

MATTEO GALLI

**«Ma c'ha proprio 'na fissa co' sto Snittler»:
Arthur Schnitzler e il cinema italiano**

Le poche pagine che seguono si propongono l'ambizioso fine di costituire un primo *case-study* di una complessa rete di relazioni intertestuali, interculturali e intermediali che attengono ai rapporti fra la cultura italiana e la cultura tedesca, declinate attraverso le trasposizioni cinematografiche, da parte di sceneggiatori e registi italiani, di opere scritte da autori di lingua tedesca. Manca ancora sia un appropriato quadro di riferimento metodologico sia una mappatura storico culturale – l'una come l'altra cosa saranno al centro di un progetto di ricerca che sta muovendo i primissimi passi, coordinato da chi scrive. Gli studi recenti in area tedesca si sono invece incentrati piuttosto sulle costellazioni co-produttive fra Italia e Germania, una questione oltremodo significativa ma che è stata deliberatamente tenuta fuori dal presente discorso. Il caso Schnitzler si presta particolarmente bene a questo studio preliminare perché è di una disarmante linearità nel dimostrare la quasi meccanica triangolazione: testo letterario di partenza – “intertexto” editoriale – trasposizione cinematografica. Compito del progetto di ricerca summenzionato sarà dimostrare se il caso Schnitzler è un caso isolato o se sarà possibile trovare altri esempi nel cinema e nella televisione in Germania e in Italia.

1. Adelphilm

Il mio *corpus* consiste di quattro film. Si tratta in ordine cronologico di: *Il ritorno di Casanova* di Pasquale Festa Campanile (gennaio 1980), *La signorina Else* di Enzo Muzii (sempre del 1980, marzo), *Ad un passo dall'aurora* di Mario Bianchi alias Mark B. Light del 1989 e per concludere *Mio caro dottor Gräsler* anch'esso del 1989. Quattro film dunque nell'arco di un decennio, i primi due dei quali prodotti e trasmessi dalla RAI, anche se del *Ritorno di Casanova* è circolata anche una versione per il grande schermo. *La signorina Else* di Enzo Muzii, medio-metraggio di circa 57 minuti, è girato soltanto in televisione e da allora, se non erro, mai più. Lo studioso può vederli, se è possibile utilizzare questo verbo impegnativo, in *streaming* sul computer nelle sedi regionali della RAI, un'esperienza mistica che consiglio a tutti e che meriterebbe una trattazione a parte: la *soi-disante* digitalizzazione de *Il ritorno di Casanova* include una sequenza di circa cinque minuti ripetuta, con un breve intervallo, due volte, all'inizio pensavo ad una ri-narrazione a focalizzazione variabile, effetto straniante in stile *Pulp Fiction*, poi ho capito che era proprio un errore. *La signorina Else* è presente sia nell'archivio di Roma che in quello di Milano: nel primo caso si vede

ma non si sente, mentre la copia milanese dove funziona l'audio – seppur non nella versione filmica ma nella versione cosiddetta *slider* che va resettata ogni cinque minuti – non c'è verso di vedere nulla. Quanto al già citato *Ad un passo dall'aurora* è stato possibile reperirlo soltanto ricorrendo ad un sito specializzato in film pornografici, un genere di cui la pellicola, come vedremo, usurpa di fatto l'appartenenza. Anche del film di Faenza non esiste, a mia conoscenza, una versione in DVD ma solo in VHS.

Siccome siamo solitamente abituati per deformazione professionale a pensare che le cose non avvengano a caso, viene da chiedersi come mai il cinema italiano si sia disinteressato totalmente a Schnitzler fino agli anni '80 e poi tutto ad un tratto nell'arco di dieci anni siano stati prodotti quattro film. Dopodiché, negli ultimi quindici anni, non è praticamente successo più nulla. La spiegazione ha, io credo, strettamente a che vedere con la storia della ricezione di Schnitzler in Italia.

Stando al catalogo della Biblioteca nazionale di Firenze e all'ICCU, la prima traduzione in assoluto di un'opera di Schnitzler risalirebbe al 1910, sono le poche pagine dell'atto unico *Die letzten Masken (Le ultime maschere)*, pubblicate dalla Tipografia Unione Editoriale di Roma. Si tratta tuttavia di un episodio isolato. La prima significativa ondata di traduzioni si verifica fra il 1928 e il 1933, un quinquennio durante il quale escono in italiano nell'ordine *Fräulein Else (La signorina Else)*, *Frau Berta Garlan (La signora Berta Garlan)*, *Therese (Therese)*, *Casanovas Heimfahrt (Il ritorno di Casanova)*, *Sterben (Morire)*, *Flucht in die Finsternis (Fuga nell'oscurità)*, *Der blinde Geronimo und sein Bruder (Il cieco Geronimo e suo fratello)*, *Der Weg ins Freie (Verso la libertà)* e *Leutnant Gustl* (col titolo autarchico e un po' fumettistico di *il tenente Gustavo*). Alcune di queste traduzioni, uscite in prevalenza a Milano da Dall'Oglio, Sperling & Kupfer, Modernissima e Corbaccio, a cura di famose traduttrici dal tedesco in italiano come Bice Giachetti-Sorteni, Barbara Allason e Liliana Scalero verranno ristampate ancora in anni prossimi ai nostri, magari con prefazioni o postfazioni a cura di illustri studiosi. Dopodiché, i motivi sono facilmente immaginabili, per dodici anni, dal 1933 al 1945, non esce niente. Bisogna attendere il 1945 per leggere la prima traduzione italiana di *Reigen (Girotondo)*, a cura di Maria Letizia Ascarelli e il 1959 per la prima edizione ad ampia diffusione di una buona scelta del teatro, a cura di Paolo Chiarini per Einaudi, anche se per veder sfondare Schnitzler nella popolare, economica e maneggevole Collezione di Teatro Einaudi bisognerà aspettare il 1975, quando uscirà *Girotondo*, affiancata in quella collana a tutt'oggi soltanto da *Anatol* e da *Liebelei (Amoretto)*. Il 1975 è da considerarsi un anno chiave per la diffusione di Schnitzler in Italia perché esce la prima traduzione schnitzleriana presso Adelphi, a cura di Giuseppe Farese, si tratta di *Casanovas Heimfahrt (Il ritorno di Casanova)*, cui farà seguito due anni dopo la traduzione, sempre a cura di Farese, di *Traumnovelle (Doppio sogno)* e nel 1981 *Flucht in die Finsternis (Fuga nell'oscurità)*. Col che

Schnitzler è giunto alla sede editoriale che ne consacrerà la fama in Italia. Negli anni '80 e '90 usciranno altri cinque volumi da Adelphi, anche se non più a cura di Farese, il quale, a partire dagli anni '80 curerà invece altre opere per Rizzoli e per Mondadori, coronando la propria pluridecennale attività di studioso e traduttore di Schnitzler, iniziata ancora negli anni '60 con una pionieristica e corposissima traduzione di novelle per le romane edizioni dell'Ateneo e con una monografia su *Der Weg ins Freie*, con la cura e la traduzione di un monumentale Meridiano Mondadori, la cui prima edizione esce nel 1988 e che da allora fino al 2005 ha conosciuto la bellezza di 7 edizioni. Ed è di quegli stessi anni il primo importante allestimento che ha fatto conoscere Schnitzler sulle scene italiane, i due atti unici *Al pappagallo verde* e *La contessina Mizzi*, tradotti da Claudio Magris e messi in scena dal Teatro Stabile di Genova con la regia di Luca Ronconi e i costumi di Karl Lagerfeld (il testo, peraltro, venne pubblicato, immediatamente dalle edizioni del teatro e poi l'anno successivo venne ristampato da Mondadori). Negli anni '90 la diffusione delle opere di Schnitzler in traduzione italiana è continuata incessante, vi si sono cimentati, fra gli altri, Claudio Groff e Cesare de Marchi, Paola Capriolo e Claudia Sonino. Ulteriori importanti edizioni a cura di Giuseppe Farese, Roberta Ascarelli, Luigi Reitani, Giulio Schiavoni che hanno aggiunto nuovi tasselli all'immagine di Schnitzler in Italia si sono succedute, anche se netta appariva la sensazione che il grosso fosse stato fatto.

Dunque le quattro *Verfilmungen* schnitzleriane cadono sostanzialmente negli anni che vanno fra le due date chiave (il 1975, il primo volume Adelphi, e il 1988, la definitiva consacrazione di Schnitzler nell'Olimpo dei classici con i Meridiani), una concomitanza cronologica questa che mi pare tutt'altro che casuale: si traggono film da opere di Schnitzler nel periodo in cui l'autore entra a far parte in Italia del canone della letteratura europea, in particolare tardo-absburgica, un fenomeno che in Italia, com'è noto, ha avuto nel saggio di Claudio Magris sul mito absburgico il proprio principale agente propulsore sul piano culturale, anche – e per certi aspetti la cosa non può non sorprendere – e soprattutto a livello di scelte editoriali. Anche se non tutti e quattro i testi schnitzleriani trasposti per il cinema sono usciti da Adelphi (solamente due, il terzo, *La signorina Else*, è uscito ma dopo la produzione del film, il quarto *Il dottor Gräsler medico termale* è uscito, seppur curato da Farese, presso Mondadori), i film schnitzleriani rientrano all'interno di non disprezzabile gruppo di *Literaturverfilmungen* che fra la seconda metà degli anni '70 e i primi anni '90 si è articolato in un autentico sotto-genere che, un po' sul serio un po' per gioco, vorrei appunto battezzare "Adelphilm", cioè trasposizioni cinematografiche tratte da opere letterarie pubblicate nel catalogo Adelphi, opere di cinema d'autore, confezioni formalmente dignitosissime con un cast talvolta internazionale, penso a *Ehrengard* del 1982 di Emidio Greco, tratto dall'omonimo testo di Karen Blixen, a *La leggenda del santo bevitore* (1988) di Ermanno Olmi tratta da Joseph Roth ma

penso anche a certi film degli anni '70 di Liliana Cavani, *Milarepa* (1974) o il film nietzscheano intitolato *Al di là del bene e del male* (1977) con Erland Josephson e Dominique Sanda (concomitante con la pubblicazione, sempre presso Adelphi, dell'edizione Colli – Montinari) e per venire più ai giorni nostri alle tarde trasposizioni di opere tarde di un autore molto adattato per il cinema ossia Leonardo Sciascia, e penso a film come *Porte aperte* (1989) di Gianni Amelio o *Una storia semplice* (1991), anch'esso di Emidio Greco. Tutte le opere citate sono state pubblicate da Adelphi e mi sono limitato a segnalare soltanto film girati da registi italiani, per i quali è se non documentabile quanto meno presumibile il fatto che la conoscenza del relativo testo letterario sia passata attraverso la lettura dell'opera in traduzione (non è evidentemente il caso di Sciascia; peraltro l'elenco potrebbe continuare con le due opere di Maurizio Zaccaro tratte da Stifter *La valle di pietra* del 1992 e *Cristallo di rocca* del 1999 e, al limite, anche con il *Sostiene Pereira* di Roberto Faenza del 1995, tratto sì dal romanzo di Tabucchi, ma intriso di atmosfere à la Pessoa, autore di punta presente nel catalogo Adelphi). È questo dunque, secondo me, il contesto culturale e discorsivo in cui vengono a collocarsi i quattro film di cui adesso mi occuperò, in ordine cronologico. Una concretizzazione fin troppo didascalica di questa triangolazione discorsiva – testo originale – edizione italiana – cinema la si trova, proprio in riferimento a Schnitzler, in un film del 1994 intitolato *Maniaci sentimentali*, diretto da Simona Izzo. Qui il protagonista, uno sceneggiatore e un marito in crisi, interpretato da Ricky Tognazzi distribuisce in regalo copie dell'edizione Adelphi, color rosa antico, di *Doppio sogno* sia alla moglie (Barbara De Rossi), che all'amante Caterina (Giuppy Izzo) che infatti commenta rivolta all'amico Sandro (Alessandro Benvenuti): «Ma c'ha proprio 'na fissa co' sto Snittler». E poco oltre quando tutti i personaggi si ritrovano a tavola per festeggiare la comunione delle due figlie di Tognazzi e De Rossi e per l'ennesima volta salta fuori il volumetto della "Piccola Biblioteca Adelphi", un'amica domanda a Caterina: «È tuo *Doppio Sogno?*», «Sì, me l'ha consigliato lui», risponde lei, reggendo la parte, e rivolta a Benvenuti, che commenta «Shaw è l'autore che preferisco», al che Tognazzi corregge: «Guarda che è di Schnitzler». E Benvenuti imperterrito: «Sì, sì. Io preferisco anche lui».

2. Pasquale Festa Campanile, *Il ritorno di Casanova* (1980)

Il ritorno di Casanova rientra fra le numerose trasposizioni letterarie di Festa Campanile, viene prodotto l'anno successivo alla trasposizione del romanzo di Gianni Brera (*Il corpo della ragassa*, 1979) e nello stesso anno in cui la produzione del regista vira verso la commedia popolare, prova ne sia che nel 1980 escono *Il ladrone* con Enrico Montesano, *Dimmi che fai tutto per me* con Johnny Dorelli e *Qua la mano* con Adriano Celentano. A garantire la serietà e anche l'attendibilità filologica del progetto Schnitzler è soprattutto il titolare della sceneggiatura, lo scrittore Piero

Chiara (1913-1986), autore di numerosi romanzi, molti dei quali anche trasposti per il cinema, ma – qui è ciò che conta – autore di una biografia di Casanova uscita nel 1977 (*Il vero Casanova*) e, cosa ancor più importante, tre anni dopo l'uscita del film curatore insieme a Federico Roncoroni della prima edizione italiana, filologicamente attendibile, basata sul manoscritto originale francese pubblicato da Brockhaus della *Histoire de ma vie* di Giacomo Casanova, un'edizione esemplare, in tre volumi, uscita nei Meridiani Mondadori nel 1983. La versione televisiva del film, quella che io ho visto, è suddivisa in due parti (la prima si chiude quando Casanova scopre l'incontro notturno fra Marcolina e Lorenzi e medita vendetta ai danni della ragazza, ai suoi occhi usurpatrice di un'aura di castità), e segue, soprattutto nella prima parte in modo rigoroso e pedissequo, talora con citazioni letterali, la fonte schnitzleriana. La focalizzazione interna fissa del testo letterario è resa, a livello cinematografico, nel modo assolutamente più prevedibile: ossia tramite monologhi con la voce over del personaggio, previa zoomata sul volto dell'attore in attitudine pensosa, un espediente cui il regista ricorre un'innumerabile quantità di volte, così come infinite volte ci viene mostrato Casanova allo specchio ad indicare, per chi non lo avesse capito, che il personaggio sta attraversando una profonda crisi di identità. E anche gli altri movimenti di macchina sono piuttosto scontati: totali con panoramiche sull'amena e ridente campagna mantovana in cui è situato il podere padronale di Olivo, carrelli all'indietro su personaggi che conversano camminando, movimenti laterali che inquadrando i volti dei personaggi ammiccano allusivamente alla fitta rete di collisioni e collusioni con chi di volta in volta sta parlando, *voice in* che così si trasforma in *voice off*: i ricordi e le aspettative di Amalia, il marchese consapevole cornuto, Marcolina ora scontrosa e ora ingenua, secondo una dinamica che in molte parti trasforma il testo in un *Lustspiel* settecentesco non privo di tratti burleschi, nel quale la dimensione comica rischia costantemente di trascinare soprattutto quando ad essere inquadrati, nelle lunghe, troppo lunghe scene dedicate al gioco delle carte, sono Olivo, l'abate oppure i fratelli Ricardi. La dimensione filosofica del testo – Marcolina che studia matematica a Bologna e Casanova che sta scrivendo un pamphlet contro Voltaire – viene invece praticamente azzerata e semmai si trasforma in una dimensione blandamente politica. Quando i due si ritrovano a passeggiare per gli ampi viali, si assiste non già ad una diatriba su fede e libero arbitrio ma ad una discussione vistosamente anacronistica sull'ineguaglianza dei ruoli fra uomo e donna, improbabile omaggio dello sceneggiatore alla temperie femminista dei tardi anni '70. E l'unica menzione di Voltaire che avviene, ormai a film inoltrato, sa tanto di superficiale attualizzazione post-sessantottina, o forse addirittura anti-terroristica: agli occhi di Casanova, Voltaire è il rivoluzionario irriducibile, mentre lui, Casanova, è giunto, politicamente, a più miti consigli, sposando idee riformiste. Le scelte più discutibili del film sono tuttavia due: la raffigurazione di Venezia e la scena del duello finale. Presente fin nelle primissime righe del testo

come luogo mitico di un irraggiungibile passato Venezia è ridotta nel film ad una serie di istantanee kitsch, una decisione che culmina nella scelta di illustrare il sogno angoscioso di Casanova successivo all'amplesso con Marcolina (e che si sarebbe prestato per il carattere allucinatorio ad una interessante resa visiva) come una specie di sdolcinata luna di miele fra Casanova e Marcolina, mano nella mano, ora a passeggio per le calli, ora in gondola, con un pullulare di cartoline veneziane da far drizzare i capelli in testa (peraltro l'epilogo della *Heimfahrt*, del ritorno a casa e l'incontro con Bragadin nel film sono stati totalmente espunti). L'altro strazio compiuto ai danni del testo riguarda la scena del duello; d'accordo che in prima serata su Rai1, nel 1980 e forse anche oggi, i due duellanti non potevano incrociare nudi le spade, come prevede il testo, tuttavia in qualche modo alla nudità vi si poteva alludere, magari con un particolare taglio delle riprese, qui il duello, oltre ad essere insopportabilmente lungo è praticamente pubblico, perché vi assistono i familiari e i dipendenti di Olivo, e si conclude con un bacio di Casanova al rivale morto, fin troppo esplicita dichiarazione di amore narcisista ad un sé stesso, cui dal destino è stato concesso il privilegio d'esser ora raggelato in una imperitura giovinezza. Vi è forse un'unica scena, davvero degna di essere ricordata, in questo film indubbiamente penalizzato dal fatto di venire al termine di un decennio straordinario per il '700 al cinema (pensiamo soltanto a *Casanova* di Fellini, a *Barry Lyndon* di Kubrick, ai *Duellanti* di Ridley Scott, tutti film con i quali forse è ingeneroso confrontare il nostro) ed è una lenta panoramica su una tavola apparecchiata con resti di cibo, un'autentica natura morta, mentre Casanova declama notissimi e straordinari versi di Góngora sulla vanità della bellezza. La scelta del regista e prima ancora dello sceneggiatore, perfettamente in linea con uno dei *Leitmotive* dominanti del testo, ossia la caducità della bellezza e del corpo, è dovuta con tutta evidenza al fatto che Piero Chiara aveva tradotto e pubblicato nel 1970 un'ampia silloge di poesie di Góngora.

3. Enzo Muzii, *La Signorina Else* (1980)

Poche notazioni soltanto sul film oggettivamente più tenue del mio non indimenticabile *corpus*, *La signorina Else*. Enzo Muzii, regista sul quale forse merita di spendere qualche parola. Di un anno più vecchio, è nato ad Asmara in Eritrea nel 1926, ha alle spalle l'attività di critico cinematografico (per *Il Contemporaneo* e per *L'Unità*) una breve attività di sceneggiatore – le bibliografie lo segnalano come allievo di Zavattini e come co-sceneggiatore insieme appunto a Cesare Zavattini e a Fabio Carpi di uno degli episodi, intitolato *Una sera come le altre* e diretto da De Sica nel film ad episodi del 1967 denominato *Le streghe*, girato oltreché da De Sica, anche da Bolognini, Pasolini, Visconti e Franco Rossi – e una produzione cinematografica altrettanto breve, tutta concentrata fra gli anni '60 e gli anni '70. Fra i suoi pochi titoli spiccano *Come l'amore*, orso d'Argento a Berlino

nel 1968 e, soprattutto, una *docu-fiction* del 1976 intitolata *Alle origini della mafia*, cinque episodi di cinquanta minuti con uno staff artistico di tutto rispetto che evidentemente intendeva bissare il recente successo dei primi due *Padrini*: musica di Nino Rota, fotografia di Giuseppe Rotunno (peraltro, fra gli autori del soggetto risulta accreditato anche Leonardo Sciascia). A parte il medio-metraggio in questione, la più importante frequentazione schnitzleriana di Muzii resta un allestimento premiato di *Girotondo* nel 1984 con attori teatrali di gran calibro come Corrado Pani, Roberto Herlitzka, Valeria Moriconi, Maddalena Crippa e Sergio Castellitto, spettacolo ripreso anche in TV l'anno successivo (non si capisce se si tratti di semplice teatro filmato o se invece di un film vero e proprio, gli attori sono gli stessi, nell'archivio digitalizzato della RAI il film non risulta). Se Paul Czinner nel suo film muto del 1929 (*Fräulein Else*) aveva spostato l'azione a Sankt Moritz, fresca di Olimpiadi invernali, Muzii che firma anche come sceneggiatore unico, ha spostato l'azione della novella da S. Martino di Castrozza a Levico Terme, quasi mille metri più in basso; se nella novella e anche nel film di Czinner la montagna rivestiva una enorme importanza simbolica (con l'inquadratura della montagna, simbolo fallico e incarnazione dell'algida indifferenza della natura il film di Czinner addirittura si chiude), qui, anche se la protagonista a un certo punto allude alla montagna e in omaggio al testo all'aria frizzante come lo champagne, di fatto il paesaggio è termale e lacustre, ciò che conferisce una languida staticità ai personaggi, quanto di più lontano dai trasalimenti e dall'agogica del monologo di Else, con le sue fantasie di abiezione e di onnipotenza, di masochismo, vittimismo e punizione. Se poi si ha in mente l'ipercinesi di Elisabeth Bergner assistere ai movimenti flosci e alla recitazione staticamente teatrale di Carola Stagnaro e degli altri personaggi (interpretati peraltro da attori di squisita formazione teatrale come Maddalena Crippa e Valeria Moriconi che ritroveremo anche in *Girotondo*) è un vero tormento; anche Gastone Moschin nella parte di Dorsday è troppo galante, troppo formale, troppo poco disgustoso, e molto più vicino nella fisiognomica e nella patognomica a Rambaldo Melandri, l'architetto fiorentino di *Amici miei* che al mercante d'arte canaglia, soprattutto se la si confronta con la magnifica interpretazione di Albert Steinrück. Chi ha visto il film del 1929 ben ricorderà quanto, soprattutto nella seconda parte, Czinner e soprattutto Karl Freund abbiano cercato un equivalente autenticamente cinematografico – ossia movimenti di macchina, con un paio di lunghi piani sequenza, oltreché con i tagli di montaggio – alle circonvoluzioni monologiche di Else; qui invece abbiamo solo ed esclusivamente primi piani e voce off monologante: il cinema abdica del tutto dinanzi alla letteratura. L'unico timido tentativo un po' goffo di “animare” il monologo lo abbiamo nella scena in cui Else legge la lettera, allorché la voce epistolare della madre si materializza in personaggio e *voice in*. La colonna sonora del film è pesantemente invasiva: il *Notturmo op. 9 n. 2* è costantemente in sottofondo per poi cedere il passo al momento in cui Else comincia a concepire le sue prime fantasie suicide al

Vorspiel del *Tristan und Isolde* (e non c'è nemmeno bisogno di scomodare *Melancholia* di Lars von Trier per dimostrare come sarebbe stato possibile riutilizzare il *Tristan* senza scadere nel bozzettismo); solo verso la fine sentiamo – come accade nel testo – anche il *Carnaval* di Schumann. Insomma: un'autentica fiera del *déjà-vu*, del *déjà-entendu*, viscontismo epigonale della peggior specie.

4. Mark B. Light, *Ad un passo dall'aurora* (1989)

Cominciamo dal paratesto: la copertina del VHS ritrae, in piano americano, l'attrice Tinì Cansino (un tempo starlet televisiva e del softporno adesso desaparecida, di recente avvistata come possibile aspirante concorrente di un reality) in due pezzi leopardato e mani intrecciate sotto la zona pubica, seno prosperoso e capelli vaporosi, in basso i nomi degli altri attori (Gerardo Amato e Adriana Russo) e del regista Mark B. Light che poi è uno dei molti pseudonimi di Mario Bianchi (1939). Sul retro troviamo dapprima la stessa immagine in un riquadro più piccolo e un uomo incappucciato e mascherato dai tratti inquietanti, quindi una brevissima sinossi («Riccardo è un chirurgo di fama, ben inserito nell'alta società. Ha tutto ciò che un uomo può desiderare: denaro, successo e una moglie giovane e bella. Ma evidentemente quello che ha non gli basta più: la sua vita in fondo non è eccitante. Per movimentarla e renderla più piacevole partecipa a feste e balli, che spesso sono meno innocenti di quanto sembri») e per finire l'allusione al titolo originale (?) *Nightmare in Venice*, l'indicazione della casa e dell'anno di produzione e della durata e sotto la determinazione dell'appartenenza al genere: erotico. Il riferimento a Schnitzler manca del tutto e invano lo cercheremmo sia nei titoli di testa che in quelli di coda. E tuttavia, come adesso vedremo, sia pure con clamorose semplificazioni e qualche aggiunta il film presenta una paradossale fedeltà al testo schnitzleriano. Ci sarebbe da domandarsi chi sia stato il primo ad essersi accorto che il film era tratto da Schnitzler. Ma veniamo al film. La pellicola è ambientata nei giorni del carnevale veneziano, di cui, in apertura, presenta ampi scorci documentari. Si tenga presente che il film è del 1989 e la tradizione del carnevale era stata ripristinata da dieci anni esatti. È vero che nel testo di Schnitzler il personaggio quantitativamente centrale e focale è Fridolin e il ruolo rivestito da Albertine è, per lunghi tratti del testo, marginale, tuttavia le avventure notturne del marito sono incorniciate dalle importanti confessioni della moglie, anzi la disposizione all'avventura di Fridolin si configura per certi aspetti come una sorta di vendetta nei confronti della moglie, ciò che viene esplicitato reiteratamente nel film di Kubrick fungendo da costante *Leitmotiv*, con le fantasie in bianco e nero di Tom Cruise che immagina la moglie posseduta dall'ufficiale di marina. Qui la moglie è sì fisicamente presente sia nelle sequenze iniziali che in quelle finali, insieme alla figlioletta, ma è totalmente assente come essere desiderante e siamo in presenza solo ed

esclusivamente di quelle che Klaus Theweleit chiamerebbe «Männerphantasien». Ciò detto il film presenta sostanzialmente le medesime *Stationen* di *Traumnovelle*: la visita a casa del paziente morto e alla di lui figlia, l'incontro con la prostituta, quello con l'amico pianista (in un locale veneziano significativamente denominato «Linea d'Ombra»), l'episodio dal noleggiatore di costumi, la festa/cerimonia nella villa, il ritorno alla villa, il ritorno a casa della prostituta, la morte della prostituta, la visita all'obitorio, le tracce del costume sul letto del protagonista. Manca, tuttavia, lo *happy end* finale, perché su questa seppur semplificata isotopia para-erotica se ne innesta ben presto una *political thriller*, due generi assai ben rappresentati nella cinematografia su Venezia degli anni '70, come ha dimostrato Roberto Ellero in un suo recente studio. Procuratosi il costume e ottenuta dall'amico pianista che qui si chiama Alessandro la parola d'ordine (si dovrebbe piuttosto dire il sintagma d'ordine, che suona appunto «ad un passo dall'aurora»), il protagonista Riccardo si accoda ad un corteo di incappucciati armati di fiaccole che più che a un corteo di maschere fa pensare ad un corteo del Klu Klux Klan o per restare a contesti italiani ad un corteo massonico (in fondo lo scandalo della Loggia P2 risale a pochi anni prima) e con questi monta in una barca conia e inquietante alla volta della villa dove avrà sede la festa/cerimonia che infatti più che a un'orgia, di cui non vi è la minima traccia, assomiglia alla riunione di una loggia. Qui, come nel testo di Schnitzler, il protagonista verrà scoperto e costretto a rivelare il proprio volto, con la promessa/minaccia che se anche adesso la farà franca grazie all'intercessione di una donna, l'indomani gli incappucciati torneranno a farsi vivi. In breve, facendo agio sul fatto che è un affermato chirurgo, gli affiliati della setta gli chiederanno di iniettare nel corpo di una ragazza del sangue infetto, sì da farle contrarre il virus HTLV III, nome ora in disuso ma all'epoca diffuso del virus HIV. Il medico si limita a fingere di accondiscendere alla richiesta, ma allorché il capo della setta scoprirà l'inganno, provvederà egli stesso ad iniettare il sangue infetto nel corpo della fanciulla. Lo scopo di questo atto criminoso è quello di colpire trasversalmente l'amante della ragazza, un politico scomodo che resterà inevitabilmente contagiato. A nulla varranno le proteste del protagonista che non solo si troverà costretto ad assistere alla fatale iniezione, ma dovrà ben presto aspettarsi ulteriori richieste da parte della setta. E infatti l'idillio familiare con cui, nell'apparente rispetto del dettato schnitzleriano, si chiude il film viene ad essere turbato dal reiterato squillo del telefono, che annuncia una nuova richiesta da parte degli affiliati e una minaccia ben lungi da essersi esaurita. La confusa isotopia da *political thriller* (non si capisce proprio perché il sangue infetto lo debba iniettare proprio il dottore, quando il capo della setta dimostra ampiamente di saperlo fare in prima persona) finisce per schiacciare del tutto quella blandamente erotica, affidata, in fondo, a due sole brevi e goffe sequenze: una sequenza di auto-erotismo, dinanzi ad un cliente incappucciato, che serve a presentare la prostituta Lou, interpretata

dalla succitata Tinì Cansino, e un casto e improbabile strip tease di Adriana Russo che interpreta la figlia disturbata del noleggiatore di costumi. Anche il ritorno a casa della prostituta è, contrariamente a quanto accade nel film di Kubrick, destituito di qualsivoglia potenziale erotico, perché la convivente di Lou, è sì anch'essa una prostituta, ma per inspiegabili motivi un travestito. Raramente mi è capitato di vedere un film che trasporta un così ampio numero di dettagli e sequenze dal testo letterario cui è ispirato per metterli al servizio di un progetto totalmente altro, sempre che si possa nel caso di questo film parlare di un progetto. Stanley Kubrick lo ha visto questo film? Qualche *blogger* propende per il sì, lo stesso Ellero non riesce del tutto ad escluderlo: «Non bastasse il tripudio di maschere – tutte rigorosamente veneziane – della celebre sequenza dell'orgia, caso vuole però che proprio le riconoscibili immagini di un film ambientato a Venezia (in piazza San Marco) compaiano nel televisore di casa Harford nel film di Kubrick, mentre la Kidman inganna il tempo aspettando il ritorno del marito: pure coincidenze di un immaginario 'intasato'?»¹.

5. Roberto Faenza, *Mio caro dottor Gräsler* (1989)

Veniamo per concludere all'ultimo film del mio *corpus*, *Mio caro dottor Gräsler* di Roberto Faenza, la prima trasposizione di un testo letterario da parte del regista torinese, cui ne faranno seguito negli anni successivi altre sette. Il film è girato in inglese e non so se fosse così già nell'originale, fatto sta che, a dispetto del titolo e della filologia, nel doppiaggio italiano la *a* del cognome ha perso l'Umlaut, talché il dottore per tutto il film si chiama Grasler. Faenza ha potuto disporre di una équipe tecnico-artistica di prim'ordine: fotografia di Giuseppe Rotunno, costumi di Milena Canonero, vincitrice di tre oscar con *Barry Lyndon*, *Chariots of Fire* e *Marie Antoinette*, musica di Ennio Morricone, che per l'occasione ha composto anche un *Liebeslied* à la Fritz Kreisler, cantato dalla mitica Edda dell'Orso, la *vocalist* di *Sean Sean* in *Giù la testa*. Tutto ciò concorre a fare del film di Faenza quello che si dice un prodotto ben confezionato. Anche il cast è notevole: Keith Carradine nella parte del dottore, Kirstin Scott Thomas in quella di Sabine, una serie di comprimari di lusso quali Max von Sydow, Mario Adorf e l'importante attrice ungherese Mari Toroscik. Ma la scelta più originale relativamente al cast da parte di Faenza riguarda Miranda Richardson che è chiamata ad interpretare due ruoli: nella parte iniziale quella della sorella Friederike che, com'è noto, ben presto si impicca e nella seconda parte del film quella della vedova Sommer, la donna che Emil Gräsler sposerà nelle righe finali del testo, dopo averne guarito la figlia dalla scarlattina, la malattia che costerà invece la vita alla giovane Katharina, interpretata da Sarah

¹ ELLERO (2004, 294).

Jane Fenton. È chiaro che la scelta di Faenza non è affatto casuale. Agli occhi di Faenza e del suo co-sceneggiatore Ennio De Concini, il percorso di Gräsler è un percorso circolare: le vicende amorose con Sabine e poi con Katharina e poi di nuovo con Sabine e poi di nuovo con Katharina si rivelano soltanto virtuali e inutili peripezie racchiuse all'interno della scena iniziale e di quella finale, entrambe ambientate a Lanzarote dove il protagonista esercita la professione durante la stagione invernale: la minorità affettiva e alla fine etica del protagonista resta tale dall'inizio alla fine. A poco o nulla vale la continua materializzazione di istanze superegoiche con cui il protagonista è costantemente chiamato a fare i conti, una originale scelta diegetica cui Faenza ricorre, magari indulgendovi un po' troppo spesso al punto da produrre talora involontari effetti comici: dal conduttore del calesse nella città termale, all'impiegato delle poste in città fino alla stessa Sabine angelicata che, muta o parlante, gli si para dinanzi nella sua casa viennese a rimproverargli l'ignavia successiva alla di lei profferta epistolare – tutti sembrano biasimare la sua irresolutezza e la sua pusillanimità. E quanto accade nel prefinale in casa Sommer, allorché Gräsler si cala prima ancora che in quello di partner nel ruolo di padre autoritario capace di mettere a tacere i capricci della viziata Fanny, la figlia della vedova – una sequenza totalmente assente nel testo di Schnitzler – non deve trarre in inganno, anche qui il protagonista non agisce ma viene agito dalla futura moglie che lo obbliga ad assumere quel ruolo. Con un portamento allampanato e una recitazione burattinesca Carradine risulta molto credibile nel ruolo di Gräsler, mentre altri personaggi – Frau Sommer o il padre di Sabine – appaiono un po' sopra le righe in un film nel quale i dialoghi reiteratamente zoppicano. Faenza ha vistosamente retrodatato il *plot*, non si fa riferimento a date precise, ma una volta tornato in città Gräsler dichiara di prendere per la prima volta il metro, che se fosse quello di Vienna (come nella finzione romanzesca di Schnitzler) sarebbe stato inaugurato nel 1897 e se fosse quello di Budapest, la metropoli più vicina alle location del film, girato in larga parte in Ungheria, trattandosi appunto di una co-produzione italo-ungherese, sarebbe stato inaugurato nel l'anno precedente. Gli scorci urbani, girati in studio, testimoniano di una fase del trasporto pubblico, databile intorno all'inizio del secolo, in cui vistosamente configgono il vecchio e il nuovo. E molti dei discorsi del padre di Sabine alludono ad una fase che precede il conflitto mondiale. Col che la patologia di Gräsler viene ad iscriversi, nell'ottica di Faenza, in un più ampio contesto discorsivo che è quello del *finis Austriae* e che è poi quello maggiormente circolante in Italia sull'onda dell'asse magrisiano-adelphiana.

Matteo Galli

Università degli Studi di Ferrara

Dipartimento di Scienze Umane

Via Savonarola, 27

I – 44100 Ferrara

matteo.galli@unife.it

Riferimenti bibliografici

Traduzioni di opere di Arthur Schnitzler citate

Le ultime maschere (1910) (senza indicazione del traduttore). Roma. Tipografia Unione Editoriale.

La signorina Elsa (1928) Traduzione di M. Benzi. Prefazione di A. Baldini. Saggio critico di M. Kempner Hochstadt. Milano. Modernissima.

La signora Berta: romanzo (1929) Traduzione di G. Giachetti-Sorteni. Milano. Editrice Dauliana.

Teresa: cronaca d'una vita di donna (1929) Traduzione di B. Giachetti-Sorteni. Prefazione di S. Aleramo. Milano. Modernissima.

Il ritorno di Casanova (1930) Versione di C. Baseggio. Milano. Sperling & Kupfer.

La signora Berta Garlan (1930) Versione di E. Ferrieri. Milano. Sperling & Kupfer.

Morire (1931) Prima traduzione italiana e prefazione di B. Allason. Torino. Slavia.

La fuga nelle tenebre: romanzo (1932) Traduzione di A. Treves. Milano. Corbaccio.

Il tenente Gustavo: romanzo (1933) Milano. Periodici Alfa, Edizioni Elit.

Verso la liberazione: romanzo (1933) Traduzione di L. Scalero. Milano. Corbaccio.

Girotondo (1945) Traduzione di M.L. Ascarelli. Roma. De Carlo.

La signorina Elsa: romanzo (1946) Traduzione di M. Benzi. Milano. Editore Dall'oglio.

Il pappagallo verde (1948) Traduzione di B. Maffi. Prefazione di E. Castellani. Milano. La fiaccola.

La signora Berta Garlan (1960) Traduzione di L. Magliano. Milano. Rizzoli.

Girotondo (1975) Traduzione di P. Chiarini. Torino. Einaudi.

Al pappagallo verde; La contessina Mizzi (1978) Traduzione di C. Magris. Genova. Edizioni del Teatro di Genova.

La contessina Mizzi, ovvero Un giorno in famiglia; Al pappagallo verde (1979) Traduzione e introduzione di C. Magris. Milano. Mondadori.

Verso la libertà: romanzo (1981) Traduzione di M. Bistolfi. Postfazione di G. Zampa. Milano. Mondadori.

La danzatrice greca e altri racconti (1982) Traduzione di S. Vassilli, P. Moro. Pordenone. Studio Tesi.

Gioco all'alba (1983) Traduzione di E. Castellani. Milano. Adelphi.

Beate e suo figlio (1986) Traduzione di M. Olivetti. Milano. Adelphi.

Fuga nelle tenebre (1986) Traduzione di G. Farese. Milano. Adelphi.

Therese (1987) Traduzione di A.A. Bradascio. Introduzione di G. Farese. Milano. Mondadori.

La signorina Else (1988) Traduzione di R. Colorni. Milano. Adelphi.

Le sorelle, ovvero Casanova a Spa (1988) Traduzione di C. Magris. Torino. Einaudi.

Opere (1988) Traduzioni, introduzioni e note di G. Farese. Milano. Mondadori.

Ore vive: quattro atti unici (1990) Traduzione e introduzione di G. Farese. Milano. Mondadori.

Anatol (1992) I edizione italiana completa. Traduzione e introduzione di G. Farese. Milano. Mondadori.

La signorina Else (1994) Traduzione e postfazione di G. Farese. Milano. Mondadori.

La piccola commedia: novelle giovanili (1996) Traduzione di R. Carpinella Guarneri. Milano. Adelphi.

Doppio sogno (1999) Traduzione e introduzione di P. Capriolo. Torino. Einaudi.

Novella dell'avventuriero (1999) Traduzione di R. Carpinella Guarneri. Milano. Adelphi.

Doppio sogno (2002) Traduzione di C. Groff. Introduzione di G. Schiavoni. Milano. Biblioteca Universale Rizzoli.

Il libro dei motti e delle riflessioni: aforismi e frammenti (2002) Traduzione di C. Groff. Introduzione, cronologia e bibliografia di R. Ascarelli. Milano. Biblioteca universale Rizzoli.

Curatela di opere di Arthur Schnitzler citate

Chiarini, P. (a cura di) (1959) *Arthur Schnitzler. Girotondo e altre commedie*. Torino. Einaudi.

Chiarini, P. (a cura di) (1967) *Arthur Schnitzler. Anatol*. Roma. Edizioni dell'Ateneo.

Farese, G. (a cura di) (1969) *Arthur Schnitzler. Novelle*. Roma. Edizioni dell'Ateneo.

Farese, G. (a cura di) (1975) *Arthur Schnitzler. Il ritorno di Casanova*. Milano. Adelphi.

Farese, G. (a cura di) (1977) *Arthur Schnitzler. Doppio sogno: novella*. Milano. Adelphi.

Farese, G. (a cura di) (1982) *Arthur Schnitzler. I morti tacciono e altri racconti*. Milano. Mondadori.

Farese, G. (a cura di) (1984) *Arthur Schnitzler. Il sottotenente Gustl*. Milano. Rizzoli.

Farese, G. (a cura di) (1985) *Arthur Schnitzler. Il dottor Gräsler medico termale*. Milano. Mondadori.

Chiarini, P. (a cura di) (1986) *Arthur Schnitzler. Anatol*. Torino. Einaudi.

Chiarini, P. (a cura di) (1987) *Arthur Schnitzler. Amoretto*. Torino. Einaudi.

Groppali, E. (a cura di) (1987) *Arthur Schnitzler. Signorina Else*. Milano. SE.

Ascarelli, R. (a cura di) (1991) *Arthur Schnitzler. Commediola*. Roma. Theoria.

Reitani, L. (a cura di) (1991) *Arthur Schnitzler. Sulla psicoanalisi*. Con in appendice il carteggio Schnitzler-Reik e le lettere di Freud a Schnitzler. Milano. SE.

Reitani, L. (a cura di) (1993) *Arthur Schnitzler. La sposa promessa*. Traduzione di L. Cancian. Milano. ES.

Farese, G. (a cura di) (1996) *Arthur Schnitzler. Pensieri sulla vita e sull'arte*. Milano. Mondadori.

Benvenuto, B., Iadicicco, A. (a cura di) (2000) *Arthur Schnitzler. Geronimo il cieco e suo fratello*. Palermo. Sellerio.

Sonino, C. (a cura di) (2002) *Arthur Schnitzler. Morire*. Venezia. Marsilio.

De Marchi, C. (a cura di) (2006) *Arthur Schnitzler. Novelle*. Traduzione di C. De Marchi. Milano. Feltrinelli.

Farese, G. (a cura di) (2006) *Arthur Schnitzler. Diari e lettere*. Traduzione di G. Farese. Milano. Feltrinelli.

Su Schnitzler e il cinema

Aurnhammer, A., Beßlich, B., Denk, R. (Hrsg.) (2010) *Arthur Schnitzler und der Film*. Würzburg. Ergon Verlag.

Ballhausen, T., Eichinger, B., Moser, K., Stern, F. (Hrsg.) (2006) *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*. Wien. Verlag Filmarchiv Austria.

Wolf, C. (2006) *Arthur Schnitzler und der Film*. Karlsruhe. Universitätsverlag.

Su Schnitzler e il cinema italiano

Miglio, C. (2010) *Casanovas Heimfahrt ins italienische Fernsehen*. In Aurnhammer, A., Beßlich, B., Denk, R. (Hrsg.) *Arthur Schnitzler und der Film*. Würzburg. Ergon Verlag. 317-28.

Opere citate

Chiara, P. (1967) *Il vero Casanova*. Milano. Mursia.

Chiara, P., Roncoroni, F. (a cura di) (1983) *Giacomo Casanova. Storia della mia vita*. Milano. Mondadori.

Góngora y Argote, L. (1970) *Sonetti funebri e altre composizioni*. Traduzione di P. Chiara. Torino. Einaudi.

Ellero, R. (2004) Arrivi e partenze. L'immagine di Venezia nel cinema degli anni Sessanta e Settanta. In Brunetta, G.P., Faccioli, A. (edd.) *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*. Venezia. Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti. 287-313.

Magris, C. (1963) *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*. Torino. Einaudi.