

THE TURN OF THE SCREW  
NELLE SUE OPPOSIZIONI STRUTTURALI

Dalla analisi che chi scrive aveva fatto di *Daisy Miller*<sup>1</sup> era emersa una struttura bi-assiale del racconto, che risultava composto da due piani narrativi, paralleli e interdipendenti: la « storia » propriamente detta, ossia la catena dei fatti narrati, e la « storia » dell'osservatore, che ci trasmetteva gli stessi fatti dal suo punto di vista; e avevamo notato anche come questi due piani corrispondessero a due diverse concezioni narrative, entrambe presenti in James, e cioè, rispettivamente, quella del « romance » e quella del « racconto psicologico ».

A distanza di venti anni ritroviamo in *The Turn of the Screw* la stessa struttura bi-assiale; abbiamo anche qui infatti:

a) la storia dei bambini e dei loro rapporti con i fantasmi;

b) la storia della governante-osservatore, che in questo caso coincide con il narratore, che racconta in prima persona.

Ma, mentre in *Daisy Miller* era la storia, in senso tradizionale, che si imponeva, in *The Turn of the Screw* la maggior parte dello spazio narrativo è affidato alla governante, tanto che si è discusso per anni, da parte della critica più autorevole, se *The Turn of the Screw* fosse da considerarsi la storia di Miles e Flora, o non piuttosto quella della governante e dei suoi fantasmi mentali; è nota la interpretazione psicoanalitica del racconto, secondo cui Peter Quint e Miss Jessel sarebbero solo una proiezione della mente allucinata della donna; *The Turn of the Screw* sarebbe quindi la lucida e sensibilissima rappresentazione di un caso di deformazione psichica.

1. Cfr. *Studi Americani*, 16, Roma 1969, pp. 231-54.

La polemica sulla effettiva esistenza o meno dei fantasmi dovrebbe essere a parer mio interamente superata; io credo infatti, non solo che entrambe le letture siano possibili ed illuminanti, ma che la esitazione continua del lettore tra l'una e l'altra non possa e non debba essere risolta, in quanto elemento necessario ed intrinseco all'opera stessa. È questa incertezza, secondo Todorov, che dà origine alla categoria letteraria dal Fantastico.

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possible: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude: dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entre dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux<sup>2</sup>.

*The Turn of the Screw* non ci consente di optare per una delle due soluzioni; è presente, nella struttura stessa dell'opera, quella ambiguità che riscontreremo come fatto tematico al livello dei contenuti. La opposizione tematico-strutturale emersa dalla analisi di *Daisy Miller*, opposizione cioè tra il mondo dell'eroe attivo, dei valori puri e inequivocabili (quello che abbiamo chiamato « mondo del *romance* », o « dell'innocenza »), e il mondo della passività, della riflessione e della analisi (o « dell'esperienza »), è giunta qui alla sua estrema conseguenza; l'opera di « erosione » e di scardinamento della realtà positiva da parte dell'osservatore, che la distrugge e la frantuma con il suo esasperato senso analitico, è arrivata ad un punto tale che

2. TZVETAN TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970.

non siamo più in grado di dire se ciò che ci viene raccontato ai livelli delle azioni esiste effettivamente, oppure se è una proiezione della mente analitica. La « storia », il *romance*, esistono ancora, ma sono talmente rarefatti che rischiano da un momento all'altro di svanire, di essere annullati.

Quello di Miles e Flora è il mondo dell'innocenza minacciato, la « fairy tale » assediata dall'opera distruttrice dell'osservatore.

Leggiamo nelle prime pagine di *The Turn of the Screw*:

But as my little conductress, with her hair of gold and her frock of blue, danced before me round corners and pattered down passages, I had the view of a *castle of romance* inhabited by a rosy sprite, such a place as would somehow [...] take all colour out of story-books and fairy tales. Wasn't it just a story-book over which I had fallen a-doze and a-dream? no, it was a big, ugly but convenient house [...] in which I had the fancy of our being almost as lost as a handful of passengers in a great drifting ship. Well, I was strangely at the helm! <sup>3</sup>

L'immagine del timoniere, che prende il comando della nave della « fairy tale », è significativa; funzione analoga hanno altre immagini, sempre associate alla governante, quali: « I was a screen. I was to stand before them », oppure: « I was like a jailer with an eye to possible surprises and escapes ».

Mondo del *romance* minacciato, dicevamo, riferendoci alla struttura del racconto; ma la crisi dell'innocenza è anche il motivo tematico fondamentale della 'storia' di Miles e Flora, che inizia come « fairy tale » (un mondo in bianco e nero, di eroi e di malvagi), e finisce come tragedia dell'ambiguità; dall'ordine al disordine, dal *mythos* dell'Estate al *mythos* dell'Autunno, se vogliamo dirla col Frye <sup>4</sup>.

3. *The Turn of the Screw*, in *The Complete Tales of Henry James*, London 1964, vol. 10, p. 27.

4. Northrop Frye indica in questo modo, rispettivamente, il *romance* e la tragedia; (*Anatomy of Criticism*); Estate e Autunno sono anche le stagioni in cui *The Turn of the Screw* inizia e finisce.

È appunto alla storia di Miles e Flora, di Peter Quint e Miss Jessel, che si limiterà questo studio, tralasciando il problema, che è stato peraltro tante volte discusso, del punto di vista della governante; una storia, lo abbiamo già detto, che forse non esiste, che basta un nulla a fare svanire.

C'è ancora un'altra osservazione da fare, per quanto riguarda la costruzione del racconto; dicevamo che *The Turn of the Screw* comincia come « fairy tale » e finisce come tragedia dell'ambiguità; possiamo notare che anche la elaborata cornice iniziale (il manoscritto letto da Douglas ai pochi intimi rimasti accanto al focolare), che serve a presentarci la storia filtrata attraverso uno stato di distensione e contemplazione, in modo che essa non sia per noi oggetto di reazione diretta e violenta, non viene ripresa alla fine: il racconto si chiude sulla nota tragica della inspiegabile morte di Miles.

Se escludiamo le pause introspettive della governante, vediamo che la storia è costituita essenzialmente dall'alternarsi di unità sintagmatiche di due tipi:

- a) i momenti in cui dominano le figure dei due bambini
- b) le apparizioni dei due fantasmi

e vediamo anche che i personaggi sono soltanto quattro: la coppia degli eroi e la coppia degli antagonisti. La situazione tipica del *romance* (conflitto tra mondo del bene e mondo del male) è ridotta ai suoi elementi strutturali, archetipici; ci muoviamo nella sfera del mito puro, non trasposto; grazie all'elemento fantastico, infatti, personaggi e situazioni non sono necessariamente inseriti in un contesto di plausibilità. Mitiche, poi, sono le figure dei quattro personaggi.

Gli eroi sono due bambini; torneremo sulla figura del bambino in James; basti dire per ora che del mondo dell'innocenza, o del *romance*, il bambino è il protagonista più appropriato. Miles e Flora, inoltre, non sono bambini normali, ma creature superiori, con caratteristiche divine. Questo aspetto è sottolineato continuamente da un vocabolario particolare: la bellezza di Flora è « beatific », « angelic », i suoi occhi « heavenly », ed ella ha « the sweet serenity of one of Raphael's

holy infants ». In Miles c'è « something divine », e più volte egli viene chiamato « angel ». Angeli, creature che sembrano non aver vissuto in questo mondo, che non hanno un passato, né un futuro.

I remember feeling with Miles in especial as if he had had, as it were, nothing to call even an infinitesimal history.

I used to speculate [...] as to how the rough future ... would handle them and might bruise them; and yet [...] the only form that in my fancy the after-years could take for them was that of a *romantic*, a really royal extension of the garden and the park<sup>5</sup>.

Le figure di Miles e Flora presentano una sintesi straordinariamente completa degli attributi tipici dell'eroe del *romance*, molti dei quali avevamo già individuato in *Daisy Miller: La Bellezza*, continuamente ribadita, anch'essa, nel suo valore soprannaturale. « ...she was the most beautiful child I had ever seen. », « He was incredibly beautiful... ». *La Giovinezza*, che è anche freschezza, fragranza, purezza. « I had seen him on the instant, without and within, in the great glow of freshness, the same positive fragrance of purity, in which I had from the first moment seen his little sister... ». *La Salute*: « They had the bloom of health and happiness ». Rientrano in questo paradigma anche i frequenti accenni al colorito rosco dei loro volti accesi; accenni, allusioni impalpabili e mai espliciti riferimenti; tutti questi attributi sono suggeriti infatti da un contesto fit-tissimo di parole chiave e di paradigmi verbali collegati tra loro. James non ci parla delle guance rosce di Miles, ma di « the real rose-flush of his innocence », o di Flora che « emerged *rosily* from the other side of the window-blind ». *La Felicità*, di creature che non possono essere turbate dal mondo degli adulti. « There was in this beautiful little boy something extraordinarily sensitive, yet extraordinarily happy, that... struck

5. *The Turn of the Screw*, cit., p. 34.

me as beginning anew each day »<sup>6</sup>. *La Regalità*; il paradigma della « principessa », che avevamo visto iniziare in *Daisy Miller*, viene ripreso. Flora e Miles sono « a pair of little *grandees* », la loro vita futura « a *royal* extension of the garden and the park », e Miles ci appare come « a little fairy prince ». E infine, naturalmente, quella che di tutte queste qualità è la sintesi, il valore simbolico: *L'Innocenza*, nel suo valore primordiale e archetipico. È presente anche l'archetipo dell'innocenza in campo erotico: l'amore tra il fratello e la sorella, uniti da un'intima affinità che ha qualcosa di magico. « They were extraordinarily at one, and to say that they never quarreled or complained is to make the note of praise coarse for their quality of sweetness »<sup>7</sup>.

Votrei accennare ancora a due « clusters » di immagini, che verranno ripresi e trasformati, come del resto tutti gli altri, durante il corso della storia: la *Luce* e la *Musica*.

Immagini di luce accompagnano sempre quelle dei bambini: « the radiant image of my little girl », « a great childish light »; in una delle prime immagini di Flora, la luce che emana dal viso della bambina si confonde con quella delle candele: « I sat at supper with four tall candles and with my pupil, in a high chair and a bib, brightly facing me over bread and milk »<sup>8</sup>. Gli esempi sarebbero moltissimi, ma torneremo a parlarne. Rientra nel campo semantico della luce anche l'oro dei capelli di Flora: « her hair of gold », « the golden glow of her curls »; anche i capelli biondi del resto, contrapposti a quelli neri della antagonista, sono un denotatum convenzionale dell'eroina del *romance*.

La voce di Flora, infine, è « morning music », quella di Miles « tinkles out », ed egli pronuncia le parole « in the sweet, high, casual pipe with which [...] he threw off intonations as if he were tossing roses », in cui vediamo associata al bambino

6. *Ibid.*, p. 41.

7. *Ibid.*, p. 69.

8. *Ibid.*, p. 25.

anche l'immagine dei fiori, che anch'essa rientra in un paradigma facilmente reperibile.

Infatti la freschezza, la musica, la luce che emana dai bambini si riversa nella natura: « golden », « flushed », è anche il cielo, « bright » sono anche i fiori; il giardino di Bly, pieno della luce dell'estate e della musica degli uccelli, è l'ambiente più congeniale alla « fairy tale » che sembra iniziare. « I remember the lawn and the bright flowers [...] over which the rooks circled and cawed in the golden sky ».

La parte iniziale di *The Turn of the Screw* è tutta imperniata sul contrasto nettissimo tra il mondo paradisiaco dei fanciulli e quello demonico dei fantasmi; se il primo è costruito con cura, attraverso una fitta rete di paradigmi verbali, il secondo ci piomba addosso come negazione, improvviso venire a mancare degli elementi chiave del primo. Le apparizioni di Quint e Miss Jessel sono sempre accompagnate da un improvviso profondo silenzio, oscurità, fissità innaturale di tutto ciò che era in movimento.

It was as if [...] all the rest of the scene had been stricken with death. I can hear again the intense hush in which all the sounds of evening dropped. The rooks stopped cawing in the golden sky and the friendly hour lost for the unspeakable moment all its voice<sup>9</sup>.

The terrace and the whole place, the lawn and the garden behind it were empty with a great emptiness<sup>10</sup>.

I was determined that within a minute all spontaneous sounds from her [Flora] had dropped<sup>11</sup>.

My candle, under a bold flourish, went out [...] I knew there was a figure in the stair<sup>12</sup>.

9. *Ibid.*, p. 36.

10. *Ibid.*, p. 43.

11. *Ibid.*, p. 55.

12. *Ibid.*, p. 70.

Le figure di Quint e Miss Jessel sono in perfetta antitesi, naturalmente, a quelle di Miles e Flora; la tipologia è anche qui rispettata in pieno; è stato già notato<sup>13</sup> come la descrizione fisica di Peter Quint corrisponda a quella che è l'immagine tradizionale del diavolo: capelli rossi, occhi piccoli e fissi sotto folte scure sopracciglia, labbra sottili, e un pallore di morte. Miss Jessel è un personaggio « of quite as unmistakable horror and evil », « a woman in black, pale and dreadful », « dark as midnight in her dark dress ».

Notte, oscurità, silenzio, pallore, morte: i valori associati al mondo di Miles e Flora trovano il loro opposto in quello di Quint e Miss Jessel. Al rapporto innocente tra i due bambini corrisponde quello decisamente erotico tra l'uomo e la donna:

'They were both infamous'  
'There was something between them'  
'There was everything'<sup>14</sup>.

Siamo quindi nel cuore del *romance*: opposizioni pure e nettissime, pezzi bianchi e pezzi neri, il personaggio tipico si trova davanti al suo opposto: è il mondo della « analogia dell'innocenza ».

Ma, dicevamo, in *The Turn of the Screw* si assiste al frantumarsi di questo mondo: ora, quando parliamo di « fine dell'innocenza », non intendiamo riferirci, come più volte è stato fatto, ad una progressiva corruzione dei fanciulli; ciò che è progressivo è piuttosto la consapevolezza del lettore (tramite la governante) della coesistenza, nei fanciulli, di valori opposti, della inquietante vicinanza tra le due sfere semantiche, che apparivano così nettamente distinte; è il lettore, a cui James ha sempre dichiarato di volere affidare « metà del lavoro »,

13. Cfr. R. B. HELLMAN, « Turn of the Screw as a poem », in *A Casebook on Henry James's « The Turn of the Screw »*, ed by G. WILLEN, New York 1960.

14. *The Turn of the Screw*, p. 59.

che passa dalla visione « romantica », in bianco e nero, delle prime pagine, ad una ben più complessa e ambigua, in cui non c'è più posto per il *romance*, per gli angeli e per i diavoli.

In realtà, lo sforzo che James richiede al lettore è poca cosa di fronte a ciò che gli offre per aiutare questa sua partecipazione: un linguaggio carico al massimo di espressività, una serie di immagini paradigmatiche che si sviluppano e si trasformano, un tutto legato, dal principio alla fine, attraverso un contesto eccezionalmente serrato e denso di connotazioni.

Se, infatti, è abbastanza facile ritrovare, al livello delle azioni, le tappe di questo processo di disgregazione del mondo dell'innocenza, ben più interessante è vedere come questo si rifletta, omologicamente, al livello del linguaggio e delle immagini; è ciò che cercheremo di fare nelle pagine seguenti. Le scene centrali di questo processo di simbiosi tra i due mondi opposti sono, non a caso, tre scene notturne; per la prima volta, pur mantenendo intatti, come vedremo, i loro valori positivi, i bambini sono associati alla notte.

La terza apparizione di Quint, sulle scale della torre, si presenta accompagnata ancora da quei fenomeni di cui si diceva: silenzio di morte ('the dead silence of our long gaze...'), fissità innaturale, oscurità improvvisa: la candela che la governante ha in mano si spegne, e ad illuminare la faccia livida di Quint rimane soltanto il sinistro bagliore di una gelida luce riflessa:

... and so, in the cold faint twilight, with a glimmer in the high glass and another on the polish of the oak stair, we faced each other in our common intensity<sup>15</sup>.

Tornata in camera, subito dopo l'incontro con Quint, la governante trova il letto di Flora vuoto — « the white curtains had been *deceivingly* pulled forward » — e, vedendo la piccola affacciata alla finestra, capisce di averla sorpresa a colloquio con Miss Jessel. Nella scena che segue, un dialogo tra la bambina e la governante, agiscono contemporaneamente due elementi:

15. *Ibid.*, p. 70.

a) al livello sintagmatico, la certezza che Flora sta mentendo, e con una abilità eccezionale, che ci sorprende e ci mette a disagio.

b) al livello paradigmatico, una forte insistenza sugli attributi dell'« eroe innocente ». Mentre, con diabolico ingegno, pronuncia una menzogna dopo l'altra, nel buio della notte, Flora è più che mai una creatura radiosa e dolcissima; non è questa l'immagine convenzionale del cherubino?: « She stood there in so much of her candour and so little of her night-gown, with her pink bare feet and the golden glow of her curls »<sup>16</sup>. E poi abbiamo ancora: « the flame of the candle full in the wonderful little face that was still flushed with sleep », « her little divine smile », « something beautiful that shone out of the blue of her eyes », « her lovely little lighted face », tutte immagini di cui abbiamo già notato il valore paradigmatico.

Inizia così una sorta di rovesciamento di valori; il fatto che sia accentuato il paradigma di Flora-Angelo, in un momento in cui siamo certi che esiste un rapporto tra lei ed i fantasmi, ci fa balenare a tratti la faccia diabolica della sua eccezionalità; cominciamo a dare un valore diverso a espressioni come « the excess of something beautiful... », o a parole come « wonderful », che finora abbiamo preso solo in senso positivo.

La seconda scena notturna, che segue immediatamente, inizia con una situazione simile: Flora affacciata alla finestra, assorta nella contemplazione di qualcosa, o qualcuno, nel giardino sottostante; ed è Flora, questa volta, che ha portato la oscurità: « I had left a light burning, but it was now out, and I felt an instant certainty that Flora had extinguished it »<sup>17</sup>. Attraverso un abile gioco di dilazioni e anticipazioni, il lettore viene preparato ad un altro incontro con Peter Quint; la descrizione minuta di tutti i movimenti della governante, che, affacciandosi ad un'altra finestra, è sicura di avere finalmente la prova dei rapporti tra i bambini e i fantasmi, non fa che

16. *Ibid.*, p. 72.

17. *Ibid.*, p. 75.

umentare la tensione, che si accumula tutta sull'ultima frase, su quel nome su cui ormai non abbiamo più dubbi e che aspettiamo come una sorta di liberazione:

Then I saw something more. The moon made the night extraordinarily penetrable and showed me on the lawn a person, diminished by distance, who stood there motionless and as if fascinated, [...] but the presence on the lawn was not in the least what I had conceived and had confidently hurried to meet. The presence on the lawn — I felt sick as I made out — was poor little Miles himself<sup>18</sup>.

L'ambiguità della scena poggia tutta su questo equivoco in cui il lettore è indotto, grazie al quale le figure di Miles e di Quint vengono per un attimo a sovrapporsi; e la sovrapposizione diventa vera e propria fusione alla fine della terza scena notturna (un dialogo tra la governante e Miles), quando vediamo il bambino assumere per un brevissimo istante, quasi una improvvisa sinistra metamorfosi, la parte diabolica di Peter Quint:

The answer to my appeal was instantaneous, but it came in the form of an extraordinary blast and chill, a gust of frozen air and a shake of the room as great as if, in the wild wind, the casement had crashed in. The boy gave a high, loud shriek which, lost in the rest of the shock of sound, might have seemed indistinctly a note either of jubilation or terror. I jumped to my feet again, and was conscious of darkness. So for a moment we remained, while I stared about me and saw the drawn curtains unstirred and the window tight.

'Why, the candle's out!' I then cried.

'It was I who blew it, dear!' said Miles<sup>19</sup>.

Ma certamente non ci sorprende, a questo punto, che, nelle stesse scene, James continui ad insistere sulle immagini paradigmatiche dell'innocenza: « He stood there, more than ever,

18. *Ibid.*, p. 76.

19. *Ibid.*, p. 105.

a *little fairy prince* », « He literally *bloomed* », « He could afford *radiantly* to assent », anche se c'è da notare, a proposito della Luce, che questa è ormai quasi sempre associata al suo valore opposto, l'Oscurità: « I can still see his wonderful smile, the whites of his beautiful eyes [...] *shine* to me *in the dusk* », oppure: « He fairly *glittered* in the *gloom* », dove i due valori lessicali opposti, tenuti insieme anche da un gioco allitterativo, aiutano l'idea di un tutto inscindibile, come Male e Bene nel piccolo Miles.

Possiamo notare a questo proposito che alcune delle parole chiave, associate al concetto di luce costituiscono, nell'arco dell'intero racconto, anche un paradigma fonico, che riflette la trasformazione semantica, appunto, del valore Luce. Abbiamo infatti:

GLOW	GLITTER GLOOM	GLIMMER	GLARE
che ricorre all'inizio, associato ai capelli di Flora e alla freschezza dei due bambini.	che troviamo ad un certo punto associati.	la luce vacillante della candela che, nella scena di cui sopra, illumina appena il volto di Miles <sup>20</sup> .	usato per due volte, a proposito di Miles, nella scena finale, ed il cui valore connotativo di 'balenio sinistro' emerge anche dal fatto che il verbo 'glare' è stato associato fin dall'inizio allo sguardo di Peter Quint

Dopo queste scene centrali, la storia procede rapidamente verso la tragica conclusione; sappiamo ormai che il mondo dei bambini e quello dei fantasmi sono in contatto, che, anzi, sono un tutto inscindibile; il mondo della « analogia della innocenza » si è frantumato e trasformato; e, parallelamente, si frantumano e si trasformano gli attributi paradigmatici dell'eroe innocente.

Sempre più frequenti si fanno le immagini di malattia,

20. *Ibid.*, p. 102: « I fairly held my breath a minute, and even from my *glimmering taper* there was light enough to show how he smiled up at me from his pillow ».

che si oppongono al « bloom of health and happiness » in cui ci appaiono i bambini nelle prime pagine:

His clear listening face, framed in its smooth whiteness, made him for the minute as appealing as some wistful patient in a children's hospital<sup>21</sup>.

He gave, like a convalescent slightly fatigued, a languid shake of his head<sup>22</sup>.

He turned off a little, facing round toward the wall and holding up his hand to look at as one had seen sick children look<sup>23</sup>.

L'ultima volta che sentiamo parlare di Flora, dopo il suo incontro con Miss Jessel sul lago, sappiamo che « she was so markedly feverish, that an illness was perhaps at hand ».

Nell'ultima scena, che si conclude con la morte di Miles, abbiamo « his actually flushing with pain », dove ritroviamo, a rappresentare il volto di Miles acceso dalla febbre, lo stesso verbo *flush* che era stato più volte associato al fragrante colore dei bambini, o alla luce rosea soffusa nel cielo estivo; e ancora: « his beautiful little fevered face », « a sick little headshake ». Rientrano naturalmente nello stesso paradigma i frequenti accenni al pallore dei bambini, quel pallore che, abbiamo visto, apparteneva alla tipologia di Quint e Miss Jessel.

L'equivalenza Miles-Quint viene sottolineata e ribadita, sempre nell'ultima scena: « the face that was close to mine [quella di Miles] was as white as the face against the glass [quella di Quint] ». Poche righe più su Peter Quint aveva mostrato per l'ultima volta, attraverso la finestra, « his white face of damnation ».

Perfino la straordinaria bellezza di Flora svanisce:

her incomparable childish beauty had suddenly failed, had quite vanished ... she was literally, she was hideously hard; she had turned common and almost ugly<sup>24</sup>.

21. *Ibid.*, p. 102.

22. *Ibid.*, p. 103.

23. *Ibid.*, p. 104.

24. *Ibid.*, p. 116.

E si frantuma anche il paradigma della giovinezza e della freschezza: « At such times she's not a child; she's an old, old woman. », oppure « It has made her, every inch of her, quite old ». Già a proposito di Miles era stato detto: « My absolute conviction of his secret precocity made him as accessible as an older person ».

Con l'appassire dei bambini, appassisce e invecchia anche la natura: « The summer had turned, the summer had gone; the autumn had dropped upon Bly and had blown out half our lights », dove viene anche ripreso il *pattern* della luce.

Nell'ultima scena in cui appare, Flora tiene in mano « a big, ugly spray of *withered fern* »; Miles, nell'ultima sequenza, fissa « The stupid *shrubs* ... and the dull things of November ». Il giardino di Bly, di cui abbiamo notato il valore paradigmatico, è diventato un luogo di desolazione e morte:

The place, with its grey sky and withered garlands, its bared spaces and scattered dead leaves, was like a theatre after the performance, all strewn with crumpled play bills<sup>25</sup>.

L'immagine, bellissima, del teatro vuoto, oltre alla connotazione più immediata di desolazione, ha anche un altro valore: sta ad indicare che la « fairy tale », la rappresentazione del mondo semplice e felice del *romance*, è finita; e possiamo qui ricollegarci ad un'altra serie di immagini, in cui i bambini ci appaiono come attori, che recitano la loro parte di eroi innocenti.

We lived in a cloud of music and affection and success and private *theatricals*.

They had never wanted to do so many things for their poor protectress ... reading her passages, telling her stories ... pouncing out at her, in disguises, as animals and historical characters, and above all, astonishing her by the 'pieces' they had secretly learnt and could interminably recite<sup>26</sup>.

25. *Ibid.*, p. 86.

26. *Ibid.*, p. 68.

They not only popped out at me as tigers and as Romans, but as Shakespearians, astronomers, and navigators.

Si parla inoltre di « our finest *exhibitions* », della crescente difficoltà dei bambini « *to play ... a part of innocence and consistency* »; e nell'ultima scena, Flora fissa la governante « with her small *mask of disaffection* »; forse può trovare posto in questo paradigma anche una immagine, che troviamo nelle prime pagine, e che sfugge a qualsiasi riduzione logica (le ingegnose spiegazioni date dalla critica psicanalitica non possono non apparire forzate); mi riferisco al momento in cui anche Peter Quint, senza una ragione, viene associato dalla governante alla figura dell'« attore »:

'He gives me a sense of looking like an actor'.

'An actor!'

'I've never seen one, but so I suppose them ...' <sup>27</sup>

Ma non è ancora tutto; suoni inarticolati e diabolici escono dalla bocca di Miles e Flora, la cui voce armoniosa era stata più volte paragonata alla musica: « The boy gave a *high, loud shriek* », « she launched an almost *furious wail* ».

La Musica, inoltre, pur rimanendo un elemento del mondo dei bambini (« we lived in a cloud of music and affection... »), non esclude ora i terribili silenzi che accompagnavano le apparizioni di Quint e Miss Jessel:

After these secret scenes I chattered more than ever ... till one of our *prodigious, palpable bushes* occurred ... the strange, dizzy lift or swim into a stillness, a pause of all life, that had nothing to do with the more or less noise we at the moment might be engaged in making and that I could hear through any intensified mirth or *quicken'd recitation or any louder strum of the piano* <sup>28</sup>.

Possiamo accennare infine a come il sublime rapporto tra i due fratelli si trasformi a tratti in una intesa diabolica, e alla terribile ambiguità contenuta in poche parole come queste:

27. *Ibid.*, p. 47.

28. *Ibid.*, p. 88.

'The trick's played ... they've successfully worked out their plan. He found the most divine little way to keep me quiet while she went off.

'Divine?'

'Infernal, then!'<sup>29</sup>

Il bambino, come simbolo della coesistenza di valori opposti, come creatura che sfugge all'antitesi morale di Bene e Male, è figura paradigmatica nella narrativa di James; i pochi bambini protagonisti dei suoi racconti hanno funzioni e caratteristiche identiche: creature di passaggio tra il mondo degli angeli e quello degli uomini, essi ritengono le caratteristiche di entrambi. Sono isolati da qualsiasi contesto sociale, spesso soli al mondo, e sono felici, finché è concesso loro di non rientrare negli schemi morali del mondo degli adulti, ma c'è sempre qualcuno che vuole insegnare loro che al mondo ci sono il Bene e il Male, e allora la posizione di angeli-diavoli non è più possibile; la loro è sempre una morte violenta e assurda; essi cadono, come del resto era caduta Daisy Miller, vittime della furia analitica degli adulti, che tutto vogliono ridurre a formule, a frammenti ben catalogati. Dolcino, il piccolo protagonista di *The Author of Beltraffio*, sembra « stamped with some social stigma ».

La opposizione America-Europa si ripropone, in termini più drammatici, nella opposizione tra il mondo dei bambini e quello degli adulti; il bambino però, a differenza dell'ingenuo e spesso limitato Americano in Europa, capisce e conosce molte cose del mondo degli adulti; egli chiede solo di continuare il suo gioco, di poter recitare la sua parte di « angelo innocente ». Di Morgan Moreen, il protagonista di *The Pupil*, si dice:

He was a pale, lean, acute, undeveloped little cosmopolite, who liked intellectual gymnastics and who, also, as regards the behaviour of mankind, had noticed more things than you might

29. *Ibid.*, p. 108.

suppose, but who nevertheless had his proper playroom of superstitions, where he smashed a dozen toys a day<sup>30</sup>.

Miles, Morgan, Dolcino: son tre bambini per molti aspetti diversi, come sono diversi i racconti di cui sono protagonisti (una classificazione tradizionale definirebbe *The Turn of the Screw* un racconto del Soprannaturale, *The Author of Beltraffio* uno del filone 'Arte e Artista', e *The Pupil* una commedia sociale).

Se mettiamo a confronto questi tre personaggi, vediamo nondimeno che ritornano, per ognuno, le stesse immagini: il piccolo principe solitario, l'orfano, e poi immagini di piccoli malati, di volti accesi dalla febbre o mortalmente pallidi, di angeli che assumono a tratti una espressione diabolica, di bambini che, in un momento, sembrano diventare dei vecchi.

La tabulazione seguente può dare un'idea di questi rapporti paradigmatici.

	MILES	DOLCINO	MORGAN
Isolamento	E' orfano; ha solo uno zio che non vuole occuparsi di lui.	E' apparentemente circondato di affetto, ma: « I felt ... quite as if he had been an orphan, or a changeling ».	Isolato nell'ambito della propria famiglia, che non vuole occuparsi di lui.
Bellezza eccezionale	« He was incredibly beautiful », etc.	« The child was extraordinarily beautiful »	
Intelligenza eccezionale	« his secret precocity », etc.	« He's very precocious, and very sensitive »	« Morgan was supernaturally clever »
Regalità	« a little fairy prince », etc.	« He looked like a little invalid prince »	
Musica	« the high, sweet, casual pipe », etc.	« His silver pipe ... »	« He had ... little musical vibrations as taking as picked-up airs »

30. *The Pupil*, in *The Complete Tales of Henry James*, cit., vol. VII.

	MILES	DOLCINO	MORGAN
Felicità	« Oh, I'm happy anywhere! »,	« He would be very happy anywhere! »	
Elemento Soprannaturale	« <i>their more than earthly beauty</i> », etc.	« <i>the more than mortal bloom</i> »	« Morgan was <i>supernaturally clever</i> »
Elemento Angelico	« He was therefore <i>an angel</i> », etc.	« he had the face of <i>an angel</i> »	« They called him <i>a little angel</i> »
Elemento Angelico	« How is he such an <i>angel now?</i> »	« ... and yet ... it was hard to keep from murmuring all tenderly 'Poor little <i>devil!</i> ' though why one should have applied this epithet to a living <i>cherub</i> is more than I can say ».	
Elemento Diabolico	« Yes, if he was a <i>fiend</i> at school! », etc.		
Impossibilità di vivere nel mondo comune	« He was <i>too fine and fair</i> for the little horrid unclean school-world »	« There was something ... in his beauty composed ... of elements <i>too fine and pure</i> for the breath of this world » « I grasped the truth of his being <i>too fair</i> to live »	« You are <i>too clever</i> to live! »
Innagini di malattia	« ... some wistful patient in a children's hospital », etc.	« a little invalid prince »	« his face was sickly without being delicate »
Il bambino vecchio	« he was as accessible as an older person ... » etc.		« the air in his elderly shoulders of a boy who didn't play »
La Morte	Violenta e assurda	Violenta e assurda	Violenta e assurda