

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Tesi di laurea triennale

ADATTARE L'IMMAGINAZIONE MELODRAMMATICA.  
IL CASO DI "IL GIRO DI VITE" E "SUSPENSE"

Relatore:

Prof. Alessandro Melica

Laureanda: Alessia Franco

Matricola: 2083116

Anno accademico: 2024/2025



Al Prof. Alessandro Metlica per la sua disponibilità e prontezza  
nell'assistermi durante il mio percorso di scrittura e per i suoi  
consigli che mi sono stati di immenso aiuto e mi hanno per-  
messo di migliorare le mie competenze;  
Ai miei genitori Moira e Fabio che, nonostante i miei molti di-  
fetti, mi hanno sempre sostenuta sotto ogni aspetto;  
A mio fratello Thomas e a Marianna che rappresentano per me  
un modello da cui trarre ispirazione;  
A Buddy e Ariel, il mio fratellino e la mia sorellina a quattro  
zampe che durante tutto il mio percorso di studi mi hanno do-  
nato momenti di pura allegria;  
A tutti i miei amici e compagni di studi con cui sono cresciuta  
condividendo le gioie e i dolori della vita;  
Grazie mille.



# Indice

Introduzione	7
1. Introduzione alla teoria degli adattamenti	9
1.1 La fedeltà all'originale è davvero necessaria?	9
1.2 Che cosa (e come) viene adattato?	10
1.3 I cliché sugli adattamenti cinematografici	11
1.4 Modalità d'interazione e gradi d'immersione	14
1.5 L'adattatore	15
2. L'immaginazione melodrammatica	17
2.1 Le origini del melodramma	17
2.2 Le caratteristiche del melodramma	19
2.2.1 L'inevitabile lotta manichea	19
2.2.2 Esprimere lo stupore melodrammatico	20
2.2.3 Il <i>topos</i> del mutismo	24
2.3 La prospettiva di Henry James	26
3. Suspense	33
3.1 Le differenze tra <i>Suspense</i> e <i>Il giro di vite</i>	33
3.2 Il melodramma cinematografico	37
Conclusione	47
Appendici	49
Bibliografia	61



# Introduzione

La parola “melodramma” diversamente dal senso che detiene nel contesto italiano, ossia un «dramma interamente cantato con accompagnamento strumentale»<sup>1</sup>, indica un genere teatrale in prosa, con l’accompagnamento musicale di un’orchestra, che spopola a Parigi nella prima metà del XIX secolo. Questo è il significato di melodramma che viene preso in considerazione da Peter Brooks<sup>2</sup> nel suo saggio intitolato *L’immaginazione melodrammatica* (1976). Il discorso di Brooks è volto a definire ciò che lui chiama appunto “immaginazione melodrammatica” ovvero una caratteristica appartenente a buona parte della letteratura ottocentesca e che è possibile intuire nei melodrammi veri e propri del medesimo secolo.

La tesi che esporrò nei seguenti capitoli nasce da una domanda di ricerca che mi sono posta nel momento in cui ho tentato di espandere al cinema (ambito di studi più strettamente legato al mio percorso universitario) il lavoro di Brooks. Come si sviluppa l’immaginazione melodrammatica presente in un testo letterario nel momento in cui esso viene adattato al *medium* cinematografico? Per dare una risposta a questa domanda ho ritenuto opportuno svolgere un’analisi comparativa di un caso di studio specifico: il racconto di Henry James *The Turn of the Screw* (*Il giro di vite*) del 1898 e uno degli adattamenti cinematografici tratti da esso, *The Innocents* (*Suspense*) girato da Jack Clayton nel 1961.

La scelta del racconto di James è dovuta principalmente al fatto che l’autore americano è stato preso in analisi, assieme a Balzac, proprio da Brooks nel suo saggio che ho preso in esame. Per quanto riguarda il film, le motivazioni della mia scelta sono due: l’innegabile bellezza della pellicola di Clayton e il fatto alcuni, tra i saggi che ho studiato sul tema degli adattamenti, hanno preso in esame proprio questa pellicola<sup>3</sup> fornendomi in questo modo una buona base di partenza per la mia analisi.

Nel primo capitolo verrà fornita una breve introduzione alla teoria degli adattamenti, tuttavia, la spiegazione si focalizzerà esclusivamente sul caso degli adattamenti

---

<sup>1</sup> [www.treccani.it](http://www.treccani.it)

<sup>2</sup> M. B. Bertini, *Melodramma, mélodrame, mélo*, in P. Brooks, *L’immaginazione melodrammatica*, Milano, il Saggiatore, 2023, p. 7 (trad. it. di D. Fink di *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, 1976).

<sup>3</sup> *Teoria degli adattamenti* di Linda Hutcheon e *Cinema, letteratura, intermedialità* a cura di Giulia Carlucio, Anna Masecchia e Stefania Rimini.

cinematografici tratti da opere letterarie senza prendere in considerazione le tipologie di trasposizione che coinvolgono altri *media*; questo per fornire una conoscenza mirata all'analisi comparativa tra il racconto di James e il suo adattamento cinematografico del 1961. Questo primo capitolo sarà basato principalmente sullo studio pubblicato da Linda Hutcheon con il nome, per l'appunto, di *Teoria degli adattamenti*, il quale propone un approccio che attribuisca la stessa importanza a tutti i diversi *media* dando come risultato delle analisi tendenzialmente oggettive.

Basandosi invece sul saggio di Brooks, il secondo capitolo tratterà più nel dettaglio del concetto di immaginazione melodrammatica e della sua applicazione nella scrittura di Henry James con particolare attenzione al racconto "Il giro di vite".

Il terzo capitolo verterà sull'effettiva analisi comparatistica tra il racconto di James e il film di Clayton concentrandosi sul modo in cui gli elementi legati all'immaginazione melodrammatica vengono transcodificati dal *medium* letterario a quello cinematografico.

# 1. Introduzione alla teoria degli adattamenti

## 1.1 La fedeltà all'originale è davvero necessaria?

In materia di adattamenti, uno dei principali criteri di valutazione presi in considerazione da critici e appassionati è la fedeltà al modello originario. Si tratta di un dogma, nato dalla valorizzazione delle «idee di originalità e personalità artistica tramandateci dalla filosofia illuminista e romantica»<sup>4</sup>, che vuole intendere gli adattamenti come prodotti derivati e secondari<sup>5</sup> non solo cronologicamente parlando, ma anche e soprattutto in senso qualitativo. Per guadagnarsi un minimo rispetto da parte del pubblico sembra dunque che un adattatore debba indiscutibilmente attenersi il più possibile al fantomatico modello originario, ancor più se si tratta di un adattamento di un'opera letteraria. Nella cultura occidentale alla parola (e dunque alla letteratura) è infatti assegnata un'indiscussa superiorità nei confronti di qualsiasi altra forma d'espressione.<sup>6</sup> Tuttavia, molti studiosi oggi adottano un approccio opposto e di conseguenza non gerarchico nello studio degli adattamenti: essi vengono visti anche in quanto opere autonome, la cui natura di testi intessuti di citazioni e riferimenti ad una fonte non implica che la fedeltà a quest'ultima debba essere necessariamente utilizzata come unico (o principale) criterio per analizzarli e giudicarli.<sup>7</sup>

Ma allora in che modo dobbiamo considerare un adattamento, se non come un'opera secondaria derivata da un'originale? Nel suo saggio *Teoria degli adattamenti* Linda Hutcheon propone una descrizione degli adattamenti in tre prospettive: adattamenti in quanto “prodotti”, ovvero trasposizioni dichiarate di una o più opere riconoscibili; adattamenti come “processi creativi” di appropriazione o conservazione (dell'originale); adattamenti come “processi di ricezione” nel momento in cui il fruitore confronta (oppure

---

<sup>4</sup> A. Chiurato, *Intermedialità. Narrazioni, linguaggi, pratiche*, Bologna, Pàtron editore, 2023, p. 33.

<sup>5</sup> L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011, p. 20 (trad. it. di G. V. Distefano di *A Theory of Adaptation*, 2006).

<sup>6</sup> M. Fusillo, *Adattamento*, in G. Carluccio, A. Masecchia e S. Rimini (a cura di), *Cinema, letteratura, intermedialità*, Roma, Carocci editore, 2023, p. 21.

<sup>7</sup> L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit. pp. 25-26.

no<sup>8</sup>) la trasposizione con l'opera adattata. Prendendo in considerazione queste tre definizioni possiamo dire che la presenza di una fonte originale da cui l'adattamento deriva è certamente un elemento da tener presente, tuttavia non deve essere l'unico criterio di giudizio in quanto ogni adattamento è anche un atto creativo a sé stante che si concretizza nell'atto di realizzazione da parte dell'autore e nell'esperienza di fruizione.

## 1.2 Che cosa (e come) viene adattato?

La maggior parte delle teorie sugli adattamenti è concorde nell'affermare che ciò che viene trasposto da un *media* all'altro sia la storia e più precisamente gli elementi che la costituiscono. Tra questi troviamo: i temi, fattori di massima importanza nei romanzi, ma che al cinema sono secondi alla trama e devono essere resi funzionali ad essa; i personaggi, cruciali sia nel grande schermo sia nella narrativa per la loro capacità di far immedesimare il fruitore; la *fabula*, tra gli elementi che più spesso subiscono importanti variazioni a causa, per esempio, di modifiche nell'intreccio, compressione/espansione del fattore tempo o cambiamenti del punto di vista.<sup>9</sup> A causare queste variazioni sono principalmente le diverse specificità dei *media*.

In un romanzo, si scava nel fango pur di trovare una motivazione plausibile o ci si distende in giri di parole puramente decorativi per nascondere la mancanza. In un film, nessun camuffamento di questo tipo sarebbe tollerabile per gli spettatori. Quando guardiamo un uomo fare qualcosa sullo schermo è il nostro stomaco più che il nostro cervello a dirci la verità su quel gesto. E non sono possibili infingimenti...<sup>10</sup>

Questo commento di Zadie Smith evidenzia, ad esempio, il fatto che in un *medium* realistico come il cinema, le motivazioni che spingono i personaggi ad agire sono fondamentali e devono essere plausibili, contrariamente a quanto accade in letteratura dove i personaggi, anche se spinti a comportarsi in un determinato modo da moventi poco veritieri, non provocano un inaccettabile effetto di straniamento nel lettore. Questa è una delle diversità che caratterizzano i due *media* e dimostra l'importanza di tenerle in considerazione nei processi di adattamento.

---

<sup>8</sup> «Se non sappiamo che ciò di cui stiamo avendo esperienza è effettivamente un adattamento o se l'opera che esso adatta non ci è familiare, non facciamo che fruire dell'adattamento come faremmo di qualsiasi altra opera.» Ivi, p.173.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 30-32.

<sup>10</sup> Z. Smith, 2003, cit. in L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., p. 65.

Nel momento in cui un autore si accinge ad adattare allo schermo un'opera letteraria deve necessariamente transcodificare ciò che è scritto in immagini e suoni, pensieri dei personaggi e descrizioni devono essere resi visibili e udibili. Nel romanzo di J. K. Rowling *Harry Potter e la pietra filosofale*, quando il protagonista incontra per la prima volta Rubeus Hagrid, quest'ultimo viene descritto come un uomo gigantesco che compare sulla soglia scardinando la porta e che ha bisogno di piegarsi per non sbattere la testa sul soffitto. Nella trasposizione cinematografica del 2001, questa scena viene riportata passo per passo e la ripresa che mostra la sagoma dell'uomo scardinare la porta, effettuata dal basso, rende ancor più evidente l'altezza esagerata che viene descritta nelle pagine del romanzo. (vedi Figura 1).

Oltre a questo tipo di cambiamenti è essenziale tenere in considerazione il fatto che generalmente è necessario più tempo per svolgere un'azione (come ad esempio lo spostarsi da un luogo ad un altro) piuttosto che leggere una descrizione della stessa. Questo implica, nel processo di adattamento, inevitabili tagli e modifiche volti a sintetizzare la trama di un'opera letteraria che viene quindi ridotta nel suo grado di complessità.<sup>11</sup> Gli adattamenti cinematografici tendono, dunque, ad essere spesso giudicati negativamente come processi di perdita sia in senso quantitativo (come appena spiegato) che in senso qualitativo e di questo aspetto tratterà il prossimo paragrafo.<sup>12</sup>

### 1.3 I cliché sugli adattamenti cinematografici

Secondo la prospettiva della perdita, il cinema e tutti i *media* mostrativi<sup>13</sup> sarebbero incapaci di esprimere alcuni elementi considerati, al contrario, punti di forza della letteratura. Si tratta di *cliché* che spesso e volentieri vengono smentiti con l'attuazione pratica delle tecniche audiovisive. Nel suo saggio (già citato in 1.1) Linda Hutcheon ha identificato e smentito quattro di questi assunti teorici.

Il primo pregiudizio vede la capacità di esprimere l'intimità o la distanza con il punto di vista come una prerogativa della modalità narrativa, escludendo la possibilità che i *media* mostrativi siano in grado di rappresentare punti di vista differenti dalla terza

---

<sup>11</sup> L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., pp. 64-66.

<sup>12</sup> Ivi, p. 66.

<sup>13</sup> «*Media* e generi diversi sono tutti "immersivi", ma alcuni di essi sono utilizzati per *raccontare* storie (romanzi, novelle e racconti brevi, per esempio); altri le *mostrano* (tutti i *media* mostrativi, che prevedono una messa in scena)» Ivi, p. 11.

persona. Ci sono alcune tecniche, come la voce fuori campo o l'uso di primi/primissimi piani (per esprimere «il microdramma delle espressioni umane»<sup>14</sup>), utilizzate spesso per ovviare a questa apparente incapacità, ma ad esempio l'uso del *voice over* risulta problematico perché obbliga lo spettatore a focalizzarsi sul significato delle parole pronunciate piuttosto che sull'azione in corso. Conviene invece intendere il punto di vista in un'altra prospettiva: la possibilità oppure l'impossibilità concessa (dall'autore) allo spettatore di accedere alle informazioni e alla coscienza dei personaggi.<sup>15</sup> In tal modo è possibile, anche se non visivamente, fornire allo spettatore la prospettiva di un dato personaggio o addirittura portare al cinema l'esperienza di un narratore inattendibile.

Il secondo cliché relega il campo dell'interiorità al linguaggio verbale, giudicando le arti audiovisive inadatte ad esprimere l'interiorità della psiche, i sentimenti e i pensieri.<sup>16</sup> Tale pregiudizio è stato smentito molte volte in quanto, con l'utilizzo di tecniche propriamente cinematografiche, è sicuramente possibile suscitare ed esprimere emozioni e condizioni psicologiche. Un esempio ce lo fornisce l'adattamento televisivo (S. Costanzo, 2018) del romanzo *L'Amica geniale* scritto da Elena Ferrante. L'atmosfera cupa e tragica creata dalle parole dell'autrice viene riportata nell'adattamento, ad esempio, con un utilizzo mirato della fotografia e della musica. Prendendo in considerazione la fotografia, grande importanza viene riservata al colore e in particolare ai toni del blu e del grigio (a discapito del rosso) che hanno il compito di determinare il contenuto emozionale della scena (vedi Figura 2). L'unica volta in cui si verifica un cambiamento cromatico avviene nel momento in cui Elena va per la prima volta in vacanza, qui la tonalità del blu acquisisce calore e luminosità. Anche l'elemento sonoro è volto a sottolineare l'abbassamento di tono della narrazione: nella colonna sonora de *L'amica geniale* ricorre costantemente il basso continuo ricordando allo spettatore l'incombente di un destino inevitabile.<sup>17</sup> Utilizzando espedienti sonori e visivi è dunque possibile raggiungere il piano dell'interiorità poiché nel cinema «le apparenze esteriori sono costruite in modo da rispecchiare le verità interiori.»<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> G. Bluestone, *Novels into film*, cit. in *ivi*, p. 88.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 87-91.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>17</sup> L. Faienza, Questa storia non è una commedia: intragenericità e modalità di adattamento nella serie tv dell'amica geniale, in M. Fusillo, M. Lino, L. Faienza, L. Marchese (a cura di), *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Bologna, il Mulino, 2020, pp. 307-312.

<sup>18</sup> L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., p. 95.

Un altro assunto teorico vuole il cinema capace di esprimere unicamente il tempo presente. Il qui e ora suggerito dalla cinepresa, in pratica non permetterebbe di raggiungere passato e futuro. Mettere a repentaglio questa tesi è molto semplice: i *flashback* e i *flashforward* in un film possono risultare addirittura più efficaci che in un'opera narrativa perché la mediazione del narratore viene sostituita dall'immediatezza di dissolvenze, costumi, scenografie, e molto altro. Un metodo comunemente utilizzato nei *flashback* è l'effetto seppia, ovvero una correzione del colore in post-produzione che, ricordando delle fotografie d'epoca, dà l'impressione di essere nel passato. Vi sono quindi molti modi per esprimere temporalità differenti anche all'interno di un *media* mostrativo quale il cinema.<sup>19</sup>

Infine, il quarto cliché assume che i *media* mostrativi siano incapaci di tradurre elementi quali l'ambiguità, l'ironia, i simboli, le metafore, i silenzi e le assenze.<sup>20</sup> Per quanto riguarda l'ambiguità, è senz'altro difficoltoso rappresentarla in un *medium* mostrativo come il cinema, ma non impossibile, anzi un adattamento da la possibilità di passare da un linguaggio che parla solo tramite parole a uno che si esprime anche con immagini e suoni permettendo di attivare contemporaneamente più sfere sensoriali nello spettatore.<sup>21</sup> Ad esempio, se un'immagine sembra esprimere una certa emozione, la musica può rivelarcene una nascosta oppure trarci in inganno producendo un senso di ambiguità che fa sorgere dubbi e incertezze. Prendendo in esame simboli e metafore, il cinema è in grado di rappresentarli entrambi, ad esempio tramite le tecniche di montaggio. La capacità della cinepresa di isolare determinati elementi e quella del montaggio di metterli in ordine, permette di conferire loro particolari significati e valori simbolici.<sup>22</sup> L'effetto Kulesov è l'evidente dimostrazione di questa particolare capacità del cinema. (vedi Figura 3)

l'effetto Kulesov dimostra chiaramente come l'associazione di due immagini può produrre un senso diverso da quello che ognuna di esse ha presa in sé per sé. L'unire B ad A può far sì che A venga interpretata dallo spettatore in modo inedito. Il montaggio si caratterizza così innanzitutto per la sua funzione di produzione di senso<sup>23</sup>

Cosa accade quando, invece, si tenta di rappresentare un'azione che nel testo scritto non viene narrata? In questo caso l'adattatore va incontro ad una scelta: può

---

<sup>19</sup> Ivi, pp. 101-103.

<sup>20</sup> Ivi, p. 108.

<sup>21</sup> Ivi, p. 111.

<sup>22</sup> Ivi, p. 112.

<sup>23</sup> G. Rondolino e D. Tomasi (a cura di), *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Terza edizione, Utet Università, p. 224.

proporre l'azione in questione secondo la sua immaginazione oppure può tentare di rappresentarla pur mantenendo la sua assenza. Se un autore sceglie quest'ultima opzione uno degli strumenti che può utilizzare è, ancora una volta, l'elemento sonoro. Similmente a ciò che può accadere a teatro anche al cinema, in presenza di silenzio verbale e in assenza di azione, un accompagnamento musicale può suggerire le emozioni dei personaggi che stanno fuori dal campo visivo della cinepresa.<sup>24</sup> Gli spettatori non vedono cosa sta accadendo ma lo percepiscono. C'è comunque da tenere in considerazione una differenza: un lettore può riempire i vuoti narrativi con la propria fantasia, mentre lo spettatore di un *medium* mostrativo viene guidato costantemente da suoni e immagini, scelti e pensati dagli autori, che non lasciano molto spazio alla libera immaginazione.<sup>25</sup>

#### 1.4 Modalità d'interazione e gradi di immersione

Parlando del fruitore è inevitabile trattare delle tre modalità attraverso cui i diversi *media* interagiscono con esso: la narrazione che coinvolge il lettore (nel caso di un'opera letteraria) attraverso l'immaginazione; la mostrazione la quale invita il fruitore ad immergersi attraverso i sensi dell'udito e della vista; la modalità partecipativa<sup>26</sup> che coinvolge il fruitore sul piano fisico e cinestetico.<sup>27</sup> Ognuna di queste modalità implica nel fruitore un preciso atto mentale che si svolge in maniera differente. Quando leggiamo il nostro cervello assorbe le informazioni gradualmente, una dopo l'altra; al contrario se stiamo vedendo un film tutti gli *input* sensoriali ci arrivano contemporaneamente, vediamo le immagini e sentiamo dialoghi e musica nello stesso momento, proprio come accade nella vita reale.<sup>28</sup> Questo introduce un altro concetto importante: i gradi di immersione.

Quanto e come un lettore può immergersi in un racconto? Come cambia questo processo nel caso di uno spettatore al cinema? Un film ha il potere di sommergere letteralmente gli spettatori, nel momento in cui l'immagine ci appare davanti agli occhi non possiamo pensare, vedere o sentire nient'altro.<sup>29</sup> Per questa sua capacità, a giudicare da alcuni, l'arte cinematografica impedirebbe agli spettatori lo sviluppo di una propria autonomia intellettuale; l'esatto opposto accadrebbe ai lettori che, secondo la teoria letteraria

---

<sup>24</sup> L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., pp. 116-117.

<sup>25</sup> Ivi, p.119.

<sup>26</sup> Questa modalità si riferisce a *media* quali i videogiochi, pertanto, non riguardando direttamente gli oggetti della mia analisi, da questo punto in avanti non verrà più presa in considerazione.

<sup>27</sup> Ivi, p. 47.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 185-186.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 187-188.

della ricezione, contribuiscono attivamente alla produzione di significato di ciò che stanno fruendo.<sup>30</sup> In breve, nelle diverse modalità di interazione il grado di immersione sarebbe inversamente proporzionale alla libertà di azione e di pensiero. Le riflessioni concesse al lettore nel corso della fruizione sono impedita, nella visione di un film, dall'immediatezza che lo caratterizza. Tale prospettiva risulta inverosimile, in primo luogo, perché non sempre un prodotto cinematografico è caratterizzato da riprese frenetiche che impediscono allo spettatore di riflettere o di contemplare ciò che fruisce<sup>31</sup>; in secondo luogo c'è da tenere in considerazione che, oggi più che mai, anche la visione di un film può essere controllata dal fruitore. Tutti possiamo sperimentare la visione di un prodotto audiovisivo attraverso le piattaforme di streaming e sappiamo che queste danno la possibilità di fermare e riprendere la visione a piacimento oltre a permettere di riesaminare nuovamente scene già viste, balzando avanti e indietro nel corso del film. Questo lascia spazio, senza ombra di dubbio, a riflessioni anche molto approfondite. Uno spettatore, ad esempio, può decidere di mettere in pausa la visione e riflettere o addirittura discuterne con qualcun altro per poi riprendere la fruizione. L'assunto secondo il quale i *media* mostrativi intralciano la libertà intellettuale dei fruitori è di conseguenza, quanto meno al giorno d'oggi, da considerarsi superato.

## 1.5 L'adattatore

Concludendo questo capitolo, ritengo opportuno dire due parole sulla figura dell'adattatore poiché l'adattamento, in quanto processo creativo, è inevitabilmente soggetto alle sue volontà. Nel mondo del cinema colui che viene normalmente considerato l'autore di un film è il regista, ma di fatto ci sono moltissime altre figure professionali che concorrono alla definizione del prodotto finale e il loro operato è altrettanto impattante nel definirne la cifra autoriale. Pensiamo ad esempio ai compositori musicali che elaborano le colonne sonore (si è visto nel paragrafo 1.3 quanto esse possano risultare determinanti nella produzione di senso) oppure agli sceneggiatori che, nel processo di transcodificazione sono i primi ad interfacciarsi con la fonte; ci sono poi gli attori che, nel caso degli adattamenti, possono determinare il grado di somiglianza con i personaggi della storia adattata.<sup>32</sup> Ogni autore, che sia regista, sceneggiatore, attore oppure un'altra

---

<sup>30</sup> Ivi, pp. 190-191.

<sup>31</sup> Ivi, p. 192.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 123-125.

figura, quando adatta un testo non si rifà soltanto ad esso poiché ci sono molti altri fattori che influenzano il suo lavoro. Si può trattare di preferenze estetiche, motivazioni politiche o personali (come nel caso della sceneggiatura scritta da George Bernanos<sup>33</sup>), oppure del contesto (il tempo e il luogo) in cui opera. Nell'analisi di un adattamento è dunque essenziale tener presente che oltre ai cambiamenti imposti dalle diversità che incorrono tra un *medium* e l'altro anche l'istanza autoriale, con le sue motivazioni, e il contesto in cui essa lavora hanno un peso nel determinare come il prodotto finale può essere interpretato dai fruitori e quanto esso sia fedele all'originale.

---

<sup>33</sup> Affetto da un cancro che gli avrebbe di lì a poco tolto la vita, Bernanos fu incaricato di scrivere una sceneggiatura nella quale egli elaborò la propria paura della morte imminente trasformando in un viaggio psicologico e spirituale l'allegoria politica presente nel testo originale. W. Bush, *Bernanos, Gertrude von le Fort et la destinée mystérieuse de Marie de l'Incarnation*, cit. in Ivi., p.148.

## 2. L'immaginazione melodrammatica

### 2.1 Le origini del melodramma

Il melodramma, inteso nel senso delineato nell'introduzione (p. 5), ha origine con la Rivoluzione francese in quanto essa contribuì a cambiare radicalmente il contesto teatrale francese di fine Settecento; prima del crollo dell'*Ancien Régime*, infatti, la scena era monopolizzata dal Théâtre-Français e da pochi altri teatri maggiori, i quali limitavano con ferrei regolamenti e censure le possibilità rappresentative dei teatri secondari a pantomime e danze. Tale situazione mutò radicalmente quando, nel 1791, un decreto garantì a tutti i teatri, anche a quelli con un pubblico di bassa estrazione sociale, la libertà di portare sul palcoscenico qualsiasi genere di spettacolo<sup>34</sup> e permise, dunque, a una grande varietà di generi teatrali di proliferare sulla scena francese; uno fra questi ebbe particolare successo dominando la scena a partire dal 1800: il melodramma. Il fatto che esso sia riuscito a cavalcare l'onda teatrale proprio in quel determinato periodo storico, tuttavia, non è dovuto esclusivamente alla ritrovata libertà espressiva dovuta al decreto del 1791.

Con la disfatta dell'*Ancien Régime* si assiste anche, e soprattutto, all'epilogo di alcuni imperativi assoluti che, fino a quel momento, avevano regolato il funzionamento della società; innanzi tutto la granitica suddivisione degli ordini sociali (clero, nobiltà e terzo stato) si sfalda lasciando posto all'ascesa della classe borghese e a forme letterarie che rispecchiano il nuovo ordine sociale e sostituiscono le stagnanti forme della tradizione; in secondo luogo il concetto di sacro e le istituzioni legate ad esso, perdono definitivamente importanza privando le persone di quei regolamenti etici e morali che per secoli avevano governato la loro esistenza. In altre parole, se la religione e i suoi rappresentanti non sono più degni di credibilità, dove e come è possibile trovare una nuova legge che sia in grado di giudicare lecitamente la moralità dell'agire umano? Al tramontare dell'Illuminismo e del suo approccio razionale alla comprensione del mondo, tuttavia, si inizia a sentire nuovamente il bisogno di aggrapparsi a qualcosa di sacro.

---

<sup>34</sup> M. B. Bertini, *Melodramma, mélodrame, mélo*, introduzione a P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p.5.

A tal proposito ritengo interessante un recente articolo di Saro Trovato<sup>35</sup> riguardante una citazione del romanzo *I demoni* (Dostoevskij, 1872). La frase in questione è la seguente:

L'uomo è infelice perché non sa di essere felice, solo per questo. Tutto sta qui, tutto! Chi lo capisce è subito felice, nello stesso momento. [...] Tutto è bene, tutto. Chiunque sa che tutto è bene, è felice. Se gli uomini sapessero di essere felici, sarebbero felici, ma finché non sanno di essere felici, sono infelici. Ecco tutta l'idea, tutta quanta, non ce n'è altra!<sup>36</sup>

Il personaggio che pronuncia queste parole è Kirillov, un uomo che afferma di amare la vita, ma anche di non temere la morte poiché è giunto alla consapevolezza di non aver più bisogno di credere in Dio o di temerlo ed è convinto che soltanto in questo modo, negando la dicotomia del bene e del male, si può ottenere la vera felicità. In altre parole, se non c'è nulla che possa essere definito “male”, tutto è bene e non vi sono ragioni per essere infelice, nemmeno la morte. Kirillov pensa presuntuosamente di potersi sostituire a Dio tramite una conoscenza assoluta capace di legittimare ogni cosa e ogni azione. Poco più avanti, nel suo articolo, Trovato paragona Kirillov all'uomo contemporaneo che, con l'efficienza e la rapidità tipiche del mondo odierno, è in grado di ottenere qualunque informazione e, nonostante ciò, è preda di ansia, depressione e solitudine. La società ottocentesca, forgiata dagli ideali illuministi, ottenne un risultato molto simile poiché sostituendo Dio con la pura conoscenza il timore della fine venne meno, ma, al suo posto sopraggiunsero «la paura del vuoto, dell'insensatezza, della mancanza di direzione». La lezione di Dostoevskij è a mio parere esplicativa della motivazione per cui, con il sopraggiungere del romanticismo, la sacralità ritorna ad essere un aspetto rilevante. Tuttavia, parallelamente a questo rinnovato interesse è necessario tener presente che tutti quei principi collettivi che avevano guidato la società pre-illuminista crollano in maniera definitiva con la Rivoluzione francese e ciò impone ai singoli individui di ricercare altrove il “nuovo sacro” di cui necessitano; in altre parole, in una realtà in cui non c'è più Dio a dettare una legge valida per tutti, l'etica non può che essere definita in maniera personale dagli individui stessi.

Tenendo conto di questa peculiare situazione si può definire il melodramma come uno degli strumenti con cui la società, all'inizio del XIX secolo, tenta di ritrovare la

---

<sup>35</sup> Libreriamo: <https://libreriamo.it/frasi/frase-di-dostoevskij-i-demoni-felicita-bene/>

<sup>36</sup> Dostoevskij F. M., *I demoni*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2014 (trad. it. di A. Polledro di Besy), pp. 221-222.

sacralità che aveva perduto; tuttavia, viene spontaneamente da chiedersi come, precisamente, ciò si possa concretizzare nel melodramma. In questo genere teatrale, il bene e il male vengono distinti chiaramente all'interno di personaggi differenti che con il loro aspetto e le loro azioni rendono evidente come i principi etici non vengano definiti da una divinità, bensì dagli individui che li incarnano.<sup>37</sup> L'incessante scontro per la supremazia del bene sul male e la definizione di tali concetti entro chiari e netti confini è, di fatti, una delle tematiche su cui il melodramma pone le sue fondamenta e proprio da questo aspetto inizierà il prossimo paragrafo, volto a chiarire le principali caratteristiche che contraddistinguono il genere teatrale preso in esame.

## 2.2 Le caratteristiche del melodramma

### 2.2.1 L'inevitabile lotta manichea

All'interno della struttura melodrammatica il conflitto tra le forze contrapposte del bene e del male è di primaria importanza e ciò viene puntualmente sottolineato dalla presenza di personaggi principali i quali, più che rappresentare individui realistici dotati di uno spessore psicologico, sono incarnazioni di concetti e valori nettamente delineati. La virtù e l'innocenza, ad esempio, sono spesso impersonate da una giovane vergine (anche se quest'ultima caratteristica non sempre è essenziale) la cui retta esistenza viene minacciata dall'apparizione del male incarnato invece da un uomo dalla carnagione scura e dotato di una voce profonda. Parallelamente all'apparenza esteriore, anche le parole espresse da questi personaggi sono indice degli aspetti morali o immorali attribuiti loro. Un esempio è ciò che dice Valther (l'antagonista) in *Thérèse, ovvero l'orfanello di Ginevra* di Ducange: «io continuerò a perseguitarti per sempre!»; o ancora il soliloquio pronunciato, sempre dal *villain*, in *L'uomo dai tre volti* di Pixérécourt: «O ingrata Rosemonde, presto saprai quali possono essere le conseguenze di un amore ferito! [...] Né mi basta ora avverti colpita nell'oggetto del tuo amore: per placarmi sia tu che tuo padre dovrete morire»<sup>38</sup>. Parole di questo tipo sono tipiche espressioni del melodramma che hanno la funzione di manifestare apertamente la natura dei personaggi, le loro motivazioni e i loro sentimenti celati, in altre parole il loro *Io*.

---

<sup>37</sup> P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., pp. 42-44.

<sup>38</sup> La traduzione italiana delle due battute riportate fa riferimento a quella presente (p. 70) nell'edizione di *L'immaginazione melodrammatica* riportata in bibliografia. Alla medesima edizione sono da riferire tutte le citazioni di melodrammi presenti da qui in poi.

Tuttavia, ciò che caratterizza maggiormente la presenza del bene e del male in questo genere teatrale è la battaglia che tali forze devono costantemente affrontare, una lotta impossibilitata a concludersi in parità poiché nel finale non è ammessa alcuna riconciliazione tra l'innocente protagonista e il perfido antagonista; in pratica, se la virtù del bene viene ripristinata e confermata, il *villain* non può che perire. La dinamica attraverso la quale il conflitto manicheo viene attuato è costituita da diversi *tòpoi* ricorrenti; il primo tra questi, con il quale si presenta lo *status quo* di partenza, è la scenografia del giardino segreto abitato dall'innocente protagonista al quale giunge, solitamente attraverso un sentiero proveniente dalla città, la minaccia che mette in discussione la credibilità della virtù; si tratta ovviamente del malvagio che, palesandosi in quanto tale (o fingendosi un alleato), ostacola la serenità di quel luogo puro. A questo punto, anche se l'antagonista viene allontanato, il pericolo che ha portato persiste e si concretizza nel secondo *tòpos* ovvero la festa interrotta dal ritorno del cattivo che questa volta riesce a prevalere e costringe il protagonista a ricercare nel tormento la prova che riscatti la sua virtuosa reputazione. Tale riconoscimento avviene molto spesso sotto forma di un vero e proprio processo pubblico (il terzo *tòpos*) che, tuttavia, non sempre è sufficiente a mettere in salvo l'innocente. In questo frangente, infatti, si inscenano spesso inseguimenti, battaglie e varie azioni di natura violenta che minacciano la sopravvivenza della virtù. Soltanto con il salvataggio e l'identificazione collettiva di quest'ultima, in concomitanza con la caduta definitiva del male, la lotta manichea e dunque la messa in scena del melodramma possono terminare.

In conclusione, è evidente come in questo genere teatrale l'estrema polarizzazione e la personificazione delle due forze opposte sia uno strumento molto efficace per determinare, a partire da esperienze riconducibili all'individualità umana, quella nuova etica tanto desiderata dai romantici di inizio Ottocento.

### **2.2.2 Esprimere lo stupore melodrammatico**

Abbiamo visto come nel melodramma risulti essenziale il fatto che i principi morali e le loro personificazioni vengano riconosciuti apertamente; tuttavia, non abbiamo ancora capito in quale modo effettivamente questo avvenga. Uno dei mezzi più utilizzati per innescare tale meccanismo di agnizione è il sentimento di stupore, il quale viene suscitato, per esempio, tramite il compimento di un gesto inequivocabile o la rivelazione di un fatto rimasto celato che sveli improvvisamente la vera natura del protagonista (o

dell'antagonista). Prendiamo ad esempio la scena del melodramma *La fille de l'exilé* (Guilbert de Pixérécourt) in cui la protagonista Elizabeth, durante il suo viaggio, si rifugia nella dimora di Ivan, un pover'uomo caduto in disgrazia il quale si rivela essere l'autore delle sciagure che hanno mandato in rovina la sua famiglia; per un improvviso attacco dei Tartari, Ivan si trova in pericolo di vita e l'eroina, nonostante il passato che li lega, si strappa la croce che porta al collo e la pone in difesa dell'uomo cogliendo di stucco tutti i presenti. Si tratta di un gesto indubbio che dimostra l'innegabile virtù di cui è dotata Elizabeth e le seguenti parole di Ivan esprimono lo sgomento di cui è preda: «O angel del cielo! Proprio tu, la mia vittima, mi salvi ora la vita!»; i termini qui utilizzati sono evidentemente eccessivi<sup>39</sup> e hanno la funzione di evidenziare con tono iperbolico il piano etico su cui si basa la storia.

La retorica è in effetti uno degli elementi più caratteristici del melodramma poiché tramite essa è possibile conseguire il fine ultimo di questo genere, ovvero il riconoscimento collettivo della virtù e del male. Proprio con questo scopo i personaggi si esprimono dichiarando la propria natura e quella degli altri; è infatti molto frequente l'utilizzo di epiteti morali quali ad esempio: onesto, virtuoso, rispettabile oppure crudele, falso, terrificante. Si tratta di aggettivi che non ammettono ambiguità e separano nettamente la fazione della virtù da quella della malvagità. Tale chiarezza espressiva si riscontra, non solo nelle descrizioni, ma anche e in particolar modo quando un personaggio esplicita la propria natura; quest'ultima azione è spesso compiuta dal *villain* che, solitamente attraverso un soliloquio, confessa le proprie azioni.

Cielo! Che vedo? Questo ponte, queste rocce, questo torrente; è qui, qui, che la mia mano assassina ha versato il sangue di un povero sventurato. [...] Ah, se tutti sapessero quanto costa l'abbandono del cammino della virtù, ci sarebbero ben pochi malvagi su questa terra...

Queste sono le parole pronunciate dal malvagio Truguelin all'inizio del III atto di *Cœlina o la figlia del mistero* (Pixérécourt). Da questo esempio è evidente come l'espressione dell'*Io* nel proprio stato più puro risulta di primaria importanza e molto spesso questo avviene attraverso l'auto-nominazione, uno strumento a cui i personaggi fanno ricorso nel momento in cui, avendo per esempio agito sotto mentite spoglie, devono rivelare la

---

<sup>39</sup> Ho utilizzato la parola *eccessivi* perché agli occhi del pubblico, che intuisce fin dall'inizio quali ruoli siano assegnati ai vari personaggi (in particolare grazie alla ripetitività dei *topoi* del melodramma (visti in 2.2.1) e alla sua peculiare chiarezza nel distinguere il bene dal male), una tale espressione risulta superflua alla comprensione della trama e non è in grado di suscitare lo stupore provato dai personaggi anche nel pubblico.

loro vera identità agli astanti. Riprendendo nuovamente il discorso su *La fille de l'exilé* di Pixérécourt, poc' anzi ho spiegato che il pover'uomo, nella cui casa si rifugia Elizabeth, si rivela essere colui che ha destinato il padre della protagonista all'esilio; ebbene, proprio la scena in cui la giovane eroina scopre questa verità è emblematica dell'uso dell'auto-definizione:

IVAN Davanti a voi sta ora l'artefice delle infinite sventure della vostra famiglia.

ELIZABETH Voi! Cielo!

IVAN Bisogna che voi conosciate il mio nome. Io sono colui sul quale dev'essersi abbattuta la maledizione implacabile di vostro padre.

ELIZABETH Chi siete dunque?

IVAN Ivan

ELIZABETH Ivan!

Vediamo qui come la dichiarazione del nome, che corrisponde alla rivelazione della verità, è preceduta non da una, ma da ben due perifrasi la cui funzione è quella di guidare verso l'identità definitiva passando però, prima, attraverso un crescendo di stupore provocato dalle varie definizioni dell'*Io*.

Si può affermare senza ombra di dubbio che il melodramma sia propenso ad utilizzare una retorica ampollosa ed esaltante, la quale può tuttavia risultare inadeguata se si considera la banalità e la ripetitività (nel contesto drammaturgico) delle vicende narrate. Questo apparente controsenso acquista improvvisamente significato se si prende atto di quanto una tale terminologia sia capace di allontanare lo spettatore dall'ordinarietà della realtà. In altre parole, il melodramma vuole esplorare e risaltare la vita interiore piuttosto che quella esteriore, i sentimenti e le emozioni piuttosto che le azioni concrete. Se leggiamo questa peculiarità retorica in un'ottica psicologica è possibile legare la drammaturgia melodrammatica al mondo onirico poiché, come nei sogni si crea una breccia sulle censure e le inibizioni che limitano l'espressione dell'inconscio, la manifestazione nel melodramma dell'interiorità nella sua completezza e in modo tanto stupefacente fornisce ai personaggi l'occasione di enunciare tutto ciò che non è possibile rivelare nella realtà.

Voglio porre ora l'attenzione su un altro strumento utilizzato nel melodramma per scatenare il sentimento di stupore derivante dall'espressione delle forze manichee. Lo scontro morale che ha luogo tra la virtù e il relativo antagonista implica, il più delle volte,

delle conseguenze sul piano fisico, si tratta di un repertorio di segni oggettivi che, anche senza l'utilizzo delle parole, permettono di decifrare l'identità morale dei personaggi. Esempi di questi segni possono essere le espressioni facciali e la gestualità<sup>40</sup>, oggetti e dettagli della scenografia o ancora condizioni fisiche che "marchiano" i personaggi. La reale natura degli individui viene dunque resa leggibile, non solo dalle dichiarazioni verbali, ma anche da indicazioni silenziose, per quanto esplicite.

Riprendiamo ad esempio la scena in cui Elizabeth (*La fille de l'exilé*) difende Ivan dall'attacco dei Tartari; il ciondolo con il crocifisso, che lei si strappa di dosso per allargare la protezione di Dio ad Ivan, è già di per sé un simbolo di salvezza, ma rappresenta anche le sventure che lei e la sua famiglia hanno passato e il calvario che sta affrontando nel tentativo di ottenere il perdono per suo padre. Anche il momento in cui Ivan e tutti i Tartari si inginocchiano non necessiterebbe di spiegazioni verbali, è chiarissimo il significato di tale gesto: il riconoscimento e l'ammirazione della virtù. Nel secondo atto Pixérécourt aveva previsto la messa in scena di un'inondazione contro cui Elizabeth doveva lottare per la sua sopravvivenza, minacciata dalle onde incombenti, l'eroina rimane a galla grazie alla tavola di legno da cui Ivan aveva ricavato la tomba di sua figlia. Il simbolo del castigo che Ivan aveva subito per le sue malefatte, diventa l'ancora di salvezza per la protagonista. È evidente come la scenografia concepita dall'autore sia un segno esplicativo del sentimento morale espresso in questa scena. L'innocente vita, spezzata per punire il malvagio, salva la virtù dalla tremenda forza della natura che mette a rischio il viaggio attraverso il quale ella tenta far riconoscere la rettitudine della propria famiglia.

Ho spiegato come la retorica sia, nel melodramma, un importante strumento per articolare in maniera esplicita i sentimenti e la moralità dei personaggi, tuttavia come abbiamo visto poco fa, questo genere ricorre paradossalmente ad espedienti non verbali per esprimere la realtà morale. Il silenzio è infatti un'altra caratteristica propria del melodramma e proprio su questo particolare aspetto verterà il prossimo paragrafo.

---

<sup>40</sup> Gli interpreti che recitavano nei melodrammi ponevano molta enfasi sull'atteggiamento fisico per esprimere i sentimenti dei personaggi. Ghigni, sospiri, occhi roteanti e gesti di ogni tipo venivano portati all'estremo e gli attori non badavano a risparmiare, in termini di spazio fisico, nelle loro interpretazioni. Tutto ciò era funzionale a rendere decifrabile i segni fisici che altrimenti non sarebbero stati comprensibili agli spettatori.

### 2.2.3 Il *topos* del mutismo

Tra gli stratagemmi silenziosi del melodramma, uno che viene frequentemente impiegato è il ruolo del muto, il quale ha il compito di rispecchiare nella sua condizione fisica i problemi morali su cui la lotta manichea posa le sue fondamenta. In realtà questa funzione viene rivestita anche da personaggi dotati di differenti invalidità fisiche come ad esempio la cecità, utilizzata come espediente per giustificare il mancato riconoscimento di un'identità; nonostante ciò, l'incapacità di esprimersi a parole resta il caso più emblematico. Per meglio illustrare quale impatto abbia nel concreto il ruolo del muto, ritengo efficace portare l'esempio concreto di un personaggio con tale disabilità e della sua influenza all'interno della narrazione.

Il melodramma in questione si intitola *Le chien de Montargis* (Pixérécourt) e al suo interno il ruolo del mutismo è di primaria importanza poiché vi sono ben due personaggi con questa caratteristica. Il primo di questi, esplicito già di per sé, è un cane, il solo testimone di un omicidio per il quale viene ingiustamente accusato Eloi, anch'egli incapace di parlare. Da quanto ho finora descritto, il mutismo che caratterizza quest'opera può apparire più come un ostacolo che come un mezzo per esprimere la vera natura dei personaggi dato che il *villain* può facilmente farla franca, essendo stato colto in flagranza di reato soltanto da un animale, mentre Eloi è incapace di provare la propria innocenza. In effetti l'accusato non riesce a spiegare il motivo per cui è in possesso degli effetti personali della vittima (che glieli aveva affidati poco prima di morire con il compito di portarli a Parigi) e alla richiesta di chiarimenti da parte della corte, la pantomima con cui il giovane cerca di giustificarsi provoca solamente una maggiore confusione. L'importanza del mutismo di Eloi, tuttavia, nasce proprio dalla sua incapacità di difendersi: i suoi gesti diventano, certo, sempre più incomprensibili, ma contemporaneamente incrementano la sua facoltà di esprimersi in senso spirituale. Di seguito la didascalia finale della scena in cui l'innocente viene condannato:

Eloi potrebbe forse accusare la Provvidenza, che permette la sua condanna per una colpa da lui non commessa, ma ne rispetta i decreti e attende il fato con rassegnazione. Senza inginocchiarsi, giunge le mani e alza gli occhi al cielo con un'espressione nobile e fiduciosa: sembra volersi slanciare nel seno della divinità. Tutti gli astanti scoppiano in lacrime. Anche il Siniscalco e il Cavaliere sono commossi; tale fermezza li sbalordisce. Ma il delitto appare evidente, fuori d'ogni dubbio, ed essi soffocano la loro pietà. Le guardie conducono via Eloi, mentre Ursule cade svenuta ai piedi del Siniscalco.

Non una parola viene pronunciata nel momento sopra descritto, ma i significati che vengono espressi sono decisamente più complessi della dinamica del delitto: provvidenza, ingiustizia, coscienza, fiducia, pietà; si tratta di concetti astratti e a cui, per assurdo, la gestualità rende più giustizia di quanto non sarebbero in grado di fare le parole. Questo *tableau*<sup>41</sup> rende evidente come la realtà dei fatti venga contemporaneamente celata e rivelata dal silenzio a cui è costretto il protagonista. Sono proprio le scene come quella appena citata che dimostrano come i gesti, più della retorica, possono diventare il motore dello scontro manicheo. Ciò che dice Diderot, a tal proposito, è in grado di spigare con pragmaticità questa dinamica; egli, chiedendosi quale sia il motivo della nostra commozione nel momento in cui vediamo un altro essere umano travolto dalla passione, conclude che non si tratti tanto del significato dei termini che sentiamo quanto «delle grida, delle parole inarticolate [...], di quel mormorio indefinibile nella gola, di quel sibilo fra i denti...»<sup>42</sup>. Questa teoria considera perciò il linguaggio elaborato dalla civiltà inadeguato ad esternare i sentimenti umani nella loro purezza e immediatezza; di conseguenza il melodramma, grazie al suo caratteristico utilizzo del silenzio e del gesto in funzione espressiva, si rivela essere lo strumento perfetto per adempiere all'intento del filosofo francese.

L'utilizzo della gestualità e del silenzio per comunicare significati e sentimenti altrimenti impronunciabili è, a dire il vero, una tecnica consuetamente adottata anche nella narrativa; in questo ambito vi sono diversi modi di mettere per iscritto un atteggiamento fisico. Vi è il caso in cui le azioni vengono descritte più o meno minuziosamente, ma sempre in maniera da far comprendere al lettore cosa accade concretamente; diversamente si può riscontrare una descrizione sottintesa che spinga il fruitore a sorvolare sul gesto compiuto oppure ad immaginarlo; vi è poi l'eventualità, in realtà molto frequente nella letteratura ottocentesca che al posto dell'azione in sé, ad essere descritto sia il significato che ne consegue. Legato a quest'ultimo tipo di descrizione è il caso del gesto non operabile (cioè non traducibile a parole) il cui scopo è quello di evocare significati iperbolici oppure occulti che altrimenti non sarebbero manifestabili; si tratta di una tecnica narrativa volta a far emergere ciò che sta al di là della consapevolezza, ad esplorare quindi il mondo dell'inconscio.

---

<sup>41</sup> Con questo termine si intende una composizione figurativa, disposta solitamente in conclusione di atti e scene, nella quale i personaggi si immobilizzano mantenendo gesti e pose che riassumono visivamente i significati e le emozioni espressi nel momento che stanno vivendo.

<sup>42</sup> D. Diderot, *Entretiens sur "Les fils naturel"*, cit. in P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit. p.107.

## 2.3 La prospettiva di Henry James

Prima di passare all'effettiva analisi della pellicola di Clayton è necessario soffermarsi sulla particolare forma che l'immaginazione melodrammatica assume in Henry James; il lavoro dello scrittore americano, infatti, in particolar modo man mano che ci si addentra nella sua fase più matura, presenta alcune caratteristiche che lo differenziano dal genere finora descritto e lo rendono, in un certo qual modo, una sua evoluzione in senso introspettivo. La particolarità di James sta fondamentalmente nel suo desiderio di ricercare quelle intense esperienze, vissute a teatro dai personaggi melodrammatici, negli accadimenti quotidiani e in particolare nelle conseguenze che questi portano nella coscienza.

Al fine di spiegare più chiaramente questa differenza, mi sembra utile portare l'esempio di un romanzo appartenente all'opera giovanile di James, *The American*, nel quale Newman (il protagonista) viene in possesso delle prove che attestano la colpevolezza dei *villain* e che possono liberare la sua innamorata dalla reclusione in convento. La situazione appena descritta può sembrare in tutto e per tutto regolare, se la si paragona alle norme del melodramma; tuttavia, la reazione di Newman ad essa è precisamente ciò che determina il cambiamento. Egli, infatti, non utilizza le prove per smascherare i malvagi rinunciando quindi alla sua rivalsa nei loro confronti. Nonostante le apparenze questa scelta non costituisce una rinuncia allo scontro manicheo perché al contrario essa attesta la presenza di tale lotta all'interno della coscienza: il protagonista deve decidere se rinunciare oppure cedere al suo desiderio di vendicarsi. Ciò che si intuisce a livello teorico dal caso di *The American* è che l'azione esteriore, la quale concretizza nei melodrammi lo scontro morale attraverso inseguimenti, lotte e via dicendo, diviene nell'operato di James un pretesto per stimolare il vero conflitto, quello che avviene nell'interiorità dei personaggi.

Lo scontro concreto, con l'avanzare della carriera letteraria dello scrittore, tende sempre più a svanire sotto l'ombra dell'attività psicologica. Tuttavia, c'è un'importante eccezione da tenere in considerazione: nei finali vengono utilizzate, infatti, situazioni di grave violenza fisica poiché esse sono in grado di rappresentare appropriatamente la portata del melodramma intimo. Tali casi, e in generale tutti quelli in cui l'autore americano evidenzia la gestualità, sono di conseguenza esclusivamente funzionali ad esprimere una forte carica emotiva e spirituale. Voglio a tal proposito portare il primo esempio

riguardante il racconto da me scelto, ovvero *Il giro di vite*<sup>43</sup>, nella cui conclusione si svolge un assillante confronto tra il giovane Miles e la governante, convinta che il minaccioso fantasma di Peter Quint si sia impossessato del bambino. A seguito di un asfissiante interrogatorio condotto dalla donna nel tentativo di scoprire fino a che punto il ragazzino sia cosciente di ciò che sta accadendo e di liberarlo una volta per tutte dalla possessione, lui muore dopo aver gridato spaventosamente, tra le braccia di lei. Un epilogo con una conseguenza tanto brutale, per di più non causata direttamente da un'azione oggettiva, è rappresentativo dell'intensità con la quale si svolge il conflitto morale all'interno della coscienza dei personaggi.

Per giungere a concepire scene dotate di tanta efficacia emotiva, James fa tesoro della sua precedente esperienza di drammaturgo; attraverso questa egli comprende infatti l'importanza, anche in ambito letterario, del "mettere in scena" le varie tematiche utilizzando gesti e oggetti pensati appositamente per "mostrare" i sentimenti che danno vita alla narrazione. Per esempio, nella scena descritta nel diciassettesimo capitolo del libro, durante la notte la governante, con una candela accesa in mano, fa visita a Miles che è ancora sveglio nella sua stanza e tra i due si accende una discussione riguardante il desiderio del ragazzo di ottenere una maggiore libertà dal controllo della donna. Nel momento in cui la giovane educatrice, timorosa del fatto che tale aspirazione possa essere influenzata dalla presenza del fantasma di Quint, chiede esplicitamente che cosa fosse successo con i precedenti servitori, l'atmosfera di tensione si fa tangibile:

Rimase in silenzio per un po' di tempo senza però staccare gli occhi dai miei. «Che cosa è accaduto?» Mi fece, il suono di queste parole, nel quale mi parve di cogliere, per la prima volta, il debole tremore di una coscienza che sta per cedere – mi fece cadere in ginocchio accanto al suo letto e afferrare ancora una volta la possibilità di conquistarlo. [...] Oh, mi espressi chiaramente, anche a rischio di spingermi troppo in là. La risposta al mio appello giunse istantanea, ma giunse nella forma di una straordinaria ventata di gelo, un soffio violento di aria gelida e un tremito della stanza, quasi che, per un vento selvaggio, la finestra si fosse infranta. Il ragazzo emise un grido alto e forte che, perduto in quel fracasso, avrebbe potuto essere, indistintamente, sebbene fossi così vicina a lui, una nota di giubilo o una di terrore. Balzai di nuovo in piedi e fui consapevole che si era fatto buio. Rimanemmo così per un momento, mentre mi guardavo attorno e vedevo che le tende, tirate, erano immobili e che la finestra era ancora serrata. «La candela s'è spenta!» gridai. «Sono io che l'ho spenta, mia cara!» disse Miles.

---

<sup>43</sup> Per favorire la comprensione dell'analisi (anche degli esempi che seguiranno) a coloro che non conoscono la vicenda narrata fornirò di seguito un breve sunto della trama: una giovane governante viene assunta per badare a due bimbi orfani, Miles e Flora. Inizialmente il clima nella villa di campagna è positivo e stimola la formazione di un piacevole rapporto tra i fanciulli e la protagonista; tuttavia, una serie di apparizioni suscita nella giovane donna il timore che i fantasmi dei servitori che precedentemente avevano lavorato lì siano intenzionati a impossessarsi dei piccoli innocenti.

Nel momento in cui il ragazzo spegne la candela scaturiscono una serie di significati che mettono in chiaro le emozioni e i pensieri celate nell'interiorità dei personaggi. Il racconto riportato dalla governante nel suo resoconto<sup>44</sup> mostra come lei sia terrorizzata e convinta della presenza di un'entità malvagia all'interno della casa: il «soffio violento di aria gelida», il «tremore della stanza», il «vento selvaggio» descrivono lo spegnersi della luce come l'arrivo di un male invisibile, ma percepibile fisicamente; la sua stessa esclamazione presuppone che la candela si sia spenta da sola. Tuttavia, quel che si evince ancor più dal gesto di Miles è il fatto che egli non voglia essere controllato<sup>45</sup> (oppure aiutato e salvato dal punto di vista della governante) ossessivamente e lo esprime più volte durante la conversazione precedente con affermazioni quali «voglio un nuovo ambiente» oppure «(voglio) che mi lasciate in pace». Quando *lui* spegne la candela il suo volto non è più chiaro e decifrabile come ripetutamente la donna sottolinea nel suo ragguaglio e questo rende evidente il fatto che la candela e la luce che emana siano utilizzate da James in veste di metafora per rappresentare il desiderio ossessivo della governante di salvare i bambini dalle tenebre della malvagità che li possiede. In breve, la candela e il gesto di spegnerla vengono utilizzati dall'autore per mettere in scena i sentimenti che spingono i personaggi ad agire e comportarsi in tale modo.

Altra peculiarità dell'immaginazione melodrammatica di James risiede nella sua tendenza, particolarmente evidente verso la fine della sua carriera, ad «evocare un Male tanto più spaventoso quanto più risulta difficile definirlo o specificarlo»<sup>46</sup>. Si tratta di qualcosa che possiamo conoscere soltanto attraverso gli effetti che provoca, le sue conseguenze, ma di cui non riusciremo mai a cogliere la genesi. Un esempio è ciò che Miles ha fatto per essere espulso dalla scuola, argomento che ossessiona la governante e che la porta a ideare diverse ipotesi nel corso della storia, dalla violenza contro i compagni al furto; soltanto alla fine del racconto le è concesso di scoprire che si tratta di *cose* brutte che Miles ha detto a «quelli che gli piacevano» e che sono poi giunte all'attenzione dei

---

<sup>44</sup> James presenta il racconto come fosse la testimonianza diretta della governante trascritta tempo dopo gli eventi narrati. Il punto di vista rappresentato è quindi esclusivamente il suo.

<sup>45</sup> L'approccio della governante all'educazione dei due bambini e nel relazionarsi con essi è basato su un'eccessiva razionalità che si manifesta in una sorta di repressione dei loro istinti (a conoscere la sfera emotiva e sessuale, ad aspirare a diventare adulti e ottenere la relativa indipendenza). Per di più la validità di questo metodo razionale viene messa in discussione dalle ripetute occasioni in cui lei stessa esprime un'eccessiva preoccupazione per la salvezza dei bambini, dimostrando di non essere in grado di controllare le sue emozioni. D. Punter, *The Literature of terror; a history of gothic fictions from 1765 to the present day*, New York, Routledge 2013, cit. pp. 49-51.

<sup>46</sup> P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit. p. 236.

professori, i quali non le hanno gradite. Tuttavia, che cosa precisamente egli abbia detto non lo sapremo mai, come, adottando un'ottica più ampia e guardando al mistero che avvolge il racconto, non avremo mai la certezza che i fantasmi determinati a possedere i bambini siano reali oppure frutto dell'immaginazione della governante. Non sapremo mai come Peter Quint sia morto e se la signorina Jessel (l'altro spettro visto dalla protagonista) sia solamente scomparsa oppure anch'essa deceduta. L'origine del male non ci sarà mai chiara e tale ambiguità è una caratteristica che differenzia ulteriormente la scrittura di James dalle regole del melodramma classico che, come abbiamo visto (2.2.1), definiscono esplicitamente il bene e il male.

Tale tendenza all'incertezza, tuttavia, stimola sia i personaggi che i lettori a cercare di definire il più nettamente possibile le forze della lotta manichea e ciò costringe a concepire tali entità in maniera assolutamente distaccata. In altre parole, il dubbio ci spinge a dare un'identità precisa e circoscritta alla malvagità concependola come qualcosa di opposto alla virtù. L'usuale tendenza del melodramma "al tutto o niente" si ritrova quindi anche in James. Lo dimostrano in particolare due frasi, molto simili tra loro, presenti in *Il giro di vite*. La prima si presenta all'interno del capitolo cinque e viene espressa in una conversazione, riguardante Peter Quint, tra la protagonista e la sua confidente, la signora Grose. Quest'ultima dice, riferendosi all'uomo visto dalla governante, «Ma se non è un gentiluomo...» e la sua interlocutrice continua «Che cosa è? È un orrore!»; la seconda frase invece si trova nell'ultimo capitolo ed esprime il dubbio che assale la protagonista quando cerca di capire cosa ha fatto di male il bambino per essere espulso: «se lui era innocente che cosa ero io allora?». Entrambe le espressioni non ammettono in alcun modo la compresenza del bene e del male: se Peter Quint non è un gentiluomo, allora è un orrore e se Miles è innocente, allora il male che la governante aveva ipotizzato lo stesse possedendo deve trovarsi in lei.

Vorrei ora dirigere l'attenzione su un aspetto particolare dell'operato jamesiano che Peter Brooks mette in evidenza nel titolo del paragrafo dedicato allo scrittore: il «melodramma della consapevolezza». Questi termini indicano la smodata tendenza di James a desumere dai fatti descritti molto più di quanto sia possibile concludere seguendo criteri oggettivi. Di conseguenza, la sua narrativa è caratterizzata da una grande lacuna tra l'agire dei personaggi e le loro motivazioni; in altre parole, il rapporto causa-effetto viene ingigantito e questo può portare il lettore a criticare tali racconti in quanto la logica che li

mette in moto non è verosimile. Ciononostante, come ho puntualizzato nel paragrafo 1.2, il *medium* letterario vanta la capacità di poter assegnare ai personaggi dei moventi poco plausibili senza provocare necessariamente una sensazione di straniamento nel fruitore. Proprio per questo motivo, chi accetta tale lacuna è in grado di percepire il fulcro della vera azione concepita da James.

Vi è un particolare strumento che l'autore americano sfrutta per stimolare i suoi personaggi a prendere coscienza di una realtà, normalmente considerata banale, in maniera esagerata. Si tratta del codice che gestisce i rapporti sociali e l'educazione mondana: le regole dell'etichetta e delle buone maniere. Le azioni dei personaggi, che si comportano secondo i canoni sociali, vengono intrise di significati occulti e riferibili alla lotta manichea del melodramma. La protagonista di *Il giro di vite* ci fornisce, nel corso del suo resoconto, numerosi esempi di questo metodo di percezione, in particolar modo dal momento in cui inizia a diffidare della sincerità di Miles e Flora e del motivo per cui essi le siano da subito apparsi tanto «radiosi, «notevoli», «belli», «puri» e addirittura «divini». È esplicito, all'interno del ventesimo capitolo, il momento in cui, dopo aver ritrovato la piccola Flora che era scomparsa dalla sua tutela, la governante ha una nitida visione dello spettro della vecchia educatrice che a suo parere vuole infestare l'anima della bambina. Quest'ultima, quando la sua tutrice insiste perché confessi di poter vedere anch'essa il fantasma, reagisce con queste parole: «Non so cosa tu voglia dire. Non vedo nessuno, non vedo niente. Non ho mai visto. Penso che tu sia crudele. Non mi piaci!». Considerando la tematica in questione (l'apparizione di un fantasma) e l'insistenza della governante nel voler ottenere una conferma della sua esperienza, la risposta della bambina è più che comprensibile, ma secondo il giudizio della protagonista parole del genere «sarebbero potute venire da una ragazza di strada volgare e sfacciata» e non di certo dall'innocente bocca di una fanciulla. Utilizzando questo ragionamento come giustificazione la governante conclude che l'influenza della signorina Jessel sulla piccola ha superato il limite e quest'ultima è ormai perduta poiché il male ha corrotto la sua innocenza. Analizzando oggettivamente questa scena non si può fare a meno di pensare che la protagonista tenda a saltare a conclusioni affrettate, ma se invece si è disposti ad accettare l'intensità con la quale la coscienza della donna affronta la realtà, è possibile intuire la presenza della lotta manichea. Questa forma di consapevolezza è dunque lo strumento che Henry James

utilizza per portare a galla, sempre a livello spirituale e sempre in maniera vaga, gli elementi del melodramma.



## 3. Suspense

Dopo aver fornito nei capitoli precedenti un'introduzione generale sulla teoria degli adattamenti e sull'applicazione del melodramma nella narrativa di James è giunto il momento di addentrarsi in quello che è il fulcro di questa tesi: l'analisi del film di Jack Clayton attraverso la lente dell'immaginazione melodrammatica. Questo capitolo si suddividerà in due parti, la prima delle quali delineerà le principali differenze che intercorrono tra il racconto di James e il suo corrispettivo filmico del 1961, in modo tale da chiarire quali elementi del libro siano stati soggetti a variazioni e quali, al contrario, siano rimasti immutati. La seconda parte sarà invece centrata sul tema dell'immaginazione melodrammatica e su come gli elementi trattati nel secondo capitolo vengano adattati al grande schermo.

### 3.1 Le differenze tra *Suspense* e *Il giro di vite*

Tra le opere prese in analisi vi sono molteplici differenze determinate soprattutto da due fattori: le diverse peculiarità dei *media* utilizzati e le scelte autoriali. Con il processo di adattamento tali discrepanze lasciano un'impronta marcata in particolar modo sull'ambiguità che caratterizza il racconto di James. I dubbi che ci assalgono, in quanto fruitori, nel leggere il racconto sono in un certo senso opposti a quelli che si insinuano nella nostra mente nel corso del film; in pratica, se sfogliando le pagine iniziamo piano piano a credere che gli eventi soprannaturali siano frutto dell'immaginazione della protagonista, con lo scorrere dei fotogrammi ci assale invece il dubbio che i fantasmi che infestano la villa di campagna siano reali. Per spiegare come questa differenza sia concretamente percepibile è necessario mettere in luce i cambiamenti che intercorrono tra i due prodotti.

Il primo fra questi riguarda la cornice narrativa che lo scrittore americano ha ideato per presentare gli avvenimenti di Bly<sup>47</sup>. Nel racconto scritto infatti il primo capitolo tratta di un gruppo di persone che, riunite in una vecchia casa alla Vigilia di Natale, si raccontano storie dell'orrore. Una di queste è contenuta in un manoscritto donato al proprietario dall'autrice stessa, ovvero la governante. Questo preambolo costringe noi lettori a tenere

---

<sup>47</sup> Bly è il nome con cui viene identificata la villa di campagna in cui si svolge la vicenda raccontata dalla governante.

in considerazione il fatto che ciò che stiamo leggendo è prima di tutto il racconto dell'esperienza della protagonista; il punto di vista adottato è unico e non permette di verificare la validità dei fatti. Tutto ciò che possiamo fare è fidarci oppure dubitare della versione riportata e dal momento che all'inizio del racconto non abbiamo ancora motivo per screditare la sua capacità di giudizio, siamo indotti a credere a colei in cui, per via della scrittura in prima persona, ci immedesimiamo istintivamente. Avanzando con la lettura e prendendo coscienza del fatto che la sola prospettiva che possiamo conoscere è quella di una donna che spesso e volentieri salta a conclusioni affrettate affidandosi cecamente al suo discernimento, siamo sollecitati a mettere in dubbio la sua lucidità mentale. Contrariamente nel film la cornice narrativa appena descritta non è presente e questo implica che la cinepresa, pur seguendo quasi esclusivamente i movimenti della protagonista, non rappresenta in linea teorica il suo punto di vista. In parole povere, noi spettatori possiamo sapere tutto ciò che lei fa e il modo in cui si comporta, ma la prospettiva che ci viene concessa è oggettiva e ciò ci permette di ragionare sugli eventi soprannaturali in base a indizi che ci vengono presentati, non dalle le parole di lei, ma attraverso i fatti; possiamo quindi fare affidamento sulla nostra capacità di giudizio che ci porta a dubitare e non su quella della governante che, contrariamente, ci incita a crederle. Più avanti nel film sarà invece il nostro personale buonsenso a indurci a pensare che forse i fantasmi possono essere reali; a tal proposito fornirò degli esempi concreti in 3.2.

Trattando dei fatti che ci spingono a diffidare della governante nella versione cinematografica, ve n'è uno in particolare che diversifica la pellicola dal libro. Ad un certo punto la giovane donna, giocando a nascondino con i bambini, trova un piccolo carillon all'interno del quale vi è un ritratto; si tratta di una fotografia di colui che in seguito si scoprirà essere Peter Quint (vedi Figura 4). Pochi istanti dopo questo evento il fantasma dell'uomo apparirà agli occhi della governante per la seconda volta, permettendole ora di vederlo in volto (vedi Figura 5). Tale fatto ci permette di ipotizzare, come fa anche la signora Grose nel successivo colloquio con la protagonista, che quest'ultima abbia visto il fantasma con le fattezze di Peter Quint solamente perché ne aveva appena trovato un ritratto, avvalorando così l'ipotesi che si tratti del frutto della sua immaginazione. Nel racconto di James, il rinvenimento di questa fotografia non avviene e la dettagliata descrizione che la governante dà del volto del fantasma, pur non avendolo mai visto in vita, diventa una prova dell'esistenza del soprannaturale. La stessa protagonista, all'inizio

dell'ottavo capitolo, porta a sostegno della sua attendibilità questo ragionamento mentre sta parlando con la signora Grose:

Tardi, quella sera, mentre la casa dormiva, avemmo un altro colloquio nella mia stanza e là ella mi seguì nell'affermare che, senz'ombra di dubbio, io avevo visto davvero quello che avevo visto. Scoprii che, per tenerla avvinta a questa convinzione, mi bastava chiederle come, se mi fossi "inventata tutto", avrei potuto dare, delle persone che mi erano apparse, una descrizione che rivelava, sin nei minimi dettagli, le loro caratteristiche – un ritratto che, mentre lo dipingevo, lei aveva immediatamente riconosciuto e al quale aveva dato un nome.

Vi è un altro cambiamento all'interno del film riguardante gli eventi narrati nella storia che, a mio parere, può risultare rilevante nel momento in cui, in quanto spettatori, tentiamo di svelare il mistero dietro le apparizioni degli spettri. Per la verità si tratta di due differenze che riguardano però la stessa persona: la signorina Jessel. Attraverso la testimonianza della signora Grose sappiamo con certezza che la precedente educatrice dei bambini è morta all'interno della proprietà in cui lavorava; per di più veniamo a conoscenza del fatto che ella intratteneva una relazione immorale con Peter Quint. Di seguito riporto alcune battute pronunciate nel confronto tra la domestica e la protagonista dopo che quest'ultima ha avvistato la signorina Jessel al lago.

MISS GIDDENS Fra Quint e Miss Jessel c'era qualcosa? Amicizia, amore, che c'era?

MISS GROSE Amore? Penso che lei lo chiamasse così, ma era più una malattia, una febbre che la divorava anima e corpo, che la sfiniva. Non c'era cattiveria che lei non sopportasse. Se la picchiava - oh perché l'ho visto io sbatterla per terra - lei lo guardava, lo guardava come per chiederne delle altre. Senza orgoglio, senza pudore. Si sarebbe trascinata ai suoi piedi sulle mani e sulle ginocchia. E lui, serpente, rideva con quella sua risata triviale.

[...]

MISS GIDDENS Morto Quint, come si comportò Miss Jessel?

MISS GROSE Oh, una pena, una pena. Dopo la morte di Quint si chiuse in un lutto strettissimo, lei che avrebbe dovuto odiarlo lo pianse tanto che aveva fatto gli occhi di una pazza. [...] Poteva continuare in quel modo? Alla fine morì. [...] Oh, se non morì lei di crepacuore...

Per quanto anche nel racconto di James le opinioni e le affermazioni della domestica possano essere considerate meno fuorvianti di quelle della protagonista, il fatto che siano presentate all'interno del resoconto scritto dall'educatrice le rende, con lo scorrere delle pagine, meno affidabili. Nella pellicola, contrariamente, esse acquistano indiscutibilmente le vesti di un punto di vista nettamente separato; infatti all'inizio la signora

Grose non dà credito alle visioni soprannaturali, portando all'attenzione della governante ogni ragionevole motivo per dubitare della veridicità della sua esperienza.

Una delle novità introdotte grazie alla peculiarità del *medium* cinematografico risiede nell'utilizzo dell'elemento sonoro che nel racconto scritto viene chiaramente escluso, potendo soltanto essere richiamato attraverso descrizioni volte a suggerirne la natura e le sfumature. Nella pellicola esso viene messo in scena attraverso tre differenti canali<sup>48</sup>. Il primo, che ci accoglie fin dagli istanti iniziali, è la canzone *Oh Willow Waly*, scritta da Georges Auric e Paul Dehn, il cui testo tratta di un amore perduto e pianto in solitudine; il motivo di questa canzone viene ripreso reiteratamente nel corso del film ogni qual volta l'intenzione dell'autore sia quella di introdurre un'atmosfera di ambiguità. Tuttavia anche suoni e rumori estranei al contesto musicale, e ciò costituisce il secondo canale, sono funzionali all'espressione emotiva e alla produzione di significati senza l'ausilio della parola<sup>49</sup>. Il terzo modo, invece, in cui si manifesta il fattore sonoro è proprio la voce dei personaggi; nonostante i dialoghi diretti e indiretti siano parte integrante del *medium* letterario è importante sottolineare che vi sono degli elementi riproducibili con molta più efficacia all'interno di un prodotto multimediale. Prendiamo ad esempio il tono vocale; malgrado in un libro esso possa esserci suggerito dall'uso di aggettivi qualificativi, il nostro *focus* rimarrà ancorato più al significato che alle sensazioni suscitate a livello fisico da quella parola. Al contrario, durante la visione di un film l'attenzione è rivolta per la maggior parte al suono e all'immagine, non garantendo al significato dei termini utilizzati la rilevanza che avrebbe se questi fossero messi per iscritto. Questo ragionamento è analogo a quanto ho spiegato (in 2.2.3) attraverso le parole di Diderot poiché nel cinema a provocarci in senso emozionale sono prima di tutto gli elementi che ci impattano nell'immediato, senza bisogno di spiegazioni e uno di questi è chiaramente il suono.

Vi sono certamente altri elementi del racconto jamesiano che, nel processo di adattamento, hanno subito mutamenti. Alcune scene, ad esempio, sono state tagliate o spostate, altre ancora concepite *ex novo*; oppure il silenzio totale, che nel libro viene mantenuto fino agli ultimi capitoli, riguardo alla scuola da cui Miles è stato espulso, nel film viene, invece, infranto già all'arrivo del ragazzo a Bly quando l'istitutrice gli domanda

---

<sup>48</sup> G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film*, cit., p. 277.

<sup>49</sup> L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit. p. 109.

«non stavi bene in collegio?» alludendo alla motivazione per cui è stato cacciato. Nonostante ciò, ritengo di aver messo in luce le variazioni maggiormente rilevanti e che perciò risultano propedeutiche alla comprensione e all'analisi del film.

### **3.2 Il melodramma cinematografico**

Per addentrarci nell'analisi di *Suspense* ritengo interessante partire dal suo nome originale ovvero *The Innocents* che tradotto significa “gli innocenti” e che richiama all'attenzione il pilastro fondamentale su cui si regge l'immaginazione melodrammatica: l'imprescindibile conflitto fra le forze del bene e quelle del male. Questo titolo ci suggerisce che dovremmo considerare come puri e ingenui alcuni personaggi; di chi si tratti però non ci è chiaro, tant'è vero che nonostante sia legittimo identificare tali incarnazioni della virtù nei due bambini possiamo cogliere, precedentemente alla prima apparizione di Quint, degli indizi nel loro comportamento che ci invitano a giudicarli con un certo grado di cautela. Ci chiediamo, per esempio, come mai sia Flora che Miles abbiano la strana abitudine di restare svegli la notte oppure come faccia la bambina a sapere del ritorno anticipato di suo fratello prima ancora che la lettera dal collegio giunga a Bly.

Oltre ad avvenimenti di questo tipo vi sono degli indizi marcatamente cinematografici che, come ho chiarito nel paragrafo precedente trattando del sonoro, non hanno bisogno di parole per spiegarsi. L'occhio della cinepresa rivela frequentemente dettagli che in base alle norme del melodramma definirei espressivi. È il caso della scena in cui durante una conversazione, in cui i bambini chiedono alla loro educatrice della casa in cui è cresciuta, Miles domanda: «Troppo piccola per avere dei segreti?»; a queste parole due inquadrature in primo piano evidenziano lo sguardo di complicità che si scambiano i due bambini (vedi Figure 6 e 7) instillandoci il dubbio che anche a Bly si celino dei segreti. Come nel mutismo tipico dei melodrammi i gesti e le espressioni facciali sono qui estremamente loquaci e rappresentano uno strumento essenziale per permettere allo spettatore di addentrarsi nello spazio della coscienza il quale, come ho già detto, è il luogo prediletto da James per ambientare lo scontro manicheo. Un altro esempio della retorica gestuale si ritrova, in maniera tanto esplicita, nel momento in cui la piccola Flora porta un mazzo di fiori alla tomba della sua vecchia educatrice; non serve dire nulla per capire quanto la bambina sia ancora legata alla signorina Jessel e anche se non possiamo definire la natura di tale legame, dal momento che l'ambiguità voluta dallo scrittore americano non viene mai accantonata nemmeno nella pellicola, sappiamo che tale vincolo esiste e

viene ripetutamente sottolineato dal comportamento della fanciulla: quando balla in riva al lago ( perché sappiamo dalla testimonianza della domestica che la danza era una delle attività che Flora adorava fare con la signorina Jessel) oppure nel momento in cui, a più riprese nel corso del film, ella canticchia il motivo del carillon donatole dalla sua precedente istitutrice.

L'opera di Clayton porta inoltre sullo schermo un elemento che somiglia alla tecnica degli oggetti espressivi utilizzata da James (evidenziata in 2.3 tramite l'esempio della candela spenta da Miles), ma in questo caso gli oggetti, la scenografia e i costumi vengono adoperati in funzione simbolica<sup>50</sup>. Il film, dunque, appartenendo ad un *medium* mostrativo, si riavvicina al melodramma teatrale utilizzandone i metodi caratteristici. Per esempio, agli abiti indossati dalla protagonista che nel corso del racconto passano da un candido bianco ad un inquietante nero<sup>51</sup> suggeriscono, per associazione visiva, un collegamento graduale con la signorina Jessel, il cui fantasma appare vestito a lutto. A proposito dell'utilizzo del colore ritengo necessario puntualizzare un fatto che a mio parere si può riferire talvolta all'uso degli oggetti:

Non bisogna, infine, cadere in un equivoco molto frequente, pensare cioè all'uso espressivo del colore al cinema in un rapporto troppo stretto con la semantica dei colori, ovvero col loro – presunto – significato simbolico. Al cinema la funzione significante del colore, più che su relazioni definite una volta per tutte, poggia su un processo di costruzione proprio a ogni specifico film. L'operazione è in realtà assai semplice: si tratta di costruire delle associazioni arbitrarie fra un colore e un determinato personaggio o motivo, in modo tale da far sì che le apparizioni successive di quel colore rinvii all'elemento a cui in precedenza era stato associato.<sup>52</sup>

Per comprendere come questo si possa applicare al profilmico<sup>53</sup> voglio esporre l'esempio delle rose bianche presenti in abbondanza nella scenografia di *Suspense*; esse colpiscono fin da subito l'attenzione della protagonista che al suo arrivo a Bly esprime la sua fascinazione per la casa guardandosi intorno e sfiorando un vaso colmo di questi fiori. Ciò che rimane impresso a noi spettatori è il fatto che al minimo tocco i petali bianchi cadono a terra e se da principio non diamo tanto peso a questo accadimento, esso

---

<sup>50</sup> F. Bertoni, *The Others* (*Alejandro Amenabar, 2001*), in G. Carluccio, A. Masecchia e S. Rimini (a cura di), *Cinema, letteratura, intermedialità*, cit. p.167.

<sup>51</sup> «Del resto di colore si può parlare, in un certo senso, anche per il cinema in bianco e nero, che già sfruttava per fini espressivi il gioco dei bianchi, dei neri e delle tonalità di grigio.» G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film*, cit. 86.

<sup>52</sup> Ivi, p. 87.

<sup>53</sup> Con il termine profilmico si intende tutto ciò che sta davanti alla macchina da presa con lo scopo di essere filmato. In questa nota e in tutte quelle che, d'ora in avanti, saranno volte a fornire una spiegazione riguardo a termini specifici del linguaggio cinematografico, utilizzerò come fonte di riferimento il *Manuale del film* di Rondolino e Tomasi.

assumerà invece un senso più cupo quando le rose riappaiono in primo piano proprio nella scena in cui avviene il primissimo avvistamento di Peter Quint. È evidente che il consueto significato di purezza e bellezza, associato a tali fiori e al colore bianco, viene completamente accantonato. Ciò che risulta rilevante e impattante a livello simbolico, in pratica, sono gli accadimenti che si legano a quel particolare elemento del profilmico.

Proprio attraverso la scena in cui si verifica il primo avvistamento del fantasma di Quint vorrei introdurre un'analisi più accurata del fattore sonoro, già accennato in sintesi in 3.1. La prima inquadratura relativa a questa sequenza riprende in dettaglio una delle rose bianche (vedi Figura 8) e nello stesso istante inizia in sottofondo la canzone *Oh Willow Waly* la quale, grazie ad un meccanismo analogo a quello appena descritto in relazione al colore e agli oggetti, viene utilizzata nel film per suscitare ambiguità nello spettatore; essa viene infatti riprodotta ogni qualvolta si verifichi un evento inquietante o soprannaturale come, ad esempio, il ritrovamento del ritratto di Quint all'interno di un carillon che diffonde proprio la melodia della canzone in questione. Il brano inserito nella colonna sonora del film è caratterizzato sia nel testo che nel suono da una profonda malinconia e tale caratteristica rende la sua presenza, nelle scene più ambigue, estremamente espressiva. Quando sentiamo il motivo di *Oh Willow Waly* percepiamo subito un'atmosfera sinistra pur essendo la realtà dei fatti completamente ordinaria. Nella scena che ho descritto poco fa vediamo la protagonista intenta a cogliere i fiori in giardino e non vi è niente di strano in questo, ma la melodia presagisce l'apparizione del fantasma che avverrà pochi istanti dopo.

Come ho già anticipato l'elemento sonoro è composto oltre che da elementi melodici anche da tutti i rumori ad essa estranei. Rimanendo ancora sull'analisi della sequenza relativa all'apparizione del fantasma dell'uomo possiamo notare come la presenza, ma soprattutto l'assenza, dei rumori sia utilizzata da Clayton in maniera da suggerire quello che sta vivendo la protagonista. Mentre è intenta a cogliere le rose e nell'aria si sentono gli uccellini cinguettare accompagnati dalla melodia di *Oh Willow Waly*, ella scorge tra il fogliame una statua raffigurante un bimbo rovinata dal tempo, vediamo che ci sono delle mani adulte che stringono quelle dell'infante, ma la statua a cui appartenevano è assente (vedi Figura 9); il dettaglio più inquietante è, tuttavia, lo scarafaggio che esce dalla bocca della scultura. Spaventata da questa orrenda scena la governante si ritrae e in quel preciso istante cala il silenzio, la canzone si interrompe e gli uccellini cessano

di cinguettare; data l'innaturalità della situazione la donna si guarda intorno per capire cosa stia accadendo e, non appena alza lo sguardo al cielo, si diffondono nell'aria alcuni suoni sinistri e misteriosi. Subito dopo un'inquadratura ci mostra il fantasma in cima alla torre; la scena prosegue per pochi istanti fin quando l'educatrice, incantata dalla visione, lascia cadere la rosa che stringeva in mano; quest'ultima, finendo in un pozzo d'acqua, interrompe l'ipnosi e l'angosciante sibilo attraverso il tonfo che provoca. Immediatamente risorgono la canzone e il canto degli uccellini riportando la protagonista e noi spettatori alla realtà e concludendo così l'apparizione dello spettro. Tale sequenza dimostra come nel cinema l'utilizzo del sonoro sia importante, tanto quanto l'immagine, al fine di dar vita ad un determinato valore espressivo; i due elementi sono parimente fondamentali poiché «la percezione visiva influenza quella sonora, così come quella sonora influenza quella visiva»<sup>54</sup>.

Riflettendo ancora un momento su questa tematica vorrei indirizzare l'attenzione verso un'altra scena del film la quale, pure restando molto fedele al suo corrispettivo letterario per quanto riguarda la sequenza degli eventi, se ne allontana grazie al suono e in particolare alla voce. L'episodio in questione riguarda il momento in cui la protagonista si accanisce su Flora quando, per la seconda volta, scorge la signorina Jessel al lago. Nel precedente capitolo, parlando di questa scena, avevo sottolineato come il giudizio sul comportamento della bambina da parte della protagonista e della signora Grose risulti decisamente esagerata poiché le parole usate da Flora, nel racconto di James, non sono certo tanto sconsiderate da rappresentare la prova della possessione di cui è presumibilmente vittima. Ciò che nella pellicola di Clayton rappresenta un cambiamento rilevante non sono tanto i termini usati<sup>55</sup>, quanto il modo in cui vengono pronunciati. Grazie al sonoro possiamo infatti sentire il tono disperato della bambina che si rivolge alla sua educatrice parlando concitatamente; le grida di terrore che sentiamo con le nostre orecchie mentre la domestica la allontana dalla sua interlocutrice e durante il resto della giornata, quando riecheggiano per tutta la casa, ci mettono in uno stato d'ansia e preoccupazione tale da farci credere che la signorina Jessel stia davvero possedendo la piccola o quantomeno la stia condizionando. Come nel melodramma, un modo di esprimersi tanto intenso

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 277.

<sup>55</sup> Nel film al posto di «Penso che tu sia crudele. Non mi piaci!» Flora dice «Ti odio! Ti odio! Ti odio!», certo è una frase dotata di un significato più grave, ma non basta da sola per convincerci che la bambina sia posseduta.

rivela al mondo esterno l'incessante lotta tra la virtù e la malvagità che si svolge nell'interiorità. Sta forse la piccola Flora lottando contro le catene che la costringono a seguire gli ordini del fantasma? Oppure sta lottando contro la consapevolezza che l'istitutrice a cui si è tanto affezionata è in realtà un'allucinata che tenta di salvarla da un male inesistente? Sono queste le domande che ci poniamo vedendo e sentendo la reazione di Flora all'insistenza della governante.

Dopo aver affrontato in maniera senz'altro più approfondita il sonoro, voglio ora dedicare spazio ad un altro dei fattori peculiari del *medium* audiovisivo: il montaggio, che detiene un ruolo determinante nella produzione di significato. Questo termine tecnicamente indica «quell'operazione che consiste nell'unire la fine di un'inquadratura con l'inizio della successiva» tuttavia il montaggio non si limita a questo perché «unire fra loro due inquadrature [...] è dar vita a un rapporto fra immagini sulla base di un progetto narrativo, semantico e/o estetico»<sup>56</sup>. Fra tutte le scene del film di Clayton, quella che segue la scoperta da parte della protagonista della relazione fra Quint e la signorina Jessel, è forse la più emblematica nel contesto del montaggio. A precederla è dunque il colloquio in cui la governante scopre non solo che i due inquietanti spettri, nella loro vita terrena, avevano intrattenuto una relazione senza nasconderla agli abitanti di Bly, ma anche che i bambini stavano costantemente in loro compagnia. Di seguito riporto una parte della conversazione, rilevante per comprendere la scena successiva.

MISS GROSE Non lo so miss, io non so quello che abbiano visto (i bambini), ma so che erano sempre dietro a quei due. Sempre a ciondolare, sempre per mano, bisbigliando. Si bisbigliava troppo in questa casa.

MISS GIDDENS Oh, sì. Posso immaginare. Certo, posso immaginare benissimo che genere di cose bisbigliassero. Quint, Miles, come se li sentissi tutti e due.

MISS GROSE Ma non c'era niente di male nel fatto che Miles volesse stare con Quint. [...] Aveva bisogno di chi...

MISS GIDDENS Lo contaminasse?

MISS GROSE Ma, ma via, Miles è un buon bambino. Non c'è niente di cattivo in lui.

MISS GIDDENS A meno che non ci inganni, a meno che non ci ingannino tutti e due. Gli innocenti.

A seguito del confronto con la signora Grose vediamo la protagonista che dorme nel suo letto, ma il suo sonno è inquieto perché le informazioni appena ricevute dalla sua

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 190.

collaboratrice, insinuatesi nella sua testa, ora la tormentano in sogno. Il montaggio gioca, nella rappresentazione di questa scena onirica, un ruolo decisivo e si presenta come una successione di *clip* priva di stacchi netti, ovvero con riprese che si susseguono attraverso una sovrapposizione in cui, gradualmente, un'immagine appare e contemporaneamente l'altra scompare. Attraverso questa tecnica alle immagini della protagonista che si agita nel letto vengono accavallate quelle che mostrano il contenuto del suo sogno (vedi Figure 10). In particolare, vediamo scorrere molte scene, le quali non trovano alcun riscontro nella realtà vissuta dalla donna di cui siamo a conoscenza, decisamente eloquenti in merito ai pensieri che attanagliano la sua coscienza. I bambini sono in combutta tra di loro per nascondere dei segreti? Vediamo Miles bisbigliare all'orecchio di sua sorella (vedi Figura 11) mentre sentiamo la sua voce dire: «Shh, Flora. Questo è un segreto, te lo devi ricordare, è un segreto» oppure «bada a lei, bada a lei». I fantasmi dei due servitori deceduti stanno facendo leva sul legame che avevano stretto con i piccoli per possederli? Scene rappresentative di questo rapporto (vedi Figura 12 e 13), per quanto frutto dell'immaginazione della signorina Giddens, si susseguono accompagnate da suoni sinistri e dalla malinconica melodia di *Oh Willow Waly* che, non a caso, parla di un amore perduto e atteso in solitudine. Questa sequenza di immagini è l'emblema del melodramma interiore di James all'interno del film di Clayton poiché attraverso di esse comprendiamo che la protagonista in sua coscienza è consapevole, o almeno si convince di esserlo, della presenza del male e in particolare delle conseguenze che esso determina sui bambini. Questi ultimi, corrotti nell'animo, ergono una facciata fittizia per nascondere la malvagità che li possiede e imbrogliare l'animo puro della loro istitutrice. Il contenuto della coscienza della protagonista si rende tanto evidente, attraverso il montaggio, che non sarebbe necessario, per la comprensione degli spettatori, ascoltare la conversazione della scena successiva in cui la signorina Giddens spiega alla domestica che i bambini, all'apparenza innocenti, starebbero in realtà complottando per assecondare la presenza dei due fantasmi.

MISS GIDDENS Li guardi, che cosa crede che si dicano?

MISS GROSE Oh, non so miss. Saranno discorsi di bambini.

MISS GIDDENS No, parlano di quei due. Parlano di orrori!

Pochi momenti più tardi, la protagonista vede lo spettro della signorina Jessel seduto allo scrittoio del suo studio e si rende conto di non poter tornare a Londra con lo scopo di avvisare lo zio, suo datore di lavoro, di quello che sta accadendo a Bly; se lei lascia soli i bambini in quella dimora infestata, essi saranno perduti e non vi sarà più speranza di salvarli. Nonostante la precedente educatrice, nella sua apparizione, non abbia proferito parola, la signorina Giddens comprende pienamente i suoi intenti e questo processo di intuizione viene esplicitato tramite il montaggio delle riprese. Sentiamo il rumore di un pianto diffondersi nella stanza e gli occhi della protagonista che sgranano nel momento in cui capisce di non essere più sola. Voltandosi vede la donna spettrale piangere allo scrittoio e, con un alternarsi di campi e controcampi<sup>57</sup> che si avvicinano man mano ai due soggetti (vedi Figure 14, 15 e 16), la macchina da presa ci accompagna nell'intimità della protagonista, un'intimità fatta di paura e prese di coscienza. Quando poi questa si avvicina allo scrittoio, la visione scompare e tutto ciò che ne rimane è una lacrima caduta sulla lavagnetta (vedi Figura 17) che rappresenta, per la giovane istituttrice, la prova delle spietate intenzioni dei due fantasmi. Ecco una parte del successivo dialogo, tra la protagonista e la sua collaboratrice, che chiarisce il contenuto dei pensieri della giovane istituttrice:

MISS GIDDENS Ha parlato.

MISS GROSE Ha parlato?

MISS GIDDENS Praticamente. Oh, potrei perfino averne pietà se lei non fosse così tremendamente spietata ed affamata. Affamata di lui, delle sue braccia, delle sue labbra. Però lei lo può avvicinare, loro possono avvicinarsi solamente penetrando nelle anime dei bambini ed invasandoli. I bambini sono invasati. Vivono, conoscono e dividono quest'inferno.

È la scena seguente, tuttavia, che risulta maggiormente rilevante per quanto riguarda il montaggio di immagini e suoni. Attraverso un piano d'ambientazione<sup>58</sup> veniamo introdotti in un salottino dove, davanti ad un caminetto e con addosso una candida vestaglia da notte, la governante sta pregando tenendo la Bibbia in mano. La cinepresa si avvicina lentamente alle sue spalle per poi mostrarci la sua espressione preoccupata. Ella posa il libro e attraverso una ripresa ravvicinata del gesto vediamo il petalo di una rosa

---

<sup>57</sup> Con questi termini ci si riferisce ad un montaggio in cui due personaggi che dialogano, o due elementi del profilmico messi uno di fronte all'altro, vengono ripresi in maniera alternata.

<sup>58</sup> Questo tipo d'inquadratura è volta a fornire una descrizione generale dell'ambiente in cui si sta per svolgere l'azione.

bianca cadervi sopra (vedi Figura 18); fiore che, come ho già detto, viene utilizzato in questa pellicola per anticipare accadimenti ambigui; pochi istanti dopo sentiamo di fatti il consueto motivo di *Oh Willow Waly* diffondersi nell'ambiente e la protagonista, essendo convinta di essere sola nella stanza, punta gli occhi verso ciò che presumibilmente dovrebbe essere l'origine del suono. Una ripresa statica ci mostra l'oggetto del suo sguardo: un pianoforte a coda il cui sgabello è tuttavia sgombro, (vedi Figure 19 e 20). La melodia, l'espressione tesa della donna, il petalo e il pianoforte vuoto sono di per sé abbastanza eloquenti da farci capire che, nella realtà o nell'immaginazione della protagonista, sta accadendo qualcosa di innaturale. Ecco, quindi, che udiamo la voce di Quint che bisbiglia «I bambini ci stanno guardando» e di seguito l'inquietante risata della sua innamorata.

Ci chiediamo da dove provengano quelle terrificanti voci e quale sia l'origine della malvagità che permea il racconto; è forse tutto frutto della malsana immaginazione della signorina Giddens? Oppure siamo di fronte ad una vera e propria esperienza soprannaturale? Il desiderio di definire chiaramente la reale natura del male, instillatoci da Henry James attraverso la sua caratteristica ambiguità, si concretizza in questa scena di *Suspense* nel disperato tentativo di cogliere in flagrante i due spettri: la protagonista si alza e si allontana dal confortante fuoco del camino per vagare tra gli oscuri corridoi mentre noi, attraverso la cinepresa, seguiamo le sue orme. Il ticchettio delle lancette, che potevamo udire fin prima, svanisce progressivamente quando la giovane donna esce dal salottino e al suo posto si insinua l'agghiacciante sibilo del vento; non c'è alcuna musica ad indicarci l'incombere del pericolo e proprio questa assenza fa cadere noi e la protagonista in un crescendo di *suspense*; ogni rumore, anche il più banale, diventa terrificante. Il tonfo di qualcosa che cade e il miagolio di un gatto riecheggiano nell'aria gelandoci il sangue nelle vene. Il ricordo delle parole che pronunciò la signora Grose quando descrisse la morte di Quint e della poesia recitata da Miles<sup>59</sup> rimbomba nelle nostre orecchie mentre la telecamera segue assiduamente i movimenti della protagonista, la quale si guarda intorno in cerca di un indizio (vedi Figura 21). Le inquadrature statiche si alternano a quelle in movimento che, nell'ambiente poco illuminato, ci fanno perdere l'orientamento come

---

<sup>59</sup> Si tratta di una scena non presente nel racconto scritto e che vede Miles recitare, davanti alla finestra in cui Quint è apparso alla governante, una malinconica poesia che sembra invitare il fantasma ad entrare in casa: «Che canterò al mio signore dalla mia finestra? [...] Egli è partito, è di un'umida tomba prigioniero. E che potrò dirgli quando verrà a chiamarmi? [...] Che potrò dirgli quando entrerà lievemente, lasciando orme di tomba sul pian cinto? Entra o signore. Esci dalla prigione, esci dalla tua tomba. [...] Benvenuto signore.»

accade alle nostre coscienze che vagano nell'oscurità dell'ignoranza. Un crescendo di suoni spaventosi aumenta la *suspense*, le voci dei due spettri si fanno sempre più frequenti e la protagonista si sposta da una porta all'altra del corridoio cercando di entrare freneticamente in tutte le stanze. La melodia di *Oh Willow Waly* ricomincia e le inquadrature diventano sempre più concitate (che si tratti della loro durata, dei movimenti di camera oppure di quelli della governante); una in particolare è in grado di mostrare egregiamente l'irrequietezza di cui la giovane protagonista è preda (vedi Figura 22): si tratta di un *plongèe*<sup>60</sup> al centro del quale vediamo la donna girarsi forsennatamente su sé stessa mentre in sottofondo una miriade di suoni provenienti da ogni direzione incrementa il senso di caos; il punto di vista dall'alto, tanto estremizzato, è esemplificativo del senso d'impotenza e soggezione provato dalla signorina Giddens. Ella corre lungo il corridoio per poi fermarsi davanti ad una finestra su cui sbatte ad intermittenza il cordoncino della tenda, ad ogni colpo la voce della signorina Jessel grida «Amami! Amami! Amami!» e voltandosi bruscamente, la protagonista si ritrova faccia a faccia con una terrificante statua nera. Un primissimo piano<sup>61</sup> ne inquadra il volto e uno zoom decisamente repentino ci catapulta contro i suoi occhi spettrali (vedi Figura 23) mentre un grido agghiacciante irrompe nelle nostre orecchie.

Gli indizi dell'esistenza del soprannaturale che vengono esibiti in questa sequenza, pur non costituendo alcuna prova inconfutabile, sono presentati attraverso un montaggio tale da renderli capaci di suscitare un forte timore anche in noi spettatori. Come ho spiegato in 1.2 attraverso la citazione di Zadie Smith, «Quando guardiamo un uomo fare qualcosa sullo schermo è il nostro stomaco più che il nostro cervello a dirci la verità su quel gesto»; pur non essendo la scena appena descritta il caso più esemplificativo per parlare dei moventi che spingono i personaggi ad agire, la ritengo invece perfetta al fine di dimostrare la capacità del *medium* cinematografico di colpire direttamente il nostro “stomaco”, eludendo l'abilità di razionalizzazione di cui disponiamo, attraverso i suoi strumenti peculiari; siamo infatti costantemente bombardati da suoni e immagini repentine che non ci danno il tempo di reagire se non per mezzo delle emozioni nella loro forma più immediata. In altre parole, grazie all'utilizzo del montaggio questa particolare sequenza è in

---

<sup>60</sup> Con questo termine si intende un'inquadratura con un'angolazione estrema dall'altro e che fa parte delle cosiddette “oggettive irreali”, delle immagini caratterizzate da punti di vista anomali e spesso inaccessibili ai personaggi.

<sup>61</sup> Tipo di inquadratura in cui viene racchiusa soltanto l'immagine del volto umano.

grado di provocare in noi spettatori paura e agitazione a tal punto da farci scordare, almeno per la sua durata, che la terrificante minaccia cui stiamo assistendo potrebbe essere semplicemente una fantasia della protagonista.

# Conclusioni

Come si trasforma, nel processo di adattamento al *medium* cinematografico, il concetto di immaginazione melodrammatica espresso nell'ambito letterario? Era questa la domanda di ricerca che, nell'introduzione alla mia tesi, mi ero posta come stimolo per approfondire la tematica trattata da Peter Brooks all'interno del suo saggio. Senza dubbio il lavoro che ho svolto ha toccato svariati ambiti di studio (dalla letteratura al cinema, dagli adattamenti transmediali alla storia) i quali necessiterebbero di un'analisi molto più accurata per poter fornire una risposta completa al mio quesito. Tuttavia, per ovviare a questa mancanza, attraverso il caso specifico che ho preso in esame sono riuscita a delineare alcuni degli aspetti fondamentali che caratterizzano l'adattamento cinematografico dell'immaginazione melodrammatica.

Partendo da un primo capitolo riguardante la teoria degli adattamenti ho spiegato che le diversità peculiari dei vari *media* rendono l'allontanamento dal testo originale un tabù ormai superato. Una trasposizione filmica strettamente fedele al testo letterario da cui deriva non è necessariamente la migliore che si possa produrre; i mezzi comunicativi di cui dispone l'audiovisivo impattano in modo diverso il fruitore poiché essi determinano differenti modalità e gradi d'immersione. Proseguendo, tramite un'analisi delle origini e delle caratteristiche del melodramma, ho potuto fornire le basi necessarie alla comprensione dell'opera di Henry James, caratterizzata da un melodramma intimo che si svolge, in altre parole, all'interno della coscienza e da una peculiare ambiguità a livello di comprensione; non riusciamo mai, nel corso di tutta la narrazione, a definire chiaramente l'origine del male e la forma che esso assume.

Il terzo e ultimo capitolo, finalizzato invece a fornire una risposta al quesito di partenza, si è sviluppato con l'analisi effettiva di *Suspense* e mi ha permesso di portare un esempio concreto del processo di adattamento. Ho iniziato lo studio della pellicola elencando alcuni fattori che la diversificano in maniera oggettiva dal racconto scritto; tra questi i più rilevanti sono certamente l'assenza della cornice narrativa che permette un racconto in terza persona in grado di sfruttare a pieno le capacità della macchina da presa pur non rinunciando all'incertezza che permea il racconto jamesiano e l'utilizzo del fattore sonoro, mezzo che nel cinema riveste da sempre un'importanza pari all'immagine. Lo studio è proseguito poi con l'analisi dettagliata di alcune scene determinanti per

l'espressione dell'immaginazione melodrammatica; attraverso ciò sono emerse alcune conclusioni fondamentali. L'utilizzo della gestualità e le espressioni facciali, proprio come nel melodramma vero e proprio, hanno la potenzialità di farci immergere nell'*io* interiore dei personaggi, rivelandocene il contenuto. In *Suspense* ciò si traduce in una delle caratteristiche del melodramma jamesiano: mostrare non tanto la natura e la forma del male, ma i suoi effetti nella coscienza dei personaggi. Oltre a questo, un'importanza determinante è assegnata al sonoro il quale, in tutte le sue forme, è in grado di mostrare allo spettatore ciò che si nasconde oltre un'apparente ordinarietà. Un altro fattore rilevante è il montaggio cinematografico il quale, attraverso l'associazione di immagini e suoni, stimola la produzione di significati, spesso legati all'inconscio, riservando un ruolo secondario al significato intrinseco delle parole.

In conclusione, è possibile affermare che il *medium* cinematografico, nel tentativo di portare sullo schermo l'immaginazione melodrammatica, tende a riavvicinarsi alle tecniche proprie del melodramma classico come la gestualità e l'elemento sonoro; tuttavia, introduce anche delle novità quali il montaggio e la micro-espressività del volto, per esempio, che non sono elementi attuabili nel campo teatrale. Oltre ciò vorrei appuntare il fatto che il cinema basa la sua produzione di senso su elementi che impattano nell'immediato i sensi dello spettatore, diversamente dal *medium* letterario che, per sua caratteristica intrinseca, tende a suscitare le emozioni tramite l'ausilio della parola e del suo significato.

# Appendici



Figura 1, Fonte: <https://medium.com/@ThreeHeadedBeastSecurity/harry-potter-and-the-sorcerers-stone-from-a-cyber-security-perspective-part-1-acec95123617>



Figura 2, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=iotuO1yYGEc>

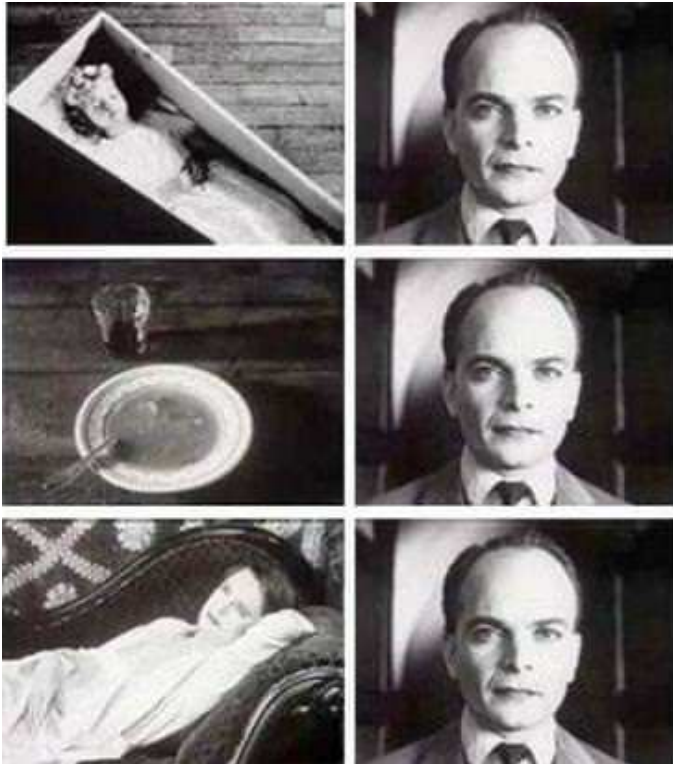


Figura 3, Fonte: <https://www.istantisenzatempo.it/it/blog/video/la-magia-del-montaggio-audiovisivo-l-effetto-kulesov>



Figura 4, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=rDYtZUj2sMk>



Figura 5, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=rDYiZUj2sMk>



Figura 6, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmmiAt0>



Figura 7, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmimiAt0>



Figura 8, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmimiAt0>



Figura 9, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmimiAt0>



Figura 10, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmimiAt0>



Figura 11, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmmiAt0>



Figura 12, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmmiAt0>



Figura 13, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmmiAt0>



Figura 14, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmmiAt0>



Figura 15, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmmiAt0>



Figura 16, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmmiAt0>

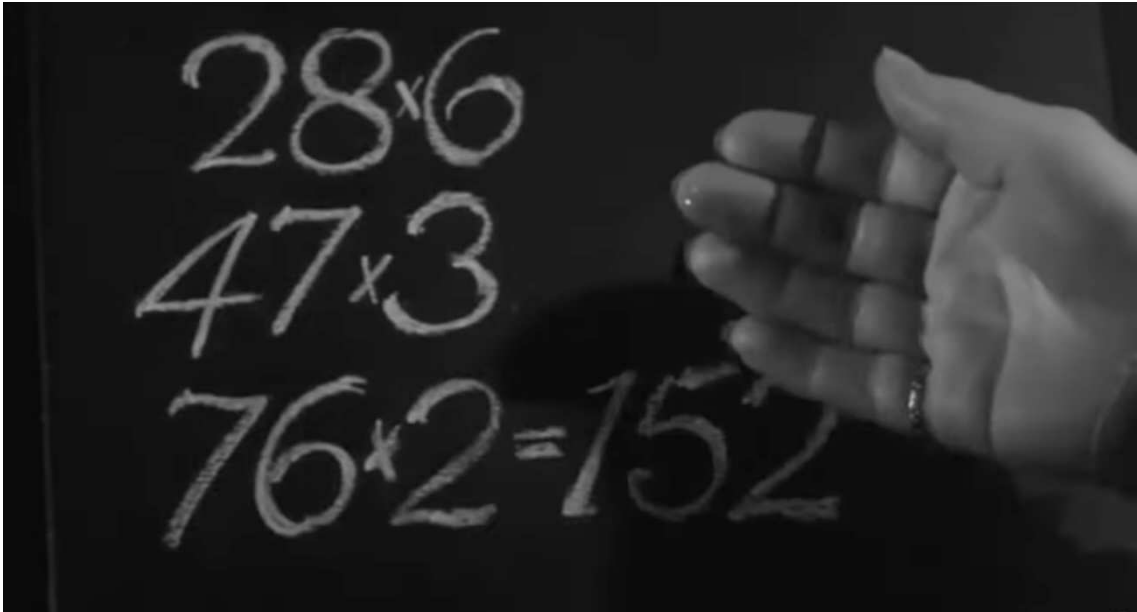


Figura 17, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmmiAt0>



Figura 18, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmmiAt0>



Figura 19, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmmiAt0>



Figura 20, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmmiAt0>



Figura 21, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmmiAt0>

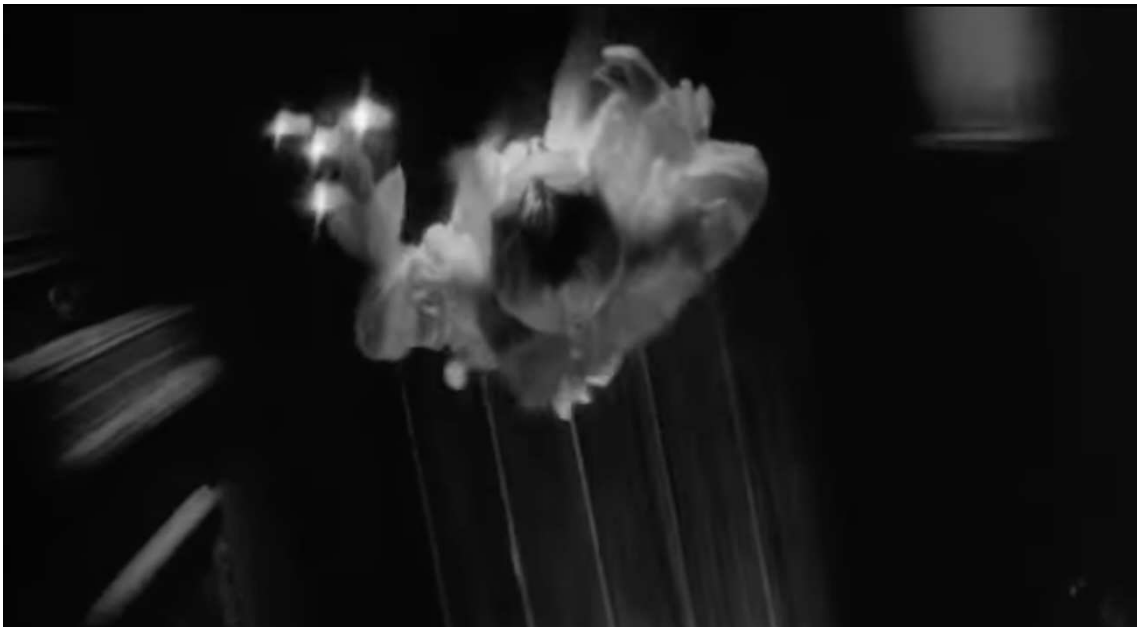


Figura 22, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmmiAt0>

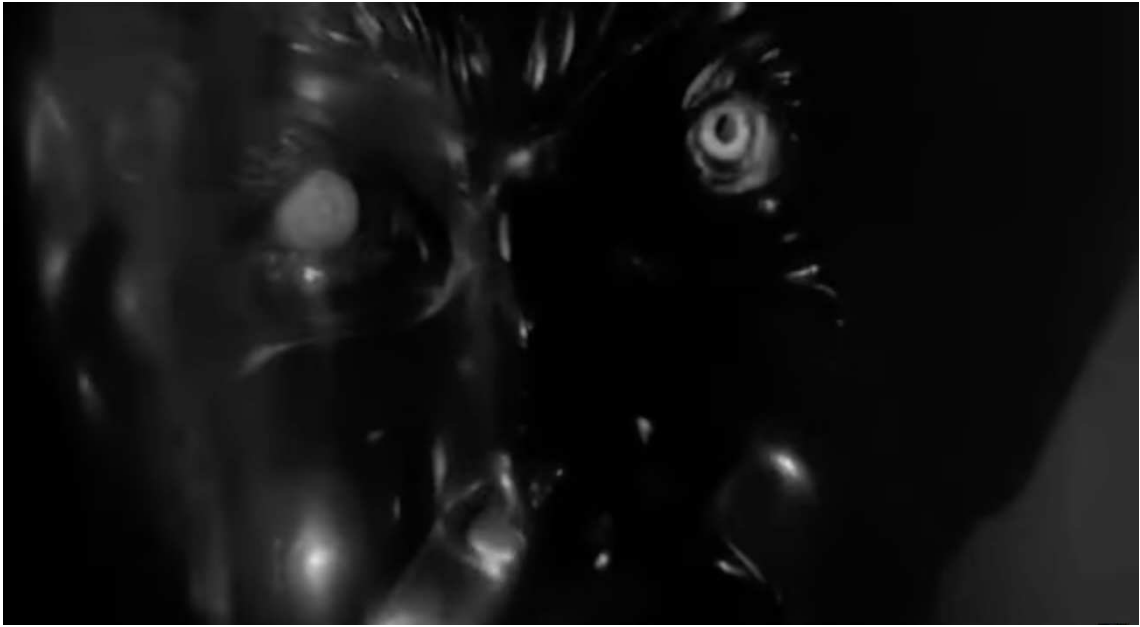


Figura 23, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NpFEXmniAt0>

# Bibliografia

## Bibliografia primaria

- Brooks P., *L'immaginazione melodrammatica*, Milano, il Saggiatore 2023, (trad. it. di D. Fink di *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, 1976).
- Hutcheon L., *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011, (trad. it. di G. V. Distefano di *A Theory of Adaptation*, Routledge 2006).
- James H., *Il giro di vite*, Firenze, Bompiani 2018, (trad. it. di L. Manini di *The Turn of the Screw*, 1898)

## Bibliografia secondaria

- Carluccio G., Masecchia A., Rimini S. (a cura di), *Cinema, letteratura, intermedialità*, Roma, Carocci editore, 2023.
- Chiurato A., *Intermedialità. Narrazioni, linguaggi, pratiche*, Bologna, Pàtron editore, 2023.
- Dostoevskij F. M., *I demoni*, Torino, Giulio Einaudi editore 2014 (trad. it. di A. Polledro di Besy, 1873).
- Fusillo M., Lino M., Faienza L., Marchese L. (a cura di), *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Bologna, il Mulino, 2020.
- Rondolino G., Tomasi D. (a cura di), *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Terza edizione, Utet Università, 2018.
- Rowling J. K., *Harry Potter e la pietra filosofale*, Milano, Salani Editore 1998, (trad. ita. di M. Astrologo di *Harry Potter and the philosopher's stone*, 1997)
- Punter D., *The Literature of terror, a history of gothic fictions from 1765 to the present day*, New York, Routledge 2013.

## Filmografia

- Costanzo S., *L'amica geniale*, Italia, Rai Fiction, HBO, Tim Vision, 2018.
- Clayton J., *Suspense* (titolo originale: *The Innocents*), Regno Unito, 20<sup>th</sup> Century Fox, 1961.
- Columbus C., *Harry Potter e la Pietra Filosofale* (titolo originale: *Harry Potter and the Philosopher's Stone*), USA, Warner Bros, 2001.

## Sitografia

- Cancogni M., *Melodramma* in Vocabolario on line Treccani ( <https://www.treccani.it/vocabolario/melodramma/> ).

Trovato S., *Una frase di Dostoevskij svela il senso vero della felicità e dello stare bene*, Libreriamo, 21 ottobre 2025 ( <https://libreriamo.it/frasi/frase-di-dostoevskij-i-demoni-felicita-bene/> ).

*Illuminismo* in Enciclopedia online Treccani ( <https://www.treccani.it/enciclopedia/illuminismo/> )