

**LIBERA UNIVERSITA' DI LINGUE E COMUNICAZIONE
IULM**

**Facoltà di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo
Corso di Laurea in Scienze e Tecnologie della Comunicazione
MILANO**

I FANTASMI DELL'INTERTESTUALITÀ: HENRY JAMES

**Docente che ha assegnato l'argomento della prova finale
Chiar.mo Prof. Fabio Vittorini**

**Prova finale di:
Elisabetta
Lanzillotti
Matr. N. 152323**

Anno Accademico 2008/2009

INDICE:

1. INTERTESTUALITÀ

- 1.1 TEORIE E DISCUSSIONI CRITICHE
- 1.2 TEORIE E CONCLUSIONI
- 1.3 LA PAURA DI JAMES, H.

2. I RACCONTI DI FANTASMI

- 2.1 TEMATICHE IN JAMES DAI RACCONTI DI FANTASMI

3. IL GIRO DI VITE

UN'ANALISI GENERALE VERSO L'APERTURA INTERTESTUALE

- 3.1 LA STRUTTURA NARRATIVA
- 3.2 FANTASMI, BAMBINI E IL DOPPIO
- 3.3 APPROCCIO PSICANALITICO A *IL GIRO DI VITE*
- 3.4 AMBIENTAZIONE E LA FIGURA DELLA CASA
- 3.5 IL PASSATO E IL FUTURO
- 3.6 ANALISI DELLA SINTASSI: *IL GIRO DI VITE* E I RACCONTI

La produzione di Alan Ball come esempio di sintassi Jamesiana trasposta nell'audiovisivo

4. THE OTHERS, EL ORFANATO

- 4.1 INTRODUZIONE
 - 4.1.1 THE OTHERS
 - 4.1.2 EL ORFANTATO
- 4.2 ANALISI
 - 4.2.1 LA FIGURA DEI BAMBINI
 - 4.2.2 AMBIENTAZIONE E STRUTTURA
 - 4.2.3 ALTRI PARALLELISMI E TEMATICHE GENERALI COMUNI
 - 4.2.4 FOLLIA IN FILM
 - 4.2.5 DECONSTRUZIONE DELLA RAZIONALITÀ IN EL ORFANATO
 - 4.2.6 LA RELIGIONE: MITO FORZA E *BIGOTRY*

5. IL SESTO SENSO E SUSPENSE

5.1 INTRODUZIONE

5.2 IL SESTO SENSO

5.2.1 LA PSICOLOGIA

5.2.2 IL TEMA DEL PASSATO

5.2.3 IL FILM: TECNICA E AMBIENTAZIONE

5.3 SUSPENSE

6. CONCLUSIONI

6.1 Sull'intertestualità socio-culturale

6.2 Intertestualità nei film e nello scritto

6.3 STRUTTURALISMO, SAUSSURE E IL PANORAMA TEORICO DELL'ANALISI
TESTUALE AD OGGI

**METODOLOGIA: CONCLUSIONI SULL'APPROCCIO INTERTESTUALE
IL FASCINO DELL'ORRORE E LA SUA PSICOLOGIA**

BIBLIOGRAFIA

1. INTERTESTUALITÀ

1.1 TEORIE E DISCUSSIONI CRITICHE

«I lavori di letteratura, dopotutto, sono costruiti da sistemi, codici e tradizioni stabiliti da precedenti lavori letterari. I sistemi, codici e tradizioni di altre forme d'arte e di cultura in generale sono allo stesso modo cruciali per il significato di un lavoro letterario¹».

Il testo, letterario e non, è in costante movimento tra testi e relazioni: alcune di queste sono esplicite, altre vanno ricercate nelle trame e nei dettagli meno visibili, altre ancora dipendono quasi esclusivamente dall'interpretazione personale del fruitore. L'approccio intertestuale all'analisi dei prodotti artistici e culturali nasce dal presupposto che il singolo lavoro sia portatore di significati ulteriori rispetto a quelli in esso contenuti, informazioni che si trovano al di fuori del testo in questione, ma che ne definiscono le possibilità di interpretazione. Lo studio dell'intertestualità parte dalla semiotica e dalla linguistica, cioè dagli elementi primari che permettono la produzione di senso attraverso il linguaggio. Con queste basi, il meccanismo si trasferisce allo studio di testi complessi, letterari e cinematografici.

Il concetto di intertestualità è ambiguo fin dalle origini, proprio per le svariate possibilità di inclusione di un testo in un contesto globale potenzialmente infinito di analisi testuale. Dall'anno in cui il termine fu usato per la prima volta ad oggi è ancora irrisolta la questione delle inclusioni ed esclusioni che il termine comporta, quanto più quella della vera e propria analisi intertestuale di un testo, sia esso un'opera letteraria, figurativa o cinematografica. Una definizione puramente pratica dei parametri di giudizio include i segni immediatamente riconoscibili nei testi e riconducibili ad altri testi: si parla in questo caso di citazioni e riferimenti espliciti. Espandendo l'analisi ad un livello superiore è possibile individuare i tratti caratteristici (il modello) del testo e trasferirli a quelli che il modello stesso ha influenzato. In

¹ Graham Allen, *Intertextuality*, traduzione a cura di Elisabetta Lanzillotti, Routledge, Abingdon, Oxon, 2000, p. 1

quest'ottica diventa possibile analizzare lo stile dei testi, aprendo così le possibili interpretazioni trans-testuali ai generi ed ai riferimenti tecnici di costruzione del testo. La definizione e i parametri generali più specifici del concetto di intertestualità risalgono agli anni Sessanta. Dalla scena intellettuale francese si arriva alla conclusione l'intertestualità ha le proprie basi in campi molteplici e diversi come la linguistica di Saussure, la semiotica, il post-strutturalismo e una parte di realismo intellettuale. Secondo Plottel:

«Intertextuality is the recognition of a frame, a context that allows the reader to make sense of what he or she might otherwise perceive as senseless. [...] When dealing with works that belong to a familiar tradition, we may not be quite as aware of the lenses with which we read. [...] Interpretation is shaped by a complex of relations between the text, the reader, reading, writing, printing, publishing and history that is inscribed in the language of the text and in the history that is carried in the reader's reading. Such a history has been given a name: intertextuality².»

L'interpretazione esplicativa di Plottel riassume la chiave di lettura del neologismo, evidenzia le sue problematiche e giustifica l'esteso dibattito teorico ed applicativo della questione. L'intertestualità tende a diventare una cosa sola e una soltanto secondo il punto di osservazione: diventa pura semiotica o puro strutturalismo, critica sociale o decostruzione, in base al punto di riferimento pre-impostato. La natura stessa del concetto è tanto plurivalente quanto le innumerevoli analisi e gli studiosi che si avvicinano all'intertestualità come mezzo di analisi dei testi.

D'altra parte, l'etimologia della parola impone una visione più ampia: richiede oggi una possibilità di inclusione potenzialmente illimitata in relazione all'ammontare di testi e *bibliografia* storica accessibili alla critica, agli studiosi e, soprattutto, ai fruitori dei testi. Lo spettro d'azione dell'analisi intertestuale è virtualmente illimitato e più che mai soggettivo, con l'aumentare della produzione e della fruizione dei prodotti letterari, cinematografici, figurativi e mediatici. Gran parte dei testi che presentano alti livelli di relazione l'uno con l'altro acquistano significati diversi, più o meno ampi, a seconda della tipologia del fruitore, anche se spesso la critica intellettuale non

² Plottel, in Mary Orr, *Intertextuality. Debates and Contexts*, Polity Press, Cambridge, 2003, p.11

rimane esente dal *bias*³ di provenienza teorica. Il *range* del fenomeno spazia dall'ipertesto all'interdisciplinarietà, rendendo possibili approcci diversi e strati di senso sempre più profondi.

La conclusione, tratta dalla Orr dopo aver riassunto tutte le ideologie e le teorie disponibili sull'argomento, è che:

«Intertextuality is the culminating critical term for processes of cultural interconnectivity centred on printed text. Text production and mass-reproduction are thus epistemologically linked in various opposing ways [...]. Notions of originality concern copyright, genius conspires with plagiarism, and copia and imitation vie with copy in its most banal numerical multiplications. [...] 'Intertextuality' as the generic name for interactions of 'text' is indeed fitting and applicable to any conceived after the closed form of print text. Film is the 'text', as is an opera, a radio play and a television documentary, all of which can be canned».

In quest'ottica, l'analisi di un film o di un libro non può prescindere dall'analisi reciproca, dai rapporti tra i testi e dalle relazioni che l'uno instaura con l'altro. Unendo la visione di *The others*, *Il sesto senso*, *El orfanato* e *Suspense* con *Il giro di vite* e le altre storie di fantasmi è possibile notare come la vita del libro influenzi la visione, ma anche come la lettura sia, a sua volta, influenzata dalla conoscenza delle produzioni cinematografiche. Un'analisi intertestuale completa delle opere di James in relazione ai film porta all'inclusione sensoriale ed interpretativa reciproca, aggiungendo senso ad entrambe le parti grazie all'esperienza maturata dalla fruizione. Anche tutte le altre storie di fantasmi jamesiane, nel loro insieme, assorbono nello stesso modo il meccanismo e si fondono in un'unica esperienza analizzabile come insieme di sensi e significati, organizzati ed intrecciati su più livelli di interpretazione da ricercare e scoprire nell'evoluzione del lavoro dello scrittore e nello sforzo del lettore, che può così collegare le tematiche e i significati o interpretazioni nella rete dei diversi racconti.

³ Termine anglosassone che sta ad indicare influenza o preferenza, si tratta di un termine di complessa traduzione nel vocabolario italiano, in quanto intriso di particolari significati che includono propensione, predisposizione o pregiudizio, significati questi non mutualmente escludibili e decifrabili in base al contesto di utilizzo della parola stessa.

⁴ Mary Orr, op. cit., p. 170

«While anxiety for some, influence was considered as much more than cause and effect, chronology and 'belatedness'. Its specific and positive relevance was to any theory concerned with cultural change and intercultural exchange. Influence therefore plays a central role in cultural histories and geographies to examine how texts or works come to be newcomers able in turn to empower their various heritages⁵.»

L'intertestualità gioca, allora, un ruolo più potente rispetto a quello di semplice strumento di analisi tra testo e altri testi, ma è da considerarsi come un'influenza più ampia, che si estende alla cultura che circonda la produzione di testi e significato; ha radici profonde nella comprensione e nella visione popolare e nella storia dei generi, in costante evoluzione soprattutto se analizzata al di là di ciò che può essere considerato copia, plagio, ripetizione. In quest'ottica storica e geografica si legge l'eredità di James nel contesto sociale di comprensione: data la tendenza dell'autore a scrivere in e dell'Europa, dei legami formati con la cultura locale e la tipologia più europea che statunitense dei testi *ghostly*, si nota che due dei film derivati da *Il giro di vite* sono prodotti e girati in Europa, da registi lontani dalle modalità di produzione e rappresentazione americani. Jack Clayton e il film da lui girato (*Suspense*) sono di nazionalità inglese. *Il sesto senso* è scritto e diretto da M. Night Shyamalan, il cui stile è comunque peculiare e si scosta spesso dalla classica regia dell'orrore, così come concepita dal mercato statunitense. È evidente come James venga percepito ed analizzato meglio in Europa data la relazione che i suoi testi e la sua esperienza hanno con la cultura europea. L'inclusione del mondo nell'analisi del testo è comprovata criticamente dalla presenza attiva di teorie generate dall'antropologia strutturale, che include una sorta di genetica e religione del racconto.

«As not only of the head and intellect, or remit of utilitarian or goal-oriented information technology, knowledge is the distilled wisdom of embodied experience and the spiritual, of prayer, proverb, axiom⁶. Influence proves a highly economic term for all the issues and regions of the outside of the text, including material constraints on its coming-to-being⁷.»

⁵ Mary Orr, op. cit., p. 171

⁶ Mary Orr, op. cit., p. 179

⁷ Mary Orr, op. cit., p. 171

La possibilità di riconoscimento immediato dell'intertestualità, così globalmente considerata, fornisce un punto di partenza per l'interpretazione facilitata.

«Any art of quality possesses a certain reality, like that of someone's glance piercing your heart. If a sign cannot be read as a living structure that moves one toward a passion for reality, then it can be no more than a manual. With a manual, someone can be instructed that by turning right he will reach town. But it cannot make someone who is seated stand up⁸.»

Nell'analisi di un testo letterario, cinematografico o di qualsiasi altra natura artistica, allora, l'approccio intertestuale fornisce uno spettro di significati ed interpretazioni più ampio di quella che sarebbe la mera lettura del singolo prodotto svincolato dalle relazioni con il mondo circostante, fatto di altri testi, di altre opere e di esperienze. Ogni testo ha valore singolo ed unico se considerato isolato dagli altri. Solitamente non perde significato anche se analizzato indipendentemente, ma senza dubbio acquista ulteriori significati, *layers* che non impoveriscono il testo se non considerati, ma lo arricchiscono se analizzati.

⁸ Mary Orr, op. cit., p. 181

1.2 TEORIE E CONCLUSIONI

Il termine "intertestualità" viene introdotto, negli anni Sessanta, dagli studi di Julia Kristeva, studi nati dall'analisi e dalla combinazione dell'analisi linguistica di Saussure con le teorie su linguaggio e letteratura di Bakhtin. Il lascito di Saussure è collegato ed ha fondamento nei principi di base delle teorie letterarie moderne, nel legame tra la natura del senso e i sistemi di linguaggi e la natura del testo. Il lavoro di Kristeva in merito a Bakhtin avviene in un periodo di transizione nelle teorie letterarie e culturali, dallo Strutturalismo al Post-strutturalismo e la conseguente visione del testo come elemento instabile, prodotto soggettivo invece che oggettivo e quasi scientifico. Il termine "intertestualità", fin dalla sua nascita, è stato assimilato da numerosi movimenti teorici, ognuno dei quali ha corredato la parola di significati a volte diametralmente opposti. Si può riassumere che l'intertestualità fornisca una base di analisi relazionale molto ampia: coinvolge le relazioni tra la pluralità dei segni, la relazione tra segni e testo e tra testo e cultura, la relazione tra testo e sistema letterario o la relazione tra un testo ed un altro. Oltre i diversi approcci e le loro differenti interpretazioni ed analisi, si possono riscontrare affinità e collegamenti che rendono il fenomeno dell'intertestualità un "oggetto" di analisi in-completo e flessibile, ancora oggi non chiarito definitivamente e costantemente aperto all'interpretazione da teorie e movimenti disparati, utilizzabile nell'analisi del testo e nella produzione di senso sia da parte della critica che del lettore. Saussure partecipa indirettamente alla costruzione delle teorie sull'intertestualità in quanto studioso della bidimensionalità del segno, formato da significato e significante e sempre arbitrario, sempre in funzione del sistema linguistico di riferimento, in relazione con lo spazio ed il tempo di interpretazione del segno stesso. Questo approccio, basato sulla non-referenzialità del segno, contribuisce alla creazione delle teorie intertestuali: se tutti i segni sono differenziali, cioè assumono significato in opposizione e in comparazione con altri segni, allora i testi possono essere capiti solo alla luce di un vasto numero di possibili relazioni. Il significato dei prodotti letterari, soli assegnatari dell'attenzione intertestuale al tempo di Kristeva, può essere raggiunto soltanto se il lettore si sposta al di fuori del singolo lavoro, muovendosi dalla sua struttura apparente verso e dentro le relazioni con altri lavori ed altre strutture linguistiche. In questo modo, una

frase di un libro può essere interpretata da infiniti punti di vista, accogliendo prospettive psicologiche, religiose, empiriche, stilistico-letterarie, temporali e così via. In più, la singola emanazione di senso non esiste mai da sola, ma è invariabilmente accompagnata da altri prodotti e dalla percezione che di essi ha il fruitore. Si mette qui in gioco la ricezione dell'opera da parte del lettore, che rimane fino al post-modernismo, spesso nascosto nel processo di definizione dell'intertestualità, considerata a volte solo dal punto di vista semantico o strutturale. La ricezione del senso, l'interpretazione, la lettura e i processi culturali vengono menzionati spesso ma mai presi in effettiva considerazione come costruttori di senso. Bisogna aspettare gli studi del Femminismo, del Post-colonialismo (prima) e del Post-modernismo (poi) per avere uno spettro di azione più ampio e comprensivo dell'intertestualità. Nel caso del Femminismo e del Post-colonialismo l'intertestualità assume connotazioni più profonde, ampie e radicate nei con-testi sociali, culturali, storici ed economici, poiché questi due movimenti hanno una fondamentale specificità ed un legame fortissimo con il territorio di origine, sono generati da specifiche condizioni ed assestamenti storici e ne portano i segni nelle modalità interpretative. L'intertestualità diventa così un elemento semiotico complesso e comprensivo. Questa comprensività aumenta ancora se, oltre la letteratura, si analizzano le altre arti: secondo Wendy Steiner è impossibile "leggere", ad esempio, un dipinto senza considerarlo alla luce di altri dipinti o lavori di letteratura, musica e così via. La Steiner parla di *stili culturalmente riconoscibili*, mettendo finalmente in gioco il pubblico come parte attiva per la comprensione (vedi ad esempio l'esposizione delle opere nelle gallerie, che avviene secondo determinati e soggettivi criteri ed influenza la loro percezione). L'atteggiamento nei confronti dell'interpretazione intertestuale, da parte di diversi studiosi, evidenzia la natura di opacità e movimento del concetto: per Kristeva l'intertestualità è sintomo di desiderio e di spinte psicologiche, così come è estremamente volatile e soggettiva la divisione tra conscio e subconscio, ragione e sentimento. Al contrario, Genette e Riffaterre, ad esempio, vedono il concetto di intertestualità come uno strumento per definire e limitare le relazioni tra testo e critica, tra testo ed interpretazione soggettiva. Genette in particolare si discosta dalle definizioni di intertestualità e crea un rigido impianto teorico legato al paratesto, cioè tutto ciò che sta attorno al testo. Si tratta di una teoria che coincide con il concetto di

intertestualità e dal quale Genette si allontana in vista di una più delimitata e rigorosa visione del testo. L'approccio più moderno e più ampio del Post-strutturalismo permette interpretazioni ed analisi complesse ed è in grado di includere l'esperienza del vissuto e la cultura nella creazione di senso. La realtà è vista come co-creatrice delle opere e come prodotto delle stesse, anche grazie ai nuovi media che contribuiscono alla formazione di ciò che rappresentano. Se l'intertestualità di Barthes implica una sorta di "noia" dove i codici ripetuti nei cliché delle diverse culture creano una fastidiosa ridondanza, l'approccio Post-strutturalista fornisce un'apertura alla differenza e al "gioco" dei significati.

In conclusione, l'intertestualità permette ai testi di essere quasi completamente aperti e al lettore di contribuire attivamente alla creazione di senso, senza chiari confini o limiti. In questa prospettiva è possibile analizzare un testo non solo in relazione ad altri testi, al genere in cui può essere incasellato o al modo, ma anche in relazione al mondo e alla cultura che lo hanno plasmato ed incorporato.

In pratica si può considerare elemento intertestuale "puro" (evidente), ogni inserto che rimandi esplicitamente ad altri testi: citazioni, riferimenti, stile, parodia. È intertestualità anche la visione del mondo che il testo nasconde ed incorpora, il legame con la realtà: Barthes evidenzia come anche i testi, "apparentemente" realisti, abbiano senso nelle relazioni con i sistemi di letterature e di cultura più che nella veritiera rappresentazione del mondo fisico.

«No longer the product of an author's original thoughts, and no longer perceived as referential in function, the literary work is viewed not as the container of meaning, but as a space in which a potentially vast number of relations coalesces. [...] the reader moving outwards from the work's apparent structure into the relations it possesses with other works and other linguistic structures⁹.»

⁹ Graham Allen, *Intertextuality*, Routledge, Abingdon, Oxon, 2000, p. 12

1.3 LA PAURA DI JAMES, H.

La letteratura di James è caratterizzata da un forte senso di suspense e di induzione di disagio psicologico invece che grafico, come ci si aspetterebbe da tipici racconti di fantasmi e di orrore, un «"male" mai dichiarato che resta adombrato, implicito, mai dichiarato né specificato»¹⁰. L'impatto dell'approccio psicologico sul lettore crea, di fatto, anche attraverso la sintassi molto vicina allo *stream of consciousness*, un effetto di paura ed angoscia superiore ad un ipotetico alternativo approccio che appelli ai sensi di disgusto e del brutto, inteso come rappresentazione grafica e descrittiva di elementi terrificanti. Trasferito al linguaggio cinematografico, l'esempio più recente e pertinente è la differenza tra le due produzioni di Alejandro Amenábar e Guillermo Del Toro, *The others* e *El orfanato*. Entrambi sono thriller horror di stampo europeo ed ispirati da Henry James, ma mentre il primo è più vicino alla sintassi della letteratura, *El orfanato* riprende le stesse tematiche riscontrabili in James, aggiungendo un'atmosfera più pesante ed in cui è presente una più tipica graficità dell'orrore. Nel primo la paura nasce e cresce entro le mura dell'inconscio, seguendo la paura della protagonista, senza mostrare, però, fantasmi orribili o particolari sequenze dal passo veloce, inquadrature improvvise e movimenti di camera specifici dell'horror classico. *El orfanato* introduce un elemento aggiuntivo accanto alle tematiche jamesiane: insieme alle questioni psicologiche e al delicato coinvolgimento dei bambini, propone spesso immagini crude e spaventose, montaggi tipici dell'horror e scene classiche di apparizioni. La scrittura di James è intrisa di psicologia e realismo, fusi in maniera tale da creare un senso di paura latente, l'attesa per qualcosa di terribile che potrebbe presentarsi improvvisamente o rimanere solo un senso di *discomfort* e *unease*. In tutte le storie di fantasmi, solo una (*La terza persona*) ha al suo interno uno spirito che potrebbe essere assimilato ad un classico fantasma, ma che in relazione alla storia completa, non ha, poi, questo effetto. L'elemento spaventoso e allo stesso tempo originale delle "*ghostly stories*" di James rimane il legame con il realismo, obiettivo dichiarato dell'autore e raggiunto nella pratica: James crea nelle sue storie un ambiente assolutamente

¹⁰ Aldo Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Bompiani, Milano, 2002, p. 108

plausibile e non questionabile che, per questo, diventa pauroso nel suo essere così accessibile e normale. La relazione con l'esperienza personale e storica del lettore, così come quella dell'autore, è ineludibile. James non presenta mondi e realtà ipotetiche, ma mette in mostra i difetti di una realtà palpabile, plausibile, raggiungibile dal lettore senza sforzi di adattamento ad una dimensione diversa. Di conseguenza l'attenzione è rivolta completamente sui personaggi e sulla percezione. Sono in definitiva due le peculiarità che caratterizzano la letteratura dell'orrore di James: il realismo e l'approccio psicologico ai fenomeni soprannaturali. Entrambe queste caratteristiche sono riprese nei film nati dal germe di *Il giro di vite*. Non a caso in *Il sesto senso*, il protagonista è uno psichiatra, quasi a rappresentare in video i dogmi posti da James in tutta la sua produzione. In *The others* il pericolo, il soprannaturale, è rappresentato per gran parte del film, da elementi reali e visibili: il sole e il buio, e la madre che si oppone con tutte le sue forze razionali alle affermazioni dei bambini. In *El orfanato* siamo in presenza di una vera e propria evoluzione della follia legata al soprannaturale: si parte da una questione esclusivamente ultraterrena per essere portati a decifrare il mistero, che in questo caso rappresenta una prova del nove delle teorie jamesiane, là dove lo spettatore scopre, assieme alla protagonista, la natura fisica delle presenze, i trucchi dell'inconscio svelati e demistificati, evidenziando le motivazioni dietro la follia soprannaturale della donna che immagina rumori e presenze frutto di coincidenze reali e drammatiche. Anche per questo film si può parlare di una decostruzione e ricostruzione della letteratura di James, in quanto le immagini danno forma alle supposizioni di follia e di soprannaturale ipotizzate e narrate nei racconti. Gli elementi convivono e non si escludono. La follia è accompagnata da effettive manifestazioni soprannaturali e viceversa, così come in *The others* ed *El orfanato*. Il discorso legato ai riferimenti e all'intertestualità non è visibile solamente nella contrapposizione tra cinema e letteratura, ma anche nelle relazioni tra gli stessi racconti di fantasmi, l'uno legato all'altro da consequenzialità e tematiche, dall'evoluzione della sintassi comprensibile appieno dall'analisi completa delle opere che portano a *Il giro di vite*. Senza un'analisi comprensiva questo racconto perde parte dei significati psicologici e tematici più complessi e delle tematiche sottostanti l'effettiva storia di paura. Tali

tematiche sono il risultato di una costante evoluzione sintattica e argomentativa, intrecciate al culmine ne *Il giro di vite*.

È necessario comprendere a fondo l'intera evoluzione di genere che ha portato l'autore a scrivere la sua opera più riconosciuta e citata; senza tale comprensione il racconto risulta meno "comprensibile", in qualche modo isolato dalla normale percezione che il lettore ha di una storia dell'orrore. L'analisi de *Il giro di vite* evidenzia come l'intertestualità fornisca una rampa di lancio per ulteriori significati e offre la possibilità di leggere nel racconto una complessità solo percepibile vagamente dal lettore "inesperto".

2. I RACCONTI DI FANTASMI

Nel 1921 Virginia Woolf pubblica un articolo, inserito come commento introduttivo nella raccolta di Henry James intitolata *Racconti di fantasmi*.

«I fantasmi di James non hanno nulla in comune con i vecchi spettri violenti: hanno le loro origini dentro di noi. Sono presenti ogni qual volta l'emozione supera le nostre capacità espressive, ogni qual volta nell'ordinario emerge l'alone dello straordinario. Le perplessità lasciate in sospeso, i terrori persistenti: queste sono le emozioni che James coglie, traduce in immagini, rende accettabili e visibili¹¹.»

In pochissime righe la scrittrice cattura e descrive lo spettro completo della narrativa di genere di Henry James, richiama tutti i dettagli che ne caratterizzano il lavoro e va oltre ri-descrivendo al lettore le sensazioni che la lettura delle storie suscita o, meglio, stimola.

«Può essere che abbiamo paura? Ma non è un uomo dai capelli rossi e dal viso bianco che temiamo. Abbiamo paura di qualcosa, forse, in noi stessi. Per farla breve, accendiamo la luce. Se analizziamo il racconto al chiarore della lampada e in tutta tranquillità, possiamo osservare quanta abilità riveli la narrazione, come ogni cosa sia tesa, ogni immagine piena, come il mondo interno acquisti intensità dalla solidità di quello esterno, come il bello e l'indegno intrecciati insieme, si insinuino strisciando fin nel profondo. Tuttavia dobbiamo riconoscere che qualcosa rimane inspiegato, [...] riesce a farci paura nel buio¹².»

La peculiarità della storia di suspense e orrore jamesiana è proprio il miscuglio sistematico di realismo e soprannaturale, di inumano reso oltremodo spaventoso dalla libertà espressiva e dalla rappresentazione di scene, di personaggi e sentimenti, di paesaggi tanto realistici da essere quasi palpabili, certamente visualizzabili dal lettore (e dallo scrittore in primo luogo) come del tutto reali, fisici, come qualcosa che va oltre il frutto di mera immaginazione e fantasia.

¹¹ Virginia Woolf, in introduzione a *Henry James, Racconti di fantasmi*, (Edizione originale *Stories of the supernatural*, a cura di Leon Edel, Taplinger Publishing, New York, 1970) Einaudi, Torino, 1988, p. XII

¹² Virginia Woolf, op. cit., p. XIII

Ogni luogo o personaggio descritto con pochi ma efficaci particolari è trasposto attraverso parole e sensazioni. James associa il personale dei suoi personaggi con i luoghi che visitano e abitano, così come rende visibili i caratteri, i pregi e i difetti delle persone grazie alle impressioni che di essi ha il narratore. Questo stile, in un certo senso libero dai canoni di descrizione metodica o addirittura scientifica, permette al lettore di visualizzare con facilità gli ambienti, le situazioni, i protagonisti come se li avesse effettivamente davanti, saltando il passaggio cognitivo che le lunghe descrizioni implicano: la comprensione delle parole, delle lunghe frasi, la pausa nella narrazione che implica uno sforzo maggiore rispetto alla semplice e istintiva visualizzazione. Per fare un esempio: la descrizione di un giardino può essere affrontata a due estremi, uno specifico che include i nomi dei fiori e delle piante che vi crescono, ed uno puramente sensoriale, capibile anche senza avere il complesso bagaglio di nomenclatura necessario per la comprensione del primo tipo di descrizione. James non si astiene completamente dall'usare termini che si riferiscono alla fisicità delle *cose*, ma questi sono sempre accompagnati dal risultato sensoriale che il narratore trae dalla situazione, dalla visione e dai ricordi. In questo modo materializza le qualità fisiche e umane, rende le storie di fantasmi più realistiche possibile, storie che risultano in tutto e per tutto possibili, plausibili, attinte dall'immaginazione ma allo stesso modo attuabili e palpabili. Questa peculiarità, come espresso dalla Woolf, crea un senso di angoscia e paura nel lettore, che si trova immerso in un mondo reale come il proprio, pieno di paura, di fantasmi e di non-spiegabile.

Il volume *Racconti di fantasmi* è composto da diciotto racconti brevi, in ordine cronologico di pubblicazione originale; ciò permette di analizzare con precisione la visibile evoluzione di James, delle tematiche e dello stile dello scrittore, così da definire meglio le caratteristiche della sua narrativa, considerata una delle più innovative ed efficaci, non solo del suo tempo, ma della letteratura moderna in generale. Dal susseguirsi di racconti è facile intravedere e spiegare i modi e le motivazioni che contribuiscono alla stesura delle storie, al montaggio della suspense e dell'angoscia e l'evoluzione della peculiare sintassi, che arriva al culmine stilistico in quello che è il più famoso dei racconti brevi: *Il giro di vite*.

Racconti di fantasmi è, tutto sommato, un titolo poco preciso perché in realtà la traduzione dall'inglese della parola *ghostly*, offerta dallo stesso Henry James per descrivere le storie narrate nei *Racconti*, non è semplice né lineare e non si limita a significare «fantasmi»: invoca, oltre all'elemento soprannaturale, ansia, paranoia, *discomfort*, paura, sia essa razionale e terrena o intrisa di manifestazioni spiritiche, superstizioni e maledizioni. In alcuni racconti non vi è presenza, infatti, di veri e propri fantasmi; come nel caso de *L'ultimo dei Valerii*, dove siamo immersi nelle fantasie pagane del protagonista, vissute attraverso gli occhi del narratore, un ospite dalla grande casa che osserva ed è intrigato dallo strano comportamento del Conte. In questo caso il Conte Valeri, italiano, sposato con un'americana, viene travolto da una accecante passione per la statua di Giunone, antica scultura dissepolta nel suo giardino. Il narratore lo osserva addentrarsi nelle pratiche pagane di venerazione della dea, nel progressivo distaccarsi dalla moglie e lo segue fino alla conclusione della sua ossessione, commentandone il valore simbolico di ritorno al passato e la contrapposizione con lo standard yankee, tema, questo, della contrapposizione culturale e sociale tra l'America e la Gran Bretagna, che avrà in seguito un peso importante in tutta la produzione letteraria di James. Ancora, in *Nona Vincent* si assiste solamente all'ossessione di un autore per il suo personaggio e per la perfetta messa in scena della sua opera. Solo in un breve passaggio si nota una presenza, che non risulta essere nulla più di un sogno e non porta con sé i tratti di paura o di angoscia legati alla manifestazione stessa, all'arte della rappresentazione, oggetto delle discussioni dei personaggi e della mite ossessione del protagonista. Il successivo *La vita privata*, allo stesso modo, è un verboso ritratto di noia borghese e aristocratica, un racconto convoluto che gira attorno ad argomenti mondani e privati del crocchio riunito in un albergo, nel quale si intrude un piccolo inserto di mistero. James non ha bisogno di mostrare l'orrore e i fantasmi per creare la paura, per montare l'angoscia che il terrore suscita nel lettore.

2.1 TEMATICHE IN JAMES DAI RACCONTI DI FANTASMI

La romanzesca storia di certi vestiti

Il primo racconto, pubblicato nel febbraio 1869 sull'«Atlantic Monthly», rappresenta un primo approccio stilistico e tematico per Henry James, che qui inizia a presentare le caratteristiche che saranno poi peculiari della sua narrazione: la creazione di un quadro generale della situazione dove poi inserisce il soprannaturale, l'attenzione alle circostanze sociali e morali, le tematiche psicologiche. Se le caratteristiche narrative e sintattiche si intravedono solamente, la predisposizione alla critica sociale e alle tematiche psicologiche è già ben evidente: la storia di due sorelle, Rosalind e Perdita Wingrave, intrisa di gelosia e morale pubblica, le problematiche legate ai legami di sangue, di sentimenti e di possesso. La stabile e tranquilla vita delle due sorelle viene sbilanciata dall'arrivo di un giovane, Arthur Lloyd, che si inserisce nel contesto ben definito dall'abitudine ed è frutto di nuove emozioni e discordia per le sorelle, segnando la fine della loro vita semplice e puritana. L'elemento soprannaturale arriva solo alla conclusione del racconto, che fino alle ultime righe procede, ad un primo sguardo, come una classica storia d'amore e di rivalità. In realtà, qui James esplora emozioni più profonde e terrene: la gelosia, l'invidia di una sorella per la vita dell'altra e il tema del possesso caro allo scrittore. Il punto predominante di sconvolgimento nelle relazioni fra le due sorelle non è tanto l'amore per l'uomo, quanto il possesso: tutte e due vogliono avere l'amore di Lloyd per il semplice piacere di possedere lui, la dote, i vestiti, una vita agiata e *felice*. Le svolte nella storia e i punti chiave coincidono, appunto, con le stoffe e i vestiti, oggetto primario d'invidia e causa finale di sofferenza. È presente anche un'altra tematica ricorrente in James: la morale pubblica, oggetto di giudizio evidentemente sarcastico da parte dello scrittore e rappresentata come una stilizzazione, la caricatura di una società che dovrebbe proiettarsi verso il futuro e che, invece, rimane «*rispettosa delle antiche tradizioni che impongono l'obbedienza assoluta*». La romanzesca storia è il primo racconto di fantasmi. Il testo definitivo ha subito, nel corso degli anni, modifiche che riguardano i nomi: James cambia il nome di famiglia, prima Willoughby, in Wingrave, mentre Rosalind, nella prima versione, si chiamava Viola. La motivazione del

cambiamento non è affatto arbitraria ma indicativa della particolare sensibilità di James, che adatta i nomi ai personaggi e all'argomento stesso del racconto.

De Grey: una storia drammatica

Pubblicato sull'*Atlantic Monthly* nel 1868, *De Grey* introduce il tema del vampiro. Questo secondo racconto di fantasmi, lontano dal futuro James, ha ancora una sorta di stile melodrammatico e classico, nel senso di poco originale rispetto allo stile peculiare dell'autore. *De Grey* presenta, quindi, nella forma e nei contenuti (ad esempio la presenza del prete in casa) le caratteristiche più comuni ai romanzi europei. E se alcune tematiche preannunciano il James più originale degli anni successivi, lo stile è ancora decisamente lontano dalla complessità e dal realismo dei lavori futuri. Tra le tematiche è notevole l'interesse di James per la religione, in particolare il cattolicesimo, risultato della continua esposizione nella casa paterna e nei viaggi di studio. Le ossessioni mistiche e la schizofrenia del padre teologo lasciano un segno nell'interpretazione che James ha dei comportamenti religiosi e, soprattutto, fertilizzano il terreno per una critica coerente ed informata. A partire dall'aspetto religioso, il vissuto di James influenza tutti gli aspetti di questo racconto: se da una parte il prete rappresenta un archetipo letterario estraneo alla letteratura statunitense, è anche possibile leggere la sua presenza come un espediente critico e narrativo. Il primo permette la critica, mentre il secondo fornisce una rampa di lancio per la storia e un appoggio costante durante la narrazione: è il prete che informa Margaret (e il lettore) riguardo la storia antica dei De Grey, ed è sempre il prete, complice e confessore, che ha funzione di supporto ed di informazione e che permette a James di far parlare la donna e di analizzare le sue reazioni.

Il tema principale di *De Grey* rimane comunque quello del vampiro, effetto attraverso il quale un personaggio si trova a sottrarre, volutamente o no, energia vitale ad un altro.

Nel caso di *De Grey* è la sposa, Margaret, moglie di Paul De Grey, a fare le veci di vampiro. Il principio della storia non è, però, così lineare: è il marito il primo ad avere il ruolo, ma la maledizione che pende sulla famiglia viene, nel corso della storia, ribaltata a favore della giovane donna. L'attitudine di *can-do* americano, che permette a Margaret di invertire la maledizione, introduce l'altra tematica importante e quasi onnipresente in James: il contrasto tra il Nuovo ed il Vecchio Mondo, implementabile nella più vasta questione passato-futuro (razionalità ed irrazionalità),

egualmente presente nella letteratura così come nella vita dell'autore. La *yankee* Margaret, di volontà pragmatica, si oppone con razionalità alla maledizione che affligge la famiglia Grey. Qui il prete, simbolo attivo della mentalità antica ed antiquata, rappresenta e dà voce al Vecchio mondo europeo in contrasto con la moderna America. Il clima, in questo particolare racconto, è ostile e conflittuale. James mantiene, nella parte di auto-punizione della ragazza, il piede in due staffe, rimanendo cosciente del fatto che il passato non vada completamente escluso dal presente, in quanto utilizzato per costruire un futuro aperto ed originale. In questa seconda storia James introduce anche riferimenti alla follia, al cedimento dello spirito legato al soprannaturale che caratterizza, più o meno evidentemente, tutta la sua produzione di genere.

L'inquilino fantasma

L'Inquilino fantasma introduce una delle tematiche più classiche e riprese negli adattamenti cinematografici: la casa infestata dai fantasmi, punto focale ne *Il giro di vite* e nei film che il racconto ha ispirato. In questa storia breve siamo anche in presenza del primo vero fantasma delle "*ghostly stories*". Nonostante la fine del racconto dimostri che lo spirito della donna è, in effetti, la donna stessa, viva per tutta la durata della narrazione non si mostrano dubbi riguardo la presenza che viene trattata completamente come un vero e proprio fantasma tradizionale. La grande enfasi è, in ogni caso, collegata alla casa, unico elemento descritto con particolari precisi e caratterizzato più di ogni altro personaggio. Il lettore è coinvolto in questa storia, così come i personaggi, nella più classica forma del racconto di paura, organizzato con tutti i crismi di genere: la vecchia e misteriosa casa infestata, la riverenza e la paura del vecchio visitatore ed il silenzio del villaggio che ricorda atmosfere del *Dracula* di Stocker. In realtà James corrompe la purezza del racconto soprannaturale inserendo come protagonista un seminarista, studioso di religione. La presenza del prete non è distruttiva della purezza classica della storia dell'orrore in sé, ma è utilizzata per inserire la critica alla religione. James dota questo personaggio di tratti contrastanti: da una parte la religione, dall'altra l'elemento teologico con uno spirito inquisitorio ed una voglia di conoscenza non comune nel tipico ritratto del teologo. Accanto a questa critica James costruisce, in poche pagine, un quadro sociale accurato e generale di usi e superstizioni che, anche se riconducibile alla già citata struttura della storia dell'orrore classica (il piccolo paese di gente semplice e "timorata di Dio") è intriso della visione jamesiana. È possibile, infatti, leggere nelle reticenze e nelle storie raccontate e riportate dai personaggi, un appunto sul perbenismo borghese e sulle usanze obsolete. Strutturalmente questo racconto si trova a metà strada tra il primissimo lavoro, *La romanzesca storia* e *De Grey*, più lungo ed articolato del primo, ma ancora lontano dall'articolazione più complessa di lavori successivi. Si perde in gran parte l'elemento misterioso, tra elementi puramente argomentativi e tra lunghe pause di riflessione del giovane protagonista che interrompono lo scorrere pauroso e soprannaturale della storia.

Sir Edmund Orme

Puro racconto del soprannaturale è anche il primo a inserire la presenza di un fantasma alla luce del giorno, anche se l'interpretazione del termine "puro" rimane ambigua quando si tratta della scrittura di James. Non è da considerarsi, infatti, il classico fantasma di scricchiolii, rumori e catene che tormenta nel buio con lamenti e apparizioni spaventose. Questo fantasma, in primo luogo, si manifesta in contesti sociali, in pieno giorno, in compagnia, non ambisce alla paura ma al controllo, protegge e perseguita i protagonisti della storia, ha volontà ed un fine preciso. *Sir Edmund Orme* è pubblicato nell'edizione natalizia del periodico *Black and White*, in un periodo storico ricco di storie di fantasmi popolari, trascinate da *A Christmas Carol* di Dickens (1843). Prendendo in considerazione le note dei taccuini di James, il *Sir Edmund Orme* definitivamente pubblicato ha la particolarità di avere il decesso rimandato alla fine, più in linea con le altre storie di fantasmi già pubblicate. È differente, invece, il modo in cui James organizza la suspense in maniera più uniforme e spargendo gli elementi soprannaturale lungo tutto il testo: crea l'ansia tipica del racconto di paura insinuando segreti ed utilizzando reticenze nei personaggi lungo tutto il testo. In quasi tutti gli altri racconti, la narrazione crea lo stesso effetto ignorando, fino alla fine, il soprannaturale. Prendendo spunto da Freud, inoltre, James evidenzia una sorta di paura sessuale fornendo la capacità di far vedere il fantasma al corteggiatore, stessa tematica del successivo *Gli amici degli amici*, qui espressa in maniera più blanda e meno evidente.

L'altare dei Morti

L'altare dei morti si riduce ad essere una lunga divagazione psicologica sulle intenzioni e le azioni di un uomo che dà più valore alla morte che alla vita; venera i *suoi* morti e i loro fantasmi, nella forma di candele e luci, con un altare, segno pagano dentro la religiosità della chiesa. Le relazioni che stringe con una misteriosa donna incontrata nella chiesa sono esclusivamente basate sul culto dei morti, sulla fisicità dell'altare e delle candele. Più volte, nel testo, i rituali e le attenzioni vengono descritte come pagane, anche se non ci sono mai veri e propri elementi comportamentali in questa direzione da parte dei due personaggi, che si limitano a pregare e prostrarsi ai morti. Questa ossessione del protagonista riflette un periodo particolarmente buio della vita di James, un periodo costellato di delusioni, disillusioni e fantasie di morte, morte artistica: il riferimento al paganesimo può benissimo rappresentare il fantasma dell'arte, l'altare e la contemplazione, il fardello dell'artista in cerca di ispirazione, l'artista che ricerca il lume della musa. La religione gioca un ruolo apparentemente importante, ma ad un'attenta analisi risulta che in realtà la preghiera nasconde ed *enables* le relazioni tra i personaggi e la possibilità di esplorarne gli elementi più personali e mentali. L'elemento soprannaturale del racconto si traduce in una coincidenza, per la quale il protagonista e la donna sono legati dalla figura elusiva di un amico e amante defunto, più un simbolo che una persona: Acton Hague che rappresenta e dà forma alla devozione. I due personaggi sono completamente segnati dalla presenza di quest'uomo, o dalla sua assenza nell'altare e costante presenza nella vita e nell'anima dei protagonisti, che vivono questa lunga storia in funzione del defunto amico. Vivono e muoiono per l'ossessione di Acton Hague e l'unica cosa che genera emozioni e sentimenti sono i morti e il loro altare.

Indubbiamente, volendo leggere l'intera storia da un punto di vista metaforico, è facile assimilare il culto spasmodico dei morti e del passato con l'attaccamento al passato della storia umana, con la tanto criticata mancanza di slancio verso il futuro e la presenza nel presente, tutti argomenti ricorrenti e vicini a James.

Gli amici degli amici

La caratteristica più evidente e rilevabile dalle prime righe è la struttura identica al successivo *Il giro di vite*, quasi a segnalarne il passaggio e l'arrivo, una sorta di prova del nove dopo le altre brevi storie che formano, esposte in ordine cronologico, un climax verso il racconto più lungo, completo e indubbiamente più popolare di James. La narrazione si apre con una narratrice che introduce il racconto principale, preso e riportato dai diari di una terza persona che nel giro di una pagina diventa la narratrice omodiegetica. Anche la sintassi, a partire dalle primissime righe, ricalca quella de *Il giro di vite*: frammentata, colloquiale ed estremamente personale, la narrazione è molto vicina al flusso di coscienza, ma più curata. Come in *Il giro di vite*, anche qui i fantasmi sono reali e introdotti da subito alla luce del giorno; poi il racconto si sposta su altre tematiche ed altri episodi, ugualmente singolari e sempre presentati dalla narratrice che non manca di sottolineare il «potere» in azione, la forza quasi soprannaturale del caso che dà vita alla storia impedendo ai due protagonisti di incontrarsi, creando così il vero nodo centrale della storia. La narratrice è, in tutto e per tutto, assimilabile alla narratrice de *Il giro di vite* e come questa crea evidenti dubbi riguardo l'interpretazione dell'intero racconto. La narratrice non è affidabile, il lettore non ha modo di sapere se gli eventi siano accaduti veramente o se il racconto sia stato alterato dalla visione altrettanto alterata della donna. Nondimeno torna la tematica della malattia mentale, della paranoia. Proprio all'inizio del racconto, quasi a mettere le mani avanti rispetto a tutto quello che scriverà in seguito, James fa esplicito riferimento all'isteria, perfino curata e tratta con medicine (prima volta nei racconti di fantasmi): il soprannaturale "vero e proprio" è subito legato all'isteria, alla visione distorta e sbagliata, alla malattia dello spirito. Ancora, la donna di questo racconto, la narratrice principale, possiede le stesse affettazioni stilizzate ed abbozzate della narratrice di *Il giro di vite*, la critica di James agli usi e visioni del mondo eccessivamente drammatizzati e, forse, il riassunto di intere generazioni di esposizione estremamente drammatizzata del ruolo femminile nei romanzi "classici".

La narratrice è inaffidabile e soggettiva, incapace di trasporre la storia in maniera coerente e obiettiva. La donna si presenta al lettore con un bagaglio di dubbi e incongruenze. Il fatto stesso che lei non si metta in dubbio e lo faccia in maniera diretta ed esplicita spiegando le proprie ragioni come assolute e giuste, rappresenta, psicologicamente, una negazione della dichiarazione stessa. Al di là di spiegazioni ed analisi psicologiche, James presenta un racconto soprannaturale quasi puro: iniziando con il preambolo delle apparizioni giovanili pianta il seme dell'ultraterreno, crea terra fertile per le successive speculazioni sulle strane coincidenze che impediscono alla coppia di incontrarsi e fomenta le mistificazioni della narratrice. Dopo l'inizio di fantasmi, la storia procede fino alla fine solamente con queste speculazioni che richiamano l'elemento soprannaturale ma lo lasciano nascosto dietro alle possibili interpretazioni delle coincidenze. Alla fine, tornano a chiudere i fantasmi. Tra questi due poli opposti c'è un altro l'elemento che tiene la corda tesa: le paranoie della narratrice, correlate al fastidio e al disappunto dei due giovani, tutti e tre lentamente consumati dalla possibile presenza di una forza esterna e innaturale.

La via giusta

Questo racconto breve è, in pratica, un saggio sulla vita dell'artista da una parte e uno schema consequenziale della problematica legata alla mente presente in James dall'altra. È come se James volesse mettere in evidenza i processi che portano i suoi personaggi ad occupare il ruolo di «personaggi inaffidabili ed instabili», scrive esplicitamente ed in successione tutte le caratteristiche riscontrabili e descrivibili negli altri racconti (i.e. *Il giro di vite*).

Partendo dal piacere della novità e della scoperta del soprannaturale, dalla curiosità, si passa gradualmente a, nell'ordine: offuscamento, depressione, inquietezza, paura, angoscia, maledizione. La storia gira attorno all'argomento della vita dell'artista. Alla morte dell'amico e marito, i due protagonisti intraprendono un viaggio negli affari personali di Ashton Doyne, nel tentativo di scrivere la sua biografia. Più si addentrano nei suoi affari personali, più sentono la presenza dello spirito aleggiare attorno al lavoro. Dapprima credono che si tratti di una presenza benevola, ma finiscono con il capire che in realtà lo spirito dello scrittore intende impedire che si frughi nella sua vita: è evidente il riferimento all'artista e alle tematiche, spesso trattate da James, della produzione artistica opposta alla persona e in relazione con il mondo, tematiche ricorse anche in *La vita privata* e *Il luogo benedetto*.

Maud-Evelyn

Anche in questa novella la struttura è simile a quella di *Il giro di vite*, che rimane il *masterpiece* dello stile jamesiano, in grado di raccogliere in una sola storia tutte le tematiche e le prerogative della narrazione di James. È un racconto che ospita temi e convenzioni e che spesso appaiono come saggi tematici a cui sono "attaccati" momenti di paura e soprannaturale. *Maud-Evelyn* è caratterizzato da una narrazione estremamente colloquiale e personale. La narratrice, come in *Il giro di vite*, non appare affidabile, si giudica e si mette in discussione per come crede che il suo interlocutore possa giudicarla. Una tematica relativamente nuova è padrona di questo racconto: la gioventù, o meglio, il passare degli anni e la vecchiaia, enfatizzata da inserti descrittivi che di solito mancano in James, come le specifiche riguardo l'età e il continuo riferimento al «fiore degli anni». In particolare, con lo sviluppo della narrazione verso il centro, questa tematica si lega alla più generale importanza del rapporto - di cui è forse metafora - tra presente e passato, dove il protagonista vive nel passato ignorando il presente. Più si addentra in questo passato ancora vivo per la famiglia Dedrick, più perde capacità, sanità fisica e mentale, nel momento in cui la sua vita dipende solo da ciò che era e dai morti. Il giovane perde completamente la ragione, energia ed intelletto.

La terza persona

È il racconto più sobrio – e allegro – per quanto ricco di soprannaturale: *La terza persona* è, infatti, una delle poche storie di fantasmi che ha un effettivo e palpabile fantasma per tutta la durata della narrazione. Si tratta, inoltre, del più spaventoso degli spettri di James, l'unico che ha l'aspetto della propria atroce morte su patibolo: il collo spezzato. Nonostante l'effetto grafico del fantasma, che in un altro più classico contesto risulterebbe spaventoso e disgustoso, in James questo spirito non spaventa né il lettore, né le protagoniste. L'aria che si respira nel racconto è fresca e leggera, divertente; non ci sono tracce della consueta paranoia o di angoscia; la presenza orribile viene diluita dalla leggerezza con la quale i personaggi affrontano la questione e dallo stile aperto che libera la storia dai pesanti fardelli dell'orrore. Anche lo stress e le preoccupazioni delle donne sono costantemente stemperati dall'atmosfera rilassata ed ironica con la quale James affronta la storia. *La terza persona* è un racconto di intrattenimento, pervaso da uno strano ed in qualche modo soprannaturale senso di spensieratezza, considerando l'argomento trattato. Si tratta di una quasi purezza perché, in linea con tutta la produzione dell'autore, ha inserti di varie tematiche attuali ed argomentative, come la questione del contrabbando, abbondantemente discussa dai personaggi e chiave di risoluzione degli eventi. Un interessante particolare della leggerezza di questa storia, che può essere visto in chiave di lettura, è la pesante presenza della vita di James il quale, in età avanzata, descrive in *La terza persona* la tranquilla cittadina inglese nella quale si è stabilito, rappresentata dalla *fictional* Marr.

3. IL GIRO DI VITE

UN'ANALISI GENERALE VERSO L'APERTURA INTERTESTUALE

Il giro di vite si basa sulla storia raccontata (riportata) da un uomo, letta dal manoscritto della donna che ha vissuto tutto in prima persona. La narratrice, novella istituttrice di Bly e inesperta giovane di campagna, si trova catapultata in un mondo per lei nuovo, sconosciuto e spaventoso. Riscontrabile anche negli altri racconti di fantasmi, questo impianto narrativo di trasposizioni di un racconto vissuto in prima persona e riportato in seguito presuppone già un iniziale livello di fiducia nei confronti della narratrice abbastanza basso. Negli altri racconti, come si è visto, le narratrici sono poco oggettive, suscettibili a volatili stati d'animo e paure: il lettore si avvicina alla storia narrata con una punta di scetticismo ancora prima di sentire cosa la donna abbia da dire. Il fatto che venga subito descritta come giovane, nel senso più dispregiativo del termine, inesperta, facile all'infatuazione infondata e proveniente da una famiglia semplice e tradizionale insinua nel lettore l'impressione che non si tratti di una narratrice del tutto attendibile. James pianta il seme che darà vita all'intera interpretazione del racconto come "caso" psicologico. Anche la sintassi, sintomo dell'agitazione e dell'incertezza, è da subito frammentata, accelerata, predispone da subito il senso di disagio, ancora prima di cominciare il racconto di paura vero e proprio. In una grande casa (proprio come quella di Bly) è riunito un gruppo di persone, apparentemente diverse tra loro e unite nel salotto per ascoltare storie del terrore per divertimento. Le prime pagine de *Il giro di vite* raggruppano gran parte degli elementi fondamentali della narrativa di James: la grande casa, l'angoscia, la critica sociale, il sarcasmo, la figura dell'intellettuale, gli stereotipi.

L'uso di esclamazioni e di un generale tono leggero da parte delle signore riunite attorno al focolare («*Oh, how delicious*»¹³) nel reagire alle parole terribili e spaventose dei racconti di fantasmi ed orrore, non fa altro che rafforzare le vedute di James riguardo alcuni stereotipi del suo tempo e di una letteratura eccessivamente drammatizzata: si tratta di una visione sarcastica e, a volte, una critica parodistica della società e della morale imposta da antiche regole di comportamento, tradizione

¹³ Henry James, *Il giro di vite*, a cura di Giovanna Mochi, Marsilio Editore, Venezia, 2007, p. 58

e borghesia. In particolare: nella prima parte del libro James presenta anche la contrapposizione tra questo codice e la visione dell'artista, l'aristocrazia dell'intelletto, ponendo in contrasto le signore con gli scrittori. Si tratta di uno fra molti elementi nascosti tra le righe del racconto, come di tutta la letteratura dell'orrore in analisi.

Il modello della storia, in relazione con altri racconti di genere e periodo, è abbastanza classico nella sua presentazione iniziale: creazione della suspense, la narrazione che inizia a sua volta con la narrazione di un evento da parte di un personaggio ad altri riuniti in una stanza. In James questi aspetti classici sono intrisi di speculazioni e critica sociale, così come del giudizio dello scrittore; sono portati ad estremi estenuanti di lunghi silenzi, pause descrittive e pause narrative in cui predomina il punto di vista della protagonista, le sue speculazioni e la sua psiche. La protagonista viene, infatti, presentata da James come un personaggio psicologico, la costruzione e lo studio di un caso psichiatrico all'interno (e con l'aiuto) di eventi fantastici e di terrore. Si tratta di un personaggio complesso ed allo stesso tempo bidimensionale; di lei non si conoscono particolari fisici importanti, né il nome; non si conosce quasi nulla del suo passato e comunque nulla di rilevante dal punto di vista narrativo, ma solo critico, ancora una volta la stilizzazione del pensiero critico dell'autore nei confronti di bigottismo, chiusura e religione. Per tutta la narrazione il caso psicologico viene costruito con i contrastanti stati d'animo della donna, sicura di sé o spaventata a morte, coraggiosa o disperata; alla fine del racconto e del libro il lettore rimane con una fondamentale domanda, il dubbio che la storia sia stata solo frutto della mente della protagonista.

3.1 LA STRUTTURA NARRATIVA

Il racconto si apre con un prologo; alcuni critici (i.e. Carotenuto) si riferiscono alla struttura narrativa descrivendola come una cornice, in realtà la situazione iniziale non viene ripresa alla fine del romanzo, che si conclude con la narrazione dell'istitutrice. Sempre Carotenuto utilizza entrambi i termini, notando come *Il giro di vite* somigli ad un gioco di matrische, nel quale un narratore anonimo iniziale introduce una situazione, quella in cui Douglas a sua volta introduce la narrazione che sarà il corpo principale del racconto. Si configura, quindi, una struttura narrativa costituita da tre narratori, tutti – nella propria porzione di narrazione – interni e a focalizzazione interna. Ogni narratore ha il proprio punto di vista e proprie opinioni, che si mimetizzano nella modalità di narrazione. Il prologo, ad esempio, è parte fondamentale e vitale all'analisi del romanzo; a livello narrativo vengono enunciati i fatti basilari che spiegano la situazione in cui si svolgerà la vicenda narrata dall'istitutrice, viene introdotto il punto di vista della stessa tramite Douglas che presenta la storia come lettura del manoscritto. Dal punto di vista analitico, il prologo è ricco di particolari critici che mettono in evidenza alcune tematiche jamesiane, primo lo stile legato al punto appena citato, la trasposizione di scritti o racconti di altri, punto chiave nell'interpretazione dei punti di vista e della credibilità dei narratori. In secondo luogo troviamo alcune tematiche che James affronta in tutta la sua produzione, non limitata ai racconti di fantasmi: la borghesia, la figura dell'autore/artista, la critica sociale legata alla rappresentazione stessa della borghesia, la critica storica legata al contrasto tra passato e progresso.

Il punto forse più importante che James introduce nel prologo è il seme che dà vita ai dubbi sull'attendibilità della terza narratrice, l'istitutrice. L'intero racconto di fantasmi è basato sul diario di una donna eccessivamente infatuata, alle prime armi, ingenua ed impressionabile. Per questo il lettore ha fin dall'inizio la possibilità di mettere in gioco due strategie interpretative opposte: credere alla storia di fantasmi, o dubitare e credere nella follia della narratrice, comunque lasciando ampio spazio alla possibilità che i due percorsi non siano mutualmente esclusivi – proprio come nel caso del film *El orfanato*, dove la follia e la razionalità, e quindi in questo caso la

veridicità dei fantasmi, convivono e si includono fino a diventare un unico finale comprensivo di entrambe.

3.2 FANTASMI, BAMBINI E IL DOPPIO

Le due presenze che infestano Bly, Peter Quint e Miss Jessel, vecchi abitanti e dipendenti della residenza, hanno una prima ed evidente caratteristica particolare che li separa dai fantasmi classici e li rende anche più spaventosi: sono quasi completamente umani. Non si manifestano in vestiti logori, marci, non sono traslucidi o distorti, non ci sono sangue e catene e non hanno paura a mostrarsi alla luce del sole. La prima apparizione di Quint sulla torre avviene al tramonto: in distanza l'istitutrice vede un uomo che la fissa, appare un uomo distinto ed affascinante, viene anche confuso, in un primo momento, con il padrone. Subito dopo questa prima apparizione la donna cerca di razionalizzare e conciliare il fatto che lo sconosciuto non le era stato introdotto, il segreto di Bly si insinua nella sua immaginazione nonostante gli sforzi per trovare una plausibile spiegazione e la subdola agitazione che si ripresenta poi in crescita costante inizia a prendere la forma della paranoia. La prima visita è chiamata "indiscrezione", termine segno di chiusura, bigottismo, non proprio del vocabolario usuale di James, quindi interpretabile come un bilanciamento tra innaturale e tradizionale.

La seconda apparizione coinvolge ancora Quint, forse la più spaventosa e la più rivelatrice. Quint appare dietro una grande finestra, ancora una volta al calare del sole, ma con una luce che permette di vedere chiaramente, ben vestito, immobile e intento a guardare i bambini. Si tratta di una grande rivelazione dal punto di vista della narrazione, dove si mostra che l'interesse dei fantasmi è per i bambini, ma l'episodio è soprattutto una delle prime trasfigurazioni della narratrice: nel suo correre dietro al fantasma si trova dall'altra parte del vetro, a guardare dentro, a guardare i bambini e ad essere vista con sgomento da Mrs. Grose. La donna si porta nella posizione del fantasma mossa da coraggio e senso del dovere, ma la transizione comporta un'inversione di ruoli che pone le basi dell'instabilità della donna.

Miss Jessel è un fantasma leggermente più innaturale ma non eccessivamente inumano, è pallida e veste sempre di nero, ha uno sguardo più maligno e persistente di Quint, si pone da subito in attitudine di sfida e di confronto con la narratrice nella prima scena di apparizione ai lati opposti del lago. Miss Jessel era, prima di morire,

nella stessa posizione in cui si trova ora la narratrice, un ulteriore spunto per il miscuglio dei due personaggi.

Caratteristica peculiare comune ad entrambi gli spiriti è quella di essere stati più spaventosi in vita che non da spettri, per lo meno secondo i punti di vista della governante e dell'istitutrice.

Ancora una frase rivelatoria: «*An unknown man in a lonely place is object of fear to a young woman privately bred*». ¹⁴ Dopo la seconda apparizione, nel descrivere Quint l'istitutrice usa il termine *extraordinary*, non è chiaro se si intenda straordinario o semplicemente fuori dal comune senza connotazioni positive o negative, impossibile definire perché gli aggettivi attribuiti agli spiriti sono sempre contrastanti, è normale allora che il primo sia peculiarmente vago. Subito dopo viene definito come decisamente non un gentleman, nessuno. Segue subito e senza motivazione apparente o spiegata, che l'uomo sia un orrore, una *cosa*. Alto, attivo, eretto, capelli rossi (simbolo di cattivo carattere nel passato), anche da vivo Quint non ha caratteristiche che lo redimono, anzi, viene insinuato, tra innuendi e mezze frasi, che sia un ladro, un ubriaccone ed un donnaiolo, troppo libero in senso negativo anche se non viene mai spiegato il senso di questa affermazione, rinforzando l'assunto che si trattasse di pettegolezzi. Intelligente e profondo, Quint con queste ultime due qualità diventa un vero e proprio pericolo, dotato di qualità importanti che forse mancano alle due donne intente nella conversazione, caratteristiche che forniscono il fantasma di un certo vantaggio, assieme alla sua storia: «*The time they were with him, and his name, and his presence, his history, in any way*» ¹⁵. Questa breve frase riguardo i bambini e la loro conoscenza di Quint è carica di pathos, di un significato più ampio della semplice spiegazione, impone la presenza di Quint nel passato quanto nel presente con una forza straordinaria e, allo stesso tempo, inserisce un elemento di mistero in più ed il coinvolgimento più profondo dei bambini.

Più avanti i commenti negativi aumentano in tono e velocità: impudente, sicuro di sé, viziato, depravato, *a hound*, l'inserimento di elementi non direttamente diminutivi è costante. Miss Jessel è invece subito connotata da aggettivi negativi: orrore, male, nero, pallida e *dreadful*, determinata, *infamous*. Quest'ultimo è uno dei tanti aggettivi

¹⁴ Henry James, op. cit., p. 104

¹⁵ Henry James, op. cit., p. 136

che in James assume caratteristiche di critica sociale, opposto al precedente uso della parola "decenza" attribuita all'umile governante. In più segue subito il pettegolezzo riguardo la tresca tra i due, Miss Jessel una signora o definita tale e Quint *dreadfully below*, cioè di stato sociale decisamente inferiore.

La coppia composta dai bambini, Miles e Flora, è profondamente ed inesorabilmente legata a quella degli spettri sia sul piano puramente narrativo, che sul fronte tematico; le due coppie in questione sono, infatti, l'una lo specchio dell'altra, in un diretto rapporto di contrasto e rispecchiamento presente lungo tutto l'arco narrativo. In questo gioco di specchi Miles e Flora rappresentano, in principio, la luce, bontà e bellezza quasi al di là delle possibilità umane ed allo stesso modo i fantasmi incarnano il lato opposto, l'oscuro e il malefico.

Carotenuto¹⁶ inizia l'analisi di questa dicotomia descrivendo i bambini come una coppia tutta in luce, mentre Quint e Miss Jessel sono la coppia completamente nell'ombra. Quella che inizia come una relazione di opposizione bipolare si sviluppa nel corso della narrazione, fino a diventare un rapporto misto, dove la luce viene corrotta dall'oscurità degli spettri. L'innocenza che al primo incontro della narratrice con i bambini era assunta e, poi, provata dalla disumana bellezza dei piccoli, si trasforma in una lontana percezione distorta: l'istitutrice diviene sempre più sicuramente convinta che Miles e Flora siano contro di lei, in combutta con gli spiriti, che l'innocenza non fosse altro che una copertura per mascherare un'astuzia maligna, una caratteristica più facilmente attribuibile ad un adulto che ad un bambino dal volto angelico; qui entra in gioco l'interpretazione che Carotenuto fornisce, spiegando come l'istitutrice proietti le proprie paure, conscie o inconscie che siano, su personaggi esterni. Il doppio si manifesta, infatti, non solo nel rapporto tra i bambini e gli spettri, ma anche nella narratrice. Due episodi in particolare mettono in luce la natura dicotomica dell'istitutrice (o della sua psiche se vogliamo far riferimento ad un approccio puramente psicologico). Il primo si verifica quando la donna vede lo spettro di Quint dietro alla grande finestra e, nell'inseguirlo, si trova poi nella stessa posizione ad essere guardato con orrore da un altro osservatore. Il

¹⁶ Aldo Carotenuto *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Bompiani Editore, Milano, 1997; 2002, p. 100

secondo avviene sulle scale, la simbolica discesa verso l'inferno personale della narratrice, che si ritrova seduta sugli stessi gradini che pagine prima avevano accomodato la visione di Miss Jessel. In termini psicologici la narrazione evidenzia un tentativo di scissione tra la persona che la narratrice vuole proiettare all'esterno e le sue pulsioni nascoste; scissione che rimane in piedi fino a quando le due coppie luce/ombra rimangono separate, ma che vacilla ed infine cade quando oscurità e purezza si mescolano in uno stesso personaggio: allora i bambini non sono più esclusivamente puri ed i fantasmi non sono i soli portatori di oscurità, ma la stessa istitutrice, nel prendere simbolicamente il loro posto nelle scene appena descritte, diventa luogo di dubbio e malignità.

I confini non sono mai netti, se non all'inizio della narrazione e solo nella visione della narratrice, mentre il lettore, che già era stato messo in condizione di dubitare di questa visione, legge dei segnali nella lettera della scuola di Miles, nel comportamento strano di Flora quando mostra la casa alla donna.

3.3 APPROCCIO PSICANALITICO A *IL GIRO DI VITE*

James affronta le presenze esoteriche da un punto di vista innovativo e strettamente legato al periodo storico-accademico in cui scriveva (Freud e la psicanalisi): l'analisi psicologica. In *Il giro di vite* la prospettiva dalla quale si manifestano le visioni è più introspettiva che misteriosa, il vero mistero che circonda i fantasmi è la reazione che le apparizioni stesse provocano nella narratrice e protagonista del racconto, tanto che una delle possibili analisi dell'intera opera è di natura psicologica e pone questioni sulla sanità mentale della donna. Lo stesso James scrive in maniera tale da rendere i fantasmi tanto tangibili, probabili e "normali" quanto le altre persone che abitano la proprietà. Questo approccio è un evidente simbolismo incentrato sulle problematiche umane della ragione, della dipendenza, della forza di volontà e della psicologia in generale. La letteratura critica è ben proiettata verso questa interpretazione metaforica della novella, anche considerando la carriera del fratello William, fondatore del primo laboratorio psicologico in America. Il racconto si può leggere, da una parte, come una "pura" storia del soprannaturale. Secondo questo approccio i fantasmi sono reali per l'istitutrice, che è entrata nella vicenda con tutto il suo splendore giovanile, con i suoi dignitosi modi vittoriani, con la sua visione del mondo da parrocchia, e con la sua tendenza a ricamare sulle cose, a romanzarle, a dare libero sfogo alle proprie fantasie. D'altra parte il racconto può anche essere studiato come un "caso" psicologico e, infine, come una fantasia di James, cioè come una parte della sua vita di immaginazione. La testimonianza lasciata dallo stesso James è che egli aveva intenzione di fare di questa storia il documento della mente della giovane istitutrice, così come aveva iniziato a costruire il passaggio a quest'analisi con gli altri personaggi dei suoi racconti di fantasmi. Che le scoperte psichiatriche, psicologiche e comportamentali del nostro tempo potessero dimostrare che persone così ossessionate sono nevrotiche, sessualmente represses, o vittime di allucinazioni, è solo un ulteriore tributo alla maestria e all'immaginazione con cui James ha descritto i sintomi attraverso la narrazione: ha fatto dei personaggi creature in carne ed ossa, dando a noi il contenuto manifesto delle loro menti, tanto che potrebbe essere validamente tentata una "diagnosi" psichiatrica, se si volesse dotare un personaggio immaginario di una realtà da caso clinico.

Va tenuto conto della familiarità di Henry James con la scienza psicologica del suo tempo, con l'opera di Charcot, le ricerche del fratello e il fatto che egli fu testimone, nella sua stessa famiglia, della prolungata malattia nervosa che precedette la morte di Alice James, e delle terapie adottate dai che la ebbero in cura.

L'interpretazione psicologica e psichiatrica possibile per *Il giro di vite* è resa non solo plausibile, ma realistica, grazie alla effettiva testimonianza dell'autore in merito: James si propone di creare un caso studiabile a livello clinico, riuscendo ad esprimere vividamente i sintomi che lo caratterizzano, li rende palpabili e visibili a tutti e non solo al personale medico e agli studiosi della psiche umana. La sintassi usata per riportare le parole dell'istitutrice è il primo "sintomo" di questo intento: la scrittura è lo specchio di una mente disfunzionalmente attiva, simile ad un flusso di coscienza, ma ricco di punteggiature ed elaborazioni paranoiche dal punto di vista strutturale. Le frasi sono spezzate e riprese dopo intermezzi, anch'essi frammentati; la struttura narrativa di cui James dota la protagonista è composta di frasi lunghe e frammentate, disorganizzate se prese da un punto di vista di pura linearità grammaticale e sintattica, ma comprensive di un certo ordine interno al racconto, interno alla visione della protagonista. Tutto il discorso è, infatti, egualmente frammentato secondo linee guida che evidenziano la degenerazione della donna: l'uso della punteggiatura ossessiva rende un senso di disturbo nella comunicazione, che James mantiene comunque scorrevole creando, parallelamente, il senso di angoscia e mistero, l'impossibilità per il lettore di avere un'idea fissa e completa dei fatti di cui è testimone attraverso il racconto. Il titolo stesso è interpretabile tramite l'approccio psichiatrico, immaginando la vite come un oggetto metallico che penetra nel profondo di una mente ossessionata, ogni paranoia è un giro di vite che sicura l'ossessione alla parete dell'inconscio; o, altresì interpretabile come una vera e propria sofferenza fisica della mente, il cigolio di una vite girata diventa il vacillare della sanità. Ad ogni apparizione dei fantasmi ed al conseguente rimuginare della protagonista la vite immaginaria si avvita stringendo la donna nella morsa dell'angoscia e della follia. La critica in merito a questa prospettiva è dominata dalla controversia apparizionisti/non-apparizionisti, identificata con un saggio del 1934 di Edmund Wilson, appartenente alla seconda categoria. I personaggi del racconto osservati dal punto di vista della protagonista diventano, quindi, secondo

l'interpretazione non-apparizionista che priva la narratrice di credibilità, fugaci e trasparenti come i fantasmi stessi; al contrario i fantasmi assumono una forma plastica, che solitamente viene preclusa alle manifestazioni spettrali: l'interpretazione riportata dall'istitutrice, corredata dalle paranoie e dalle preoccupazioni, nelle relazioni con i bambini e gli altri personaggi, diventa uno specchio distorto della realtà, dove nulla deve essere dato per scontato e dove ciò che è materiale non è mai fisso e ben determinato, mentre i fantasmi sono fonte di tale ossessione diventando protagonisti meglio visibili e visualizzabili rispetto alle le persone in carne ed ossa.

L'approccio psicologico raggiunto in *Il giro di vite* è frutto di costante studio e conseguente evoluzione da parte dell'autore, che parte dalle proprie esperienze personali e dalle conoscenze pratiche (la malattia del padre, la schizofrenia presente in famiglia, i rapporti con gli psichiatri e la familiarità con il lavoro di Freud) per sviluppare un profilo psicologico dei suoi personaggi. La "presentazione clinica" di James inizia nella prima storia "*ghostly*" e si sviluppa negli altri racconti fino ad arrivare al "caso clinico" completo in *Il giro di vite*.

3.4 AMBIENTAZIONE E LA FIGURA DELLA CASA

Il grande palazzo antico, affascinante nella sua bellezza passata e nelle rovine, è un simbolo classico delle storie di fantasmi. In James la casa è viva, è personaggio e protagonista della storia tanto quanto i personaggi in carne ed ossa che la abitano e la infestano. Come spesso accade in James, anche Bly ha origini in un'esperienza personale dell'autore, o più di una: esteticamente pare che Bly, la struttura equivalente in ogni caso, esista davvero: si tratta di una casa diroccata nella campagna inglese vista dall'autore in alcune vecchie foto. L'aneddoto che genera la storia, allo stesso modo, ha origini in una grande casa, davanti ad un camino, come l'inizio del racconto in *Il giro di vite*; James prende spunto da una storia raccontatagli dal vescovo di Canterbury nel 1895, presso la residenza vescovile di Addington Park, una struttura con moltissime stanze, un refettorio ed una cappella.

A Bly esistono stanze che non devono essere aperte, stanze vecchie e scale diroccate accanto a strutture più nuove e grandiose, in opposizione vecchio/nuovo tipico di James e utile per la creazione di zone buie, dell'elemento dello sconosciuto che sempre suscita paura ed angoscia anche nel luogo che, in teoria, dovrebbe essere il più sicuro: la casa. Lo stesso contrasto persiste lungo tutta la narrazione, in concomitanza con gli stati d'animo dell'istitutrice che personalizza il paesaggio in base al grado di paura ed ansia, trasforma la bellezza della casa e delle sue ampie stanze in desolazione e l'antico in vecchio e brutto; quello che all'inizio era spazioso, arioso ed accogliente diventa, nei momenti più difficili della donna, grigio, spento, cattivo in un modo personalissimo ed umano.

Bly cambia umore, Bly è il contenitore degli spettri orrendi e maligni, è una prigione volitiva che lascia uscire ed entrare il male quando ne ha bisogno. Lascia uscire Miles e la piccola Flora nelle loro fughe verso i fantasmi, è un labirinto disconnesso che all'inizio suscita interesse nel modo in cui Flora porta la donna durante la prima visita guidata della casa. In quest'istanza l'istitutrice non vede ancora le qualità negative della casa perché accecata dalla bellezza e dalla confidenza della bambina, ma inizia a notare come ciò che sembra pericoloso e pericolante è affrontato con coraggio e normalità dalla bambina, un primo indizio sul rapporto fra i piccoli e le mura, intese come contenitore dell'azione tra i bambini ed i fantasmi, con il passato.

Nell'interesse di James per il "contorno", il paesaggio nel quale le strutture si inseriscono perfettamente, anche il giardino, il lago e in generale tutto quello che circonda Bly assume le stesse caratteristiche emozionali, così come la luce, la pioggia. Tutte le descrizioni che coinvolgono il *setting* sono riconducibili alle caratteristiche psicologiche della narratrice, all'intenzione di James di creare un profilo mentale dei suoi personaggi. Secondo teorie sulla metereopatia il paesaggio, il tempo, influenzano la mente e le emozioni già per chi non ha particolari paranoie, in maniera ancora maggiore per quelle persone che soffrono di delusioni e paure: il "malato mentale" tende più di tutti a vedere questi aspetti esterni come manifestazioni cosmiche volute, come proiezioni di una volontà minacciosa che crea situazioni in modo da sottolineare, creare ed alimentare i problemi. Tutto ciò che è materiale possiede queste caratteristiche in qualche modo antropomorfe nella mente della donna, tutto all'inizio è buono e bello, e tutto nei momenti difficili diventa brutto e cattivo. Questa semplificazione di termini può sembrare eccessiva, ma in sostanza è esattamente ciò che la donna pensa e sente, la contrapposizione tra giusto e sbagliato, tra gli altri semplici e basilari termini chiarisce la posizioni di ambivalenza e confusione della donna, incapace di vedere con occhio obiettivo la propria situazione, nella quale lei è sempre portatrice dei valori positivi ed è l'*Altro* a cambiare prospettiva.

La prima impressione della donna nei confronti della casa e della sua stanza personale è, quindi, una di grandezza non solo fisica, ma anche regale, una novità della quale lei, di umili origini, non aveva alcuna esperienza tranne forse l'immaginazione. All'inizio lo stupore per questa novità supera la paura e l'insicurezza del trovarsi da sola in un luogo sconosciuto, sensazione che comparirà col passare delle notti insonni, durante le quali sembra quasi che la stanza si allarghi agli occhi del lettore, i drappaggi del letto diventano un muro impenetrabile al di là del quale c'è qualcosa di più che la sola oscurità o una faccia familiare. Le lunghe tende in particolare hanno questa funzione (importante passo che verrà ripreso in *The others*, dove le tende hanno un ruolo importantissimo per la storia) dietro la stoffa si nasconde Flora di notte, quando guarda il giardino e, presumibilmente, i fantasmi, quando complotta con il fratello.

Le tende la nascondono completamente agli occhi dell'istitutrice ma non a quelli dei personaggi spaventosi, sembrano essere più spesse da dentro la casa che da fuori ed entrano in gioco solo per aiutare le presenze: non ci sono tende a proteggere la vista della donna quando vede chiaramente il fantasma di Quint dalla grande vetrata, non ci sono tende sulla finestra dalla quale l'uomo si affaccia per la prima volta.

«No it was a big, ugly, antique, but convenient house, embodying a few features of a building still older, half-replaced and half-utilized, in which I had the fancy of our being almost as lost as a handful of passengers in a great drifting ship.¹⁷»

«This tower was one of a pair-square, incongruous, crenelated structures- that were distinguished, for some reason, though I could see little difference, as the new and the old. They flanked opposite ends of the house and were probably architectural absurdities, redeemed in a measure indeed by not being wholly disengaged nor of a height too pretentious, dating, in their gingerbread antiquity, from a romantic revival that was already respectable past¹⁸.»

Questa è una delle prime descrizioni dell'esterno della casa e presenta già tutti i tratti comuni alle suggestioni tematiche di James. Da un lato abbiamo l'opposizione vecchio/nuovo, distinzione architettonica precisa e direttamente visibile, che esprime il più vasto sentimento di passato e futuro, in questo caso si esplicita l'ambivalenza di James verso il passato, considerato da un lato vecchio nel senso più negativo del termine e, dall'altro, antico e pregiato, degno di nota e di ricordo. Altro tema toccato dalla breve descrizione è quello dell'emotività legata alla struttura e la stabilità delle emozioni stesse (e di conseguenza la stabilità di chi produce la descrizione): aggettivi come *square, gingerbread antiquity, romantic, respectable* hanno valenza positiva, ma sono alternati da altri aggettivi che, al contrario, sono associabili ad un senso di inadeguatezza; *incongruous, absurdity, pretentious* non hanno ancora valenza completamente negativa, ma sono sintomatici di una peculiare affinità con le caratteristiche della narratrice e del suo stato d'animo futuri.

¹⁷ Henry James, op. cit., p. 84

¹⁸ Henry James, op. cit., p. 104

La parte in cui la donna menziona redenzione e «*wholly disengaged*», inoltre, è uno specchio chiaro della sua situazione: descrivere una persona come *disengaged* significa che la persona in questione non è totalmente presente nella realtà comune, evidenzia un distacco dalla realtà e dal senso comune che si manifesterà progressivamente nella narratrice con il proseguimento degli eventi.

La descrizione della casa e del paesaggio è costante nel suo andamento alternato: scene di pace e tranquillità si alternano a quelle di grigiore e paura, seguendo i cambiamenti repentini di umore e convinzione della protagonista. Solo verso la fine, come accade per i personaggi, i due gruppi di caratteristiche opposti tendono a confondersi.

In ogni caso, comunque, la caratteristica che accompagna costantemente la casa e, di conseguenza la narratrice, è la solitudine: antico, grande, spazioso sono tutte caratteristiche che, nel bene o nel male, riconducono sempre al senso di solitudine che affligge la protagonista già da prima del suo arrivo a Bly. Non manca il riferimento alla religione, nel descrivere la casa come un tempio pulito, di mogano e ottone.

In alcuni passaggi, Bly assume le caratteristiche di una casa di fantasmi tipica dei racconti dell'orrore più classici, vista di notte, tra i corridoi e i passaggi, le grandi scale e le finestre aperte che spengono le candele. Alla metà della narrazione l'istitutrice vive un momento di puro racconto di paura: le classiche voci nella notte, gli spifferi ed il camminare per i corridoi a lume di candela. Si tratta solo di episodi e Bly non è in alcun modo relegabile nella sola condizione di casa infestata.

3.5 IL PASSATO E IL FUTURO

Semplificando la questione ai minimi termini si può dire che il passato sia centro nevralgico da cui partono la paura, l'angoscia, i problemi del presente, così come l'incapacità della narratrice di essere credibile al cento per cento. Il passato della narratrice è vago, il passato di Miles è un mistero che provoca sgomento e apprensione, il passato dei fantasmi è sordido e fonte della malignità e del pettegolezzo nel presente. Non si parla del passato e quando se ne parla lo si fa con paura, con una sorta di rispetto dovuto per mezzo del silenzio ed espresso da frasi lasciate a metà e sensi deducibili ma mai espressi chiaramente. Il passato è dubbio, e paradossalmente rimanda il dubbio nel presente: vivendo nel passato non è possibile raggiungere la stabilità nelle azioni presenti. Tematica questa presentata in maniera esplicita nel racconto breve *Maud-Evelyn*, dove il passato plasma le azioni dei protagonisti, si fonde con il presente ed impedisce di vivere *nel* presente. Ad un certo punto nella storia de *Il giro di vite* la narratrice racconta di come i bambini fossero interessati agli aneddoti del suo passato e di come abbia speso ore a raccontare storie, ma se l'illusione di avere una visione chiara della vita prima di Bly domina la scena, è altrettanto plausibile che in realtà si tratti di una sorta di inganno: la donna non ci dice effettivamente nulla, non ci sono storie o aneddoti che costruiscano il suo passato o la sua personalità, si tratta di un vano tentativo di riaggrapparsi alla vita in un momento di totale immersione nella fantasia, nel presente angosciante. Il caso di Miles è altrettanto efficace nel creare suspense. Non sappiamo cosa abbia fatto per essere espulso dal collegio, perché sia stato espulso, ma siamo ripetutamente messi nelle condizioni di sperare in una risoluzione, l'argomento viene ripetuto più e più volte con l'impressione di fornire più dettagli mentre, in realtà, fornisce più mistero. Lo stesso vale per le storie dei due fantasmi, ai quali vengono attribuite grandi colpe, ma mai nulla di esplicito, quindi rimane possibile pensare che si tratti, ancora una volta, di immaginazione o bigottismo.

3.6 ANALISI DELLA SINTASSI: *IL GIRO DI VITE* E I RACCONTI

La produzione di Alan Ball come esempio di sintassi jamesiana trasposta nell'audiovisivo

La punteggiatura è spasmodica ed esasperata, caratterizza la scrittura del romanzo e riesce in maniera quasi soprannaturale a rendere l'atmosfera familiare e oscura, spaventosa senza dubbio e allo stesso tempo quotidiana; le situazioni si trovano intrappolate tra virgole e tratti a dare l'impressione di un discorso riportato a voce più che scritto; il solo fatto che sia, praticamente, impossibile colloquiare effettivamente con tante divagazioni sintattiche e l'intercalare che di cui James dota ogni personaggio, traccia evidente dell'autore: lungo tutta la narrazione, per tutti i narratori, la sintassi rimane invariata e con sbalzi emozionali, quelli segnati dalle virgole aumentate e dalle frasi più brevi e spezzettate, in sincrono con la situazione narrata, quale che sia il punto di vista o la distanza dal racconto. In sostanza James adatta la scrittura al grado di paura del lettore, concentrando gli sforzi sintattici che la provocano sull'occorrenza narrata indipendentemente da chi la narra effettivamente nel racconto. Le tracce della protagonista-narratrice come entità femminile effettiva, attiva e produttrice di senso sono dettagli sparsi nel resoconto, ma sono altresì dettagli abbozzati con una vena di cliché, difficilmente associabili ad una donna percepibile come "in carne e ossa", almeno non quanto i personaggi da lei descritti. Il fantasma descritto dalla protagonista ha più forma "fisica" nella visione del lettore che la protagonista stessa. Questa sottile vena di stile può decisamente condurre ad una più profonda interpretazione dei film: *The others* e *Il sesto senso*. Entrambi presentano la stessa caratteristica, la materializzazione del soprannaturale ed etereo come entità protagoniste e visibili al cento per cento, confuse con le persone; tema portato all'estremo in *The others*, dove la seconda famiglia, quella effettivamente infestata dai fantasmi, viene ritratta per tutta la durata del film come il fantasma.

E' vero però che nessuno dei film riesce a catturare appieno la profondità e la specificità dello stile di James, capace di fondere in una sola frase le impressioni più distanti: soprannaturale e naturale, quotidiano ed insolito miscelati nel racconto e nella sintassi in modo tale da creare un effetto surreale di verità reale onirica.

Nell'ambito filmico in generale un esempio è Alan Ball, che nelle sue produzioni televisive e nel film *American beauty*, riesce a riprodurre esattamente la visione distorta e plausibile di James in *Il giro di vite*; *Six feet under* ne è l'esempio più esplicito: una storia allo stesso tempo estremamente normale ed eccessivamente innaturale perfettamente ripresa nei tempi e nei modi in cui James crea le sue situazioni, senza cuciture o salti, ma attraverso parole e pause miscelate in un unico periodo.

Chiaramente lo sforzo che si richiede, non tanto alla produzione, quanto allo spettatore, è molto superiore quando si analizza un film rispetto alla controparte letteraria, perché le parole della scrittura non trovano spazio nelle "parole" delle inquadrature cinematografiche, tanto meno le pause (la punteggiatura), percepibili solo parzialmente con un bagaglio tecnico adeguato.

Six feet under, così come più o meno tutte le produzioni di Ball, riescono ad evidenziare la punteggiatura filmica facilmente come si noterebbe quella sulla carta di un libro, attraverso scene fisse e punti di vista improbabili, movimenti di camera precisi che non seguono i dialoghi ma creano un effetto di copertura plastica del narrato, scene posizionate per creare la geografia di un mondo a sé, dove le regole sono le stesse del nostro mondo, ma vengono interpretate in altro modo. I sentimenti sono caldi e le situazioni, i paesaggi sono freddi, proprio come nella prospettiva di scrittura riscontrata in *Il giro di vite*.

The others e *Il sesto senso* riescono solo in parte a riportare l'atmosfera del libro, se il primo rende maggiormente l'idea del soprannaturale, della casa (la famiglia) come fulcro tematico e di azione, l'importanza del luogo, Shyamalan si sofferma di più sulla normalità e sull'effetto terrore. Entrambi non colgono appieno le sfumature presenti in James, il mescolarsi senza strappi e cuciture dell'opposizione naturale a-naturale, quotidiano e a-quotidiano. Tra i due è *The others* ad avvicinarsi di più, considerando l'uso più acuto della telecamera per sottolineare le congiunzioni e, senza dubbio, la necessità di commercializzare l'immagine della donna forte Nicole Kidman in un horror più che in uno psycho-horror o thriller psicologico.

4. THE OTHERS, EL ORFANATO

4.1 INTRODUZIONE

4.1.1 THE OTHERS

Spagna, USA, 2001

Regia: Alejandro Amenábar

Cast: Nicole Kidman, Fionnula Flanagan, Christopher Eccleston, Alakina Mann, James Bentley, Eric Sykes, Renee Asherson, Alexander Vince, Simon McBurney, Anastasia Hille, John Fortune

PLOT E CARATTERISTICHE GENERALI

Il tratto più caratteristico di *The others* nei confronti del racconto di James è certamente il ribaltamento della prospettiva tra fantasmi e vivi: il film presenta i protagonisti come abitanti della casa infestata dai fantasmi, mentre la fine rivela la situazione capovolta nella quale sono loro ad infestare la casa. In questo processo Grace, i figli, i domestici ed il marito sono trattati come personaggi in carne ed ossa, proprio come James descrive e fa apparire Quint e Miss Jessel. All'opposto dell'inizio apparentemente tranquillo ed introduttivo del libro, la narrazione del film inizia con un urlo squarciante, un attimo di panico che immette subito lo spettatore in una situazione *a-normale*, spaventosa, perché anche se non sappiamo per quale motivo la donna si sia svegliata gridando, lo squarcio nel buio della pellicola ha comunque provocato un sussulto, la realtà calma che di solito precede le tragedie e l'orrore è immediatamente separata dalla narrazione dallo stacco buio/grido, un salto che spiazza la percezione, mettendola fermamente e costantemente per la durata del film, sul livello della tensione e del mistero ancora prima di essere a conoscenza di qualsiasi dettaglio riguardo la storia ed i personaggi.

Amenábar dilata la narrazione con lunghe inquadrature che viaggiano nei corridoi della casa, lunghi dettagli di infissi e porte che, comunque, rimangono protagonisti anche nella gran parte delle inquadrature in cui sono presenti anche i personaggi. La Kidman raccoglie nella sua performance una grande forza espressiva, passa dalla estrema sicurezza e risolutezza al terrore provocato dalla caduta delle ideologie che

le permettono di andare avanti, la follia di cui tanto ha orrore, la perdita della fede o, almeno, della fiducia in quella fede che la sostiene mentre gli eventi la scuotono. Grace mantiene la devota durezza che le permette di affrontare tutto ciò che accade: è lei che fa studiare i bambini da sola, lei manda avanti la casa ed è sempre lei che, pur con paura e qualcosa di simile all'isteria, imbraccia il fucile e va alla ricerca degli intrusi. Si può vedere qui la stessa presa di posizione coraggiosa legata alla paura ed all'istinto protettivo verso i figli di cui James dota la sua narratrice.

Una parte generalizzata della critica vede nel passo lento del film una dissoluzione della suspense, una dilatazione priva di momenti tipici dell'horror, quelli di sorpresa che fanno "saltare sulla sedia", che diminuisce i brividi di terrore. D'altro canto c'è una nicchia di recensioni che riconosce l'importante impronta di stile, per altro derivata da grandi esempi di maestri della suspense (Hitchcock, il più recente Shyamalan). Allungare le scene con pause apparentemente irrilevanti non fa altro che aumentare il senso di angoscia che pervade le mura entro le quali si svolge la vicenda, mura anche esterne quelle di nebbia che intrappolano i personaggi; non c'è via d'uscita e non c'è soluzione alla loro situazione, ma solo possibilità di adattarsi, che è in realtà uno dei compromessi più difficili da raggiungere. Il non avere scelta è proprio una delle motivazioni o sintomi della paranoia, della malattia mentale, l'impossibilità di cambiare la propria situazione, il ripetere all'infinito le stesse azioni, le stesse emozioni: Grace ha una costante emicrania, Grace costringe i figli a ripetere la bibbia e le scritture a memoria, Grace è costretta a rivivere l'omicidio dei figli e la morte ogni giorno.

4.1.2 EL ORFANTATO

Spagna, Messico, 2007

Regia: Juan Antonio Bayona

Cast: Belen Rueda, Fernando Cayo, Roger Príncipe, Mabel Rivera, Monserrat Carulla, Andrés Gertrúdix, Geraldine Chaplin

PLOT E CARATTERISTICHE GENERALI

El orfanato ha carattere quasi figliare rispetto a *The others*; prodotto in seguito con sei anni di differenza, si rifà al primo in veste di citazione tematica, strutturale, visuale e allo stesso tempo, sotto alcuni aspetti, ne risulta complementare. Un esempio di questa complementarietà è la figura della madre protagonista, in *El orfanato* espressione di passione ed irrazionalità, mentre in *The others* esempio di razionalità esasperata; le due figure si fondono a creare una creatura molto vicina alla protagonista di James. In termini di citazioni, invece, la casa è l'elemento principale della comparazione e con essa tutto ciò che vi è attaccato o intrappolato (i fantasmi, i bambini).

La storia: la famiglia di Laura, marito e figlio malato, si trasferisce in una grande casa antica in campagna, una villa che prima era un orfanotrofo, lo stesso orfanotrofo in cui lei stessa è cresciuta. Quando il figlio sparisce Laura inizia ad avvertire presenze nelle stanze, nei corridoi, vede fantasmi di bambini, quegli stessi bambini che sono cresciuti con lei e che ora, da morti, ancora abitano entro le vecchie mura. Una ferita aperta nella grande villa, ferita aperta dal dolore degli spiriti. Così Laura si ostina nella ricerca del figlio, in cerca di spiegazioni con tutta la passione e la disperazione di una madre e con tutto l'amore e l'ostinazione della bambina che cerca i suoi compagni. Con l'aiuto di una medium, contro il parere del marito, troverà i corpi dei bambini perduti e di suo figlio: deciderà di abbracciarli tutti e di vivere con loro nel limbo della vita dopo la morte, abitando nella casa dove è cresciuta, con la nuova famiglia allargata. In questo ricorda molto Grace, che alla fine del film abbraccia i suoi figli e si rassegna alla vita di fantasma, proprio in quella casa; anche Laura raggiunge l'apice della conoscenza in un ambiente specifico della villa, il corridoio mezzanino, proprio come Grace.

Le inquadrature in *El orfanato* sono copie più cupe e passionali di tutte le inquadrature e le scene di *The others*. Un nuovo film che è prima una citazione di quello precedente, e allo stesso tempo riprende le tematiche di James.

4.2 ANALISI

4.2.1 LA FIGURA DEI BAMBINI

I bambini sono il punto focale di tutti i testi in analisi, ma quelli che più si avvicinano a quelli di James sono Anne e Nicholas di *The others*, diversi da Miles e Flora e molto simili allo stesso tempo. La differenza più evidente è l'inversione maschio/femmina, anche se potrebbe essere del tutto casuale e involontaria, aggiunge comunque enfasi all'effetto di capovolgimento da *Il giro di vite* alla citazione cinematografica. Da subito almeno uno dei due, nello specifico la bambina, la maggiore, non nasconde la sua natura più malevola, forse e apparentemente addirittura maligna (ad aumentare, per altro, la sensazione di ribaltamento che porta i più indifesi ad apparire come carnefici invece che vittime). Le prime parole di Anne sullo schermo alimentano l'aura di mistero che già circonda l'inizio del film, nel suo insistere sul fatto che qualcosa fosse accaduto prima che arrivassero i domestici, che la madre abbia fatto qualcosa. La scena della colazione si chiude proprio con la bambina che dice: «*It did happen*». La "cosa" è reiterata spesso ma non ci è dato sapere cosa effettivamente sia fino alla fine del film. È già evidente la similitudine di Anne con Miles, entrambi fanno riferimento ad un passato in qualche modo deplorabile, misterioso: Miles ne è oggetto attraverso la lettera della scuola, Anne ne è direttamente ed immediatamente l'artefice come accade al piccolo Miles nella seconda parte del libro. Allo stesso modo anche la madre si accorge subito che qualcosa di strano coinvolge i figli, nell'introdurre la governante alle sue mansioni di tata le spiega e ripete con fervore che «*my children sometimes have strange ideas*».

Ciò che più dei parallelismi narrativi e stilistici salta all'occhio e al senso dello spettatore è che in entrambi i due film l'atmosfera più di ogni altra cosa ricorda quella del libro. L'ambiente è in funzione di queste sensazioni: le case antiche da sempre sono simbolo di mistero e suspense, di angoscia, forse provocata proprio dall'età della casa stessa, o dal fatto che anche guardando semplicemente le vecchie strutture si possa quasi sentire lo scricchiolio del legno, l'ominosità degli spazi ampi e bui. La firma delle grandi scale suscita lo stesso effetto. In secondo luogo sono i bambini protagonisti delle storie narrate che danno, proprio come scrive James, il

giro di vite in più, per una sorta di istinto protettivo naturalmente presente in ognuno di noi o semplicemente perché percepiamo che l'innocenza non è sempreverde, ma può essere disturbata o, peggio ancora, corrotta.

L'antropologia ci dice che la protezione del più debole è scritta nel codice genetico della civiltà, quindi ogni essere umano ha insito l'istinto di proteggere il più debole, il più giovane. Nella realtà di questi film, come in molti altri del genere ed in tutte le annate (si pensi a *The omen*¹⁹, al più recente *Bless the child*²⁰) si mette alla prova questo stesso tratto genetico presentando il bambino come qualcosa di diverso, di strano e, anche e spesso, pericoloso. Miles e Flora sono più che umanamente belli ed intelligenti, maligni per lo meno nella mente dell'istitutrice, mantengono segreti e complottano meglio di qualsiasi altro personaggio adulto della storia, hanno conoscenze che piccoli della loro età non dovrebbero avere e soprattutto sono presentati come attivi oppositori e vittime allo stesso tempo, mantenendo costante la tensione tra l'istinto protettivo e la repulsione. L'ulteriore giro di vite si ha quando le figure materne smettono di cedere, perché di cedere si tratta specialmente in *Il giro di vite* e *The others* a quell'istinto di protezione e amore verso i bambini e passano senza mezzi termini alla repulsione e alla paura. Così Grace uccide i suoi piccoli durante un episodio di follia e, si può presumere, l'istitutrice in James fa lo stesso con il piccolo Miles, almeno in maniera metaforica.

Si tratta di personaggi ancora più oscuri e misteriosi proprio per la loro innocenza naturalmente presunta e continuamente minata; non solo dalle situazioni che li coinvolgono, ma dalla peculiare intelligenza, dalla conoscenza, capacità o innaturale bellezza, tratti spesso ancora una volta assunti e continuamente messi in discussione (in James la bellezza e la perfezione angelica). La teoria del *Changeling* evidenzia come questo contrasto sia estremamente comune e, forse, naturale, presente nella mitologia e nel folklore di moltissime culture. In breve, un *changeling* è una creatura maligna o folletto che rapisce i bambini e si sostituisce a loro, direttamente o con figli propri. Il nuovo bambino è in tutto e per tutto uguale all'originale, ma maligno, spesso si ciba dell'energia vitale della madre. È possibile cogliere il parallelismo tra questo scenario, la novella di James e i due film: i bambini vengono descritti con

¹⁹ Richard Donner, Regno Unito-USA, 1976

²⁰ Chuck Russel, tratto da una novella di Cathy Cash Spellman, USA, 2000

tutte le caratteristiche della personalità di questo tipo di folletto malefico che drena la forza vitale dalla figura materna che li accompagna, portandola alla follia (tema per altro presente in tutta la letteratura di paura di James, quello della forza vitale e del vampirismo). In un saggio pubblicato online dall'università di Pittsburg, D.L. Ashliman evidenzia come nel corso dei secoli – e fino ad oggi – il *changeling* abbia costituito un agnello sacrificale per dare spiegazioni razionali all'uccisione del proprio figlio da parte della madre. La superstizione, anche da parte di istituzioni religiose protestanti e cattoliche ha fornito spiegazioni soprannaturali a quello che oggi chiamiamo depressione post-partum, così come altre circostanze che portano la figura materna all'uccisione della propria prole²¹. Questo aspetto è chiaramente ricollegabile alla morte di Miles in *Il giro di vite*, viene evidenziato esplicitamente in *The others*, e più velatamente in *El orfanato*.

Nei film l'opposizione tra le caratteristiche buone e cattive dei bambini ed il conseguente atteggiamento protettivo o distruttivo della figura materna è estremizzato ancor più che in James, perché in entrambi i casi i piccoli non sono solo belli ed intelligenti, ma anche malati: in *The others* soffrono di allergia alla luce, in *El orfanato* la malattia è addirittura l'HIV.

Un particolare interessante, forse una pura coincidenza o una profezia che si autorealizza, è che in alcune mitologie e folklore molte forme di folletti, gnomi, trolls e creature malvagie soffrono a contatto con la luce del sole.

In entrambi i film (ed in parte anche nell'altro film in analisi: *Il sesto senso*) sono presenti due set di bambini, i fantasmi e i vivi; i vivi sono un solo bambino in ogni film, mentre le coppie, o gruppi nel caso di *El orfanato* sono gli spiriti. Quest'ultimo film presenta i bambini con caratteristiche molto marcate e separate, da una parte il figlio, malato ed innocente e dall'altra gli spiriti caratterizzati dal dolore e da un'aura maligna, bambini abbandonati e cattivi, ma anche questa condizione cambia alla fine del film quando la madre li abbraccia come figli propri, come similmente accade per Grace in *The others*, che in vita uccide i bambini e nella morte li riprende come suoi per l'eternità. Sempre i due bambini vivi non sono protagonisti delle vicende se non paradossalmente come presenze spiritiche ed immaginarie. Sembra che nei film il

²¹ D.L. Ashliman, su <http://www.pitt.edu/~dash/changeling.html>, 1997

fine ricercato nello scritto sia in grado di materializzarsi, di essere efficacemente rappresentato visivamente.

4.2.2 AMBIENTAZIONE E STRUTTURA

Nei film l'attenzione per la struttura e l'ambientazione è elevata, ampie panoramiche descrivono le case dall'esterno e dall'interno, soffermandosi particolarmente sulle scale, simbolo di cambiamento e movimento, di incognita e indubbiamente tipiche della letteratura cinematografica di suspense e orrore, si pensi all'importanza che Hitchcock dà alla scala in *Psycho* e basta guardare ad ogni produzione contemporanea per scoprire che irrimediabilmente la suspense ha luogo attorno a questa intricata struttura di passi e scalini, di parapetti e angoli. L'incipit di *The others* ha come protagonista la scala fin dai titoli d'apertura con i disegni che fanno da sfondo per le parole, gran parte dell'azione si svolge sui gradini: la prima rivelazione di Grace, il primo momento in cui accetta la presenza di estranei nella casa è proprio in concomitanza con la punizione di Anne che legge seduta a metà della grande scala d'ingresso, quella che porta alle stanze da letto e dalla quale si possono osservare le porte del secondo piano così come il piano terra. In questo senso la scala è indubbiamente luogo di transizione, sia della narrazione che della psicologia dei personaggi. È sempre sul pianerottolo mediano che alla fine Grace ricorda il suo gesto passato ed accetta il proprio destino. Come per le apparizioni in James, prima di Quint, poi di Miss Jessel: nel libro, in questi casi, la narratrice si trova ad affrontare la scala ed i fantasmi che vi aleggiano intorno; Quint, primo, all'inizio della scala al piano superiore, si pone tra la donna ed il piano inferiore, a simboleggiare una resistenza della protagonista che non ha ancora intrapreso appieno il cammino nella follia. La seconda Miss Jessel siede ai piedi della scala, un presagio del futuro della narratrice, china e affranta alla fine della discesa nelle profondità del mistero.

Dall'esterno la nebbia avvolge le abitazioni, che all'interno sono intricati labirinti di stanze e porte, lo dimostra *The others* nella sequenza iniziale: quando Grace presenta la casa alla nuova arrivata servitù la macchina da presa precede le sue azioni su inquadrature delle porte, degli infissi e delle serrature che devono essere aperte, all'uscita si sofferma prima di seguire lo spostamento dei personaggi.

La casa, tra gli elementi di principale interesse in *Il giro di vite* e come già analizzato portatrice di caratteristiche di vero e proprio personaggio attivo, è ripresa fedelmente

in *The others*, per quanto l'immaginazione consenta di arrivare alla conclusione che una grande casa vittoriana nel mezzo della campagna e costeggiata da un lago sia esattamente quanto aveva visto James nella costruzione diroccata che gli fu di ispirazione, così come nella villa del vescovo. È facile presumere che la grandiosa villa nei film rappresenti, con un certo grado di accuratezza, la casa che prende forma nell'immaginazione dei lettori del racconto di James, come potrebbe essere rappresentata nelle illustrazioni di un libro antico, esattamente come rappresentato nei titoli di testa di *The others*.

Come in James la struttura della casa gioca un ruolo essenziale nel creare suspense e situazioni, in particolare ripresa nel film la scala è un elemento chiave nella risoluzione dei conflitti. Sulla grande scala si svolgono le scene di cambiamento della protagonista, si conclude il film, si crea la suspense nella maniera più classica, cinematograficamente parlando, nel modo in cui Hitchcock utilizzava le scale per creare la paura dello sconosciuto, la salita/discesa nell'oscurità inesplorata, sia essa fisica o mentale. Così Amenábar riprende la struttura della scala da tutte le angolazioni possibili e coerentemente con il pathos della scena, dal basso quando vuole creare ansia ed incertezza, un'inquadratura dall'alto verso la madre e Anne nel momento in cui Grace inizia a credere agli intrusi, una lunga ripresa circolare dal suo punto di vista, in piedi sul pianerottolo e verso il piano superiore, l'oggetto di angoscia, lo sconosciuto. Nel momento finale dell'accettazione la scala diventa luogo di pace e le inquadrature si stabilizzano al livello dei primi piani degli attori.

Le inquadrature esterne sono ampie panoramiche della casa e del giardino, del lago, anche in *El orfanato*, sempre in linea con le modalità del cinema di genere classico, presentano la struttura come una presenza imponente e paurosa, se non addirittura malvagia. Le due case sono sempre personaggi attivi, contribuiscono allo sviluppo della storia e apparentemente per gran parte dei film agiscono contro i protagonisti: le tende che scompaiono dalle grandi finestre luminose e le porte in *The others*, le porte e gli anfratti, il sottoscala in *El orfanato*. Come spiegato nel secondo film le case possono trattenere parte della sofferenza passata, delle cicatrici nel presente che influenzano il rapporto tra presente e passato. È proprio quello che accade, le mura intrappolano gli spiriti sofferenti, sono grandi contenitori ai quali è attribuita una specifica volontà, caratteristiche umane, come la nebbia che non lascia andare

via Grace, come gli indizi per Laura. Sempre la casa è presente nelle scene, nelle inquadrature, spesso più prominente degli attori stessi, uomini e abitazioni sono legati a doppio filo, specialmente in *The others* la natura di personaggio della casa prende vita nel montaggio alternato di primi piani e finestre, come se ci fosse un effettivo dialogo in atto; la casa parla a Grace attraverso i rumori, le luci, le chiavi non sono più sufficienti a trattenere lo spirito che la pietra ed il legno, il vetro veicolano.

In linea con le tematiche di James, le case di *The others* e *El orfanato* agiscono come contenitore di unione familiare, come luoghi dove i valori e l'amore della famiglia possono vivere e sopravvivere in eterno chiusi e protetti dalle mura antiche in un chiaro simbolismo che permette di visualizzare in una costruzione reale e fisica i sentimenti e le tradizioni che tengono unite le famiglie.

4.2.3 ALTRI PARALLELISMI E TEMATICHE GENERALI COMUNI

I due film sono tra loro per moltissimi aspetti simili anche perché entrambi di produzione europea, che si fa sentire sull'aspetto generale dei film e sulle modalità di esposizione delle tematiche, sempre molto più crude e semplici rispetto alle produzioni hollywoodiane. Similitudini evidenti tra i due film e tra i film e il libro sono le case e il coinvolgimento dei bambini. In entrambi i film la figura protagonista è una donna e madre, ciò di cui l'istitutrice in *Il giro di vite* era evidentemente un surrogato. Nei due film la madre ha le stesse funzioni della narratrice del libro e presenta gli stessi sintomi di patologia psicologica, con un differenza particolare, anche legata alle tematiche: in *El orfanato* l'organizzazione della trama mette la madre nelle stesse condizioni di sospesa follia delle altre donna, ma in questo film gli elementi soprannaturali e le delusioni psicologiche sono esplicitate alla fine, la storia rende partecipe il pubblico dei meccanismi che formano la suspense ed il mistero, causato dalle azioni della donna che inavvertitamente chiude il bambino nello scantinato, e lo fa in maniera evidente, ancora più che in *The others*, dove la spiegazione razionale all'interno del film (la scoperta di essere fantasmi) rimane nell'ambito del soprannaturale, mentre in *El orfanato* vengono forniti due set di spiegazioni, quella degli spiriti e quella davvero razionale che enuncia esplicitamente la serie di sfortunate coincidenze che hanno portato alla sparizione e alla morte del figlio.

Torna in entrambe le produzioni la figura della governante, in *El orfanato* questa figura è particolare, compare solo due volte ma basta ad incutere quel senso di disagio e paura che trasmette la famiglia di servitori nel film di Amenábar; si tratta di una sorta di assistente sociale, una vecchia donna, quasi una caricatura con scialle in testa e spessi occhiali, apparentemente gentile e all'antica. Nel colloquio che le due donne hanno all'inizio del film, sedute faccia a faccia sulle sedie antiche, compare un particolare che, ancora una volta, lega i due film: la vecchia porta al collo della giacca due spille con dentro foto antiche, fotografie di persone che, come quelle mostrate a Grace in *The others*, sembrano morte da tempo, vecchie foto di persone ormai scomparse che in una particolare inquadratura-dettaglio attirano la curiosità della madre, in un'immagine che per un paio di secondi riesce ad incutere angoscia. La

vecchia donna in *El orfanato* muore travolta da una macchina davanti agli occhi della protagonista, proprio mentre lei era in cerca di risposte ed un indizio si rivela in questa scena: l'anziana signora portava in giro un passeggino con dentro una bambola, ed era in realtà un'istitutrice dell'orfanotrofio in cui la protagonista è cresciuta ed ora abita. Così come la servitù in *The others*, anche qui fantasmi dal passato (anche se qui brevemente ancora in vita, ma non meno sconvolgente e angosciante) si mettono in contatto con le protagoniste, per insinuare e guidare verso una verità sepolta o non ancora scoperta. In questo caso il ruolo della governante è molto diverso da quella che James attribuisce a Mrs Grose, che in *Il giro di vite* ha funzione di appoggio ed *enabler* passiva delle fobie della narratrice. Mrs Grose ha il solo ruolo di semplice aiutante ed informante, non ha caratteristiche ulteriori: una spiegazione si potrebbe trovare nella "neutralità" di James nei confronti dei due mondi, il naturale ed il soprannaturale, non pone l'accento su uno dei due in particolare e li mantiene uniti con una figura tutto sommato neutrale per cercare un equilibrio che rimanga di stampo realista.

Sotto moltissimi aspetti *El orfanato* si appoggia e riprende il film di Amenábar, non solo in merito alle tematiche, che qui spinge oltre il sicuro confine del perbenismo dovuto all'ambientazione di *The others*, svolgendosi ai giorni nostri il film più recente si può permettere di esplorare e sezionare le reazioni eccessive della madre in maniera più dettagliata e visuale. Ma l'approccio alla Casa è eccezionalmente reminiscente di *The others*, ogni scena può essere ricondotta ad una scena equivalente nel film del 2001. Gli stessi dettagli che danno importanza alle porte, a ciò che si nasconde dietro queste porte, le stanze ampie, scure e antiche, che ispirano ed esasperano un profondo senso di solitudine. Anche il momento di pathos in cui la Kidman in *The others* strappa i teli dai manichini alla frenetica ricerca degli intrusi si ripropone in *El orfanato* quando Laura scopre, spostando senza sosta sacchi di calce per trovare le ossa dei bambini morti. Come per tutte le altre scene in *El orfanato* si tratta di sequenze di più lunghe perché durante tutto il film manca l'aspetto delle pause di silenzio e di dilatazione che creano angoscia in *The others*. In *El orfanato* non ci sono pause, ma elettrici discorsi, azioni e discussioni in un crescendo di isterismo da parte della madre, che però hanno lo stesso effetto dei silenzi. La madre gioca con il figlio, lo assiste nei compiti e nei disegni chinandosi sul

tavolo, spesso vicina e sempre presente, seduta su una vecchia poltrona a cucire come la Kidman in *The others*, ogni scena con il figlio è l'ombra delle scene del film precedente. Ombra perché ne ha l'impronta, ma la fotografia e l'atmosfera tendono ad essere più scuri e angoscianti; il primo giro di vite c'è già stato con la scoperta della terribile malattia del bambino, l'HIV, una sentenza di morte che aleggia attorno alla famiglia apparentemente felice. Il secondo è la sua scomparsa. C'è poi anche qui una medium, presenza più forte rispetto a *The others*, da subito esplicita (al contrario della figura nei disegni di Anne) è protagonista di una lunga sequenza di trance durante la quale scopre il segreto della casa e la presenza dei suoi invisibili abitanti bambini. La parte della sequenza che segue la medium è girata in *night vision* che dà un senso ancora più forte di "altro", di angoscia nel non vedere. Attraverso le rivelazioni della medium la madre si convince che la casa sia ancora abitata dai bambini dell'orfanotrofio, ma quella appena descritta è lontana dall'essere una scena esplicativa, perché dà in realtà inizio alle più profonde angosce della protagonista, che non riesce a vedere o a parlare con i suoi compagni morti, né con il figlio scomparso. È qui l'inizio della discesa della madre nella disperata ricerca del bambino, anzi dei bambini, e nella paranoia che la condurrà poi alla verità: la ricerca per buona parte inconsapevole della morte, verso la morte e il riconoscimento della morte. La medium dice a Laura che quelli che sono prossimi alla morte sono più ricettivi nei confronti di quelle anime intrappolate nelle ferite del tempo, il bambino è sempre stato vicino alla morte per la sua malattia, così la madre verso la follia. Quello che Laura non sa e che deve raggiungere attraverso una sorta di fede nel soprannaturale è che il suo destino è quello di diventare parte di quella ferita, parte della casa con la sua famiglia, da morti come in *The others*. Il viaggio è solo della donna, una madre forte quanto instabile, che mette alla prova coraggio, fede e credulità per arrivare alla conclusione rivelatrice. Questa spirale verso la follia e la morte/vita non è scritta letteralmente in James ed è qui che la natura visuale della produzione cinematografica raccoglie tutti gli indizi, le intenzioni dell'autore di creare casi psicologici e dà forma visibile e raggiungibile da più lettori, in questo caso spettatori.

4.2.4 FOLLIA IN FILM

Meno evidente, ma non per questo meno persistente e presente, è il ruolo giocato dall'interpretazione della narrazione da parte della protagonista, il punto di vista: la follia del "caso" che James ha creato nello scritto. Il tema della follia è rappresentato visivamente in tutti i film in analisi, in *Il sesto senso* siamo addirittura di fronte all'esplicitazione delle teorie che James solo intuiva, una sorta di *double check* decostruttivo delle idee dell'autore, anche se forse si tratta solo di una coincidenza. Resta il fatto che lo stesso psicologo sia ugualmente confuso, non capisce la sua situazione e non riesce, paradossalmente, a leggere i segnali che sarebbero in grado di chiarirla. In *The others* e *El orfanato* la figura femminile è molto simile, se non a tratti identica alla narratrice in *Il giro di vite*. La rappresentazione filmica permette agli spunti jamesiani di prendere corpo e visibilità: se nei racconti, compreso il controverso (sotto questo aspetto) *Il giro di vite* è possibile interpretare largamente i segnali e i sintomi come puri aspetti del racconto di paura, lì dove il lettore che non ha familiarità con tali sintomi potrebbe non leggere tra le righe la prepotenza con cui la narratrice ci rende partecipi della sua instabilità, nei film è impossibile sottrarsi alla visione di tali sintomi, agli atteggiamenti sconclusionati e alle frequenti illazioni riguardo la pazzia, specialmente in *El orfanato* dove la figura femminile ha di contro il marito che passo dopo passo sottolinea il progredire della 'malattia' della mente.

Grace e Laura sono due figure molto diverse dal punto di vista emotivo, la prima dura e risoluta e la seconda molto emozionale e passionale, ma entrambe rappresentano il percorso della narratrice di *Il giro di vite*. Con la paranoia incalzante, i turbamenti, lo sconcerto ed il coraggio; evidente nella forza di spirito e d'azione di Grace ad esempio quando imbraccia il fucile per difendere la propria casa ed i figli, nel suo sottolineare come non ha mai permesso ai nazisti di entrare in casa, di come sia stata sempre forte. Laura d'altro canto non manca di coraggio o forza d'animo, né di convinzione, ma li esprime attraverso un amore incondizionato nei confronti del figlio (e di tutti i bambini alla fine).

Si potrebbe dire che i due personaggi femminili sono in qualche modo complementari, assieme formano la completa figura della narratrice, perché in Grace manco parte dello slancio d'amore nei confronti dei bambini, quella forza della

bellezza e della purezza che danno il coraggio di affrontare i fantasmi alla narratrice di James; in Grace la forza proviene soprattutto dalla fede e dalla personalità, manifesta il tipico comportamento della madre in preda ad un attacco di schizofrenia anche prima che la tragedia sia rivelata alla fine, ne manifesta i sintomi negli sbalzi di umore e nelle perdite di controllo, così come nei tentativi di riguadagnare il controllo stesso. Il processo che vede protagonista Grace è una sorta di circolo che la riporta con i sintomi all'atto di uccidere i propri figli ed al successivo suicidio rivivendo, mentre crede di essere ancora viva, tutte le emozioni che l'hanno condotta alla distruzione. Leggendo *Il giro di vite* da questa prospettiva si può assumere che la conclusione del "caso" scritto da James si sia fermato sul punto di rottura vissuto da Grace.

4.2.5 DECOSTRUZIONE DELLA RAZIONALITÀ IN EL ORFANATO

La perdita di razionalità, o sanità mentale, in James si esplicita nell'alternanza di estrema riflessività razionale, azione e ragionamento raziocinante (comunque apparentemente razionale) e di momenti di puro racconto di paura e fantasmi, dove le azioni e i pensieri sono guidati dalla superstizione e dalla paranoia. Non necessariamente la razionalità coincide con la mancanza di terrore e viceversa, anzi, sono molti i momenti in cui la narratrice si esprime con grande coscienza di sé proprio nel momento in cui gli spiriti appaiono, a fare da contrappeso alla superstizione visibile. In *El orfanato* questa modalità alternata si ripete freneticamente, spesso nella stessa sequenza e anche nella stessa scena: la madre si trova a metà tra il mondo dei vivi e quello dei morti, a metà tra la razionalità e la follia, spinta da una parte dal marito che qui rappresenta la pura assenza di superstizione e fantasia, la negazione a priori del soprannaturale; dall'altra parte ci sono la medium e i fantasmi e la donna sembra traballare psicologicamente tra i due mondi, litiga con il marito, segno ancora presente di un attaccamento a quella realtà razionale che la sta abbandonando per lasciare il posto alla perdita di controllo. Perdita di controllo questa che come in James non si manifesta con espressioni esagerate di follia o schizofrenia, ma con reazioni calcolate e in qualche modo razionali all'interno del soprannaturale: lei decide di giocare, decide di credere e soprattutto decide di essere parte attiva degli eventi soprannaturali che alimentano la ferita della casa; è proprio quando metodicamente ricompone il passato, vestendosi con abiti antichi, apparecchiando la tavola per i bambini e ripetendo tutti i rituali che viveva da bambina che incontra finalmente appieno l'altro mondo, quello degli spiriti dove il tempo è fermo. La chiave di interpretazione importante qui è proprio l'atteggiamento metodico e ossessivo, segno di chi ha ormai perso contatto con il mondo reale, ma in qualche modo mantiene un contatto con la realtà attraverso la ripetizione razionale di gesti – come gli schizofrenici, che pur vivendo nel caos, quando precedentemente “addomesticati” nelle istituzioni, mantengono comunque qualche aspetto di ordine ossessivo all'interno della mancanza di senso. La donna riesce quindi a staccarsi completamente dal mondo reale pur rimanendo attaccata ad una sorta di razionalità privata, legata alla fede nel soprannaturale, al convincimento

che i fantasmi siano reali. Litigi e fede si alternano sempre più spasmodicamente: il primo punto di rottura è la scoperta delle ossa dei bambini, sequenza girata con inquadrature alternate veloci e sincopate, sequenza equivalente alla scena con i manichini della Kidman in *The Others*. Il definitivo distacco avviene quando il marito sconfitto lascia la moglie sola nella casa per portare a termine la sua ricerca della verità. La verità stessa è una bellissima decostruzione dei casi creati nei film e da James, la totale e completa spiegazione visiva di come realtà e soprannaturale possano e non possano convivere: il bambino è morto perché si è nascosto in uno sgabuzzino dove è rimasto intrappolato, i ricordi della donna mettono assieme i pezzi del puzzle che spiega come tutti gli indizi e i rumori fossero sia casuali (la trave che chiude l'apertura nello sgabuzzino), sia soprannaturali.

4.2.6 LA RELIGIONE: MITO FORZA E *BIGOTRY*

In *The others* man mano che si procede nella narrazione la natura estremamente tradizionale e religiosa della madre va a dominare le piccole azioni quotidiane della casa. La religione ha apparentemente un ruolo centrale nel personaggio della madre, Grace, ma sembra invece un meccanismo di difesa e di controllo di se stessa e dell'*household*, qualcosa a cui aggrapparsi nella condizione di disperazione in cui si trova a vivere dopo la partenza del marito, la guerra e ora gli strani avvenimenti che scuotono la quiete della casa. In realtà è una donna apparentemente forte, volitiva, sa comandare e sa gestire il dolore e la responsabilità, anche qui, in opposizione all'istitutrice di James. Il suo cedere alla tentazione di credere nei fantasmi, di credere alle strane idee dei bambini e della governante è accompagnato da un grande sforzo, coadiuvato da spaventi ed allucinazioni sonore, raggiunto momentaneamente solo dopo aver avuto prove concrete, al contrario della donna di James, che per prima cosa salta alle conclusioni e cede facilmente alla superstizione. La forza di Grace risiede nell'accettazione, prima di essere rimasta sola, sopravvissuta alla guerra con due bambini malati da educare e curare, poi l'accettazione finale del suo orribile omicidio, della condizione in cui lei ed i suoi bambini si trovano bloccati; una volta aperte le porte della memoria e della coscienza, quando cioè Grace torna ad essere un personaggio completo di un passato e un futuro (piuttosto che un'entità solo presente nella narrazione cinematografica nel presente, nostro di spettatori come proprio del personaggio stesso, vagamente a conoscenza della propria storia), affronta il suo destino a testa alta.

La religione gioca un ruolo primario, sia nel definire i personaggi, che come vero e proprio strumento del plot. Da una parte Grace Stewart è credente, ma traspare la convinzione che la religione sia un appiglio più che effettiva devozione, uno strumento di controllo sulle proprie emozioni e sul comportamento dei figli. Più volte Grace minaccia i bambini con il "Limbo", luogo dove, lei dice, i bambini che mentono soffriranno per l'eternità: la scena della stanza da studio è particolarmente interessante da questo punto di vista, perché oltre ad esplicitare la presenza della religione nella vita dei protagonisti, mostra l'uso distorto che la madre ne fa per

tenere a bada e indottrinare i figli, e la scena rappresenta un forte punto di rottura nella psiche della donna ed un passo avanti nella storia di fantasmi.

Dopo la discussione con i figli, decidendo di separarli, Grace permette a se stessa di sentire per la prima volta le voci del bambino che piange. In comparazione con le reazioni della narratrice del libro, Grace parte dalla negazione dei fenomeni, passa per l'accettazione per tornare ad una sorta di negazione forzata, finendo con la definitiva accettazione. Tutto questo nell'ordine e solo una volta, mentre la donna del libro viaggia con la mente dalla razionalità al soprannaturale con estrema facilità e velocità e non c'è una simile affermazione della verità alla fine. Se in *The others* l'accettazione consiste nel credere nei fantasmi, in *Il giro di vite* potrebbe essere la finale coscienza della mente malata, che non si manifesta e la donna rimane alla fine del libro in un limbo sconosciuto e probabilmente creato dalla sua stessa immaginazione. Anche Grace in realtà rimane in una condizione immutata, segnata dalla domanda della governante che le propone una tazza di tè, ma in questo caso la realizzazione è completa e rivelatoria, non lascia spazio a dubbi ed incertezze sulla stabilità della madre. O è il lettore a cui viene negato l'accesso definitivo al segreto, anche questo in sé comporta un salto di fede nella storia e nell'interpretazione che il lettore stesso è in grado di dare.

La religione punteggia i passaggi della narrazione legati alle rivelazioni del soprannaturale, ogni qualvolta Grace si trova a dover affrontare l'argomento, sia in prima persona che attraverso i figli, il responso è quello di aggrapparsi alla credenza obsoleta nell'imprescindibilità e credibilità della Bibbia, nella confidenza in un Dio giusto e buono che non lascerebbe mai delle anime a vagare nel mondo reale assieme ai vivi. I bambini, d'altro canto, questionano da subito la necessità e la veridicità della narrazione biblica e delle punizioni che la madre prospetta. In ogni caso il tipo di religione al quale si aggrappa la donna non è una fede sentita, ma un punto di appoggio, una barriera finale in grado di mascherare i sintomi del soprannaturale e il vacillamento di spirito di Grace. Ogni azione e conversazione rinforzano la devozione bigotta che lega Grace alle sue convinzioni ed al coraggio.

Quando la fede in Dio cederà, Grace si aggrappa alla famiglia, ma non perde coraggio e forza di spirito. La religione come mezzo quindi, come appiglio e

giustificazione. Si presenta quindi come lo stesso tipo di fede stilizzata, approssimativa ed eccessivamente bigotta proposto e criticato da James.

5. IL SESTO SENSO E SUSPENSE

5.1 INTRODUZIONE

Il sesto senso e *Suspense* si collocano idealmente agli estremi interpretativi del concetto di intertestualità, il primo molto lontano dai dogmi della citazione ed il secondo una classica trasposizione cinematografica dell'opera letteraria. *Suspense* (il titolo italiano di *The innocents*, entrambi molto diversi eppure in egual modo appropriati) è una riproduzione fedele al libro di Henry James nel senso più semplice e letterale: racconta la stessa storia, togliendo il prologo, con gli stessi personaggi, in un'ambientazione più o meno corrispondente all'immaginario del libro ed entro le possibilità tecniche del periodo (1961); d'altro canto manca però delle caratteristiche più sottili, a scapito del titolo, non si tratta di un film estremamente ricco di suspense e colpi di scena, per lo meno paragonato ad altri film del genere e soprattutto agli altri film qui presi in analisi. La trasposizione dalla pagina scritta allo script cinematografico e alla rappresentazione così precisa ha in qualche modo privato la storia di alcuni degli elementi che la rendono complessa e ricca – in ottica intertestuale – nel libro, facendo di questo film un semplice e *mild* racconto di paura. Qui entra in gioco il valore che l'intertestualità dà all'opera e all'esperienza del lettore/spettatore: sì, ci troviamo di fronte a quello che può essere considerato un buon film di suspense, di paura, ma non c'è la possibilità di godere appieno delle sfumature che coloriscono il libro, al contrario di quanto accade per *The others*, *El orfanato* e *Il sesto senso*, che inseriscono nel loro contesto specifici riferimenti nascosti, quasi impercettibili e visibili in corso di analisi, o sentiti come sensazioni derivanti dalla sensibilità propria di chi legge e guarda il film, invece di soffermarsi ai soli elementi ovvi e visibili come la presenza di bambini come protagonisti o la *location* in una casa antica. Per andare più a fondo e creare un'analisi quanto più vicina possibile ad un'ottica intertestuale è necessario leggere il film in una prospettiva puramente semiotica e psicologica, così da mettere in evidenza caratteristiche vicine a *Il giro di vite*; in questa prospettiva si intravede un substrato di significati che si avvicinano molto al libro. L'alchimia che lega le storie di James a *Il giro di vite* e a loro volta i tre film appena citati tra loro e con la storia dell'autore,

non è presente in *Suspense*, che si deve considerare l'espressione di un primo stadio di intertestualità, quello individuabile anche da fruitori non esperti, esplicito ed esplicitato nella realizzazione della scrittura in forma di pura citazione e della trasposizione. Dall'altro lato *Il sesto senso* si riferisce a *Il giro di vite* in maniera estremamente "sottile" ed in profondità, i collegamenti non sono sempre evidenti o deducibili in primissima istanza di visione, l'atmosfera non sembra combaciare, la narrazione si svolge ai nostri giorni ed i protagonisti principali variano incredibilmente con la presenza di un solo bambino e di un uomo nei panni che sarebbero della narratrice del libro. Solo analizzando in profondità si possono cogliere quegli elementi che caratterizzano la produzione *ghostly* di James in generale e come riassunta in *Il giro di vite*. Allora è possibile identificare nella figura del protagonista la sempre presente tematica psicologica, rappresentata e rimarcata dalla stessa professione di psicologo infantile, la figura della bambina si presenta nell'occasione di una scena chiave del film sotto forma di fantasma e la presenza di lenzuoli compare come le tende ed il velo di *The others*, del libro, il lenzuolo sotto al quale si nasconde il bambino di *El orfanato* in chiara citazione del film predecessore di Amenábar, esso stesso riferimento a *Il sesto senso*. I riferimenti diventano incrociati in analisi, anche se *Il sesto senso* è il primo in ordine cronologico della tripletta di film contemporanei, è possibile trarre un beneficio dall'esperienza nel suo complesso anche ricordando prima *The others*, citato in *El orfanato* e ricollegare il tutto al primo film. L'intertestualità lavora senza barriere temporali perché il bagaglio culturale del lettore/spettatore non ha tempo, ma solo esperienza. Siamo quindi di fronte ad un continuum, una linea che lega i diversi tipi di intertestualità e le diverse interpretazioni e teorie dei critici e degli studiosi. *Il sesto senso* si pone ad un'estremità, quella che necessita di più esperienza per essere decifrata, mentre *Suspense* rimane ad un ipotetico primo livello di interpretazione.

5.2 IL SESTO SENSO

USA, 1999

Regia: M. Night Shyamalan

Cast: Bruce Willis, Haley Joel Osment, Toni Collette, Olivia Williams, Mischa Barton

PLOT E CARATTERISTICHE GENERALI

Il sesto senso segue la storia di Malcom Crowe, un affermato psicologo infantile, e di Cole Sear, un ragazzino problematico, timido ed isolato di nove anni. Cole è il primo caso dello psicologo dopo l'aggressione subita nella propria casa, da parte di un vecchio paziente, Vincent Grey.

Sear, Crow(e), Grey sono tutti nomi particolarmente evocativi: corvo, grilletto, grigio. A circondare il film di ulteriore mistero – oltre quello che già la storia implica – il regista stesso ammette di aver avuto l'ispirazione per il *concept* attraverso voci; Shyamalan è raccontato nel documentario letterario di Michael Bamberger, *The man who heard voices. Or how M. Night Shyamalan risked his career on a fairy tale*: descritto come un timido e innocente artista che non sembra nemmeno rendersi conto di ciò che ha raggiunto, Shyamalan appare essere il primo a credere nel soprannaturale e a metterlo in pratica nella creazione dei propri lavori. Per questo motivo è stato in grado di rivoluzionare la visione della morte e dell'aldilà con *Il sesto senso*: riproducendo una possibile forma di *Il giro di vite*, senza ammetterne riferimenti espliciti, ha invertito i ruoli appartenenti ai vivi e ai morti, dando la possibilità di esplorare e verificare le teorie sull'approccio psicologico già visto in James.

È da subito chiaro che gli elementi di contatto visibili in prima analisi tra l'opera di James ed il film di M. Night Shyamalan siano pochi, pochissimi. Si tratta di racconti di fantasmi, di suspense, coinvolgono bambini; sembrano essere questi gli unici punti in comune, ma solo ad un primo approccio superficiale: approfondendo il paragone compaiono altri elementi già letti in James, già riassunti in *Il giro di vite* e portati in vita sul grande schermo non come una citazione, ma quasi come un'analisi, uno specchio nel quale le tematiche e gli sforzi di James si riflettono, anche nel senso più pratico del termine con quello che sta diventando il cliché cinematografico moderno

riguardo la morte, ovvero la visione dal punto di vista della persona morta, il fantasma o anima. La realizzazione dell'effetto che la morte ha su chi la subisce, la fatica ed gli sforzi per capire la nuova situazione; basti pensare al recente *Passengers*²² che estremizza il concetto creando un mondo alternativo completamente funzionale e popolato da anime, alcune in cerca di risposte, altre in aiuto ai propri cari e che soprattutto riprende e rinforza l'approccio psicologico ponendo al centro della vicenda ancora una volta una psicologa. È una tendenza antropologicamente e socialmente peculiare che riflette le paure di una società che ha imparato a non relazionarsi più nemmeno con le superstizioni, tanto meno con la fede e la religione, tutti argomenti costanti nei film in analisi, generalmente nei moderni di genere e nella letteratura di James che già iniziava a camminare lungo la linea che separa il mondo antico di religione, credi, fede e superstizione dalla moderna razionalità. *Il sesto senso* visualizza la struttura del "caso" psicologico che James ha cercato di creare in *Il giro di vite* da diversi punti di vista, scomponendo, per esempio, la figura della protagonista narratrice del libro in due entità separate nel film: la madre del bambino e lo psicologo, i due lati della psicologia umana mantenuti distinti e separati, la donna personaggio di amore e coraggio, possiede una stilizzata fede in Dio ed ama incondizionatamente suo figlio; dall'altra parte Malcom Crowe è lo stereotipo dello psicologo cinematografico, raziocinante e razionale anche nei momenti più difficili ed inspiegabili, portatore di confidenza in se stesso e del dubbio ad essa legato, la costante lotta del razionale per rimanere tale. Anche la madre vacilla nel suo "ambito di competenza narrativo": è la portatrice delle lotte irrazionali, del puro sentimento che ha espressione nelle lacrime, nell'alzare la voce e nella temporanea perdita di controllo. Le due personalità si uniscono in un unico personaggio tematico e compongono così l'equivalente della narratrice del romanzo di James.

²² Rodrigo Garcia, USA, 2008

5.2.1 LA PSICOLOGIA

Malcom Crowe è uno psicologo infantile. Malcom Crowe è il personaggio che rappresenta gli intenti di James – non tanto il risultato – espresso in parte dalla figura femminile della madre ed in parte da quella di Vincent. Nel corso della narrazione lo psicologo espone, letteralmente, sintomi e cure di cui oggi disponiamo grazie ai progressi della medicina e della psicoterapia, i processi e i segni che James aveva iniziato a sperimentare personalmente e a riportare nei suoi racconti. Nel film il protagonista lavora al caso di Cole ed involontariamente, o meglio senza saperlo, al suo, fornisce allo spettatore lunghi saggi di psicologia applicata, quei metodi di interazione medico-paziente che sono diventati d'uso comune nella cinematografia. Costantemente si confronta con gli altri personaggi, con la sua situazione utilizzando metodi scientifici di psicoterapia e "giochi di magia", i trucchi del mestiere di uno psicologo del cinema che "legge il pensiero" ed affronta anche le situazioni più terribili con una razionalità quasi inumana: lo psicologo così descritto ha le caratteristiche di eroe, una specie di supereroe della psiche; si tratta di un personaggio estremamente idealizzato e stereotipato, secondo canoni e cliché comuni a molte epoche storiche passate della cinematografia. Lo stereotipo in atto, anche in tutti i cliché che porta con sé, rimane uno specchio della scrittura di James, una costruzione di quello che James "voleva dire" portata ai nostri giorni e dei nostri giorni scopre le contraddizioni e le razionalizzazioni scientifiche.

Emozionale ma paradossalmente sempre razionale ed attaccato alla psicologia di base, Malcom vede in Cole il suo passato paziente ed assassino, quello che non è riuscito a salvare, la ragione per cui non può andarsene senza rimettere in pari la propria coscienza aiutando un bambino nelle stesse condizioni. Anche nelle scene considerabili come emozionali Malcom non smette mai di essere psicologo per essere semplicemente solo essere umano, è attaccato al bambino perché spera che la sua coscienza raziocinante riesca a mettersi in pari con l'errore del passato.

5.2.2 IL TEMA DEL PASSATO E IL DOPPIO

L'ultima considerazione analizzata, la coscienza psicologica di Malcom che tenta di mettere in pari una sorta di karma introduce un'altra tematica coincidente con le visioni di James sul mondo, ovvero la problematica legata al passato. Come è ovvio per un film in cui i morti rimangono ad aleggiare nel presente, il passato ha un ruolo preponderante nel film. I fantasmi hanno bisogno di aiuto per completare, rivivere, superare momenti del passato che li legano al terreno, ma l'elemento più forte è quello simbolico, che ricorda molto un racconto breve di James, *Maud-Evelyn*. È possibile vedere i due bambini, Cole e Vincent, come rappresentazioni del passato e del presente, il protagonista è morto per il suo errore passato nella diagnosi di Vincent e ora cerca di rimediare aiutando la versione presente dello stesso bambino che rivede in Cole.

Alla fine del film, nel momento della rivelazione – per il protagonista e per lo spettatore – l'inquadratura si sposta al livello dello sguardo: mentre il protagonista ricorda il proprio passato e trova in sé l'assoluzione per i propri errori la macchina da presa si ricongiunge a Malcom, mostrandolo senza più alterazioni visive o punti di vista distorti. Il presente è completo ed allo stesso modo è completa e chiara la visione. Se le inquadrature e le sequenze apparivano "spostate", quando passato, presente e coscienza del futuro si fondono sullo schermo, allora anche la camera mostra la scena con chiarezza e senza distorsioni o angolazioni alienanti.

5.2.3 IL FILM: TECNICA E AMBIENTAZIONE

Come per gli altri film che si rifanno a James la prima sensazione di raccordo tra lo scritto ed il film è l'atmosfera, la suspense dilatata fino al concepibile, pochi momenti di effettivo spavento e immagini disturbanti accompagnano la visione con un palpabile senso di soffocamento e angoscia. Come la regia in *The others*, Shyamalan inizia ad angosciare dai titoli iniziali, semplici scritte bianche su sfondo nero precedute da un dilaniante brevissimo pezzo musicale, lo stacco dei film classici in stile hithcockiano che segna le scene di paura improvvisa. È il primo stimolo inferto allo spettatore, come l'urlo di Grace nel film di Amenábar: si tratta di un perfetto *mood setter* che coglie lo spettatore all'improvviso, prima ancora che inizi la storia e che la segna profondamente con la paura latente, la paura che rimane anche se – e finché – non c'è apparente motivazione nel film, anche se lo spettatore ancora non sa dei fantasmi, l'angoscia creata artificialmente tramite il suono come paura musicale che inizia il suo lavoro sullo spettatore prima ancora che inizi il racconto delle immagini: non solo una colonna sonora, ma un vero e proprio strumento narrativo. Così la musica, l'urlo, influenzano la visione tanto quanto l'introduzione al manoscritto in James: senza quelle prime pagine di spiegazione, senza aver letto delle reazioni di orrore che la storia ha suscitato nel primo narratore e senza la menzione del doppio giro di vite forse il romanzo non avrebbe avuto lo stesso effetto, così l'inizio, ancora prima dell'inizio, violento per le orecchie ed il subconscio dello spettatore inizia il processo dell'angoscia che rallenta e si stringe scena dopo scena, così come nello scritto e la sua alternanza tra lucidità e lunghi discorsi e le apparizioni. La realizzazione che "qualcosa non va" si stringe come un cappio al collo dei protagonisti e degli spettatori, lentamente come nel racconto scritto.

Altro elemento che cita James è la casa, difficilmente ricostruibile, a pezzi sparsi in diversi momenti della narrazione, ma imprescindibile parte della prossimità e della citazione da James al film. Ambientato a Philadelphia, una città relativamente antica per gli standard americani e ricca di edifici d'epoca su cui Shyamalan si sofferma spesso; sono edifici in stile coloniale cittadino, panorami di piccole torri che si slanciano dalle case sui lunghi viali alberati: la versione moderna del panorama descritto da James, il regista trova l'antico nella città e nei dettagli. Anche tutte le

case in cui si muovono Malcom e Cole sono in stile "anticato". La prima sequenza del film poi riprende il tema della scala, inserendo la sua presenza nella primissima inquadratura e per alcune scene seguenti per poi riprenderla alla fine, nel momento di rivelazione, proprio come sarà poi visibile in *The others*. La scala segna momenti di pathos e rivelazione, è strumento di conoscenza, il salire fisico accompagna quello della mente e della psiche nel mistero e fuori da esso. Le porte e gli specchi hanno funzioni simili ed in ogni modo le mura non sono solo mura, ma come in James sono effettivi personaggi mentre la telecamera porta con lunghe sequenze a mano lo spettatore a guardare dietro le porte, a dare occhiate fugaci per poi rimanere dietro i muri, dietro le porte ad osservare i personaggi muoversi nelle abitazioni. Una scena in particolare rende esattamente questa prospettiva, il punto di vista da un angolo nascosto guardando la coppia felice attraverso la porta aperta. L'ambientazione risente dell'epoca moderna e della città non isolata e rurale nella creazione della paura e della suspense, ma il regista riesce lo stesso ad inserire nella narrazione dettagli significativi, come la sequenza di viaggio sul bus, che ci mostra attraverso gli occhi del bambino come anche edifici cittadini reminiscenti di epoche passate possano incutere paura. Allo stesso modo la penultima sequenza dove Cole gioca con la spada camminando davanti ad un grande finestrone di vetro colorato, inserisce l'elemento antico in un contesto assolutamente moderno, creando un contrasto efficacemente suggestivo.

Allo stesso modo è significativa la scena di rivelazione finale, dove il regista usa il *setting* della scala: come riscontrato in James la scala ha un significato profondo e rivelatorio dell'ambivalenza dell'istitutrice, della sua discesa verso la follia. La discesa è un tema quasi ossessivamente onnipresente nella narrazione dell'orrore, sia essa filmica o letteraria; a riprova del ribaltamento da James a *Il sesto senso* nel film la scala è utilizzata all'inverso: più il protagonista sale, più capisce e a metà strada (proprio come in *The others* ed *El orfanato*) ha la completa coscienza di sé, del proprio passato e del futuro.

Shyamalan utilizza in questo primo film un espediente che diventerà poi una delle sue firme di stile e che ancora mostra metaforicamente la prospettiva ribaltata tra James ed il film, tra il punto di vista dei vivi rispetto ai fantasmi e tra la percezione che il lettore/spettatore assume: il riflesso, negli specchi, nel premio di Malcom, nei

potelli delle porte, nelle fotografie. Oltre ad essere un espediente tecnico, l'uso del riflesso implica un ulteriore e più sottile (con poca probabilità involontario) aspetto interpretativo: la trasposizione opposta di un'immagine nello specchio ricorda l'inversione tra il mondo dei vivi e quello delle anime, più ampiamente la contrapposizione tra *Il giro di vite* e la storia capovolta del film. Inoltre vedersi allo specchio implica spesso una riflessione su se stessi, il guardarsi allo specchio per vedere dentro ed analizzarsi, il tema dell'analisi pervade, dopotutto, l'intero film.

Come James Shyamalan affronta quindi – non solo nel film in analisi, ma costantemente in tutta la sua produzione – la tematica del doppio, in particolare utilizzando superfici riflettenti: specchi, cucchiai, quadri, vetri. Il riflesso ha un'importanza vitale nella caratterizzazione dei personaggi, così come nelle scene di suspense: Malcom Crowe vede il riflesso di se stesso nell'attestato che lo insigna di un alto status sociale, così come alla fine del film rivedrà se stesso attraverso le spiegazioni del bambino. Sarà alla fine del suo viaggio personale in grado di passare dalla riflessione esterna ad una interiore, riuscirà a vedere se stesso con i propri occhi e non attraverso quelli di una lente, in questo caso quella della telecamera che permette allo spettatore di avere un punto di vista leggermente spostato rispetto a quello del protagonista, un punto di vista che consente una comprensione leggermente superiore a quella dei personaggi.

5.3 SUSPENSE

Gran Bretagna, 1961

Regia: Jack Clayton

Cast: Deborah Kerr, Peter Wyngarde, Megs Jenkins, Martin Stephens, Pamela Franklin, Michael Redgrave, Clytie Jessop, Isla Cameron

PLOT E CARATTERISTICHE GENERALI

Il film di Clayton si presenta come una trasposizione abbastanza fedele del racconto di James, considerando qualche adattamento necessario per rendere l'atmosfera jamesiana su pellicola; significativamente il regista opera una sorta di miscela delle due parti in cui il libro è idealmente suddiviso: da subito, infatti, Miles e Flora agiscono in modo sospetto, lasciano intendere mezzi significati attraverso frasi ambigue – o comunque appaiono sospetti allo spettatore. Nel racconto scritto questi comportamenti si manifestano nella seconda metà del libro, quando la narratrice sempre più angosciata inizia a dubitare della loro innocenza. Nel film l'ambiguità è manifesta fin da subito ed alcune scene, come quelle della camera da letto con Flora o il discorso con Miles a proposito del collegio, sono inserite all'inizio e c'è poco spazio per i momenti di ammirazione della pura bellezza e innocenza che dominano l'inizio del libro. Un'altra differenza, per altro comune anche agli altri film in analisi, è l'assenza della parte introduttiva alla narrazione del racconto principale; tutti i film, compreso quindi *Suspense*, iniziano creando la suspense e l'angoscia con espedienti durante e subito dopo i titoli iniziali, in questo caso si tratta di una bambina che canta su sfondo nero per alcuni minuti. In James l'espediente della compagnia riunita attorno al focolare per ascoltare racconti di paura crea aspettative, suspense e mistero; la trasposizione cinematografica esatta di queste scene iniziali sarebbe dispendiosa in termini di tempo filmico e non avrebbe lo stesso effetto dell'espediente del fondo nero, delle voci dei bambini, o degli squarci di suono che producono lo stesso effetto in maniera più repentina, ugualmente efficace e meglio coerente con il mezzo cinematografico.

La regia non pone particolare accento sulla struttura della casa, le descrizioni e la rilevanza dell'ambientazione sono lasciati ai frequenti dialoghi sulla grandezza delle

stanze, della residenza e del parco. Flora e Miles sono entrambi ambigui in maniera molto simile, la bambina più attivamente rispetto al libro, da subito mostrano comportamenti strani, sguardi apparentemente cattivi.

La trasposizione è a tratti accelerata ma comunque accurata entro i limiti della trasposizione cinematografica che hanno, ad esempio, imposto un'alternanza mischiata delle scene con i bambini per rendere meglio la suspense e diminuire le pause presenti nel libro. Il risultato in termini filmici rende quelle sensazioni di suspense proprie dei film classici. Il montaggio, la fotografia e l'ambientazione sono, in *Suspense*, tipici dei film dell'orrore degli anni Sessanta, quelli che sarebbero poi diventati i cliché classici della cinematografia di genere. Clayton utilizza queste marche stilistiche per dare allo spettatore quanto più possibile l'idea del disagio, lo stesso disagio legato alla situazione di paura misto alla perdita di razionalità dell'istitutrice che pervadono *Il giro di vite*.

Uno dei punti di contatto maggiori con l'opera di James è riscontrabile nella scena della prima notte di Miss Giddens a Bly. Pur in presenza di elementi che rimandano alla costruzione della suspense di James, nel film si assiste ad una doppia prospettiva, mancante nel romanzo: per dare maggior impatto psicologico alla sequenza, il punto di vista – che nel romanzo è esclusivamente quello della narratrice/istitutrice – si divide tra la donna e la bambina. In questo modo il regista ha la possibilità di mostrare l'impatto che gli avvenimenti e le sensazioni suscitate dall'ambiente hanno su Miss Giddens. Attraverso gli occhi di Flora lo spettatore è in grado di vedere in prima persona il cambiamento che avviene nella donna, l'inizio della paranoia, il primo punto di terrore. Questa differenza sostanziale è dovuta alla necessità di adattare la rappresentazione visiva ai lunghi pensieri del diario della narratrice in James: Clayton utilizza lo sguardo della bambina per far meglio capire il passaggio emotivo dell'istitutrice che inizia a sprofondare nel sospetto e nella paura. La scena è topica: da questa prima notte in avanti inizia il vero e proprio racconto di suspense e terrore; mentre in James tutto il racconto è affidato alla protagonista, nel film lo sguardo soggettivo è più mobile, non solo della donna, proprio per raggiungere un livello di comprensione più ampio: non è solo l'istitutrice che vede se stessa, ma viene a sua volta vista e giudicata da Flora e dallo spettatore. È posta così nella stessa posizione di vacillante ambiguità nella quale si trova la narratrice di

James, non attraverso le proprie argomentazioni, ma grazie alla duplicità dello sguardo.

Le statue hanno un ruolo fondamentale, soprattutto da un punto di vista classicamente semiotico. La regia le veste di ombre e sfumature che le fanno apparire reali, non solo in quanto forme di pietra, ma in un ruolo più psicologico: le statue che Clayton ci mostra sono quasi umane, così come sono pressoché umani i fantasmi – nel film e in James – rappresentano una fondamentale assenza. L'assenza di vita, lo spazio che c'è tra la vita e la morte, la mancanza di qualcosa di indefinito; questo vuoto può essere interpretato, come si è visto anche nella narrazione di James, come il tipico spazio nero, la caduta in un nulla che è fondamento psicologico della narrazione dell'orrore perché legata alle più primordiali paure umane. Può d'altro canto rappresentare mancanza di anima, intesa in senso letterale quanto psicologico: la storia implica due fantasmi, anime senza corpo e quindi opposto delle sculture di pietra, che sono forme senza spirito. Le sculture rappresentano anche una forma di bellezza, lineamenti perfetti scolpiti ed imperituri nel materiale solido; rappresentano dunque anche un ideale di bellezza come quello che James descrive nei bambini, più che umanamente belli e puri. Statue quindi come simbolo di bellezza, ma anche come memento di un vuoto, come mancanza di anima: imparziale bellezza più che umana ma spoglia di ogni sentimento, o voce. Prima ancora dei fantasmi e delle visioni paranoiche dell'istitutrice è la regia che agisce da suggeritore per lo spettatore muovendo la cinepresa tra le stanze quasi deformate, i veli e le statue. Statue come *still life*, vita che semplicemente non c'è, assenza. Con le ombre le statue prendono una vita fittizia regalatagli dalla regia di luci soffuse e ombre, movimenti di camera tipici della suspense classica del thriller/horror e punti di vista offuscati in soggettiva. L'inserimento nella regia del punto di vista di Flora è necessario per evidenziare la fusione di Miss Giddens con lo spirito della casa.

L'intertestualità in *Suspense* si manifesta più apertamente sul livello visivo narrativo (rispetto agli altri film in analisi), ma non mancano i riferimenti tematici e stilistici che avvicinano il film al racconto di James. In quanto trasposizione diretta dal romanzo *Suspense* riporta con accuratezza la trama e le tematiche del libro, gli elementi principali che caratterizzano *Il giro di vite*. Spesso per ragioni legate probabilmente

alla riuscita della trasposizione cinematografica Clayton cambia alcuni dettagli, come il punto di vista spostato sulla bambina. L'ambientazione riporta l'idea della grandezza e della dispersione delle emozioni in spazi allargati ed alienanti, specialmente negli interni. Gli esterni perdono una parte di questa caratteristica nella loro staticità e nelle frequenti inquadrature in piano americano. C'è comunque l'imponente presenza del lago: come simbolo di divisione, di sconosciuto, di profondità. In generale, comunque, molto è ancora lasciato ai dialoghi che spiegano e descrivono, mentre la regia non allarga lo sguardo verso un panorama più ampio. Come in *James*, fedelmente riportato nel film (così come è elemento ricorrente in tutti i film analizzati) il ruolo delle tende. Il letto in cui dorme l'istitutrice è completamente circondato da teli fluttuanti che ricordano nelle movenze le lenzuola di fantasmi della tradizione infantile e folkloristica. Le statue prendono vita in drappeggi di ombra; similmente *The others* utilizza dei manichini più avanti nella narrazione, in uno dei momenti topici attorno alla metà del film.

Suspense è un film tradizionalmente annoverato tra quelli che "lavorano" attraverso atmosfera e suggestione; l'opposto dei film *gore*, cioè quei film che privilegiano la graficità esplicita e l'eccesso. *The others*, *Il sesto senso* ed *El orfanato* agiscono tutti nello stesso modo pur trovandosi in un contesto storico-cinematografico molto differente. Negli anni seguenti l'inizio del nuovo millennio la scena cinematografica internazionale ha spesso preferito il genere più esplicito, più crudo; i.e. la saga di *Saw*, *Hostel*, l'acquisita popolarità degli horror di stampo nipponico.

In ultima analisi *Suspense* è una fine rappresentazione visuale del racconto di *James*, Clayton pone sullo schermo le raffinate tematiche legate alla bellezza, ombre e movimenti di camera che evidenziano i passaggi del libro in modo da ricrearne le atmosfere e le intenzioni. Il caso psicologico risulta essere abbozzato, rappresentato solo dai primi piani dell'istitutrice e dal punto di vista di Flora, ma comunque un quesito presente nella composizione del film, specialmente se considerato in relazione all'opera dalla quale prende ispirazione: a dimostrazione che l'approccio intertestuale favorisce un'interpretazione più ampia di tutto ciò che viene messo in scena, e a prova del potere che questo approccio ha sulla "lettura". Il film è più

vicino alla letteratura, non solo perché è l'unico che si rifà apertamente al libro, ma soprattutto per l'utilizzo di una scrittura che privilegia il dialogo e la persona (persona in quanto oggetto dello sguardo filmico). Paradossalmente l'unico film qui analizzato che prende direttamente vita da *Il giro di vite* è quello che più facilmente si sgancia dall'analisi incrociata tra l'opera letteraria e quella cinematografica. *Suspense* esiste grazie al racconto di James, ma non ne porta le caratteristiche "genetiche" più profonde: è più facilmente analizzato da un punto di vista filmico e semiotico, per poi essere collegato in seconda istanza alle caratteristiche intertestuali.

6. CONCLUSIONI

Il titolo della tesi è ambivalente: racchiude in sé l'argomento principale dell'esposizione, cioè la componente dei racconti del terrore, ed allo stesso tempo esprime la natura effimera dell'intertestualità. Si tratta di fantasmi non solo per l'ovvia ragione che segue il tipo di storie narrate: l'intertestualità qui presentata è spesso tanto effimera quanto un'apparizione, a volte visibile come i fantasmi de *Il giro di vite*, ovvero volatile, impalpabile come le sensazioni che la letteratura di questo autore lascia trasparire dal non detto; così nei film è il rappresentato di questo non detto a creare il legame con la lettera scritta. È ingenuo pensare che a collegare i film con la parola scritta siano solo le somiglianze narrative della presenza dei bambini, o l'immaginario della casa infestata dai fantasmi. Spesso ciò che lega la narrativa di James alle rappresentazioni cinematografiche è un'aura di percezioni e sensazioni derivate dalla lettura, sono i piccoli particolari e i riferimenti simili a quelli che James mette nelle sue storie; l'elemento della guerra in *The others* ad esempio, la follia nominata e rappresentata con azioni che James non ha mai descritto esplicitamente ma solo filtrato attraverso le trasposizioni dei narratori e che i film mostrano, creando un quadro clinico completo, dando volto ai sentimenti che abbiamo solo letto e "sentito" sulla pagina scritta. L'altra intertestualità, che da una parte di studiosi è considerata semplicemente stile, è quella che James imprime racconto dopo racconto, creando la fitta rete di indizi e tematiche che permettono al lettore di svelare parte del mistero della narrazione e una parte di realismo forse puro nelle rappresentazioni della vita quotidiana, dei paesaggi e delle persone che si muovono nelle narrazioni. La natura effimera e parzialmente inesplorata delle teorie sull'intertestualità prende corpo nei romanzi, negli script dei film e nel loro montaggio: come nelle più classiche storie di fantasmi vale il detto "vedere per credere", spesso solo il lettore/spettatore che crede nella teoria di un collegamento tra i testi riesce a cogliere piccoli particolari e citazioni indirette proposte nei film e tra le righe dei racconti. Solo chi è aperto ad un'interpretazione ampia e complessa del concetto di legame intertestuale tra testi e sottotesti può vedere le storie di James come un grande testo comprensivo che sia portatore di significato e non solo di uno stile letterario.

Non è di rado che film si ispirino a prodotti letterari, molti lo fanno esplicitamente, mantenendo il titolo e cambiando poco o niente rispetto all'originale. Meno spesso, come nel caso di tre dei quattro film qui analizzati (*The others*, *El orfanato* e *Il sesto senso*) la citazione è ad un livello più complesso della semplice trasposizione: si articola sui livelli più concettuali della citazione dei contenuti, della creazione di un'atmosfera simile a quella del libro. *The others* e *El orfanato* sono molto simili tra loro sotto questo punto di vista, entrambi non fanno riferimento direttamente a *Il giro di vite* o ad altre influenze letterarie legate a James; a corroborare quest'analisi c'è anche il fatto che solo un critico incontrato nella ricerca di fonti nota la somiglianza tematica e di atmosfera, Ami Taubin del *The Village Voice*, newsweekly newyorkese fondato nel 1955 e uno dei primi ad inserire il *free-journalism*. È questo forse un sintomo della complessità e della natura effimera dell'intertestualità; molti dei critici giornalistici che hanno dato recensioni negative di *The others* citano la lunghezza eccessiva, la mancanza di *gore*²³ e di spettri più evidenti, presenti e spaventosi nel corso del film come punti a sfavore, così come deplorano la presenza di piccoli inserti tematici a sé come la guerra, tutti elementi che rientrano nelle somiglianze con il romanzo di James è che contribuiscono a dare sostanza ulteriore oltre a quella della sola storia nel film. Il rimando al libro e le sensazioni che le somiglianze evocano danno corpo alla storia che, certo se vista da sola, risulta lenta. L'uso di materiale intertestuale per l'analisi dà al film, *The others* in particolare perché è il più "lento" dei quattro, un aspetto in più, un livello di comprensione accessibile a chi ha letto il libro e a chi sa riconoscere gli indizi e le atmosfere. È un di più, un livello di senso ulteriore che nulla toglie alla storia di base, se non forse qualche critica negativa.

²³ Graficità, violenza, sangue ed effetto shock.

6.1 Sull'intertestualità socio-culturale

La scrittura di James attinge così profondamente dalla vita reale – dell'autore e quella sociale – che i suoi lavori sono quasi imprescindibilmente legati ad essa nell'interpretazioni. Certamente è possibile leggere, godere e persino analizzare le storie di fantasmi slegate dal contesto sociale, ma l'esperienza soffrirebbe di una mancanza di significati più profondi e particolari rispetto alla semplice lettura. L'immersione nel mondo reale, nei suoi conflitti e nelle tematiche attuali dell'epoca e quelle che rimangono sempre comunque attuali, anche se qui si potrebbe argomentare che, anche se in diversa forma ed espressione i temi trattati rimangano attuali in ogni epoca, basti pensare alla guerra, alla critica sociale, alle differenze sociali, tutti argomenti che si possono adattare ai più diversi periodi storici – come dimostra il fatto che gli adattamenti da James hanno luogo in anni molto distanti dal tempo in cui James scrive. La guerra in *The others*, con il ritorno del marito *shell-shocked*, è un perfetto esempio di teoria sociologica jamesiana che si adatta alla seconda guerra mondiale; così anche Shyamalan porta ai nostri giorni le stesse angosce che caratterizzano il *turn of the century* dall'Ottocento al Novecento e a seguire. Altre tematiche rimangono sempre universali: è difficile trovare un momento storico o una società in cui la paura non faccia paura, in cui l'ignoto e la mancanza di presenza mentale e la follia non creino angoscia. La religione, allo stesso modo, anche oggi rimane oggetto di critiche e cieca devozione così com'era in passato, recente o remoto che sia.

L'analisi di *Il giro di vite* non separata da quella degli altri racconti di fantasmi ha inoltre permesso di dare senso e vita alla scrittura di James, di individuarne le tematiche ed il modo in cui le tematiche stesse si siano evolute nel corso degli anni e delle storie narrate. In più, prendendo in considerazione le note e i taccuini dello stesso James e la sua biografia, è stato possibile dare sostanza ai temi, al modo di scrivere, alle ambientazioni e alla semantica dell'autore; questo corollario di informazioni dà un senso ulteriore alla lettura, un piacere diverso e più complesso dal semplice leggere una narrazione isolata, diventa possibile capire più a fondo ciò che

si legge e, di conseguenza, apprezzare una più profonda e soddisfacente esperienza culturale.

6.2 Intertestualità nei film e nello scritto

In generale è possibile riscontrare similitudini e citazioni trasversalmente tra i film ed il racconto di James, molte di queste sono di carattere tematico, esplicativo: in *The others*, *El orfanato* ed *Il sesto senso* lo spettatore si trova a dover utilizzare il bagaglio di nozioni acquisito dalla letteratura di fantasmi di James nel suo insieme oltre che ad attingere dai più palesi parallelismi con *Il giro di vite*. *Il sesto senso* smonta l'impianto narrativo della novella e costruisce un quadro frammentato della storia e delle tematiche presenti nello scritto. *The others* guarda alla storia come in uno specchio invertendo il punto di vista, ma palesandone l'inversione solo alla fine; il risultato è quello di creare un impianto narrativo che rispecchia sia la storia originale, che le tematiche psicologiche e le metafore che James ha utilizzato per costruire il suo caso psicologico. Nel libro la peculiare scena in cui la protagonista si trova nel posto del fantasma dietro la vetrata è riportata nel film attraverso l'impianto narrativo di *The others*: così come la narratrice in *Il giro di vite* si trova rispecchiata e trasfigurata nel ruolo di apparizione, nel film i protagonisti sono i fantasmi, trattati fino alla fine come persone viventi nello stesso modo in cui James tratta i suoi spiriti, dandogli forma e sostanza uguale a quella dei vivi. I fantasmi di James sono corporei tanto quanto i protagonisti del film: l'intento dello scrittore di rendere realista il soprannaturale trova completo sfogo visivo nella citazione cinematografica. L'attenzione per l'atmosfera e per i dettagli è comune a tutti i tre film contemporanei, che spostandosi dalla storia originale per prenderne le tematiche e le sensazioni suscitate nel lettore, lo rendono attuale e palpabile, più di quanto non riesca a fare l'effettiva trasposizione cinematografica del libro in *Suspense*, che si limita a riproporre la stessa storia (anche se con qualche piccola differenza nell'ordine delle scene dovuta soprattutto alla necessità di condensare le parole scritte in film mantenendo la suspense e il mistero).

Suspense è fedele nei nomi, nei personaggi e meno nelle atmosfere: la casa, ad esempio, fondamentale elemento di paura e mistero in *The others* e *El orfanato*, è poco evidenziata nel film di Clayton, che manca (per gran parte del film) di *mostrare* e rimane nell'ambito della verbalità, al cinema sicuramente meno di effetto rispetto alle ampie inquadrature esterne, delle inquadrature hitchcockiane e delle angolazioni

particolari degli altri film. *Suspense* compensa con l'attenzione dedicata al rapporto tra i bambini e l'istitutrice ed i primi piani che ne evidenziano l'angoscia ed il sospetto, con la scena dedicata alla notte in cui Flora si alza dal letto e si affaccia alla finestra: la struttura della scena, l'uso dei drappaggi e dei primi piani sulla bambina creano uno straordinario effetto di paura, molto fedele a quello creato da James. Rimane comunque il fatto che per molti punti di vista l'adattamento cinematografico fedele al libro è meno interessante per quanto riguarda l'analisi intertestuale: prende la forma di semplice parallelismo, mentre per gli altri film in analisi lo spettatore è spinto a scavare in profondità e ad aggiungere strati di senso alle scene, fino alle singole inquadrature. La bellezza di entrare in un territorio inesplorato come quello dell'intertestualità è proprio la possibilità di cercare e di interpretare segnali che richiedono impegno per essere decifrati. Da questa considerazione si può tornare indietro nel tempo, guardare alla contemporaneità e collegarla con un testo di due secoli fa come se fosse attuale ed è altrettanto possibile attualizzare la visione di uno scrittore vissuto nel 1800 con la società moderna. Lo stesso processo di analisi, per coloro che sposano le teorie più ampie riguardanti il fenomeno dell'intertestualità, è adattabile all'analisi del James realista, lo scrittore che pur raccontando di soprannaturale era capace di rappresentare la realtà in cui viveva con accurato realismo, attraverso l'inserimento e l'uso delle esperienze personali nella scrittura e con l'ausilio costante della critica sociale, culturale, del sarcasmo e dell'iperbole: James si ispira a Dickens e crea ritratti sociali realisti. Se si considera la realtà come un insieme di segni, è allora possibile ascrivere il realismo di James nella categoria di analisi complessa ed intertestuale, dopotutto, se l'intertestualità fornisce strati di significato e significati ulteriori fuori dal singolo testo, allora si può ipotizzare che sia necessario conoscere anche il "testo" sociale contemporaneo all'autore per cogliere tutte le sfumature delle sue produzioni.

6.3 STRUTTURALISMO, SAUSSURE E IL PANORAMA TEORICO DELL'ANALISI TESTUALE AD OGGI

Ferdinand de Saussure è un teorico linguista spesso considerato padre dello strutturalismo. Saussure teorizza la possibilità di evidenziare, e quindi analizzare, le unità all'interno di un sistema linguistico e le relazioni che tra tali unità si stabiliscono: le regole. Lo strutturalismo è stato applicato a scienze diverse, dalla matematica alle scienze umane. In particolare, con riguardo alla linguistica, Saussure e lo strutturalismo postulano l'esistenza del sistema significato/significante, secondo il quale un oggetto, suono o immagine (il significante) è associato ad un significato (cioè un concetto) tramite relazioni di arbitrarietà ed opposizione.

In relazione agli studi sull'intertestualità le teorie sulla semiotica di Saussure forniscono una base solida alla visione sistematica delle relazioni all'interno di un linguaggio, evidenziando la natura relazionale del significato e quindi dei testi.

La visione di Saussure e la sua nozione di segno come oggetto di natura arbitraria sono la base che rende possibile la visione intertestuale: se ad un significante possono essere arbitrariamente assegnanti differenti significati, allora i segni sono possibili portatori di numerosi significati. Così l'Autore sceglie parole da un sistema preesistente, ma anche immagini, modalità narrative, stili ecc. da un sistema di testi già esistenti.

Dopo il ruolo predominante dello strutturalismo negli anni Cinquanta e Sessanta, la critica teorica si stacca parzialmente dall'approccio di cui Saussure fu il padre, non tanto per radicalizzarlo, quanto per favorire una lettura più aperta verso una moltitudine di discipline come la letteratura, la sociologia, mettendo in primo piano le scienze umane.

«Il post-strutturalismo ha dunque lavorato per una critica della cultura che, accanto all'analisi degli effetti di senso prodotti dai testi, provi a mettere in questione e a collocare storicamente i processi che producono i significati culturali²⁴.»

²⁴ Ugo Volli, *Manuale di semiotica*, Editori Laterza, Roma, 2003, p. 269

Kristeva, il cui lavoro ha costituito la base delle ricerche sulla nozione di intertestualità – con Barthes, Foucault, Derrida – ha seguito un approccio di tipo post-strutturalista, mentre Riffaterre è più vicino allo strutturalismo di Saussure.

Barthes implica nella discussione intertestuale l'impossibilità di creare significato da parte del solo autore ed in questa teorizzazione immette il lettore nel processo di creazione di significato: nessun singolo lettore può dare un completo e definitivo senso ad un particolare testo, perché questo testo si trova inserito in una più ampia rete composta da tutti gli altri collegamenti intertestuali e, quindi, di nuovi ed ulteriori significati.

Bakhtin utilizza un approccio strutturale rivolto *non* ad un sistema astratto come Saussure, ma riconosce l'importanza della cultura, della storia, di uno specifico momento socio-culturale e storico-geografico in cui il sistema prende vita.

Teorizzare sulla materia linguistica sembra essere, comunque ed indipendentemente dalla corrente di pensiero di appartenenza, un lavoro che implica apertura verso la possibilità che un segno, un significato, un testo di qualsiasi lunghezza non siano in grado di esistere completamente in modo indipendentemente da forze ad essi estranee; l'analisi della linguistica, della semiotica e della letteratura sono sempre più dirette verso un orizzonte che comprende l'intero spettro dei testi esistenti, siano essi in forma letteraria, audiovisiva, artistica o culturale. Per comprendere quello che si potrebbe dire "il proprio" oggetto d'analisi, è necessario comprendere anche il mondo che attorno ad esso esiste, pre-esiste e che da esso viene creato o modificato, partendo dal singolo elemento che costituisce la base di ogni tipo di linguaggio, fino ai testi più complessi.

Risulta evidente che, indipendentemente dall'approccio teorico di partenza, l'esistenza di testi e linguaggi di diverse epoche e culture sia legato all'esistenza di un'enciclopedia illimitata di altri testi e linguaggi che si influenzano a vicenda, traggono significati ulteriori gli uni dagli altri e favoriscono un'interpretazione ed un'analisi estremamente aperte.

Il grande fascino dell'approccio intertestuale è la possibilità pressoché infinita di collegare e ricollegare testi e significati; questo avviene sia sul piano critico e teorico, che da parte del lettore-interprete, che ha la possibilità di allargare i propri orizzonti interpretativi in maniera quasi libera dal dominio del potere autoriale.

METODOLOGIA: CONCLUSIONI SULL'APPROCCIO INTERTESTUALE

Utilizzare un approccio intertestuale per analizzare qualsiasi tipo di testo è un gioco di specchi e labirinti. Si tratta di un gioco che coinvolge l'intero essere dello spettatore, il suo bagaglio culturale generale, così come conoscenze specifiche ed emozione; tre campi questi che tendono ad escludersi in analisi "scientifiche". La mia personale fascinazione per la psicologia, per l'antropologia culturale, la semiotica ed il cinema hanno contribuito a costruire una tesi che cerca di descrivere in maniera più chiara possibile la complessità dell'argomento. Anche grazie al grande sviluppo globale del mercato di entertainment, lo spettatore medio si trova continuamente ad affrontare testi che contengono citazioni, riferimenti, parodie; spesso – nel cinema in particolare – ci sono casi in cui la conoscenza dei testi citati è quasi indispensabile per la fruizione, i.e. la saga di *Scary Movie*.

L'obiettivo è quello di spiegare e dimostrare l'ampiezza del raggio di azione di un'interpretazione intertestuale: la bellezza di un testo non dipende solamente dal testo stesso, ma anche dall'interpretazione che ne trae lo spettatore e quanto più a fondo riesce ad andare la fruizione, tanto più grande sarà il beneficio ottenuto. Considerare le implicazioni culturali, storiche, stilistiche e psicologiche di un testo non può che arricchirlo.

L'intento è anche quello di provare come l'intertestualità non sia solo uno strumento di analisi, bensì uno stile di approccio alla visione ed alla lettura; un approccio aperto e "democratico", un approccio che riesce a coniugare le più disparate discipline così come la sfera delle emozioni. Molte considerazioni in questa tesi partono da sensazioni, da atmosfere che hanno suscitato ricordi: la sensibilità del lettore influenza l'analisi ed è, quindi, un bene utilizzarla e non limitarsi ad un'analisi tecnica e più sterile. L'intertestualità è sintomo di apertura, al di là di teorie empiriche e di movimenti culturali, specialmente nel moderno bombardamento di informazioni e nella conseguente possibilità di ottenere un bagaglio culturale virtualmente illimitato. Esistono strumenti tecnici di analisi, così come esistono "strumenti" puramente soggettivi e primordiali e tutti confluiscono nel lettore che può essere in grado di formare un quadro complesso di ogni opera letteraria, cinematografica e artistica.

Intertestualità significa allora comprensione, complessità, profondità. Non si limita alle citazioni esplicite, ma vuole scavare in profondità le rappresentazioni dei personaggi, la loro drammatizzazione, le atmosfere. Particolari a volte effimeri ed in parte soggettivi. Il quesito che nasce dalla preoccupazione per un'eccessiva interpretazione personale viene ridotto dalla psicologia, dall'antropologia, dalla sociologia. Grazie a queste discipline e all'approccio intertestualità che collega i testi con l'esperienza del lettore è possibile che alcuni parametri che possano essere catalogati come soggettivi acquisiscono oggettività.

Il percorso dell'analisi intertestuale può essere complesso e variabile. Per la natura stessa della tipologia di analisi, strettamente legata al bagaglio culturale del lettore: la lettura di nuovi libri in corso d'opera, di note necessarie per l'argomentazione e la visione di altri film costruiscono invariabilmente una nuova parte di cultura letteraria e filmica. Dove fermarsi allora? Quando smettere di ricercare. O comunque quando smettere di inserire i nuovi dati nell'analisi? In un argomento comprensivo come l'analisi di comparazioni fra testi ed il mondo di riferimento sembra quasi impossibile raggiungere una comprensività finita. Rimangono esclusi riferimenti magari a film appena usciti, a libri appena letti. L'importante è completare il piccolo universo finito dei testi analizzati: c'è altro in questi film? Ci sono altri riferimenti? Senza dubbio un diverso approccio, forse uno solamente legato all'aspetto horror, rivelerebbe altri ed ulteriori elementi.

Anche in assenza di citazioni esplicite, come può essere l'elemento ricorrente in tutti i testi dei bambini, oppure di tende e lenzuola, è possibile leggere nell'interpretazione significati che rimandano al libro, agli altri film. L'intertestualità è un concetto tanto effimero quanto pragmatico. È facile vedere, leggere, interpretare citazioni esplicite. Meno semplice è cogliere le finezze di stile, citazioni inverse - il ribaltamento di *The others*, la decostruzione in *El orfanato* ecc.

Oltre le teorie degli studiosi e oltre l'interpretazione soggettiva l'analisi intertestuale fornisce terreno fertile per una comprensione avanzata e comprensiva dei testi che riesce a riunire l'apparato tecnico e accademico con quello della soggettività dello spettatore/individuo. Le possibilità di impiego dell'intertestualità sono pressoché infinite, sia da parte degli autori che dei lettori; così l'intertestualità coinvolge tutte le

parti nella creazione di senso – autore e fruitore – e le possibilità di crescita sono infinite.

Il lettore di James:

«Un pezzo di bravura pura e semplice, una amusette, ovvero un giochetto per acchiappare i lettori più sofisticati, 'quelli che non si lasciano acchiappare facilmente, gli estenuati, i disincantati, gli esigenti (che divertimento c'è infatti a catturare i sempliciotti?)': così Henry James parlava del suo The Turn of the Screw (Il giro di vite). [...] Perché non c'è dubbio che la sensazione di chi si accinge a parlare di questo racconto straordinario è quella di sentirsi in trappola, e di non avere via d'uscita; anche se non sono tanto - o forse non sono più - i fantasmi di James che oggi ci fanno sentire in trappola, quanto i fantasmi della critica, o meglio ancora della metacritica, e della meta-meta-critica, in un percorso davvero infinito, un <giro di vite> inarrestabile e inglobante - che titolo geniale! - in cui ad attivarsi sono le nostre parole che si ripetono, si ripondono, si rinfrangono. Fantasmi sempre più smalizzati, sempre più intelligenti e agguerriti. [...] psicanalisi e femminismo, studi postcoloniali e queer studies, e poi ri-scritture, sequels e prequels, pastiches e parodie, insomma tutto l'armamentario del postmoderno.»

Lo stesso James nel descrivere il suo lavoro aveva intuito le potenzialità interdisciplinari del testo, e l'effetto che il suo stile avrebbe provocato nel lettore. Nella sua introduzione parla di "semplicioti", oggi noi parliamo di lettori inesperti. Quest'esperienza è il bagaglio culturale del lettore: gli altri testi letti, gli studi, i film, la televisione, le interazioni sociali, l'esperienza vissuta. Tutto influenza la lettura e tutto influenza l'interpretazione di ciò che si legge. È questo il principio fondamentale che dà valore ad un'analisi intertestuale che prenda in considerazione il mondo in cui l'opera esiste e viene letta (fatto di altri testi, così come il mondo "reale").

IL FASCINO DELL'ORRORE E LA SUA PSICOLOGIA

«Uno sguardo che coglie nell'atmosfera della propria casa spazi inquietanti ed echi di penose assenze; le facoltà creative di uno studioso che, degenerando, partorisce mostri: [...] porte che separano il quotidiano dal meraviglioso. Una metamorfosi continua che investe i luoghi, gli oggetti, i protagonisti degli eventi narrati. Un mondo rovesciato dinanzi allo sguardo dell'uomo che non sa se stia effettivamente assistendo alla trasmutazione di tutte le forme o non sia piuttosto la sua mente allucinata a investire il reale di un formidabile delirio. E nel delirio l'inganno dei sensi fa sprofondare la mente nel più cieco arbitrio ²⁵.»

Con questo incipit, nel suo libro, Carotenuto individua e raccoglie l'essenza della paura creata da James e, di conseguenza dalle citazioni cinematografiche che *Il giro di vite* ha generato nel corso degli anni. L'autore sottolinea altresì come la narrazione fantastica abbia la peculiarità di mantenere una lucidità che le permette di narrarsi e di rimanere su un piano apparentemente razionale, facendo in modo di introdurre il lettore (o spettatore) in un'esperienza che appare quotidiana. Ed è proprio la rottura del quotidiano, di ciò che sembra reale a creare il senso di orrore e di panico: se tutto ciò che leggiamo o osserviamo sullo schermo è presumibilmente possibile, allora quando questo diventa una cosa straordinaria, quando si entra nel regno dell'impossibile, è qui che la nostra mente rimane sconvolta e confusa.

²⁵ Aldo Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Bompiani, 2002, p. 9

BIBLIOGRAFIA

AIME 2008

Marco Aime, *Il primo libro di antropologia*, Einaudi Editore, Torino, 2008

ALLEN 2000

Graham Allen, *Intertextuality*, Routledge, Abingdon, Oxon, 2000

BAMBERGER 2007

Michael Bamberger, *The Man Who Heard Voices. Or How M. Night Shyamalan Risked His Career on a Fairy Tale*, Kindle edition, 2007

BERNARDELLI 2000

Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, La Nuova Italia, Milano, 2000

BERTETTO 2006, 2002

Paolo Bertetto, *Metodologia di analisi del film*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2006

Paolo Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Utet, Torino, 2002

CANOVA GIANNI, 2001

Gianni Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano, 2001

CAROTENUTO

Aldo Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Bompiani Editore, Milano, 1997; 2002

CASETTI-DI CHIO 2000

Francesco Casetti e Federico di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 2000

CASETTI 2004

Francesco Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*. Bompiani, Milano, 2004

CENTANNI, DANIOTTI, PEDERSOLI 2004

Monica Centanni, Claudia Daniotti e Alessandra Pedersoli, *Istruzioni per scrivere una tesi, un paper, un saggio*, Paravia Bruno Mondadori Editore, Milano, 2004

COMAND 2001

Mariapia Comand, *L'immagine dialogica. Intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Hybris, Bologna, 2001

FREUD 2009

Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, traduzione a cura di Antonella Ravazzolo, Newton Compton Editori, Roma, 2009

GABBARD 2000

Glen O. e Krin Gabbard, *Cinema e psichiatria*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000

GRANDOGNA-TASSO 2006

Alessio Grandogna e Fabio Tasso, *Tokyo syndrome, le nuove frontiere dell'horror giapponese*, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 2006

HAWKES 2002

Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, Kindle edition, 2002

JAMES 1988, 2007, 2004

Henry James, *Racconti di fantasmi. Con un saggio di Virginia Woolf*, Einaudi Editore, Torino, 1988

Henry James, *Il giro di vite*, a cura di Giovanna Mochi, Marsilio Editore, Venezia, 2007

Henry James, *Le prefazioni*, traduzioni a cura di Agostino Lombardo, Cooper, Roma, 2004

JANCOVICH 2007

Mark Jancovich, *Horror, the Film Reader*, Kindle edition, 2007

LEUTRAT 2008

Jean Louis Leutrat, *Vita dei fantasmi. Il fantastico al cinema*, Le Mani, Genova, 2008

LIVOLSI 2000

Marino Livolsi, *Manuale di sociologia della comunicazione*, Editori Laterza, Roma, 2000

LOWEN, 2009

Alexander Lowen, *Il linguaggio del corpo*, [titolo originale *Physical Dynamics of Character Structure (The Language of the Body)*, traduzione a cura di Paolo Sarcina e Maura Pizzorno, 1985], Gianfranco Feltrinelli Editore, Milano, 2009

MARZOLA 2008

Dario Marzola, a cura di, *Visionaria. Il cinema fantastico tra ricordi sogni e allucinazioni*, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 2008

NIOLA, MORO 2009

Marino Niola, Elisabetta Moro, *Il libro delle superstizioni. Con i rimedi popolari e le difese tradizionali dal malocchio, dalle fatture e da numerosi altri malefici*, L'ancora, Napoli-Roma, 2009

ORR 2003

Mary Orr, *Intertextuality. Debates and Contexts*, Polity Press, Cambridge, 2003

POE 2004

E.A. Poe, *Tutti I racconti, le poesie e «Gordon Pym». Racconti del mistero, dell'incubo e del terrore, racconti fantastici e grotteschi, «Gordon Pym», poesie complete e saggi sulla poesia*, introduzione di Tommaso Pisanti, Edizioni intergrali, Grandi Tascabili Economici Newton (Newton & Compton editori), Roma, 2004

POURRIOL 2009

Olivier Pourriol, *Cinefilosofia. I grandi filosofi spiegati attraverso il cinema*, De Agostini, Novara, 2009

VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ 2002

Francis Vanoye, Anne Goliot Lété, *Introduzione all'analisi del film*, Lindau, Torino, 2002

VOLLI 2003

Ugo Volli, *Manuale di semiotica*, Editori Laterza, Roma, 2003

WORLAND 2007

Rick Worland, *The Horror Film: AN Introduction*, Kindle edition, 2007

RISORSE WEB

ASHLIMAN 1997

D.L Ashliman, *Changelings*, su <<http://www.pitt.edu/~dash/changeling.html>, 1997>, 1997

KLAGES 2001

Mary Klages, *Structuralism and Saussure*, su <<http://www.colorado.edu>>, 2001

TAUBIN

Amy Taubin, *The shinings*, su <<http://www.villagevoice.com/2001-08-07/film/the-shinings/1>>, 2001