

«Con occhi ben aperti»

Il doppio sogno di Schnitzler e Kubrick

Vanessa Pietrantonio

Università di Bologna

(vanessa.pietrantonio@unibo.it)

Abstract

Il saggio si propone di analizzare la trasposizione cinematografica del racconto di Schnitzler *Doppio sogno* (*Traumnovelle*) operata da Kubrick attraverso il suo ultimo film, *Eyes Wide Shut*. Più che attenersi fedelmente al testo di Schnitzler, Kubrick lo considera uno spunto da quale muovere per incunarsi – fuori da ogni ortodossia psicoanalitica – nei labirinti della coscienza, incrinando, di conseguenza, le sue presunte certezze, rivolte a escludere il groviglio di contraddizioni che, soprattutto nella vita erotica, rendono ogni ipotetica trasparenza il rovescio speculare di un’indecifrabile – per quanto naturale – pulsione. Proprio come sono costretti a sperimentare Bill e Alice, la coppia di coniugi protagonisti di *Eyes Wide Shut*.

A lungo, decisamente troppo a lungo, si è indicato nella «fedeltà» il criterio privilegiato per valutare la consistenza, o meno, della trasposizione cinematografica di un testo letterario, con la conseguenza di ridurre lo schermo a una sorta di filtro trasparente attraverso cui passa la pagina di un libro.

In realtà non c’è stato finora alcun film entrato di diritto nella storia del cinema che si sia attenuto a una simile mediazione passiva. Meno che mai l’avrebbe potuta avallare un regista come Kubrick, che sull’azzardo ha costruito il suo metodo di lavoro, ma prima ancora di riflessione. «Stanley Kubrick – osserva Thomas Elsaesser, attualmente tra i più accreditati studiosi del medium cinematografico – era un regista di estremi» (2007: 179). Solo un regista di «estremi» avrebbe potuto, infatti, manipolare radicalmente *Lolita* di Nabokov, uno degli «architesti» – secondo la definizione di Genette (1981: 52 – 72) – della letteratura del secondo Novecento: alterato al punto da invertire, nel film, l’inizio e la fine del romanzo. Ma si tratta di una storia ben nota, grazie a Kubrick e allo stesso Nabokov (2001: 9-27). Decisamente meno noti rimangono i transiti e gli incroci, ancora aggrovigliati, che dalla *Traumnovelle* di Schnitzler, tradotta in italiano con *Doppio sogno*, conducono ad *Eyes Wide Shut*, l’ultimo film di Kubrick, apparso nel 1999 a pochi mesi dalla scomparsa del regista.

Già il titolo, un esplicito ossimoro, «occhi spalancati chiusi» – reso da vari esegeti del film con la dicitura di «occhi ben chiusi», oppure «occhi ampiamente chiusi», come propone Michel Chion, il più autorevole interprete di Kubrick (2006: 487), sciogliendo, così, la stridente contraddizione –, si presenta nel segno di un’esplicita provocazione da parte del regista. Possono mai gli occhi essere nello stesso tempo spalancati e chiusi?

La più elementare fisiologia della percezione visiva non potrebbe mai ammetterlo, certo, ma – ci ricorda Benjamin in alcune pagine della *Breve storia della fotografia* e, poi, dell’*Opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* –, esiste anche un «inconscio ottico» in grado di riconfigurare le modalità tradizionali della visione, estendendone l’assetto normativo e il campo di esplicazione fuori dai tracciati prestabiliti. Proprio a questo territorio incerto e confuso, regolato da una «logica simmetrica» in cui per Matte Blanco (1981; 2000) viene a cadere la sovranità del principio di non-contraddizione, si rivolge Kubrick con il suo ultimo film. Per raggiungere un obiettivo del genere deve, però, accantonare premeditatamente Freud, capostipite indiscutibile di ogni ottica inconscia e avviare un serrato confronto con Arthur Schnitzler: un autore particolarmente caro al padre della psicoanalisi, molto più di quanto egli stesso non lo fosse all’affermato scrittore viennese, impegnato, secondo Freud, già dalle opere a cui deve la sua notorietà in una prefigurazione letteraria di quello che sarebbe diventato l’ambito di esplorazione del discorso psicoanalitico ¹.

Non sono certo interessi casuali per chi, come Schnitzler, laureatosi in medicina, era stato per quasi due anni assistente al Policlinico di Vienna del professore Theodor Meynert, uno dei maestri di Freud. Il suo apprendistato letterario nasce, dunque, con un orientamento definito, da non confondersi con il generico *Nervenleben* di cui è impregnata l’atmosfera della Vienna *fin de siècle*. Lo dimostrano già le pièce teatrali *Anatol* e *Girotondo* come alcuni tra i primi racconti quali *I morti tacciono* o *Il sottotenente Gustl*, rivolti a incunarsi tra i sussulti e le incongruenze della vita psichica, indagata poi, con allarme crescente – per citare solo alcune tra i racconti più noti –, da *Beate e suo figlio*, *Fuga nelle tenebre* (concluso nel 1917 e pubblicato nel 1931) *Il ritorno di Casanova*, *La signorina Else*, ma, soprattutto, da *Doppio sogno* il racconto (*Traumnovelle*, secondo il titolo originario attribuitogli da Schnitzler) al quale si rivolge appunto Kubrick.

È un incontro tormentato, che ha bisogno di tempi lunghi per elaborarne l’impatto, costellato, per Kubrick, da perplessità e ripensamenti profondi: ancora più radicali di quelli che avevano accompagnato la genesi e la realizzazione dei suoi film precedenti.

Nel 1968, appena uscita *2001: Odissea nello spazio*, Kubrick è attirato dall’ipotesi di una trasposizione cinematografica di *Doppio sogno*, la cui recente lettura in traduzione inglese deve aver lasciato delle tracce profonde in lui se, intorno al 1970, chiede un’opzione sui diritti del racconto, per poi acquistarli alla loro scadenza. Ma non va oltre ². Probabilmente avverte che una piena valorizzazione cinematografica del testo di Schnitzler richiede di sottrarlo alla rarefatta atmosfera viennese degli anni ’20 (*Doppio sogno* è pubblicato nel 1926, anche se prevalentemente scritto tra il 1921 e il 1925, dopo un abbozzo che risale addirittura al 1907) ³ per riportarlo nel cuore del presente: dove le ambivalenze e le oscillazioni messe in luce da Schnitzler possono trovare la propria «sopravvivenza» più pregnante, se vogliamo richiamare Warburg ⁴. Ma è un’operazione che, per

¹ La più dettagliata ricostruzione dell’itinerario letterario di Schnitzler, a partire dai suoi esordi, è offerta da Farese (1997, ma tra i contributi di carattere generale più significativi cfr. anche Lindken (1984).

² Cfr. Chion (2006: 493-494); Phillips (2007: 15-16).

³ Cfr. Farese (1977: 117). Sulla messa in scena da parte di Kubrick del racconto di Schnitzler cfr. i contributi specifici presenti in *Dossier Eyes Wide Shut* (2001-2002) e in Cimmino – Dottorini – Pangaro (2007).

⁴ Questo *Nachleben*, secondo la definizione di Warburg, costituisce decisamente il nucleo privilegiato del suo esercizio critico, come emerge, per esempio, dalla *Rinascita del paganesimo antico*, la più nota raccolta antologica, in Italia, dei suoi scritti.

Kubrick, per il suo straordinario sensorio visivo, non possiede ancora i caratteri di una precisa messa in scena. Perciò, proseguendo lungo la sua esplorazione del visibile, anzi della «visione come strutturazione conoscitiva dell'esperienza»⁵, accantona il progetto e va oltre, passando ad *Arancia meccanica*. Terminato nel 1987 *Full Metal Jacket*, Kubrick oscilla tra vari progetti prima di ritornare definitivamente a *Doppio sogno*, con un travaglio progressivamente cresciuto nel tempo: come testimoniano le quattro stesure della sceneggiatura redatte con Frederic Raphael tra l'ottobre del 1994 e l'inizio del 1996⁶.

Il problema esiste, infatti, ed è tutt'altro che irrilevante. Come aderire fedelmente al racconto di Schnitzler senza ricalcare un intreccio regolato da modelli narrativi eccessivamente lineari rispetto al tema stesso scelto dallo scrittore austriaco? Schnitzler – a differenza di Hofmannsthal e in misura ancora più rilevante di Musil – non predilige la reticenza, come non ama interrompere il flusso della narrazione con delle ellissi che, l'una dopo l'altra, formano una concentrazione di lacune volutamente enigmatiche⁷. Sono proprio le soluzioni intorno a cui ruota, invece, la filmografia più matura di Kubrick: da *Lolita* e *Il Dottor Stranamore* fino a *Full Metal Jacket*, passando ovviamente per *2001: Odissea nello spazio*, *Arancia meccanica*, *Barry Lyndon* e *Shining*. Nel caso di *Eyes Wide Shut* tali risorse non costituiscono più una particolare opzione stilistica, ma un'esigenza imprescindibile, dal momento che si tratta di mettere in scena la vitalità pulsante di quello che Schnitzler, in alternativa critica a Freud, definisce il «medioconscio», individuato nel suo fascio di irradiazione di sicuro maggiormente tortuoso e sfuggente: là dove, cioè, si genera e si dispiega il desiderio erotico⁸.

Schnitzler insiste a lungo, e con partecipata convinzione, sulla funzione decisiva occupata nell'economia psichica da questo territorio indeterminato, fino ad allora escluso dalla topica freudiana. In uno dei numerosi appunti e osservazioni sulla psicoanalisi, spesso frammentari, stesi tra il 1904 e il 1927 senza destinarli alla pubblicazione, Schnitzler annota nel 1926 (proprio l'anno in cui dà alle stampe *Doppio sogno*):

L'inconscio è infatti un territorio molto esteso, e in questo territorio ci sono più interruzioni e intrichi di strade di quanto gli psicoanalisti sospettino. [...] La psicoanalisi parla di coscienza e di subconscio, ma troppo spesso trascura di considera il medioconscio. [...] Da esso, che forma il campo più ampio della vita psichica e spirituale, gli elementi emergono incessantemente al conscio o precipitano nell'inconscio. Il medioconscio è una fonte ininterrottamente a disposizione. È in primo luogo importante considerare la sua ricchezza e la sua capacità di reazione. E bisogna poi vedere se il movimento tra il medioconscio e la coscienza da un lato, e tra il medioconscio e il subconscio dall'altro,

⁵ Così la definisce Bernardi (200: 115) in quello che rimane tra le più intelligenti e articolate ricostruzioni complessive dell'opera di Kubrick, ovviamente insieme allo scintillante – per quanto cronologicamente incompleto – profilo di Ghezzi (1977). Ma, nella più che ampia bibliografia esistente su Kubrick, cfr. almeno Ciment (1980; 1988); Eugeni (1995); Brunetta (1999); De Bernardinis (2003); Reichmann (2007); Naremore (2009); Bruno (2017).

⁶ Cfr. Phillips (2007: 20). La sofferta gestazione e realizzazione del film è ricostruita minuziosamente proprio da Raphael (1999) in un prezioso «diario di bordo» che riporta numerosi dialoghi tra lo stesso Raphael e Kubrick.

⁷ Sulla nozione di lacuna, adoperata come principio strutturale della narrazione, si è soffermato analiticamente Gardini (2014) prendendo in esame un'ampia campionatura di testi.

⁸ Riguardo all'incrocio che si viene a realizzare tra Schnitzler e Kubrick intorno alla nozione di «medioconscio» cfr. le acute osservazioni di De Gaetano (2001-2002: 63-69).

avvenga con o senza interruzioni, in modo rapido o lento, e altre cose oltre a queste. [...] La psicoanalisi, contrariamente a quanto essa crede, agisce con maggiore frequenza sul medioconscio che sul subconscio. Molto, forse la maggior parte di ciò che essa situa nel subconscio, è da ricercare nel medioconscio. [...] Gli elementi del medioconscio sono in movimento perpetuo e il più piccolo stimolo può fare emergere uno di essi alla coscienza (Schnitzler 1990: 16-18) ⁹.

Sono indicazioni che denotano un'allarmante incomprendimento dell'intero corpus psicoanalitico. Nel 1926 Freud, infatti, ha scritto quasi tutti i propri testi fondamentali e le varie diramazioni della sua scuola hanno già raggiunto una fisionomia riconoscibile. Le accuse di Schnitzler nei confronti di un'ipotetica noncuranza, da parte della psicoanalisi, di quella regione da lui denominata con il termine di «medioconscio» sono smentite proprio dalla costante preoccupazione dimostrata da Freud nell'individuare il fascio di giunture che, già a partire dall'*Interpretazione dei sogni*, legano l'inconscio alla coscienza. Accantonata la vis polemica che anima Schnitzler, i richiami al carattere decisivo rivestito dal «medioconscio» assumono ben altra incidenza una volta trasposti nella sua opera letteraria, il cui rilievo risulta di gran lunga superiore alle ambizioni teoriche nutrite in campo psicoanalitico.

Annodandosi in una rete di sequenze metaforiche e di intrecci narrativi maneggiati da Schnitzler con piena padronanza, la revisione della topica freudiana da lui operata perde, nella sua pratica narrativa, la rigidità dell'asserzione teorica eccessivamente unilaterale per acquistare una fluidità che la rende, paradossalmente, un efficace complemento figurale proprio di alcuni nodi cruciali della riflessione e del lavoro analitico freudiano da cui Schnitzler vorrebbe invece affrancarsi.

È precisamente quello che accade in *Doppio sogno*: una labirintica stratificazione onirica continuamente rimodellata dall'esercizio di una coscienza sempre pronta a ridestarsi con accresciuta vigilanza. *Eyes wide shut*, appunto: letteralmente «occhi ben chiusi», «occhi ampiamente chiusi». In questa sigla volutamente straniante Kubrick riepiloga l'epicentro intorno al quale ruota la *Traumnovelle* di Schnitzler. Potremmo dire, anzi, che si tratta di una dicitura consapevolmente ambigua, forgiata per depistare sin dall'inizio lo spettatore.

Gli occhi di Bill e Alice (corrispettivi della coppia di coniugi che in *Doppio sogno* portano i nomi di Fridolin e Albertine) non risultano, infatti, chiusi nell'abbandono onirico al quale sembrano consegnati già dal titolo del racconto di Schnitzler (tradotto infedelmente con *Doppio sogno*). Tutt'altro. È l'intorpidita assuefazione al proprio benessere quotidiano ad averli progressivamente segregati nel perimetro angusto di un mondo dal quale è stato escluso l'intero ordine pulsionale, con le sue impennate e i suoi arretramenti.

La sequenza di apertura del film, girata da Kubrick in assoluta autonomia rispetto al racconto di Schnitzler lo ribadisce perentoriamente. Ci sono tutti gli elementi perché una rassicurante e agiata routine familiare risalti come la più solida cintura protettiva di una felicità conquistata nel tempo: l'irresistibile – ma per nulla conturbante – fascino dei due coniugi (Tom Cruise e Nicole Kidman), il

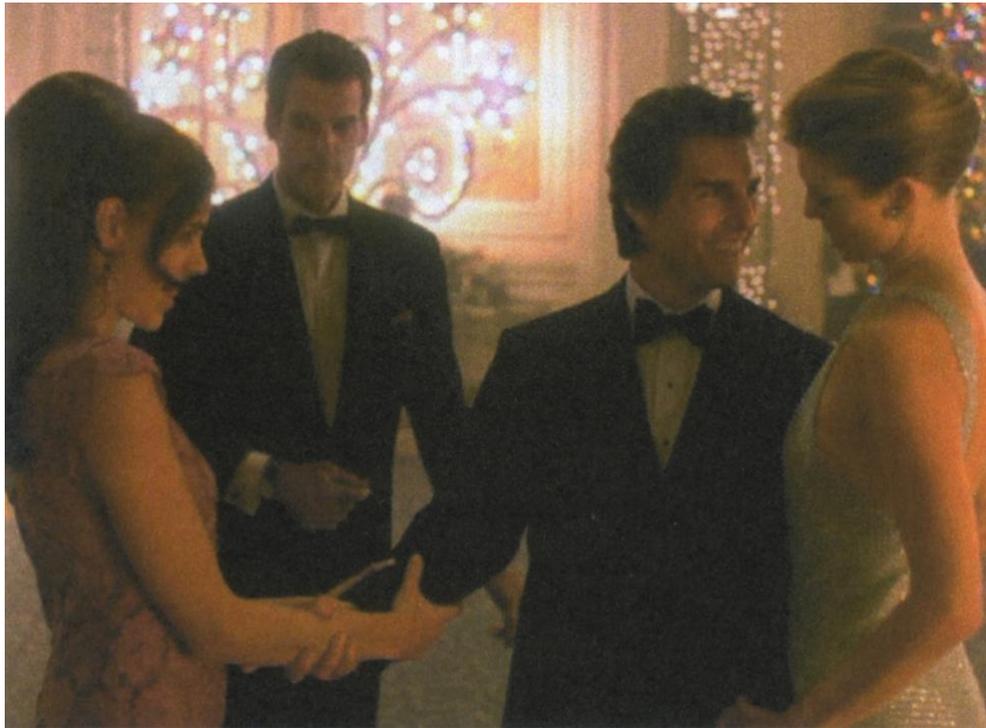
⁹ Questi materiali di Schnitzler sono stati ritrovati solo nel 1976 da R. Urbach tra le carte dello scrittore conservate nella biblioteca universitaria di Cambridge (cfr. Schnitzler 1976) e poi tradotti e puntualmente introdotti da Reitani (1990).

décor di un interno newyorkese tipico dell'alta borghesia, la loro bambina dai tratti e modi perfettamente intonati alla serenità domestica e, sullo sfondo, un albero di Natale che sembra intensificare le irradiazioni del calore in cui sono avvolti Bill e Alice.

È un preambolo del tutto assente nel testo di Schnitzler, decisivo, però, nella messa in scena di Kubrick, poiché gli consente di sottolineare con particolare pregnanza, nelle sequenze immediatamente successive, l'assoluta precarietà, se non l'inconsistenza, di questo pacificato *intérieur* borghese. Il tepore che lo avvolge è pronto, infatti, a diradarsi appena Bill e Alice entrano negli scintillanti saloni dove si svolge la sgargiante festa organizzata da un caro amico di Bill. Senza che sia avvenuto nulla i due coniugi diventano di colpo estranei. Inizia il ribaltamento ottico al centro del film, in forma molto più marcata di quanto lo sia nel racconto di Schnitzler.



Gli occhi di Bill e Alice cominciano rapidamente, e imprevedibilmente, a schiudersi, animati da una spinta pulsionale fino a quel momento sconosciuta a loro stessi, tanto da portarli a incrinare i ruoli con i quali le loro rispettive esistenze sembravano identificarsi senza smentite. Appena entrati nelle sale affollate dall'elettrizzata mondanità newyorchese, i due coniugi si separano per riunirsi solo al termine della festa, che, per entrambi, coincide con un ammiccante esercizio seduttivo fine a se stesso. Alice, infatti, non si sente certo attratta dal galante gentiluomo ungherese al quale, divertendosi, concede le sue attenzioni, come Bill, d'altro canto, non sembra realmente interessato alle provocanti lusinghe con cui lo accerchiano due spumeggianti ragazze.



Sta seguendo solo, in sintonia con la moglie e con la sua medesima curiosità, i movimenti casuali e disordinati di quella inedita controfigura di se stesso che vede per la prima volta sfilare in filigrana sotto i propri occhi. Oramai leggermente più aperti rispetto a poco prima. Bisogna solo attendere la sera dopo perché si attivino ulteriormente, scoprendo, insieme ad Alice, che l'orizzonte del visibile possiede un'estensione incommensurabile rispetto alle sequenze di immagini captate di volta in volta dai singoli sguardi.



Per Bill e Alice si tratta di una consapevolezza traumatica di fronte alla quale le loro presunte certezze cominciano a franare: una dopo l'altra, con rapidità incredibile. La sera successiva, commentando quanto era accaduto alla festa, con una pungente ironia sovrapposta all'evidente tensione erotica che sostiene il loro dialogo, gli occhi di Bill e Alice sono costretti a spalancarsi una volta per tutte.



Divagando sulla propria fedeltà reciproca (da entrambi, fino a quel momento, mai messa in discussione), Alice, con perfidia calibrata, confessa a Bill l'attrazione provata, durante le vacanze estive dell'anno precedente, per un ufficiale di marina incontrato casualmente al quale non avrebbe certo resistito – dichiara con perentorietà – se egli non fosse partito all'improvviso. Eppure, senza scambiare una parola, i loro sguardi si erano solo incrociati.

Siamo di fronte a un'ammissione che assume il valore di un trauma, dando l'avvio – mentre Alice esce temporaneamente di scena per rientrarvi solo nel finale del film – all'avventuroso vagabondaggio notturno di Bill, profondamente turbato di fronte alle pulsioni erotiche della moglie indirizzate a qualcuno che non sia lui. Da ora in poi l'immagine di un amplesso tra lei e lo sconosciuto ufficiale si imprime nei suoi occhi con il vigore ossessivo proprio di ogni scena fantasmatica, in cui il reticolo di figure si snoda, e si impone, in assenza di qualsiasi referente reale: con un arbitrio sovrano al quale non ci si può che arrendere con desolata impotenza.



Tanto più che, a differenza di quanto accade in *Doppio sogno*, Bill non ha da opporre alcuna analoga tentazione ai desideri provati silenziosamente da Alice solo nell'arco di qualche giorno. Ma Kubrick vuole sfuggire proprio agli scontati risvolti di quella commedia sociale sui quali indulge Schnitzler quasi in ogni opera. Il suo interesse prevalente si esercita, in ogni film, nei confronti delle modalità di raffigurazione della realtà da parte dei vari protagonisti. È necessario, infatti, che agli occhi di Bill – adesso tanto aperti da rimanere quasi sbarrati– si incrinino inaspettatamente l'immagine della divina Kore, dell'incorruttibile fanciulla dai tratti simili a una divinità, alla quale nel corso degli anni ha inconsapevolmente assimilato Alice, per rimanere stordito da un contraccolpo la cui potenza figurale lo assedia con ricorrenza martellante. E a Kubrick interessano – lo dimostra, appunto, tutta la sua filmografia – soprattutto, anzi esclusivamente, le figure, le immagini, che, in questo caso, preleva in piena libertà dal racconto di Schnitzler, interessato invece a un intreccio rivolto a smascherare gli asfittici rituali della borghesia viennese del suo tempo.

Da immagini, niente altro che da immagini, è accerchiato Bill durante il suo vagabondaggio notturno attraverso una New York pronta a offrire le più incongrue *silhouettes*.



Ma sono immagini che cominciano a disporsi lungo una duplice sequenza, ordinata con precisione nell'antagonismo che le regola ¹⁰.

Al rancoroso smarrimento provato da Bill di fronte ai frammenti oramai disintegrati del suo edenico passato, che il fantasmatico amplesso tra Alice e l'ufficiale continua a rinnovargli nella sua puntuale riproposizione, si associa il progressivo riconoscimento che «il mondo è tutto ciò che accade», direbbe Wittgenstein nella prima proposizione *Tractatus*, per poi affermare subito dopo che «il mondo è la totalità dei fatti, non delle cose» (1995: 25). Anche la seducente femminilità di Alice, i suoi investimenti erotici, appartengono a «ciò che accade», rientrano nella «totalità dei fatti». Ricade nello stesso ordine di eventi anche la dinamica pulsionale di Bill, che (ancora una volta in contrasto con il più statico ordine desiderante proprio di Fridolin in *Doppio sogno*) viene allo scoperto nel corso della straniante notte passata alla ricerca di una trasgressione sempre imminente, ma poi lasciata sempre cadere, anche con paralizzante disorientamento: come accade durante l'orgia nella misteriosa villa fuori città alla quale, pur non invitato, Bill riesce a partecipare. Poco importa. L'essenziale è che Bill oramai si sia pienamente risvegliato. Sia uscito dal sonno attraverso cui, con «occhi ben chiusi», aveva sigillato qualsiasi pulsione erotica, sua e di Alice: irriducibile ai protocolli imposti dalla vita matrimoniale.

¹⁰ È un procedimento tipico della cinematografia di Kubrick. Osserva a questo proposito Bernardi (2000: 87): «Per Kubrick [...] ogni immagine deve suscitare altre nella mente dello spettatore, procedere sempre per vie oblique, [...] in modo da evitare le idee troppo definite e le conclusioni facili. Questo perché, sempre secondo Kubrick, "le idee vere e valide sono talmente complesse e sfaccettate, che non si lasciano prendere da un lato solo"». Si era dimostrato dello stesso avviso già Eugeni (1995: 125): «Il testo [filmico] è contraddistinto per Kubrick dalla compresenza di una molteplicità di riferimenti, di storie, di indicazioni che si sovrappongono e determinano a vicenda la propria interpretazione. Esso si presenta dunque come un gioco di specchi e di rimandi potenzialmente infinito, un labirinto del senso che può essere percorso e ripercorso ma non dominato e posseduto».

Ogni risveglio, però, è sempre traumatico. Il suo avvento coincide, infatti, con la dissoluzione di una cerchia di immagini che, per quanto labili e confuse, appartengono, tuttavia, alla «totalità dei fatti», come la denomina Wittgenstein. Lo sappiamo bene, non solo grazie alla psicoanalisi, ma anche per via di alcune illuminanti riflessioni di Benjamin presenti nel suo monumentale, e purtroppo incompiuto, *Passagenwerk*, nel quale una sezione degli *Appunti e materiali* è dedicata proprio al sogno con il titolo di *Città di sogno e casa di sogno, sogni a occhi aperti, nichilismo antropologico, Jung*.

L'obiettivo di Benjamin è semplice. Così lo definisce nelle righe finali della presentazione di questi appunti: «Ciò che s'intende operare nelle pagine che seguono è un esperimento di tecnica del risveglio: il tentativo di prendere atto della svolta copernicana della rammemorazione» (2000: 432). Il risveglio, dunque, è associato da Benjamin alla svolta copernicana costituita dalla rammemorazione. Solo in apparenza nel momento del risveglio il materiale onirico si disgrega in una miriade di frammenti evanescenti e inattendibili. Questa polarità che sembra opposta al sogno ne forma, viceversa, il complemento inscindibile, l'inizio del processo – sul quale Freud non ha mai smesso di insistere – che, attraverso la rammemorazione, consente di attribuire alle immagini oniriche una loro consistenza semantica.

Poco più avanti, entrando nel merito dei suoi Appunti, Benjamin spiega compiutamente il senso della «rivoluzione copernicana» alla quale allude:

La svolta copernicana nella visione storica è la seguente: si considerava "ciò che è stato" come un punto fisso e si assegnava al presente lo sforzo di avvicinare a tentoni la conoscenza a questo punto fermo. Ora questo rapporto deve capovolgersi e il passato deve diventare il rovesciamento dialettico, l'irruzione improvvisa della coscienza risvegliata. [...] I fatti diventano qualcosa che ci è accaduto giusto in quest'istante, fissarli né compito del ricordo. E in effetti il risveglio rappresenta il banale, più a portata di mano. [...] C'è un sapere non- ancora- cosciente di ciò che è stato, la cui estrazione alla superficie ha la struttura del risveglio (2000: 432-433).

Siamo nel cuore di quella dimensione definita da Schnitzler con il termine di «medioconscio». Benjamin non potrebbe chiarirne meglio la funzione e le modalità di articolazione, corrispondenti alle varie sequenze – tutt'altro che ordinate e lineari – attraverso cui si dispiega il risveglio. C'è una tensione, un agonismo che contribuisce a esaltare il valore conoscitivo di questo intermittente, e contraddittorio, stato della coscienza. Mentre, nel momento del risveglio, le immagini oniriche stanno per dissiparsi rapidamente, si mette in azione, in chi si è appena congedato dalla loro presenza vivida o sbiadita, il tentativo di trattenerle attraverso l'unica modalità a disposizione dell'attività cosciente: attraverso la «rammemorazione», secondo il lessico di Benjamin, che prosegue così la sua riflessione riguardo ai rapporti tra sogno e veglia:

È uno degli impliciti presupposti della psicoanalisi che la netta opposizione tra sonno e veglia non abbia alcuna validità per la forma di coscienza empirica dell'uomo, e si risolva piuttosto in un'infinita varietà di concreti stati di coscienza, condizionati dai più diversi gradi intermedi dell'essere sveglio di ogni possibile centro psichico (2000: 434).

Tutte le osservazioni di Benjamin risultano perfettamente aderenti a quanto accade a Bill, arrivato agli ultimi esiti dell'estenuante vagabondaggio notturno. Le immagini del suo passato (cronologicamente ancora vicinissimo, ma, di fatto, sempre più remoto una volta sottoposto al filtro di una rielaborazione radicale) esercitano su di lui un richiamo prepotente. Alice, uscita da tempo di scena, continua a rimbalzare tra pensieri e desideri discordi. Il ricordo della sua immagine non può essere associato solo al fantasmatico amplesso – mai avvenuto, è opportuno ricordare – con lo sconosciuto ufficiale da lei intravisto per qualche giorno durante la loro vacanza. Rimane sempre la donna che, ci ricorda Schnitzler (1977: 14–15), ha scoperto con lui l'eros.

Consumato nell'arco della nottata il distacco da Alice mediante la consapevolezza della propria potenziale trasgressività, Bill non può rimuovere il legame che l'unisce a lei: affidato, da ora in poi, al riconoscimento di un'alterità che, escludendo ogni possesso, ogni volontà acquisitiva, si ravviverà attraverso un'autonomia desiderante irriducibile alla rassicurante simbiosi di un tempo. Non a caso, interrotte le sue peregrinazioni, la trova in preda a un incubo. Una volta sveglia, il racconto del sogno – nel quale, perso ogni pudore, Alice si univa non solo all'ufficiale di marina ma anche ad altri uomini, provando un irridente piacere nel tradire il marito – è accolto da Bill con smarrimento, privo, però, di quel doloroso rancore avvertito in precedenza di fronte alla rivelazione del tradimento fantasmatico compiuto dalla moglie.

Nella frazione di poche ore Bill è cambiato, perché pienamente sveglio, quanto Alice, d'altronde: coraggiosa nell'esplicitare la parte più oscura e torbida della propria vita pulsionale. Anche per Bill è venuto il momento di assemblare nella propria coscienza la molteplicità di immagini misteriose – probabilmente anche di provenienza onirica – incrociate nel corso della notte, quasi seguendo le indispensabili integrazioni tra sogno e veglia suggerite da Wilfried Bion nelle sue innovative glosse alle considerazioni freudiane sull'attività onirica (1972; 1973; 1996).

Con gli «occhi ben aperti» Bill non vaga più per la città animato dall'esigenza di una rivalsa che, sola, potrebbe risarcirlo dalle traumatiche confessioni di Alice. Adesso si sta facendo strada in lui la necessità di iniziare a decifrare le avventure che si sono susseguite nel corso della notte e, con esse, la pretesa del riscatto da lui cercato nei confronti di Alice. Tanto più che ha portato alla luce il nodo aggrovigliato di desideri e smentite – anch'essi del tutto naturali – di cui si alimenta la sua dinamica pulsionale, fino ad allora assopita in un lungo sonno.

Il racconto piuttosto lineare di Schnitzler, disposto lungo una concatenazione orizzontale che non prevede fratture o ribaltamenti particolarmente evidenti, si è trasformato tra le mani di Kubrick in una sorta di *Bildungsroman* cinematografico scandito da interruzioni, riprese e improvvisate sterzate: l'ultima delle quali riporta definitivamente Bill da Alice. In un desolato pianto catartico le racconterà tutti gli eventi – in gran parte destinati a rimanere avvinti agli enigmi incomprensibili che li hanno generati – nei quali si è trovato coinvolto nel corso della lunga nottata.



Il lettore di *Doppio sogno*, come lo spettatore di *Eyes Wide Shut*, anche se non li ascolterà direttamente dalla voce di Bill (che, singhiozzando, lo vediamo solo dire ad Alice: «Ti racconterò tutto»), sa che egli non potrà tacere né sul richiamo esercitato dalla prostituta incontrata casualmente, né, tantomeno, riguardo all'affollato carnevale erotico al quale aveva partecipato da puro *voyeur* nella villa fuori città.

La catarsi di Bill non segna, però, il preludio a un'elegiaca sospensione finale del logorante «straniamento»¹¹ a cui sono rispettivamente sottoposte, nel corso del film, le identità dei due protagonisti. L'epilogo sancisce anzi, come richiede ogni *Bildungsroman*, il loro mutamento. Le sequenze finali ribaltano, infatti, perentoriamente le prime scene del film: «la seduzione come sovversione» – per riprendere il titolo di un convincente capitolo dato da Massimo Fusillo a un suo libro recente – ha incrinato la corrispondenza affettiva nella quale confidavano Bill e Alice.

L'atmosfera natalizia torna a esercitare il proprio dominio simbolico, ma, questa volta, non imprime alcuna rassicurante tonalità, segna, viceversa, solo un'ipotesi di possibile armonia. Ma sempre a patto di tener ben presente che, per raggiungerla, bisogna essere disposti a infrangerla di continuo. Ad accettare i fantasmi di Alice e le tentazioni di Bill. Ovviamente sempre «con occhi ben aperti», pronti a scivolare nei sogni – ma anche negli incubi, quando capita – per poi convivere con le immagini riportate in superficie. A richiederlo basta solo «la realtà di una notte», come afferma Alice, riportando alla lettera le parole pronunciate da Albertine nelle ultime battute di *Doppio sogno* (Schnitzler 1988: 778). Il tono malizioso con il quale Alice accompagna queste battute ratifica una volta per tutte la necessità del risveglio, suo e di Bill. Doloroso, certo, ma anche rigenerante nella perenne rinascita che produce.

¹¹ Adoperiamo il termine di «straniamento» nella precisa accezione in cui lo intende Šklovskij (1976: 5 – 25)



Bibliografia

- AA. VV., *Dossier Eyes Wide Shut*, «La valle dell'Eden», 8-9, 2002.
- Benjamin, W., *Breve storia della fotografia* (1931), in *Opere complete, vol. IV, Scritti 1930-1931*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni con la collaborazione di H. Riediger, Torino, Einaudi, 2002.
- *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), in *Opere complete, cit., vol. VI, Scritti 1934-1937*, Torino, Einaudi, 2004.
 - *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. italiana a cura di E. Ganni, in *Opere complete, cit., vol. IX*, Torino, Einaudi, 2000.
- Bernardi, S., *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Milano, Il Castoro, 2000.
- Bion, W. R., *Apprendere dall'esperienza* (1962), trad. it. di A. Armando, P. Bion-Talamo, S. Bordi, Roma, Armando, 1972.
- *Gli elementi della psicoanalisi*, (1963), trad. it. di G. Hautmann, Roma, Armando, 1973.
 - *Cogitations. Pensieri* (1992), ed. it. a cura di P. Bion-Talamo, Roma, Armando 1996.
- Brunetta, G. P. (a cura di), *Stanley Kubrick*, Venezia, Marsilio, 1999.
- Bruno, M. W., *Il cinema di Stanley Kubrick*, prefazione di R. Lasagna, Roma, Gremese, 2017.
- Chion, M., *Eyes Wide Shut*, London, British Film Institute, Bloomsbury Publishing, 2002.
- *Stanley Kubrick. L'umano, né più né meno* (2005), trad. it. di S. Angrisani, Torino, Lindau, 2006.
- Ciment, M., *Kubrick* (1999), trad. it. di L. Codelli e M. Panatero, nuova ed. Milano, Rizzoli, 2007.
- L. Cimmino, D. Dottorini, G. Pangaro (a cura di), *Il doppio sogno di Stanley Kubrick. «Traumnovelle» / «Eyes Wide Shut»: contributi per una lettura comparata* Milano, Il Castoro, 2007.
- Curi, U., *Fedeli al sogno. La sostanza onirica da Omero a Derrida*, Torino, Bollati Boringhieri, 2021.

- De Bernardinis, F., *L'immagine secondo Kubrick*, Torino, Lindau, 2003.
- De Gaetano, R., *Le fluttuazioni del «semiconscio»*, in Dossier Wide Shut, cit.
- Elsaesser, Th., «*Il visionario dell'evoluzione. Stanley Kubrick autore*», in *Stanley Kubrick*, a cura di H.P. Reichmann, Firenze, Giunti, 2007.
- Eugeni, R., *Invito al cinema di Kubrick*, Milano, Mursia, 1995.
- Farese, G., *Nota su «Doppio sogno»*, in A. Schnitzler, *Doppio sogno*, a cura di G. Farese, Milano, Adelphi, 1977.
- Arthur Schnitzler. *Una vita a Vienna (1862-1931)*, Milano, Mondadori, 1997.
- Fusillo, M., *Eroi dell'amore. Storie di coppie, seduzioni e follie*, Bologna, il Mulino 2021.
- Gardini, N., *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014.
- Genette, G., *Introduzione all'architetto* (1979), trad. it. di A. Marchi, Parma, Pratiche, 1981.
- Ghezzi, E., *Stanley Kubrick*, Milano, Il Castoro, 1977; nuova ed. 2007.
- Kubrick, S., *Non ho risposte semplici. Il genio del cinema si racconta* (2001), a cura di G. D. Phillips, trad. it. di A. Mioni, prefazione di E. Morreale, Roma, minimum fax, 2007.
- Lindken, H.– U., *Arthur Schnitzler. Aspekte und Akzente. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt am Main – Bern – New York, Peter Lang, 1984.
- Matte Blanco, I., *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), nuova ed. a cura di P. Bria, prefazione di R. Bodei, Torino, Einaudi, 2000.
- Nabokov, V., *Lolita* (sceneggiatura) (1971), introduzione di E. Ghezzi, prefazione di D. e V. Nabokov, con una nota di S. Kubrick, trad. it. di U. Tessitore, Milano, Bompiani, 2001.
- Naremore, J., *Su Kubrick* (2007), trad. it. di C. Capetta, Torino, kaplan, 2009.
- Phillips, G. D., *Schnitzler, Freud e Kubrick: «Eyes Wide Shut»*, in L. Cimmino, D. Dottorini, G. Pangaro (a cura di), *Il doppio sogno di Stanley Kubrick*, cit.
- Raphael, F., *Eyes Wide Open* (1999), trad. it. di Norman Gobetti, introduzione di M. Giusti, Torino, Einaudi, 1999.
- Reichmann, H. P. (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit.
- Reitani, L., *Postfazione a A. Schnitzler, Sulla psicoanalisi*, con in appendice il carteggio Schnitzler–Reik e le lettere di Freud a Schnitzler, a cura di L. Reitani, Milano, Mondadori, 1990.
- Schnitzler, A., *Traumnovelle*, in *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften, vol. II*, Frankfurt am Main, Fischer, 1961.
- *Über Psychoanalyse*, a cura di R. Urbach, in «Protokolle», 2, 1976.
- *Doppio sogno*, a cura di G. Farese, Adelphi, Milano, 1977.
- *Opere*, introduzione, traduzioni, note e bibliografia di G. Farese, Milano, Mondadori, 1988.
- Šklovskij, V., *Teoria della prosa* (1925), trad. it. di C. G. de Michelis e R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976.
- Warburg, A., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, raccolti da G. Bing, Firenze, La Nuova Italia, 1966.
- Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916* (1961), nuova ed. italiana a cura di Amedeo G. Conte, Torino, Einaudi, 1995.