Giddens as just another frustrated woman is too pat... There may be that element, but I also believe that she saw the ghosts. You could always take the story two ways. You could, for instance, say that any sensitive person who enters a strange house may have disturbing intuitions that arise in part from the environment, in part from the depths of his own character. This is what I love about the story: there is nothing black and white about it; it's full of question marks and possibilities. I don't want, you know, to say absolutely what the picture means. There should be an area of uncertainty: that's what I think James intended. I want the audience to exercise its intelligence<sup>177</sup>.

La possibilità che l'istitutrice sia nevrotica, che le sue intuizioni possano nascere dalla sua stessa personalità, è tuttavia favorita in molteplici occasioni. Nello scritto vi sono dei particolari che potrebbero far pensare che l'istitutrice sia attratta dallo zio, ed il film insiste proprio su quest'attrazione sessuale. Ad esempio, nel romanzo, la giovane donna sottolinea come dopo il colloquio lo zio le fosse sembrato «sollevato, felice» e di come «le tenne per un attimo le mani fra le sue, ringraziandola del sacrificio, si sentì già ricompensata»<sup>178</sup>. Nel film, questa scena è diretta in modo da enfatizzare maggiormente l'infatuazione della donna nei confronti del gentiluomo, che dal canto suo vorrebbe solo essere sicuro che la giovane accetti il lavoro, ma sembra quasi farle una proposta di altro tipo quando le dice «give me your hand. Give me your promise»<sup>179</sup>. Durante l'incontro con la ragazza, lo zio indossa una rosa bianca sul suo completo. Quel fiore, così come l'arredamento elegante del suo studio, lo aiutano ad apparire ancora più attraente e sensuale. Vediamo inoltre come l'istitutrice sia indaffarata a potare e curare le rose, e questo non fa altro che evocare nella mente dello spettatore il colloquio in seguito al quale venne assunta. Al suo primo giorno a Bly, l'istitutrice, mentre tasta ed annusa un bouquet di rose bianche, chiede a Miss Grose se lo zio venga mai al maniero. Nello scritto, è proprio durante una delle sue passeggiate nel giardino della residenza che si ritrova a fantasticare su «qualcuno che mi apparisse laggiù, alla svolta del sentiero e che – fermo davanti a me – mi sorrisse con l'aria di approvarmi»<sup>180</sup>, ed è proprio lì che appare Peter Quint. Questi pensieri

---

<sup>177</sup> *Show*, January, 1962, p. 30.

<sup>178</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 12.

<sup>179</sup> James W. Palmer, *Cinematic ambiguity: James the turn of the screw and Clayton's The innocents*, Salisbury University, 1977, p. 199.

<sup>180</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 31.



avrebbero potuto essere tradotti dallo scritto allo schermo attraverso il voice over, ma il direttore adopera questa tecnica solamente nei momenti iniziali del film. Quint compare proprio quando lei sta potando delle rose nel giardino ed è attraverso quest'azione che consciamente o inconsciamente creiamo una connessione con lo zio. In questo modo l'apparizione dello spettro potrebbe essere associata alla proiezione della sessualità repressa della donna, al manifestarsi dei suoi impulsi ed in particolare alla paura che quell'attrazione che nutre nei confronti del gentiluomo possa concretizzarsi in un reale atto sessuale.

Il lago, che Wilson<sup>181</sup> interpreta come la controparte femminile della torre fallica dove Quint appare per la prima volta, è usato abilmente nel film. Sia Miss Giddens che lo spettatore sono introdotti alla figura di Flora attraverso un'immagine riflessa nelle acque del lago. La morte di Miss Jessel, che nello scritto è dovuta a cause ignote, nel film è da ricondursi al suicidio da lei compiuto gettandosi nel lago. In questo modo il lago unisce visivamente l'istitutrice, Flora e Miss Jessel. Così come Quint e Miles vengono associati alla torre, e viene suggerita l'idea di un rapporto di natura omosessuale tra i due<sup>182</sup>, allo stesso modo il lago potrebbe essere simbolo di una latente omosessualità tra Flora e Miss Jessel. Questo luogo lega anche i personaggi di Miss Giddens e Jessel, e, secondo Palmer «the lake [...] may suggest Miss Giddens' subconscious desire to take Miss Jessel's place as the object of Quint's erotic desires»<sup>183</sup>.

Il film non solo suggerisce una forte interpretazione in chiave freudiana, ma rimuove tutte le obiezioni che molti critici hanno avanzato nei confronti di letture di questo tipo, soprattutto il fatto che non vi sia motivo per cui la giovane donna sia capace di descrivere Quint a Miss Grose. Questo problema è superato all'interno della trasposizione cinematografica poiché l'istitutrice trova una foto di Quint nel carillon di Flora. Poiché sa com'è fatto Quint, potrà descriverlo o quantomeno proiettare la sua immagine quando farà la sua successiva apparizione. Subito dopo avere scoperto questa foto di Quint, l'istitutrice, mentre è intenta a giocare a nascondino con i bambini, vede chiaramente la faccia dell'uomo attraverso la finestra. Anche se non è certo se questa seconda apparizione sia solo una proiezione della sua mente, vi sono molti fatti che suggeriscono questa possibilità. Inoltre, è interessante notare come la

---

<sup>181</sup> Edmund Wilson, *L'ambiguità di Henry James*, Il pensiero Multiplo, Milano, Garzanti, 1976.

<sup>182</sup> James W. Palmer, *Cinematic ambiguity: James the turn of the screw and Clayton's The innocents*, Salisbury University, 1977, p. 200.

<sup>183</sup> Ibidem.

giovane donna sia capace di vedere chiaramente la faccia di Quint molteplici volte, mentre non ci riesca mai con Miss Jessel. Questo potrebbe indicare che Miss Jessel sia un suo alter ego e come mai non veda la sua immagine<sup>184</sup>. Il film, inoltre, suggerisce quest'idea modificando gradualmente il guardaroba di Miss Giddens da bianco e grigio a nero, facendola apparire sempre più simile alla donna ormai morta.

I timori dell'istitutrice nei confronti dei bambini sono più esplicitamente di natura sessuale nel film che nella novella. A metà del film troviamo delle scene di un sogno, una serie di figure che si sovrappongono a quella dell'istitutrice che sta dormendo. Il sogno della giovane donna rappresenta l'unione visuale e verbale delle sue esperienze a Bly così come le sue speculazioni sul rapporto, presente o passato, intercorso tra Quint, Jessel e i bambini. Tra queste figure spiccano la foto di Quint, la mano di Flora che tiene la sua tartaruga con una corona di fiori al collo, Quint sulla torre, le mani di Miles e Flora che si toccano, le figure del carillon insieme a quelle della bambina e di Miss Jessel che danzano nel background, e il braccio di Quint che stringe Miles mentre camminano. Queste immagini rappresentano l'ossessione di Miss Giddens nei confronti della sessualità. Il sogno rivela anche i suoi sentimenti ambigui nei confronti della figura di Quint, la cui sessualità la spaventa e la attrae al tempo stesso.

Miss Giddens ha sempre richiesto a Miss Grose informazioni sul passato che pensa possano aiutarla con i bambini, ma lo spettatore deve considerare anche la possibilità che l'istitutrice abbia bisogno di questi particolari per creare e giustificare le sue visioni nevrotiche ed erotiche. Lei potrebbe aver appreso delle informazioni spiacevoli sul passato da Miss Grose per trasformarle poi in una visione demoniaco-erotica del presente a Bly. Quando la governante suggerisce l'idea che Jessel e Quint abbiano usato i bambini, l'istitutrice risponde immediatamente dicendo che «yes, of course they were and still are using them»<sup>185</sup>. Viene da chiedersi se sia proprio la giovane donna ad usare i bambini e se sia lei stessa a creare l'immagine di questi fantasmi pericolosi.

Quando nel racconto l'istitutrice vede i fantasmi e comincia a sospettare che i bambini possano comunicare con loro, percepisce lo stabilirsi di un tacito accordo affinché non ne vengano mai menzionati gli orrori. Inoltre, nello scritto la giovane donna tende a sottolineare come tutto questo non sia frutto della sua immaginazione

---

<sup>184</sup> Ibidem.

<sup>185</sup> James W. Palmer, *Cinematic ambiguity: James the turn of the screw and Clayton's The innocents*, Salisbury University, 1977, p. 201.

«maligna». Il fatto che l'istitutrice utilizzi questo aggettivo è suggestivo ed esemplifica l'uso ambiguo che fa James del linguaggio. Nel film, durante uno dei primi dialoghi tra lo zio e Miss Giddens, l'uomo le dice che «truth is very seldom understood by any but imaginative persons»<sup>186</sup>. Il fatto che Miss Giddens abbia delle allucinazioni o intuisca una situazione in cui i bambini sono effettivamente in pericolo è uno dei problemi centrali che viene trattato sin dal principio.

Come detto in precedenza, *The Innocents* pullula di simboli fallici come candele, torri, obelischi. I simboli erotici e religiosi sono abbinati in modo tale da suggerire la fusione e la confusione delle motivazioni sia sessuali che religiose all'interno della mente dell'istitutrice, che ricordiamo essere figlia di un parroco proveniente dalla campagna. Alla fine della sua passeggiata notturna all'interno della casa, l'istitutrice sente un rumore molto forte e si gira per vedere una corda che sta sbattendo su una croce. Lo spettatore ricorderà questa corda che oscilla come un pendolo quando Miss Giddens descriverà a Miss Grose l'incontro che ebbe con Miles:

We were together this afternoon sitting in front of the fire. He didn't say anything, but he wanted to. It was like a pendulum, and I could feel it swinging my way, slowly, slowly. Oh yes, he wanted to reveal himself and ask for my help. And we must give him that chance<sup>187</sup>.

Le implicazioni erotiche di questo dialogo secondo Palmer sono ovvie. Miss Grose a sua volta fornisce all'istitutrice molte informazioni sul rapporto tra Jessel e Quint, che a detta sua si servivano delle camere «alla luce del giorno come se fossero in foreste oscure»<sup>188</sup>. Tuttavia, Miss Grose, che nello scritto sembra supportare l'idea che vi siano dei fantasmi, nel film non li vede mai ed anzi accusa la giovane donna di riportare a galla delle brutte esperienze passate. Infatti, sia lo zio che Miss Grose avvisano Miss Giddens di non fare riferimenti alla precedente istitutrice davanti ai bambini. Inoltre, sebbene Miss Grose faccia riferimento al linguaggio spesso inappropriato usato da Flora, e che viene interpretato da Miss Giddens come prova della corruzione dei bambini, viene da lei giustificato dicendo che ha cominciato a farne uso solo dopo il suo arrivo a Bly. E quando l'istitutrice suggerisce a Miss Grose di riferire allo zio ciò che accade nel maniero, la governante sembra essere sconcertata. Nel momento in cui Miss Grose parte per Londra, Miss Giddens le dice: «wait til you

---

<sup>186</sup> Ibidem.

<sup>187</sup> Ibidem.

<sup>188</sup> Ibidem.

see Miles again before you judge me»<sup>189</sup>. E Miss Grose risponde «I can't judge you, Miss. A body can only judge themselves»<sup>190</sup>. Ancora una volta ci chiediamo quanto la giovane donna sia capace di valutare in modo accurato la situazione a Bly e quanto sia consapevole delle sue complesse motivazioni.

I rimandi erotici e l'atmosfera minacciosa del maniero descritti nel racconto vengono tradotti all'interno del film attraverso l'uso di animali, infatti, Miles e Flora sembrano avere una particolare affinità con questo mondo. Miles ha un pony, a cui si fa riferimento molto brevemente nello scritto, ed i suoi piccioni. Una scena che è presente nel film e non nello scritto vede il bambino a cavallo del suo pony mentre gira attorno a Flora e l'istitutrice, e viene ripreso da vicino mentre compie un pericoloso salto e la faccia di Miss Giddens ci appare impaurita, confusa, ma al tempo stesso emozionata.

### **3.2 Le chiavi di lettura allegoriche e freudiane in *The Innocents***

Nonostante *The Innocents* ponga molta enfasi visuale e verbale all'interpretazione freudiana, non vengono escluse anche letture più allegoriche. L'intuizione di Robert Heilman<sup>191</sup> secondo cui l'istitutrice è una salvatrice che fa accesso in questo luogo corrotto dagli spiriti e vuole salvare i bambini è lievemente sviluppata all'interno del film. Il male che permea lo scritto ed anche il film potrebbe non essere frutto dell'immaginazione della donna, ma potrebbe provenire dai fantasmi che lo riflettono a loro volta sui bambini. In una scena del film, quando l'istitutrice si reca in camera di Miles per augurarli la buonanotte, trova sotto il suo cuscino un piccione morto, il cui collo è stato rotto. Il bambino risponde dicendo che lo vuole tenere con sé fino a quando non potrà seppellirlo e termina la conversazione dandole un bacio sulle labbra, che sembra spaventarla. Lui le appare molto seducente e questa scena suggerisce dei legami con temi quali la sessualità, la violenza ed infine la morte.

In una scena già precedentemente citata, mentre giocano a nascondino, il bambino stringe in una morsa molto stretta il collo della giovane donna, che subito lo ammonisce dicendogli di starle facendo male. Si tratta delle stesse parole che sentiamo bisbigliate quando lei si appresta a fare un giro notturno della casa e potrebbero essere state pronunciate da Miss Jessel e Quint oppure ancora tra Miles e Flora.

---

<sup>189</sup> Ibidem.

<sup>190</sup> Ibidem.

<sup>191</sup> Robert Heilman, «*The Turn of the Screw*» as a Poem, University of Kansas City, 1948.

Inoltre, durante una delle prime scene del film girate all'interno della camera di Miles, l'istitutrice scova una fionda, che potrebbe apparire come un gioco, un oggetto normale da avere per un bambino fino a quando non viene trovato l'animale morto sotto il cuscino. Ciò conferma il fatto che sia violento e posseduto dagli spiriti? La fionda è solo uno dei particolari che si possono analizzare durante il film, ma aiuta a creare delle interpretazioni contraddittorie.

Di certo a Bly accadono molti eventi strani e difficili da spiegare. Nel momento in cui Miss Giddens entra per la prima volta all'interno del maniero, sente una voce che chiama il nome di Flora ben tre volte, di cui la prima non è molto distinguibile in quanto si confonde con la musica sottostante. Non è certo se si tratti di un suono soggettivo proveniente dal mondo in cui si trova immersa l'istitutrice o se sia parte del mondo esterno dei suoni. Nonostante Miss Grose confermi di non avere chiamato la bambina, sembra essere molto sollevata dall'arrivo della giovane donna, e proprio durante una delle prime conversazioni fa un'allusione misteriosa a Quint, dicendo che avesse «the devil's own eye»<sup>192</sup>.

Se Bly rappresenta il giardino dell'Eden, non esclude allora la presenza di rettili, infatti Flora, non appena si presenta alla sua nuova istitutrice, le chiede se le piacciono e le presenta la sua tartaruga Rupert. Anche in questo caso secondo Palmer<sup>193</sup> è possibile scorgere dei riferimenti di natura sessuale, dato che Flora porta sempre con sé il suo animale e lo nasconde in una tasca sotto il suo vestito e desidera dormirci assieme. Vediamo successivamente Flora giocare con la sua tartaruga vicino al lago, proprio dove appare Miss Jessel, e chiedersi se sappia nuotare. L'istitutrice le risponde che probabilmente non ci riesce, ma Flora ha già tirato fuori il suo animale dalle acque del lago. Quest'azione è frutto dell'ingenuità peculiare dei bambini oppure si tratta di un atto crudele, violento, influenzato dalle presenze maligne?

Ciò per cui si contraddistingue l'opera di James è sicuramente il ricco e suggestivo impiego del linguaggio figurativo, non bisogna solo sapere individuare le scene più drammatiche e da lì strutturare il lavoro di trasposizione, ma bisogna trovare anche i corrispettivi mezzi cinematografici per rendere la prosa e tutte le implicazioni simboliche che seguono. A questo proposito, è bene fare riferimento ad uno degli

---

<sup>192</sup> James W. Palmer, *Cinematic ambiguity: James the turn of the screw and Clayton's The innocents*, Salisbury University, 1977, p. 202.

<sup>193</sup> Ivi, p. 203.

elementi che caratterizzano il linguaggio di James per vedere come la trama verbale sia stata trasformata sullo schermo insieme al suo peso simbolico.

Nonostante James raramente faccia riferimento ai fiori e al giardino presenti a Bly, il linguaggio da lui adoperato, soprattutto quando l'istitutrice descrive i bambini, è associato ai fiori. Non appena la giovane donna incontra Miles per la prima volta dice «mi sembrò all'istante che fosse circondato e permeato della stessa luminosa freschezza, della stessa fragrante purezza che fin dal primo momento avevo notato nella sua sorellina»<sup>194</sup>. Questo linguaggio all'interno del film viene tradotto nella scena in cui Miles le porge un mazzo di fiori. Successivamente, l'istitutrice dice di vedere i bambini «nel fiore della salute e della gioia»<sup>195</sup> e dimostra in più circostanze la sua preoccupazione nei confronti dell'espulsione di Miles da scuola:

Le mie conclusioni sbocciarono come la sua rosea innocenza: egli era semplicemente troppo delicato e schietto per il piccolo mondo, orrido e sudicio, del collegio, e per questo aveva pagato<sup>196</sup>.

Adattare un certo tipo di linguaggio e di dialogo al film avrebbe reso la conversazione poco convincente, Clayton infatti ha deciso di adoperare i fiori, che sono presenti quasi in ogni scena, per associarli a certi personaggi e temi, a partire già dal nome Flora che non ha bisogno di spiegazioni. Vedremo la bambina gettare fuori da una finestra il mazzo di fiori che suo fratello aveva regalato a Miss Giddens durante il loro primo incontro, gesto che potrebbe indicare una nascente gelosia o un primo elemento di controllo da parte di Miss Jessel su Flora. Successivamente vedremo l'istitutrice osservare Flora mentre posa dei fiori sulla tomba di Miss Jessel, atto che conferma il suo sospetto riguardo il rapporto che intrattiene con quest'ultima. Come accade spesso all'interno del film, l'interpretazione maligna e diabolica delle azioni viene contrastata da spiegazioni semplici ed innocenti. In questo caso, Flora sta semplicemente mostrando il suo rispetto nei confronti della memoria di Miss Jessel e non sta invocando il suo spirito<sup>197</sup>.

Anche il vestito bianco che Flora indossa per tutta la durata del film viene associato alle rose bianche che crescono nel giardino e riempiono la casa. Spesso Bly viene

---

<sup>194</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 27.

<sup>195</sup> Ivi, p. 29, trad. «the bloom of health and happiness».

<sup>196</sup> Ivi, p. 38, trad. «my conclusion bloomed there with the real rose-blush of his innocence; he was only too fine and fair for the little horrid, unclean school world, and he had paid a price for it».

<sup>197</sup> James W. Palmer, *Cinematic ambiguity: James the turn of the screw and Clayton's The innocents*, Salisbury University, 1977, p. 204.

descritta come un paradiso e le rose potrebbero significare innocenza, purezza e verginità. L'istitutrice arriva al maniero e, incantata dalla bellezza delle rose, tocca uno dei mazzi. Il copione riporta il seguente dialogo:

Miss Giddens: so beautiful

Her eyes caught by a vase of beautiful flowers. She puts out a hand to touch them as she passes, and at her slight touch the petals seem to shiver off every bloom.

Miss Giddens: oh I'm sorry!

Mrs. Gorse (as she sweeps the fallen petals from the table into her hand)

That's all right, Miss. It always seems to happen with the flowers here once they're out<sup>198</sup>.

L'onnipresenza dei fiori diventa parte del background, dell'ambientazione, anche dell'atmosfera stessa del film, i vasi di rose sono così familiari che lo spettatore difficilmente tende a notarli nello sfondo, rappresentano un pattern visivo che contribuisce a caricare le varie atmosfere delle scene, accumulando in sé diversi significati.

Più avanti della metà del film, Miss Grose rivela all'istitutrice delle insinuazioni che i bambini erano soliti avanzare quando Quint e Jessel erano ancora vivi, e subito le risponde «oh, yes, I can imagine what sort of things they whispered about, deciving us, the innocents»<sup>199</sup>. Coloro che forniscono una lettura in chiave freudiana farebbero appello all'ironia non intenzionale dell'istitutrice (oh, yes, I can imagine..), tuttavia, il riferimento ai bambini come «innocenti» ottiene un sottile rinforzo visivo nell'immagine. A causa delle luci laterali impiegate in questa scena, il vaso di rose bianche, che abbiamo associato all'innocenza e alla purezza dei bambini, viene ora riflesso sul muro, e le rose, come i bambini, appaiono nere. Dunque, le rose diventano altamente simboliche, alcune volte rappresentano l'innocenza, la purezza, e la fragile bellezza della vita, ed altre indicano il male, il mondo decadente di Bly mangiato dalla corruzione.

James non fa menzione di statue nel racconto, tuttavia all'interno del film ve ne sono presenti molte nelle camere, nelle terrazze, fuori dalle finestre<sup>200</sup>. Queste presenze divengono particolarmente minacciose non appena l'apparizione di Quint

---

<sup>198</sup> Draft script of *The Innocents*, January 1961, pp. 10-11.

<sup>199</sup> James W. Palmer, *Cinematic ambiguity: James the turn of the screw and Clayton's The innocents*, Salisbury University, 1977, p. 204.

<sup>200</sup> Ivi, p. 205.

viene associata a queste figure in marmo che si profilano sullo sfondo. Solamente una volta, fino a giungere al climax del racconto, l'apparizione di Quint sembra materializzarsi nel luogo in cui dovrebbe ergersi una statua, e moltiplica la nostra ansia.

In un primo momento, all'interno dello scritto, sembra quasi che l'istitutrice idealizzi le figure dei bambini, ma quando i suoi dubbi e le sue superstizioni crescono comincia a vacillare quella visione di loro come creature innocenti e pure. All'inizio Flora le appare «una creatura tanto incantevole da farmi ritenere una gran fortuna l'averla e che fare con lei. Era la più bella bambina che avessi mai vista»<sup>201</sup>. Anche Miles ha un che di angelico ed entrambi i bambini «erano come i cherubini dell'aneddoto che, almeno moralmente, non avevano niente che si potesse frustare!»<sup>202</sup>. Alcuni di questi riferimenti ai bambini come esseri divini sono resi nei dialoghi del film, ma è l'ambientazione che rende queste immagini concrete e cariche di valenza simbolica. Vi sono infatti molti ritratti ed arazzi appesi alle pareti, ad esempio durante una delle scene in cui Miss Grose discute della possibilità che i bambini siano o meno posseduti dagli spiriti vi è sullo sfondo un ritratto di una donna che tiene in braccio un bambino. Tuttavia, sono sempre le statue che alimentano la tensione nella visione dicotomica dei bambini, inizialmente presentandoli come figure innocenti, ma facendoli subito diventare simbolo dell'apparenza ingannevole della realtà anche attraverso l'uso delle luci e l'angolazione delle riprese. L'uso delle statue come controfigure dei fantasmi e dei bambini dimostra la flessibilità del film nello sfruttare il setting e giustapporre i suoni e le immagini. In una scena vediamo l'unione delle rose bianche, una statua, un insetto nero e la voce di Flora che danno vita ad una singola immagine terrificante. L'istitutrice è nel giardino mentre pota le rose e sta per vedere Quint sulla torre. Il copione recita:

She stares down at what she has, unwittingly revealed.

Close Shot – the stone cupid:

It stands, its head tilted back, its infantile, toothless mouth widely smiling at her. In each of its outstretched hands it clasps another hand, but these other hands are broken at the wrists... Like a small, black tongue, a beetle appears between the parted lips of the standing cupid. The branch of roses is released and swings back, scattering a curtain of petals.

---

<sup>201</sup> Henry James, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014, p. 15.

<sup>202</sup> Ivi, p. 38.



Close Shot-Miss Giddens:

Her eyes closed in immediate revulsion, even as she hears:

Flora's voice singing

O bring me a bonnet,

O bring me a bonnet of bright, rosy red..<sup>203</sup>

L'insetto che viene fuori dalla bocca della statua porta con sé uno shock visivo e un profondo significato simbolico poiché fuori dalla bocca dei bambini, che sia di marmo o carne, non ci aspetteremmo di vedere degli insetti. Questa scena evoca il male ed anticipa in qualche modo le oscenità che Miss Grose sentirà da parte di Flora. Che il cupido stringa delle mani adulte, rotte all'altezza dei polsi, indica che gli spiriti stanno trasportando la bambina da qualche parte<sup>204</sup>. Questo confronto tra l'istitutrice e cupido crea il preludio alla sua prima visione di Quint.

Molto di ciò che vediamo e sentiamo in *The Innocents* potrebbe essere di supporto all'interpretazione allegorica che vede l'istitutrice come un'esorcista<sup>205</sup>, ma ciò che è ancora più chiaro dall'analisi del film è che ogni singolo evento potrebbe avere una chiave di lettura allegorica ed una freudiana<sup>206</sup>. Per esempio, il bacio che Miss Giddens dà a Miles, ormai morto, potrebbe confermare l'interpretazione che la vede come una donna sessualmente repressa e nevrotica. Tuttavia, anche questo bacio è ambiguo, non è necessariamente di natura erotica e potrebbe essere visto semplicemente come un bacio di separazione<sup>207</sup>. Ed ancora, la lacrima che l'istitutrice trova sul suo tavolo subito dopo aver sentito e visto Miss Jessel piangere nell'aula è una forte prova a favore della presenza degli spiriti, ma nemmeno la lacrima è una certezza assoluta della loro esistenza. Nel momento in cui Miss Giddens raggiunge la scrivania, Miss Jessel è già scomparsa; allora si siede e quando viene scovata da Miss Grose vediamo che indossa un vestito nero e sembra essere il doppio di Miss Jessel. La lacrima è ancora sul tavolo, ma lo spettatore si chiede ancora una volta se non sia tutto frutto delle allucinazioni della donna<sup>208</sup>.

---

<sup>203</sup> Draft screenplay of *The Innocents*, January 1961, p. 40.

<sup>204</sup> James W. Palmer, *Cinematic ambiguity: James the turn of the screw and Clayton's The innocents*, Salisbury University, 1977, p. 206.

<sup>205</sup> Ibidem.

<sup>206</sup> Ibidem.

<sup>207</sup> Ibidem.

<sup>208</sup> Ibidem.

Clayton è riuscito a rendere lo spettatore molto sensibile nell'individuare i corrispettivi cinematografici all'uso complesso e ambiguo del linguaggio adoperato da James. In *The Innocents* l'ambientazione è molto simbolica ed il rapporto tra i personaggi e il setting, la loro interazione, drammatizza le questioni emotive ed intellettuali. Il lago, gli animali, i fiori, le statue, tutto a Bly sembra suggerirci che ciò che è visibile abbia significato. Il mistero che avvolge il racconto, pur traslandolo ad un mezzo nuovo, rimane intatto.

### 3.3 Il punto di vista in *The Innocents*

Oltre all'ambientazione simbolica scelta da Clayton è significativo anche il punto di vista adottato durante le riprese. Agli spettatori gli eventi non appaiono ripresi da un'unica angolazione, al contrario le scene vengono presentate sempre cambiando location, distanza, e adottando punti di vista ora oggettivi ora soggettivi<sup>209</sup>. La prospettiva attraverso la quale vengono narrate le vicende è un punto cruciale nel racconto degli eventi e per la loro interpretazione. Percy Lubbock, riferendosi alla novella di James disse che «the whole intricate question of method, in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view – the question of the relation in which the narrator stand to the story»<sup>210</sup>, e ciò vale anche per *The Innocents* in quanto il modo in cui gli eventi vengono narrati determina la capacità di traslare l'ambiguità intrinseca dello scritto a quella del film.

La scelta di Clayton in principio è stata quella di eliminare la cornice che viene presentata nella storia in cui esistono due narratori in prima persona, uno dei quali probabilmente è James stesso ed il secondo, Douglas. Da ragazzo, Douglas ebbe Miss Giddens come sua istituttrice, e solo successivamente gli viene affidato il manoscritto. La cornice del racconto, all'interno della quale vi sono diversi personaggi che raccontano storie di fantasmi durante la Vigilia di Natale, viene eliminata poiché per il regista risulterebbe poco funzionale allo sviluppo del film:

How, then, is the filmmaker to translate these fictional ploys into a visual medium? How is he to create a framework through which the viewers are to question what their eyes really do see? How to approximate the dramatic irony that may (or may not) exist in the governess' version of the events? Clayton solves the problem by changing the framework within which the story is told. Where James

---

<sup>209</sup> Ivi, p. 209.

<sup>210</sup> Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, New York, 1957, p. 251.

uses a well-defined framework of multiple narrators to complicate the reader's task of evaluating the events that the governess reports, Clayton reduces the narrative frame to such a deceptively simple format that his viewers find themselves unsure of the perspective from which they are witnessing events that occur within the film. The effect is essentially the same – an insoluble ambiguity<sup>211</sup>.

Il fatto che Douglas si sia probabilmente innamorato della sua istituttrice e che, secondo alcuni critici, sia lui il bambino che compare nel manoscritto è una speculazione di cui il film può fare a meno<sup>212</sup>. Secondo Recchia<sup>213</sup>, Clayton si sarebbe reso conto di non riuscire a creare una cornice simile a quella di James e generare lo stesso livello di ambiguità.

Le scene iniziali e finali appaiono identiche e consistono in una ripresa ravvicinata della giovane donna con le mani giunte in preghiera, vi è poi una voce fuoricampo che riporta alcuni frammenti della conversazione che ebbe con lo zio ed altri ancora presi da un dialogo con Miss Grose in cui afferma di volere salvare Miles e Flora. Dunque, il film prende inizio nel punto in cui finisce, poco dopo la morte di Miles, e poi si proietta indietro al momento del colloquio di lavoro con lo zio. La voce fuori campo e il flash back aiutano a capire come il passato abbia influenza sul presente e permettono di confrontare due diversi momenti della storia. Tuttavia, non è ben chiaro se la voce fuori campo sia una sorta di monologo interiore che siamo portati ad associare alla coscienza dell'istituttrice e se il flashback indichi una ricostruzione soggettiva della storia. Le risposte a questi interrogativi non sono univoche, ma è certo che l'attenzione degli spettatori verterà su di lei e sulla sua presenza in ogni scena, e di conseguenza saranno liberi di credere o meno alla sua narrazione degli eventi. L'ambiguità della storia, la complessità che abbraccia le intenzioni dell'istituttrice, e i sentimenti ambivalenti che il lettore sviluppa nei suoi confronti vengono veicolati nel film attraverso il suono ed il gioco grafico delle scene iniziali in cui vediamo le sue mani giunte e la sua faccia metà illuminata e metà buia, come se ci venisse presentata la maschera di una personalità divisa o un personaggio in cui il bene ed il male sono intrecciati. La donna nella ripresa occupa l'estrema sinistra mentre due terzi dello

---

<sup>211</sup> Edward Recchia, *An Eye for An I: Adapting Henry James's The turn of the screw to the screen*, Salisbury University, 1987, p. 30.

<sup>212</sup> James W. Palmer, *Cinematic ambiguity: James the turn of the screw and Clayton's The innocents*, Salisbury University, 1977, p. 210.

<sup>213</sup> Edward Recchia, *An Eye for An I: Adapting Henry James's The turn of the screw to the screen*, Salisbury University, 1987, p. 31.

schermo sono avvolti dall'oscurità e questo vuoto è evocativo allo stesso modo in cui lo è il suo viso, in quanto rappresenta il luogo sconosciuto da cui proviene il male<sup>214</sup>.

In riferimento al punto di vista oggettivo che caratterizza la trasposizione cinematografica e che viene appena approssimato nel racconto, Percy Lubbock afferma:

It is not a form to which fiction can aspire in general. It implies many sacrifices, and these will easily seem to be more than the subject can usefully make. It is out of the question, of course, wherever the main burden of the story lies within some particular consciousness, in the study of a soul, the growth of a character, the changing history of a temperament; there the subject would be needlessly crossed and strangled by dramatization pushed to its limit<sup>215</sup>.

Certamente, *The Turn of the Screw* offre attraverso l'istitutrice lo studio della sua anima, l'evolversi del suo personaggio e del suo temperamento. Sembrerebbe tuttavia che né il film né il romanzo possano o debbano aspirare a questa forma drammatica, ma a differenza della letteratura, il film non può limitarsi al mero punto di vista soggettivo o alla narrazione in prima persona. Questo secondo Palmer accade, ad esempio, in film come *The Lady in the Lake*<sup>216</sup> che «soon become comic and unconvincing when the camera tries to simulate the consciousness of the protagonist and convey all he sees and does without the audience ever seeing him»<sup>217</sup>.

Questo continuo spostamento del punto di vista potrebbe apparire caotico, ma in realtà permette al film di giocare tra il soggettivo e l'oggettivo ed aiuta ad esprimere la contraddittorietà e l'ambiguità della realtà. È importante ai fini di questo discorso analizzare alcuni dei momenti in cui ciò accade. Durante la prima apparizione di Quint sulla torre ci viene fornito lo sguardo d'osservazione esteriore dell'istitutrice, che viene seguito da uno scatto che ci consente di vedere ciò che lei stessa vede. In questo modo lo spettatore comincia a considerare attendibile il suo punto di vista. Prima che lei possa effettivamente rendersi conto di questa presenza maligna, il giardino di colpo viene avvolto dal silenzio, ma anche in questo caso è difficile determinare se il silenzio sia una riflessione soggettiva del sentire della donna o se invece si tratti della risposta profetica del mondo esterno al soprannaturale. Certo è che Clayton fa un uso sapiente

---

<sup>214</sup> Ibidem.

<sup>215</sup> Ivi, p. 254.

<sup>216</sup> *Lady in the Lake*, diretto da Robert Montgomery, Metro-Goldwyn-Mayer, 1947.

<sup>217</sup> James W. Palmer, *Cinematic ambiguity: James the turn of the screw and Clayton's The innocents*, Salisbury University, 1977, p. 210.

del suono all'interno del film e questo silenzio improvviso ha un effetto inquietante. Miss Giddens guarda in alto verso la torre e scorge Quint muoversi quasi in slow motion, ma è accecata dalla luce del sole e ciò mette in discussione la reale presenza dello spirito. Quando il suono ritorna all'interno delle riprese, Quint non è più visibile. Attraverso gli occhi dell'istitutrice siamo stati capaci di vedere qualcosa, ma abbiamo davvero assistito ad una visione effettiva o siamo stati resi partecipi di un'allucinazione?<sup>218</sup>

La scena successiva del film mette ulteriormente in discussione la presenza di Quint. L'istitutrice percorre le scale della torre fino ad arrivare a Miles che sta giocando con i suoi piccioni. Durante la conversazione il bambino insiste sul fatto che sia stato da solo, in compagnia dei suoi «amici golosi», e che probabilmente la giovane donna sia stata l'unica a notare questa strana presenza. Poiché Miles ha saputo dalla sorella di come Miss Giddens abbia recentemente avuto problemi a dormire la notte, suggerisce l'idea che possa essere estremamente stanca e incline ad immaginare le cose. Tuttavia, Miles stesso è consapevole di come Flora dica spesso bugie e non sia affidabile. In questo modo l'affidabilità dell'istitutrice e dei bambini viene messa in discussione.

Quando Miss Giddens vede per la prima volta Miss Jessel al lago, ciò avviene in due scatti che presentano un punto di vista soggettivo, uno dei quali mostra Flora e la precedente istitutrice nello stesso fotogramma. Queste riprese sono seguite da una terza in cui Miss Jessel non è più visibile. Manipolando le apparizioni dei fantasmi in modo tale da vederli solamente attraverso gli occhi della giovane donna, o dal suo punto di vista, Clayton lascia aperta la questione dell'attendibilità della narrazione. Sia nella scena che viene girata all'interno dell'aula sia in quella finale al lago, l'istitutrice si trova all'interno della cornice con Miss Jessel e siamo capaci di vedere entrambe. All'interno dell'aula vediamo solamente la testa e le spalle dell'istitutrice, e dietro di lei fa capolino Miss Jessel seduta alla scrivania mentre piange. Nella scena del lago all'interno della ripresa vediamo Miss Giddens e Flora, segue poi una messa a fuoco profonda su Miss Jessel all'in piedi fra i canneti.

Alla luce di quanto appena detto, è possibile avere delle riprese che presentano un punto di vista soggettivo dove il protagonista diventa il narratore implicito nella

---

<sup>218</sup> Ivi, p. 211.

scena?<sup>219</sup> Percy Lubbock, ad esempio, definisce un punto di vista simile nel romanzo:

The seeing eye is with somebody in the book, but its vision is reinforced; the picture contains more, become richer and fuller, because it is the author's as well as his creature's, both at once. Nobody notices, but in fact there are now two brains behind that eye; and one of them is the author's, who adopts and shares the position of his creature, and at the same time supplements his wit. If you analyze the picture that is now presented, you find that it is not all the work of the personage whose vision the author has adopted. There are touches in it that go beyond any sensation of his, and indicate that someone else is looking over his shoulder – seeing things from the same angle, but seeing more, bringing another mind to bear upon the scene. It is an easy and natural extension of the personage's power of observation. The impression of the scene may be deepened as much as need be; it is not confined to the scope of the mind, and yet there is no blurring of the focus by a double point of view<sup>220</sup>.

Per Lubbock, dunque, questo punto di vista rafforza la visione ma non ne costituisce uno sdoppiamento. Lo spettatore nelle scene precedentemente descritte sta guardando al di là delle spalle dell'istitutrice, sta condividendo con lei questa esperienza e sta validando il fatto che i fantasmi siano reali perché è capace di vedere Miss Jessel. Ma allora il punto di vista soggettivo è limitato soltanto a quei momenti dove la camera agisce come fosse gli occhi del protagonista? In realtà, per Palmer, il punto di vista potrebbe anche essere uno stato d'animo, un'atmosfera che proviene dagli effetti delle luci, dell'inquadratura e la durata delle riprese<sup>221</sup>. Inoltre:

The reality of the ghosts is still in doubt if the over-the-shoulder shots are considered subjective, if we are drawn into the governess' world as the children possibly are, a subjective world so powerful that she can make us participate in her intensely psychological states of mind<sup>222</sup>.

Quando comprendiamo e condividiamo il suo sentire, l'atmosfera del suo mondo, condividiamo la sua percezione dei fantasmi. James Palmer è dell'idea che gli spettri siano reali sia nello scritto che nel film, non è tuttavia capace di trovare una conferma definitiva<sup>223</sup>.

---

<sup>219</sup> Ivi, p. 212.

<sup>220</sup> Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, New York, 1957, p. 258.

<sup>221</sup> James W. Palmer, *Cinematic ambiguity: James the turn of the screw and Clayton's The innocents*, Salisbury University, 1977, p. 212.

<sup>222</sup> Ibidem.

<sup>223</sup> James W. Palmer, *Cinematic ambiguity: James the turn of the screw and Clayton's The innocents*, Salisbury University, 1977, p. 212.

L'ultima apparizione di Quint aggiunge un ulteriore twist finale al cambiare repentino del punto di vista nel film. L'istitutrice insegue Miles nel giardino occupato dalle statue e cerca di compiere un ultimo tentativo per fargli pronunciare il nome dell'uomo. Vi sono alcune riprese fatte dal punto di vista della donna che ci mostrano diverse statue che si ergono a partire dai loro piedistalli, sul sesto si trova Quint. Dopo essere stato esortato da Miss Giddens, Miles urla il suo nome, ma non è chiaro se lo veda o meno, in quanto dice «Where? Where?». In una ripresa fatta dall'alto vi è Quint che alza il suo braccio sinistro sopra la donna, che lo sta guardando, mentre lo sguardo di Miles non è rivolto verso l'alto, dove dovrebbe trovarsi il fantasma, ma in basso. Segue un close-up sul bambino che urla «Where you devil». Clayton ha fatto apparire lo spirito dall'alto per garantire ancora incertezza in questa scena in cui noi spettatori siamo capaci di vederlo assieme a Miss Giddens. Miles, invece, sembra in uno stato di shock. La scena successiva è avvolta dal silenzio, il bambino cade a terra e ci rendiamo conto di come la figura che occupa il piedistallo non è altro che una statua di marmo. Sembrerebbe quasi che Clayton voglia presentarci momentaneamente la scena dal punto di vista dei fantasmi, per farci assistere alla loro ultima terribile azione<sup>224</sup>.

---

<sup>224</sup> Ibidem.

## Conclusioni

I molteplici e mutevoli punti di vista che vengono adoperati sono estremamente importanti nel processo di trasposizione di *The Turn of the Screw*. Il punto di vista potrebbe disturbare e disorientare lo spettatore, ma consente di osservare gli eventi da diverse prospettive ed impedisce interpretazioni troppo dogmatiche o semplicistiche. Gli spettri potrebbero essere reali e la soggettività che condividiamo con l'istitutrice potrebbe indicare i suoi poteri visionari. D'altro canto, i fantasmi potrebbero anche essere frutto dell'immaginazione, e il punto di vista soggettivo dell'istitutrice potrebbe portare alla luce le sue allucinazioni nevrotiche. Bisogna dunque considerare entrambe le porzioni della realtà. Questi dubbi non eliminano tuttavia il bisogno di interpretazioni, lo spettatore è ancora chiamato a dare il suo giudizio, ma solo dopo aver visto la complessità e la molteplicità della vita che si sviluppa a Bly.

Infine, *The Innocents* non prova a semplificare o spiegare il male presente nello scritto di James<sup>225</sup>. Anche se alcune scene non presenti nel romanzo vengono aggiunte nel film ed altre ancora omesse, è chiaro dal modo in cui vengono trattati i temi ed i personaggi che i produttori abbiano rispettato la storia originale. Secondo l'opinione di Palmer<sup>226</sup>, a differenza di film quali *The Exorcist*<sup>227</sup>, *The Innocents* richiede coinvolgimento emotivo ed intellettuale da parte degli spettatori. In *The Exorcist* ciò che noi spettatori riceviamo è una manipolazione dei nostri sensi e sensibilità, e dimostra come il film abbia la capacità di sfruttare le emozioni del pubblico senza nemmeno dovere indagare troppo sulla natura del bene e del male, in quanto il suo intento è quello di terrorizzare e disgustare gli spettatori. Non c'è nulla di ambiguo nel film che riguardi la natura del male, anzi vediamo la bambina, posseduta dal diavolo, capace di spostare e sbattere oggetti nel cuore della notte e comportarsi e parlare in modo osceno. In *The Innocents*, invece, la causa e gli effetti del male non sono né così trasparenti né così superficiali. Miles e Flora non cambiano mai il loro aspetto, anche se il pubblico si ritrova ad avere una considerazione diversa di loro a causa delle complesse e contraddittorie informazioni fornite dal suono e dalle riprese.

Non dobbiamo tuttavia vedere l'istitutrice come una narratrice assolutamente affidabile anche se gli spettri dovessero essere reali, dovremmo continuare a considerarla come un personaggio complesso le cui sincere e buone intenzioni sono

---

<sup>225</sup> Ivi, p. 213.

<sup>226</sup> Ivi, p. 213.

<sup>227</sup> *The Exorcist*, diretto da William Friedkin, Warner Bros. Pictures, 1973.



mescolate con motivazioni che lei stessa non riesce a comprendere. A riguardo Katherine Anne Porter disse: «an illuminant is not always an illuminant for good. The most dangerous people in the world are the illuminated ones through whom forces act when they themselves are unconscious of their motives»<sup>228</sup>.

I fantasmi potrebbero essere reali, ma l'istitutrice ha sottovalutato i loro poteri e sopravvalutato i suoi nel portare a termine l'esorcismo. Il dibattito critico che si è creato sull'istitutrice e gli spiriti è stato per la maggior parte uno scontro tra interpretazioni diverse che si escludono a vicenda e sono contraddittorie. Nel film, si potrebbe credere che i fantasmi siano reali, che i bambini siano posseduti, e che Miss Giddens si confronti con la sua sessualità per la prima volta nel momento in cui incontra lo zio, Miles, Flora e le presenze maligne. Un'interpretazione di questo tipo ci permette di credere in ciò che vediamo nel film, ma allo stesso tempo riconosce la complessità del personaggio dell'istitutrice e l'ambiguità della novella.

In *The Rhetoric of Fiction*, Wayne Booth è dell'idea che l'istitutrice «sees what she says she sees» e «behaves about as well as we could reasonably expect of ourselves under similarly intolerable circumstances»<sup>229</sup>. Inoltre, crede che l'inaffidabilità della donna sia stata importata nel racconto dai critici moderni il cui amore per l'ambiguità non ha confini, ed il risultato è che «our lines of communication have been fouled, and this is not a good thing»<sup>230</sup>.

L'ambiguità del film *The Innocents* non è adoperata solo per manipolare o confondere lo spettatore, ma è qualcosa che nasce dalla vita stessa e dai nostri tentativi di comprendere le esperienze. L'incertezza non riguarda la possibile esistenza o meno del male, ma la sua natura, da dove nasca. Che il male esista nel mondo circostante non dovrebbe impedirci di comprendere le potenzialità del male dentro di noi. Clayton ci ha fornito una trasposizione ricca ed equilibrata dello scritto e della sua figura portante, l'istitutrice, le cui «disturbing intuitions», nelle sue stesse parole «arise in part from the environment, in part from the depths of her own character»<sup>231</sup>.

Jean Thomas Allen critica la versione cinematografica del racconto dicendo che è più vaga che ambigua, poiché Clayton fallirebbe a stabilire un chiaro set narrativo di segnali che conferirebbero allo spettatore un'occasione per giudicare la validità degli

---

<sup>228</sup> Katherine Ann Porter, Allen Tate, Mark Van Doren, *James's 'The Turn of the Screw': A Radio Symposium*, in *A Casebook*, p. 166.

<sup>229</sup> Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961, p. 314.

<sup>230</sup> Ivi, p. 372.

<sup>231</sup> James W. Palmer, *Cinematic ambiguity: James the turn of the screw and Clayton's The innocents*, Salisbury University, 1977, p. 214.

eventi mostrati sullo schermo<sup>232</sup>. Tuttavia, per Recchia<sup>233</sup>, James è solo un po' meno vago di Clayton nel fare sapere al lettore chi è che sta narrando la storia. Ci lascia immaginare chi sia il narratore, come e perché l'istitutrice si prenda cura di Douglas dopo gli eventi tragici di Bly, e in che senso Douglas fosse così affezionato a lei. Le complicazioni e le possibilità che James ha costruito in questa cornice non la rendono più affidabile dell'uso semplice ma al tempo stesso ambiguo che ne fa Clayton; e come quella di Clayton, anche quella di James è architettata per confonderci il più possibile, ne segue che l'effetto finale sia lo stesso. La reale differenza consiste nel modo in cui le due cornici consentono prima a James e poi a Clayton di utilizzare i loro strumenti: le parole per il primo, le immagini, i suoni e gli effetti speciali per il secondo.

---

<sup>232</sup> Jeanne Thomas Allen, *The turn of the Screw and The Innocents: two types of Ambiguity*, Classic American Novel and the Movies, New York, Gerald Peary and Roger Shatzkin, 1977, p. 210.

<sup>233</sup> Edward Recchia, *An Eye for An I: Adapting Henry James's The turn of the screw to the screen*, Salisbury University, 1987, p. 31.

## Bibliografia

ACCARDI, Andrea, *Non è vero ma ci credo: il soprannaturale letterario secondo Francesco Orlando*, in «Mimesis, il testo, la figuralità, il mondo», 2017, pp. 64-65.

ALLEN, Jeanne Thomas, *The turn of the Screw and The Innocents: two types of Ambiguity*, Classic American Novel and the Movies, New York, Gerald Peary and Roger Shatzkin, 1977, p. 210.

BAMFORD, T.W., *The rise of the Public Schools*, London, 1967, p. 71.

BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961, pp. 314-372.

BREUER, Josef, Sigmund Freud, *Comunicazione preliminare: sul meccanismo psichico dei fenomeni isterici. Studi sull'isteria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, p. 717.

BRUGNOLO, Stefano, *L'allargamento della nozione di letteratura* in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato (a cura di), *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci editore, 2016, pp. 244-248.

CAILLOIS, Roger, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma, Edizioni Theoria, 1991, p. 19.

CAPOTE, Truman, Draft script of *The Innocents*, January 1961, pp. 10-40.

CARGILL, Oscar, *The Turn of the Screw and Alice James*, PMLA, 1963, pp. 242-243.

CAROTENUTO, Aldo, *Il fascino discreto dell'orrore, Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Milano, Bompiani, 1997.

CESERANI, Remo, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.

CLAYTON, Jack, *The innocents*, diretto da Jack Clayton, Achilles Film productions, 1961.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Bologna, Marietti, 2008.

EDEL, Leon, *Henry James Letters*, Vol. 1: 1843-1875, Belknap Press of Harvard University, pp. 3-4.

EDEL, Leon, *The Complete Notebooks of Henry James*, Oxford University Press, 1987.

ELIA, Eliana, *Il giro di vite di Henry James: strutture e immagini*, Lecce, Milella, 1989.

ELLIS, Havelock, *Studies in the Psychology of Sex*, New York, Random House, 1936, pp. 213-231.

FESTINGER, Leon, *Teoria della dissonanza cognitiva*, Milano, Franco Angeli, 2001.

FREUD, Sigmund, *Studi sull'isteria e altri scritti*, a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, vol. I.

FREUD, Sigmund, *Metapsicologia: l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, vol. 8.

FREUD, Sigmund, *Filosofia e psicoanalisi*, a cura di S. Noravia, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

FREUD, Sigmund, *Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1904*, Torino, Bollati Boringhieri, 1986.

FREUD, Sigmund, *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 484.

FREUD, Sigmund, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, 1991.

FREUD, Sigmund, *Frammento di un'analisi d'isteria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

FREUD, Sigmund, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Milano, Rizzoli, 2010.

FREUD, Sigmund, *Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio del piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

FREUD, Sigmund, *L'interpretazione dei sogni*, Roma, Newton Compton, 2014, p. 190.

FREUD, Sigmund, *La mia vita, La psicoanalisi*, a cura di Cesare L. Musatti, Milano, Mursia, 2018.

FRIEDKIN, *The Exorcist*, diretto da William Friedkin, Warner Bros. Pictures, 1973.

GEYMONAT, Ludovico, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Milano, Garzanti, 1983, vol. V, cap. XXI.

GODDARD, Harold C., *A Pre-Freudian Reading of The Turn of the Screw*, Nineteenth-Century Fiction, 1957, pp. 11-13.

HEILMAN, Robert, «*The Turn of the Screw*» as a Poem, University of Kansas City, 1948.

HOFFMANN, E. T. A., *L'uomo della sabbia*, a cura di Ginevra Quadrio Curzio, Milano, La vita felice, 2018.

JAMES, Henry, *A Tragedy of Error*, 1864.

JAMES, Henry, *The Art of Fiction. Partial Portraits*, 1888, p. 85.

JAMES, Henry, *Romanzi Brevi*, Milano, Mondadori, 1990, p. 29.

- JAMES, Henry, *Daisy Miller*, Segrate, Rizzoli, 2008.
- JAMES, Henry, *L'angolo felice*, Monza, Leone editore, 2012.
- JAMES, Henry, *Il giro di vite*, Torino, Einaudi, 2014.
- JAMES, Alice, *Il diario*, Roma, Nutrimenti, 2006.
- JENTSCH, Ernst, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, 1906, trad. inglese di Roy Sellars, Angelaki 2.1, 1995.
- JONES, Ernest, *Vita e opere di Freud*, Milano, il Saggiatore, 1962.
- KIMBROUGH, Robert, *The Turn of the Screw*, New York, A Norton Critical Edition, 1966, p. 120.
- KNIGHT, Aldrich C., *Another twist to «The Turn of the Screw»*, Modern Fiction Studies, 1967, pp. 167–178.
- KRIS, Ernst, Introduzione alla prima edizione delle Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1904, *Le origini della psicoanalisi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1961.
- LAVATER, Johann Caspar, *Frammenti di fisiognomica*, Napoli, Edizioni Theoria, 1989.
- LUBBOCK, Percy, *The Craft of Fiction*, New York, 1957, pp. 251-258.
- MANNONI, Octave, *La funzione dell'immaginario*, Bari, Laterza, 1972, p. 166.
- MANTEGAZZA, Paolo, *Fisionomia e mimica*, Milano, Fratelli Dumolard, 1881, p. 178.
- MOCHI, Giovanna, *Le cose cattive di Henry James*, Parma, Pratiche editrice, 1982.

MONTGOMERY, *Lady in the Lake*, diretto da Robert Montgomery, Metro-Goldwyn-Mayer, 1947.

NARDIN, Jade, The turn of the screw: *The Victorian background*, in «Mosaic: an interdisciplinary Critical Journal», 1978, pp. 131-142.

NORTON, Rictor, *Henry James's The Turn of the Screw*, Gay History and Literature, 1971.

ORLANDO, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, p. 211.

ORLANDO, Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo; Luciano Pellegrini; Valentina Sturli, Torino, 2017.

PALMER, James W., *Cinematic ambiguity: James the turn of the screw and Clayton's The innocents*, Salisbury University, 1977.

PORTER, Katherine Ann, TATE Allen, e VAN DOREN Mark, *James's 'The Turn of the Screw': A Radio Symposium*, in *A Casebook*, p. 166.

RECCHIA, Edward, *An Eye for An I: Adapting Henry James's The turn of the screw to the screen*, Salisbury University, 1987.

RENNER, Stanley, *Sexual Hysteria, Physiognomical Bogeymen, and the "Ghosts" in The Turn of the Screw*, *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 43, 1988, pp. 176-181.

RUDWIN, Maximilian Josef, *The Devil in Legend and Literature*, Open Court publishing company, 1970, p. 50.

SILVER, John, *A Note on the Freudian Reading of The Turn of the Screw*, *American literature*, 1957, pp. 210-211.

*Show*, January, 1962, p. 30.

SOLOMON, Eric, *The Return of the Screw*, Kansas City, The University Review, 1964.

SPINELLI, Antonia, *Confrontarsi con gli spazi vuoti: Il giro di vite di Henry James tra interpretazione ed esperienza*, in *Psicoart*, 2015, pp. 9-10.

TODOROV, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000, p. 45.

TREDY, Dennis, *Shadows of Shadows: Techniques of Ambiguity in Three Film Adaptations of «The Turn of the Screw»: Jack Clayton's *The Innocents* (1961), Dan Curtis's *The Turn of the Screw* (1974), and Antonio Aloy's *Presence of Mind* (1999) »*, *E-rea*, 5.1, 2007.

TYTLER, Graeme, *Physiognomy in the European Novel*, Princeton University Press, 2014.

VANN, J. Don, *Critics on Henry James*, New Delhi: Universal Book Stall, 1972, p. 236.

WALDOCK, A.J.A, *Mr. Edmund Wilson and the Turn of the Screw*, *Modern Language Notes*, 1947, pp. 333-334.

WILLEN, Gerald, *A Casebook on Henry James's "The Turn of the Screw"*, Thomas Y. Crowell, New York, 1969.

WILSON, Edmund, *L'ambiguità di Henry James*, *Il pensiero Multiplo*, Milano, Garzanti, 1976.

WOOLF, Virginia, *I racconti di fantasmi di Henry James*, Torino, Einaudi, 1988, p. 13.