

**Fridolin-Harford incontra Nachtigall-  
Nightingale: un saggio di analisi comparativa  
tratto da *Traumnovelle-Eyes Wide Shut***

CHIARA STELLA

Scuole Civiche Milano  
Fondazione di partecipazione  
Dipartimento Lingue  
Scuola Superiore per Mediatori Linguistici  
Via Alex Visconti, 18 – 20151 MILANO

**Relatore Prof. Bruno Osimo**

**Correlatrice Prof.ssa Elisabetta Potthoff**

Diploma in Scienze della Mediazione Linguistica

16 Marzo 2006

Per l'edizione italiana

©2006 Chiara Stella

## **INDICE**

<b>ABSTRACT</b>	<b>5</b>
<b>ENGLISH ABSTRACT</b>	<b>5</b>
<b>ABSTRACT EN ESPAÑOL</b>	<b>5</b>
<b>1. LA TRADUZIONE FILMICA COME ESEMPIO DI TRADUZIONE EXTRATESTUALE E I METODI DI ANALISI DEI CAMBIAMENTI TRADUTTIVI</b>	<b>7</b>
<b>1.1 La traduzione intersemiotica di Roman Jakobson</b>	<b>7</b>
<b>1.2 Peeter Torop e la traduzione extratestuale</b>	<b>8</b>
1.2.1 Le coordinate cronotopiche	9
1.2.2 Le traduzioni filmiche	11
<b>1.3 Il processo traduttivo</b>	<b>13</b>
1.3.1 I modelli di approccio all'analisi comparativa	15
1.3.2 Un modello di sintesi dei cambiamenti traduttivi	19
<b>2. DOPPIO SOGNO DI ARTHUR SCHNITZLER E EYES WIDE SHUT DI STANLEY KUBRICK</b>	<b>23</b>
<b>2.1 Arthur Schnitzler</b>	<b>23</b>
2.1.2 <i>Traumnovelle</i>	25
2.1.3 Breve analisi del racconto	28
<b>2.2. Stanley Kubrick</b>	<b>30</b>
2.2.1 <i>Eyes Wide Shut</i>	32
2.2.2 Breve analisi del film	35
<b>3. UN PASSO DEL RACCONTO E LA MEDESIMA SCENA DEL FILM: ANALISI COMPARATIVA</b>	<b>39</b>

<b>3.1 Fridolin incontra Nachtigall, Bill incontra Nightingale</b>	<b>39</b>
3.1.2 Analisi mediante il modello cronotopico di Torop	43
3.1.3 Considerazioni conclusive	53
<b>CONCLUSIONI</b>	<b>55</b>
<b>RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI</b>	<b>58</b>

## **ABSTRACT**

*La tesi si propone di fornire un saggio di analisi comparativa basato sul confronto tra una sequenza del film *Eyes Wide Shut* di Stanley Kubrick e il medesimo passo del racconto *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler, da cui il film è stato tratto, mediante l'applicazione del modello cronotopico di Peeter Torop. Il primo capitolo verte sul concetto di traduzione intersemiotica introdotto da Roman Jakobson e sulla traduzione filmica come esempio di quella che viene definita da Peeter Torop «traduzione extratestuale». Vengono poi analizzati due modelli di analisi dei cambiamenti traduttivi: il modello di Leuven-Zwart e il modello cronotopico di Torop, e la possibilità di individuare tali cambiamenti mediante un modello di sintesi. Nel secondo capitolo vengono riportate le biografie di Arthur Schnitzler e Stanley Kubrick, la trama delle opere e una breve analisi finalizzata ad individuarne le tematiche principali, ossia la dicotomia fedeltà-tradimento, l'alienazione nel rapporto di coppia e lo smarrimento esistenziale dell'individuo. Nel terzo capitolo vengono riportati il passo del racconto in cui il protagonista incontra il pianista Nachtigall e la corrispondente sequenza del copione del film. Viene poi svolta un'analisi comparativa secondo il modello cronotopico di Torop e tratte conclusioni da cui emerge la scelta del cronotopo del contenuto microtestuale come dominante del metatesto.*

## **ENGLISH ABSTRACT**

*The thesis gives a comparative analysis based on the comparison between a sequence of Stanley Kubrick's film *Eyes Wide Shut* and the analogous passage taken from Arthur Schnitzler's *Traumnovelle*, on which the film was based. The comparison was carried out by applying Peeter Torop's chronotopical model. The first chapter focuses on the concepts of intersemiotic translation – as first described by Roman Jakobson – and on film translation as an example of what Peeter Torop calls “extratextual translation.” Two models of translation shift are then analysed: Leuven-Zwart's model and Torop's chronotopical model. Further analysis discusses whether the shifts can be singled out using a synthesis model. The second includes the biographies of Arthur Schnitzler and Stanley Kubrick, the plot of their works and a short analysis aimed at highlighting the main themes, namely the fidelity-infidelity dichotomy, alienation within the couple and existential bewilderment. The third chapter comprises the passage of the novel where the protagonist meets Nachtigall the pianist, along with the respective sequence from the film's script. Following is a comparative analysis based on Torop's chronotopical model. The conclusions single out the microtextual contents chronotope as the target text's dominant.*

## **ABSTRACT EN ESPAÑOL**

*La tesis es un ejemplo de análisis comparativo basado en la comparación entre una escena de la película *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick y el mismo fragmento de la novela *Traumnovelle* de Arthur Schnitzler, en la que la película se inspira. Para llevar a cabo esta comparación se utilizó el modelo cronotópico*

*de Peeter Torop. En el primer capítulo se habla del concepto de traducción intersemiótica introducido por Roman Jakobson y de la traducción fílmica como ejemplo de la que Peeter Torop define «traducción extratextual». A continuación se analizan dos modelos de análisis de los cambios traductivos - el modelo de Lauven-Zwart y el modelo cronotópico de Torop – y la oportunidad de destacar estos cambios a través de un modelo de síntesis. En el segundo capítulo se encuentran las biografías de Arthur Schnitzler y la de Stanley Kubrick, la trama de las dos obras y un breve análisis para subrayar los temas principales, o sea la dicotomía fidelidad-traición, la alienación en la relación de pareja y la turbación existencial del individuo. En el tercer capítulo presenta el pasaje de la novela en la que el protagonista encuentra al pianista Nachtigall y la misma secuencia del guión de la película. Finalmente he desarrollado un análisis comparativo utilizando el modelo cronotópico de Torop, del que se desprende que la dominante del metatexto es el cronotopo del contenido microtextual.*

# **1. LA TRADUZIONE FILMICA COME ESEMPIO DI TRADUZIONE EXTRATESTUALE E I METODI DI ANALISI DEI CAMBIAMENTI TRADUTTIVI**

## **1.1 La traduzione intersemiotica di Roman Jakobson**

Il concetto di traduzione intersemiotica è alquanto recente nel campo della semiotica e degli studi sulla traduzione. È grazie a Roman Jakobson, linguista e filologo russo, che la traduzione intersemiotica entra a pieno titolo nel campo di studi della traduttologia. Il ricercatore, con il suo celebre saggio del 1959 *On linguistic aspects of translation*, imprime un'importante svolta a gli studi sulla traduzione, individuando innanzitutto la natura semiotica dell'atto traduttivo. La possibilità di inserire la traduzione nel campo d'indagine della semiotica è di fondamentale importanza per allargare lo studio della traduzione a processi che venivano fino ad allora considerati estranei ad essa, quali in particolare la riverbalizzazione nella stessa lingua e la trasmutazione in un codice non verbale.

Jakobson lega il concetto di traduzione a quello di interpretazione e distingue tre modi di interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua o in un sistema di simboli non linguistici. Lo studioso russo propone quindi uno schema tripartito, secondo il quale esistono tre grandi categorie di traduzioni: la traduzione endolinguistica o intralinguistica, detta anche riformulazione, che consiste nell'interpretazione dei segni verbali per mezzo di altri segni della stessa lingua; la traduzione interlinguistica o traduzione propriamente detta, che consiste nell'interpretazione dei segni verbali per mezzo di un'altra lingua; la traduzione intersemiotica o trasmutazione, che consiste nell'interpretazione dei segni verbali per mezzo di segni di sistemi segni non verbali.<sup>1</sup>

Ed è a quest'ultima categoria che appartiene la versione filmica di un romanzo, così come la “traduzione” in dipinto di una poesia.

---

<sup>1</sup> B. Osimo, 2002, p. 180

## 1.2 Peeter Torop e la traduzione extratestuale

Il concetto di traduzione intersemiotica viene in seguito ripreso da Peeter Torop nel suo libro *La traduzione totale*, del 1995. Lo studioso, rifacendosi a Jakobson, parla di traduzione extratestuale, ovvero un processo che abbia come prototesto o come metatesto un testo non verbale scritto, ad esempio una traduzione in cui il prototesto è un testo, mentre il metatesto è un'immagine o un film.

Nel capitolo relativo alla traduzione extratestuale, Torop si sofferma appunto sulla traduzione filmica di un testo verbale, analizzandone le caratteristiche ed i problemi di traducibilità. L'autore afferma che il critico letterario e il critico cinematografico analizzano un testo suddividendolo in parti. La strutturalità è quindi un segno distintivo del testo. Un testo può essere strutturato basandosi sul linguaggio naturale (lessico, sintassi ecc.), sull'architettura (episodio, capitolo ecc.) o sulla poetica (tempo, spazio, intreccio ecc.). Anche un film, come testo, può essere diviso verticalmente in parola, suono e immagine e orizzontalmente in fotogrammi, episodi, pezzi di montaggio, mentre sul piano della poetica si devono poi prendere in considerazione la luce, il colore, la musica, il montaggio ecc.<sup>2</sup> Sulla base di ciò Torop conclude che,

La differenza fondamentale tra film e opera letteraria sta nel fatto che la letteratura viene fissata sotto forma di parola scritta, quando invece nel film l'immagine è sostenuta dal suono, sotto forma di musica o di parole.<sup>3</sup>

In sostanza, in un film il verbale viene ad essere recepito insieme al visivo. Contraddicendo la semiologia, secondo la quale è la preponderanza del linguaggio verbale sugli altri sistemi segnici è innegabile, Torop afferma che l'unica prerogativa del linguaggio verbale sta nella sua capacità di descrivere gli altri codici. I procedimenti espressivi di ogni linguaggio, di ogni arte, sono diversi, ed ogni linguaggio offre quindi possibilità espressive che gli altri linguaggi non offrono. Il linguaggio non verbale, di conseguenza, oltre ad avere possibilità inferiori rispetto al linguaggio verbale, possiede anche caratteristiche a

---

<sup>2</sup> P. Torop, 2000, p. 308

<sup>3</sup> P. Torop, 2000, p. 308

quest'ultimo precluse. Il cinema, ad esempio, dispone di modalità espressive che possono non essere disponibili in altri tipi di codice, artifici artistici che in letteratura risulterebbero inattuabili.

Questa diversità tra i mezzi a disposizione della letteratura e quelli a disposizione del cinema è di fondamentale importanza nel momento in cui si tratta di tradurre un libro in film, poiché è evidente che il principio di equivalenza viene necessariamente meno e di conseguenza diviene necessario lavorare sul diverso potenziale espressivo dei codici.

È del resto indubbio che in qualsiasi processo traduttivo si ha sempre un residuo, come è indubbio il fatto che coesistano sempre quattro componenti: conservazione, modifica, eliminazione e aggiunta di elementi testuali. Anche nella traduzione intersemiotica occorre quindi tener conto fin dall'inizio del fatto che è inevitabile conservare qualcosa dell'originale, ma anche modificare, omettere e aggiungere qualcosa.<sup>4</sup> È perciò necessario impostare una strategia traduttiva che permetta di decidere quali componenti del prototesto sono le più caratterizzanti e quali invece possono essere sacrificate in nome della traducibilità di un'altra parte del testo.

### **1.2.1 Le coordinate cronotopiche**

Per realizzare una traduzione filmica di un testo verbale, il traduttore intersemiotico deve compiere un'operazione di suddivisione dell'originale in parti per trovare per ciascuna di esse un traducevole. In sostanza, è necessario decidere a quali elementi della composizione filmica affidare la traduzione di taluni elementi stilistici o narratologici dell'originale ed in seguito ricomporre tali parti ricreando la coesione e la coerenza del testo.

Nell'analisi del testo, secondo Torop, è di primaria importanza l'ambito del cronotopo, le coordinate culturali di un testo, ossia spazio, tempo e cultura da cui è generato o per cui è tradotto. Compiendo un'analisi dei cronotopi dell'originale

---

<sup>4</sup> P. Torop, 2000, p. 318

il traduttore può stabilire la dominante del testo, e puntare sul risultato di tale analisi per impostare le strategie traduttive.

Le coordinate cronotopiche permettono infatti di stabilire le relazioni diatopiche, diacroniche, psicologiche, culturali tra lettore modello del prototesto e lettore modello del metatesto, di analizzare il mondo soggettivo dei personaggi e il mondo funzionale creato dall'autore. All'interno di un film è possibile distinguere tre differenti livelli cronotopici:

1. il cronotopo topografico, che riguarda lo spazio e il tempo dell'intreccio, spazio e tempo con i quali lo spettatore entra in contatto durante l'azione. In questo cronotopo si muovono i personaggi, il cui comportamento, linguaggio ecc. ne riflettono la soggettiva relazione con spazio e tempo. L'analisi di questo cronotopo include anche le varietà di lingua della narrazione e del narratore nello svilupparsi degli intrecci che costituiscono la trama;

2. il cronotopo psicologico, che riguarda l'*aura espressiva* dei personaggi, nonché il loro mondo, la loro autostima e la loro valutazione degli altri e degli eventi. L'*aura espressiva* del personaggio è la coerenza percettiva con cui viene descritto. Ciò comporta coerenza descrittiva da parte dell'autore, ma anche del traduttore: senza questa, il lettore non riesce più a focalizzare il personaggio con la chiarezza con cui viene presentato nel prototesto.

In questo cronotopo rientra quindi tutto ciò che concerne la psicologia dei personaggi e la sua espressione letteraria;

3. il cronotopo metafisico, un cronotopo concettuale, che riguarda la visione dell'autore. L'autore ha infatti una sua interpretazione del cronotopo, che si riflette nel suo mondo estetico, plasmato in un lessico che è peculiare rispetto a quello di ogni altro autore. Possono quindi essere presenti parole preferite, ricorrenti, immagini, visioni di mondo particolari o caratteristiche lessicali di una corrente letteraria, che naturalmente devono essere riconoscibili.<sup>5</sup>

Questi tre cronotopi possono esistere separatamente e costituire un insieme, o uno di essi può risultare dominante rispetto agli altri.

---

<sup>5</sup> P. Torop, 2000, p. 319

## 1.2.2 Le traduzioni filmiche

Torop procede poi descrivendo i diversi tipi di traduzione filmica. In tale analisi l'autore tenta di unire gli aspetti comuni a film e letteratura, i livelli e la narratività del testo con la cronotopia.

1. La traduzione filmica macrostilistica. Queste traduzioni hanno la dominante nel testo o nei suoi tratti distintivi formali. Sono da far risalire a questa categoria la maggior parte delle traduzioni filmiche classiche, in cui si tendono a conservare sia i limiti del testo sia a personaggi principali e la correlazione intreccio-fabula. Nelle traduzioni filmiche macrostilistiche domina il cronotopo stilizzato. Alla base della stilizzazione può stare lo stile del prototesto, ma anche la volontà di orientare il film verso un pubblico straniero, il tentativo di rendere il film più rappresentabile o la marcatura del cronotopo al fine di mediare con una cultura altrui.

2. La traduzione filmica precisa. Fulcro di queste traduzioni sono informazione e contenuto. Generalmente rientrano in questa categoria i cosiddetti film lenti, in cui il contenuto viene esposto in modo dettagliato e ,se è ritenuto necessario, commentato.

Vengono frequentemente utilizzati l'epilogo o il prologo, così come didascalie intermedie. In alcuni casi viene inserita la narrazione fuori campo, che consente al narratore di commentare il passare del tempo, informare lo spettatore sul tempo trascorso tra due diversi episodi, commentare i sentimenti dei personaggi. I film di questo tipo si impegnano a conservare il cronotopo concreto (degli eventi). È quindi possibile la presenza di didascalie esplicative e viene prestata estrema attenzione alla precisione nei costumi, nell'arredamento.

3. La traduzione filmica microstilistica. Alla base della traduzione filmica microstilistica è il personaggio. La completa focalizzazione sul personaggio comporta l'approfondimento, anzitutto di carattere psicologico, del carattere di un solo protagonista e la modifica di tutto il testo in funzione del protagonista scelto.

In questi film ci si può allontanare dallo spazio dell'intreccio o addirittura discostare dal cronotopo. Si tratta quindi di un cronotopo storico concreto (modificato). È anche possibile lo spostamento del protagonista in un altro cronotopo storico.

4. La traduzione filmica-citazione. In questa categoria la dominante è il motivo. Si tratta di film piuttosto simili a quelli che rientrano nella tipologia precedente, ma hanno un legame meno stretto con l'originale, in quanto a livello di motivo è possibile effettuare la traduzione filmica non soltanto di un'opera, ma di tutto un autore. Si tratta di film spesso composti da episodi slegati, poiché, unificando più opere, diviene difficile preservare la specificità dell'autore e i legami causali tra fatti e personaggi. In essi viene rappresentato il cronotopo concreto (concettualizzato). Lo scenario storico è riconoscibile, ma risulta modificato, in quanto comportamento, oggetti e concezione vengono dotati di un nuovo simbolismo o arricchito da effetti di luce, colore e suono.

5. La traduzione filmica tematica. Queste traduzioni hanno come dominante il tema. I motivi rientrano qui nel tema e viene conservata la maggior parte dei motivi autoriali. Il cronotopo è legato al tema, ma può essere arcaizzato o modernizzato. Si parla dunque di cronotopo compensatorio. Traduzioni filmiche tematiche sono ad esempio film tratti da opere letterarie nelle quali l'autore non ha concretizzato il cronotopo o film che traducono il tema di un'opera in un altro cronotopo, generalmente modernizzando il tema. In questo caso il tema viene conservato inalterato, ma la poetica dell'autore non viene osservata.

6. La traduzione filmica descrittiva. Le traduzioni di questo tipo si basano sul conflitto e sullo tentativo di rafforzare tale conflitto. Ciò diviene possibile grazie al cronotopo associativo.

7. La traduzione filmica espressiva. Dominante di questa categoria è il genere. Il testo viene ricostruito liberamente a seconda del genere e viene ambientato nell'epoca contemporanea o in una dimensione atemporale. Le traduzioni filmiche

espressive possono essere considerate universali, in quanto hanno un legame debole con il tempo e lo spazio. Si parla di cronotopo astratto (modificato).

8. La traduzione filmica libera. Quest'ultima tipologia di traduzioni si basa sull'interpretazione o sulla versione e trasmette una versione del testo molto originale. In confronto ai film tematici, questi film sono più concettuali, spesso anche più fedeli all'originale, sebbene lo stile del regista sia fondamentale. Nonostante la vicinanza al testo il regista, elimina, aggiunge, inserisce modifiche ed elementi del proprio stile. La dominante è il cronotopo concreto (del regista).<sup>6</sup>

### **1.3 Il processo traduttivo**

Come già detto in uno dei paragrafi precedenti, nella traduzione intersemiotica il tipo di codice del prototesto è diverso dal tipo di codice del metatesto. La strategia traduttiva consiste dunque nell'analizzare il prototesto nei suoi vari elementi costitutivi, decidere per ognuno se eliminarlo, conservarlo o modificarlo ed infine ripensare il testo mediante gli strumenti a disposizione nel tipo di codice del metatesto. La fase sintetica finale di ricomposizione dei diversi elementi nel metatesto ha come punto fondamentale la coesione e la coerenza del metatesto. Ma il processo traduttivo appena descritto non riguarda però solo la traduzione intersemiotica, ma, al contrario, accomuna tutti i vari tipi di traduzione. Analizziamolo quindi con più attenzione.

Il processo traduttivo è scomponibile in due diverse fasi, la fase di analisi e la fase di sintesi. La prima prevede la lettura e l'analisi del testo di partenza, il prototesto, al fine di individuarne la dominante, ossia un elemento che costituisca la caratteristica principale attorno alla quale si costruisce l'identificazione dell'intero testo, e le possibili dominanti del metatesto, ossia gli aspetti più facilmente traducibili e più importanti da tradurre nella cultura ricevente. Il traduttore deve quindi concentrarsi sulla distinzione tra elementi neutri ed elementi specifici, distinzione da compiere valutando il contesto culturale (rimandi intertestuali), il

---

<sup>6</sup> P. Torop, 2000, p. 333-343

contesto poetologico del singolo autore (rimandi intratestuali) e gli elementi verbali immediatamente precedenti e successivi all'elemento in questione (contesto). Il traduttore privilegerà certi aspetti del prototesto e ne porrà altri, considerati secondari, in secondo piano.

In questa fase è poi necessario individuare anche il residuo traduttivo e sviluppare una strategia per una resa di tale residuo al di fuori del testo tradotto: una resa metatestuale.

La seconda fase consiste nella stesura vera e propria del testo tradotto, il metatesto. È la fase di sintesi, in cui il traduttore proietta il prototesto su un lettore modello, ossia quello che secondo il traduttore potrà essere il lettore tipo del metatesto, il destinatario immaginato dall'autore.

Il processo traduttivo può inoltre essere incentrato sulla fase di analisi (e quindi la dominante della traduzione è l'attenzione per l'autore del prototesto) o sulla fase di sintesi (e allora la dominante della traduzione è l'attenzione per il lettore modello del metatesto). Il processo traduttivo può quindi orientarsi verso due diversi poli, quelli che il ricercatore israeliano Gideon Toury chiama «principio di adeguatezza» e «principio di accettabilità».<sup>7</sup> Secondo la strategia dell'adeguatezza la dominante del metatesto è la resa del prototesto in quanto tale e non la facilità di ricezione del metatesto secondo i canoni della cultura ricevente. Le traduzioni di questo tipo sono quelle che danno un buon apporto allo scambio tra culture, poiché conservano molto di ciò che è culturospecifico dell'originale. Secondo la strategia dell'accettabilità, invece, la dominante del metatesto non è il prototesto, ma la facilità di ricezione del metatesto secondo i canoni della cultura ricevente. Queste traduzioni, al contrario delle precedenti, non danno un grande apporto alla cultura ricevente in quanto molto di ciò che è culturospecifico del prototesto viene modificato.

---

<sup>7</sup> B. Osimo, 2002, p. 241

### 1.3.1 I modelli di approccio all'analisi comparativa

Uno dei punti cardinali intorno a cui vertono gli studi sul processo traduttivo è la descrizione delle scelte traduttive, o delle differenze esistenti tra prototesto e metatesto.

Negli ultimi decenni sono stati elaborati modelli che analizzano i cambiamenti microstrutturali, ovvero cambiamenti che riguardano unità di testo piccole come ad esempio parole, a prescindere dal contesto testuale, e ne traggono conclusioni per quanto riguarda il testo nell'insieme, o perlomeno producono un elenco dei microcambiamenti che hanno interessato un dato metatesto. Accanto a questi, ci sono poi modelli cronotopici in cui le categorie di cambiamenti non sono assolute come nel primo caso, ma specifiche, relative al contesto poetologico e culturologico del testo in questione e derivanti direttamente dalla sua analisi traduttologica.<sup>8</sup>

Esempio del primo tipo è il modello di Leuven-Zwart. La studiosa nederlandese è stata tra le prime ad affrontare la questione della critica della traduzione ponendosi concretamente il problema dell'analisi comparativa degli elementi di due testi in generale, e di prototesto e metatesto in particolare.

Tale modello è un modello bottom-up, poiché procede dal basso verso l'alto, ossia non prevede un'analisi preventiva della poetica globale del testo da cui si desumono le categorie da sottoporre ad un'analisi comparativa. Il modello analizza le caratteristiche dei cambiamenti del testo a priori e, solo in seguito, prova ad individuare le conseguenze globali.<sup>9</sup>

Si procede individuando nell'originale e nella traduzione i rispettivi transemi, ossia unità testuali comprensibili, che possono contenere o meno un predicato (ogni enunciato può essere scomposto in transemi). In seguito si esamina la relazione tra originali e traduzioni in termini di similarità rispetto a un arcitransema, cioè un comune denominatore tra transema di un testo e transema dell'altro testo. Le relazioni che ne risultano possono rientrare in due diverse categorie, le relazioni di modulazione e le relazioni di modifica, dove per

---

<sup>8</sup> B. Osimo, 2004, p. 90

<sup>9</sup> B. Osimo, 2004, p. 91

relazione si intendono i rapporti di somiglianza o dissomiglianza tra due entità e, nel caso specifico, tra transemi di un testo e transemi del testo che vi viene confrontato.

Le relazioni di modulazione sono relazioni di cambiamento binario e sono quelle in cui il cambiamento che avviene tra un elemento del prototesto e un elemento del metatesto segue la logica di una biforcazione lungo il continuum generalizzazione versus specificazione. Le relazioni di modulazione (specificazione o generalizzazione) si possono inoltre ulteriormente suddividere a seconda che riguardino: cultura (nazione, regione, etnia, comunità, professione ecc.), spazio (localizzazione, esotizzazione, universalizzazione), tempo non verbale (storicizzazione, modernizzazione, acronizzazione), idioletto dell'autore (accentuazione, ricostruzione, livellamento), idioletto del personaggio (accentuazione, ricostruzione, livellamento), stile del testo (accentuazione, ricostruzione, livellamento), registro (accentuazione, ricostruzione, livellamento), figura retorica (conservazione, adattamento, parafrasi).

Le relazioni di modifica sono invece relazioni di cambiamento non binario e riguardano sia la categoria del contrasto, sia quella della modulazione non binaria sotto il nome di «cambiamento non binario». La relazione di contrasto si verifica nel caso in cui un elemento del testo viene modificato in modo da renderlo irriconoscibile. Il contrasto può manifestarsi come omissione, aggiunta o cambiamento radicale di senso. Si ha invece una relazione di cambiamento non binario quando tra i due elementi del prototesto e del metatesto c'è una differenza che non è lungo il continuum tra due poli, ma è una differenza di carattere diverso da quello binario, ossia riguarda un elemento di testo al quale l'alternativa non è una sola, ma sono svariate.<sup>10</sup>

A quest'ultimo gruppo fanno riferimento anche le categorie, generalmente grammaticali o sintattiche, che non potrebbero caratterizzare una modulazione binaria, quali ad esempio: tempo e modo verbale, persona e classe grammaticale, forma verbale (passivo/attivo), aspetto verbale (perfettivo/imperfettivo), inversione d'ordine di elementi dell'enunciato.

---

<sup>10</sup> B. Osimo, 2004, p. 90

Quindi dopo aver individuato ed analizzato i microcambiamenti, se ne esaminano gli effetti potenziali sulla macrostruttura del metatesto.

Un esempio del secondo tipo è invece il modello cronotopico di Torop, un modello top-down, ovvero dall'alto al basso, in quanto analizza i dettagli solo dopo averne individuato l'importanza sistemica. Questo modello parte quindi dall'analisi traduttologica del testo specifico e, individuate le caratteristiche salienti degli elementi in riferimento allo specifico sistema-testo, controlla le alterazioni della poetica del testo introdotte dai cambiamenti traduttivi.<sup>11</sup>

Una delle difficoltà principali consiste nel tracciare un collegamento tra elementi linguistici e conseguenze strutturali. Occorre quindi che l'analisi traduttologica individui la dominante e le sottodominanti del testo e ne tracci le manifestazioni sul piano linguistico. Ecco alcune delle categorie fondamentali:

1. le parole concettuali, importanti non per la loro espressività, o perché collegano elementi distanti della struttura testuale, ma perché esprimono direttamente, attraverso il loro significato, concetti importanti per il contenuto complessivo del testo. La ripercussione della manipolazione di queste parole si riflette sul contenuto del testo;

2. le espressioni funzionali, che sono parole in sé secondarie, ma collocate e disseminate nel testo in modo strategico, al fine di collegare zone del testo fisicamente distanti, per creare riecheggiamenti tra un passo e l'altro, che fungono da rimandi intratestuali. Le espressioni funzionali possono anche essere definite parole-ponte o dettagli allusivi e la ripercussione della loro manipolazione avviene sulla struttura del testo;

3. i campi espressivi, costituiti da parole, modi di dire, forme grammaticali o sintattiche, ripetizioni, marche che caratterizzano lo stile di un personaggio, di un ambiente. Rispetto alla categoria precedente, la differenza risiede nel fatto che non si tratta di rimandi interni, ma sono caratteristiche dell'espressività di un autore, dello stile dell'autore modello. La manipolazione di queste espressioni si

---

<sup>11</sup> B. Osimo, 2004, p. 90

ripercuote sulla poetica del testo e la loro significatività è riscontrabile sia statisticamente sia a una lettura attenta o professionale;

4. i deittici, elementi linguistici che fanno implicitamente riferimento alle coordinate spazio-temporali dell'enunciazione in termini assoluti e non relativi, per esempio i pronomi personali, gli aggettivi dimostrativi, alcuni avverbi: qui, ora, dopo, là, questo, quello, ecc. I deittici danno per scontato che certi concetti da loro espressi, e per definizione relativi, possano essere compresi dal destinatario, pur essendo impliciti. Poiché riflettono un rapporto individuale dell'autore modello o del personaggio nei confronti della situazione, l'alterazione dei deittici si ripercuote sulla relazione tra individui, sulla psicologia individuale del personaggio o dell'autore. In traduzione è frequente una tendenza inconsapevole a modificare i deittici nell'atto stesso di mediazione culturale;

5. l'intertestualità, ovvero i rimandi da un testo ad un altro, e i realia, ovvero parole che denotano cose materiali culturospecifiche, sono entrambi elementi che caratterizzano le relazioni di un testo (e di una cultura) con le altre culture. La ripercussione della loro manipolazione avviene sulla relazione tra sistemi culturali, quindi sulla psicologia di gruppo di elementi della cultura del testo.<sup>12</sup>

Queste cinque categorie fondamentali sono collocabili lungo il continuum proprio versus altrui, dove per proprio intendiamo proprio del prototesto, ossia dell'autore e della cultura emittente, mentre per altrui intendiamo proprio del metatesto, ossia del traduttore e della cultura ricevente.<sup>13</sup> La collocabilità di queste categorie lungo tale asse indica che sono cronotopiche, ossia che sono inserite nel quadro di un'analisi specifica di un testo. Le categorie di Leuven-Zwart, al contrario, non sono collocabili sull'asse proprio/altrui, perché non sono cronotopiche. Nel passaggio da «albero» a «pioppo», non c'è né appropriazione né riconoscimento, ma una specificazione, indipendente dal co-testo e dal contesto.

Entrambi gli approcci presentano sicuramente dei vantaggi. Il modello di Leuven-Zwart permette, ad esempio, di prendere in esame anche le modifiche a parti del

---

<sup>12</sup> B. Osimo, 2004, p. 91

<sup>13</sup> B. Osimo, 2004, p. 92-93

testo che non hanno un'importanza strategica, ma che tuttavia esistono, come ad alcuni aspetti del lessico, (quelle parole che non rientrano nelle cinque categorie indicate per il secondo modello). L'approccio top-down permette invece di mettere immediatamente in luce gli elementi fondamentali, distinguendoli da quelli di sfondo. In mancanza di un'analisi cronotopica, la decisione riguardante i cambiamenti traduttivi finirebbe per rivolgersi indifferentemente ad un elemento piuttosto che ad un altro, indipendentemente dalla loro importanza sistemica e trascurando la dominante e le sottodominanti.

Osservando il modello di Leuven-Zwart per la parte che riguarda le modifiche lungo il continuum generalizzazione versus specificazione, notiamo che la studiosa introduce una dicotomia complementare rispetto alla dicotomia proprio/altrui. Mentre tale distinzione riguarda una relazione tra culture, la distinzione specificazione versus generalizzazione può anche riguardare elementi interni ad un'unica cultura. Diviene quindi possibile sovrapporre le due categorie ed usarle entrambe. Da questa sovrapposizione risulta dunque che una modifica traduttiva potrà essere considerata appropriante e generalizzante, appropriante e specificante, riconoscente e generalizzante, riconoscente e specificante.<sup>14</sup> Per esempio, la *paella* spagnola in una traduzione può diventare «risotto» (appropriante e generalizzante), oppure «risotto alla milanese» (appropriante e specificante), oppure «piatto di riso tipico spagnolo» (riconoscente e generalizzante) oppure ancora «paella con frutti di mare e verdura» (riconoscente e specificante).

### **1.3.2 Un modello di sintesi dei cambiamenti traduttivi**

Tuttavia, sia nell'opposizione tra proprio e altrui sia nel caso della dicotomia generalizzazione versus specificazione ci sono casi in cui il cambiamento va in una terza direzione. Nel primo caso questa terza possibilità è quella della standardizzazione o omologazione, e consiste nel modificare un elemento non nella direzione della cultura ricevente, né in quella della cultura emittente, ma in

---

<sup>14</sup> B. Osimo, 2004, p. 92-93

direzione di una cultura generica, al di sopra delle culture in esame e standard per entrambe. Ciò porta dunque a correggere l'opposizione binaria facendola diventare un'opposizione tripolare in cui si avranno tre diversi poli: appropriazione dell'altrui, riconoscimento dell'altrui e standardizzazione. Allo stesso modo, nella dicotomia generalizzazione versus specificazione, vi è la possibilità di una terza via, ovvero un trattamento neutro dell'elemento testuale, che non sia né specificante né generalizzante. I cambiamenti traduttivi verranno quindi catalogati lungo un continuum tripolare avente come poli: generalizzazione, specificazione e resa neutra.<sup>15</sup>

Se quindi si modifica la quadripartizione ottenuta tra proprio versus altrui e generalizzazione versus specificazione aggiungendo una terza possibilità in entrambi i casi (resa neutra e standardizzazione), si ottiene una divisione in nove parti da cui una trasformazione potrà risultare:

- appropriante e generalizzante, appropriante e specificante, appropriante e neutra;
- riconoscente e generalizzante, riconoscente e specificante, riconoscente e neutra;
- standardizzante e generalizzante, standardizzante e specificante, standardizzante e neutra.<sup>16</sup>

Un modello unico e onnicomprensivo, che tenga conto di entrambe le visioni e che accorpi la tipologia dei cambiamenti possibili tra prototesto e metatesto, deve inglobare svariati elementi, ossia: la nonartizione sopra descritta, le cinque categorie dell'analisi cronotopica, le tre categorie aggiuntive che non rientrano nell'analisi cronotopica ma sono parimenti soggette ad appropriazione, riconoscimento e standardizzazione e a generalizzazione, specificazione e resa neutra (ossia lessico generico, sintassi, versificazione), la categoria degli elementi che si modificano senza però seguire né il continuum generalizzazione versus specificazione né il continuum proprio versus altrui (ossia le modifiche che

---

<sup>15</sup> B. Osimo, 2004, p. 94-95

<sup>16</sup> B. Osimo, 2004, p. 95

Leuven-Zwart chiama di contrasto e tutte le modifiche né binarie né ternarie, come ad esempio quelle grammaticali). In questo modo si ottiene questo modello di sintesi:

n	metodo d'individuazione	cambiamento riguardante:	tipo di modulazione		ricaduta
			aspecifico	cultura propria/ cultura altrui	
1	generico	opposizioni non ternarie: omissioni, aggiunte, cambiamenti radicali di senso, cambiamenti grammaticali non binari			senso generico
2	generico	punteggiatura, metrica, rima	specificazione generalizzazione resa neutra	appropriazione riconoscimento standardizzazione	ritmo
3	generico	sintassi			poetica sintagmatica
4	generico	lessico			paradigma lessicale
5	cronotopico	parole funzionali			poetica strutturale
6	cronotopico	campi espressivi			poetica del macrotesto
7	cronotopico	parole concettuali			poetica del microtesto
8	cronotopico	realia, intertesti			psicologia gruppo
9	cronotopico	deittici			psicologia individuale <sup>17</sup>

La prima categoria racchiude tutte le opposizioni non binarie, ossia tutti quei cambiamenti che possono dare luogo a numerose alternative, a volte infinite. Vi rientrano omissioni, aggiunte, cambiamenti radicali di senso, cambiamenti di categoria grammaticale. L'arbitrarietà del cambiamento genera in questi casi una quantità indefinita di altre possibilità. Le categorie dalla seconda alla quarta sono invece categorie generiche. In esse occorre compiere un raffronto dell'uso lessicale, metrico e sintattico rispetto all'uso standard. Servono ad individuare scostamenti del traduttore dalle scelte dell'autore, scostamenti che possono realizzarsi in entrambe le direzioni, quali ad esempio, l'uso marcato di una parola nel prototesto resa con un uso non marcato nel metatesto. Infine, le ultime cinque

<sup>17</sup> B. Osimo, 2004, p. 97

categorie sono il risultato dell'analisi cronotopica e vengono realizzate su misura per i singoli testi. Durante l'analisi comparativa tra prototesto e metatesto, per poter ripartire i cambiamenti in queste categorie occorre svolgere un'analisi del testo specifico in modo tale da ricavare tutti i dati necessari.

## **2. DOPPIO SOGNO DI ARTHUR SCHNITZLER E EYES WIDE SHUT DI STANLEY KUBRICK**

### **2.1 Arthur Schnitzler**

Arthur Schnitzler nasce a Vienna il 15 maggio 1862. La sua è una famiglia di origine ebraica assimilata alla società borghese della capitale. Nel 1885 consegue la laurea in medicina e inizia la pratica in ospedale. Durante gli studi universitari emerge però la sua inclinazione letteraria e il giovane Schnitzler entra nel mondo letterario viennese frequentando il famoso caffè Griensteidl, dove si riunivano gli scrittori del gruppo *Jung Wien (Giovane Vienna)*, di cui facevano parte H. Bahr, H. von Hofmannsthal e R. Beer-Hofmann.

Nel 1886 entra come medico subalterno al Policlinico di Vienna nel reparto di psichiatria del professor Theodor Meynert, uno dei maestri di Sigmund Freud. Comincia a pubblicare regolarmente poesie, schizzi e aforismi nelle riviste *Deutsche Wochenschrift* e *An der schönen blauen Donau*. Nel 1888 fa stampare a sue spese la sua prima opera teatrale, l'atto unico *Das Abenteuer seines Leben (L'avventura della sua vita)*. Fra il 1888 e il 1893 scrive *Anatol*, un ciclo di sette brevi episodi in un atto, intrecciate l'una all'altra, che descrivono diversi momenti della vita di un elegante e frivolo damerino viennese.

Alla morte del padre, nel 1893, lascia l'impiego ospedaliero e apre uno studio medico privato. Inizia anche a scrivere brevi racconti, ma il suo interesse è in questo periodo legato maggiormente al teatro. Nel 1895 viene rappresentato al Burgtheater di Vienna *Liebelei (Amoretto)*, che consacra Schnitzler come autore teatrale. Il consenso ottenuto con la sua vena distaccata, elegante, ironica e malinconica allo stesso tempo, lo induce ad abbandonare definitivamente la medicina per la letteratura. Nel 1900 pubblica il primo racconto vero e proprio *Leutnant Gustl (Sottotenente Gustl)*, che costituisce il primo esempio nella letteratura tedesca di opera narrativa condotta esclusivamente secondo la tecnica del monologo interiore. Tuttavia l'importanza della novella non va vista solo nella

novità della realizzazione stilistica, ma anche nella sintesi fra elemento tecnico-formale e analisi psicologica. *Leutnant Gustl* è il primo di una serie di racconti e romanzi in cui lo scrittore ritrae la condizione di autodistruttiva e alienante solitudine dell'individuo nella società moderna. Nel 1903 va in scena a Monaco di Baviera *Reigen (Girotondo)* scritto tre anni prima e mai pubblicato, provocando un notevole scandalo per il presunto cinismo con cui vengono rappresentati i rapporti tra cinque uomini e altrettante donne che sono uniti da un filo comune. Con questa commedia Schnitzler cerca di esaminare i problemi delle relazioni tra uomini e donne, attraverso un'analisi profonda e spietata delle motivazioni che sono all'origine delle azioni umane, le complicazioni della vita erotica e la paura della morte. Il testo teatrale viene pubblicato dopo pochi mesi dalla rappresentazione, riportando un successo di vendite strepitoso. Considerata uno schiaffo all'etica borghese, nel 1904 ne viene vietata la pubblicazione in Germania.

Nel 1905 viene messo in scena *Zwischenspiel (Intermezzo)*. Nei primi anni del novecento riprende il suo interesse per la prosa e nel 1908 pubblica il romanzo *Der Weg ins Freie (Verso la libertà)*, che fotografa la situazione della borghesia liberale ebraica alle soglie del novecento. Ma non dimentica il teatro e nel 1912 debutta *Professor Bernhardt (Il professor Bernhardt)*, dramma che scandaglia temi politico-sociali e la difficoltà dell'ebraismo liberale al quale anch'egli apparteneva. Nel 1913 pubblica *Frau Beate und ihr Sohn (Beate e suo figlio)*, nel 1917 pubblica *Doktor Gräsler, Badearzt (Il dottor Gräsler medico termale)* e nel 1918 *Casanovas Heimfahrt (Il ritorno di Casanova)*. L'autore, molto attratto dalla vita dell'avventuriero veneziano, ne fece il protagonista di opere di invenzione che però riuscivano a rendere con grande precisione introspettiva il carattere del personaggio. Nel 1922 incontra Sigmund Freud. Nel 1924 pubblica la sua prosa più famosa, *Fräulein Else (La signorina Elsa)*, raffinato monologo interiore che si conclude col suicidio. Tra il 1925 e il 1926 esce, pubblicato su una rivista, *Traumnovelle (Doppio sogno)*.

Nel 1928, il dramma. La figlia Lili si toglie la vita. Un gesto inspiegabile per il padre, un durissimo colpo che segnerà molto lo scrittore, il quale smette quasi completamente di scrivere. In quell'anno esce il romanzo *Therese. Cronik eines*

*Frauenlebens (Therese)* e solo alla fine decide di dare alle stampe il racconto *Flucht in die Finsternis (Fuga nelle tenebre)*, che aveva finito nel 1917.

Tre anni dopo, il 21 ottobre, Schnitzler muore, a Vienna, per un ictus.

Le tragedie che lo toccarono negli ultimi anni (la guerra del 1914, il suicidio a Venezia della figlia diciannovenne e la morte dell'amico e compagno di studi Hofmannsthal) segnarono ulteriormente la sua opera, già di per sé venata dalla stanchezza per la vita e dall'attrazione per la morte. Dai suoi romanzi e racconti si evince chiaramente l'interesse per la psicoanalisi. La grande notorietà e il successo che lo accompagnarono in vita provocarono un interesse per lui e la sua opera da parte di Sigmund Freud, il quale confessò di aver evitato Schnitzler fino al 1922 per una specie di "timore del sosia". Di fatto, l'opera di Freud sembra aver influenzato notevolmente la produzione di Schnitzler. I due si frequentarono poco ma si scambiarono varie lettere. In una di queste Freud si chiede come Schnitzler avesse potuto conseguire conoscenze che a lui stesso erano costate anni di studi e sacrificio sul campo.

### **2.1.2 Traumnovelle**

Fridolin, giovane medico borghese, e sua moglie Albertine, vivono sereni nella Vienna di fine '800. Dopo aver messo a letto la loro bambina, si ritrovano a parlare della festa in maschera a cui hanno partecipato la sera precedente. Qui, Fridolin era stato avvicinato con confidenza da due misteriose maschere in domino rosso a lui sconosciute, mentre Albertine era stata oggetto delle attenzioni di uno straniero audace e sgarbato. Entrambi si stuzzicano riguardo alle figure incontrate alla festa, scambiandosi domande ambigue ed insidiose che li portano a confessarsi desideri e pulsioni pericolose e nascoste. Albertine, più sincera ed impaziente, racconta al marito della passione travolgente provata l'estate precedente durante una loro vacanza in Danimarca per uno sconosciuto incontrato in albergo. Pur avendo scambiato con l'uomo nulla di più di qualche lungo sguardo, la donna racconta di essersi sentita pronta a sacrificare il loro rapporto e la bambina se solo lo sconosciuto glielo avesse chiesto. Profondamente turbato

dalla confessione della moglie, anche Fridolin si trova a confessare di aver provato, durante la medesima vacanza, una forte attrazione per una giovane ragazza incontrata sulla spiaggia. La discussione viene interrotta, poiché Fridolin viene convocato a casa di un paziente in fin di vita, dove, davanti al corpo dell'uomo ormai defunto, sua figlia, Marion, gli rivela di essere innamorata di lui. Fridolin, benché intenerito dalla rivelazione della donna e tentato dal desiderio di vendicarsi del tradimento anche solo immaginato di Albertine, non riesce a provare il minimo interesse per lei e si congeda lasciandola con il fidanzato. Vagando per le strade di Vienna senza alcuna voglia di tornare a casa, incontra una prostituta che lo invita a casa sua. Fridolin accetta, ma con l'intenzione di parlarle e di non toccarla assolutamente. Dopo pochi imbarazzanti minuti Fridolin infatti se ne va. Entra in un bar ed incontra un amico dei tempi dell'università, Nachtigall. Questi gli confessa di dover di lì a poco andare a suonare ad un misterioso ballo, dove è costretto a suonare con gli occhi bendati e per accedere al quale è necessaria una parola d'ordine. Fridolin chiede insistentemente a Nachtigall di portarlo con se, ma l'amico gli rivela che non è possibile, perché tutti gli invitati si recano al ballo mascherati ed in costume. Il protagonista prega quindi l'amico di attenderlo ad un vicino bar mentre si reca a noleggiare un costume presso un negozio lì accanto, gestito da un bizzarro individuo, Gibiser. Questi, mentre accompagna Fridolin a scegliere il suo abito nel magazzino, scorge sua figlia travestita da Pierrette in atteggiamenti equivoci con due uomini travestiti da giudici della Sacra Veme. Gibiser dichiara ai due uomini di volersi rivolgere alla polizia e inveisce contro la ragazzina definendola una creatura abietta. Dopo aver pregato Gibiser di non fare del male alla piccola, Fridolin raggiunge Nachtigall, che gli comunica la parola d'ordine (Danimarca), e, dopo aver affittato una carrozza, e segue quella del musicista fino alla misteriosa casa dove si tiene la festa. Qui si trova di fronte ad un gruppo di persone in costumi da monaci e monache e ad un ballo in cui gli uomini travestiti da cavalieri ballano con delle donne completamente nude se non per una maschera sul volto. Fridolin viene subito avvicinato da una donna che gli intima di fuggire affermando che si trova in pericolo, ma egli, intrigato, non le dà ascolto. Dopo un secondo avvertimento, anch'esso non ascoltato, il protagonista viene scoperto. Gli viene

preannunciata una grave punizione e gli viene chiesto di togliersi la maschera. Egli rifiuta categoricamente e, mentre uno degli uomini mascherati si avvicina a lui con l'intenzione di strappargliela, la misteriosa donna che lo aveva avvertito, si offre di riscattarlo. Avvisato di non rivelare a nessuno ciò che ha visto, Fridolin viene caricato su una carrozza che lo abbandona in una zona periferica della città. Rientrato a casa alle prime ore del mattino, trova Albertine profondamente addormentata. Ma improvvisamente la donna inizia a ridere nel sonno e svegliata da Fridolin, gli confessa di aver fatto un sogno orribile. Ha sognato di tradirlo con l'uomo incontrato in Danimarca e con altri uomini in un'orgia, mentre Fridolin vagava cercando di rubare per lei ricchezze di ogni tipo e scoperto, veniva imprigionato e crocifisso. Albertine provava piacere nel deriderlo e nel vederlo soffrire crocifisso, ed è da questo piacere che è scaturita la risata che Fridolin ha udito. Il protagonista, estremamente sconvolto dal racconto di Albertine, il giorno seguente cerca di dare un senso ai fatti avvenuti la notte precedente. Tenta quindi di rintracciare Nachtigall, ma alla locanda dove alloggia scopre che il musicista è partito all'alba, appena rientrato, scortato da due uomini. Si reca poi al magazzino dei costumi per restituire l'abito, e qui scorge uno dei due uomini della notte precedente uscire dalla stanza di Pierrette. Chiede spiegazioni a Gibiser, che gli risponde chiedendogli velatamente se è interessato a Pierrette. Disgustato, Fridolin decide di tornare alla villa, dove, dopo pochi minuti, un servitore gli consegna una lettera d'avvertimento.

Dopo aver portato a termine alcune visite torna a trovare Marianne, deciso a tradire con lei Albertine, ma anche questa volta i suoi propositi sono inutili. Né lui né Marianne tentano alcun approccio nei confronti dell'altro.

Compra quindi un pacco da regalare a Mizzi e la va a trovare, ma scopre che la ragazza è stata portata all'ospedale. Prendendo quest'ultima notizia come un ulteriore segno del fallimento di ogni suo tentativo di vendicarsi di Albertine, entra in un bar, dove, su un giornale, legge dello strano ricovero per avvelenamento di una misteriosa e bellissima baronessa. Identificandola con la donna incontrata alla riunione segreta decide di cercare di rintracciarla, ma scopre che è morta. Sfumata ogni possibilità di fare luce sugli eventi della notte precedente, si reca all'obitorio per vedere il corpo della donna. Esamina

attentamente il cadavere cercando di capire se si tratta della sua salvatrice e china il capo quasi come per baciarla ma si trattiene. Al suo ritorno a casa trova sul suo cuscino, accanto ad Albertine, la maschera indossata alla festa da ballo. Vedendola, scoppia a piangere e decide di confessare tutto alla moglie.

Dopo aver ascoltato pazientemente il racconto di Fridolin, Albertine dice che devono ringraziare il destino che ha permesso loro di uscire incolumi dalle rispettive avventure e di essersi definitivamente svegliati per poter continuare la loro vita insieme.

### **2.1.3 Breve analisi del racconto**

In *Traumnovelle*, Schnitzler racchiude lo smarrimento, i dubbi, le angosce e i desideri repressi che portano all'alienazione e alla vicendevole estraniamento i due personaggi principali, ma anche la volontà di risolvere il dissidio tra l'accettazione razionale della morale convenzionale ed il prepotente desiderio istintuale di libertà.

Il racconto ruota attorno alla dicotomia fedeltà-tradimento e si articola in sette parti, ognuna delle quali attraversa una fase particolare della crisi della coppia, del progressivo e parallelo allontanamento e ricongiungimento affettivo di Fridolin e Albertine.

La discussione notturna che apre il racconto travolge le presunte certezze sulle quali la coppia basava completamente la propria vita, rivelandone la reale precarietà. Fridolin, sconcertato dalle confessioni della moglie ed in preda a rancore e desiderio di rivalsa, vive una serie di esperienze in cui si trova ad un passo dal tradire Albertine. Alla coppia occorrerà uno sforzo alla reciproca comprensione per riacquistare l'equilibrio compromesso, ma, al termine della vicenda, si ricongiungeranno nella volontà di mettere a tacere i fantasmi dell'inconscio e di guardare alla crisi come ad un ostacolo da superare per giungere ad un nuovo ed indispensabile ricongiungimento.

Il racconto è percorso quasi interamente dal tema del sogno. Il sogno-realtà di Albertine e la realtà-sogno vissuta da Fridolin. Improvvisamente emerge un

vissuto sommerso mai affrontato prima, cadono barriere e i due protagonisti si spingono su di un terreno insondato. Albertine, attraverso il sogno, intraprenderà una specie di viaggio liberatorio negli abissi della coscienza. Ma il suo sogno è speculare rispetto all'avventura reale del marito, con la sola differenza del capovolgimento della situazione conclusiva, che vede Albertine tradire Fridolin e Fridolin, incapace di portare a termine qualsiasi tradimento, di fronte a una serie di atti mancati. Albertine riesce a liberare il proprio desiderio di tradimento dai vincoli della razionalità, abbandonandosi con crudele entusiasmo alla passione fino ad allora repressa, che esplose nella sua perversa risata. Il sogno, le permette di vendicarsi dell'incomprensione del marito e assorbe così tutti i suoi impulsi aggressivi. Trovando poi la forza di raccontare la sua vendetta, Albertine spinge Fridolin a riflettere inconsciamente sulla sua stessa ricerca di infedeltà, che non è mai divenuta realtà solo per uno strano gioco del destino<sup>18</sup>. Da questo momento quindi anche Fridolin ricomincia inconsapevolmente a rientrare lentamente nella normale sfera della sua esistenza.

La figura femminile, si mostra quindi capace sia di un salto nel buio verso l'incognito, sia, al termine del racconto, della paziente attesa per la riconquista dell'equilibrio messo in discussione.

Lo smarrimento esistenziale di Fridolin è invece più complesso. La sua sicurezza è solo apparente e la debolezza che in realtà contraddistingue il suo carattere lo espone più facilmente della moglie alle seduzioni della realtà circostante. Ma nelle donne che incontra Fridolin ricerca sempre l'immagine di Albertine e se ne renderà conto solo al termine della vicenda. Il suo lungo calvario interiore distrugge la sua apparente sicurezza e la vista della maschera portata durante la misteriosa festa appoggiata sul suo cuscino, è sufficiente a provocarne il crollo definitivo.<sup>19</sup> Caduta la maschera, riaffiora in lui la coscienza del suo reale rapporto con Albertine.

Grazie all'utilizzo di tecniche narrative quali il monologo interiore o il flusso di coscienza e ad uno stile capace di riflettere le più lievi sfumature della psiche o i più nascosti moti inconsci Schnitzler riesce a far emergere la crisi dell'individuo di fronte all'instabile realtà dell'esistenza e come la presunta solidità può essere

---

<sup>18</sup> G. Farese, 1977, p. 126

<sup>19</sup> G. Farese, 1977, p. 130

sovvertita improvvisamente nel momento in cui la parte irrazionale prende il sopravvento.

## 2.2 Stanley Kubrick

Stanley Kubrick nasce nel Bronx il 26 luglio 1926 da genitori ebrei di origine austriaca. A diciassette anni diventa fotografo free-lance per la rivista *Look*. Verso la fine degli anni '40 comincia ad appassionarsi di cinematografia e a 19 anni trascorre cinque sere a settimana nella sala di proiezione del museo d'arte moderna di New York a vedere vecchi film. Nel 1950, realizza il suo corto d'esordio *Day of the fight (Il giorno del combattimento)*, filmato di una quindicina di minuti dedicato a una giornata del pugile Walter Cartier, autoprodotta con 3900 dollari di spesa e in seguito acquistata per 4000 dollari dalla RKO per la serie *This is America*. Entusiasta del successo ottenuto, lascia il lavoro al *Look* e si dedica completamente alla realizzazione cinematografica. Seguono altri due cortometraggi *Flying Padre (Il padre volante, 1951)* incentrato sull'attività di un parroco cattolico del New Mexico, e *The seafarers (I marinai, 1952)*, documentario di circa trenta minuti commissionato dall' Atlantic and Gulf Coast District of the Seafarers International Union.

Con l'aiuto economico di parenti e amici Kubrick riesce a mettere insieme i soldi per girare il suo primo lungometraggio, *Fear and Desire (Paura e desiderio, 1953)*. Costato attorno ai 40.000 dollari, oggi risulta praticamente introvabile.

Nel 1955 gira *Killer's kiss (Il bacio dell'assassino)*, acquistata dalla United Artists e distribuita in tutto il mondo. Kubrick si occupa non solo della regia, ma anche di fotografia, montaggio, soggetto, sceneggiatura e produzione. Già dagli esordi, dunque, stupisce l'ambiente del cinema con la sua capacità di controllare tutte le fasi del processo creativo, una costante tipica del suo successivo modo di lavorare. Nel 1956 il regista entra in società con il produttore James B. Harris e, sbarcati ad Hollywood, danno vita a *The killing (Rapina a mano armata, 1956)*, primo film girato in studio. Nel 1957 i due realizzano il film antimilitarista *Paths of Glory (Orizzonti di gloria)* tratto dal racconto di Humphrey Cobb. Inizialmente il progetto

del film viene rifiutato da tutte le case di produzione, ma quando Kirk Douglas accetta di interpretarlo, la United Artists decide di finanziare il film. Nel 1959 Kubrick viene chiamato dallo stesso Douglas a sostituire il regista Anthony Mann nella direzione di *Spartacus* (1960). Il film ottenne quattro premi Oscar (miglior attore non protagonista, scenografie, costumi e fotografia). Nel 1958 Kubrick e James B. Harris acquistano i diritti del romanzo di Vladimir Nabokov *Lolita*. Il film viene realizzato nel 1962 in Inghilterra, in quanto in America la censura ne ostacola la realizzazione. Dopo *Lolita*, James B. Harris e Kubrick smettono di lavorare insieme e Kubrick inizia a produrre i suoi film oltre che dirigerli. Da questo momento in poi il regista si stabilisce definitivamente nel Regno Unito e tutti i suoi film seguenti vengono realizzati qui. Ha inizio anche la sua vita sempre più appartata e lontana dalla mondanità. I suoi interventi pubblici si diradano sempre più. Nasce una vera e propria leggenda sulle sue manie. Le cronache parlano di un uomo scontroso, autorecluso nella sua villa-fortezza con sua moglie, i suoi figli e i suoi animali.

Nel 1963 gira *Dr. Strangelove (Il dottor Stranamore, 1964)* commedia nera sull'era della Guerra fredda tratta dal romanzo *Red Alert* di Peter Gorge. La pellicola provocò grande attenzione ed ammirazione da parte dei critici di tutto il mondo e gli valse tre nomination all'Oscar. Dopo quattro anni di meticolosa lavorazione produce il capolavoro *2001: A space odyssey (2001: Odissea nello spazio, 1968)* costato 10 milioni di dollari. Grazie al film Kubrick riceve l'Oscar per gli effetti speciali. Ossessivo e nevrotico nella richiesta ai suoi collaboratori della perfezione sia tecnica che formale, questo era l'unico modo che Kubrick conosceva per lavorare. Nel 1971 il regista scrive, dirige e produce *A clockwork orange (Arancia Meccanica)* pellicola controversa, tratta dal romanzo omonimo di Anthony Burgess. Costato pochissimo e girato con una piccola troupe, nonostante le iniziali censure negli Stati Uniti e in altri paesi europei, il film ebbe enorme successo. Il segno caratteristico del film, dal punto di vista tecnico, è l'impiego massiccio della macchina a mano. Nel 1975 dirige *Barry Lyndon*, ambientato nel diciottesimo secolo e basato sul racconto di William Makepeace Thackeray, che ottiene sette nomination e quattro premi Oscar: migliore fotografia, musica, scenografie, costumi. Girato in Irlanda, Inghilterra, Germania, il film

comporta un grande dispendio di mezzi, dovuto anche all'ormai leggendario perfezionismo di Kubrick che gira chilometri di pellicola per ogni scena, e impone riprese complicatissime per sfruttare esclusivamente la luce naturale. A questo scopo Kubrick utilizza un obiettivo Zeiss per macchina fotografica adoperato dai tecnici della NASA che gli permette riprese notturne avvalendosi soltanto della luce delle candele. Nel 1980 è la volta di *Shining* tratto dal romanzo horror di Stephen King, e, ben sette anni dopo, esce *Full Metal Jacket* (1987), quarto ed ultimo film sulla guerra, questa volta quella del Vietnam.

L'ultimo film del regista risale al 1999: è *Eyes Wide Shut*, tratto dal racconto *Doppio sogno* di Arthur Schnitzler. Il film inizia ad essere girato alla fine del 1996. Durante i lunghi anni di lavorazione le indiscrezioni sul film trapelate dal set furono pochissime, per contratto gli attori avevano l'obbligo di silenzio fino a lavoro finito e inoltre il film venne girato a mosaico in modo che solo Kubrick e pochi altri potessero ricostruire il film dalle scene evitando così eventuali anticipazioni. Il film venne presentato alla 56<sup>a</sup> Mostra del Cinema di Venezia e uscì nelle sale dopo la morte del regista avvenuta il 7 marzo 1999 per un attacco di cuore. Voci di corridoio affermano che non fosse riuscito nemmeno a completare il montaggio, fase della lavorazione per lui fondamentale.

Kubrick, è stato un autentico mito del cinema, nella sua carriera ha realizzato 11 film e ognuno è citato come un punto fermo del genere cui appartiene. Nel settembre 1997 ha ricevuto il Leone d'oro alla carriera alla 54<sup>a</sup> Mostra del Cinema di Venezia.

### **2.2.1 *Eyes Wide Shut***

Bill Harford è un medico affermato, felicemente sposato con Alice e padre di una bambina. La giovane coppia dell'alta società newyorchese, come ogni Natale, si reca al ricevimento a casa di un ricco magnate e paziente di Bill, Victor Ziegler.

Qui i due coniugi si perdono di vista. Mentre Alice è oggetto delle insistenti attenzioni di un ricco uomo di mezza età, Bill dapprima incontra Nightingale,

compagno dei tempi dell'università, ora musicista, ed in seguito viene avvicinato da due intriganti modelle che cercano di ciruirlo.

La sera seguente, dopo aver fumato uno spinello, i coniugi commentano i loro incontri durante il ricevimento di Ziegler. Dallo scambio di battute nasce però una schermaglia coniugale. Bill dichiara di essere perfettamente sicuro della fedeltà della moglie. Questo indispettisce profondamente Alice, che rivela al marito di avere provato una irresistibile attrazione per un ufficiale di marina incontrato durante le ultime vacanze. Pur non avendo avuto occasione di avvicinarlo, Alice confessa che sarebbe stata disposta a sacrificare tutta la sua vita passata e presente, sua figlia compresa, pur di trascorrere una sola notte con quell'uomo. Bill è profondamente turbato dalla confessione della moglie, ma si vede costretto da una telefonata ad interrompere la discussione e a raggiungere il capezzale di un suo assistito.

A casa del paziente ormai deceduto Bill è oggetto delle avance della figlia del defunto, Marion, la quale, sconvolta, lo bacia e gli rivela di essere da tempo innamorata di lui. Imbarazzato, Bill si congeda rapidamente. Una volta rimasto solo per le strade di New York, tormentato da immagini erotiche di sua moglie e del marinaio, viene avvicinato da una prostituta che lo invita a casa sua. Bill accetta, ma, una volta lì, riceve una chiamata di Alice che lo fa desistere dal suo proposito, riconducendolo a vagabondare per strada.

Si imbatte così nel nightclub dove suona ogni sera l'amico Nightingale. Dopo lo spettacolo, questi gli confessa di dover di lì a poco andare a suonare ad una misteriosa festa, dove è costretto a suonare con gli occhi bendati e per accedere alla quale è necessaria una parola d'ordine. Incuriosito, Bill riesce a convincere Nightingale a riferirgli l'indirizzo della festa, a cui dovrà recarsi, come gli indica il musicista, rigorosamente in costume e mascherato. Il protagonista si dirige quindi verso un negozio di costumi, gestito da un bizzarro individuo. Questi, mentre accompagna il dottore a ritirare il suo abito nel magazzino, scorge sua figlia minorenni in biancheria intima assieme a due uomini. Dopo aver chiuso a chiave i due individui in attesa di denunciarli alla polizia, il negoziante consegna abito e maschera a Bill, che si affretta a raggiungere il luogo dell'appuntamento.

Giunto alla villa e comunicata ai sorveglianti la parola d'ordine (Fidelio) Bill entra. Qui si trova davanti a una cerimonia celebrata da un gerofante in costume rosso e maschera, rito che termina con un'orgia. Avvicinato da una donna, questa gli intima di fuggire, affermando che si trova in grave pericolo. Lui rifiuta e, rimasto solo, percorre le stanze e i corridoi della villa, assistendo all'orgia. Nonostante un nuovo tentativo di avvertimento della donna mascherata, che ancora una volta lo esorta ad andarsene, Bill rifiuta nuovamente. Ma dopo pochi minuti viene condotto con una scusa nel salone d'ingresso. Tutti i convenuti sono lì ad attenderlo: la sua natura di intruso è stata scoperta e Bill viene costretto a togliersi la maschera. Mentre gli viene intimato di svestirsi, una donna, la stessa che lo aveva pregato di fuggire, si offre di riscattarlo. Avvertito di non rivelare a nessuno ciò che ha visto o udito, Bill può lasciare la villa.

A casa, Alice dorme profondamente, ma è improvvisamente scossa da una risata isterica. Bill la sveglia e lei gli racconta di aver fatto uno strano sogno in cui lo tradiva con molti uomini e provava piacere nel deriderlo. Di nuovo nella mente di Bill spunta un sentimento di amarezza e rancore nei confronti di Alice.

Il giorno dopo ripercorre le tappe dell'odissea della sera precedente. Cerca quindi di rintracciare Nigthingale, recandosi al suo albergo, dove scopre che il musicista è partito di mattina presto, appena rientrato, scortato da due uomini.

Tornato al negozio di costumi per restituire l'abito, si rende conto di aver perso la maschera. Inoltre trova i due uomini della notte precedente intenti a pagare il gestore del negozio per aver loro "concesso" sua figlia. Sconcertato dall'episodio, Bill si reca poi davanti alla villa, dove, dopo pochi secondi, un uomo che gli consegna una lettera d'avvertimento.

La sera stessa, dopo aver tentato senza risultato di parlare con Marion, va a trovare la prostituta che lo aveva abbordato. Al suo posto trova la coinquilina che gli racconta che la ragazza è risultata positiva al test dell'aids e si è fatta ricoverare in clinica. Tornato in strada, acquista un giornale e una notizia attira la sua attenzione: un'ex reginetta di bellezza è entrata in coma in seguito a un'overdose. Identificando la donna con la misteriosa donna mascherata della sera precedente, decide di cercarla nella clinica dov'è stata ricoverata, ma la giovane è nel frattempo deceduta. Spacciandosi quindi per il suo medico, chiede di vedere il

cadavere, ma non riesce a capire se si tratti o meno della donna sacrificatasi per lui. Quando vede il suo cadavere in obitorio, Bill fa cenno di volerla baciare ma si trattiene. Mentre lascia la clinica, riceve una telefonata da Ziegler che gli chiede di recarsi da lui. L'amico gli rivela che la notte precedente era anch'egli alla villa. E lo avverte che deve smetterla di fare indagini, di non arrischiarsi a mettersi contro a quella gente, gente potente, i cui nomi lo farebbero rabbrivire. Ziegler afferma che non è successo nulla, che è stata tutta una sciarada, una messa in scena per spaventarlo. Quando si sono accorti che Nightingale aveva parlato, lo hanno rispedito a casa e la misteriosa donna era una prostituta ed è morta di overdose.

Al suo ritorno a casa trova sul suo cuscino, accanto ad Alice, la maschera che aveva creduto persa. Bill scoppia a piangere e decide di confessare tutto alla moglie. La mattina successiva, i coniugi, pur sconvolti sono costretti ad accompagnare la figlia al negozio di giocattoli, per scegliere i regali. Bill non chiede altro che ritornare nella sua comoda e rassicurante vita, alla dimensione coniugale precedente e riceve il perdono di Alice che, scossa dagli avvenimenti, dice a che devono ringraziare il destino che ha permesso loro di superare incolumi le rispettive avventure, reali o sognate.

### **2.2.2 Breve analisi del film**

Era da vent'anni che Kubrick cercava invano di portare sullo schermo *Traumnovelle*. Nel 1999 ci è riuscito, realizzando *Eyes Wide Shut*.

Pur mantenendosi filologicamente fedele al racconto, Kubrick opera alcuni cambiamenti. Fridolin diventa Bill (Tom Cruise), Albertine diventa Alice (Nicole Kidman), la Vienna di fine '800 viene sostituita dalla New York di fine anni '90. Mentre il racconto di Schnitzler è ambientato durante il carnevale, il film si svolge nel periodo natalizio. Viene inserito il personaggio di Victor Ziegler, figura chiave nel film ma inesistente nel testo, e viene invece omesso un particolare del romanzo e per nulla irrilevante, la passione che, durante il viaggio in Danimarca citato da Albertine, anche Fridolin prova una forte attrazione per una giovane incontrata sulla spiaggia. Questa rivelazione, nel racconto lo mette quindi, almeno

in un primo momento, sullo stesso piano della moglie. Entrambi hanno avuto voglia di evadere, di fuggire dalla routine, di inquinare il loro equilibrio di coppia. Fridolin è destabilizzato dal fatto che anche la moglie possa provare pulsioni sessuali e sentimenti a lui sconosciuti, e cerca un modo per ritrovare la sua sicurezza di uomo minata da tali rivelazioni. Al contrario nel film, è solo Alice che rivela di aver provato il desiderio di tradire Bill e questo cambia la prospettiva della vicenda. Bill invece si sente una vittima, vuole vendicarsi, vuole “mettersi in pari” con Alice. Bill appare dunque molto più debole rispetto a Fridolin e diversamente da quest’ultimo che in parte dimostra di possedere un certo grado di consapevolezza e che, nel procedere nelle sue avventure, nella maggior parte dei casi sceglie lui stesso di tirarsene fuori, Bill viene sempre interrotto o salvato da un intervento esterno.

Il personaggio di Ziegler, viene introdotto da Kubrick per rendere un po’ meno ambiguo il finale aperto di *Traumnovelle*. Introducendo una seppur vaga e dubbia spiegazione dell’accaduto, Kubrick si discosta dal finale di Schnitzler lasciando comunque confuso lo spettatore. E allora, in un’elegante sala, dominata da un biliardo il cui panno rosso evoca di nuovo passione e sangue, Ziegler tenta in un primo momento di calmare Bill, cercando di depistarlo e definendo tutto l’accaduto una «sciarada», ma non riuscendovi, accantona spazientito i toni amichevoli, e suggerisce a Bill di lasciar perdere ogni indagine, minimizzando la morte della ragazza e ricordandogli che, avendo scoperto le cerimonie segrete di uomini i cui nomi, se rivelati, turberebbero i suoi sonni, sta correndo un grave pericolo. Sarà vero quello che ha raccontato Ziegler? Chi era la donna misteriosa? Risposte a che lo spettatore, nello stile di Kubrick, dovrà cercare di intuire.

Ma il personaggio di Ziegler, è importante anche perché é simbolo di uno dei tre protagonisti, che nel film emergono accanto alle vicende della giovane coppia: il potere, il denaro e il sesso.

Il film si compone di cinque parti perfettamente equilibrate, introdotte da un prologo e concluse da un epilogo. La prima (la festa), la terza (la cerimonia) e la quinta parte (il dialogo con Ziegler) sono i luoghi in cui appare il potere, mentre la seconda e la quarta iniziano con due confessioni di Alice e proseguono con due odissee di Bill. Gli uomini del potere si svelano tali nel loro usare i corpi degli

altri per il proprio piacere. Ziegler, dopo i dialoghi affettati con cui accoglie i coniugi alla festa, rivela il vero se stesso qualche scena dopo, nel freddo bagno al piano di sopra della casa, dove ha fretta di liberarsi del corpo ormai inutile di Mandy. Sandor Szavost, l'uomo che balla con Alice alla festa di Ziegler, tenta sfacciatamente di appropriarsi del suo corpo. Gli uomini appartenenti alla setta segreta e celati da una maschera esercitano un potere di vita e di morte che emergerà con l'episodio della morte della prostituta.

Altro grande potente è a sua volta il denaro. Denaro col quale Bill crede di poter comprare tutto e che sperpera per ottenere ciò che vuole. In tutto il film il valore delle persone verrà misurato in dollari. E allora Milich, nel secondo incontro con Bill dirà, alludendo alla figlia, «non vendiamo solo costumi»<sup>20</sup>. Bill verrà identificato come intruso alla cerimonia a causa della sua relativa "povertà" rispetto agli altri invitati (il taxi, il costume a nolo). Privo d'identità, cerca di aggrapparsi al denaro e all'unica maschera che gli rimane, continuando a ribadire la sua identità di medico e mostrando il suo tesserino di medico come un lasciapassare.

Ed il terzo personaggio di questo dramma è il sesso, che nel film è un'ossessione, una presenza soprattutto visiva (la maggior parte degli interni e degli arredi è dominata dal colore rosso, simbolo della passione ma anche del sangue e della morte: rossi sono la porta di casa di Domino, alcune pareti del negozio di Milich, gli interni del Sonata Café, la veste del gerofante e il pavimento della sala dell'orgia). Il sesso è un fantasma nella vita di una coppia il cui erotismo è soltanto immaginato, sospettato o desiderato. L'unica scena di seduzione fra i due dura pochissimi secondi e si svolge davanti a uno specchio, simbolo di doppiezza, con il lento avvicinarsi della macchina da presa in primo piano sul volto di Alice e sul suo sguardo inquieto. Per il resto, il sesso esiste solo nelle fantasticherie di ciascuno dei due coniugi e proiettate verso altri, estranei alla coppia. Sesso dunque anche come simbolo di allontanamento ed estraniamento dunque, ma non solo: in un episodio del film viene associato alla malattia dei nostri tempi, l'Aids, in altri due addirittura alla morte. Marion bacia Bill davanti alla salma del padre e il tanto atteso ricongiungimento con la misteriosa donna incontrata alla riunione

---

<sup>20</sup> S. Kubrick, 1999

segreta avverrà solo camera mortuaria dell'ospedale. Una sessualità artificiale, meschina e decadente che spesso tende alla morte.

### 3. UN PASSO DEL RACCONTO E LA MEDESIMA SCENA DEL FILM: ANALISI COMPARATIVA

#### 3.1 Fridolin incontra Nachtigall, Bill incontra Nightingale

Nella sua odissea notturna, Fridolin, dopo aver vagato per le strade della città, decide di entrare in un caffè. Qui, mentre legge un giornale, nota un uomo, seduto poco distante da lui, che lo fissa insistentemente. È Nachtigall, vecchio compagno di studi dedicatosi ora alla musica, che il protagonista non vedeva dai tempi dell'università.

Allo stesso modo, Bill, dopo l'incontro con la prostituta Domino, approda al Sonata Café, locale dove suona l'amico ed ex compagno di università Nick Nightingale, incontrato la sera precedente al party natalizio di Victor Ziegler.

<p>[...] «Auch privat habe ich manchmal zu tun», [...] – «nicht bei Bankdirektoren und soo, nein, in allen möglichen Kreisen, auch größere, öffentliche und geheime.»</p> <p>«Geheime?»</p> <p>[...] «Sofort werd' ich wieder abgeholt.»</p> <p>«Wie, heute noch spielst du?»</p>	<p>NICK: «[...] As a matter of fact, I've got another gig later tonight.»</p> <p>BILL: «You're playing somewhere else tonight?»</p>
<p>«Ja, dort fangt es nämlich erst um zwei an.»</p> <p>«Das ist ja besonders fein», [...].</p> <p>«Ja und nein», [...].</p> <p>«Ja und nein?» [...].</p>	<p>NICK: «They only get started there around about two.»</p>
<p>«Ich spiele heute in einem Privathaus, aber wem es gehört, weiß ich nicht.»</p> <p>«Du spielst also heute zum erstenmal</p>	<p>BILL: «In the village?»</p> <p>NICK: «Believe it or not, I don't actually know the address yet.»</p>

<p>dort?» [...].</p> <p>«Nein, das drittemal. Aber es wird wahrscheinlich wieder ein anderes Haus sein.»</p>	<p>BILL: «You don't?»</p> <p>NICK: «No. It may sound ridiculous, but it's in a different place every time, and I only get it about an hour or so before.»</p> <p>BILL: «A different place every time?»</p> <p>NICK: «So far.»</p>
<p>«Das versteh' ich nicht.»</p> <p>«Ich auch nicht», [...] «Besser du fragst nicht.»</p> <p>«Hm», [...].</p> <p>«Oh, du irrst dich. Nicht was du glaubst. Ich hab' schon viel gesehen, man glaubt nicht, in solchen kleinen Städten – besonders Rumänien –, man erlährt vieles. Aber hier...» [...] «Noch nicht da» [...] «nämlich der Wagen. Immer holt mich ein Wagen ab, und immer ein anderer.»</p> <p>«Du machst mich neugierig, Nachtigall», [...].</p> <p>«Här' zu», [...]. «Wenn ich einem auf der Welt vergennte – aber, wie macht man nur –», [...]: «Hast du Courage?»</p> <p>«Sonderbare Frage», [...].</p> <p>«Ich meine nicht soo.»</p> <p>«Also wie meinst du eigentlich? Wozu braucht man bei dieser Gelegenheit so besondere Courage? Was kann einem denn passieren?» [...].</p> <p>«<i>Mir</i> kann nichts passieren, heechstens, daß ich zum letzten Male heite – aber das ist vielleicht auch soo.» [...].</p> <p>«Na also?»</p> <p>«Wie meinst du?» [...].</p> <p>«Erzähl' doch weiter. Wenn du schon einmal angefangen hast... Geheime</p>	<p>BILL: «What's the big mystery?»</p> <p>NICK: «Hey man, I just play the piano.»</p> <p>BILL: «Nick, I'm sorry. Is there something I'm missing here?»</p> <p>NICK: «I play blindfolded.»</p> <p>BILL: «What?»</p> <p>NICK: «I play blindfolded.»</p>

<p>Veranstaltung? Geschlossene Gesellschaft? Geladene Gäste?»</p> <p>«Ich weiß nicht. Neulich waren dreißig Menschen, das erstemal nur sechzehn.»</p> <p>«Ein Ball?»</p> <p>«Natürlich ein Ball.» [...].</p> <p>«Und du machst Musik dazu?»</p> <p>«Wieso dazu? Ich weiß nicht wozu. Wirklich, ich weiß nicht. Ich spiele, ich spiele – mit verbundene Augen.»</p>	
<p>«Nachtigall, Nachtigall, was singst du da für ein Lied!»</p> <p>[...] «Aber leider nicht ganz verbunden. Nicht so, dass ich gar nichts sehe. Ich seh' nämlich im Spiegel durch das schwarze Seidentuch über meine Augen...» [...].</p> <p>«Mit einem Wort», [...] «nackte Frauenzimmer.»</p> <p>«Sag nicht Frauenzimmer, Fridolin», [...] «solche Weiber hast du nie gesehen.»</p>	<p>BILL: «You are putting me on.»</p> <p>NICK: «No, it's the truth and the last time the blindfold wasn't on so well. Oh, man. Bill, I have seen one or two things in my life, but never, never, anything like this and never such women.»</p> <p>BILL: «Well...»</p>
<p>[...] «Und wie hoch ist das Entrée?» [...].</p> <p>«Billetts meinst du und soo? Ha, was fällt dir ein.»</p> <p>«Also wie verschafft man sich Eintritt?» [...].</p> <p>«Parolle muß du kennen, und jedesmal ist eine andere.»</p> <p>«Und die heutige?»</p> <p>«Weiß ich noch nicht. Erfahr' ich erst vom Kutscher.»</p>	<p>NICK: «Excuse me. Hello. Yes Sir. Yes, Sir, this is Nick. I know where that is. Right. Okay. Well I'm on my way right now. Okay Sir. Thank you. Bye bye.»</p> <p>BILL: «What is this?»</p> <p>NICK: «It's the name of a Beethoven opera, isn't it?»</p> <p>BILL: «Nick.»</p> <p>NICK: «It's the password.»</p> <p>BILL: «The password?»</p>
<p>«Nimm mich mit, Nachtigall.»</p>	<p>NICK: «Yeah. Look. I'm really sorry to</p>

<p>«Unmöglich, zu gefährlich.»  «Vor einer Minute hattest du doch selbst die Absicht... mir zu ›vergessen‹... Es wird schon möglich sein.»</p>	<p>do this to you, Bill. I gotta get going. I gotta go.»  BILL: «Nick, you know there is no way on earth that you are going to leave here tonight without taking me with you.»  NICK: «Come on, buddy, give me a break.»  BILL: «Nick, I'll tell you what. I've already got the password, just give me the address and I'll go there by myself and there won't be any connection between us, whatsoever.»</p>
<p>[...] «So wie du bist – kenntest du auf keinen Fall, nämlich alle sind maskiert, Herren und Damen. Hast du eine Maske bei dir und soo? Unmöglich. Vielleicht nächstes Mal. Werde mir was ausspekulieren.» [...] «Da ist der Wagen. Adieu.»  [...] «So kommst du mir nicht davon. Du wirst mich mitnehmen.»  «Aber Kollega...»  «Überlass mir alles Weitere. Ich weiß schon, dass es ›gefährlich‹ ist – vielleicht lockt mich gerade das.»  «Aber ich sage dir schon – ohne Kostim und Larve –»  «Es gibt Maskenleihanstalten.»  «Um ein Uhr früh –!»  «Hör einmal zu, Nachtigall. Ecke Wickenburgstraße befindet sich so ein Unternehmen. Täglich gehe ich ein paarmal an der Tafel vorbei.» [...] «Du</p>	<p>NICK: Listen, let's just say for one second that I was prepared to do that, you couldn't get in anyway in those clothes.»  BILL: «Why not?»  NICK: «Because everyone is always costumed and masked. Where the hell are you gonna get a costume at this hour in the morning?»<sup>22</sup></p>

<sup>21</sup> A. Schnitzler, 2000, p. 34-37

<sup>22</sup> S. Kubrick, 1999

<p>bleibst hier noch eine Viertelstunde, Nachtigall, ich versuch' indessen dort mein Glück. Der Besitzer der Leihanstalt wohnt vermutlich im gleichen Haus. Wenn nicht – dann verzichte ich eben. Das Schicksal soll entscheiden. Im selben Haus ist ein Café, Café Vindobona heißt es, glaube ich. Du sagst dem Kutscher – dass du in dem Café irgend etwas vergessen hast, gehst hinein, ich warte nah der Tür, du sagst mir rasch die Parole, steigst wieder in deinen Wagen; ich, wenn es mir gelungen ist, ein Kostüm zu bekommen, nehme mir rasch einen andern, fahre dir nach – das Weitere muss sich finden. Dein Risiko, Nachtigall, mein Ehrenwort, trage ich in jedem Falle mit.»<sup>21</sup></p>	
---	--

### 3.1.2 Analisi mediante il modello cronotopico di Torop

Come già detto nel primo capitolo, compiendo un'analisi basata sul modello cronotopico di Torop, occorre individuare nel testo le cinque categorie principali indicate dallo studioso, ossia: le parole concettuali, le espressioni funzionali, i campi espressivi, i deittici e l'intertestualità e i realia.

1. Le parole concettuali. È sicuramente da annoverare tra le parole concettuali la parola *Courage*. Il coraggio manca a Fridolin, che, durante il suo vagabondare notturno, nonostante le numerose occasioni di tradire Albertine, vendicandosi così delle sue rivelazioni, non riesce a consumare alcun tradimento. Non reagisce quindi alle *avances* di Marianne, non riuscendo a sentirsi per nulla attratto da lei,

ma invece continuando a pensare ad Albertine e non riesce a reagire all'affronto ricevuto per strada da un giovane studente,

Udì una breve risata alle sue spalle, si sarebbe quasi girato di nuovo per affrontare il giovanotto, ma sentì uno strano batticuore...che succedeva, si domandò adirato, e noto che gli tremavano un po' le ginocchia. Viltà...? Sciocchezze si disse.<sup>23</sup>

così come il timore della conseguenze gli impedisce di avere un rapporto con la prostituta Mizzi,

Anche un'avventura simile potrebbe concludersi con la morte, pensò, solo che la fine non sarebbe tanto rapida! Di nuovo la viltà? In fondo sì.<sup>24</sup>

Il sentimento di sconfitta e di umiliazione che invadono l'animo di Fridolin pervadono il racconto, a partire dalla prima rivelazione di Albertine, passando dallo spintone ricevuto in strada da uno studente, al racconto del sogno di Albertine, fino a giungere al momento in cui viene scoperto al ballo segreto e riscattato dalla donna sconosciuta. L'ultima umiliazione, scatta quando, tornando a casa dall'obitorio, trova la maschera sul suo cuscino, accanto ad Albertine.

In questo dialogo tra Fridolin e Nachtigall, quest'ultimo chiede a Fridolin se ha il coraggio necessario per affrontare il ballo e Fridolin risponde in tono risentito, proprio perché inconsciamente colto su un suo punto debole.

Altro concetto che rientra in questa categoria è tutto ciò che si riferisce al campo semantico degli occhi, del vedere e del non vedere. Quindi in questo frammento «*verbundene Augen*», «*nicht ganz verbunden*», «*dass ich gar nichts sehe*», «*das schwarze Seidentuch über meine Augen*»<sup>25</sup>. Occhi che dovrebbero essere chiusi ma sono aperti, ossia gli occhi di Nachtigall che, mentre suona a questi balli misteriosi, dovrebbe essere completamente bendato, ma che invece riesce a vedere attraverso il fazzoletto di seta nera che gli copre gli occhi. Occhi chiusi, come gli occhi di Albertine mentre dorme e sogna di tradire e umiliare Fridolin. Occhi

---

<sup>23</sup> A. Schnitzler, 1977, p. 31-32

<sup>24</sup> A. Schnitzler, 1977, p. 33

<sup>25</sup> A. Schnitzler, 2000, p. 36

aperti, come quelli di Fridolin, che, al contrario della moglie, durante l'intero lasso di tempo coperto dalla narrazione dorme solamente per qualche breve ora, dopo aver ascoltato il racconto del sogno di Albertine. Le sue avventure, al contrario di quella della moglie, non avvengono in sogno, ma nella realtà. Albertine, anche se solo in sogno, riesce però a sfogare i suoi istinti e la voglia di rivalsa su Fridolin e giunge effettivamente a consumare un tradimento, coronandolo addirittura con l'aperta e plateale derisione del marito. Cosa che Fridolin invece, pur agendo nella realtà e pur trovandosi di fronte numerose possibilità, non riesce a fare.

Ma sono forse allora gli occhi di Albertine gli occhi aperti, consapevoli? Occhi aperti sul desiderio, sull'impulso nascosto che la può spingere a sognare una fuga con un uomo sconosciuto, ad immaginare o a sognare di tradire Fridolin e lasciarlo per sempre. Occhi aperti e pronti a guardare nei meandri del suo animo, del suo inconscio e dei suoi impulsi più segreti. Albertine è la più vicina alla soglia dell'autocoscienza, la più determinata a vedere. Fridolin non vuole vedere, non vuole indagare i recessi dall'animo dalla moglie, di se stesso e della loro relazione. Fridolin fino a quel momento è sicuro di se e di Albertine e impulsive rivelazioni della moglie vanno ad inquinare tutte le sue certezze, sgretolano il suo mondo. Fridolin è risentito, sconvolto, dal tentativo della moglie ad aprirgli gli occhi, di condividere con lui i suoi dubbi e i suoi sentimenti segreti. Albertine scuote il suo mondo, le sue sicurezze e Fridolin non è pronto, non è in grado di guardare la loro vita finalmente ad occhi aperti. E allora fugge, inizia il suo peregrinare in cerca di un'avventura erotica, quale compensazione narcisistica alla ferita infertagli dalla rivelazione di Albertine. Ma è una vendetta più grande di lui, che Fridolin non sarà, nonostante le molteplici occasioni, in grado di portare fino in fondo, e che inevitabilmente si rivolterà contro di lui.

È poi da segnalare tra le parole concettuali la parola *Maske*. In questo passo, Nachtigall racconta a Fridolin che tutti gli invitati ai misteriosi balli in cui egli ha suonato, sono in costume e mascherati.

Ma le maschere compaiono ben prima nel racconto, già nel primo capitolo. Fridolin e Albertine, la sera precedente alla notte da cui prende avvio la vicenda, partecipano infatti ad una festa da ballo e Fridolin viene avvicinato da due

«maschere in domino rosso che non era riuscito ad identificare»<sup>26</sup>, che susciteranno la gelosia di Albertine nella discussione della notte successiva e che ritorneranno alla mente di Fridolin nel suo vagabondare in cerca di rivalse. Le maschere tornano poi ad essere protagoniste nel magazzino del bizzarro mascheraiò Gibiser e alla riunione misteriosa, dove Fridolin vede i corpi nudi di bellissime donne, ma non può vederne il volto, nascosto da mascherine nere. L'assenza di volti è «segno della perdita d'identità che connota la crisi dei protagonisti»<sup>27</sup>. Infine, la maschera indossata da Fridolin ricompare nell'ultimo capitolo, a letto, accanto ad Albertine, a chiudere il racconto.

Le maschere rimandano a tutto ciò che resta sotto la superficie e sono simbolo di uno dei temi di fondo del racconto, la perdita d'identità, l'alienazione. La vicenda porta ad un progressivo sgretolarsi della maschera dalla tranquilla famiglia borghese, che si rivela tutt'altro che immune ai dubbi e a desideri e impulsi repressi. Agli occhi di Fridolin cade la maschera di Albertine e cade la sua stessa maschera (egli perde Albertine, ma perde anche se stesso), così come nell'ultimo capitolo, per Albertine cadrà la maschera di Fridolin.

Parola concettualmente importante è anche *Schicksal* (destino). Fridolin, parlando dell'eventualità di trovare un costume ed una maschera all'una del mattino afferma «*Das Schicksal soll entscheiden*»<sup>28</sup>, «deciderà il destino». Il tema dell'importanza del destino, qui solo brevemente citato, pervade l'intera vicenda. Un accenno al destino compare sia all'inizio del racconto, nella schermaglia notturna dei due protagonisti,

Tuttavia dalla leggera conversazione sulle futili avventure della notte scorsa finirono col passare a un discorso più serio su quei desideri nascosti, appena presentiti, che possono originare torbidi e pericolosi vortici anche nell'anima più limpida e pura, e parlarono di quelle regioni segrete che ora li attraevano appena, ma verso cui avrebbe potuto una volta o l'altra spingerli, anche se solo in sogno, l'inafferrabile vento del destino.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> A. Schnitzler, 1977, p. 12

<sup>27</sup> G. Farese, 1977, p. 123

<sup>28</sup> A. Schnitzler, 2000, p. 37

<sup>29</sup> A. Schnitzler, 1977, p. 13

sia alla fine, a chiudere il romanzo

«Che dobbiamo fare Albertine?» Lei sorrise, e dopo una breve esitazione rispose:  
«Ringraziare il destino, credo di essere usciti incolumi da tutte le nostre  
avventure...da quelle vere e da quelle sognate.»<sup>30</sup>

Il destino ha impedito che Albertine avesse occasione di fuggire con lo sconosciuto incontrato in Danimarca, così come ha impedito a Fridolin di rivedere la ragazza incontrata sulla spiaggia, ha fatto sì che Fridolin incontrasse Nachtigall e che venisse a conoscenza della festa da ballo segreta, scatenando la serie di eventi che porta alla confessione di Fridolin ad Albertine.

Infine, ultimo concetto importante per il testo e presente in questo dialogo è quello di *Risiko* e di tutto ciò che rientra nel suo campo semantico, tutto ciò quindi che costituisce un rischio ed è *gefährlich* (pericoloso). Nachtigall si riferisce alla pericolosità di un'eventuale partecipazione di Fridolin al ballo segreto e Fridolin insiste affermando che è forse proprio la pericolosità dell'impresa che lo attira e che è pienamente disposto a dividere ogni possibile rischio con l'amico.

Di fatto introducendosi al ballo, Fridolin si troverà in una situazione potenzialmente pericolosa e, le conseguenze del suo gesto si ripercuoteranno sulla misteriosa donna che si offre di riscattarlo e, nel caso in cui egli non cessi di indagare sull'accaduto, anche sulla sua famiglia. Ma è pericolosa anche l'attrazione incontrollata che Fridolin prova per la donna, e che lo spinge a cercarla fino all'obitorio, come sono pericolose le rivelazioni che i coniugi si fanno la notte dopo la festa, il percorso di progressivo allontanamento ed alienazione che entrambi compiono e la voglia di rivalsa che spinge Fridolin a cercare un'avventura che possa riscattarlo ai suoi stessi occhi.

Analizzando il tasso di conservazione di questi concetti chiave nel copione del film in lingua originale, notiamo che scompaiono completamente i riferimenti ai temi del coraggio e del destino. Inoltre, né Nightingale né Bill non fanno mai riferimento alla pericolosità dell'impresa. Nightingale dice a Bill che non può assolutamente portarlo con se, ma la scena è priva dell'alone di pericolo e

---

<sup>30</sup> A. Schnitzler, 1977, p. 114

inquietudine che comunica il passo nel racconto. Sono invece presenti i riferimenti agli occhi bendati, al fatto che Nightingale è ugualmente riuscito a vedere e alla necessità di procurarsi una maschera, in quanto tutti gli ospiti sono mascherati.

2. Le espressioni funzionali. In questo frammento del testo, possiamo, a mio parere, riconoscere come espressione funzionale la frase «*Besser du fragst nicht*»<sup>31</sup>, «È meglio che tu non faccia domande»<sup>32</sup>. Varianti di tale espressione si possono ritrovare in altre parti del testo, sempre ad indicare che, oltre a ciò che viene detto dai personaggi, esiste un'altra dimensione che va oltre la superficie, nascosta e segreta, che non è dato conoscere e di cui è forse meglio non venire a conoscenza, ma che suscita invece la curiosità di Fridolin e lo spinge ad indagare, a cercare di approfondire, mettendo quindi in moto gli avvenimenti che seguiranno e fungendo quasi da “motore” nel romanzo. Fridolin vuole conoscere i propri recessi psichici, le fantasie e i segreti della moglie e farà di tutto per sapere chi sono le persone che hanno partecipato alla riunione segreta e cosa sia accaduto. Alla fine del romanzo capirà di non poter soddisfare nessuna di queste curiosità, di non poter rispondere a nessuna di queste domande, e crollerà esausto tra le braccia di Albertine, il suo unico punto fermo.

In questo dialogo, Nachtigall, dopo aver risposto ad alcune insistenti domande di Fridolin riguardo al luogo in cui dovrà suonare, dice di non avere lui stesso spiegazioni razionali alle stranezze legate a queste feste da ballo e suggerisce a Fridolin di non fare altre domande. Fridolin intuisce che queste riunioni nascondono un mistero, un segreto, qualcosa che va oltre la dimensione quotidiana, tranquilla e monotona della vita che lui questa notte ha deciso di dimenticare e proprio questo attira la sua curiosità. Fridolin vuole evadere, vuole uscire dalla routine della sua tranquilla vita di medico rispettabile e vivere un'avventura, vuole entrare nella dimensione nascosta che sta sotto ogni cosa, di cui lui non sapeva o non ricordava l'esistenza e che Albertine gli ha scaraventato addosso distruggendo ogni sua sicurezza.

---

<sup>31</sup> A. Schnitzler, 2000, p. 34

<sup>32</sup> A. Schnitzler, 1977, p. 43

Ed è infatti nella prima conversazione notturna, “motore” primo dell’intera storia, che compare per la prima volta un riferimento a questa espressione. Albertine, dopo che aver raccontato la sua attrazione per l’uomo incontrato in Danimarca, dice al marito «[...] Non farmi altre domande, Fridolin, ti ho detto tutta la verità»<sup>33</sup>. È forse meglio che Fridolin eviti di fare ulteriori domande non perché non ci sia realmente altro da dire, ma per evitare che si dicano cose di cui ci si pentirebbe? C’è qualcosa che Fridolin non deve sapere o è meglio che non sappia? Entrambi i coniugi sanno che dietro le reciproche rivelazioni c’è molto da dire, ma, in un primo momento, preferiscono lasciare certi sentimenti sotto la superficie, perché sono consapevoli della loro pericolosa forza distruttiva. Questi sentimenti però prenderanno prepotentemente il sopravvento, scatenando il sogno di Albertine, e spingendo Fridolin a vivere numerose avventure durante la sua odissea notturna. Ma in questo primo capitolo, Fridolin non chiede altre spiegazioni ad Albertine, la loro conversazione viene interrotta dalla chiamata di un paziente, e Fridolin per l’intera nottata si chiederà cosa nasconda la voglia di Albertine di tradirlo, cosa c’è sotto la superficie di un desiderio così terribile ed estremo, che cosa la spingerebbe a distruggere tutto. Questi dubbi, queste domande, lo tormenteranno tutta la notte ed ancora di più dopo che Albertine gli avrà raccontato il suo sogno.

Infine, un riferimento molto simile compare nel dialogo tra Fridolin e la misteriosa donna mascherata incontrata alla festa segreta

«Non fare domande,» [...] «e non meravigliarti di nulla. Ho cercato di sviarli, ma ti dico subito che non mi riuscirà ancora per molto. Fuggi prima che sia troppo tardi. [...]»<sup>34</sup>

Cercando di metterlo in guardia e di spingerlo a fuggire, la donna tenta di depistare i sospetti degli invitati alla festa fingendo di conoscere Fridolin per avvicinarlo nuovamente e dargli un ultimo avvertimento. Fridolin invece, ignorando il suggerimento della donna, insiste, come è avvenuto con Nachtigall, nel voler sapere ciò che non gli è dato sapere, cosa si cela dietro a questo strano

---

<sup>33</sup> A. Schnitzler, 1977, p. 15

<sup>34</sup> A. Schnitzler, 1977, p. 58

circolo segreto e si trattiene con lei, cosa che lo porterà ad essere definitivamente scoperto.

Tale espressione è dunque presente in tre dei momenti chiave della vicenda, come chiaro segno di un messaggio che l'autore dà al lettore. È meglio che Fridolin non si interroghi su cose che potrebbero metterlo nei guai, l'infedeltà solo immaginata di Albertine, che invece lo spingerà verso una notte di avventure mancate e pericoli, i segreti nascosti del ballo segreto, che lo spingeranno ad avvicinarsi ad un mondo a lui precluso e pericoloso, e rischiare la vita. Può essere dunque considerato un rimando, che sottolinea l'importanza di ciò che accade, e di ciò che la situazione porterà ad accadere.

Analizzando la scena del film corrispondente a questo frammento del testo, notiamo che l'espressione funzionale da me segnalata non è stata riportata.

3. I campi espressivi. Un elemento che va incluso nei campi espressivi è ogni riferimento al termine *geheime* (segreto) e *Geheimnis* (mistero, segreto). Non è la prima volta che Schnitzler si concentra sull'incomunicabilità tra individui e sui segreti che l'animo umano nasconde e che non sono condivisibili nemmeno con il partner, pena l'equilibrio del rapporto.

Tra i personaggi di Schnitzler c'è spesso il vuoto di uno scompenso erotico, che rende impossibile il dialogo umano: un'infedeltà, l'ombra di un segreto, un intimo e incolmabile distacco.<sup>35</sup>

In questo passo troviamo la parola *geheime* in riferimento alle feste da ballo dove solitamente Nachtigall suona il pianoforte, ma il tema di ciò che è segreto, nascosto, è, come già visto analizzando le espressioni funzionali e le parole concettuali, un tema cardine dell'autore. Le parole «segreto», «segretezza», «misterioso» si incontrano più di una volta nel romanzo, spesso nei momenti chiave della vicenda, come all'inizio della lite notturna che dà inizio alla vicenda, «[...] parlarono di quelle regioni segrete che ora li attraevano appena [...]»<sup>36</sup>. «Segreto» è quindi un termine ricorrente perché l'autore vuole sottolineare la

---

<sup>35</sup> C. Magris, 1996, p. 227

<sup>36</sup> A. Schnitzler, 1977, p. 13

segretezza, l'inafferrabilità dell'animo umano, ricco di regioni inesplorate e pericolose. Anche la nudità delle donne presenti al singolare ballo in maschera, che ad una prima analisi può essere considerata simbolo di apertura, audacia e condivisione, è in realtà una nudità simbolo della distanza incolmabile presente tra gli individui e della perdita d'identità che connota la crisi dei protagonisti, un nudo che non scopre i segreti celati sotto la superficie, un nudo in cui il volto rimane sempre ben coperto, segreto,

[...] e poiché ognuna di quelle figure nude restava pur sempre un segreto e dalle mascherine si volgevano raggianti verso di lui come il più indissolubile degli enigmi [...]<sup>37</sup>

Altra caratteristica di questo passo da inserire tra i campi espressivi è l'uso ripetuto che Schnitzler fa dell'espressione «*und soo*», «o roba del genere», per caratterizzare il personaggio di Nachtigall, individuo scostante, alquanto imprevedibile e stravagante. L'utilizzo di questo intercalare, sottolinea la precarietà e la vaghezza delle spiegazioni di Nachtigall e il carattere approssimativo del personaggio, rivelandone inoltre l'estrazione sociale, di livello più basso rispetto a quella di Fridolin.

Altro aspetto stilistico da sottolineare è l'utilizzo ripetuto, da parte dell'autore, dei puntini di sospensione e trattini, ad indicare, nelle diverse parti del testo, reticenza, esitazioni, paure, dubbi e il semplice fluire incontrollato dei pensieri dei protagonisti. Come in questo frammento dell'ultimo capitolo,

E si propose di raccontarle presto, forse già domani, la storia della notte passata, facendo però in modo che le esperienze vissute apparissero come un sogno...poi, quando lei si fosse resa conto di tutta la vanità delle sue avventure, le avrebbe confessato che si trattava invece di realtà. Realtà? si chiese... [...]<sup>38</sup>

L'intero romanzo è ricco di frasi interrotte, a cui il lettore può dare la sua libera e soggettiva interpretazione. Nel dialogo in analisi, i puntini di sospensione vengono inseriti nelle frasi di entrambi i personaggi, nelle parti di Nachtigall per

---

<sup>37</sup> A. Schnitzler, 1977, p. 13

<sup>38</sup> A. Schnitzler, 1977, p. 112

sottolineare che ci sono cose che il musicista preferirebbe non raccontare a Fridolin, e il dubbio di dire o non dire, mentre nelle parti di Fridolin sottolineano la sua crescente curiosità e la progressiva eccitazione che il protagonista prova nel vedere la possibilità di partecipare alla festa da ballo segreta.

La conservazione dei campi espressivi nel copione del film in lingua originale è alquanto scarsa. I riferimenti alla «riunione segreta» e all'alone di segretezza ed esclusività che pervadono lo stesso frammento del romanzo rimangono solo parzialmente, grazie al riferimento al mistero presente in una battuta di Bill, «What's the big mystery?»<sup>39</sup>. Tale allusione però, nel film, suona più come un modo di dire, forse quasi una presa in giro da parte di Bill a Nightingale, che non vuole rivelargli qualcosa di semplice come il luogo dove suonerà tra poco. Bill pronuncia quindi la frase senza secondi fini e la parola «mistero» si svuota dei significati e del carattere di rimando dei quali era dotata nel romanzo. La caratterizzazione del personaggio di Nachtigall mediante l'intercalare «o roba del genere» nel film scompare, così come i puntini di suspense. La reticenza di Nightingale viene però espressa tramite le pause fatte dall'attore durante la recitazione.

4. I deittici. Il passo del romanzo preso in analisi è ricco di deittici, tra cui *sofort* (subito), *ich* (io), *du* (tu), *heute* (oggi), *dort* (lì), che vengono tradotti e riportati puntualmente nel copione del film.

5. Intertestualità e realia. In questo frammento del romanzo come realia compaiono solo alcuni nomi propri: Nachtigall, *Wickenburgstraße* e *Café Vindobona*. Nel film, il nome di Nachtigall (che in tedesco significa «usignolo») viene modificato e diventa Nightingale («usignolo» in inglese), così come i nomi di quasi tutti gli altri personaggi. Il riferimento alla *Wickenburgstraße*, dove si trova il negozio dove si affittano costumi, viene invece completamente eliminato nella versione cinematografica, ambientata non a Vienna, come il romanzo, ma a New York. Nella scena del film corrispondente è infatti presente un riferimento al [*Greenwich*] *Village*. Viene inoltre eliminato l'accento al *Café Vindobona*, in

---

<sup>39</sup> S. Kubrick, 1999

quanto questa scena il film si discosta leggermente dal romanzo, in cui Nachtigall, non essendone ancora a conoscenza, non rivela a Fridolin la parola d'ordine e i due si incontrano, appunto al *Café Vindobona*, un quarto d'ora dopo il loro primo incontro, il tempo sufficiente a Fridolin per procurarsi un costume. Nel film, al contrario, Nightingale riceve una telefonata al *Sonata Café*, durante la quale gli vengono rivelati l'indirizzo della festa e la parola d'ordine, e li comunica a Bill, evitando la necessità di un nuovo incontro tra i due ed un'ulteriore scena che avrebbe appesantito il film.

Nel passo del romanzo preso in analisi non sono presenti rimandi intertestuali.

### 3.1.3 Considerazioni conclusive

Per ciò che riguarda la scena di *Eyes Wide Shut* analizzata, si può concludere che le dominanti scelte da Kubrick sono il cronotopo del contenuto microtestuale e quello della psicologia dei personaggi. Poca attenzione è invece prestata al cronotopo della poetica autoriale. Trattandosi di un metatesto non verbale, la conservazione della poetica autoriale risulta complessa. Non vengono invece rispettati il cronotopo della poetica strutturale e quello della psicologia dei rapporti tra gruppi.

Secondo quanto da lui stesso dichiarato, Kubrick voleva mantenersi il più possibile fedele all'opera di Schnitzler:

[...] When the director is not his own author, I think it is his duty to be one hundred per cent faithful to the author's meaning and to sacrifice none of it for the sake of climax or effect.<sup>40</sup>

E, se vediamo il film, notiamo come questo effettivamente costituisca una trasposizione filologica della novella di Schnitzler. Il regista, non disdegna di riportare testualmente nel film anche intere parti di dialogo presenti in

---

<sup>40</sup> S. Kubrick S., *Words and movies*

*Traumnovelle*. Nei limiti però, come abbiamo visto in questo capitolo, di una traduzione intersemiotica e delle necessità e dei limiti che una trasposizione cinematografica impone.

## CONCLUSIONI

Dopo l'analisi del concetto di traduzione intersemiotica ed extratestuale e di due esempi di modelli di analisi dei cambiamenti traduttivi, ho applicato il modello cronotopico di Torop per svolgere il confronto tra un passo del romanzo e la rispettiva scena del film. Giunta alla conclusione di questo lavoro, posso affermare che la traduzione extratestuale che vede come prototesto un romanzo e come metatesto un film si rivela piuttosto complessa, a causa, come indicato nel primo capitolo, della necessità di tradurre un prototesto di tipo verbale in un metatesto dotato sistema di segni non verbale. Ma è anche chiaro, come emerge da *La traduzione totale* di Peeter Torop che qualsiasi traduzione filmica è prima di tutto una sceneggiatura, un copione, e che solo in una seconda fase, con l'aggiunta di immagini e suoni, diviene un film. Ho dunque svolto il confronto tra *Eyes Wide Shut* e *Traumnovelle* partendo dal testo del romanzo e dal copione del film, basando quindi la mia analisi sul codice comune a entrambi.

Come era immaginabile, nella sequenza da me analizzata, il film si è rivelato piuttosto distante dal prototesto testuale ed è risultato sicuramente tendente al polo della traduzione accettabile più che a quello della traduzione adeguata.

Ci troviamo infatti di fronte ad un residuo tutt'altro che esiguo, a partire da un cambiamento di base che stravolge la scena. Il romanzo vede infatti Fridolin e Nachtigall incontrarsi per la prima volta al bar e rincontrarsi poi per permettere a Nachtigall di rivelare a Fridolin la parola d'ordine. Il dialogo tra i due protagonisti è quindi improntato su questo schema: si vedono per la prima volta, parlano della festa, si ritroveranno se Fridolin riuscirà a trovare un costume.

In *Eyes Wide Shut*, invece, i due si incontrano per la prima volta nel prima parte del film, alla festa di Ziegler (sequenza introdotta da Kubrick così come il personaggio di Ziegler stesso) e poi si ritrovano al Café Sonata dove Bill è entrato per sentire Nightingale suonare. Qui Bill verrà subito a conoscenza dell'indirizzo e parola d'ordine e non sarà quindi necessario un nuovo incontro tra i due. Schematizzando nuovamente la sequenza della scena avremo: si rincontrano, Nightingale rivela parola d'ordine ed indirizzo a Bill, si separano.

Sulla base di questa differenza, nel film scompare quindi una parte del dialogo, ossia tutta l'ultima frase di Fridolin relativa alla possibilità di trovare il proprietario del negozio di maschere, al destino che deciderà per lui e al luogo del nuovo appuntamento. Nel film tutto ciò è sostituito dalla scena seguente, in cui vediamo Bill diretto al negozio di Milich. Perché si è diretto proprio lì con la certezza di poter trovare la maschera lo scopriremo solo nel dialogo tra i due.

Mentre nel passo del romanzo il lettore viene informato con Nachtigall di cosa farà Fridolin per procurarsi il costume, lo spettatore vede la scena del film chiudersi con la domanda di Nightingale «Where the hell are you gonna get a costume at this hour in the morning?»<sup>41</sup> e deve attendere la scena successiva per sapere cosa Bill ha in mente.

In *Eyes Wide Shut* si può quindi rilevare l'omissione di questi particolari, così come dei riferimenti relativi alle esperienze di Nachtigall in Romania e al numero di persone presenti alla festa nelle serate precedenti, ma la sceneggiatura aggiunge anche dettagli assenti nel romanzo. Ad esempio, è presente un cenno alla parola d'ordine, che nel film è «Fidelio», titolo di un'opera di Beethoven che tratta il tema della fedeltà coniugale (voluto rimando intertestuale inserito da Kubrick) e che in *Traumnovelle* era «Danimarca», (altro rimando, ma questa volta intratestuale). Mentre i due chiacchierano, Nightingale riceve una telefonata e, costretto ad annotare la parola d'ordine su un foglietto, consente a Bill di vederla.

A causa dalla trasposizione temporale scompare chiaramente anche ogni riferimento al cocchiere, un caronte che funge da tramite tra il mondo della setta segreta ed il mondo ordinario di cui fanno parte Fridolin e Nachtigall, rivelando la parola d'ordine a Nachtigall.

È Torop stesso che ci dice che nella traduzione filmica, come in processo traduttivo, coesisteranno sempre quattro componenti: conservazione, modifica, eliminazione e aggiunta di elementi. Ed è questo che troviamo in *Eyes Wide Shut*. Ma accanto ai cambiamenti o all'eliminazione di parte del testo, troviamo anche la conservazione di ciò che, Stanley Kubrick e Frederic Raphael, approcciandosi a scrivere la sceneggiatura hanno deciso andasse conservato il più fedele possibile

---

<sup>41</sup> S. Kubrick, 1999

al romanzo, ossia il cronòtopo del contenuto microtestuale, tralasciando però quasi completamente le altre sottodominanti.

Ad eccezione della prima scena al party di Ziegler e della scena finale tra Bill e Ziegler, Kubrick si è mantenuto molto vicino alla trama del romanzo, seguendola pressoché passo per passo e cercando in alcuni punti di mantenerne in parte persino i dialoghi.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CENICOLA G., «Arthur Schnitzler: l'altra verità della Vienna di fine secolo», in M. Pantaleo, *Letterariamente*, consultato nel gennaio 2006, disponibile in internet all'indirizzo: <http://www.letterariamente.it/Archivio/Monograf/Schnitzler/biografia.htm>

DE NICOLA L., «Eyes Wide Shut», in Brondi M., *Effetto notte on line. Rivista di critica cinematografica*, consultato nel febbraio 2006, disponibile in internet all'indirizzo: <http://effettonotteonline.com/enol/archivi/articoli/recensioni/199911re00.htm>

FARESE G., *Postfazione a Doppio Sogno*, in A. Schnitzler, 1977, p. 117-131.

KUBRICK S., *Eyes Wide Shut*, Gran Bretagna, Warner Bros, 1999.

KUBRICK S., «Words and movies», in Olivieri F., *Archivio Kubrick*, consultato nel febbraio 2006, disponibile in internet all'indirizzo: <http://www.archivio.kubrick.it/english/interviews/content/index.html?main=1960wordsmovies>

MAGRIS C., *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1996, ISBN 88-06-13852-9, p. 221-235.

MONTEVERDI I., «Capitolo per capitolo, il "doppio" in *Doppio sogno*», in M. Pantaleo, *Letterariamente*, consultato nel gennaio 2006, disponibile in internet all'indirizzo: <http://www.letterariamente.it/Archivio/Monograf/Schnitzler/doppio.htm>

OSIMO B., *Corso di traduzione* [online] [Modena, Italia], Logos, gennaio 2000, consultato nel dicembre 2006, disponibile in internet all'indirizzo: [http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic\\_resources.traduzione?lang=it](http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.traduzione?lang=it)

OSIMO B., *Storia della traduzione*, Milano, Hoepli, 2002, ISBN 88-203-3073-3, p. 180-184, 250-253.

OSIMO B., *Traduzione e qualità*, Milano, Hoepli, 2004, ISBN 88-203-3386-4.

POMPILI V., «Eyes Wide Shut di S. Kubrick. Riflessioni sull'adattamento cinematografico del racconto Doppio Sogno di Arthur Schnitzler», in *Communitè.it*, consultato nel febbraio 2006, disponibile in internet all'indirizzo: [http://www.communite.it/risorse/audiovisivi/cinema/tesine\\_SdC/eyeswideshut/](http://www.communite.it/risorse/audiovisivi/cinema/tesine_SdC/eyeswideshut/)

RAUSA G., «Eyes Wide Shut: la magia del Potere e la logica del desiderio», in Rausa G., *Giuseppe Rausa*, consultato nel febbraio 2006, disponibile in internet all'indirizzo: [http://www.giusepperausa.it/eyes\\_wide\\_shut.html](http://www.giusepperausa.it/eyes_wide_shut.html)

ROSSI B., «Eyes Wide Shut», in Brondi M., *Effetto notte on line. Rivista di critica cinematografica*, consultato nel febbraio 2006, disponibile in internet all'indirizzo: <http://www.effettonotteonline.com/enol/archivi/articoli/in-deep/200105/200105id00.htm>

ROSSI M., «Stanley Kubrick: an Overlook», in Sacchi A.- Valassi P.- Facchini A.- Rossi M., *Orizzonti kubrickiani*, consultato nel gennaio 2006, disponibile in internet all'indirizzo: <http://www.orizzontikubrickiani.it/Biografia.html>

SARECCHIA P., «Stanley Kubrick», in P. Sarecchia, *Biografie, itbiografie.net*, consultato nel gennaio 2006, disponibile in internet all'indirizzo: <http://itbiografie.net/biografie/St Stanley%20Kubrick-1393.html>,

SCHNITZLER A., *Doppio Sogno*, a cura di G. Farese, Milano, Adelphi Edizioni, 1977, ISBN 88-459-1379-1.

SCHNITZLER A., *Traumnovelle*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2000, ISBN 359629410X., p. 34-37.

TOROP P., «La traduzione extratestuale», in Torop P., *La traduzione totale*, a cura di B. Osimo, Modena, Guaraldi Logos, 2000, ISBN 88-8049-195-4, p. 299-343, Edizione originale *Total'nyj perevod*. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus [Edizioni dell'Università di Tartu], 1995, ISBN 9985-56-122-8.

TOSCANO M., «Eyes Wide Shut», in Brondi M., *Effetto notte on line. Rivista di critica cinematografica*, consultato nel febbraio 2006, disponibile in internet all'indirizzo: <http://www.effettonotteonline.com/enol/archivi/articoli/cult/200506/200506cu01.htm>

ZANETTIN F., «Tassonomie di procedure», in *Intralea, on line translation journal*, consultato nel dicembre 2005, disponibile su internet all'indirizzo: [http://www.intralea.it/intra/ipermedia/IperGrimus/\\_private/ipertesi/2.8.6.htm](http://www.intralea.it/intra/ipermedia/IperGrimus/_private/ipertesi/2.8.6.htm)