



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

*Dal romanzo al grande schermo: una traduzione
intersemiotica di Anna Karenina*

Relatrice

Prof.ssa Linda Torresin

Correlatrice

Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureanda

Federica Zamuner

n° matr. 1225034/ LMLCC

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice

Introduzione	4
1. La comunicazione e la traduzione intersemiotica	9
1.1 La comunicazione umana e le sue implicazioni.....	9
1.2 La semiotica di Charles Sanders Peirce	13
1.3 La semiologia di Ferdinand de Saussure.....	16
1.4 La teoria matematica della comunicazione di Claude E. Shannon e Warren Weaver e la rielaborazione di Wilbur Schramm	18
1.5 La teoria della comunicazione di Roman Jakobson.....	20
1.6 I tre tipi di traduzione secondo Jakobson.....	25
1.7 La comunicazione e la traduzione intersemiotica	28
1.8 Il residuo comunicativo.....	34
1.9 Ulteriori applicazioni della traduzione intersemiotica	35
1.10 Il ruolo del traduttore nella comunicazione	36
1.11 La traduzione totale di Peeter Torop.....	37
1.12 La semiosfera di Jurij Lotman e la necessità di tradurre.....	40
2. L'adattamento cinematografico	42
2.1 La letteratura e il cinema.....	42
2.2 La sceneggiatura.....	51
2.3 L'adattamento	53
2.4 La questione della fedeltà.....	59
2.5 Il contesto e l'evoluzione delle storie.....	60
2.6 La struttura della storia.....	63
2.7 Le isotopie.....	64

2.8 Le quattro operazioni generali dell'adattamento: riduzioni, aggiunte, cambiamenti e spostamenti	66
2.9 La narrazione e l'interiorità dei personaggi	69
2.10 L'articolazione del tempo	71
2.11 Elementi visivi e uditivi	72
2.12 Le possibilità dell'adattamento	73
3. <i>Anna Karenina</i> : confronto tra romanzo e film.....	76
3.1 Gli adattamenti di <i>Anna Karenina</i>	76
3.2 Lev Nikolaevič Tolstoj.....	77
3.3. Joe Wright	82
3.4 <i>Anna Karenina</i> : la trama	86
3.5 Genesi del romanzo e analisi.....	98
3.6 La versione cinematografica	105
3.7 Le riduzioni, le aggiunte, i cambiamenti e lo spostamento di avvenimenti nella trama.....	107
3.8 Altre soluzioni di adattamento	118
3.9 I personaggi.....	122
3.10 L'impronta stilistica del regista: l'ambientazione, lo scorrere del tempo e le coreografie.....	132
3.11 I dialoghi	136
3.12 I richiami alla Russia.....	139
3.13 Considerazioni finali	140
Conclusione.....	144
Bibliografia, sitografia e filmografia.....	147
Резюме.....	153

Introduzione

Parte integrante del lavoro di uno studioso di lingue è la traduzione. In genere la traduzione praticata più comunemente è quella interlinguistica, ovvero da una lingua naturale di partenza A verso una lingua naturale d'arrivo B. Quando lo studioso di lingue approfondisce le basi teoriche della disciplina della traduzione, non può non venire a conoscenza degli altri due tipi di traduzione teorizzati dal linguista Roman Jakobson, ovvero la traduzione intralinguistica e la traduzione intersemiotica. Tenzialmente queste due tipologie traduttive sono prese in minor considerazione, perché i casi d'utilizzo sono più limitati. La traduzione intralinguistica consiste nella riformulazione delle parole utilizzando la stessa lingua naturale. È un processo molto più comune e importante di quanto si creda, perché può servire nelle conversazioni quotidiane: entra infatti in gioco quando uno dei due interlocutori non capisce un concetto e l'altro lo riformula con delle parole diverse, oppure quando un quotidiano o una rivista tratta con un linguaggio semplificato un argomento tecnico, come una nuova scoperta in campo scientifico. La traduzione intersemiotica implica invece l'interpretazione dei segni linguistici attraverso dei sistemi non linguistici, ovvero il passaggio da un tipo di codice (quello del linguaggio naturale, orale o scritto) a un tipo di codice diverso. In questo modo una poesia può venire tradotta in un componimento musicale o in un dipinto, un racconto può diventare un albo a fumetti o un'edizione illustrata per bambini, un romanzo può essere trasposto in un film. Quest'ultima casistica è la più frequente e verrà analizzata nel corso di questa tesi. L'oggetto di discussione è appunto la traduzione intersemiotica, la cui applicazione viene esaminata attraverso l'esempio concreto della storia di *Anna Karenina*. A questo scopo, verranno messe a confronto la versione letteraria e quella cinematografica.

Il motivo che mi ha spinto a scegliere questo argomento è la volontà di trattare un tema diverso dal solito, meno approfondito nell'ambito degli studi linguistici e della traduzione. Per quanto la traduzione interlinguistica sia il nucleo dell'attività dello studioso di lingue straniere e del traduttore, è interessante soffermarsi sulla possibilità che la lingua possa trasformarsi in un codice diverso, dando così vita a opere differenti e generando comunque un atto comunicativo volto a trasmettere delle informazioni e dei

significati. Ritengo inoltre che la scelta di affrontare il binomio letteratura-cinema sia utile per mettere in relazione due ambiti diversi ma al tempo stesso molto simili. Entrambi, infatti, si basano sulla narrazione di una storia a un pubblico con l'obiettivo di farlo emozionare, divertire, riflettere e di trasmettergli degli insegnamenti. Nonostante la loro affinità, il cinema viene spesso ritenuto un'arte di minor spessore rispetto alla letteratura, e persiste il pregiudizio che trasporre un romanzo in un film sia un processo peggiorativo nei confronti della storia originale, che viene sminuita e trattata con maggior superficialità. La seguente trattazione ambisce, al contrario, a valorizzare l'arte cinematografica mostrando i processi alla base della realizzazione di un adattamento, nella convinzione che quest'ultimo abbia pari valore rispetto alla letteratura.

In sintesi, l'obiettivo di questa tesi è dimostrare come la traduzione intersemiotica sia un processo comunicativo che veicola significati e come il cambiamento di codice non intacchi il messaggio trasmesso con la lingua naturale e riproposto, in questo caso, attraverso immagini e suoni. L'esempio di *Anna Karenina* permette di avvalorare questa teoria e di evidenziare i pregi della traduzione intersemiotica, che in seguito a un'attenta analisi si rivela meno scontata e immediata di quanto possa sembrare. Prova inoltre come il passaggio dal testo letterario a quello filmico non faccia perdere valore alla storia ideata da Tolstoj ma, al contrario, riesca a metterla in risalto e farla apprezzare a un pubblico diverso.

Per raggiungere questi obiettivi sono state utilizzate fonti di diverso tipo. Nei primi due capitoli sono state impiegate prevalentemente fonti cartacee, integrate occasionalmente con riferimenti online per chiarire le definizioni qui adoperate, relative in particolare alla terminologia cinematografica specifica. Il terzo capitolo è quello in cui le fonti sono più diversificate. Oltre ai testi cartacei, tra cui ovviamente quello del romanzo di Lev Tolstoj *Anna Karenina*, è stata consultata la versione DVD dell'adattamento, a cui si aggiungono fonti online e articoli per completare la trattazione.

Come appena accennato, la tesi è strutturata in tre capitoli.

Il primo capitolo affronta la questione della comunicazione e della traduzione intersemiotica. Dopo una breve panoramica sulla comunicazione umana e sulle sue caratteristiche, vengono approfonditi il pensiero e le teorie di diversi studiosi, utili per capire l'importanza della traduzione intersemiotica nel processo comunicativo e in che modo venga effettivamente impiegata. Innanzitutto si trattano la disciplina della

semiotica e le teorie formulate del suo maggiore esponente, Charles Sanders Peirce. Il segno, ovvero l'elemento che descrive la realtà circostante, è stato associato da Peirce ad altri due elementi, l'oggetto e l'interpretante. Questa tripartizione viene messa a confronto con gli studi di Ferdinand de Saussure, rappresentante della semiologia. Saussure ha definito il segno come un'unità bipartita in significante e significato e ne ha spiegato il ruolo all'interno della comunicazione umana. A tal proposito, è interessante notare come il primo modello di comunicazione sia stato sviluppato dai matematici Claude E. Shannon e Warren Weaver per migliorare la trasmissione di segnali attraverso la rete telefonica. La teoria matematica della comunicazione da loro elaborata è stata poi rivista e perfezionata da diversi studiosi, tra cui Wilbur Schramm, che l'ha migliorata per adattarla all'interlocuzione in presenza. Questo modello è stato rielaborato anche da Roman Jakobson, che ha riconosciuto sei diversi elementi (mittente, destinatario, messaggio, contesto, codice e canale) nello scambio di informazioni tra due interlocutori e altrettante funzioni linguistiche (referenziale, espressiva, conativa, fatica, metalinguistica e poetica) che emergono quando il discorso verte su uno di questi elementi. Di seguito vengono affrontati i tre tipi di traduzione proposti dallo stesso Jakobson, ovvero, come si è detto, la traduzione intralinguistica, interlinguista e intersemiotica. Per approfondire il legame tra la traduzione intersemiotica e la comunicazione si introducono anche gli studi di Lev Vygotskij, studioso che ha formulato l'esistenza del linguaggio interno, un tipo di comunicazione che l'essere umano usa per parlare con se stesso e che è formulato con un codice diverso rispetto al linguaggio esterno, usato per parlare ad alta voce. Così, grazie a questa teoria e alla nozione di segno, è possibile spiegare come la traduzione intersemiotica serva per tradurre i pensieri in parole e viceversa. Questo genere di traduzione crea però dei residui, perché alcune informazioni si perdono nel passaggio dal linguaggio interiore a quello parlato o scritto, così come normalmente avviene nel passaggio da una lingua a un'altra. Infine, il concetto di traduzione totale di Peeter Torop e quello di semiosfera di Jurij Lotman ampliano la definizione di traduzione e inseriscono il discorso in un'ottica culturale e di scambio di informazioni.

Il secondo capitolo tratta una delle possibili applicazioni della traduzione intersemiotica, ovvero l'adattamento di un romanzo in un film. Un riepilogo del rapporto tra letteratura e cinema permette di comprendere al meglio l'affinità tra i due ambiti e le influenze reciproche: se ai suoi albori il cinema ha attinto molto dalla letteratura come

fonte di storie da mettere in scena, col tempo la letteratura ha sviluppato delle tendenze stilistiche che richiamano a loro volta le procedure cinematografiche. L'anello di congiunzione tra i due mondi è dato dalla sceneggiatura, un prodotto a metà tra l'opera letteraria e il documento tecnico, la cui impostazione molto spesso dipende dalle abitudini dello sceneggiatore. In ogni caso, essa rimane il punto di partenza per la realizzazione di un film. Viene poi approfondito il tema dell'adattamento. Dopo aver stabilito che non si tratta di un fenomeno recente ma piuttosto di una pratica propria del bisogno umano di raccontare e riaccontare storie, viene analizzato il motivo per cui gli adattamenti vengono prodotti e la ricezione di questo fenomeno da parte del pubblico, che si distingue in consapevole e inconsapevole. Di seguito viene affrontata la questione della fedeltà all'originale, che non è una caratteristica imprescindibile per una buona trasposizione. Spetta infatti alla creatività e alla soggettività dell'autore decidere quali parti dell'originale mantenere intatte, quali tagliare e che cambiamenti fare, tenendo in considerazione il contesto di creazione e di ricezione di un'opera, e la capacità di una storia di adattarsi ai diversi contesti e a epoche differenti. La presentazione della struttura della storia filmica e l'analisi delle isotopie, ovvero dei collegamenti a livello di contenuto, introduce alla pratica dell'adattamento vero e proprio. Le operazioni praticabili sono essenzialmente quattro: le riduzioni, le aggiunte, i cambiamenti e lo spostamento degli eventi rispetto a quelli nella trama originale. Altre soluzioni aiutano a riprodurre sullo schermo gli artifici letterari, come l'uso dei primi piani, il montaggio, i movimenti della macchina da presa, gli elementi visivi e uditivi.

Il terzo capitolo propone un esempio pratico: il confronto tra il romanzo *Anna Karenina* di Lev Tolstoj e l'adattamento cinematografico del 2012. Innanzitutto si forniscono delle indicazioni sulla vita e sulla produzione dello scrittore Lev Tolstoj e del regista Joe Wright, che aiutano a inquadrare le rispettive opere. Il riassunto della trama del romanzo permette di farsi un'idea a colpo d'occhio delle differenze rispetto alla trama cinematografica, mentre l'analisi dell'opera letteraria mette in evidenza le tematiche affrontate e la struttura generale del racconto, che si può confrontare con la struttura della versione filmica. Successivamente vengono analizzati i vari elementi compositivi del film. Le riduzioni, le aggiunte, i cambiamenti e lo spostamento degli avvenimenti chiariscono le procedure seguite per adattare la trama al grande schermo togliendo le parti non indispensabili per la comprensione della storia ed effettuando le conseguenti

modifiche per riaggiustare la narrazione. Oltre a queste operazioni, sono state necessarie altre soluzioni per mettere in scena ciò che è descritto nel romanzo, tra cui scelte recitative, movimenti di macchina, l'uso del montaggio, l'impiego di elementi ricorrenti (il treno, lo specchio), l'uso della luce. Nell'analisi dei personaggi principali si comparano i personaggi ideati da Tolstoj con le loro controparti interpretate dagli attori e viene spiegato in che misura il film sia riuscito a riproporre la caratterizzazione delle personalità descritte nel romanzo. Il film si dimostra molto fedele al testo originale, sia per la rappresentazione delle principali *story lines* e dei momenti chiave, sia per la cura dei dettagli, ma il regista è riuscito comunque a imprimere il suo stile: gli eventi si svolgono quasi completamente in un vecchio teatro all'interno del quale sono state ricostruite una varietà di ambientazioni diverse; gli attori spesso si muovono seguendo delle vere e proprie coreografie che si rivelano coerenti con lo sfondo teatrale e conferiscono grande dinamicità alla narrazione nonché uno stile inconfondibile; in questo modo l'adattamento di Wright si distingue da quelli già proposti in passato. Il confronto fra i dialoghi dell'originale e quelli recitati attesta lo studio approfondito del romanzo e la volontà di rispettare le parole di Tolstoj, così come i richiami alla lingua russa suggeriscono lo sforzo del regista di collocare geograficamente e culturalmente la storia. Un riepilogo finale aiuta a fare il bilancio conclusivo: seppur con delle riduzioni e delle differenze, dovute soprattutto al fatto che il prodotto audiovisivo non ha potuto, per una questione di tempistiche, riproporre tutti i temi trattati nelle molte pagine del testo letterario, la traduzione intersemiotica di *Anna Karenina* veicola lo stesso messaggio dell'originale nonostante il cambiamento di codice, comunicando con lo spettatore e trasmettendo significati ed emozioni. La traduzione intersemiotica è dunque possibile ed entrambe le opere mantengono la loro dignità artistica.

1. La comunicazione e la traduzione intersemiotica

1.1 La comunicazione umana e le sue implicazioni

Il linguaggio naturale è la dote primaria dell'essere umano e ciò che maggiormente lo contraddistingue: l'impiego della lingua nella comunicazione ha permesso lo svilupparsi delle relazioni sociali e della vita in comunità, lo sviluppo della cultura, della ricerca e delle attività lavorative. La comunicazione è parte integrante della vita umana, tant'è che avviene non solo intenzionalmente, con lo scopo di trasmettere un preciso messaggio, ma anche involontariamente, attraverso i tratti soprasegmentali, come l'intonazione o l'accento, e attraverso la comunicazione non verbale, rappresentata ad esempio dalle espressioni del volto, dalla postura o dalla gestualità. In questo modo l'essere umano si trova sempre in una situazione comunicativa: se presta abbastanza attenzione può recepire i messaggi impliciti e dedurre molteplici informazioni, dall'umore ai tratti del carattere, così come anche la disponibilità di un possibile interlocutore a ingaggiare una comunicazione volontaria, che può essere espressa da una postura rilassata o dal volto sorridente. È utile sottolineare che la comunicazione intenzionale può avere a sua volta dei gradi di intensità diversi, che possono variare da una comunicazione ridotta e automatica, come per esempio un saluto o un'espressione di cortesia, a una comunicazione accentuata e pianificata, come quando viene teso un inganno.

La comunicazione non è solo una capacità, volontaria e non, della natura umana, ma anche un bisogno vero e proprio. In seguito a studi e ricerche è stato infatti appurato che il contatto con le altre persone ha un effetto positivo sulla salute sia fisiologica che psichica, in quanto appaga il senso di appartenenza a una comunità e soddisfa la sfera emotiva e affettiva, contribuendo anche alla costruzione dell'identità. Non meno importante però è il soddisfacimento dei bisogni pratici e strumentali, dal momento che la comunicazione viene generalmente utilizzata anche per ottenere qualcosa di concreto, come un'informazione o una prestazione di qualche tipo¹.

¹ Zani, P. et al., *La comunicazione. Modelli teorici e contesti sociali*, Roma, Carocci, 2000, pp. 17-18.

A tal proposito è interessante lo studio *La pragmatica della comunicazione umana*², elaborato nel 1967 dalla scuola di Palo Alto, un gruppo di studiosi della California formato, tra gli altri, da Paul Watzlawick, Donald deAvila Jackson e Janet Beavin. Gli studiosi formularono cinque assiomi riguardanti la pragmatica della comunicazione umana, ovvero gli effetti comportamentali della comunicazione, prendendo in analisi il rapporto tra l'emittente e il ricevente.

Il primo assioma stabilisce che “non si può non comunicare”³: qualsiasi comportamento umano veicola un messaggio, sia che si parli o si stia zitti, che ci si muova o si rimanga fermi. L'interlocutore è influenzato da qualsivoglia comportamento, e non può non rispondere: anche il non prestare attenzione all'altro è una forma di comunicazione. Ad esempio, un passeggero su un treno che sta zitto e con gli occhi chiusi sta comunicando di non voler essere disturbato⁴.

Il secondo sostiene che “ogni comunicazione ha un aspetto di contenuto e un aspetto di relazione, di modo che il secondo classifica il primo ed è quindi metacomunicazione”⁵. Ogni comunicazione non veicola solo delle informazioni, ma impone anche un comportamento: da un lato vi sono le informazioni contenute nel messaggio, mentre dall'altro vi è un comando che spiega come interpretare il messaggio e che relazione esiste tra i due interlocutori. Se, per esempio, dopo aver incontrato un vecchio amico e avergli fatto notare di essere invecchiato, un uomo aggiungesse la frase “Come me, del resto!”, lascerebbe intendere che le informazioni del messaggio debbano essere lette alla luce di una relazione amichevole⁶.

Il terzo assioma afferma che “la natura di una relazione dipende dalla punteggiatura delle sequenze di comunicazione tra i comunicanti”⁷, ovvero che la comunicazione non è un flusso continuo, ma segue una sorta di punteggiatura che dà una struttura organizzativa. Si può distinguere chi parla da chi risponde, associandoli a una relazione di causa-effetto. Esistono diversi modi di punteggiare la comunicazione, che possono portare anche a dei conflitti relazionali, come nel caso in cui non si riesca a chiarire la

² Watzlawick, P. *et al.*, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interpretativi delle patologie e dei paradossi*, Roma, Astrolabio, 1971.

³ *Idem*, p. 44.

⁴ Zani *et al.*, *op. cit.*, p. 23.

⁵ Watzlawick *et al.*, *op. cit.*, p. 47.

⁶ Zani *et al.*, *op. cit.*, p. 24.

⁷ Watzlawick *et al.*, *op. cit.*, p. 52.

natura del proprio atto comunicativo: quest'azione consiste nel parlare della lingua, ovvero "metacomunicare", dire qualcosa riguardo alla comunicazione stessa⁸.

Il quarto stabilisce che

Gli esseri umani comunicano sia con il modulo numerico sia con quello analogico. Il linguaggio numerico ha una sintassi logica assai complessa e di estrema efficacia ma manca di una semantica adeguata nel settore della relazione, mentre il linguaggio analogico ha la semantica ma non ha alcuna sintassi adeguata per definire in un modo che non sia ambiguo la natura delle relazioni⁹.

Il linguaggio numerico è il normale linguaggio formato da parole, mentre quello analogico è dato dalla comunicazione non verbale, il cui scopo principale è quello di chiarire il tipo di relazione tra gli interlocutori. Nella comunicazione vengono impiegati entrambi i linguaggi, ed è necessario saper tradurre i messaggi numerici in analogici e viceversa, perché in caso contrario vi è il rischio di formulare interpretazioni sbagliate e generare incomprensioni¹⁰.

Infine, il quinto assioma sostiene che "tutti gli scambi di comunicazione sono simmetrici o complementari, a seconda che siano basati sull'uguaglianza o sulla differenza"¹¹. La comunicazione è simmetrica quando è caratterizzata dall'uguaglianza, ovvero quando il comportamento di un interlocutore rispetta quello dell'altro; ad esempio, nel caso in cui l'atteggiamento di sfida in una discussione venga condiviso da emittente e destinatario. La comunicazione invece è complementare quando vi è una differenza, ovvero uno dei due interlocutori ha una posizione predominante, mentre l'altro una posizione sottomessa. Un esempio è dato dai rapporti definiti dal contesto sociale e culturale, come quello tra padre e figlio, o insegnante e alunno. Spesso questo tipo di rapporto non viene dichiarato in modo esplicito, ma viene assunto spontaneamente dalle parti, che presuppongono il comportamento l'una dell'altra, portando così a un consolidamento di questa asimmetria. Al fine della buona riuscita della comunicazione, è importante capire quali comunicazioni prevedono un rapporto simmetrico e quali un rapporto complementare¹².

La comunicazione, però, non ha l'unico fine di trasmettere informazioni, ma comporta anche lo svolgimento di un'azione. Il filosofo e linguista inglese John

⁸ Zani *et al.*, op. cit., p. 24.

⁹ Watzlawick *et al.*, op. cit., p. 59.

¹⁰ Zani *et al.*, op. cit. p. 25.

¹¹ Watzlawick *et al.*, op. cit., p. 62.

¹² Zani *et al.*, op. cit. p. 25.

Langshaw Austin tenne una serie di conferenze, poi pubblicate postume nel 1962 nel volume *How to Do Things With Words*¹³, dove formulò la teoria degli atti linguistici. In particolare, evidenziò tre diversi atti: l'atto locutorio, perlocutorio e illocutorio.

L'atto locutorio consiste nell'emissione di un significato: l'atto di dire qualcosa, pronunciando una frase sensata e con dei riferimenti ben precisi. Questo atto viene compiuto pronunciando parole con uno specifico tono di voce, conoscendo e usando adeguatamente la grammatica della lingua parlata¹⁴. È possibile distinguere tre tipi di atti locutori: quello fonetico (la semplice emissione di suoni); quello fatico (parlare conformemente alla grammatica); quello retico (usare i vocaboli con un senso e con dei riferimenti precisi)¹⁵.

L'atto perlocutorio mira al raggiungimento di un effetto sull'ascoltatore: è l'atto per cui, pronunciando una frase, vengono prodotti determinati effetti sui sentimenti, pensieri e azioni dell'ascoltatore, in base alle circostanze in cui avviene la comunicazione¹⁶. L'azione compiuta come conseguenza di questo atto è detta perlocuzione¹⁷.

L'atto illocutorio produce una certa forza data dalla convenzione delle parole: è l'atto con cui, enunciando una frase, è possibile fare affermazioni, offerte, promesse, minacce e altro ancora. Capire il fine ultimo di un atto illocutorio è fondamentale per comprendere le frasi che vengono dette o scritte, e per distinguere i diversi fini esistono degli indicatori di forza illocutoria: nel linguaggio orale possono essere il tono, i tempi verbali e il lessico utilizzato, il linguaggio non verbale, il rapporto esistente tra i parlanti; nello scritto, la punteggiatura e l'ordine delle parole. In entrambi i casi il contesto è fondamentale¹⁸.

Ad ogni modo, bisogna tenere conto del fatto che con questi atti è possibile produrre delle azioni pur non avendone l'intenzione, o, al contrario, l'azione che si intende produrre potrebbe non avere l'effetto desiderato. Ad esempio, può succedere di assumersi un impegno senza volerlo¹⁹, oppure cercare di consolare qualcuno con parole di conforto senza riuscirci.

¹³ Austin, J.L., *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1996.

¹⁴ Zani *et al.*, op. cit., p. 26.

¹⁵ Austin, op. cit., pp. 71-72.

¹⁶ Zani *et al.*, op. cit., p. 27.

¹⁷ Austin, op. cit., p. 76.

¹⁸ Zani *et al.*, op. cit., p. 27.

¹⁹ Austin, op. cit., p. 79.

Austin elaborò anche la sottocategoria degli atti linguistici indiretti, in cui le frasi hanno un significato letterale appartenente a una categoria locutoria, ma il loro scopo illocutorio appartiene a un'altra categoria: in questo modo viene comunicato più di quanto non venga esplicitamente detto. Ad esempio, la frase "potresti fare silenzio?" si configura solo apparentemente come una domanda, ma in realtà è una richiesta. In genere, si ricorre a questo tipo di atti quando si vuole essere cortesi, ma tali atti linguistici, d'altro canto, permettono anche di esprimere in modo velato un giudizio o fare una minaccia. Per comprendere appieno questi significati sottintesi e fare in modo che la comunicazione abbia successo è necessario possedere buone capacità linguistiche ed extralinguistiche²⁰.

Tuttavia, per quanto questi meccanismi della comunicazione e ciò che implicano risultino sicuramente affascinanti, anche le fondamenta del linguaggio umano, che sembrano scontate e di facile comprensione, rivelano dei lati interessanti e più complessi di quanto si creda. Il fenomeno della comunicazione è stato studiato e approfondito nell'ambito di diverse discipline, da quelle scientifiche a quelle umanistiche, e numerosi studiosi e pensatori hanno apportato il loro contributo alla formulazione di una teoria della comunicazione. La comunicazione, per esempio, è parte integrante degli studi che riguardano la traduzione, a sostegno della tesi che anche la traduzione è un atto comunicativo. In particolare, è interessante approfondire come uno specifico tipo di traduzione, quella intersemiotica, costituisca un atto comunicativo e un passaggio di informazioni. A dimostrazione di ciò, è necessario partire innanzitutto dall'analisi di cosa sia il linguaggio e dei suoi elementi costitutivi, per poi approfondire come si vada a instaurare una comunicazione e come la comunicazione stessa sia imprescindibile anche nel campo traduttologico, ripercorrendo il pensiero di diversi studiosi.

1.2 La semiotica di Charles Sanders Peirce

Per comprendere il linguaggio umano, è innanzitutto necessario partire dalla nozione di segno tratta dalla semiotica, disciplina che studia i fenomeni di significazione. Come elemento cardine della semiotica, il segno²¹ è ciò che dà un senso alla realtà circostante, sia materiale che astratta, attraverso le più svariate modalità espressive, non

²⁰ Zani *et al.*, op. cit., p. 28.

²¹ Bettetini, G. *et al.*, *Semiotica*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2005, pp. 21.

solo verbali e scritte, ma anche artistiche, come la pittura, la musica e la danza, includendo anche quelle più moderne, come il cinema, la televisione e la pubblicità. Il segno è un'entità che rappresenta qualcosa, un'idea, un oggetto, una legge, un principio. Il semiologo americano e fondatore della disciplina della semiotica Charles Sanders Peirce tripartì la nozione di segno, legandolo alle due categorie di oggetto e interpretante. Peirce definì il segno come qualcosa che è determinato da un oggetto, ma che al tempo stesso determina un'idea nella mente di una persona; questa idea prende il nome di interpretante del segno, che a sua volta è determinato dall'oggetto, producendo così una relazione composta da tre elementi. Il segno fa da mediatore tra l'interpretante e l'oggetto, a patto che riesca a rappresentare le qualità fondamentali dell'oggetto, quei tratti che ne restituiscano un'idea accurata; fatto questo, il segno deve poter trasmettere una nozione riguardante l'oggetto, formando così l'interpretante²². In sintesi, un segno non è direttamente associabile a un oggetto, perché deve prima essere interpretato dalla mente umana²³. Si può considerare come esempio l'ufficiale di un esercito che dà l'ordine "Armi a terra!" ai suoi soldati, i quali reagiscono portando a terra il calcio del moschetto. Il comando è un segno, mentre la volontà dell'ufficiale che i soldati eseguano una certa azione è l'oggetto che il comando rappresenta: il segno è causato dall'oggetto. Per questo si può dire che c'è una corrispondenza tra segno e oggetto. Un altro esempio può essere un termometro da esterno: se l'indicatore di mercurio sale, è un indice di aumento della temperatura; la rappresentazione mentale dell'indice è chiamata oggetto immediato del segno, ed è quello che rende possibile l'azione triadica del segno, che si realizza attraverso un altro segno mentale. Alla luce di questi due esempi, l'interpretante si può definire come l'effetto che viene reso esplicito e veicolato dal segno²⁴.

Peirce suddivise gli interpretanti in tre classi: l'interpretante emozionale, energetico e logico.

L'interpretante si può definire emozionale quando il segno veicola un sentimento, che è la prova che il senso del segno è stato compreso appieno dall'interprete. Ad esempio, un componimento musicale veicola le idee musicali del compositore, che trasmettono determinati sentimenti.

²² *Idem*, pp. 21-24.

²³ Osimo, B., *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano, 2008, p. 12.

²⁴ Bettetini *et al.*, *op. cit.*, pp. 26-27.

Il secondo interpretante, quello energetico, ha origine nel momento in cui l'interpretante emozionale svolge un'azione di mediazione, inducendo l'interprete a produrre un'azione fisica o mentale in risposta al sentimento provato.

Infine, l'interpretante logico si forma quando lo sforzo eseguito in risposta all'azione dell'interpretante energetico produce un pensiero²⁵.

Pierce definì il segno in relazione all'oggetto come *ground* o *base*, e il contenuto del segno rivolto all'interpretante come *meaning*. A questo punto il segno è un *meaning-ground* dell'interpretante, che deve nascere in seguito a una riflessione sul segno, ma deve essere rappresentato da un nuovo segno, equivalente o più approfondito. Dunque, per conoscere il significato di un segno, è necessario servirsi di un secondo segno²⁶. Questo procedimento racchiude la caratteristica più importante dell'interpretante, ovvero quella di potersi trasformare a sua volta in un segno²⁷ che serve per formare una nuova triade segno-interpretante-oggetto. Ad esempio, se uno studente disegnasse una zebra e dovesse spiegare a parole di chi animale si tratta, dovrebbe usare degli altri segni per spiegare il segno zebra. Il risultato è una concatenazione di pensieri che porta a un procedimento di semiosi illimitata²⁸. La semiosi illimitata può avere fine solo quando l'interpretante logico produce un mutamento d'abito, ovvero il cambiamento di un'azione abituale svolta dall'interprete; in questo caso, l'interpretante viene chiamato interpretante logico ultimo²⁹.

Gli interpretanti sono soggettivi e diversi per tutti, si basano sulle esperienze personali, e anche col vivere nuove esperienze gli interpretanti di una stessa persona sono destinati a cambiare. Per questo motivo, uno specifico interpretante non può essere associato a uno specifico oggetto³⁰.

L'interpretante non è l'unico elemento della triade ad avere delle sottocategorie. Infatti, secondo Peirce, anche il segno può essere distinto in tre forme diverse, a seconda del rapporto che lo lega con l'oggetto: quella di indice, icona e simbolo.

²⁵ *Idem*, pp. 28-29.

²⁶ Peirce, C.S., *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Torino, Einaudi, 1980, p. XXX.

²⁷ Osimo, B., *La traduzione totale. Spunti per lo sviluppo della scienza della traduzione*, Udine, Editrice Universitaria Udinese Srl, 2004, p. 24.

²⁸ Bettetini *et al.*, op. cit., p. 14.

²⁹ *Idem*, p. 29.

³⁰ Osimo, op. cit., p. 24.

L'indice fa riferimento a un oggetto specifico che esiste realmente, e in quanto tale definisce il segno³¹. Quando un segno viene determinato e quindi rappresentato da un oggetto, ha luogo il momento indicale, che è caratterizzato dalla percezione sensoriale e dalle impressioni oggettive³².

L'icona fa riferimento a un oggetto unicamente sulla base delle sue caratteristiche, a prescindere che l'oggetto esista o meno³³. Perché venga colta l'essenza dell'oggetto e possa essere rappresentato, questo deve venire interpretato dalla mente creativa dell'uomo, processo che è sostanzialmente un'ipotesi sull'oggettività. Ha luogo così il momento iconico della costituzione del segno³⁴.

Il simbolo fa riferimento a un oggetto per mezzo di una legge, ovvero un'associazione di idee generali che ricollega il simbolo a un determinato oggetto³⁵. Il significato del segno deve essere codificato e associato a un'etichetta per poter essere comunicato, grazie al momento simbolico di costituzione del segno³⁶.

Fra le tre forme del segno, Peirce sostenne il primato dell'iconicità, in quanto l'icona è la fonte dei significati e l'unico modo per comunicare direttamente un'idea³⁷. Considerando che la conoscenza è ipotetica, è impossibile che vi sia una situazione stabile di oggettività, ma piuttosto una mutazione dei significati e di costruzione dei segni nel corso del tempo³⁸.

1.3 La semiologia di Ferdinand de Saussure

Contemporaneo di Peirce e rappresentante di spicco della linguistica europea fu lo svizzero Ferdinand de Saussure. I due studiosi non ebbero mai contatti e, a quanto pare, Saussure non ebbe modo di confrontarsi con le idee del semiologo americano.

La disciplina che Peirce chiamava semiotica venne chiamata semiologia da Saussure, che la descrisse come l'ambito di studi in cui la linguistica ha un ruolo fondamentale, in quanto la lingua è il più importante sistema di segni, tra i quali si

³¹ Bettetini *et al.*, op. cit., p. 235.

³² Peirce, op. cit., p. XXXII.

³³ Bettetini *et al.*, op. cit., p. 236.

³⁴ Peirce, op. cit., p. XXXII

³⁵ Bettetini *et al.*, op. cit., p. 237.

³⁶ Peirce, op. cit., p. XXXIII.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Bettetini *et al.*, op. cit., p. 238.

possono ricordare i sistemi gestuali, i segni militari o l'alfabeto dei non udenti, oppure i sistemi di segni simbolici, come i riti culturali³⁹.

La concezione di Saussure del segno è molto diversa rispetto a quella di Peirce. Grazie agli appunti riordinati dai suoi studenti e raccolti nel *Corso di linguistica generale*⁴⁰, è noto che lo studioso ginevrino descrisse il segno come un'unità bipartita in due elementi, significato e significante. Per capire l'origine di tali termini, è necessario sapere che Saussure distinse il concetto, ovvero l'idea, ciò che si vuole comunicare, dall'immagine acustica, che è il mezzo per esprimere il concetto; questo mezzo non è solo un insieme di fonemi, ma anche una rappresentazione psichica, dato che l'immagine acustica occorre anche quando si pensa. In seguito, lo studioso suggerì di sostituire i termini concetto e immagine acustica con significato e significante. Questi due elementi sono intrinsecamente collegati, e la loro unione crea il segno linguistico, che rispecchia la realtà circostante. L'esempio classico riportato nel *Corso di linguistica generale* è l'associazione della parola *arbor* all'immagine di un albero, per far capire come significante e significato siano intuitivamente e inevitabilmente collegati tra loro.

Saussure inoltre teorizzò che il segno ha due proprietà cardine: la prima è quella dell'arbitrarietà, per cui il significato non ha alcun rapporto naturale con il significante e il legame che li unisce è stato imposto in modo arbitrario. A dimostrazione di questo principio, vi è il fatto che esistono lingue diverse. Anche l'esistenza di certe espressioni standard, come ad esempio le formule di cortesia, è il riflesso di un'abitudine collettiva fissata da una regola in una data società. Oltretutto, è interessante notare come la scelta del segno linguistico non dipenda dalla volontà del parlante, ma sia imposta dalla comunità linguistica, motivo per cui al singolo non è nemmeno possibile modificare l'uso di un segno, che risulta così immutabile.

La seconda proprietà del segno è la linearità del significante: dato che la sua natura è auditiva, il significante è rappresentato da un'estensione che si può misurare con una linea che si svolge solo nel tempo, il che comporta che i suoi elementi si presentino in successione uno dopo l'altro, formando così una catena⁴¹.

Stabilita la nozione di segno, è possibile capire come, secondo la teoria di Saussure, i segni possano essere impiegati nella lingua naturale e come avvenga la

³⁹ Saussure, F.d., *Corso di linguistica generale*, Bari, Editori Laterza, 1970, pp. 25-26.

⁴⁰ Saussure, op. cit.

⁴¹ *Idem*, pp. 83-87.

comunicazione. Un numero minimo di due individui che comunicano tra loro forma il circuito della *parole*. Nella mente di uno dei due individui si formano dei concetti, che per essere espressi devono essere associati ai segni linguistici. Questo individuo allora trasmette all'altro i concetti che si sono formati nella sua mente per mezzo degli organi fonatori; l'ascoltatore recepisce il messaggio grazie all'apparato uditivo, dal quale il concetto viene inviato al cervello che gli fornisce la rappresentazione di determinati concetti. Si possono così evidenziare diverse fasi nella conversazione: quella psichica, dove nel cervello del parlante si forma il concetto che si vuole comunicare e viene associato al segno; quella fisiologica, in cui il cervello invia gli impulsi agli organi fonatori; quella fisica, in cui le onde sonore si trasmettono nell'aria per raggiungere le orecchie dell'ascoltatore. In quest'ultimo momento del circuito della *parole* si ripetono all'inverso la fase fisiologica e quella psichica, rispettivamente per inviare gli impulsi dall'orecchio al cervello ed elaborare il concetto udito. Inoltre, il linguista distingue la *parole*, l'esecuzione individuale del proprio pensiero, dalla *langue*, la comunicazione sociale e collettiva esterna al singolo individuo che impone le sue scelte linguistiche e grammaticali⁴².

1.4 La teoria matematica della comunicazione di Claude E. Shannon e Warren Weaver e la rielaborazione di Wilbur Schramm

Un approccio diverso ma altrettanto importante allo studio del processo di comunicazione è quello adottato dai due matematici statunitensi Claude Elwood Shannon e Warren Weaver. I due scienziati lavoravano nei laboratori Bell quando, nel 1949, scrissero il saggio *The mathematical theory of communication*⁴³, con lo scopo di migliorare la trasmissione di dati e segnali attraverso apparati tecnici, e in particolare la comunicazione attraverso la rete telefonica. Il modello Shannon-Weaver si dimostrò estremamente utile anche per quanto riguarda la comunicazione umana, seppur con qualche arrangiamento.

La Teoria matematica della comunicazione prevede che una fonte di informazioni selezioni un messaggio scegliendo tra una serie di altri possibili messaggi, che possono

⁴² *Idem*, pp. 21-24.

⁴³ Shannon, C.E., Weaver, W., *La teoria matematica delle comunicazioni*, Milano, ETAS libri, 1983.

essere di diversi tipi, come scritti, orali, o una funzione matematica destinata a un apparecchio elettronico; una trasmittente codifica il messaggio in un segnale, che viene trasmesso attraverso un canale di comunicazione al ricevitore, una sorta di trasmittente che svolge la funzione inversa, ricodificando il segnale in un messaggio e trasmettendolo al destinatario. A questo schema venne poi aggiunto anche l'elemento del rumore, ovvero le possibili interferenze che possono disturbare la comunicazione e rendere difficile la decodifica del messaggio, come la distorsione di un'immagine nel caso della televisione, o le scariche elettromagnetiche in una comunicazione radio. Nelle comunicazioni telefoniche la fonte di informazioni è un parlante che decide di comunicare un messaggio, la trasmittente è l'apparecchio telefonico in sé che codifica le parole pronunciate negli impulsi elettrici, ovvero il segnale che scorre all'interno del canale (in questo caso il filo del telefono); il ricevitore è l'apparecchio telefonico del destinatario che svolge il procedimento inverso; il rumore è dato dalle interferenze elettromagnetiche della linea telefonica⁴⁴. Adattando questo schema alla comunicazione umana, si può dire che la fonte di informazioni sia il cervello del parlante, la trasmittente l'apparato fonatorio, i foni (emessi e ricevuti) il segnale, il canale l'aria e il ricevitore l'apparato uditivo del ricevente, ovvero la persona a cui è destinata la comunicazione.

Tra le successive rielaborazioni di questo modello per adattarlo alla comunicazione umana in presenza, spicca quella dello studioso americano Wilbur Schramm, che propose di inserire anche l'elemento del feedback. Il feedback è un messaggio di risposta che percorre il procedimento inverso con lo scopo di far sapere che le informazioni sono state comprese e la comunicazione è andata a buon fine, oppure, al contrario, che è necessario ripetere l'informazione, eventualmente in modo diverso e più comprensibile. Questo riscontro permette anche di capire se il destinatario è interessato alla conversazione ed è intenzionato a portarla avanti, favorendo così lo scambio di ulteriori messaggi. Il feedback può essere espresso sia oralmente, per mezzo di frasi come "Capisco", oppure "Questa conversazione è noiosa", sia tramite il linguaggio non verbale, ad esempio annuendo o sbadigliando.

Schramm apportò anche un'altra novità, approfondendo il concetto di rumore e adattandolo alla conversazione umana in presenza. Shannon e Weaver descrissero il

⁴⁴ *Idem*, pp. 6-8, 33-34.

rumore come un fenomeno di interferenze provocate dalle apparecchiature elettroniche, mentre Schramm aggiunse altre casistiche, tra cui: un rumore fisico vero e proprio, come il frastuono provocato da un aereo; un elemento di distrazione, ad esempio un accento fastidioso; degli elementi compresenti, come un'immagine colorata in un giornale che distrae il lettore di un articolo⁴⁵.

1.5 La teoria della comunicazione di Roman Jakobson

Il modello Shannon-Weaver applicato alla comunicazione umana fu ripreso, fra gli altri, anche dal linguista russo naturalizzato statunitense Roman Jakobson. Tra i molti argomenti a cui Jakobson dedicò i suoi studi, ci fu anche quello della comunicazione e le sue applicazioni nel campo della traduzione. Nel saggio *Linguistica e poetica* del 1960, poi racchiuso nella raccolta italiana *Saggi di linguistica generale*⁴⁶, lo studioso spiegò che la comunicazione inizia grazie a un mittente che invia un messaggio al destinatario. Il messaggio deve fare riferimento a un contesto (verbale o che possa essere verbalizzato) che il destinatario sia in grado di capire, e al tempo stesso mittente e destinatario devono condividere, parzialmente o interamente, un codice (linguistico o non)⁴⁷, per far sì che la comunicazione vada a buon fine; inoltre, è necessario che vi sia anche un contatto, ovvero un canale fisico che unisca mittente e destinatario e permetta lo svolgimento della comunicazione⁴⁸. Facciamo un esempio: mittente e destinatario possono essere due vecchi amici; il messaggio può essere il pensiero che uno dei due vuole comunicare all'altro; il contesto è dato da una specifica situazione, come incontrarsi per strada; il codice può essere la lingua italiana, e il contatto (o canale) può essere costituito dall'aria che trasmette il messaggio.

Ognuno di questi sei elementi (mittente, destinatario, messaggio, contesto, codice e canale) rappresenta il fulcro di una diversa funzione linguistica: referenziale, espressiva

⁴⁵ Schramm, W., *The process and effects of mass communication*, Urbana, University of Illinois Press, 1961, pp. 23-26.

⁴⁶ Jakobson, R., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1970.

⁴⁷ Si può definire il codice come “un insieme di convenzioni noto a coloro che partecipano ad un processo di comunicazione” (Prencipe, V., *Traduzione come doppia comunicazione. Un modello Senso-Testo per una teoria linguistica della traduzione*, Milano, Franco Angeli Editore, 2012, p. 40). Un esempio di codice non linguistico, ovvero artificiale, è il semaforo e le sue luci di diverso colore, a ognuna delle quali corrisponde un significato preciso (cfr. *Ibidem*).

⁴⁸ Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 185.

(o emotiva), conativa, fatica, metalinguistica e poetica. Queste funzioni sono compresenti nella comunicazione; l'unica differenza è la gerarchia secondo cui sono organizzate, a seconda della finalità della comunicazione stessa⁴⁹. Va però precisato che le prime tre funzioni vennero precedentemente evidenziate da Karl Bühler nell'opera *Teoria del linguaggio*⁵⁰. Nel suo modello strumentale lo psicologo tedesco elaborò una comunicazione composta da tre elementi: due interlocutori e gli argomenti su cui i due interlocutori comunicano. Al centro dello schema a forma di triangolo Bühler pose il fenomeno acustico che viene prodotto da uno dei due interlocutori dopo essere stato stimolato da qualche oggetto o fenomeno rientrante nel suo campo visivo; le parole pronunciate dal primo interlocutore stimolano il secondo interlocutore a rivolgere la sua attenzione all'oggetto o al fenomeno in questione, inducendolo a sua volta a parlare e produrre un altro fenomeno acustico per dar vita a una comunicazione. Lo studioso teorizzò che in questo modo possono nascere nuove stimolazioni e che, se entrambi gli interlocutori sono interessati all'argomento, la comunicazione può continuare.

Le funzioni linguistiche risultanti da questo schema sono quella dell'espressione, dell'appello e della rappresentazione. L'espressione è il fenomeno acustico emesso dall'emittente (il primo interlocutore) nei confronti del ricevente (il secondo interlocutore); quest'ultimo recepisce le parole dette e le accoglie sotto forma di appello, ossia chiamata a partecipare alla comunicazione ed emettere un fenomeno acustico di risposta. Durante questo processo, i due interlocutori sono immersi in un contesto, che è necessario per dare una rappresentazione dell'oggetto o del fenomeno discusso, ovvero per capire a cosa i due interlocutori fanno riferimento⁵¹. Jakobson non si limitò ad aggiungere tre ulteriori funzioni, ma arrivò a perfezionare questo schema, rendendolo anche più funzionale.

Dunque, secondo Jakobson, se il focus della comunicazione verte sul contesto, allora risalta la funzione referenziale, in cui per l'appunto viene posta maggiore attenzione al riferimento della comunicazione. La maggior parte dei messaggi è incentrata su questa funzione⁵². Il contesto infatti è fondamentale per comprendere appieno un messaggio, perché spesso si basa in buona parte su dei fatti impliciti che sono dati per scontati da

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Bühler, K., *Teoria del linguaggio. La funzione rappresentativa del linguaggio*, Roma, Armando Editore, 1983.

⁵¹ *Idem*, pp. 76-82.

⁵² Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 186.

mittente e destinatario; se invece mittente e destinatario non condividono (anche solo parzialmente) il contesto, possono nascere delle incomprensioni. Ad esempio, se due amici escono di casa e si accorgono che inizia a piovere, uno può dire all'altro "Ti pareva!": in questo caso, le informazioni che i due condividono, come la situazione metereologica, le precedenti esperienze con il brutto tempo, o la consapevolezza di avere o meno un ombrello, sono indispensabili per una perfetta comprensione del messaggio stesso. Anche il tono della voce è essenziale per interpretare correttamente l'informazione: non a caso, è un elemento importante nella distinzione tra la comunicazione scritta e quella orale. La cultura è un altro elemento fondamentale del contesto, perché ciò che è implicito in una determinata cultura può non esserlo in un'altra⁵³.

Sempre a proposito del contesto, si possono fare ulteriori precisazioni. Infatti, il contesto si può dividere in linguistico ed extralinguistico. Il primo è composto da tutti gli elementi linguistici che danno un senso al messaggio, e pertanto è ricavabile dal messaggio stesso, mentre il secondo è dato da tutti gli elementi esterni al testo, che per forza di cose sono eterogenei e suscettibili di revisione. Il contesto extralinguistico si può suddividere a sua volta in contesto ontologico ed epistemico. Il contesto ontologico è la rappresentazione oggettiva del mondo, oltre che della parte di mondo che circonda la comunicazione e, ancora più nello specifico, della parte di mondo specifica che è oggetto della comunicazione. Quello epistemico invece è la rappresentazione del mondo che il mittente e il destinatario hanno in comune, assieme alle loro competenze comunicative, ovvero la loro cultura, le informazioni che possiedono sul mondo e le lingue che parlano, ma anche le informazioni che hanno l'uno sull'altro. L'intersezione dinamica dei contesti epistemici dei due locutori porta a un ultimo tipo di contesto, quello comune, che può essere continuamente rideterminato nel corso della comunicazione sulla base delle nuove informazioni che i parlanti acquisiscono interagendo⁵⁴.

Quando viene data la priorità al mittente e al modo in cui si esprime, si ha la funzione espressiva o emotiva, proprio perché la comunicazione suscita particolari emozioni a seconda del modo in cui il mittente si esprime: a seconda dell'emozione che vuole esprimere e della reazione che vuole suscitare, il parlante può modulare la voce e

⁵³ Osimo, B., *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano, 2008, p. 13.

⁵⁴ Prencipe, op. cit., pp. 31-33.

utilizzare diverse sfumature espressive. Un esempio tipico sono le interiezioni, che prese singolarmente sono l'equivalente di una frase, in quanto esprimono perfettamente un'informazione⁵⁵. Questa funzione però può essere esercitata anche con la lingua scritta, ad esempio quando un testo è incentrato sull'io narrante e i suoi sentimenti, che possono essere convogliati attraverso una narrazione degli eventi fredda e distaccata oppure, al contrario, appassionante e coinvolgente⁵⁶.

Se invece si pone l'attenzione sul destinatario, il risultato è la funzione conativa, che è riconducibile all'utilizzo dell'imperativo e del vocativo⁵⁷: nel primo caso viene impartito un ordine, nel secondo viene rivolta una supplica, ma in entrambi si tratta di un'azione molto forte espressa dall'emittente nei confronti del destinatario. Nella comunicazione scritta la figura del destinatario non è presente, anche se nella corrispondenza il messaggio è destinato a una persona specifica, mentre in altri tipi di testi è utile avere in mente il tipo di pubblico a cui la comunicazione è indirizzata o, per usare la definizione di Umberto Eco, il "lettore modello"⁵⁸ a cui l'autore si rivolge. Si può osservare un altro esempio di funzione conativa quando l'emittente, concentrandosi sul destinatario, cerca di rendere la comunicazione particolarmente piacevole o coinvolgente, come nel caso di un insegnante che tenta di rendere una spiegazione meno noiosa arricchendola con aneddoti, o in un testo scritto, quando l'autore cerca di mantenere alta l'attenzione del lettore con specifiche tecniche espositive⁵⁹.

Nel caso in cui venga data maggiore importanza al contatto (o canale), la funzione prevalente è quella fatica, volta a instaurare la comunicazione, verificare il corretto funzionamento del canale e se il destinatario stia ancora prestando attenzione, o anche a interrompere la comunicazione⁶⁰. Un esempio può essere la frase "Allora, mi ascolti?", il cui scopo è proprio quello di accertarsi che l'interlocutore non si sia distratto. In questo caso, il feedback da parte del destinatario è indispensabile all'emittente per capire se può continuare la comunicazione, se la deve ripetere o la deve interrompere⁶¹. Un altro esempio proprio dell'ambito della traduzione è dato dalle note del traduttore, dalle

⁵⁵ Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 186.

⁵⁶ Osimo, *Manuale del traduttore*, cit., p. 34.

⁵⁷ Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 187.

⁵⁸ Eco, U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1991 (cit. in Osimo, *Manuale del traduttore*, cit., p. 15).

⁵⁹ Osimo, *Manuale del traduttore*, cit., pp. 14-19.

⁶⁰ Jakobson, R., *Lo sviluppo della semiotica e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1978, p. 90.

⁶¹ Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 188.

spiegazioni, dai titoli, dalle illustrazioni, ma anche dalle specifiche scelte traduttive che sono state operate al fine di stabilire e mantenere un contatto con il lettore modello⁶².

Si può spostare l'attenzione della comunicazione anche sul codice, considerando così la funzione metalinguistica, il cui scopo è quello di verificare se emittente e destinatario stanno usando lo stesso codice. La metalinguistica, infatti, è l'operazione per la quale è possibile parlare del linguaggio stesso. Una domanda tipica della funzione metalinguistica può essere "Non ti seguo – cosa vuoi dire?"⁶³. La non condivisione del codice fa fallire la comunicazione, come nel caso, banale ma ricorrente, in cui due interlocutori parlino due lingue diverse, o nel caso di un articolo scientifico che utilizzi un linguaggio troppo tecnico, linguaggio che chiaramente risulta incomprensibile a un lettore comune inesperto nel campo⁶⁴.

Infine, quando la comunicazione è incentrata sul messaggio stesso, si rientra nel campo della funzione poetica. Questa funzione, tuttavia, non deve essere associata unicamente alla poesia, in quanto riguarda il linguaggio in generale e mette in evidenza il rapporto tra il segno e l'oggetto⁶⁵. La forma in cui un messaggio viene formulato è indispensabile per cogliere il suo vero senso, così come lo sono il ritmo e il suono: in questo caso specifico la funzione poetica è propria della poesia, in cui il contenuto semantico puro non è l'unico elemento a cui prestare attenzione. Vi sono però anche messaggi puramente informativi e denotativi, che non vogliono esprimere nulla di più di quanto dicono, come ad esempio l'annuncio dell'arrivo al binario di un treno. Nella maggior parte dei casi la comunicazione non è prettamente incentrata sulla funzione poetica, ma non ne è nemmeno del tutto priva⁶⁶.

Per riassumere, tutte queste funzioni sono indispensabili nella comunicazione.

Secondo Bruno Osimo,

Se [...] l'emittente ha una deficiente capacità espressiva, il messaggio può essere incompleto o confuso. Se vi sono problemi nel canale fisico della comunicazione (per esempio la voce coperta da un rumore, l'assenza di voce, il guasto di un apparecchio di riproduzione o, nel testo scritto, una pagina strappata o una macchia di vino sul foglio), il messaggio parimenti non giunge a destinazione completo. Se il testo è letterario o poetico, i riferimenti che contiene possono sfuggire al lettore. Qualora non ci sia (e non c'è mai) una totale coincidenza tra codice linguistico e culturale di emittente e destinatario, una parte del messaggio va persa per questo motivo. Lo stesso vale per

⁶² Osimo, *Manuale del traduttore*, cit., p. 18.

⁶³ Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 189.

⁶⁴ Osimo, *Manuale del traduttore*, cit., p. 16.

⁶⁵ Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., pp. 189-190.

⁶⁶ Osimo, *Manuale del traduttore*, cit., p. 17.

quello che riguarda la differenza di contesto storico, geografico, culturale. E problemi nascono anche quando il destinatario postulato dall'autore non coincide con quello reale⁶⁷.

1.6 I tre tipi di traduzione secondo Jakobson

Oltre al modello della comunicazione, una delle più grandi teorie formulate da Jakobson fu quella riguardante la distinzione di tre differenti processi traduttivi, sulla base della interpretazione del segno linguistico: la traduzione intralinguistica, interlinguistica e intersemiotica. Nel corso del capitolo, facendo riferimento alla disciplina della semiotica e alla nozione di segno, verrà spiegato il motivo per cui Jakobson considerava la traduzione e la comunicazione come due processi strettamente collegati.

Secondo Jakobson, la traduzione intralinguistica, detta anche endolinguitica o riformulazione, permette di tradurre dei segni nella stessa lingua, mantenendo il significato ma utilizzando segni diversi. Ad esempio, la parola “formaggio” può essere riformulata in “alimento ottenuto con la fermentazione del latte cagliato”⁶⁸. Solitamente, con questa procedura si ottiene una sinonimia, ma non un'equivalenza perfetta. Spesso tale operazione serve per chiarire delle incomprensioni sul codice che viene usato, e pertanto si avvale della funzione metalinguistica della comunicazione per riformulare il messaggio e renderlo fruibile al destinatario. Le operazioni metalinguistiche di riformulazione sono più comuni di quanto si pensi e fanno parte delle conversazioni di vita quotidiana, durante le quali vengono frequentemente utilizzati sinonimi e circonlocuzioni⁶⁹. Oppure si verificano, banalmente, quando un giornalista riporta in forma divulgativa un articolo scientifico di una rivista settoriale, o quando un adulto spiega a un bambino come funziona una legge⁷⁰: in entrambi i casi si tratta di una riformulazione.

La traduzione interlinguistica, che si può considerare come la traduzione in senso vero e proprio, permette di tradurre dei segni da una lingua a un'altra. Anche in questo caso, generalmente la traduzione non produce una corrispondenza perfetta, in quanto non può esserci una equivalenza assoluta fra le singole unità linguistiche, ma piuttosto una

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 56.

⁶⁹ Jakobson, *Lo sviluppo della semiotica e altri saggi*, cit., p. 59.

⁷⁰ Osimo, B., *La traduzione totale. Spunti per lo sviluppo della scienza della traduzione*, Udine, Editrice Universitaria Udinese Srl, 2004, p. 14.

certa coerenza a livello di messaggio e senso che si vuole trasmettere: “il traduttore ricodifica e ritrasmette un messaggio ricevuto da un'altra fonte. Così la traduzione implica due messaggi equivalenti in due codici diversi”⁷¹. Principalmente non può esserci una equivalenza assoluta a causa delle differenze culturali: per esempio, il segno italiano formaggio non corrisponde perfettamente al segno russo *syr*, in quanto la procedura di preparazione dei due alimenti è diversa⁷². Le diverse situazioni culturali fanno sì che il campo semantico del traduttore non corrisponda mai a quello della parola in lingua originale. Bisogna inoltre riconoscere che la scelta stessa del traduttore operata dal traduttore è soggettiva: quando, dopo aver interpretato il significato originale, il traduttore sceglie una specifica parola o un sinonimo piuttosto che un altro, manipola la possibile interpretazione del testo tradotto da parte del lettore, indirizzandolo verso determinate interpretazioni a scapito di altre. L'unico caso in cui i termini si possono dire (quasi) completamente equivalenti è quello della traduzione settoriale, in cui i termini sono monosemici e non ambigui⁷³, e non è richiesto un lavoro creativo e di interpretazione personale, ma è unicamente necessario conoscere la materia e il linguaggio settoriale specifico.

Infine, con la traduzione intersemiotica o trasmutazione è possibile interpretare dei segni linguistici attraverso dei sistemi non linguistici⁷⁴, ovvero passare da un tipo di codice (linguaggio naturale, orale o scritto) a un tipo di codice diverso. L'esempio più classico ed esemplificativo è quello del romanzo che viene tradotto in film, ma altri esempi possono essere una poesia tradotta in un dipinto, un componimento poetico tradotto in un componimento musicale, un romanzo che diventa un'opera teatrale o un'edizione illustrata per bambini⁷⁵. In un certo senso anche gli audiolibri si possono considerare come la traduzione intersemiotica di testi scritti⁷⁶. Gli elementi costitutivi che possono caratterizzare un testo soggetto a traduzione intersemiotica sono svariati, ma tra

⁷¹ Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 58.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Osimo, *La traduzione totale*, cit., pp. 37-38.

⁷⁴ Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 57.

⁷⁵ Osimo, B., *Propedeutica della traduzione. Corso introduttivo con tavole sinottiche*, Milano, Hoepli, 2005, p. 21.

⁷⁶ Osimo, *Manuale del traduttore*, cit., p. 17.

i principali vi sono: l'elemento verbale, paronomastico⁷⁷, recitativo, paradigmatico⁷⁸, ritmico, plastico, prospettico, sintagmatico⁷⁹, psichico, architettonico, coreografico, rimico, timbrico, pittorico, cinetico, fotografico, melodico⁸⁰. Ad esempio, alla categoria dell'elemento prospettico appartengono testi di carattere visivo, come fotografie, film, quadri e sculture; alla categoria dell'elemento melodico afferiscono, invece, un componimento musicale o anche una poesia⁸¹. Il traduttore che affronta questo tipo di traduzione deve scomporre il prototesto (testo di partenza) nei vari elementi che lo compongono e ripensarlo utilizzando solo gli elementi a disposizione del tipo di codice del metatesto (testo di arrivo)⁸². Ad esempio, nella traduzione intersemiotica di un romanzo in un film, il prototesto contiene elementi verbali, sintagmatici, paradigmatici, prospettici (in questo caso intesi come il punto di vista di narratori e personaggi, l'uso di deittici⁸³, le tecniche di narrazione), mentre il metatesto ha elementi verbali, prospettici, fotografici, coreografici, recitativi e melodici; alcuni elementi sono comuni sia al prototesto che al metatesto, mentre altri devono essere sostituiti⁸⁴.

Del resto, come affermò lo stesso Jakobson,

l'equivalenza nella differenza è il problema centrale del linguaggio e l'oggetto fondamentale della linguistica. Come ogni destinatario di messaggi verbali, il linguista agisce da interprete di questi messaggi. Nessun campione linguistico può essere interpretato dalla scienza del linguaggio senza la traduzione dei segni che lo compongono in altri segni appartenenti allo stesso sistema o ad un altro sistema⁸⁵.

⁷⁷ Elemento proprio della paronomasia, una "figura retorica [...] che consiste nell'accostare due parole simili nel suono ma distanti nel significato" (definizione di paronomasia, Enciclopedia Treccani, www.treccani.it/enciclopedia/paronomasia/, ultima consultazione 06/04/2022).

⁷⁸ "In linguistica, *rapporti p.*, i rapporti che intercorrono tra gli elementi della frase e gli elementi che virtualmente potrebbero alternarsi con essi nella frase" (definizione di paradigmatico, Enciclopedia Treccani, www.treccani.it/vocabolario/paradigmatico/, ultima consultazione 06/04/2022).

⁷⁹ "Relativo ai sintagmi [...], i rapporti che intercorrono tra gli elementi che si succedono nella frase" (definizione di sintagmatico, Enciclopedia Treccani, www.treccani.it/vocabolario/sintagmatico/, ultima consultazione 06/04/2022).

⁸⁰ Osimo, *Manuale del traduttore*, cit., p. 26.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Le definizioni "prototesto" e "metatesto" sono state proposte dal linguista cecoslovacco Anton Popovič nel 1975 con la sua opera *Teória umeleckého prekladu*. Lo studioso definisce il testo originale "prototesto", mentre il testo cronotopicamente successivo "metatesto". Dunque, per Popovič, traduzione è qualsiasi processo che trasforma un testo "primo" in un testo "secondo", a prescindere che sia verbale o extraverbale (Popovič A., *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione creativa*, Milano, Hoepli, 2010, p. XVII).

⁸³ "Elemento del discorso che contribuisce a situarlo in una concreta realtà spazio-temporale; lo si può interpretare con esattezza soltanto grazie al contesto e ai presupposti del discorso" (definizione di deittico, Garzanti linguistica, www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=deittico, ultima consultazione 22/02/2022).

⁸⁴ Osimo, *Manuale del traduttore*, cit., p. 26.

⁸⁵ Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 58.

1.7 La comunicazione e la traduzione intersemiotica

Come è già stato detto, la comunicazione e la traduzione sono due processi strettamente collegati. In particolar modo, uno dei tre tipi di traduzione formulati da Jakobson, quella intersemiotica, ha un ruolo particolarmente rilevante nella comunicazione, a dispetto di quanto si possa pensare. Per arrivare a questa conclusione, è necessario partire dalla semiotica. Non a caso, nel corso dei suoi studi il linguista russo ricorse in grande misura ai principi della semiotica, che considerava la scienza dello studio della comunicazione basata su messaggi di ogni tipo, verbali e non; invece la linguistica (elemento cardine della semiologia saussuriana) era da lui ritenuta lo studio della comunicazione per mezzo di messaggi esclusivamente verbali, ovvero più specifici rispetto a quelli analizzati dalla semiotica. Sulla base di questi presupposti, la semiotica può essere intesa come “la disciplina che studia tutti i fenomeni (compresi quelli oggetto di altre discipline) fondati su una relazione di rinvio a qualcos’altro”⁸⁶. Jakobson, infatti, si dedicò allo studio e all’approfondimento di molti ambiti diversi, dalle discipline umanistiche, linguistiche ed estetiche fino a quelle scientifiche. Nello specifico, lo studioso ricollegò lo studio del linguaggio verbale a svariati fenomeni comunicativi, tra cui la poesia, la pittura, il folklore, la musica, il cinema, il teatro, i segni ostensivi⁸⁷, l’arte e la scultura, la grammatica della segnaletica stradale, la gastronomia⁸⁸.

Nelle sue ricerche Jakobson trattò il segno come se fosse un rinvio a qualcos’altro, e per quanto riguarda la terminologia, utilizzò i termini latini *signans* e *signatum*, che corrispondono rispettivamente al significante e significato di Saussure e al segno e oggetto di Peirce. Tuttavia Jakobson adottò l’impostazione peirciana tripartita del segno, discostandosi da quella di Saussure. A questo proposito, è utile evidenziare le differenze tra il pensiero di Peirce e quello di Saussure. Secondo la teoria del linguista svizzero, c’è una corrispondenza diretta e inequivocabile fra significato e significante, ovvero manca la componente formulata da Peirce dell’interpretante, che è fondamentale per la

⁸⁶ Jakobson, *Lo sviluppo della semiotica e altri saggi*, cit., p. 14.

⁸⁷ “In linguistica, definizione accompagnata (o sostituita) dalla presentazione dell’oggetto significato dal vocabolo che si vuole definire (come nel caso di vocaboli che designano colori)” (definizione di ostensiva, enciclopedia Treccani www.treccani.it/enciclopedia/definizione-ostensiva/#:~:text=ostensiva%2C%20definizione%20In%20linguistica%2C%20definizione,di%20vocaboli%20che%20designano%20colori, ultima consultazione 16/12/2021).

⁸⁸ Jakobson, op. cit., pp. 14-15.

rielaborazione personale del segno da parte di chi lo interpreta. Grazie all'interpretante la comunicazione ha una componente affettiva e soggettiva, perché ogni persona ha vissuto esperienze diverse, prova emozioni particolari ed è influenzata anche dalla propria cultura. Quando il segno provoca l'interpretante nell'interprete, è impossibile che questo processo avvenga per tutti nella stessa maniera, perché è determinato da emozioni soggettive e da vicende personali⁸⁹; al contrario, se si prende in considerazione il segno così come è stato concepito da Saussure, bipartito in significato e significante, la conversazione ha un contenuto sempre stabile e definito. Secondo Jakobson, se si studia il linguaggio senza prendere in considerazione il parlante, l'ascoltatore e la comunicazione effettiva, il linguaggio stesso rischia di diventare una mera finzione scolastica⁹⁰.

Questo vale sia per il normale discorso orale, sia per il discorso interno, teorizzato dallo psicologo e pedagogista russo Lev Vygotskij nei suoi studi sullo sviluppo del bambino e della relazione tra linguaggio e pensiero⁹¹. Per Vygotskij, il linguaggio interno è il linguaggio che l'essere umano usa per parlare con se stesso, un linguaggio muto e non verbale, che si “distingue da quello esteriore così come la rappresentazione di un oggetto si distingue dall'oggetto reale”⁹²: infatti il modo in cui una persona parla con se stessa non è lo stesso modo in cui parla con gli altri. Tuttavia, prima di sviluppare il linguaggio interiore, il bambino utilizza il linguaggio egocentrico, un linguaggio più semplificato e infantile che è fondamentale nella fase in cui impara, un po' alla volta, ad associare il senso delle parole a determinate situazioni, e poi a usare attivamente e autonomamente le parole; per pensare e comunicare con se stesso, il bambino utilizza questo tipo di linguaggio, che però si affida ancora parzialmente alla vocalizzazione delle parole. Nel corso della crescita e dello sviluppo cade il bisogno di ricorrere alla vocalizzazione, e con l'aumentare nel bambino della consapevolezza e della necessità di affrontare attività sempre più difficili, il linguaggio egocentrico si evolve in linguaggio interiore. Il linguaggio interiore non va però inteso come un semplice linguaggio esteriore senza il suono. Possiede infatti una propria struttura e una diversa sintassi, caratterizzata da sottintesi, frammentarietà e abbreviazioni che si manifestano nel fenomeno della

⁸⁹ Osimo, B., *Manuale di traduzione di Roman Jakobson*, Blonk, Pavia, 2016, pp. 13-15.

⁹⁰ Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 72.

⁹¹ Vygotskij, L.S., *Pensiero e linguaggio*, Firenze, Giunti, 1966.

⁹² *Idem*, p. 173.

predicazione, ovvero la conservazione del predicato e degli elementi a esso collegati (unita però all'eliminazione del soggetto e dei suoi attributi). Questo accade perché, nella sua mente, un individuo è sempre a conoscenza delle proprie aspettative e intenzioni, e il soggetto del pensiero formulato rimane sempre lo stesso, mentre cambia il predicato. Il linguaggio interiore assume sempre la forma di un monologo, mentre quello esteriore è quasi sempre un dialogo, e in ogni caso nella lingua parlata il monologo è una forma secondaria rispetto al dialogo. Inoltre, nel linguaggio interiore il senso di una parola è sempre più importante del suo significato, intendendo il senso come "l'insieme degli eventi psicologici risvegliati nella nostra coscienza dalla parola"⁹³, mentre il significato come ciò che corrisponde a uno solo di questi eventi, il più esatto e preciso. Non a caso una parola può avere diversi sensi ma un solo significato. Nel linguaggio interno una sola parola è sufficiente a esprimere sensazioni e riflessioni, ma questa stessa parola non è traducibile nel linguaggio esteriore⁹⁴. Si può quindi dire che il linguaggio interiore si esprime attraverso un codice diverso da quello esteriore. Assumendo la visione di Peirce, si può anche ritenere che il linguaggio interno sia popolato da interpretanti, ovvero quegli elementi che, come visto in precedenza, determinano l'idea legata a un oggetto nella mente della persona⁹⁵.

Dunque, se gli interpretanti svolgono un'azione di mediazione tra il segno e l'oggetto, il pensiero è ricco di interpretanti. Se si prende in considerazione il modello di comunicazione di Jakobson e le sei funzioni da lui analizzate, risulta ovvio che queste ultime non sono applicabili al discorso interno per una serie di ragioni: il mittente e il destinatario coincidono; il contesto e il codice sono necessariamente condivisi; non c'è bisogno di stabilire e consolidare il contatto tramite il canale. I segni vengono via via tradotti in altri segni, permettendo lo sviluppo di una rete di pensieri⁹⁶. Per tale motivo, Jakobson definì un nuovo tipo di comunicazione, alternativa a quella interpersonale: la comunicazione intrapersonale⁹⁷. Questo significa che il linguaggio interno può esistere autonomamente, mentre il linguaggio esterno, che è una verbalizzazione dei pensieri, non

⁹³ *Idem*, p. 212.

⁹⁴ *Idem*, pp. 173-212.

⁹⁵ Osimo, *Manuale di traduzione di Roman Jakobson*, cit., p. 21.

⁹⁶ *Idem*, p. 22-23.

⁹⁷ *Idem*, p. 18.

può esistere senza il linguaggio interno, a cui è strettamente correlato⁹⁸. Si può quindi affermare che il linguaggio esterno è una traduzione del discorso interno.

Tra le varie questioni a cui Jakobson si dedicò nel corso della sua vita, lo studio dell'afasia, in particolar modo quella infantile, è senza dubbio una di quelle che lo impegnò e appassionò maggiormente. L'afasia è un disturbo del linguaggio che comporta un'alterazione nel comprendere le parole o la difficoltà a esprimerle, sia verbalmente che non⁹⁹. Ad esempio, può capitare che l'afasico non riesca a pronunciare il nome di un oggetto disegnato, pur riconoscendolo, o di un oggetto che gli venga indicato¹⁰⁰. A questo punto entra in scena il concetto di traduzione intersemiotica: questa difficoltà è causata dall'incapacità di tradurre in modo adeguato gli interpretanti nel linguaggio verbale, ovvero di cambiare il tipo di codice che viene impiegato. Nello specifico si tratta di una doppia traduzione intersemiotica, perché il malato dapprima vede l'oggetto e deve formare un pensiero al riguardo, dopodiché deve tradurre il pensiero in parola. La difficoltà in questa operazione per un afasico risiede proprio nel passaggio dal linguaggio interno a quello esterno, che, come si è visto, si esprimono attraverso un codice diverso¹⁰¹.

Un'ulteriore applicazione di traduzione intersemiotica si può individuare nella lettura, nella scrittura e nel passaggio dalla lingua parlata a quella scritta (e viceversa). Nel caso della lettura, la mente traduce il testo verbale in linguaggio interno, cambiando così tipo di codice. Infatti, ad eccezione di concetti tecnici o espressioni che l'hanno colpito, quando un individuo legge non pensa alle parole e alle frasi bensì a concetti, immagini, affetti, situazioni e casi, utilizzando la particolare sintassi tipica del linguaggio interno teorizzato da Vygotskij. Nel caso della scrittura avviene il processo inverso: c'è un passaggio dal linguaggio interno, che trae spunto da emozioni, ricordi e sensazioni prodotte da tutti e cinque i sensi, al testo verbale scritto¹⁰². Infine, per quanto riguarda il passaggio dall'orale allo scritto, bisogna considerare che l'uomo apprende sempre per primo il linguaggio orale, e solo in seguito, grazie alla scolarizzazione, quello scritto: di conseguenza, quando si trascrive un discorso orale si passa dalla materia fonica a quella grafica. Ovviamente è possibile anche l'inverso, ovvero il passaggio da un testo scritto a

⁹⁸ *Idem*, p. 24.

⁹⁹ Definizione di afasia, Manuale MSD <https://www.msmanuals.com/it-it/professionale/malattie-neurologiche/funzione-e-disfunzione-dei-lobi-cerebrali/afasia> (ultima consultazione 08/12/2021).

¹⁰⁰ Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., pp. 31-32.

¹⁰¹ Osimo, *Manuale di traduzione di Roman Jakobson*, cit., p. 29.

¹⁰² Osimo, *Propedeutica della traduzione.*, cit., pp. 9-11.

una produzione orale¹⁰³. Il passaggio da un codice all'altro comporta inevitabilmente del residuo comunicativo e una perdita di significato, costituita da ciò che l'autore del testo scritto o del componimento orale non è riuscito a tradurre dal proprio linguaggio interno ed esprimere a parole, e da ciò che decide consapevolmente di non comunicare per attenersi a un certo stile¹⁰⁴.

Al tempo stesso però, questo procedimento comporta anche delle aggiunte, delle modifiche alla comunicazione originaria, che nascono dall'interpretazione soggettiva del segno. Dunque, è possibile dedurre che ogni interpretante può essere interpretato in modi diversi, sia da parte di chi parla (o scrive), che vuole trasmettere un significato preciso, sia da parte di chi ascolta (o legge), che può dare una sfumatura diversa all'interpretante in base alle sue sensazioni e alle sue esperienze. In questo modo i significati si evolvono continuamente, non rimangono mai gli stessi¹⁰⁵. Ad esempio, se un parlante dice la parola "miglio" a un ascoltatore, sa perfettamente se intende la misura di distanza o la graminacea; l'ascoltatore però deve affidarsi alle probabilità che gli vengono suggerite dal contesto¹⁰⁶ e alla sua personale esperienza. Lo affermò Peirce stesso, sottolineando l'importanza di questa evoluzione e paragonandola alla traduzione:

Ma un segno non è un segno a meno che non si traduca in un altro segno in cui è più pienamente sviluppato. Il pensiero per il proprio sviluppo ha bisogno di realizzarsi, e senza questo sviluppo non è nulla. Il pensiero deve vivere e crescere in incessanti traduzioni nuove e più alte, altrimenti mostra di non essere vero pensiero¹⁰⁷.

Questo procedimento però non modifica completamente il significato: porta solo o a una sua specificazione (il significato è sintetizzato), o a una sua generalizzazione (il significato è esteso a più oggetti). È lo stesso procedimento che avviene in una traduzione interlinguistica. Per questo Peirce dichiarò che i segni hanno un significato generale¹⁰⁸.

Allo stesso modo, si può fare un parallelismo tra la triade segno-interpretante-oggetto e il prototesto, la mente del traduttore e il metatesto. Si può quindi dire che l'evoluzione del significato nella comunicazione è un procedimento di "traduzione di un

¹⁰³ Osimo, *Manuale di traduzione di Roman Jakobson*, cit., p. 30-32.

¹⁰⁴ Osimo, *Propedeutica della traduzione*, cit., p. 11.

¹⁰⁵ Osimo, B., *Manuale di traduzione di Roman Jakobson*, cit., p. 53-54.

¹⁰⁶ Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p.71.

¹⁰⁷ *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, voll. 1-6, a cura di Hartshorne C., Weiss P.; voll. 7-8, a cura di Burks A.W., Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1931-1935, 1958 (cit. in Osimo, *La traduzione totale*, cit., p. 35).

¹⁰⁸ Osimo, *Manuale di traduzione di Roman Jakobson*, cit., p. 54.

segno in un altro sistema di segni”¹⁰⁹, in cui svolge un ruolo fondamentale il contesto¹¹⁰. Per capire cosa rimane del messaggio iniziale che si voleva trasmettere è utile ricordare l’affermazione che fece Shannon, secondo cui le informazioni sono “ciò che resta costante attraverso tutte le operazioni reversibili di codifica o di traduzione”¹¹¹.

In seguito a questi ragionamenti, è possibile comprendere con maggiore chiarezza i tre tipi di traduzione proposti da Jakobson, e in particolare la traduzione intersemiotica, che non si limita solo alla trasposizione di opere scritte in film, canzoni o dipinti, ma si occupa soprattutto del processo di codifica e decodifica del discorso, scritto o orale, perché implica il passaggio (la traduzione) da e verso il linguaggio interno, indispensabile per il formarsi delle idee e la loro espressione¹¹².

Anche la traduzione intralinguistica si avvale della traduzione intersemiotica, e nello specifico di una doppia traduzione intersemiotica, perché si parte da un prototesto nel linguaggio naturale che viene tradotto in un metatesto mentale, ovvero formulato per mezzo del linguaggio interno, il quale a sua volta diventa il prototesto che conduce a un secondo metatesto, di nuovo nello stesso linguaggio naturale ma riformulato. Lo stesso procedimento di doppia traduzione intersemiotica avviene anche per la traduzione interlinguistica, solo che il secondo metatesto è prodotto in un linguaggio naturale diverso dal primo¹¹³.

Dunque, a ben vedere, i tre tipi di traduzione sono parte di un unico processo. Per poter effettuare una traduzione di tipo interlinguistico è innanzitutto necessario comprendere il testo scritto e rielaborarlo in pensieri, o interpretanti, effettuando una traduzione di tipo intersemiotico. Occorre poi riorganizzare i pensieri nella stessa lingua e riformulare il testo attuando una traduzione intralinguistica; a questo punto è possibile tradurre il testo in un’altra lingua naturale ed effettuare la più nota traduzione interlinguistica¹¹⁴.

Alla luce di queste considerazioni, la traduzione intersemiotica assume un aspetto completamente diverso e diviene di fondamentale importanza per qualsiasi processo

¹⁰⁹ *Idem*, p. 87.

¹¹⁰ Cfr. *Idem*, p. 57.

¹¹¹ *Cybernetics: Transactions of the Seventh Conference*, New York, 1951, p. 157 (cit. in Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 74).

¹¹² Osimo, *Manuale di traduzione di Roman Jakobson*, cit., p. 94.

¹¹³ *Idem*, pp. 94-95.

¹¹⁴ *Ibidem*.

traduttivo e cognitivo al tempo stesso. Gli altri due tipi di traduzione, che implicano sempre e comunque un lavoro con i codici verbali, tendono a far perdere di vista il fatto che il prototesto deve essere scomposto, rielaborato mentalmente e ricomposto nel metatesto; la traduzione intersemiotica invece, con il suo cambiamento di codice, permette di razionalizzare e tenere a mente il processo di scomposizione e ricomposizione¹¹⁵. A tal proposito, è illuminante il pensiero di Pirandello, che comprese il carattere intersemiotico della traduzione ben prima che fosse teorizzato da Jakobson:

Illustratori, attori e traduttori si trovano difatti, a ben considerare, nella medesima condizione di fronte all'estimativa estetica. Tutti e tre hanno davanti a sé un'opera d'arte già espressa, cioè già concepita ed eseguita da altri, che l'uno deve tradurre in un'altra arte; il secondo, in azione materiale; il terzo, in un'altra lingua. Come saranno possibili queste *traduzioni*? Il conte di Caylus voleva che il maggiore o minor valore d'una poesia si giudicasse secondo che essa potesse o no da un pittore essere tradotta in quadri. Similmente del maggiore o minor valore d'un dramma si vuol giudicare alla prova della rappresentazione [...] quella del teatro non è la rappresentazione vera e propria dell'espressione genuina, originale, ma una traduzione¹¹⁶.

1.8 Il residuo comunicativo

Le parole di Bruno Osimo riassumono accuratamente il percorso interlinguistico e intersemiotico a cui un testo è sottoposto nel suo viaggio dalla mente dell'emittente a quella del ricevente, passando per il processo di traduzione e i relativi problemi di perdita che possono occorrere sia a livello mentale di elaborazione degli interpretanti, sia a causa di altri impedimenti:

L'autore desidera comunicare qualcosa, nella sua psiche si delinea un pensiero che spinge verso l'esterno, formato da materiale mentale e non ancora verbale. Per comunicarlo, il messaggio viene allora verbalizzato, e così facendo si ha un primo residuo, una parte del pensiero che la verbalizzazione non è riuscita ad esprimere [...]. Il messaggio verbale giunge al traduttore, ma ostacoli grafici o visivi non gli permettono di giungervi integro [...]. Il traduttore legge il messaggio e lo traduce intersemioticamente in interpretanti, cioè ne dà una sua interpretazione mentale, necessariamente incompleta come tutte le interpretazioni [...]. Il traduttore mette in parole la propria interpretazione del prototesto nella cultura ricevente, e così facendo si crea un residuo, rispetto al messaggio letto, che non è riuscito a riverbalizzare [...]. Il messaggio verbale tradotto giunge al lettore, ma ostacoli grafici o visivi non gli permettono di giungervi integro [...]. Parte del residuo traduttivo [...] è stata prevista dal traduttore, che ne ha dato una versione metatestuale nell'apparato critico [...]. Il lettore della traduzione decodifica il testo e lo assimila nel suo codice mentale privato, naturalmente in modo incompleto, poiché non si tratta di una "fotocopia mentale ma di una sintesi personale e privata [...]"¹¹⁷.

¹¹⁵ Osimo, *La traduzione totale*, cit., p. 17.

¹¹⁶ Pirandello, L., *Saggi*, Milano, Mondadori, 1952, pp. 238, 241-242.

¹¹⁷ Osimo, *Manuale del traduttore*, cit., p. 106.

La traduzione è pur sempre un processo soggettivo, in quanto si basa sulla personale interpretazione del traduttore, col risultato che traduttori diversi possono offrire versioni diverse dello stesso testo. Per questo è inevitabile che nel processo traduttivo vi siano dei residui, delle perdite, ovvero qualcosa che non è possibile riportare appieno nella lingua e nella cultura ricevente. L'entità del residuo è legata anche all'approccio del traduttore, al modo in cui decide di affrontare il testo sulla base della sua dominante, o all'elemento che sceglie di prediligere e rendere dominante, che può essere diverso da quello originale scelto dall'autore, principalmente per ragioni di differenza culturale. La dominante, concetto teorizzato da Jakobson, è il fulcro di un testo, l'elemento che più degli altri risalta. Secondo quanto affermato dallo stesso Jakobson, si può definire come "la componente focalizzante di un'opera d'arte: governa, determina e trasforma le altre componenti. È la dominante a garantire l'integrità della struttura"¹¹⁸. Il traduttore sceglie dunque di mettere in risalto alcuni aspetti del testo a scapito di altri, operando delle scelte a favore della "trasportabilità"¹¹⁹ del testo, cercando ovviamente di non compromettere il senso globale originale. Stabilire la dominante e le sottodominanti è fondamentale per poi procedere alla traduzione del testo, per decidere (dato che è appurato come la presenza di residui sia inevitabile) quale parte del prototesto sacrificare e come approcciarsi al corrispettivo residuo traduttivo¹²⁰.

1.9 Ulteriori applicazioni della traduzione intersemiotica

Per dimostrare ulteriormente quanto le applicazioni della traduzione intersemiotica siano ampie e inaspettate, è interessante prendere in considerazione il caso del sogno e della psicoterapia così com'è stata concepita da Freud, il quale capì che il disagio mentale di un paziente non è articolato in un codice verbale, ma bensì in una forma di linguaggio interno; tuttavia, proprio l'atto di verbalizzare il linguaggio interno aiuta a fare chiarezza sul problema e ad affrontarlo¹²¹. Anche i sogni, centrali nell'approccio terapeutico studiato da Freud, si basano su un codice diverso, che si

¹¹⁸ Jakobson, R., *Language in Literature*, a cura di Pomorska K., Rudy S., Cambridge (Massachusetts), Belknap Press, 1987, pp. 41-46 (cit. in Osimo, *Manuale del traduttore*, cit., p. 38).

¹¹⁹ Osimo, *Manuale del traduttore*, cit., p. 38.

¹²⁰ *Idem*, p. 106.

¹²¹ Osimo, *La traduzione totale*, cit., p. 32.

esprime col linguaggio interno (non verbale): spesso al risveglio i sogni appaiono confusi e difficilmente descrivibili a parole, eppure lasciano delle emozioni e delle sensazioni ben precise, che sono più facili da evocare col pensiero. Naturalmente nei sogni vi sono anche parole e discorsi, ma raramente rappresentano il fulcro del sogno¹²². A tal proposito, Freud affermò che

Pensieri onirici e contenuto onirico manifesto stanno davanti a noi come due esposizioni del medesimo contenuto in due lingue diverse, o meglio, il contenuto manifesto ci appare come una traduzione dei pensieri del sogno in un altro modo di espressione, di cui dobbiamo imparare a conoscere segni e regole sintattiche, confrontando l'originale con la traduzione. Noti questi, i pensieri del sogno ci riescono senz'altro comprensibili. Il contenuto del sogno è dato per così dire in una scrittura geroglifica, i cui segni vanno tradotti uno per uno nella lingua dei pensieri del sogno¹²³.

Quando un paziente racconta un sogno allo psicoterapeuta, effettua una traduzione intersemiotica, passando dal ricordo del sogno, organizzato in materiale psichico onirico, al racconto del sogno per mezzo del codice verbale. Il terapeuta, ascoltando il testo verbale del paziente, lo ricostruisce nella sua mente per mezzo del proprio linguaggio interno, operando così a sua volta una traduzione intersemiotica. Lo psicoterapeuta dà la propria interpretazione del sogno al paziente, traducendo così nuovamente il linguaggio mentale in linguaggio orale. Ovviamente, questo procedimento è valido anche senza bisogno di ricorrere alla psicoterapia, ma anche semplicemente nel caso in cui venga raccontato un sogno a un'altra persona e questa dia un suo feedback al riguardo. Una situazione di questo tipo rende evidente, così come nel caso della lettura e della scrittura, che la traduzione intersemiotica ha nella vita quotidiana un ruolo più importante di quanto si possa pensare¹²⁴.

1.10 Il ruolo del traduttore nella comunicazione

Considerando il testo scritto come un atto comunicativo, si può dire che l'autore è l'emittente, l'opera realizzata il messaggio, e il lettore il destinatario. Nel contesto della traduzione, però, il lettore può avere un ruolo attivo nella comunicazione senza limitarsi alla ricezione passiva del messaggio, ma può essere a sua volta un mittente e realizzare una seconda comunicazione. Infatti il traduttore è prima di tutto il destinatario-lettore del

¹²² *Idem*, p. 29.

¹²³ Freud, S., *L'interpretazione dei sogni. 1899, volume 3*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 1989, p. 257.

¹²⁴ Osimo, *Propedeutica della traduzione*, cit., p. 25.

prototesto, ovvero della comunicazione primaria. Successivamente diventerà l'emittente-autore del metatesto, ovvero della comunicazione secondaria.

Così la possibilità comunicativa del traduttore è, al contempo, più e meno ampia di quella dell'autore. Meno ampia perché lavora sul testo prodotto da qualcun altro, ma più ampia perché deve conoscere il lavoro di tutti gli autori che traduce, oltre a quanto gli autori stessi hanno studiato per poter comporre il loro lavoro, unendo un esame analitico del testo alla creatività necessaria per reinterpretare il prototesto in un metatesto che deve essere inserito in un contesto e una cultura differenti. In passato si riteneva che l'autore del prototesto avesse più possibilità creative, essendo libero di scrivere di qualsiasi argomento volesse, mentre il traduttore fosse legato al tema del prototesto e dovesse limitarsi a delle sostanziali modifiche solo nel caso di elementi culturali¹²⁵ o di cambiamento della dominante del testo. Al giorno d'oggi, invece, i traduttori non solo sono equiparati all'autore, ma alcuni di loro intervengono anche sul prototesto, ampliando così le proprie possibilità di intervento creativo.

1.11 La traduzione totale di Peeter Torop

Dopo l'innovazione dei tre tipi di traduzione proposti da Jakobson, ad ampliare lo scenario di cosa può essere considerato traduzione e di come quest'ultima sia strettamente collegata alla comunicazione si aggiunse nel 1995 Peeter Torop con la sua idea della "traduzione totale". Lo studioso estone la definì "totale" sia perché considerava come traduzione qualsiasi procedimento che partendo da un prototesto avesse come risultato un metatesto¹²⁶ (a tale scopo, è necessario che la concezione di testo sia molto ampia¹²⁷), sia perché mirava a eliminare completamente il residuo comunicativo, ovvero le parti del messaggio che è probabile non giungano a destinazione, riportandolo sotto forma paratestuale¹²⁸. A questo scopo è ovviamente necessario escogitare una buona strategia traduttiva e comunicativa, analizzando il prototesto e individuando la dominante e il lettore modello.

¹²⁵ Popovič, A., *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione creativa*, Milano, Hoepli, 2010, pp. 36-38.

¹²⁶ Osimo, *La traduzione totale*, cit., p. 9.

¹²⁷ Torop, P., *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, Milano, Hoepli, 2014, p. 10.

¹²⁸ Osimo, *La traduzione totale*, cit., p. 10.

Torop aggiunse i seguenti tipi di traduzione: testuale, deverbalizzante, metatestuale, intestuale e intertestuale.

Il concetto di traduzione testuale prende spunto dalla classica traduzione letteraria e consiste nella “traduzione di un testo intero in un altro testo intero. È la traduzione nel senso comune della parola [...]”¹²⁹.

Con il concetto di traduzione deverbalizzante, Torop intendeva sostanzialmente la traduzione intersemiotica, così concepita:

La trasmissione di un testo in linguaggio naturale mediante codici diversi, verbali e non verbali. Il testo esce da sé stesso, per poi scorrere lungo vari canali, e la comparazione di prototesto e metatesto [...] esige l'introduzione di parametri diversi per innalzare il livello di raffrontabilità. Nella traduzione deverbalizzante cambia non solo il testo, ma anche la sua natura¹³⁰.

Per traduzione metatestuale (da non confondere con il metatesto, controparte del prototesto) si intende l'introduzione di un prototesto nella cultura ricevente per mezzo di qualsiasi strumento metacomunicativo che produce una forma di ragionamento relativo alla comunicazione primaria¹³¹, ovvero: tutto ciò che accompagna ed è esterno al testo della traduzione, a partire dagli effetti mediatici più disparati che un'opera può avere, come le recensioni, le opinioni, la pubblicità¹³², fino all'apparato paratestuale, come le note, i commenti, i glossari, la prefazione, la postfazione, e tutto quello che aiuta a decodificare il testo e ridurre al minimo il residuo traduttivo¹³³. Tutti questi elementi di metacomunicazione danno una lettura preventiva, complementare o una rilettura al prototesto¹³⁴. Questa tecnica è indispensabile quando in traduzione emergono elementi culturali che non sono semplici riferimenti alla cultura di appartenenza, ma hanno delle implicazioni e un significato specifico all'interno del testo, che va rapportato alla cultura ricevente.

Le traduzioni intestuale e intertestuale tengono in considerazione il fatto che ogni autore è influenzato in modo implicito o esplicito dall'ambiente circostante, così come da opere di altri autori che ha letto o con cui ha avuto a che fare: secondo tale prospettiva, qualsiasi testo è la traduzione di testi, eventi e pensieri precedenti¹³⁵. Da questo punto di

¹²⁹ Torop, op. cit., p. 11.

¹³⁰ *Idem*, p. 12.

¹³¹ *Idem*, p. 11.

¹³² Osimo, *Propedeutica della traduzione*, cit., p. 7.

¹³³ Osimo, *La traduzione totale*, cit., p. 21-22.

¹³⁴ Torop, op. cit., p. 11.

¹³⁵ Osimo, *La traduzione totale*, cit., p. 19.

vista, si può intendere lo sviluppo culturale di un paese come una rete di rapporti intertestuali tra opere, e questi rapporti nascono proprio dal sistema sociale, che è intrinsecamente collegato alla cultura. In quest'ottica, è inevitabile che vi sia un legame con altri autori e che ogni testo sia potenzialmente il metatesto di un testo precedente. Di conseguenza, ogni comunicazione prodotta da un testo dà vita a una metacomunicazione, o comunicazione secondaria, che immerge l'opera nella suddetta serie di rapporti, e per estensione si può ritenere che il testo, in termini di metacomunicazione, raccolga in sé tutto lo sviluppo culturale nelle varie tradizioni¹³⁶. Nello specifico, la traduzione intestuale si basa sulla relazione fra la parte di un testo e un altro testo preso nella sua interezza, mentre quella intertestuale sulla relazione fra due testi interi. In entrambi i casi, considerando che l'autore inizia il suo lavoro a partire da concetti di altri autori, connazionali o stranieri, molto spesso si tratta prima di tutto di una traduzione intralinguistica o interlinguistica¹³⁷. È interessante come già Pirandello avesse inteso, seppure non dandogli una definizione specifica, questo processo traduttivo: “quella traduzione che ognuno fa necessariamente dell'opera altrui [...] quando noi riferiamo altrui o anche a noi stessi quelle idee e quelle impressioni ricevute dalla lettura, cioè quando noi ripensiamo l'opera letta”¹³⁸.

I richiami ai testi precedenti vengono però dati per scontati, sono impliciti, anche se rappresentano una parte fondamentale della costruzione di un testo¹³⁹. I rimandi testuali, tuttavia, possono essere più o meno espliciti o impliciti, tenendo in considerazione elementi come la conoscenza o non conoscenza delle fonti e della loro funzione da parte del traduttore e della cultura emittente e ricevente, così come se l'intertesto si dichiara esplicitamente come tale, presentandosi tra virgolette oppure no¹⁴⁰. Il rimando esplicito tra virgolette, ovvero la citazione, potrebbe essere inteso come un semplice copia-incolla, ma il procedimento non è così immediato: una frase o un periodo, originariamente pronunciato o scritto da qualcun altro in un determinato contesto, viene inserito in un contesto diverso, dandogli così una luce nuova; questa, cioè, si può considerare una traduzione¹⁴¹.

¹³⁶ Popovič, op. cit., p. 32.

¹³⁷ Torop, op. cit., p. 15.

¹³⁸ Pirandello, op. cit., p. 242.

¹³⁹ Torop, op. cit., p. 15.

¹⁴⁰ Osimo, *La traduzione totale*, cit., p. 21.

¹⁴¹ Osimo, *Propedeutica della traduzione*, cit., p. 5.

1.12 La semiosfera di Jurij Lotman e la necessità di tradurre

La traduzione intestuale e quella intratestuale, e, più in generale, il rapporto tra traduzione e comunicazione, si ricollegano al concetto della semiosfera ideato dal semiotico russo Jurij Lotman. Ispirandosi alla biologia e alla nozione di biosfera, Lotman ideò la semiosfera, un “continuum semiotico pieno di informazioni di tipo diverso collocato a vari livelli di organizzazione”¹⁴². L’universo semiotico è un insieme di testi e linguaggi che funziona come un unico grande organismo al di fuori del quale non esiste la semiosi. Quest’unico universo, o semiosfera, legittimizza e fa diventare realtà i singoli segni al suo interno. La semiosfera occupa uno spazio astratto, ma al tempo stesso determinato e con le stesse caratteristiche di uno spazio chiuso, al cui interno si realizzano processi comunicativi e si elaborano nuove informazioni. Il suo confine è delimitato da dei “filtri linguistici di traduzione”¹⁴³ che traducono le comunicazioni che entrano nella semiosfera della lingua (o di una delle lingue) interne così come quelle che, viceversa, escono all’esterno; inoltre, grazie a questa operazione di traduzione e filtraggio, ciò che è esterno viene semiotizzato e trasformato in informazione e, di conseguenza, comunicazione. Lo spazio esterno considerato non semiotico è semplicemente lo spazio di un’altra semiotica, ovvero di un’altra cultura. Infatti l’elemento fondamentale della semiosfera è proprio il suo confine che, separando l’esterno dall’interno, stabilisce che ciò che si trova oltre al confine è diverso e non organizzato, mentre ciò che è situato entro il confine è legittimo e organizzato in modo riconoscibile. In altre parole, è un modo per distinguere due culture diverse: “il punto da cui passa il confine di una cultura dipende così dalla posizione dell’osservatore”¹⁴⁴. La semiosfera è composta da più strutture e sottostrutture, ognuna delle quali con dei confini interni: questo significa che ogni sua parte, dal punto di vista semiotico, ha una propria specializzazione. Le informazioni che viaggiano da una struttura all’altra, sconfinando in un territorio semiotico diverso, generano nuove informazioni. Allo stesso modo, un’informazione introdotta dall’esterno si riproduce di volta in volta nelle sottostrutture più basse, generando così altra

¹⁴² Lotman, J.M., *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio Editori, 1985, p. 56.

¹⁴³ *Idem*, pp. 58-59.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 63.

informazione. Questa varietà all'interno della semiosfera è anche il punto di forza della semiosfera stessa: le singole sottostrutture sono dotate di una propria indipendenza, ma al tempo stesso sono parte di un grande organismo. La struttura al livello più basso è data dal singolo individuo, mentre quella più grande è il continente. Questa disposizione permette di aprire un vero e proprio dialogo, che per essere tale comporta uno scambio di informazioni reciproco. Nella semiosfera il dialogo precede il linguaggio e lo genera, proprio perché il presupposto fondamentale della conoscenza è la comunicazione stessa, data dal rapporto reciproco delle strutture e sottostrutture¹⁴⁵. In sintesi, si può ritenere che per comunicare sia necessario tradurre.

In conclusione, in questo primo capitolo abbiamo visto come la comunicazione umana, che ha moltissime sfaccettature e implicazioni, può essere analizzata sia da un punto di vista linguistico e semiotico, sia per mezzo di modelli matematici e approcci più scientifici. Nello specifico, la semiotica e la nozione fondante di segno linguistico si sono rivelate indispensabili per dimostrare che la traduzione è anche una forma di comunicazione che si basa principalmente sulla traduzione intersemiotica, teorizzata per primo da Roman Jakobson. Anche le nuove categorie traduttive introdotte da Peeter Torop permettono di guardare il binomio comunicazione-traduzione da una nuova prospettiva, mettendo in risalto come il fine ultimo sia sempre quello di trasmettere un messaggio e come il traduttore possa generare una comunicazione. Infine, il concetto di semiosfera inserisce il tutto in un'ottica culturale, evidenziando come lo scambio di informazioni dipende sempre, in fin dei conti, dalla traduzione.

Nel secondo capitolo verrà approfondita una delle possibili applicazioni della traduzione intersemiotica, ovvero il passaggio dal codice linguistico scritto a quello delle immagini e dei suoni per mezzo dell'adattamento di un romanzo in un film per il grande schermo.

¹⁴⁵ *Idem*, pp. 56-69.

2. L'adattamento cinematografico

2.1 La letteratura e il cinema

Quando si parla di traduzione intersemiotica l'esempio più immediato ed efficace è quello dell'adattamento di un romanzo in un film. Infatti, il caso che un film sia tratto da un libro è estremamente frequente. Questo fenomeno pone in relazione la letteratura e il cinema, ma il loro legame è più profondo di quanto possa sembrare, e per questo motivo merita di essere approfondito.

Innanzitutto, sia la letteratura che il cinema, entrambe espressioni artistiche, sono anche dei mezzi di comunicazione di massa¹⁴⁶ attraverso i quali veicolare dei messaggi e raccontare delle storie. La grande affinità tra i due media si può ricercare infatti nel naturale bisogno umano di raccontare storie e traslare eventi accaduti, veri o immaginari¹⁴⁷, ma anche riraccontare le storie più volte, modificandole e aggiungendo dettagli¹⁴⁸. Lo dimostrano forme narrative come i miti, le favole, le canzoni di gesta, i poemi, per arrivare poi a racconti e romanzi e, in seguito, film e *fiction* televisive¹⁴⁹.

La pratica di riraccontare storie attraverso l'adattamento non è così recente come si può pensare e non è nata con lo sviluppo del cinema: i romani adattarono il teatro greco¹⁵⁰, così come Shakespeare portò sul palcoscenico le storie dei suoi tempi¹⁵¹. Del resto, come è stato detto in precedenza in merito alla traduzione intestuale e intertestuale, ogni autore è influenzato non solo dalla cultura in cui è immerso, ma anche dalle opere di altri autori con cui ha avuto a che fare: "l'arte deriva da altra arte, le storie nascono da altre storie"¹⁵². L'unica differenza sta nel mezzo usato per raccontare storie: le parole per la letteratura, le immagini per il cinema.

Il lettore o lo spettatore si affeziona ai personaggi di queste storie ed entra nel loro mondo, ma al tempo stesso rivede in loro qualcosa di se stesso, cerca emozioni profonde

¹⁴⁶ Manzoli, G., *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003, p. 53.

¹⁴⁷ Carducci, L. *et al.*, *Cinema e letteratura*, Manduria, Barbieri editore, 2002, pp. 57-58.

¹⁴⁸ Hutcheon, L., *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011, p. 247.

¹⁴⁹ Carducci *et al.*, op. cit., pp. 57-58.

¹⁵⁰ Hutcheon, op. cit., p. 204.

¹⁵¹ *Idem*, p. 20.

¹⁵² *Ibidem*.

che possano donargli una visione nuova del suo mondo e della sua persona¹⁵³. Le storie più belle vanno a fondo e scavano nei significati più reconditi della realtà, aiutano a darle un senso e per questo non sono solo semplice intrattenimento, ma hanno un valore formativo e morale. È proprio per questo motivo che certe storie, scritte o messe in scena, anche dopo moltissimi anni hanno ancora una grande presa sul pubblico. C'è chi considera la televisione e il cinema come diseducativi, ritenendoli dei mezzi superficiali, ma una volta anche i libri venivano visti con sospetto, e specialmente in ambito cattolico si riteneva che potessero scatenare fantasie e passioni ritenute sconvenienti. Ne è un esempio la storia raccontata nella *Divina Commedia* di Paolo e Francesca, che sono caduti in tentazione durante la lettura di un libro¹⁵⁴. Per non parlare di quando la libertà di lettura delle donne era limitata, perché ritenuto sconveniente che si dedicassero a tale attività: quest'idea si è protratta almeno fino all'Ottocento, quando le donne hanno iniziato ad affermarsi nel mercato editoriale senza più la necessità di scrivere sotto pseudonimi maschili¹⁵⁵.

Prima di affrontare nello specifico la questione dell'adattamento, è interessante fare un passo indietro, per ricordare gli albori del cinema ed esplorare il suo rapporto con la letteratura.

Il cinema nacque convenzionalmente il 28 dicembre 1895, con l'inaugurazione del *cinématographe* di Antoine Lumière, padre dei fratelli Auguste Marie Louis Nicholas e Louis Jean Lumière. Con le loro proiezioni volevano sbalordire e affascinare; non a caso, all'epoca il cinema era un fenomeno popolaresco, e i generi in voga erano le vedute¹⁵⁶, le ricostruzioni storiche e le gag¹⁵⁷. Il cinema dei Lumière però si limitava ad una semplice osservazione e documentazione dei fatti: posizionavano la macchina da presa in un punto e riprendevano quanto succedeva, come il passaggio di un treno in *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (*L'arrivo di un treno nella stazione di La Ciotat*), nel 1895. Ben diversa fu

¹⁵³ Fumagalli, A., *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Editrice Il Castoro, 2004, pp. 17-20.

¹⁵⁴ *Idem*, pp. 22-26.

¹⁵⁵ Enciclopedia Treccani, La letteratura femminile nell'Ottocento, www.treccani.it/enciclopedia/la-letteratura-femminile-nell-ottocento_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/, ultima consultazione 11/04/22.

¹⁵⁶ “Riprese dal vero in cui il personaggio non viene ancora utilizzato per costruire nessuna storia, ma è mostrato per sé stesso, come oggetto di una veduta e basta” (definizione di profilmico, Enciclopedia Treccani, www.treccani.it/enciclopedia/profilmico_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione 17/03/2022).

¹⁵⁷ Manzoli, op. cit., p. 11.

l'operazione fatta da George Méliès, che non a caso lavorava esibendosi in spettacoli di magia e capì che le potenzialità del cinema erano ben più grandi. Lo dimostrò con *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin (La scomparsa di una signora al teatro Robert Houdin)* del 1896, in cui mostrò la scena di una donna che per magia scomparve e al suo posto apparve uno scheletro, poi rimpiazzato dalla donna di prima. Questa scena venne realizzata senza spostare la macchina da presa, ma bloccando la ripresa e poi riavviandola¹⁵⁸. Così, grazie all'invenzione del montaggio, Méliès propose film via via sempre più lunghi e articolati, creando le prime storie dotate di una narrazione, la cui componente dello stupore rimaneva però predominante. Nel corso degli anni la narrazione diventò sempre più raffinata, finché diventò possibile costruire delle storie complesse inserite all'interno di un universo ben definito¹⁵⁹.

Nei primi decenni del Novecento, videro la luce brevi film ispirati a scene famose di grandi opere letterarie, come la *Divina Commedia* o svariate opere di Shakespeare. In altri casi invece le influenze letterarie furono più sottili, come in *Le Voyage dans la lune (Viaggio sulla luna, 1902)* di Méliès, in cui si possono scorgere dei richiami alle opere di Jules Verne e della fantascienza di quegli anni¹⁶⁰.

Il cinema italiano dal canto suo ebbe uno stretto rapporto con la letteratura fin da subito. Nacque come fenomeno di divertimento considerato volgare, al pari di un fenomeno da baraccone per le classi basse. La borghesia non volle abbassarsi alla visione di certi spettacoli, ma nemmeno rinunciare al piacere di questa innovazione. Vennero allora assunti letterati e scrittori famosi per creare delle storie più raffinate da poter mettere in scena, sotto forma di lungometraggio¹⁶¹; il loro lavoro consisteva sia nel creare soggetti originali, sia nell'adattare opere altrui. Oltre a soddisfare le richieste delle classi medio-alte, il ricorso alla letteratura permise anche a chi non era alfabetizzato o comunque non era solito leggere di poter accedere, anche se in modo ridotto, al patrimonio letterario¹⁶². Partecipano a questa impresa sia scrittori minori che grandi personalità, come Verga, Pirandello e D'Annunzio. Tuttavia, l'atteggiamento dei letterati nei confronti del cinema fu ambivalente. Da un lato era un'ottima fonte di guadagno, ben più proficua rispetto all'editoria, e un'opportunità per farsi conoscere e guadagnare

¹⁵⁸ Di Giammatteo, F., *Storia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2002, pp.19-21.

¹⁵⁹ Manzoli, op. cit., pp. 11-12.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 12.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Tinazzi, G., *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 11.

popolarità; dall'altro permaneva grande scetticismo, il cinema continuava ad essere considerato una forma d'arte minore da trattare con sufficienza¹⁶³ e gli scrittori temevano che mettersi al suo servizio potesse portarli a perdere la loro identità intellettuale¹⁶⁴. Verga, ad esempio, sulle prime fu fortemente contrario all'idea che i suoi racconti venissero trasportati in film, ma in seguito divenne autore lui stesso degli adattamenti dei suoi film¹⁶⁵. Vi è poi il caso di D'Annunzio, le cui opere furono una risorsa preziosissima, tant'è che l'intero immaginario poetico e letterario dannunziano influenzò profondamente il cinema italiano di quegli anni. Questa influenza diede il via al fenomeno del divismo, caratterizzato da storie di passioni senza freni, personaggi libertini e donne fatali; lo sfarzo e l'eccentricità di questi racconti si rifletté anche nelle scenografie e nei costumi. Un altro effetto dell'influenza dannunziana fu la diffusione del colossal storico-mitologico, di cui D'Annunzio fu il maggiore artefice¹⁶⁶.

Negli anni Venti il cinema tedesco subì le influenze della corrente espressionista contemporanea, che trovava espressione anche in altri ambiti, come quello delle arti figurative, del teatro, della musica e della pittura. Sotto questa spinta, il cinema attinse alla letteratura del terrore, sfornando classici come *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu il vampiro*) del 1922 e *Frankenstein* del 1932, puntando ad un cinema industriale, ovvero diretto ad un pubblico vasto e variegato¹⁶⁷.

In America, Hollywood si affidò alla letteratura di largo consumo per trovare ispirazione, spaziando così tra i generi, dai film drammatici fino ai *gangster movie*¹⁶⁸.

Un altro aspetto del cinema che i letterati criticarono fu la meccanicità del cinema, la sua riproduzione passiva del reale e la sua espressione puramente visiva. Un forte sostenitore di questa visione fu Pirandello, che scrisse i *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, in cui il protagonista si sente alienato dal suo lavoro, che consiste solo nel manovrare la macchina da presa, senza nessun apporto di altro tipo. Questa critica assunse nuovo vigore con l'avvento del sonoro, impresso in modo meccanico nel film¹⁶⁹. Prima di allora furono adottati vari stratagemmi per compensare la mancanza di audio nei film,

¹⁶³ Manzoli, op. cit., p. 14.

¹⁶⁴ Tinazzi, op. cit., p. 14.

¹⁶⁵ *Idem*, pp. 14-15.

¹⁶⁶ Manzoli, op. cit., pp. 12-14.

¹⁶⁷ *Idem*, pp. 17-18.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 18.

¹⁶⁹ Tinazzi, op. cit., p. 17.

come la musica di accompagnamento riprodotta direttamente in sala da un'orchestra o la voce di un narratore, anche lui in sala, che guidava gli spettatori nel corso degli eventi. La mancanza del sonoro era percepita però come una menomazione, e un gran numero di tecnici, dagli Stati Uniti all'Europa, si adoperarono per risolvere questa mancanza. Il 6 ottobre 1927 vi fu l'avvento ufficiale del suono nel cinema, con la proiezione di *The Jazz Singer (Il cantante di jazz)*, in cui vi erano musiche, rumori e battute parlate.¹⁷⁰ Per quanto l'avvento del sonoro ebbe successo e nel corso degli anni le tecniche di registrazione durante le riprese vennero perfezionate sempre più¹⁷¹, anche in questo caso vi era forte ambivalenza da parte dei letterati. Tuttavia, nonostante le aspre critiche, a lungo andare non poterono non riconoscere la meraviglia offerta dalla rappresentazione cinematografica, che era ben più efficace dei fondali dipinti a teatro. Il cinema poteva rappresentare dei mondi fantastici e nuovi, e la sua meccanicità poteva essere riscattata dallo sguardo visionario del pubblico. In ogni caso, il sonoro diede la possibilità di inserire dei dialoghi nella trama, e per scriverli scrittori più o meno conosciuti si lanciarono ancora una volta nell'impresa con il solito atteggiamento di ambivalenza: alcuni furono frustrati dal lavoro, altri riuscirono agevolmente a barcamenarsi tra la letteratura e il cinema; altri ancora, come Scott Fitzgerald furono consacrati dal cinema: se in vita spesso il suo lavoro non gli fu accreditato, dopo la morte i suoi più grandi romanzi furono trasposti sul grande schermo; molti scrittori già famosi videro i propri romanzi trasportati sul grande schermo, tra cui ad esempio Ernest Hemingway.¹⁷²

Il rapporto tra letteratura e cinema si rafforzò tanto che sembrò che gli scrittori volessero dedicarsi esclusivamente alla scrittura di film. Nel 1948, un articolo sulla rivista francese "L'Écran français" ad opera del romanziere e regista Alexandre Astruc funse da manifesto per la corrente di pensiero *caméra stylo*, secondo cui gli autori cinematografici dovevano potersi esprimere con la stessa libertà di uno scrittore, sia nella scelta dei temi da trattare sia nello stile da seguire per metterli in scena¹⁷³. Il cinema diventò dunque un linguaggio con il quale esprimere pensieri e riflessioni, così come era possibile fare con la letteratura. Così il cinema non fu più appannaggio di "tecnici e confezionatori di immagini"¹⁷⁴, ma passò nelle mani degli autori, coloro da cui nasceva l'idea e che poi la

¹⁷⁰ Di Giammatteo, op. cit., pp. 132-133.

¹⁷¹ *Idem*, p. 134.

¹⁷² Tinazzi, op. cit., pp. 18-21.

¹⁷³ Manzoli, p. 21.

¹⁷⁴ Di Giammatteo, op. cit., pp. 395.

trasformavano in un film. Venne introdotta la questione della paternità dell'opera (che si voleva sottrarre a sceneggiatori e dialoghetti) e dei diritti d'autore, nonché dell'espressione della soggettività degli autori, che pretendevano che al cinema venisse attribuita la stessa dignità culturale che aveva la letteratura¹⁷⁵. Questa pretesa era legata al fatto che l'industria cinematografica doveva rispettare dei vincoli di mercato e sociali che ponevano grandi limiti alla libertà d'espressione dei registi¹⁷⁶. La speranza era quella di porre le fondamenta per un "cinema nuovo, che facesse a meno dei grossi apparati produttivi come l'illuminazione artificiale, le scenografie complesse o i divi"¹⁷⁷. Queste idee trovarono ampio sostegno tra i critici, che si unirono nella creazione della grande rivista di critica "Cahiers du cinéma". Questi critici divennero poi registi, come il noto François Truffaut, e molti di loro si scagliarono contro la maniera fredda e convenzionale, per nulla creativa, con cui gli sceneggiatori dell'epoca trasportavano le opere letterarie nei film¹⁷⁸. Truffaut in particolare scrisse l'articolo dal titolo *Una certa tendenza del cinema francese* in cui demoliva la formula "inventare senza tradire" proposta da due sceneggiatori francesi, Jean Aurenche e Pierre Bost, autori di trasposizioni di romanzi molto famosi¹⁷⁹. Secondo loro, era sufficiente "rispettare lo "spirito" delle opere letterarie trovando degli equivalenti per quelle scene [...] che si ritiene impossibile portare nel cinema"¹⁸⁰. Truffaut non perdonava agli sceneggiatori la poca cura con cui trattavano le opere originali, eliminando intere parti del romanzo e modificando elementi significativi. Se da un lato gli autori dei film reclamavano la possibilità di creare liberamente come gli scrittori, dall'altro esigevano rispetto per la natura del testo letterario di partenza. L'osservanza di questi principi si inserì nella corrente della *nouvelle vague*, che vide per protagonista Truffaut e gli altri critici dei "Cahiers du cinéma"¹⁸¹.

Dagli anni Settanta in poi il legame fra letteratura e cinema non si allentò, al contrario, il cinema trovò una fonte preziosa non solo in romanzi famosi che venivano reinterpretati da registi ambiziosi, ma anche nella letteratura di largo consumo. Un caso emblematico è quello di Stephen King, che con la sua vastità di opere ha ispirato e

¹⁷⁵ *Idem*, pp. 395-396.

¹⁷⁶ Manzoli, op. cit., p. 23.

¹⁷⁷ Definizione di *caméra stylo*, La comunicazione, il dizionario di scienze e tecniche, iacomunicazione.it/voce/camerastylo/, ultima consultazione 18/03/2022.

¹⁷⁸ Manzoli, op. cit., p. 23.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 24.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Idem*, pp. 24-25.

continua tuttora ad ispirare moltissimi film, contribuendo a consolidare sempre più il connubio tra letteratura e cinema¹⁸².

Man mano che il cinema attingeva regolarmente dai filoni letterari per consolidare e ampliare i vari generi filmici cominciarono a verificarsi anche casi in cui il cinema cavalcava l'onda della popolarità di romanzi appena usciti e che avevano riscosso successo. Questo fenomeno diventò sempre più sistematico, finché gli scrittori iniziarono a scrivere in funzione di una trasposizione cinematografica, come nel caso di Thomas Harris e il libro *Hannibal*, già programmato per diventare un film dopo il successo de *Il silenzio degli innocenti* del 1991 di Jonathan Demme; o il caso più recente di *Harry Potter*, in cui la scrittrice Joanne Kathleen Rowling, al momento dell'uscita del terzo libro, cedette alla Warner Bros i diritti delle sue opere fino alla scrittura del settimo capitolo, vincolandosi così alla scrittura per contratto. Esempio di un rapporto fra cinema e letteratura che si inserisce in un'ottica di sfruttamento industriale¹⁸³.

Un altro esempio di questo tipo è quello dell'agente 007: se all'inizio i film vennero tratti dai romanzi di Ian Fleming, nel corso degli anni le storie delle versioni cinematografiche divennero originali e del tutto indipendenti dai romanzi, dando al personaggio dell'agente segreto vita propria, tant'è che la sua figura rimane tutt'oggi iconica a prescindere dagli attori che lo hanno interpretato, che sono cambiati molte volte nel corso della saga¹⁸⁴.

Un caso unico nel suo genere è quello di *Dances with Wolves (Balla coi Lupi, 1990)* il cui regista Michael Blake, su consiglio dell'attore Kevin Costner (in seguito ingaggiato nel ruolo di protagonista), prima di scrivere la sceneggiatura decise di scriverne il libro, proprio per dare più spessore alla sceneggiatura ed evitare che finisse dimenticata in mezzo ad altre proposte¹⁸⁵.

A tal proposito, è importante sottolineare che non solo il cinema attinse dalla letteratura, ma avvenne anche l'opposto: quando ormai la posizione e la fama del cinematografista era ben affermata, generazioni di scrittori moderni trovarono nel cinema una fonte di modelli iconografici e l'ispirazione per una nuova sensibilità narrativa¹⁸⁶. Si può parlare di effetto *rebound*, che consiste nell'influenza tra due media diversi, come

¹⁸² *Idem*, pp. 29-30.

¹⁸³ *Idem*, pp. 32-33.

¹⁸⁴ Fumagalli, op. cit., p. 31.

¹⁸⁵ *Idem*, pp. 36-37.

¹⁸⁶ Manzoli, op. cit., p. 10.

nel caso della letteratura e del cinema: se inizialmente, come si è visto, l'effetto partì dalla letteratura per ricadere sul cinema (questo include anche l'ambito della critica cinematografica, che ha attinto dai fondamenti teorici della critica letteraria), in seguito il cinema ebbe un effetto di ricaduta sulla letteratura¹⁸⁷.

Innanzitutto, vi è il caso dei libri che parlano di cinema, come i già citati *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore* di Pirandello; è interessante anche il filone degli *Hollywood novels*¹⁸⁸, romanzi ambientati ad Hollywood e che hanno per tema l'industria cinematografica.

È innegabile come il cinema abbia avuto un forte impatto negli scrittori moderni, per loro stessa dichiarazione: Calvino, Sciascia, Pavese, Moravia e molti altri¹⁸⁹. Come testimonianza, è significativa la dichiarazione di Calvino:

Ci sono stati anni in cui andavo al cinema quasi tutti i giorni e magari due volte al giorno, ed erano gli anni tra diciamo il trentasei e la guerra, l'epoca insomma della mia adolescenza. Anni in cui il cinema è stato il mio mondo. [...] solo ciò che vedevo sullo schermo possedeva le proprietà di un mondo, la pienezza, la necessità, la coerenza, mentre fuori dallo schermo s'ammucchiavano elementi eterogenei che sembravano messi insieme per caso [...]¹⁹⁰.

Anche le parole di Sciascia danno un'idea della forte suggestione esercitata dal cinematografo:

Che cosa fosse allora per un ragazzo di sedici anni il mito del cinema americano [...] è difficile immaginare per chi non l'ha vissuto. Era, si può dire, *tutto*. Vi si intravedevano i libri che non si potevano leggere, le idee che non potevano circolare, i sentimenti che non si dovevano avere¹⁹¹.

Non è ben chiaro se caratteristiche del romanzo moderno come la maggiore rilevanza delle azioni dei personaggi rispetto alla psicologia, l'impostazione dei dialoghi, le distorsioni sul piano temporale, l'accostamento di scene diverse o il punto di vista non fisso ma variabile fossero già state proprie della letteratura o se siano fiorite in seguito all'influenza del cinema; è sicuro però che la procedura del montaggio cinematografico ebbe un grande impatto, portando così a sfruttare di più tecniche come quella dall'analogia o del contrasto, a dare significati nuovi e inusuali agli oggetti, a confondere

¹⁸⁷ Costa, A., *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET, 1997, pp. 45-46.

¹⁸⁸ Definizione di *Hollywood novel*, Oxford Reference, www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095941865, ultima consultazione 18/03/2022.

¹⁸⁹ Tinazzi, op. cit., pp. 42-43.

¹⁹⁰ Calvino, C., *Romanzi e racconti. III*, Milano, Mondadori, 1994, p. 26, cit. in Tinazzi, op. cit., p. 42.

¹⁹¹ Tinazzi, op. cit., p. 42.

la realtà e il sogno per ottenere lo “spaesamento della sensazione”¹⁹², ricreata usando le parole come un collage¹⁹³.

È interessante anche il caso della “novelizzazione”, ovvero quando un film ispira un romanzo (oltre ai fotoromanzi e cineromanzi)¹⁹⁴; questa pratica nacque nei primi anni del Novecento, negli Stati Uniti, dove nella stampa periodica venivano pubblicati gli episodi dei *serials*¹⁹⁵ cinematografici per aiutare il pubblico a comprendere meglio le vicende narrate sul grande schermo. Altre motivazioni dietro a questo fenomeno, valide tutt’ora, furono la volontà di nobilitare il film attraverso la versione romanzata e prolungare il piacere della visione attraverso la lettura, tenendo in considerazione il ritorno economico di questa operazione¹⁹⁶. Al giorno d’oggi a volte viene creata addirittura una “rinovelizzazione”, in cui un film adattato da un romanzo offre lo spunto per una nuova versione scritta¹⁹⁷.

Infine, il legame tra letteratura e cinema può esprimersi anche in modo più sottile, attraverso la citazione. Può succedere infatti che in un film venga mostrata la copertina di un libro famoso o che venga direttamente menzionato, che vengano recitati dei brani tratti da un’opera letteraria o che un suo personaggio abbia lo stesso nome di uno dei personaggi del film: può trattarsi di un semplice omaggio, oppure può essere un dettaglio significativo per la trama, in alcuni casi anche un’anticipazione di eventi successivi. Oppure, lo scopo può essere semplicemente parodico. Ovviamente è possibile anche l’inverso, ovvero che film o registi famosi vengano citati nelle pagine di un romanzo. Alle volte, la citazione filmica può servire per suggerire l’idea di un’atmosfera o un’ambientazione, per rendere una situazione più d’impatto¹⁹⁸.

¹⁹² *Idem*, p. 49.

¹⁹³ *Idem*, pp. 43, 49.

¹⁹⁴ Hutcheon, op. cit., p. 68.

¹⁹⁵ “Racconto articolato in più parti rigidamente interdipendenti, distribuite in ordine progressivo lungo un periodo variabile” (definizione di *serial* o film a episodi, enciclopedia Treccani, [www.treccani.it/enciclopedia/film-seriale_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/film-seriale_(Enciclopedia-del-Cinema)/), ultima consultazione 21/03/2022).

¹⁹⁶ Tinazzi, op. cit., p. 106.

¹⁹⁷ Hutcheon, op. cit., p. 68.

¹⁹⁸ Tinazzi, op. cit., pp. 109-115.

2.2 La sceneggiatura

A questo punto, è possibile affermare che l'anello di congiunzione fra il romanzo e il film sia la sceneggiatura, ovvero il documento scritto in cui viene presentata la storia che deve essere girata¹⁹⁹. Data la sua natura tecnica, si pone il problema se la sceneggiatura possa essere considerata un'opera artistico letteraria²⁰⁰. A tal proposito emerge il suo statuto di ambiguità, essendo a metà tra il letterario e il tecnico, tra l'arte e l'industria²⁰¹. Il motivo di tale ambiguità è da ricercarsi nel diverso approccio degli sceneggiatori: alcuni impostano il loro lavoro in modo molto tecnico, mentre altri scrivono delle sceneggiature che possono essere paragonate a dei racconti. In ogni caso, rimane un lavoro di scrittura che, come è stato detto, fu inizialmente affidato agli scrittori, finché non emerse la figura specializzata dello sceneggiatore. Per Pier Paolo Pasolini, come sottolineato da Giorgio Tinazzi, le sue esperienze di sceneggiatore, come dichiarato dal regista, sono risultate preziose per un affinamento delle tecniche e dei metodi di racconto.²⁰²

La storia della creazione della sceneggiatura di *Lolita* (1962) di Stanley Kubrik è un caso interessante, che mostra come uno scrittore e uno sceneggiatore possano avere due approcci molto diversi fra loro. Kubrik, infatti, si affidò all'autore del romanzo, Vladimir Nabokov, per la redazione della sceneggiatura. Lo scritto però non era neanche lontanamente utilizzabile: al di là della lunghezza (secondo le stime di Kubrik, le circa 400 pagine di sceneggiatura dello scrittore avrebbero portato alla realizzazione di un film di ben sette ore), vi erano lunghe descrizioni tratte interamente dal romanzo, i dialoghi riportavano solo il nome di chi avrebbe dovuto parlare e non il tono e il ritmo della conversazione, mancava qualsiasi tipo di riferimento tecnico per i movimenti di macchina, la distinzione delle inquadrature, l'illuminazione e così via. Perciò Kubrik la usò solo per ripercorrerne i contenuti essenziali, effettuando poi numerose modifiche alla trama. Nabokov inizialmente protestò a gran voce, ma in seguito dovette ammettere che il risultato era ottimo²⁰³.

¹⁹⁹ Huet, A., *La sceneggiatura. Teorie, regole, modelli*, Torino, Lindau, 2007, p. 5.

²⁰⁰ *Idem*, p. 12.

²⁰¹ Robbiano, G., *La sceneggiatura cinematografica*, Roma, Carocci, 2000, p. 15.

²⁰² Tinazzi G., *op.cit.*, p. 75.

²⁰³ Rutelli, R., *Dal libro allo schermo. Sulle traduzioni intersemiotiche dal testo verbale al cinema*, Pisa, Edizioni ETS, 2004, pp. 95-96.

Quella dello sceneggiatore è una figura molto flessibile: può essere l'autore dello *script* o collaborare alla sua stesura, può limitarsi a scrivere i dialoghi, può proporre l'idea per un film oppure può completare una proposta altrui, così come può anche aiutare un regista a definire un progetto che è solo nella sua mente, o ancora, il regista stesso può essere anche lo sceneggiatore²⁰⁴. Alle volte può intervenire un co-sceneggiatore per dare dei suggerimenti e apportare delle migliorie. In altri casi la sceneggiatura viene redatta fin dall'inizio da una squadra di sceneggiatori, che lavorano assieme contemporaneamente oppure in successione²⁰⁵.

Si possono distinguere diversi approcci alla sceneggiatura: da un lato vi sono gli sceneggiatori che si attengono a regole ferree e sviluppano il documento secondo una struttura rigida, dall'altro quelli che danno liberamente sfogo alla loro creatività e lavorano senza freni, rifuggendo le strutture categoriche e prestabilite. In generale, si può dire che non esista una norma assoluta per la costruzione di una sceneggiatura che garantisca una qualità migliore, e anche se vi sono delle linee guida, non è per nulla inusuale che non vengano rispettate, come dimostrano le numerose eccezioni²⁰⁶.

Nella sceneggiatura sono indicate le sequenze che compongono il film, le quali sono contrassegnate con un numero; vi sono inoltre delle indicazioni sull'ambientazione e il momento della giornata in cui si svolge la scena²⁰⁷. Per comodità e per motivi di ordine economico, durante le riprese è possibile raggruppare le scene che si svolgono nello stesso luogo e nello stesso momento della giornata, o almeno in momenti vicini, e girarle secondo quest'ordine, invece che secondo quello cronologico. Dopo queste indicazioni, normalmente c'è una breve descrizione della scena. I dialoghi sono segnalati molto chiaramente, così come il nome del personaggio che deve parlare, alle volte seguito anche dalle indicazioni sul tono in cui si esprime²⁰⁸. Nella maggior parte dei casi non compaiono invece le indicazioni sullo scorrere del tempo (elissi, un minuto dopo²⁰⁹, e simili), non sono forniti dettagli sull'aspetto dei personaggi e sui suoi spostamenti o descrizioni più precise dell'ambientazione²¹⁰. Anche le indicazioni di regia, i movimenti di macchina e

²⁰⁴ Huet, op. cit., pp. 8-9.

²⁰⁵ Huet, op. cit., pp. 11-12.

²⁰⁶ Robbiano, op. cit., pp. 17-18.

²⁰⁷ Huet, op. cit., p. 58.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Idem*, p. 58-59.

quelli degli attori non sono contenuti nella sceneggiatura, ma in un documento tecnico a parte²¹¹. Significativa eccezione a tale modello è stato il modo di lavorare di Alfred Hitchcock, che in fase di sceneggiatura trascriveva tutti quegli elementi compositivi che avrebbero reso la fase di ripresa la semplice esecuzione di ciò che era stato predisposto²¹². Un esempio opposto è dato dal modo di lavorare di Roberto Rossellini: la sceneggiatura per molti suoi film era una sorta di canovaccio che veniva nutrito man mano che il rapporto con i luoghi in cui girava influenzavano la storia che voleva filmare²¹³.

La sceneggiatura è così importante che, se scritta bene, dà l'impressione che il film possa funzionare a prescindere dal regista e dagli attori. Tuttavia, secondo Trividic

Una buona sceneggiatura è quella che si sente che sarà migliore una volta girata. Una sceneggiatura molto bella, di cui si avverte che non è migliorabile in fase di ripresa: è da buttare. Non dev'essere un oggetto in sé, chiuso in sé stesso. La sceneggiatura è un lavoro parziale, incompleto²¹⁴.

In ogni caso, l'obiettivo è realizzare un documento il più chiaro possibile, perché serve a ciascun professionista sul set per sapere come organizzare il proprio lavoro, non solo al regista, ma anche al direttore della fotografia, al tecnico del suono, ai truccatori, allo *stylist*, e ovviamente agli attori²¹⁵.

2.3 L'adattamento

Al giorno d'oggi si guarda all'adattamento con sospetto, è considerato un mero rifacimento di altre opere e per questo inferiore, meno degno di nota. Spesso viene criticato a prescindere per la sua presunta infedeltà nei confronti dell'originale. In particolare, questo pregiudizio è legato alla natura della forma dell'adattamento: se un classico letterario diviene un'opera teatrale o uno spettacolo di balletto, è accettabile; se invece il media finale è il cinema o la televisione, è considerato culturalmente inferiore²¹⁶, stabilendo una sorta di "gerarchia delle arti"²¹⁷.

Per quanto gli adattamenti vengano giudicati negativamente, questa pratica è altamente produttiva e dà vita a numerosissimi rifacimenti nell'ambito del cinema, della

²¹¹ *Idem*, pp. 72-73.

²¹² Truffaut, F., *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Nuove Pratiche Editrice, 2002.

²¹³ Rossellini, R., *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venezia, Marsilio, 1987.

²¹⁴ Trividic, P., "Dossier. Les scénaristes, aujourd'hui", *Postif*, 516(2004), cit. in Huet, op. cit., p. 84.

²¹⁵ *Idem*, p. 12.

²¹⁶ Hutcheon, op. cit., p. 21.

²¹⁷ *Idem*, p. 62.

televisione, dell'opera, dei videogiochi e nel campo dell'intrattenimento in generale²¹⁸, indice che il pubblico in realtà ne fruisce volentieri. Il motivo di tale apprezzamento è da ricercarsi nel piacere della ripetizione: trovare dei riferimenti conosciuti è confortante, ma al tempo stesso scoprire delle novità e delle variazioni aggiunge un elemento di sorpresa molto gradito. L'adattamento è proprio questo: ripetere senza replicare, unire la memoria al cambiamento²¹⁹. Gli adattamenti, infatti, non sono delle semplici riproduzioni, ma inseriscono dei cambiamenti che li possano contraddistinguere²²⁰. Non è inusuale che uno scrittore, dopo che abbia venduto i diritti della sua opera, rimanga indignato di fronte ai cambiamenti effettuati nella versione cinematografica, gridando allo scandalo e accusando gli autori dell'adattamento di aver distorto il significato originale, ritenuto intoccabile. In realtà l'adattamento andrebbe considerato nella sua autonomia come un'opera individuale, a prescindere dalla fedeltà verso la fonte letteraria, e giudicato tenendo a mente la diversità dei due media e le finalità espressive del cinema²²¹.

Al contrario, invece, è singolare il caso in cui un film risulti fin troppo fedele all'originale, riproducendo minuziosamente la sua struttura narrativa. In quel caso si genera un senso di insoddisfazione, dovuto all'impressione che il film sia inutile, non dia nessun apporto in più rispetto al romanzo, che conviene leggere piuttosto che affidarsi alla sua versione trasposta²²².

Certamente a chiunque è capitato almeno una volta di rimanere deluso dall'adattamento del proprio romanzo preferito. È inevitabile, perché è estremamente raro che la messa in scena riesca a riprodurre perfettamente l'immagine che le parole hanno evocato nella mente del lettore²²³. La diversa natura dei due media e la diversa modalità espressiva implica una sorta di tradimento nel passaggio dall'uno all'altro, e rende necessaria una grande creatività²²⁴. Al di là del fatto che la diversità di medium obbliga a riorganizzare il discorso in modo differente, modificando così il contenuto della storia, bisogna tenere in considerazione anche che gli autori sono diversi (ad eccezione dei rarissimi casi di auto adattamento): lo scrittore e lo sceneggiatore hanno inevitabilmente

²¹⁸ *Idem*, p. 45.

²¹⁹ *Idem*, p. 242.

²²⁰ *Idem*, p. 23.

²²¹ Carducci et al., pp. 66-67.

²²² *Idem*, pp. 65-66.

²²³ Huet, op. cit., p. 36.

²²⁴ Nannoni, C., *Traduzione intersemiotica ed altri saggi*, Torino, L'Harmattan Italia, 2002, p. 83.

una sensibilità artistica diversa e soggettiva, che porta per forza di cose a dei cambiamenti²²⁵.

Anche nel caso dell'auto adattamento il procedimento non è così immediato. Un esempio particolare è quello di *Persepolis*, film d'animazione del 2007 tratto dall'omonima *graphic novel* autobiografica di Marjane Satrapi. L'autrice collaborò con gli animatori per realizzare i disegni del film, e ridisegnare il suo volto e la storia della sua vita per il grande schermo la portò ad un processo di spossessamento e presa di distanza, per arrivare a trattare il suo personaggio come un semplice personaggio fittizio²²⁶: “la storia è diventata un'opera di fantasia [...] non ero più esattamente io, eppure, paradossalmente, ero ancora io...”²²⁷.

Oltre alla diversità dell'autore, è importante tenere conto anche del contesto di ricezione di un'opera. Un esempio è il film del 1996 di Baz Luhrmann, *Romeo + Giulietta*. Il film è ovviamente un adattamento della celebre opera shakespeariana, ma si può intuire l'influenza della cultura pop, dei videoclip delle canzoni più celebri di quegli anni e dei *videogame*²²⁸ negli scontri a colpi di pistola tra gang rivali sullo sfondo di una Verona moderna, quasi *hollywoodiana*, in cui i personaggi parlano come se stessero recitando le battute di un'opera teatrale.

Un altro fatto da tenere in considerazione per capire il motivo per cui gli adattamenti vengono prodotti riguarda le motivazioni economiche: l'adattamento consente di sfruttare la popolarità di un romanzo, un fumetto o un videogioco, investendo così su un progetto che, a prescindere dal giudizio finale, attirerà sicuramente l'attenzione del pubblico. Le valutazioni di carattere economico sono sempre sottoposte alle restrizioni legali, per proteggere la proprietà intellettuale e culturale. Per ridurre al minimo i problemi, di solito si cerca di sollevare i produttori e i distributori dell'adattamento dalle responsabilità legali. È tuttavia raro che si possa incorrere in simili conseguenze, proprio per la natura dell'adattamento cinematografico, che richiede molti tagli e cambiamenti. Solo se lo scrittore può dimostrare l'appropriazione non autorizzata o non remunerata della sua opera possono esserci delle reali conseguenze legali. Anche se, al contrario, solitamente

²²⁵ Manzoli, op. cit., p. 89.

²²⁶ Rizzarelli, M., *Amore e guerra. Percorsi intermediali fra letteratura e cinema*, Lentini, Duetredue Edizioni, 2019, pp. 71-72.

²²⁷ Satrapi, M., *Intervista a Marjane Satrapi (2007)*, a cura di J-P. Lavoignat, in M. Satrapi, V. Paronaud, *Persepolis*, pp. 12-13, cit. in Rizzarelli, op. cit., p. 72.

²²⁸ Manzoli, op. cit., pp. 89-90.

la versione su grande schermo non fa altro che favorire le vendite del romanzo, che per l'occasione viene anche ristampato con una copertina che ritrae personaggi del film²²⁹.

Non sempre però gli adattamenti portano ad un successo assicurato, non è automatico che da un grande romanzo possa nascere un altrettanto grande film: può risultare, al contrario, debole e di scarso impatto, se il lavoro di adattamento non è svolto in modo attento e consapevole. In altri casi da un romanzo discreto possono derivare grandi film, apprezzati dal pubblico e dalla critica. Certo è che, nel caso in cui il romanzo di partenza goda già di buona popolarità, offre garanzie migliori dal punto di vista commerciale, e il produttore è più invogliato a scegliere quel progetto.²³⁰

Non meno importante è il desiderio di elevazione culturale che può derivare dall'adattamento di un'opera di prestigio, motivo per cui, secondo diversi studiosi, nelle sue prime fasi il cinema adattò numerose opere di autori rinomati come Dante e Shakespeare. Infine, l'adattamento può avere un ruolo educativo, che può sia incoraggiare bambini e ragazzi alla lettura delle versioni originali, sia stimolare studenti e insegnanti a vedere rappresentati eventi storici di rilievo o opere letterarie²³¹.

Come detto in precedenza, le casistiche dell'adattamento sono svariate: la serie televisiva, l'opera teatrale e lirica, i videogiochi, i fumetti, le *cover* musicali, i *remake* cinematografici e persino i parchi divertimenti a tema²³². I *remake* nello specifico sono un caso interessante, perché sono condizionati maggiormente dall'opera che rivisitano: che sia un film con una sceneggiatura originale o un adattamento di un romanzo, i *remake* ne fanno un ulteriore adattamento. Possono esserci anche più *remake* di un singolo film, creando così una continua rilettura e una catena di opere che possono citarsi, commentarsi o addirittura contraddirsi tra loro, a volte anche con lo scopo di correggere scelte precedenti²³³.

Leggere un romanzo o guardare un film sono sicuramente due esperienze diverse. Nella lettura l'immaginazione ha una parte importante, che viene meno nell'audiovisivo, in cui la percezione è diretta: i personaggi assumono uno specifico volto, i paesaggi sono definiti e riconoscibili. Nella lettura inoltre è possibile fermarsi, saltare delle parti o rileggerle; negli adattamenti cinematografici invece la storia si svolge in modo

²²⁹ Hutcheon, op. cit., pp. 129-135.

²³⁰ Fumagalli, op. cit., pp. 48-50.

²³¹ Hutcheon, op. cit., pp. 137, 169.

²³² *Idem*, p. 29

²³³ Nannoni, op. cit., p. 85.

continuativo²³⁴. Inevitabilmente poi, dopo averne visto la rappresentazione cinematografica, sarà impossibile conservare i dettagli immaginati durante la lettura. Lo sviluppo tecnologico inoltre ha reso possibile avvicinarsi sempre più ai mondi fantastici propri del genere fantasy che una volta era possibile solo immaginare²³⁵. Inoltre, se il film è visto al cinema, l'esperienza è collettiva, lo spettatore siede assieme ad altre persone in una grande sala buia, che, mediante la proiezione della storia su uno schermo, favorisce una immediata immersione del pubblico nell'immagine. Se invece il film è visto a casa, l'esperienza è diversa, più intima, ma anche più frammentata: la pubblicità o qualsiasi tipo di interruzione può rallentare la visione del film. In questa sua dimensione, la visione è simile all'esperienza della lettura, che è subordinata alle decisioni del lettore su quando e quanto a lungo leggere. Si può così dire che sia la lettura che la visione di un film siano esperienze immersive: la prima fa immergere il lettore in un mondo diverso grazie alla sua immaginazione, la seconda immerge lo spettatore nel piano visivo e uditivo²³⁶.

Uno dei luoghi comuni riguardo al cinema è che richieda una partecipazione passiva da parte dello spettatore e che non stimoli la capacità di pensiero, mentre al contrario la letteratura richieda una partecipazione attiva e offra un coinvolgimento più intenso. Innanzitutto, il paragone viene sempre proposto tra letteratura e film commerciali, di basso livello. Se al contrario si prendessero in esame film di spessore che richiedono un'interpretazione che va oltre la semplice visione delle immagini e letteratura bassa, romanzi che mirano solo all'intrattenimento, il discorso sarebbe diverso. Ovviamente il cinema non richiede allo spettatore lo stesso sforzo sul piano dell'immaginazione per rappresentarsi tutti quei dettagli che sono descritti nelle pagine di un romanzo. Tuttavia, il cinema richiede degli sforzi cognitivi che il lettore non deve fare. Nel romanzo, le emozioni e i pensieri dei personaggi vengono descritti in modo esaustivo, mentre nei film lo spettatore deve dedurre tutte queste informazioni basandosi sulle espressioni dei personaggi, che vengono frequentemente suggerite dai primi piani, dalla gestualità dei corpi in relazione agli spazi, da cosa dicono o non dicono. A volte, una sola parola basta per esprimere l'interiorità di un personaggio. O in altri casi, soprattutto nei film che si affidano ad una dimensione evocativa, dalle componenti espressive e da come sono organizzate lo spettatore può cogliere il ventaglio di sfumature che articolano pensieri e

²³⁴ *Idem*, pp. 47-48.

²³⁵ Hutcheon, op. cit., pp. 55-56

²³⁶ Hutcheon, op. cit., pp. 190-197.

il sentire dei personaggi. Allo spettatore è quindi richiesta una partecipazione attiva per riuscire ad interpretare le emozioni dei personaggi che vengono suggerite da particolari procedimenti²³⁷.

Un'importante distinzione da fare nell'ambito dell'adattamento riguarda il pubblico, che può essere consapevole oppure no. Per quanto gli adattamenti siano sempre dichiaratamente tali e non nascondano il rapporto con le opere da cui derivano, il pubblico può non sapere che il film che sta guardando è l'adattamento di un'altra opera: in questo caso, la sua esperienza non cambia rispetto a quella che prova guardando un film non adattato. Se invece non solo sa che il film in questione è un adattamento ma conosce anche l'opera originale, l'esperienza è sicuramente diversa: nel corso della visione ricorderà inevitabilmente l'opera letta, facendo dei paragoni e sfruttando la conoscenza di dettagli in più per risolvere eventuali questioni che nella versione cinematografica non sono state affrontate o non sono state approfondite a sufficienza. Spesso gli autori dell'adattamento fanno affidamento proprio su tale conoscenza degli spettatori per dare un senso a delle scelte dovute alla mancanza di tempo per mettere in scena tutti i dettagli che fornisce il romanzo. Non bisogna però abusare di questa opportunità, perché il rischio è di creare un'opera incomprensibile per chi non conosce l'originale. L'adattamento deve essere godibile e comprensibile per chiunque. Detto questo, è sicuramente più facile per un pubblico non consapevole lasciarsi coinvolgere da un adattamento, in mancanza dei pregiudizi e delle aspettative, che spesso si traducono nelle vere e proprie pretese che ha il pubblico consapevole, col rischio di rimanere deluso. Invece, per il pubblico non consapevole, è il film adattato ad essere in qualche modo l'originale, potendo così giustificare anche cambiamenti importanti rispetto alla trama di partenza del romanzo. Quando l'originale è un'opera culturalmente conosciuta e diffusa, paradossalmente vi è una maggiore libertà di scelta, perché il pubblico solitamente conosce i dettagli noti più o meno a tutti, senza però avere una conoscenza approfondita della trama, come nel caso dei grandi classici della letteratura²³⁸.

È interessante riflettere su chi possa essere considerato l'autore dell'adattamento. La prima persona che di solito viene in mente è il regista, ma come è stato detto il suo lavoro è supportato dalla figura dello sceneggiatore (quando regista e sceneggiatore non

²³⁷ Fumagalli, op.cit., pp. 106-112.

²³⁸ Hutcheon, op. cit., pp. 172-175.

coincidono), che nella fase di ideazione e scrittura della storia svolge un ruolo fondamentale. Il regista poi è alla testa di un ampio gruppo di professionisti diversi, ognuno dei quali dà il suo importante contributo. È innegabile, si è detto, che un film non avrebbe una certa forza espressiva senza l'intervento del direttore della fotografia, degli scenografi e dei costumisti. Il direttore/compositore delle musiche, spesso tenuto poco in considerazione, ha invece il compito importantissimo di far emozionare gli spettatori e guidarli nella visione attraverso le musiche. Gli attori poi danno vita ai personaggi grazie alla loro personale interpretazione, assecondando le aspettative dei lettori o al contrario dando al personaggio una sfumatura nuova e inaspettata. Infine, nulla di tutto ciò sarebbe possibile senza il lavoro di montaggio²³⁹ ad opera del montatore, che organizza la scansione tra le varie scene in modo da dar loro un senso ben preciso e un respiro particolare. In sintesi, l'adattamento, così come un qualsiasi film, si può considerare un'opera collettiva²⁴⁰.

2.4 La questione della fedeltà

Per adattare una storia è necessario ripensarla e riscriverla in funzione al mezzo, ovvero la macchina da presa. È bene tenere in considerazione che un adattamento di qualità non può essere completamente fedele al romanzo da cui è tratto, anche semplicemente per una questione di tempistiche: mettere in scena tutti i dettagli e gli avvenimenti descritti porterebbe alla realizzazione di un film estremamente lungo, la cui qualità sarebbe compromessa. Bisogna creare un film con i mezzi che il cinema fornisce, sfruttando le sue capacità espressive²⁴¹:

Ecco una delle grandi regole dell'adattamento: *non si può* essere letteralmente fedeli al materiale di partenza. Ecco un'altra cosa che i critici non capiscono: *non si deve* essere letteralmente fedeli al materiale di partenza. Questo materiale è in una forma differente, una forma che non ha la macchina da presa²⁴².

²³⁹ “Fase conclusiva della lavorazione di un film, mediante la quale con le varie inquadrature girate in corso di ripresa vengono formate successioni di sequenze che, unite insieme a loro volta, costituiranno il film nella sua forma definitiva. Completato il m. [...] si procede al m. sonoro, che consiste nel montare le varie bande sonore registrate durante la presa del film (presa diretta) o in sede di doppiaggio (sincronizzazione)” (definizione di montaggio, Enciclopedia Treccani, www.treccani.it/enciclopedia/montaggio, ultima consultazione 11/04/22).

²⁴⁰ Hutcheon, op. cit., pp. 122-128.

²⁴¹ Fumagalli, op. cit., pp. 148-150.

²⁴² Goldman, W., *Which Lie did I Tell? More adventures in the Screen Trade*, Bloomsbury, London, 2000, p. 179 (cit. in Fumagalli, op. cit., pp. 68-69).

Per questo motivo, l'autore non deve pensare a come rispettare l'originale, ma al film che vuole creare²⁴³. Può rappresentare i momenti chiave della storia per trasmettere allo spettatore il senso del romanzo, oppure può mantenere solo la tematica di fondo e sviluppare il resto del film liberamente, affidandosi alla sua concezione estetica e ai temi che vuole trattare²⁴⁴. Del resto, "partire da un testo significa ripartire, viaggiare attraverso quel testo per approdare altrove. E qualche volta, come auspicava Truffaut, fare 'un'altra cosa, migliore'"²⁴⁵. Dunque, un buon adattamento "deve spingersi oltre, osare sul terreno della diversità"²⁴⁶. Un'unica opera può anche generare più adattamenti, e proprio per questo è interessante confrontarli fra loro per osservare quali cambiamenti sono stati apportati e quali parti dello scheletro narrativo originale sono state conservate, nonché le soluzioni e le scelte stilistiche adottate da sceneggiatori e registi diversi, che hanno dato una propria reinterpretazione al testo di partenza²⁴⁷. È la prova di come non esista un'unica possibilità di adattamento e di come non vi siano adattamenti giusti o sbagliati. Inoltre, ogni nuova interpretazione del testo di partenza porta inevitabilmente a una rilettura dell'originale, dando vita a un dialogo continuo e a uno scambio di opinioni²⁴⁸.

2.5 Il contesto e l'evoluzione delle storie

Un'opera di qualsiasi tipo è sempre e inevitabilmente inserita in un contesto, sociale e culturale, da cui dipendono determinati sistemi di valori di riferimento e mode del momento. L'adattamento viene definito transculturale quando trascende la cultura dell'originale e vengono cambiati lingua, luogo e periodo storico. Non è raro infatti che gli sceneggiatori decidano di mutare il riferimento temporale e spostare la storia avanti nel tempo per renderla più attuale, oppure di modificare il luogo di ambientazione, cambiando così il contesto di riferimento. Adattare per un paese diverso significa avere a che fare con una cultura diversa (così come anche all'interno di uno stesso paese, nel corso dei secoli, la cultura cambia e si evolve), il che implica che anche il significato dell'opera possa essere recepito in modo diverso. Nello specifico, quando l'adattamento

²⁴³ Fumagalli, op. cit., p. 127.

²⁴⁴ Manzoli, op. cit., pp. 71-74.

²⁴⁵ Volpe, S., *Adattamento. Sette film per sette romanzi*, Venezia, Marsilio, 2007, op. cit., p. 154.

²⁴⁶ *Idem*, p. 153.

²⁴⁷ Tinazzi, op. cit., p. 96.

²⁴⁸ Rizzarelli, op. cit., p. 20.

sceglie di annullare le caratteristiche locali di un paese e trapiantarle in un'altra nazione, risistemandole per un'altra cultura, luogo e contesto, si parla di indigenizzazione, mentre quando il riferimento storico originale viene cambiato si parla di storicizzazione o destoricizzazione (ovvero inserire oppure l'opera da un preciso contesto storico oppure rimuoverla da quel contesto). È possibile anche razzializzare o derazzializzare, ovvero cambiare l'etnia del protagonista o dei personaggi secondari, attribuendogli caratteristiche fisiche e morali diverse. Questa scelta può modificare il punto focale di un'opera e intaccare anche le sue valenze razziali, sia in positivo, per annullare stereotipi e differenze, sia in negativo, avvalorando stereotipi e pregiudizi²⁴⁹. Il motivo di questa scelta può essere anche quello di igienizzare, ovvero rimuovere caratteristiche considerate negative e rendere un personaggio più apprezzabile dal pubblico²⁵⁰.

A volte i cambiamenti sono dettati da esigenze di tipo legale: modificare il luogo e il tempo, oltre che sezioni narrative, è una soluzione per non entrare in conflitto con l'autore originale. Ad esempio, in *Nosferatu il vampiro*, adattamento di *Dracula* di Bram Stoker, la storia venne spostata dalla Transilvania e da Londra alla Germania e a Brema, il riferimento temporale venne portato indietro di 50 anni e anche i nomi dei personaggi vennero modificati, proprio per evitare ripercussioni legali legate ai diritti. Oggi sarebbe sufficiente, ma all'epoca non bastò per evitare una causa legale contro il regista, che perse²⁵¹.

Un caso interessante è quello dell'americanizzazione, tipica dei film hollywoodiani, ovvero un processo che porta ad ambientare le storie negli Stati Uniti oppure ad attenuare i riferimenti ad altre nazioni o al tempo storico, per rendere i film più adatti ad un pubblico internazionale²⁵².

L'adattamento transculturale implica anche delle diverse opinioni politiche, specialmente nelle questioni di genere e razziali, che cambiano da cultura a cultura, da paese a paese. Gli autori dell'adattamento possono scegliere se eliminare riferimenti controversi che potrebbero sollevare critiche, oppure se evidenziarli per rendere esplicita la politica del testo originale. Un'altra scelta è quella di offrire una rilettura di ideali passati in chiave moderna, al fine di condannare valori e pratiche non ritenuti più

²⁴⁹ Hutcheon, op. cit., pp. 211-224, 225-227.

²⁵⁰ *Idem*, p. 219.

²⁵¹ *Idem*, p. 205.

²⁵² *Idem*, p. 206.

accettabili (ad esempio lo schiavismo); è una scelta che va fatta con cautela e misura, perché rischia di contraddire i reali fatti storici. Altre volte però la scelta di evitare deliberatamente questioni delicate non è efficace, a causa delle “accuse di perdita del vigore politico o di un’ancor meno ‘corretta’ manipolazione delle posizioni politiche dell’opera adattata”²⁵³ che possono venir mosse. Questo discorso vale ovviamente anche all’interno di una stessa nazione, perché un’opera molto lontana negli anni porta con sé posizioni politiche e sociali diverse da quelle attuali. Dialoghi, scene e personaggi possono essere riscritti per essere resi più attuali e dare risalto a tematiche oggi sentite come più attuali, come per esempio la condizione della donna e questioni legate alla diversità di genere. Anche fattori religiosi possono influenzare il carattere di un’opera²⁵⁴. In sintesi, l’adattamento transculturale

non vuol dire semplicemente tradurre delle parole da una lingua a un’altra. [...] è necessario trasferire i significati sociali e culturali adattandoli al nuovo contesto [...]. Differenze di filosofia, religione, cultura nazionale, genere o razza possono determinare dei *gap* che necessitano di essere colmati attraverso soluzioni drammaturgiche tanto di tipo fisico e cinesico che linguistico. Le espressioni facciali, gli abiti e la gestualità fanno la loro parte, insieme con l’architettura e la composizione delle scenografie, nel trasmettere informazioni culturali [...]²⁵⁵.

A proposito dell’adattamento transculturale, è calzante la considerazione di Linda Hutcheon, la quale ha paragonato lo sviluppo degli adattamenti all’evoluzione darwiniana: così come le specie viventi si adattano all’ambiente in cui vivono e si evolvono geneticamente, anche le storie si evolvono nel tempo e si adattano alle diverse culture e ai diversi media sotto forma di adattamento. In questo modo è possibile anche la sopravvivenza del testo sorgente, che rinasce e vive una seconda vita proprio perché può essere scoperto o riscoperto dal pubblico. Affinché una storia sopravviva e si adatti a un nuovo contesto deve essere sufficientemente feconda, ovvero in grado di produrre un grande numero di adattamenti attraversando culture diverse²⁵⁶. Questa capacità è tanto maggiore quanto più l’intreccio dell’originale è complesso e in grado di trattare temi universali²⁵⁷ che possono ben adattarsi a rielaborazioni successive.

Un esempio di indigenizzazione e di storicizzazione, ma anche una conferma della teoria della Hutcheon, è dato da *La source des femmes (La sorgente dell’amore)*, film del

²⁵³ *Idem*, p. 215.

²⁵⁴ *Idem*, pp. 138, 200-214

²⁵⁵ *Idem*, pp. 210-211.

²⁵⁶ Hutcheon, op. cit., pp. 58, 235, 246.

²⁵⁷ Manzoli, op. cit., p. 91.

2011 del regista Radu Mihăileanu. L'opera si può considerare un adattamento di *Lisistrata*, commedia dell'antica Grecia di Aristofane, che è stata trasportata in una piccola comunità arabo-marocchina in tempi più moderni. Il film richiama la commedia nei suoi temi centrali, quali lo sciopero del sesso, il ruolo forte della donna e l'uso della creatività per raggiungere un obiettivo. Le musiche, che raggiungono la loro massima espressione nelle scene in cui i personaggi ballano e cantano in coro, rievocano i cori presenti anche nella commedia greca²⁵⁸. La protagonista Lisistrata ha dimostrato di essere in grado di adattarsi a nuove storie, rivelandosi un personaggio che “migra da un testo ad un altro [...] e che finisce per vivere altre 'vite' oltre a quella inventata da Aristofane”²⁵⁹, il quale ha creato un'opera dai temi universali che ha saputo attraversare i secoli.

2.6 La struttura della storia

Per poter riflettere sulle procedure impiegate nell'adattamento, è innanzitutto necessario conoscere la struttura di un film. Convenzionalmente la storia viene organizzata nella cosiddetta “struttura in tre atti”, che corrisponde alla classica impostazione introduzione-sviluppo-conclusione propria di molte storie. Naturalmente alcune opere si discostano da questo modello, ma nella maggior parte delle narrazioni i tre atti sono collegati fra loro da situazioni di snodo che concludono l'atto precedente e introducono quello successivo, portando così avanti la narrazione²⁶⁰. Nello specifico, la parte iniziale funge da presentazione del protagonista e dell'ambiente che lo circonda. Alla fine di questa prima parte generalmente un evento perturbante sconvolge il flusso degli eventi. Questo porta il protagonista alla consapevolezza di un obiettivo da raggiungere e vari imprevisti da superare, che si condensano nella seconda parte, alla fine della quale vi è un'apparente sconfitta. Questo secondo atto è il più importante, quello che sviluppa l'azione, determina la questione da affrontare e che deve suscitare l'interesse del pubblico²⁶¹. Essenzialmente, racchiude lo scopo di tutto il film, ovvero quello di comunicare qualcosa e far emozionare²⁶². Nella parte finale un nuovo avvenimento ribalta

²⁵⁸ Rizzarelli, op. cit., pp. 31-32, 49.

²⁵⁹ *Idem*, p. 40.

²⁶⁰ Robbiano, op. cit., pp. 66-68.

²⁶¹ Fumagalli, op. cit., pp. 135-136.

²⁶² Robbiano, op. cit., pp. 80-81.

la situazione e porta alla conclusione, dove spesso il protagonista mostra una crescita personale, raggiunge il suo scopo e la storia si chiude con un lieto fine. Si tratta di un modello presente soprattutto nel cinema hollywoodiano che aspira a una narrazione chiara, lineare e coinvolgente. Ovviamente non tutti i film prevedono un lieto fine, in alcuni casi anche in relazione all'aderenza ad alcuni generi codificati quali il melodramma, o in altri il regista preferisce terminare il lungometraggio con un finale sospeso o anche aperto. In ogni caso le emozioni forti sono una componente molto importante. Una narrazione fredda e distaccata degli eventi può non rendere la storia appassionante. Lo spettatore deve infatti sentirsi coinvolto emotivamente, deve affezionarsi al protagonista (o a un personaggio secondario, o anche a volte a una particolare situazione), condividere momenti di difficoltà, sperando che raggiunga il suo obiettivo. Se riesce a identificarsi con lui e con le situazioni rappresentate, la visione desterà sicuramente maggiore interesse²⁶³.

2.7 Le isotopie

Quando l'autore dell'adattamento ha tra le mani il romanzo che vuole adattare, deve fare i conti con una pagina scritta e trovare un metodo efficace per tradurre le descrizioni in immagini. Non è pensabile cercare di mettere in scena tutto quello che il lettore legge, facendo corrispondere a ogni parola un'immagine e a ogni frase un'azione. È lo stesso principio per cui nella traduzione interlinguistica non è possibile tradurre letteralmente, associando automaticamente a ogni parola nella lingua di partenza la parola corrispondente nella lingua di arrivo: è necessario tenere conto della sintassi, della grammatica, delle espressioni idiomatiche delle due lingue, impostando così le frasi nel modo più appropriato e cambiando, se necessario, l'ordine degli elementi della frase. Allo stesso modo lo sceneggiatore deve stabilire un'equivalenza fra la parola scritta e l'immagine in movimento. Ragionando in questo modo è possibile separare il piano dell'espressione da quello del contenuto e concentrarsi su quest'ultimo per mettere a confronto il testo letterario e quello filmico²⁶⁴.

²⁶³ Fumagalli, op. cit., pp. 123-124, 129-131.

²⁶⁴ Manzoli, op. cit., pp. 75-77.

A questo scopo, è utile ricorrere alla definizione di isotopia nel campo della semiotica, che serve a stabilire delle “linee di coerenza testuali, che consentono [...] di collegare un film e un libro a partire dalla somiglianza tra alcune (o tutte) loro componenti a livello del contenuto”²⁶⁵. Si possono così individuare tre diversi tipi di isotopia.

Le isotopie tematiche, ovvero il tema di fondo che accumuna romanzo e film. Possono esservi tematiche generali affrontate da più film (ad esempio la guerra, il passaggio dall’adolescenza alla vita adulta, l’amore e così via), ma non per questo ognuno di essi sarà riconducibile allo stesso romanzo: le successive categorie di isotopia aiutano a risolvere eventuali fraintendimenti²⁶⁶.

Le isotopie figurative sono i dettagli che si inseriscono all’interno del tema generale, come i personaggi e le loro storie, le azioni che svolgono, il luogo e il tempo in cui la vicenda è ambientata. Nella traduzione da romanzo a film questi dettagli possono subire delle modifiche, e proprio la quantità e la qualità di queste modifiche stabilisce la distanza fra i due testi e il livello di fedeltà²⁶⁷.

L’ultima categoria è quella delle isotopie patemiche, che riguarda i cambiamenti che i personaggi possono subire a livello caratteriale ed emotivo man mano che la storia si sviluppa, subendo così un’evoluzione oppure, al contrario, una mancata evoluzione. Questa trasformazione può avere un forte impatto sulla ricezione dell’opera da parte del lettore e dello spettatore, che può immedesimarsi oppure non riconoscersi nella rappresentazione della psiche dei personaggi e per questo vivere in modo diversa l’esperienza di lettura o visione. Eventuali differenze tra originale e adattamento sotto questo punto di vista sono molto importanti, motivo per cui è utile considerare le isotopie patemiche come una categoria a se stante e non come una sotto categoria delle isotopie figurative²⁶⁸.

²⁶⁵ *Idem*, p. 77.

²⁶⁶ *Idem*, p. 77-78.

²⁶⁷ *Idem*, p. 78.

²⁶⁸ *Idem*, pp. 78-79.

2.8 Le quattro operazioni generali dell'adattamento: riduzioni, aggiunte, cambiamenti e spostamenti

Una volta analizzate le isotopie, è possibile vedere concretamente le differenze tra romanzo e film, entro le quali si innestano le operazioni generali che si compiono nell'adattamento:

Ogni passaggio da un testo letterario a un testo filmico è *soprattutto* legato alle quattro semplici procedure di trasformazione: qualcosa viene aggiunto o amplificato (amplificazione), qualcosa viene eliminato o limato (condensazione), qualcosa cambia posizione (spostamento), qualcosa viene modificato (modificazione)²⁶⁹.

Le sottrazioni e le aggiunte normalmente sono combinate, è piuttosto inusuale che venga effettuata solo una delle due operazioni. Le sottrazioni avvengono principalmente a livello di trama e personaggi. In certi casi rimuovere degli elementi è strettamente necessario: vi sono infatti cose che possono essere scritte ma non possono essere mostrate con leggerezza, come scene particolarmente crude e violente, atti sessuali espliciti, discorsi o tematiche provocatorie. La pagina e il film hanno una risonanza e un impatto diversi, e il rischio è quello che il film ricada in un genere diverso, stigmatizzato, o che venga mal visto dalla critica. Ovviamente non è una regola ferrea, così come anche la letteratura ha i suoi tabù²⁷⁰.

In un romanzo normalmente vi sono molti personaggi secondari, la cui storia viene approfondita più o meno in dettaglio. In un film non c'è abbastanza tempo per introdurli tutti: il pubblico non riuscirebbe a tenere a mente la storia di troppi personaggi secondari e riconoscerli nelle scene successive, né potrebbe affezionarsi a loro. Per questo motivo è normale che negli adattamenti i personaggi secondari vengano ridotti, lasciando solo quelli che hanno un ruolo funzionale allo sviluppo della storia²⁷¹. La sottrazione però può essere anche più sottile: un personaggio non deve per forza essere eliminato, ma può avere meno spazio, le sue battute e azioni possono avere meno rilievo. Similmente, se nell'originale vi sono più personaggi principali, uno di questi può diventare secondario²⁷².

Per quanto riguarda le aggiunte, è possibile anche introdurre personaggi nuovi per dare sfumature diverse al racconto o per raccordare gli eventi, nel caso in cui siano state

²⁶⁹ Volpe, op. cit., p. 125.

²⁷⁰ Manzoli, op. cit., pp. 80-81.

²⁷¹ Fumagalli, op. cit., pp. 133-134.

²⁷² Manzoli, op. cit. p. 81.

apportate delle modifiche sostanziali alla storia. Sempre per dare armonia e coerenza alle riduzioni, può essere necessario anche aggiungere degli eventi²⁷³. Inoltre, vanno aggiunti anche una serie di elementi che nel cinema, la cui componente visuale è predominante, devono necessariamente essere curati: la musica, la fotografia e la gamma cromatica, i costumi, i suoni, le scenografie e così via²⁷⁴.

Nei casi in cui l'originale da adattare non sia un romanzo ma una novella o un racconto è necessario amplificare la trama aggiungendo anche delle nuove *story lines*, per creare una storia articolata e con un buon ritmo²⁷⁵.

Non è detto però che l'adattamento debba basarsi su un'unica fonte: esiste anche il fenomeno della contaminazione, ovvero “una trasposizione che comporta il passaggio da vari testi di partenza (ipotesti) a un unico testo d'arrivo (ipertesto)²⁷⁶”. In questo modo le opere ispiratrici possono essere trattate con maggiore libertà, attingendo dalle une e dalle altre in misura diversa, apportando le aggiunte necessarie per amalgamare assieme le diverse storie. Ad esempio, per *La chambre verte* (*La Camera Verde*, 1978) Truffaut trasse ispirazione da *The Altar of the Dead*, *The Beast in the Jungle* e *The Friends of the Friends*, rispettivamente del 1895, 1903 e 1896, tutte novelle scritte da Henry James²⁷⁷.

Nell'ambito delle aggiunte rientra anche la dilatazione, il processo in cui l'autore si concentra su una specifica azione e ne amplia la durata. Un esempio lampante è dato da *Psycho* (1960), in cui Hitchcock scelse di dilatare la scena in cui Norman Bates fa le pulizie, dopo aver assassinato sotto la doccia Marion. La ripresa dura quasi dieci minuti, durante la quale lo spettatore non può fare altro che osservare le sue azioni e i suoi spostamenti. Proprio il meccanismo di dilatazione del tempo e il conseguente rallentamento del ritmo dell'intreccio permettono allo spettatore di condividere le emozioni del personaggio e calarsi nei suoi panni²⁷⁸.

L'autore può anche decidere di concentrarsi su un elemento in particolare del romanzo, ampliandolo. È il caso di *Tristana* (1970) di Buñuel, lungometraggio in cui il regista adattò l'omonimo romanzo di Benito Pérez Galdós, concentrandosi però su un dettaglio in particolare, ovvero sulla gamba malata, successivamente amputata, di

²⁷³ Tinazzi, op. cit., pp. 86-87.

²⁷⁴ Hutcheon, op. cit., p. 77.

²⁷⁵ Fumagalli, op. cit., pp. 185-187.

²⁷⁶ Volpe, op. cit., p. 28.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ Sabouraud, F., *L'adattamento cinematografico*, Torino, Lindau, 2007, pp. 33-34.

Tristana. Questa scelta gli permise di indagare l'impatto che l'evento ha su di lei, così come sul matrimonio con Don Lope: la protagonista è così imprigionata non più solo metaforicamente ma anche letteralmente, proprio per via della claudicazione. Fu proprio questo particolare della trama che lo spinse a voler adattare il film, e difatti la gamba malata è il vero fulcro della storia²⁷⁹.

A fianco alle aggiunte vi è anche la soluzione di cambiare elementi già presenti. Possono cambiare la morale o il genere della storia²⁸⁰, così come l'inizio o anche il finale²⁸¹. Sempre in *Tristana*, il regista non si trovò d'accordo con il finale ideato dallo scrittore perché lo considerava frettoloso e insoddisfacente, quindi decise di modificarlo completamente²⁸².

Dei cambiamenti apparentemente insignificanti possono avere un obiettivo ben preciso. Ad esempio in *Carol*, film del 2015 di Todd Haynes, la protagonista Therese cambia mestiere rispetto al romanzo omonimo di Patricia Highsmith, passando così da scenografa a *fotoreporter*. Questa scelta, che sembra poco rilevante, ha in realtà una sua logica. Nel romanzo, il personaggio di Therese non riesce ad affrontare direttamente la realtà, vi pone dei filtri, col risultato che il suo sguardo è sempre mediato da schermi, che possono essere delle finestre, dei vetri, o dei dipinti. Questa caratteristica è presente anche nel film, in cui vetrine e finestrini schermano la realtà e la visione di Therese. Per questo, la scelta di renderla una fotografa è coerente con questo suo aspetto, e proprio attraverso lo schermo della macchina fotografica Therese può imparare a posare lo sguardo su persone e oggetti senza frapporti degli ostacoli, rimuovendo così i filtri che la separano dalla realtà e dalla realizzazione dei suoi desideri²⁸³.

Nel processo di adattamento è anche possibile scegliere di dare allo spettatore meno informazioni rispetto a quelle che riceve il lettore, o quanto meno dosare diversamente la quantità di dettagli che vengono svelati nel corso della storia al fine di creare un effetto di *suspence* e di sorpresa²⁸⁴. Oppure, gli avvenimenti possono essere disposti in un ordine diverso rispetto all'originale per conferire maggiore fluidità alla trama: bisogna infatti tenere in considerazione che scrivere e mostrare sono due procedimenti ben diversi. Ad

²⁷⁹ Volpe, op. cit., pp. 18-20.

²⁸⁰ Hutcheon, op. cit., p. 77.

²⁸¹ Tinazzi, op. cit., p. 87.

²⁸² Volpe, op. cit., pp. 24-25.

²⁸³ Rizzarelli, op. cit., pp. 115-119, 142-143.

²⁸⁴ Tinazzi, op. cit., p. 87.

esempio, nel romanzo *Les Fantômes du chapelier* di Georges Simenon, il protagonista Labbé parla con un manichino fingendo che sia la moglie, in realtà uccisa da lui stesso; solo alla fine del romanzo viene svelato questo dettaglio, che funge da collante per gli altri omicidi che si svolgono nel corso della storia. Nell'omonimo film di Claude Chabrol (*I fantasmi del cappellaio*, 1982), questa rivelazione viene fatta all'inizio, perché omettere la figura della moglie troppo a lungo avrebbe appesantito la narrazione: la pagina scritta può occultare certi dettagli in modo più efficace rispetto alla macchina da presa, che col suo punto di vista veicola necessariamente più informazioni²⁸⁵.

2.9 La narrazione e l'interiorità dei personaggi

Uno dei problemi principali dell'adattamento è quello della narrazione, sia quando nel romanzo è affidata alla voce di un personaggio, sia quando il narratore è esterno. Perché l'adattamento sia ben riuscito, l'autore non deve porsi l'obiettivo di rispettare il tipo di narrazione proposta dal romanzo, ma bensì rispettarne la funzione narrativa, ovvero far sì che la narrazione riporti un punto di vista morale sull'intera vicenda²⁸⁶. La soluzione più comune è ricorrere a una voce fuori campo (extradiegetica²⁸⁷), ma non bisogna abusarne o cadere nell'errore di pensare che sia un espediente sempre valido. È molto difficile ricreare la stessa intensità che può dare il narratore del romanzo²⁸⁸, tant'è che alcuni registi decidono di eliminarlo completamente, in alcuni casi anche per evitare di rallentare e dilatare troppo il ritmo del film, al contrario di quanto avviene in un romanzo, in cui le parti che esprimono la voce interiori dei personaggi sono considerate come il normale svolgimento dell'azione²⁸⁹. Un'altra scelta possibile è quella di affidare il ruolo narrante ad un personaggio diverso rispetto al romanzo²⁹⁰.

²⁸⁵ Volpe, op. cit., pp. 100-101.

²⁸⁶ Fumagalli, op. cit., p. 139.

²⁸⁷ “S'intende per diegetico (o intradiegetico) tutto l'insieme dei segni, eventi, elementi che pertengono allo sviluppo della finzione narrativa e della messinscena visiva o che in esso vengono presupposti, e per extradiegetico tutto ciò che esula dall'universo visuale e finzionale, pur contribuendo a comporre l'opera filmica” (definizione di diegesi, Enciclopedia Treccani, www.treccani.it/enciclopedia/diegesi_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione 25/03/2022).

²⁸⁸ Sabouraud, op. cit., pp. 7-8.

²⁸⁹ Volpe, op. cit., p. 76.

²⁹⁰ Tinazzi p. 95.

Oltre a raccontare lo sviluppo della storia, il narratore ha anche il compito di esplorare e riferire i sentimenti più intimi dei personaggi. Il cinema però può ricorrere ad altre soluzioni per svolgere questa funzione. Innanzitutto, per mezzo di una buona recitazione unita ai primi piani, in cui “i volti diventano lo specchio dell’anima²⁹¹”; poi, grazie al montaggio, che assemblando sapientemente le inquadrature può fare in modo che i primi piani restituiscano in modo ancora più efficace le emozioni dei personaggi²⁹². I *flashback* e i *flashforward* danno informazioni aggiuntive che aiutano a indagare i pensieri più profondi, così come quando vengono mostrati gli stati onirici. Anche gli effetti sonori e la musica, l’uso del colore, delle ombre e dello spazio possono rappresentare la soggettività dei personaggi²⁹³. Un’altra soluzione, semplice ma efficace, è quella dei monologhi e dialoghi che, se costruiti con raffinatezza compositiva, possono esplicitare l’interiorità di chi parla: ad esempio, nell’adattamento del romanzo *Brainwash* di John Wainwright, *Garde à vue (Guardato a vista, 1981)* di Claude Miller, per riportare i pensieri del commissario di polizia Gallien venne inserita una scena in cui l’uomo parla con un collega davanti alla macchina del caffè e gli rivela le sue perplessità sul caso²⁹⁴.

Un altro modo per esprimere l’interiorità è attraverso i movimenti di macchina²⁹⁵, come la panoramica o la carrellata²⁹⁶, che se usate con perizia espressiva possono, ad esempio, restituire una sensazione di drammaticità o dare l’impressione di entrare nei pensieri del personaggio. Normalmente la macchina da presa propone il punto di vista di molteplici personaggi, come una sorta di “narratore mobile in terza persona”²⁹⁷, ma bisogna considerare che gli spettatori hanno una conoscenza più ampia dei fatti e ciò che

²⁹¹ Volpe, p. 76.

²⁹² *Idem*, p. 75-76.

²⁹³ Hutcheon, op. cit., pp.95-98.

²⁹⁴ Volpe, op. cit., p. 78.

²⁹⁵ *Idem*, p. 105.

²⁹⁶ “Nella panoramica la macchina da presa, fissata su un perno, ruota sul proprio asse orizzontalmente o verticalmente. Le panoramiche orizzontali, le più frequenti, possono variare per direzione [...], estensione (da pochi gradi a una completa rotazione della macchina da presa su sé stessa), continuità [...] e velocità [...]. Le stesse opzioni sono presenti per le panoramiche verticali [...]. Più rare ancora sono le cosiddette panoramiche oblique, a rotazione, in cui la macchina da presa s'inclina da una parte o dall'altra. [...] nelle carrellate la macchina da presa non si limita a ruotare su sé stessa ma è tutta la cinecamera, montata su un mezzo mobile, a muoversi. Questo mezzo mobile è spesso un carrello che corre su binari o si sposta su ruote gommate (talvolta la macchina da presa può anche essere montata su un'automobile che consente una maggiore velocità: si parla in questi casi di camera-car). Le carrellate possono essere laterali [...], in profondità [...], diagonali quando attraversano obliquamente lo spazio, miste (il movimento a zig zag) e circolari, quando ruotano intorno a un determinato soggetto” (definizione di movimenti di macchina, Enciclopedia Treccani, www.treccani.it/enciclopedia/movimenti-di-macchina_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, ultima consultazione 20/04/2022).

²⁹⁷ Hutcheon, op. cit., p. 90.

vedono è diverso da quello che vedono i personaggi, grazie all'angolazione della macchina da presa e alla messa a fuoco²⁹⁸.

2.10 L'articolazione del tempo

Un altro elemento da tenere in considerazione nella fase di adattamento è la gestione del tempo. I *flashback* e i *flashforward* sono la dimostrazione di come il cinema sappia destreggiarsi abilmente fra il presente, passato e futuro. La dissolvenza di un'immagine mentre la successiva appare, inoltre, è una tecnica efficace per rendere ciò che la prosa può esprimere con espressioni come “nel frattempo”, “da un'altra parte” o “più tardi”, offuscando i confini fra il tempo e lo spazio. Anche gli effetti visivi o sonori sono utili per suggerire un salto nel passato, grazie ad esempio a temi musicali ricorrenti o al cambiamento dei colori, come il bianco e nero o il color seppia. O ancora, grazie a costumi e oggetti, alla scenografia, inserendo spezzoni d'epoca o invecchiando gli spezzoni artificialmente, utilizzando strumenti e modalità di registrazione considerate antiquate e quindi adatte a restituire il senso del tempo trascorso. Anche il montaggio è uno strumento essenziale per mostrare lo scorrere del tempo ed evocare i ricordi, trasportando la scena in un altro luogo e spazio. Un'altra considerazione da fare è che nella pagina scritta il narratore può soffermarsi più o meno a lungo su una descrizione, in modo particolareggiato oppure no. Il lettore capisce l'importanza di quanto sta leggendo sulla base del tempo che vi dedica il narratore, che svolge un'azione di mediazione. Nel film la durata di un'inquadratura e anche il tipo di inquadratura sono legati all'importanza nella storia di ciò che viene ripreso, e non alla durata effettiva dell'azione stessa. In questo caso la mediazione avviene per opera del regista, dell'operatore di macchina e del montatore, che associa all'immagine una musica, un rumore o una voce fuori campo, indispensabili per stabilire una relazione con l'immagine e quindi con la dimensione spazio-temporale²⁹⁹.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ Hutcheon, op. cit., pp. 102-103, 107.

2.11 Elementi visivi e uditivi

Alla prosa viene riconosciuta l'importante capacità di dare valenze metaforiche e simboliche alla parola scritta, ma il cinema non è da meno e ha diversi modi per fare altrettanto. Può sfruttare gli elementi visivi (illuminazione, scenografia, arredamento, costumi) per trasmettere significati, evocare percezioni o moti del sentire e dare una particolare connotazione. Col montaggio si possono assemblare immagini diverse, insinuando una relazione metaforica. La macchina da presa invece può riprendere esclusivamente un dato elemento della scena e isolarlo dal resto, dandogli così un'importanza simbolica³⁰⁰. Inoltre, la scelta di mostrare uno stesso oggetto più volte ha una valenza ben precisa. Ad esempio, in *Anna Karenina* (2012) vengono messi in evidenza e mostrati più volte il treno e i binari ferroviari, elementi premonitori della morte della protagonista (nel gergo cinematografico si parla di anticipazioni narrative). Si crea in questo modo un sistema di immagini con un significato preciso³⁰¹.

Gli elementi visivi come gli spazi, le scenografie, la fotografia e la scelta dei colori hanno un ruolo importante anche nel suscitare emozioni e trasmettere delle sensazioni. Lo scenario può essere anche una marca distintiva del regista, come nel caso di Tim Burton: le ambientazioni eccentriche, alle volte gotiche, dei suoi film sono riconoscibili e distintive, e al tempo stesso producono un'atmosfera particolare che ha il suo impatto nella narrazione³⁰².

La dimensione visiva non è l'unica di cui si debba tenere conto: altrettanto importante è quella uditiva, composta da voci fuori campo, musica, rumori. La colonna sonora è essenziale per caratterizzare un'ambientazione, suscitare emozioni ed esprimere quelle dei personaggi. Le possibilità sono molte: una musica che fa da sfondo a una scena, un motivo musicale ricorrente, suoni diegetici che possono appartenere a quanto è mostrato in scena oppure a un fuori campo, suoni extradiegetici, rumori reali o immaginari, sincronizzati rispetto alla scena, oppure appartenenti ad un'altra dimensione temporale. Il sonoro ha un effetto potente sullo spettatore che, concentrato sulle immagini,

³⁰⁰ *Idem*, p. 112

³⁰¹ Fumagalli, op. cit., pp. 146-147.

³⁰² Sabouard, op. cit., pp. 35-37.

subisce maggiormente la forza espressiva della musica e dei suoni, che suscitano nuove emozioni³⁰³.

Il suono può essere utilizzato anche per raccontare senza mostrare. La lettura è in grado di suscitare nella mente del lettore delle immagini senza il bisogno di mostrale, mentre la componente visiva nel cinema è predominante. Così, per evitare di mostrare immagini troppo forti e agire su un piano emotivo in modo più discreto e al contempo più profondo, l'azione può svolgersi fuori campo, da dove arriveranno i rumori ad essa legati, che suggeriranno quanto sta accadendo³⁰⁴.

L'importanza dei dialoghi ovviamente non è da meno. Utilizzare i dialoghi già presenti nel romanzo senza modificarli è sconsigliabile, perché comporterebbe una perdita di impatto ed efficacia. È necessario invece cercare di riprodurre l'intensità adattandoli alla nuova opera, facendo affidamento anche sul timbro vocale degli attori, sulla loro dizione e capacità di interpretazione. Non meno importante è la registrazione vera e propria dei dialoghi, che vengono poi combinati con musiche e suoni³⁰⁵.

2.12 Le possibilità dell'adattamento

Esistono dei casi curiosi di adattamento, in cui nel film vengono inseriti dei dettagli della biografia dello scrittore del romanzo originale. Ad esempio, nella versione cinematografica del 1994 di *Little women (Piccole donne)*, al personaggio di Jo vengono attribuite delle caratteristiche della scrittrice Louisa May Alcott³⁰⁶.

In alcuni casi quest'operazione è portata all'estremo, come in *Shakespeare in Love* (1998), in cui la biografia (romanzata) di Shakespeare si intreccia alla storia di Romeo e Giulietta, rovesciando così il rapporto tra l'autore e le sue opere³⁰⁷. Non solo: la storia trae ispirazione anche da riferimenti storici, dal teatro elisabettiano ed elementi biografici di alcuni drammaturghi dell'epoca, da frammenti letterari vari, il tutto costruito con una verosimiglianza storica, ma pur sempre al servizio della finzione. Può rientrare nella

³⁰³ *Idem*, p. 40.

³⁰⁴ *Idem*, p. 41.

³⁰⁵ *Idem*, pp. 44-45.

³⁰⁶ Fumagalli, op. cit., p. 192.

³⁰⁷ Fumagalli, p. 192.

categoria del *pastiche*³⁰⁸, anche se in questo caso gli elementi assemblati assieme appartengono a fonti eterogenee³⁰⁹ e non solo ad altre opere letterarie.

Esistono poi anche dei casi di meta-adattamento, ovvero di adattamenti che parlano del processo di adattamento. *Adaptation (Il lardo di orchidee, 2002)* è un film che parla delle difficoltà di uno sceneggiatore nell'adattare il romanzo *Il ladro di orchidee* di Susan Orlean. Oppure, un'altra opera che si può inserire in questa casistica è *The Hours* (2002), tratto dal romanzo omonimo di Michael Cunningham, che offre una riflessione su *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf: in pratica, è la versione cinematografica di un romanzo che parla di un altro romanzo. Sono sicuramente dei casi limite, ma interessanti nel mostrare le molte possibilità offerte dall'adattamento³¹⁰.

In conclusione, viene naturale chiedersi: l'adattamento è in grado di portare sul grande schermo qualsiasi storia nata tra le pagine di un libro? Non è una domanda semplice a cui rispondere, e sicuramente non può esserci una risposta universale. Il parere degli esperti di cinema, dei critici, degli studiosi e dei semplici appassionati è difforme. Per quanto il cinema disponga di una grande varietà di tecniche e soluzioni per mettere in scena gli artifici letterari, alcuni studiosi considerano certi romanzi praticamente inadattabili, come ad esempio *Ulisse* di Joyce, caratterizzato dallo stile del flusso di coscienza, ovvero lo scorrere libero e ininterrotto dei pensieri³¹¹. Vi sono però registi che hanno dato prova di poter adattare ciò che volevano senza restrizioni, usando creatività e scelte stilistiche appropriate: un esempio fra tutti è quello di Truffaut, che nel 1970 girò *L'enfant sauvage (Il ragazzo selvaggio)* basandosi su due relazioni scientifiche di inizio Ottocento relative a un ragazzo cresciuto in una foresta, e nel 1975 *L'histoire d'Adèle H. (Adèle H., una storia d'amore)*, tratto dai diari cifrati di Adèle, la figlia di Victor Hugo³¹². Due soggetti del genere potrebbero essere ritenuti "infilmati"³¹³ dai più, ma sono invece la dimostrazione delle infinite possibilità del cinema. Truffaut stesso, nel già citato articolo "Una certa tendenza del cinema francese", criticando la procedura delle scene equivalenti inventate per poter mettere in scena parti del romanzo impossibili da girare,

³⁰⁸ "Composizione, per lo più letteraria o musicale, risultante dalla giustapposizione di brani di opere diverse di un solo autore o di più autori che utilizzano stili e linguaggi diversi" (definizione di *pastiche*, Enciclopedia Treccani, www.treccani.it/vocabolario/pastiche/, ultima consultazione 05/04/2022).

³⁰⁹ Rutelli, op. cit., p. 82.

³¹⁰ Fumagalli, op. cit., pp. 192-193.

³¹¹ *Idem*, p. 132.

³¹² Tinazzi, op. cit., p. 81.

³¹³ *Idem*, p. 82.

afferma di non essere “affatto sicuro che in un romanzo ci siano delle scene che non si possano girare, e ancora meno che le scene che vengono decretate tali lo siano effettivamente per tutti”³¹⁴. Come è stato osservato, non esistono adattamenti giusti o sbagliati, motivo per cui sarebbe impreciso ritenere che esistano adattamenti possibili o impossibili, ma solo opere che attendono ancora di essere rivisitate dalla creatività e dalla soggettività di un altro autore.

Per riassumere, questo capitolo ha esplorato l’influenza della letteratura nel cinema e come le fonti letterarie abbiano fornito grande materiale alle prime storie cinematografiche, senza però tralasciare l’effetto opposto, ovvero le ricadute del cinema nella scrittura e la sua presa negli scrittori. In seguito, è stato approfondito il ruolo dello sceneggiatore, una figura di congiunzione tra i due mondi, il cui lavoro si declina in modo diverso nell’esperienza personale di ogni sceneggiatore. Infine, è stato affrontato l’adattamento vero e proprio, prendendo in considerazione diversi aspetti, dall’atteggiamento generale nei suoi confronti e le caratteristiche del pubblico alla questione della fedeltà e le strategie attuabili per realizzare un prodotto di qualità. Sono stati esaminati diversi procedimenti cinematografici che contribuiscono alla resa filmica di un romanzo, come ad esempio i movimenti di macchina, il montaggio, gli elementi visivi e uditivi.

Nel terzo capitolo queste riflessioni verranno impiegate per esaminare un caso di adattamento, quello di *Anna Karenina*, romanzo di Lev Tolstoj adattato da Joe Wright nell’omonimo film del 2012.

³¹⁴ Turigliatto, R., *Nouvelle Vague*, Festival Internazionale Cinema Giovani, Torino 1985, pp. 123-126 (cit. in Sabouraud, op. cit., p. 81).

3. *Anna Karenina*: confronto tra romanzo e film

3.1 Gli adattamenti di *Anna Karenina*

Nel capitolo precedente si è visto come l'adattamento di un romanzo in un film sia un procedimento estremamente diffuso. In questo capitolo viene proposto l'esempio dell'adattamento del romanzo del 1878 *Anna Karenina*, a opera dello scrittore russo Lev Nikolaevič Tolstoj. Nel corso degli anni vi sono stati numerosi adattamenti di questo classico della letteratura, sia per il cinema che per la televisione. La storia di *Anna Karenina* ha saputo attraversare i secoli e riproporsi di volta in volta a un pubblico sempre più moderno, dimostrando il fascino che la figura della protagonista ha suscitato nel tempo e la capacità di emozionare e generare interesse tra numerosi registi e sceneggiatori. Tra le principali versioni cinematografiche, si segnalano quella del 1935 diretta dal regista statunitense Clarence Brown, in cui Anna è interpretata dalla stella del cinema hollywoodiano Greta Garbo; il successo riscosso è stato tale che l'opera ha vinto la coppa Mussolini per il miglior film straniero alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel 1935 e, sempre nello stesso anno, il *National Board of Review Award*, negli USA, nella categoria *Top Ten Films*³¹⁵. Altre versioni molto apprezzate sono quella inglese del 1948, diretta da Julien Duvivier, con l'interpretazione di Vivien Leigh, e quella statunitense del 1997, con Sophie Marceau e Sean Bean, diretta da Bernard Rose, che si distingue per essere stata la prima versione girata in Russia, in particolare a San Pietroburgo³¹⁶.

L'adattamento che viene presentato in questo capitolo è quello cinematografico del 2012 del regista britannico Joe Wright, con la sceneggiatura di Tom Stoppard³¹⁷. Il cast include Keira Knightley, Jude Law, Aaron-Taylor Johnson e Matthew Macfadyen. Il film ha ricevuto un gran numero di *nomination* e si è aggiudicato molti premi, tra cui un Oscar e un *BAFTA Award* per i migliori costumi³¹⁸. Questa versione rivisita con grande originalità le ambientazioni del romanzo e ripropone tutti i principali avvenimenti

³¹⁵ Premi per *Anna Karenina* (1935), IMDb, [m.imdb.com/title/tt0026071/awards?ref=tt_ql_sm](https://www.imdb.com/title/tt0026071/awards?ref=tt_ql_sm), ultima consultazione 26/04/2022.

³¹⁶ IMDb, www.imdb.com/title/tt0118623/, ultima consultazione 26/04/2022.

³¹⁷ *Anna Karenina*, Wright, J., con Knightley, Law, Macfadyen, Taylor-Johnson, Studio Canal, Working Title films, Gran Bretagna, 2012, DVD.

³¹⁸ IMDb, www.imdb.com/title/tt1781769/awards/, ultima consultazione 26/04/2022.

presenti nell'originale, sintetizzando abilmente la trama (che nella versione qui presa come riferimento conta quasi 900 pagine³¹⁹), caratterizzata da un ritmo avvincente ed emozionante.

3.2 Lev Nikolaevič Tolstoj

Lev Nikolaevič Tolstoj nasce il 9 settembre (28 agosto secondo il calendario giuliano) 1828 a Jasnaja Poljana, un piccolo villaggio a sud di Mosca. Il nome dei Tolstoj appartiene a un'antica e nobile discendenza. La madre di Lev Nikolaevič viene a mancare prima che lui possa compiere due anni, mentre il padre muore quando il figlio ha nove anni. Il futuro scrittore viene così cresciuto dalle zie Tatjana e Aleksandra, che si prendono cura di lui, dei fratelli e della sorella. Negli anni dell'adolescenza si appassiona alla filosofia, dagli Stoici agli Epicurei, i cui insegnamenti lo portano a una continua attività di autoanalisi e riflessione, favorita anche dal suo carattere solitario. All'età di sedici anni perde la fede: smette di pregare e andare in chiesa, ma è solo l'inizio dei suoi lunghi tormenti religiosi³²⁰.

Nel 1844 Tolstoj inizia gli studi all'università di Kazan, prima in lingue orientali e poi in legge. Nel frattempo scopre le opere di Jean Jacques Rousseau, da cui viene profondamente influenzato. Nel 1847 decide di abbandonare gli studi e tornare a Jasnaja Poljana, dove si dedica a fare del bene, aiutare i bisognosi e vivere in modo frugale. L'anno seguente si trasferisce a Mosca e si dà - come avrà modo di ammettere lui stesso - a una vita dissoluta, si interessa ai beni materiali e diventa desideroso di compiacere gli altri³²¹.

Nel 1851 scappa nel Caucaso per arruolarsi nell'esercito. Qui riscopre inaspettatamente la fede, ma si rende conto di essere diviso tra Dio e i vizi, in particolare il gioco d'azzardo, la lussuria e la vanità. Nonostante questi conflitti interiori, la vita nell'esercito e il contatto con la natura hanno un influsso positivo su di lui.

È però in un periodo di inattività e di malessere che Tolstoj si dedica al racconto *Detstvo (Infanzia)*, terminato e subito pubblicato nel 1852. L'opera è accolta con

³¹⁹ Tolstoj, L., *Anna Karenina*, Torino, Einaudi, 2017, trad. it. di C. Zonghetti.

³²⁰ Cfr. Rolland, R., *Tolstoj*, Roma, Castelvechi, 2014, pp. 14-25.

³²¹ Cfr. Adelman, G., *Anna Karenina. The bitterness of Ecstasy*, Boston, Twayne Publishers, 1990, p. XV.

entusiasmo in tutta Europa, eppure Tolstoj, qualche anno dopo, non può fare a meno di criticare il suo stesso lavoro, che considera privo di coscienza letteraria. Segue nel 1854 *Otročestvo (Adolescenza)*, in cui è possibile riconoscere un pensiero più solido e strutturato, libero dai conflitti interiori, e un forte sentimento per la natura. A questo periodo si riconducono altri racconti, tra cui *Kazaki (I Cosacchi)*, del 1863, in cui emergono la fede di Tolstoj e l'influenza della vita nel Caucaso.

Nel 1854 lo scrittore viene trasferito a Sebastopoli per partecipare alla guerra di Crimea. Tolstoj combatte animato da un fervente patriottismo e si distingue per il suo coraggio. Il contatto quotidiano con la morte lo avvicina ulteriormente alla religione, al punto che sogna di fondare una nuova dottrina, purificata dai dogmi e dai misteri della chiesa ortodossa. Nonostante le condizioni non siano ideali, si dedica alla scrittura di *Junost' (Giovinezza)*; tuttavia, il caos della guerra si riflette nella qualità del racconto, che rimane inconcluso, a differenza dei tre *Sevastopol'skie rasskazy (Racconti di Sebastopoli)*, scritti tra il 1854 e il 1855, che riscuotono un grande successo. I racconti hanno un carattere eroico e patriottico, ma rispecchiano anche la paura e la pressione a cui la guerra ha sottoposto lo scrittore. Nel secondo racconto, in particolare, il patriottismo viene messo da parte in favore di una narrazione più umile e descrizioni particolarmente realistiche³²².

Nel 1856 Tolstoj si ritira dall'esercito e si stabilisce a San Pietroburgo, dove rimane profondamente deluso dell'*intelligencija*, che gli appare superficiale e altezzosa. Anche Turgenev, che ammirava profondamente, lo delude, e quando finalmente si conoscono non riescono ad andare d'accordo. Eppure tutti lodano Tolstoj per il suo eroismo in guerra e per le sue opere. Tolstoj confesserà in seguito che le lusinghe avevano fatto rinascere il suo orgoglio, assieme all'interesse per la ricchezza, la fama e i vizi.

L'anno seguente lo scrittore visita la Svizzera, la Germania e la Francia, dove la visione di un'esecuzione pubblica lo sconvolge profondamente. Di ritorno a Jasnaja Poljana, si dedica alla pedagogia, ma ne rifiuta tutti i principi, convinto che la vita e le sue esperienze diano degli insegnamenti più autentici³²³. Nel 1859 Tolstoj apre una scuola per i figli dei contadini, con l'obiettivo di insegnare loro a preservare le tradizioni. Nel 1860 il fratello Dmitrij muore di tisi: questo evento influenza profondamente Lev

³²² Cfr. Rolland, op. cit., pp. 33-57.

³²³ *Idem*, pp. 61-71.

Nikolaevič, che inizia a ragionare sul significato della morte. Nel 1862 la scuola viene chiusa in seguito a un raid della polizia³²⁴.

Da molti anni in buoni rapporti con la famiglia Bers, Tolstoj si innamora della secondogenita, Sof'ja Andreevna, e i due si sposano nel 1862. Nonostante l'iniziale fatica della moglie ad adattarsi alla vita di campagna e alle discussioni che emergono quando Tolstoj le mostra il suo diario personale, la coppia trova un equilibrio grazie alla nascita dei figli. Nel momento in cui Tolstoj ricomincia a scrivere, Sof'ja lo aiuta scrivendo su dettatura e ricopiando le bozze³²⁵. Inoltre la moglie lo sostiene nei periodi di crisi spirituale e di sconforto.

In questo clima produttivo, Tolstoj si dedica al romanzo che diventerà un classico della letteratura, *Vojna i mir (Guerra e pace)*, la cui stesura inizia nel 1864 e si conclude nel 1869. L'opera, percepita da molti come una lunga serie di descrizioni e digressioni, trova invece il suo senso proprio nell'unione dei dettagli: la narrazione, caratterizzata da uno sguardo imparziale e da una distaccata ironia, inizia raccontando la tranquillità della vita in Russia, interrotta dall'invasione napoleonica del 1805 e dalla campagna di Russia del 1812. Su questo sfondo vengono narrate le vicende del principe Andrej Nikolaevič Bolkonskij, del conte Pierre Kirillovič Bezuchov, della contessa Nataša Il'inična Rostova e di tutti i personaggi che li circondano: i soldati, la nobiltà e la classe contadina. L'epilogo racconta la sorte dei protagonisti, trasportando la narrazione ai moti rivoluzionari dei Decabristi³²⁶. L'opera, in seguito rivalutata, all'epoca viene considerata reazionaria, in quanto avversa agli ideali progressisti e razionalisti allora diffusi³²⁷.

Deluso dalle critiche mosse a *Guerra e pace*, Tolstoj si isola e si immerge completamente nello studio di Schopenhauer, del latino e del greco. Vi si dedica con così grande passione da ammalarsi, mostrando segni di depressione che preoccupano gravemente la moglie. Nel 1872 riapre la scuola di Jasnaja Poljana e Tolstoj si cimenta nella scrittura di un sillabario.

Messo da parte il materiale raccolto per scrivere un romanzo su Pietro il Grande³²⁸, in questo clima irrequieto lo scrittore avvia nel 1873 la stesura di *Anna Karenina*. Il processo di scrittura gli costa grande fatica e più volte nel corso degli anni è tentato di

³²⁴ Cfr. Adelman, op. cit., pp. XVI, 25-26.

³²⁵ *Idem*, pp. 28-29.

³²⁶ Cfr. Rolland, op. cit., pp. 75-95.

³²⁷ Cfr. Adelman, op. cit., p. 30.

³²⁸ *Idem*, pp. 33-35.

lasciare il romanzo incompiuto, ma fortunatamente nel 1877 riesce poi a terminarlo. Come Levin³²⁹, anche Lev Nikolaevič vive una profonda crisi che lo porta a pensare spesso alla morte. Nel romanzo Levin nasconde la corda per non compiere gesti sconsiderati, mentre Tolstoj smette di andare a caccia per paura di fare un uso sbagliato del fucile.

Come il suo personaggio, lo scrittore trova la salvezza nella religione ortodossa. Per tre anni partecipa ai riti con fervore, ma infine l'intolleranza della chiesa lo allontana. Convinto che la chiesa non sia gestita secondo gli insegnamenti del Vangelo, esprime le sue opinioni in opere saggistiche come *Kritika dogmatičeskogo bogoslovija* (*Critica della teologia dogmatica*, 1880), *Ispoved'* (*La confessione*, 1882) e *V čëm moja vera?* (*In che cosa consiste la mia fede*, 1883)³³⁰. Dopo *Anna Karenina*, Tolstoj si dedica completamente alla propaganda delle sue idee religiose³³¹.

Nel 1882 si trasferisce a Mosca per lavorare al censimento della città. Rimane sconcertato dalla povertà e dall'arretratezza in cui vive la classe bassa e identifica la causa di tanta sofferenza nella classe alta, nello Stato, nella Chiesa e persino nella scienza e nelle arti.

Secondo lo scrittore, la soluzione è rifiutarsi di vivere nell'agio, di possedere terreni e di servire lo Stato, dedicandosi al lavoro fisico e rifuggendo da orgoglio e vanità. In un certo senso, Tolstoj dichiara guerra allo sviluppo della civilizzazione, professando una

³²⁹ È interessante approfondire la questione circa il cognome "Levin", la cui forma corretta, secondo alcuni studiosi, è "Lëvin". Il dubbio è nato a causa del filosofo Konstantin Nikolaevič Leont'ev e dell'intellettuale Ivan Sergeevič Aksakov, entrambi contemporanei di Tolstoj. Leont'ev, in un articolo per il *Russkij Vestnik* del 1890, ha chiamato il personaggio tolstojano "Lëvin". In una lettera del 1891, il filosofo ha scritto di nuovo "Lëvin". Anche il critico Aksakov, in una corrispondenza privata del 1876, ha fatto riferimento a Levin chiamandolo "Lëvin". Lo scrittore Vladimir Vladimirovič Nabokov ha cercato di spiegare questo fenomeno ipotizzando che il cognome "Lëvin" derivi dal nome di battesimo di Tolstoj, ovvero Lev: infatti, l'autore era solito pronunciare il proprio nome "Lëv", e lo stesso facevano i suoi famigliari e le persone a lui vicine. È probabile che questo dettaglio abbia indotto Leont'ev e Aksakov a scrivere "Lëvin". Questa teoria è stata ritenuta plausibile anche da altri scrittori e studiosi. Tuttavia, la figlia minore di Tolstoj, Aleksandra L'vovna Tolstaja, e il pronipote dell'autore, Il'ja Vladimirovič Tolstoj, hanno affermato con sicurezza che la forma corretta è "Levin", e non "Lëvin". Inoltre, bisogna tenere in considerazione che in nessuna delle redazioni del romanzo scritte a mano da Tolstoj, né nelle ricopiate della moglie o di altri copisti, è mai apparsa la variante "Lëvin". A partire dalle prime bozze del romanzo, il cognome di Levin è cambiato più volte (Ordyncev, Neradov, Lenin) ma non c'è alcuna testimonianza che attesti l'uso di "Lëvin". Come ulteriore prova, vi è il fatto che Sof'ja Andreevna Tolstaja, secondo quanto emerso dai documenti autografi, non tralasciava mai la lettera "ë" nelle parole. Dunque, il fatto che non abbia mai scritto "Lëvin" dimostra che la forma corretta sia effettivamente "Levin" (cfr. Možarova, M.A., Sin, A.V., "U nas doma vse govorili Levin": o proiznošenii familii geroja romana *Anna Karenina* v sem'e L.N. Tolstogo", *Dva veka russkoi klassiki*, 4:1, (2022), pp. 202–227).

³³⁰ Cfr. Rolland, op. cit., pp. 99-124.

³³¹ Cfr. Adelman, op. cit., p. 44.

rivoluzione morale estrema. Si proclama contrario al moderno femminismo e sostiene l'idea della donna come moglie fedele e madre premurosa; critica l'arte contemporanea (la letteratura, la musica e la pittura) ritenendola priva di valori morali; diffida della medicina e rifiuta le nuove scoperte scientifiche.

Questi nuovi ideali, oltre ai saggi e ai trattati, confluiscono in diversi racconti. *Smert' Ivana Il'iča* (*La morte di Ivan Il'ič*, 1886) racconta le vicende di un funzionario mediocre, senza principi e assorto solo nel lavoro; un'ora prima della sua morte l'uomo si rende conto del vuoto in cui ha vissuto e decide di porvi rimedio, senza ovviamente riuscirci. *Krejcerova Sonata* (*Sonata a Kreutzer*, 1889) è un attacco alla società, sferrato attraverso la confessione di un uomo che ha ucciso la moglie per gelosia. *Voskresenie* (*Resurrezione*, 1899), unisce agli ideali delle opere precedenti un atteggiamento di distacco e serenità religiosa, in cui la narrazione lucida e realistica risulta unitaria, senza digressioni o descrizioni naturalistiche. Il principe Nechljudov, ritrovandosi in una giuria popolare, scopre che la prostituta sotto accusa è una donna che ha sedotto e abbandonato molti anni prima, condannandola alla rovina. Per redimerla le chiede di sposarlo, ma lei rifiuta. A trovare la redenzione sarà invece lui, grazie al Vangelo³³².

Nel 1901 la chiesa ortodossa scomunica Tolstoj per le sue idee ritenute estreme. Lo scrittore risponde alla scomunica con una lettera in cui riafferma i propri ideali e si dichiara convinto di vivere in accordo con gli insegnamenti di Dio³³³.

Nel nuovo secolo, la Russia e il potere dello Zar vacillano. Tolstoj condanna la Rivoluzione del 1905, influenzato dalla sua diffidenza nei confronti dell'Occidente. La sua idea di rivoluzione consiste in una rinascita degli ideali cristiani all'insegna della non resistenza al male. La sua visione si diffonde e riceve sostegno all'estero: viene intervistato da giornalisti americani e consultato da studiosi francesi riguardo alla separazione tra Stato e Chiesa³³⁴. Nel 1910 inizia uno scambio di corrispondenza con Gandhi a proposito della non-violenza.

Gli ideali di Tolstoj non sono condivisi dalla sua famiglia, dalla quale si sente isolato e incompreso. Lo scrittore ne soffre grandemente e non riesce a sopportare di non poter vivere coerentemente con i propri principi di rinuncia ai beni materiali. Litiga frequentemente con la moglie, la quale minaccia il suicidio. Una notte Lev Nikolaevič la

³³² Cfr. Rolland, op. cit., pp. 127-195.

³³³ Cfr. Adelman, op. cit., p. XVIII.

³³⁴ *Idem*, pp. 199-234.

sente frugare tra le sue carte, così decide di scappare. La fuga è breve: tre giorni dopo, malato di polmonite, si ferma alla stazione di Astapovo. Muore il 20 novembre (7 novembre, secondo il vecchio calendario) e due giorni dopo viene seppellito a Jasnaja Poljana³³⁵.

3.3. Joe Wright

Joseph Wright nasce il 25 agosto 1972 a Londra, figlio di due burattinai, proprietari del teatro a gestione familiare *Little Angel*, tutt'oggi in attività. Wright cresce immerso nell'arte e nella creatività, spostandosi liberamente tra casa, laboratorio e teatro. Da adolescente si dedica agli spettacoli di magia, finché non scopre il mondo del cinema, che rappresenta una vera e propria salvezza: è un ragazzo grassottello, solo e dislessico, ma trova nelle immagini un modo per esprimere la propria fantasia. Si appassiona in particolar modo al regista David Lynch, le cui sequenze surrealiste, oniriche e angosciose gli sono d'ispirazione per i suoi primi lavori, improntati a una commistione tra sogno e realtà e molto curati nei dettagli.

Quando ha diciannove anni perde il padre e si ritrova a dirigere l'attività di famiglia assieme alla sorella: capisce così di voler perseguire la carriera artistica e si iscrive al *Camberwell College of Arts* e poi al *Central St. Martin College*, alla facoltà di Belle arti e cinema. Grazie a una borsa di studio nel 1997 realizza il suo primo cortometraggio, *The Crocodile Snap*, che gli vale una *nomination* ai *BAFTA Awards*. Nel 1998 si dedica a un secondo cortometraggio, *The End*, e alla realizzazione di videoclip musicali. La partecipazione a delle classi di teatro lo porta a tentare la strada dell'attore, ma ben presto si rende conto che il suo ruolo è dietro la macchina da presa, in una posizione che gli permette di dirigere e avere il controllo della situazione³³⁶.

Il 2000 è l'anno del suo debutto professionale come regista: la BBC gli affida la regia della miniserie televisiva da 4 episodi *Nature Boy*. Questa prima opera gli serve da palestra per imparare a esprimersi e formare il suo stile: è infatti evidente l'attenzione del regista per le mani, che fungono da elemento simbolico carico di significati e che verranno

³³⁵ Cfr. Adelman, op. cit., p. XIX.

³³⁶ Cfr. Torsiello, E., *Joe Wright. La danza dell'immaginazione. Da Jane Austen a Winston Churchill*, Milano, Bietti Heterotopia, 2018, pp. 9-16.

spesso messe in risalto nelle sue future opere. Con la direzione di tre episodi della serie *Bob & Rose* (2001), si delinea un altro tratto essenziale del suo stile, ovvero l'uso dinamico della macchina da presa, che segue da vicino i personaggi e, sfruttando carrellate e panoramiche, ne esplicita i sentimenti. Questo compito è invece affidato all'uso sapiente dei primi piani nella terza miniserie diretta dal regista, *Bodily Harm*, del 2002. In seguito, Wright si dedica alla serie *Charles II. The Power and the Passion* (*Carlo II. Il potere e la passione*, 2003), che segna l'inizio della sua passione per il dramma storico, che caratterizzerà i lavori successivi³³⁷.

Nel 2005 esordisce con il suo primo lungometraggio, *Pride and Prejudice* (*Orgoglio e Pregiudizio*), adattamento del classico della letteratura inglese di Jane Austen. Il film riscuote un grande successo al botteghino ed è apprezzato dalla critica e dal pubblico. A differenza dei precedenti adattamenti del romanzo, Wright si concentra sull'elemento visivo piuttosto che sulla parola: in questo modo può approfondire la cura per i dettagli e i movimenti, sia degli attori che della macchina da presa, e sfruttarli per suscitare emozioni, comunicare significati ed esprimere le relazioni tra i personaggi. I paesaggi suggestivi dominano le scene e all'elemento visivo si accompagna quello sonoro, curato con attenzione per dare alla colonna sonora l'impressione di essere coerente con l'epoca ma anche godibile per lo spettatore contemporaneo.

Wright considera i suoi collaboratori come una famiglia, e da questo momento nasce l'abitudine di richiamare nei progetti seguenti i professionisti con i quali ha già lavorato, come il direttore della fotografia Seamus McGarvey, il compositore delle musiche Dario Marianelli e attori tra cui Kiera Knightly e Matthew Macfadyen; questo team si riunirà nella realizzazione di diversi film, come ad esempio *Anna Karenina*³³⁸.

Nel 2007 Wright affronta il suo secondo adattamento cinematografico, *Atonement* (*Espiazione*). Rimanendo fedele alla struttura del romanzo concepito da Ian McEwan, il regista trova il modo di mettere in scena un film dedicato alla scrittura, quella della protagonista Briony, che fin da bambina inventa e scrive storie. Wright affida così ancora una volta alla potenza delle immagini il compito di esprimere quanto comunicano le parole scritte. Il movimento della macchina da presa questa volta esprime il meglio di sé

³³⁷ *Idem*, pp. 17-23.

³³⁸ *Idem*, pp. 27-42.

nei piani sequenza, sfruttati per mancanza di budget, ma che caratterizzano positivamente l'opera³³⁹.

Dopo *Espiazione*, Wright soffre di stress e rimane vittima di una forte crisi di nervi, causata dalla pressione e dalle aspettative che lui stesso si impone. Trova una valvola di sfogo nella realizzazione di *The Soloist (Il Solista, 2009)*, che tratta appunto di salute mentale, oltre che di musica. Il film, un racconto autobiografico contemporaneo, sorprende il pubblico che ormai conosce e apprezza Wright come autore di adattamenti di storie in costume dai toni romantici e melodrammatici. Forse anche per questo motivo l'opera non riscuote un grande successo³⁴⁰.

La deviazione di percorso continua nel 2011 con *Hannah*, un film d'azione che è al tempo stesso un racconto di formazione e una favola dai toni *dark*. Wright è entusiasta di affrontare un genere nuovo con una storia di denuncia sociale che faccia riflettere, riportando però in scena la figura della donna forte a cui il suo pubblico è abituato. Il film riscuote buoni incassi e riceve ampio consenso³⁴¹.

Il 2012 segna il ritorno all'adattamento di opere in costume: è il momento di *Anna Karenina*. Quest'opera permette al regista di esprimere più che mai il proprio estro creativo, riproponendo in modo coraggioso il classico russo, già adattato numerose volte. L'aiuto di Tom Stoppard per la sceneggiatura è indispensabile: assieme valutano le *story lines* e gli eventi chiave da privilegiare all'interno del corposo romanzo, analizzando a fondo le diverse possibilità. Decidono di riservare più spazio alla storia di Levin, al contrario degli adattamenti precedenti³⁴².

Nel 2015 un nuovo adattamento attende il regista: gli viene affidato l'ambizioso progetto di mettere scena la storia già ampiamente rimaneggiata di Peter Pan. Wright decide così di puntare su qualcosa di nuovo, rendendo Peter e Capitan Uncino alleati. Per la prima volta nella sua carriera il regista fa un uso abbondante della computer grafica, anche se la dinamicità delle riprese rimane un punto focale del suo lavoro. *Pan (Pan, Viaggio sull'isola che non c'è)* viene però stroncato dal pubblico e riscuote pochi incassi, nonostante il grandissimo budget messo a disposizione³⁴³.

³³⁹ *Idem*, pp. 43-56.

³⁴⁰ *Idem*, pp. 59-70.

³⁴¹ *Idem*, pp. 73-84.

³⁴² *Idem*, pp. 87-99.

³⁴³ *Idem*, pp. 105-115.

L'anno seguente, deluso dal fallimento di *Pan*, Wright ritorna alle origini e dirige *Nosedive (Caduta libera, 2016)*, il primo episodio della terza stagione della serie *Black Mirror*. Il lavoro gli dà nuova forza e lo aiuta a riprendersi, permettendogli di sfruttare al massimo il suo estro e la sua immaginazione. Le ottime recensioni lo ripagano per gli sforzi compiuti. L'attenzione per il dettaglio delle mani (già ampiamente presente nelle opere precedenti) trova qui la sua massima espressione, grazie alle molteplici riprese di *smartphone* e dispositivi tecnologici maneggiati dai protagonisti della puntata³⁴⁴.

Nel 2017 affronta un *biopic* che avrà grande successo: *The Darkest Hour (L'ora più buia)*; il film tratta il controverso personaggio di Churchill e la difficile decisione della ritirata da Dunkerque. Pur non rinunciando alla sua solita attenzione per i dettagli, Wright opera scelte inusuali per il suo stile: lunghi monologhi, scenari ripetitivi e claustrofobici, un uso più statico della macchina da presa. Tali scelte compositive riescono nondimeno a descrivere efficacemente la tensione e la pressione a cui è sottoposto Churchill, mostrandolo sia nelle occasioni pubbliche che nella sua vita privata. In tal modo il regista smorza l'aura mitica che avvolge la figura del Primo ministro britannico, svelando la sua fragilità di essere umano³⁴⁵.

Nel 2021 esce *The Woman in the window (La donna alla finestra)*, adattamento del romanzo thriller di A.J. Finn. Sfortunatamente, il film non riscuote grande consenso³⁴⁶.

Nel 2022 è invece il turno di *Cyrano*, adattamento della famosa tragedia teatrale di Edmond Rostand, girato in Sicilia, principalmente a Noto³⁴⁷. La reinterpretazione in chiave *musical* unita al cambiamento fisico di Cyrano de Bergerac, che in questa versione soffre di nanismo, suscita apprezzamento e consensi³⁴⁸. Wright riassume così il proprio lavoro e l'approccio alla regia:

Ogni volta che realizzo un film, mi riprometto di reimparare questo mestiere e affinare le mie abilità, per trovare il linguaggio che meglio esprime la storia a cui mi sto accostando. I film, come la letteratura, sono una serie di segni e immagini senza senso: con un'attenta conoscenza della loro

³⁴⁴ *Idem*, pp. 115-119.

³⁴⁵ *Idem*, pp. 121-128.

³⁴⁶ La donna alla finestra, IMDb, www.imdb.com/title/tt6111574/, ultima consultazione 13/05/2022.

³⁴⁷ Cfr. Oppenheimer, J., "Picture Partners", *American Cinematographer*, 103:2 (2022), pp. 14-15.

³⁴⁸ Cfr. Debruge, P., "Cyrano", *Variety*, 355:4 (2022), p. 109.

grammatica essi possono rivelarsi portali aperti verso esperienze capaci di cambiare la vita e le menti delle persone per sempre³⁴⁹.

3.4 *Anna Karenina*: la trama

Il romanzo racconta la storia di Anna, donna dell'alta società Pietroburghese sposata al funzionario di stato Karenin. È una donna rispettata e ammirata, considerata una moglie perfetta e una madre amorevole per il figlio Serëža. Questa felicità è solo apparente, perché quando Anna incontra Vronskij, un giovane ufficiale dell'esercito, viene travolta da un turbine di passione che la porterà ad abbandonare tutto: il marito, la sua raffinata vita e persino il figlio. Proprio questa intensa passione e lo scandalo che ne deriva saranno la causa della sua tragica fine.

Alla storia di Anna si intrecciano quelle del fratello Oblonskij, che ha tradito la moglie Dolly, e quella di Levin, profondamente innamorato di Kitty. Nello specifico, il romanzo è composto da otto parti, in cui le vicende sono arricchite da dettagliate descrizioni e le emozioni dei personaggi vengono esplorate in modo approfondito.

La prima parte si apre con il tradimento di Stepan Arkad'ič Oblonskij, detto Stiva. La moglie Dar'ja Aleksandrovna, chiamata Dolly, ha scoperto un biglietto del marito indirizzato alla governante francese e ne è rimasta profondamente sconvolta. La situazione in casa è fuori controllo, Dolly si rifiuta di parlare al marito e di perdonarlo. Stiva, dal canto suo, è dispiaciuto non tanto per il fatto in sé, quanto per la reazione della moglie e le conseguenze sulla vita familiare. Mentre i rapporti tra i due rimangono tesi, Oblonskij si reca a lavoro: è il capo di un ufficio amministrativo, una posizione avuta grazie al funzionario Aleksej Aleksandrovič Karenin, marito di sua sorella Anna. Lì incontra Konstantin Dmitrič Levin. I due sono buoni amici, nonostante siano persone molto diverse. Oblonskij è un uomo estroverso e bonario, abituato al lusso della città e ai vizi che questa vita comporta, mentre Levin, appartenente a un'importante casata moscovita, è riservato e timido, ma anche un uomo dai forti principi morali e molto orgoglioso della sua vita in campagna. Levin è innamorato di Kitty, la principessina della nobile famiglia Ščerbackij, nonché sorella di Dolly. Questi suoi sentimenti sono il motivo

³⁴⁹ Cfr. Wright, J., *Filling the space you leave: Joe Wright on building your film around audience's emotions in post-production*, in *Movie Maker*, 20 novembre 2017, www.moviemaker.com/archives/mm_guide_2018/joe-wright-on-post-production-mm-guide-2018 (cit. in Torsiello, op. cit., p 128).

della visita all'amico: ha finalmente deciso di chiedere la mano della sua amata e cerca il sostegno di Oblonskij e della moglie. Stiva lo avverte che Kitty ha già un contendente, il conte Aleksej Kirillovič Vronskij, un giovane di buona famiglia, ufficiale dell'esercito, bello, intelligente e affabile. Tuttavia, è sicuro che Kitty sceglierà Levin e sostiene fermamente l'amico. Levin si incontra anche con il fratellastro da parte di madre, Sergej Ivanovič Koznyšev, un famoso e rinomato scrittore. Levin lo stima, ma i due hanno un rapporto freddo, dovuto anche a delle visioni di vita diverse: infatti, non appena Koznyšev scopre che Levin ha abbandonato lo *zemstvo*³⁵⁰, se ne rammarica. Il fratellastro comunica a Levin di aver scoperto che anche Nikolaj, il fratello maggiore di Levin, si trova a Mosca, ma non vuole essere disturbato. Nikolaj conduce una vita all'insegna dello sperpero e dei vizi e, nonostante Levin gli voglia bene, Nikolaj si tiene lontano da lui e dal fratellastro. La sera stessa Levin si reca a casa della famiglia Ščerbackij e, rimasto solo con Kitty, le chiede di sposarlo. Per quanto Kitty provi affetto per Levin e tenga a lui, rifiuta la sua proposta: è innamorata di Vronskij e attende di ricevere una proposta da parte sua. Amareggiato, Levin tenta di andarsene ma viene trattenuto da altri ospiti sopraggiunti, tra cui proprio Vronskij. L'intesa tra Kitty e il conte è evidente, ma quello che Levin non sa è che Vronskij non prova amore nei confronti di Kitty: trae piacere dal corteggiamento, dai balli e dalla frequentazione di casa Ščerbackij, ma non ha alcuna intenzione di convolare a nozze. Levin è amareggiato e decide di tornare in campagna. Prima però si reca a fare visita al fratello Nikolaj, nonostante avesse chiesto di non essere disturbato. Giunto nell'albergo dove alloggia il fratello, Levin lo trova assieme a un uomo e a una donna, una certa Mar'ja Nikolaevna, una ex prostituta che Nikolaj ha accolto e considera sua moglie. Levin nota che il carattere burrascoso del fratello non è cambiato, il suo umore si altera molto in fretta e il minimo fastidio lo rende aggressivo. Rimasto solo con Mar'ja Nikolaevna, la donna gli confida che Nikolaj beve molto e che la sua salute è peggiorata. Levin le fa promettere che in caso di necessità l'avrebbe contattato e che avrebbe cercato di convincere Nikolaj a trasferirsi nella sua tenuta a Pokrovskoe. La narrazione si concentra poi su Vronskij, che si reca alla stazione ferroviaria per accogliere la madre,

³⁵⁰ “Consigli elettivi creati in alcune province della Russia europea nel 1864. Formati da rappresentanti di tutte le classi sociali, con modalità che tuttavia favorivano la nobiltà terriera, erano investiti di limitate competenze nell'ambito dell'amministrazione locale. Incrementati dal governo provvisorio costituitosi nel febbraio 1917, vennero aboliti dopo la Rivoluzione d'Ottobre” (definizione di *zemstvo*, Enciclopedia Treccani, www.treccani.it/enciclopedia/zemstvo/#:~:text=zemstvo%20Consigli%20elettivi%20creati%20in,ambito%20dell'amministrazione%20locale, ultima consultazione 25/05/2022).

arrivata da San Pietroburgo. Là incontra Anna Arkad'evna Karenina, giunta a Mosca per aggiustare il matrimonio del fratello. Per la causalità del destino, Anna ha viaggiato assieme alla madre di Vronskij, che per tutto il tempo le ha parlato del figlio. Anna e il conte si incrociano mentre lei scende dal treno e si scambiano uno sguardo significativo. Dopo che Anna incontra il fratello, ritorna sul treno per salutare la contessa Vronskaja, che nel frattempo è stata raggiunta dal figlio. Anna e Vronskij si presentano ufficialmente ed è evidente che entrambi provano attrazione reciproca. Subito dopo accade un incidente: un uomo finisce travolto dal treno. Anna rimane particolarmente colpita dall'accaduto, così come dal gesto di gentilezza di Vronskij che offre dei soldi per aiutare la famiglia dell'uomo. In seguito, a casa Oblonskij, l'intervento di Anna è provvidenziale: riesce a convincere Dolly a perdonare il marito e riappacifica la famiglia. Anna è considerata da tutti una donna veramente eccezionale: intelligente, premurosa, affascinante ed elegante, che sa sempre cosa dire e come comportarsi. Durante il soggiorno a casa del fratello, la Karenina incontra Kitty, la quale rivela i suoi sentimenti per Vronskij. Una sera Vronskij passa a casa Oblonskij per avere informazioni su un pranzo a cui avrebbe dovuto partecipare con Stiva. Anna, trovandosi vicino alla porta di casa, incrocia lo sguardo del conte e prova una sensazione di entusiasmo mista a timore. Lui stesso assume un'espressione indecifrabile. La settimana successiva, in occasione di un ballo a casa Ščerbackij, Kitty si aspetta di ricevere la tanto agognata proposta di matrimonio da Vronskij. Accade invece tutto il contrario: l'interesse dell'uomo per Anna diventa palese quando i due danzano assieme la mazurca e Anna, anche se incerta perché a conoscenza dei sentimenti di Kitty, non riesce a resistere al fascino dell'ufficiale ed esprime tutto il suo entusiasmo. Il giorno successivo la Karenina riparte in gran fretta per Pietroburgo, agitata per ciò che è successo la sera prima. Durante il viaggio cerca di rassicurarsi riguardo alla sua innocenza ma, scesa dal treno in un momento di sosta per prendere aria, incontra Vronskij, che le confessa di essere partito per poterle stare vicino. Anna, sempre più sconvolta, torna sul treno; durante il resto del viaggio l'agitazione si confonde con uno stato di gioia ed eccitazione. Giunta alla stazione di Pietroburgo, trova il marito ad attenderla. Karenin viene descritto come un uomo importante, colto e rispettabile, ma fin troppo preso dal suo lavoro di funzionario ministeriale. Vronskij li raggiunge e si presenta al marito, facendo capire ad Anna di non avere alcuna intenzione di arrendersi.

All'inizio della seconda parte viene raccontata la situazione in casa Ščerbackij: Kitty è inconsolabile per quanto avvenuto con Vronskij; al tempo stesso è profondamente pentita di aver rifiutato Levin, che le ha dimostrato affetto sincero e a cui lei stessa in realtà vuole molto bene. La principessina però non vuole esternare i suoi sentimenti e la famiglia crede che la sua mancanza di appetito e la sua tristezza siano dovute alla malattia: decidono quindi di partire per l'estero per farla riposare e svagare. Nel frattempo, a Pietroburgo, Anna e Vronskij si incontrano nelle occasioni mondane dell'alta società: se all'inizio Anna credeva d'essere contrariata dall'insistenza di lui, ben presto inizia a rallegrarsi per questi incontri. Per poterlo incontrare più spesso, Anna smette di frequentare la cerchia della contessa Lidija Ivanovna e si unisce a quella della principessa Betsy Tverskaja, cugina di Vronskij, che capisce subito cosa si nasconde dietro alle apparenze. Anche le persone attorno a loro iniziano a sospettare qualcosa e i pettegolezzi corrono in fretta. In occasione di una serata a casa della Tverskaja, Anna e Vronskij si isolano dal resto degli ospiti, tra cui vi è anche Karenin, e trascorrono la serata a discutere animatamente. Karenin non reputa la cosa sconveniente, ma si accorge che il resto degli invitati li guarda con sospetto. Decide dunque di affrontare Anna: non è geloso, si fida della moglie, ma è preoccupato per la loro reputazione, così le chiede di darsi un contegno. Anna, sorprendendosi della sua stessa capacità di mentire, afferma con allegria e disinvoltura di non sapere a cosa il marito si stia riferendo. Karenin capisce che nasconde qualcosa e da quel momento i loro rapporti si raffreddano. Ogni volta che Karenin cerca di affrontare l'argomento rimane turbato dalla disinvoltura di Anna, non la riconosce più e non riesce a dirle quello che vorrebbe. La relazione tra Anna e Vronskij continua e i due iniziano a frequentarsi in segreto, finché Anna non rimane incinta: Vronskij ne è contento e pensa che sia l'occasione giusta perché Anna lasci il marito. Anna è in preda a molti sentimenti diversi: è tormentata dai sensi di colpa, frustrata dalle continue menzogne e dal peso di dover mantenere la relazione segreta, ma al tempo stesso non ne vuole sapere di confessare il suo tradimento al marito, sicura che per evitare lo scandalo Karenin farebbe finta di nulla. È anche preoccupata di perdere suo figlio Serëža, a cui tiene moltissimo. Ma, oltre a tutto questo, è anche follemente innamorata di Vronskij. Qualche ora più tardi, Vronskij partecipa a una corsa a cavallo indetta per gli ufficiali militari. A un passo dalla vittoria, cade rovinosamente: Anna, tra il pubblico, reagisce con un urlo che non riesce a reprimere, agitata per la preoccupazione nei

confronti dell'uomo amato. Karenin, anche lui presente, non può non accorgersene e per salvare le apparenze la porta via con sé. Durante il viaggio in carrozza lui la rimprovera per il suo comportamento, così lei confessa l'adulterio e scoppia in un pianto disperato. Parallelamente, la narrazione racconta come Levin, profondamente amareggiato, cerchi di occupare la mente dedicandosi alla conduzione della sua azienda agricola e al libro di agraria che ha iniziato a scrivere, riproponendosi di abbandonare l'idea del matrimonio. Oblonskij, che non ha cambiato atteggiamento e continua a tradire la moglie, fa visita a Levin e gli racconta della fuga di Vronskij e delle condizioni di salute di Kitty, incoraggiando l'amico a proporsi di nuovo alla principessina. La ferita nell'orgoglio di Levin è però troppo profonda e l'uomo rifiuta categoricamente. Nel frattempo, Kitty si trova con la famiglia in una stazione termale della Germania. Là la principessina conosce *madame* Stahl, una nobildonna russa accompagnata da una ragazza presa sotto la sua protezione, Varen'ka. Kitty rimane affascinata dalla gentilezza e dall'altruismo con cui Varen'ka si occupa di tutti i malati presenti alla stazione termale, tra cui vi è anche Nikolaj Levin, molto debilitato. Dopo essere diventata sua amica, Kitty cerca di imitare Varen'ka ma capisce presto che non è la sua vera natura. Di ritorno a Mosca, Kitty finalmente si sente più tranquilla e il dolore provato diventa solo un ricordo.

La terza parte continua la narrazione della vita di Levin in campagna. Koznyšev fa visita al fratellastro, con cui dibatte in più occasioni sullo status del contadino russo e sulla necessità di dedicarsi al bene della collettività. Levin si dedica al lavoro manuale e falcia assieme ai suoi contadini: questa attività lo rallegra e lo distrae, ma lo fa anche riflettere sull'opportunità di gestire la sua azienda assieme ai contadini. Nel frattempo, Dolly e i figli si stabiliscono per le vacanze a Ergušovo, non molto distante da Pokrovskoe, e Levin li aiuta a sistemarsi. Anche Dolly, come aveva già provato a fare il marito, cerca di far capire a Levin che adesso Kitty potrebbe accettare una nuova proposta di matrimonio, ma lui non vuole sentir ragioni. Il lavoro nei campi e l'amicizia con uno dei contadini lo spinge a pensare alla direzione che dovrebbe assumere la sua vita. Rimane colpito da una giovane coppia sposata, che gli fa apprezzare la semplicità della vita del lavoratore: si chiede allora se debba abbandonare tutto per sposare una contadina. Il giorno dopo, però, sulla strada per Ergušovo, Levin vede Kitty in una carrozza. Anche Kitty lo vede e lo riconosce. Quell'incontro fugace gli fa capire di amarla ancora e di non voler rinunciare a lei. Tuttavia il ricordo dell'umiliazione è ancora troppo forte. In seguito,

il fratello Nikolaj gli fa inaspettatamente visita e Levin scopre che è gravemente malato, tanto da essere vicino alla morte. Sebbene entrambi ne siano consapevoli, non riescono ad affrontare l'argomento. Presto il carattere burbero e aggressivo di Nikolaj ha il sopravvento, così l'uomo riparte. Levin, profondamente scosso, decide di partire a sua volta e recarsi in Europa per indagare i metodi di gestione delle aziende agricole. Nel frattempo, a San Pietroburgo, Karenin si comporta proprio come aveva predetto Anna: finge di non sapere nulla dell'adulterio per mantenere le apparenze in società, ma le impone di smettere di vedere Vronskij, minacciandola di toglierle il figlio. Karenin, sicuro di essere nel giusto e soddisfatto della sua decisione, si getta a capofitto nel lavoro per distrarsi. Sulle prime, Anna pensa di scappare con Serëža, ma poi decide di fingere di assecondare il marito e continuare a vedere Vronskij di nascosto. Vronskij vorrebbe che Anna divorziasse da Karenin, e nel mentre inizia a preoccuparsi per la sua carriera nell'esercito e per la sua posizione economica.

La quarta parte approfondisce la difficile situazione di Anna, Vronskij e Karenin. Anna diventa gelosa di Vronskij, infastidita dalle occasioni in cui si trova con gli amici a bere e festeggiare. Vronskij, benché la ami, soffre per la gelosia dell'amata. La gravidanza di Anna procede e lei si convince che morirà di parto, quasi auspicando tale esito come soluzione ai suoi tormenti. Una sera, quando Vronskij si reca a casa di Anna, si imbatte in Karenin, che avrebbe dovuto essere fuori per lavoro. Karenin apparentemente fa finta di nulla e si allontana, ma quando più tardi ritorna si infuria con la moglie e prende dal suo studio la corrispondenza con Vronskij per poterla usare come prova nel procedimento di divorzio. Decide quindi di mandare il figlio dalla sorella e parte per Mosca, dove si reca da un avvocato divorzista. Alla stazione di Mosca, Karenin incontra Oblonskij e Dolly. L'uomo li tratta con grande freddezza, dato che presto non avrebbero più avuto alcun legame familiare. Quando comunica a Stiva la situazione, il cognato cerca di dissuaderlo. Visto lo scarso successo delle sue parole, Oblonskij lo invita a pranzo, sperando che Dolly possa convincerlo. Invita anche altri ospiti, tra cui Levin e Kitty. Alcuni invitati iniziano a parlare di un tale che ha sfidato a duello l'amante della moglie ed è morto. Karenin reagisce con indifferenza e, spostandosi in salotto, viene preso in disparte da Dolly. Saputa la verità, Dolly implora Karenin di non chiedere il divorzio, preoccupata per la reputazione di Anna. Gli chiede di perdonarla così come lei ha perdonato Stiva, proprio su consiglio di Anna. Karenin non vuole sentire ragione e se ne

va. Levin e Kitty approfittano della situazione per chiarire i propri sentimenti e riappacificarsi: con l'aiuto di un gesso scrivono solo le iniziali delle parole che vorrebbero dirsi. Riescono a ricomporre le frasi e, in questo modo, si confessano amore reciproco. La mattina seguente Levin si reca a casa Ščerbackij per fare la proposta ufficiale, che viene accettata con la benedizione dei genitori della principessa. Karenin riceve un telegramma da Anna con cui lo avvisa di essere in punto di morte. L'uomo dapprima pensa che sia un inganno per evitare il divorzio, ma poi decide di tornare a Pietroburgo per verificare di persona. Una volta arrivato incontra Vronskij, disperato per l'imminente morte della donna amata. Anna, che ha partorito una bambina, è delirante e implora il perdono di Karenin, rinnegando l'amore per Vronskij e pentendosi profondamente. Karenin, impietosito, mette da parte la rabbia e la perdona, prendendosi anche cura della neonata. Vronskij viene allontanato e, sentendosi umiliato e disperato, si spara al petto, ma sbaglia il colpo e sopravvive. Anche Anna, inaspettatamente, sopravvive. Vronskij, una volta rimesso, decide di partire per un incarico militare nel Taškent, ma prima chiede di poter incontrare Anna un'ultima volta. Lei rifiuta in modo deciso. Una volta che la gioia per il perdono ricevuto si esaurisce, Anna inizia a sentirsi intimorita dal marito e oppressa dalla sua presenza: lo odia per la sua eccessiva generosità e per la sua virtù. Si rammarica di non essere morta, convinta che sarebbe stata la soluzione a tutti i suoi problemi. Oblonskij intercede per la sorella e chiede a Karenin di concederle il divorzio. Karenin capisce che la situazione è insostenibile, ma adesso che ha finalmente perdonato Anna teme per la sua posizione sociale. Inoltre, non sa cosa fare con Serëža: affidarlo alla madre comprometterebbe la sua educazione, ma allontanarlo da lei sarebbe crudele. Nonostante tutto, non trova altra via d'uscita e acconsente. Vronskij, dopo aver saputo dalla principessa Tverskaja che Karenin acconsente al divorzio, accorre da Anna e i due si ricongiungono con grande gioia. Vronskij rifiuta l'incarico a Taškent e dà le dimissioni dall'esercito. Anna però non ritiene necessario il divorzio, e così la coppia parte per l'estero senza più preoccuparsi del matrimonio di lei.

La quinta parte inizia raccontando i preparativi del matrimonio di Levin e Kitty, durante i quali il primo deve fare i conti con la sua mancanza di fede e il senso di disagio nel compiere riti come la confessione e la comunione, necessari per la celebrazione dell'unione con Kitty. Al tempo stesso l'uomo inizia a riflettere sul significato della religione. Il giorno del matrimonio Levin ha dei ripensamenti e inizia a chiedersi se sia la

cosa giusta da fare, dubita di come Kitty possa amarlo e a un tratto si sente di nuovo geloso di Vronskij. Confrontandosi con l'amata i suoi dubbi si sciolgono e i due si sposano felicemente. Nei tre mesi successivi Levin scopre che la vita matrimoniale non è così semplice e tranquilla come se l'era sempre immaginata: rimane turbato dai frequenti litigi e dal fervore con cui Kitty si dedica alla gestione della casa, indignandosi perché pensa che gli interessi della moglie siano superficiali. Si ricrede quando insieme si recano a trovare Nikolaj in punto di morte, e Levin vede con quanto affetto e quanta premura Kitty si prenda cura di lui nonché con quanta prontezza sappia gestire la situazione; inoltre Levin teme che Kitty possa sentirsi a disagio in presenza di Mar'ja Nikolaevna, ma la moglie non ha alcun pregiudizio nei confronti della donna. Dopo qualche giorno Nikolaj, circondato dall'affetto dei suoi cari, muore. Poco dopo si scopre che Kitty aspetta un figlio. Nel frattempo Anna e Vronskij hanno girato l'Italia per tre mesi e si sono poi stabiliti in una piccola città. Anna accantona i pensieri legati alla sua colpa e alla sua situazione a San Pietroburgo, godendosi la felicità della tanto agognata libertà. Vronskij, dopo un iniziale periodo di gioia, inizia a sentire che la felicità va diminuendo e prova malinconia. A causa della loro relazione vaga, non ufficiale, i due non possono avere rapporti stretti né con la società locale né con quella russa. Vronskij non ha alcun modo di impiegare le giornate, così si dedica a qualsiasi cosa gli capiti: prima la politica, poi la lettura e la pittura, scambiando questi passatempi per aspirazioni di vita. Vronskij incontra un vecchio compagno del reggimento e per suo tramite conosce un pittore. Assieme all'amata inizia quindi a frequentare lo studio dell'artista, ma questa vita presto li annoia. Decidono di tronare a San Pietroburgo. Anna, che mentre era all'estero sembrava quasi essersi dimenticata di Serëža, avverte ora un disperato bisogno di incontrarlo. Karenin ha detto al bambino che la madre è morta, non sapendo come altro spiegare la situazione, ma Serëža non ci ha mai creduto veramente e attende il suo ritorno. Anna chiede di vederlo ma Karenin, che inizialmente è disposto ad accettare, rifiuta su consiglio della contessa Ivanovna. La donna, infatti, rimasta l'unica amica di Karenin, si è innamorata di lui e teme che Anna possa insinuarsi di nuovo nelle loro vite. Anna, infuriata per il rifiuto, si reca a casa di Karenin a volto coperto e riesce a introdursi nella camera del figlio. Anna e Serëža si riuniscono con grande commozione, ma il momento dura poco: per evitare Karenin, Anna fugge, finendo comunque per incrociarlo sull'uscio della stanza. Nonostante sia riuscita nel suo intento, Anna è triste e sconsolata, non si rassegna all'idea

di non poter rivedere più il figlio. Non riesce ad amare allo stesso modo la bambina avuta con Vronskij, anche lei chiamata Anna, e lascia che a occuparsene sia la balia. Vronskij constata che la società russa è propensa ad accoglierlo ma non ha dimenticato le azioni della Karenina, che viene considerata una presenza sconveniente. Inoltre l'uomo non capisce la tristezza di Anna per il figlio e nota in lei degli sbalzi d'umore che gli fanno mettere in dubbio i sentimenti dell'amata. Anna invece cade di nuovo preda alla gelosia e sospetta che Vronskij non tenga più a lei. Una sera, scegliendo di ignorare la sua situazione, si reca a teatro nonostante Vronskij la scongiuri di non farlo. Là un nobiluomo le rivolge la parola ma la moglie dell'uomo, sconcertata, gli impone di non parlare alla Karenina e dice che è vergognoso sedere vicino a lei. Vronskij, giunto anche lui a teatro, viene a conoscenza dell'accaduto. A casa Anna gli dà la colpa delle sue disgrazie e lo accusa di non amarla come lei ama lui. Vronskij la rassicura sul suo amore per calmarla ma, dentro di sé, prova vergogna. Il giorno seguente si riappacificano e partono per la campagna.

La sesta parte si apre raccontando le vicende della famiglia Levin in campagna, dove per l'estate sono ospiti la principessa Ščerbackij, Dolly, Koznyšev e Varen'ka, l'amica di Kitty. L'arrivo di Oblonskij assieme a Vasen'ka Veslovskij, un lontano cugino degli Ščerbackij, getta scompiglio, perché Levin si scopre geloso di lui. Ancora una volta Kitty trova il modo di rassicurare il marito e risolvere la situazione. Per dimostrarle di essersi tranquillizzato, Levin parte per una battuta di caccia con Stiva e Veslovskij. Nonostante Levin prenda quest'ultimo in simpatia, una volta tornati a casa la gelosia si riaccende in lui e invita l'uomo ad andarsene. In seguito Dolly si reca da Anna per farle visita. Durante il viaggio Dolly riflette sulla condizione dell'amica e non condanna le sue scelte, anzi, pensa che abbia fatto bene a seguire l'uomo amato. Al contempo pensa a se stessa e al suo matrimonio, chiedendosi se perdonare Stiva sia stata la scelta giusta: sa che il marito non è cambiato e continua a tradirla. All'arrivo di Dolly le due donne si ricongiungono con gioia. Anna porta l'amica nella camera della figlia Annie, come l'ha soprannominata lei, dove la balia si sta prendendo cura della bimba. Dolly capisce che la visita della madre è un evento piuttosto inusuale. Anna non sa dove trovare i giochi per la figlia né quanti denti abbia, dimostrando così di non esserle particolarmente affezionata. In seguito Vronskij prende in disparte Dolly e le spiega di essere addolorato per il fatto che la bambina sia una Karenina e non possa prendere il suo cognome, così

come non potrebbero prenderlo eventuali figli futuri. Le chiede dunque di convincere Anna a chiedere il divorzio. La sera, nella camera di Dolly, Anna vuole sapere che cosa l'amica pensi della sua situazione. Non attende però risposta e si informa di cosa abbiano discusso lei e Vronskij nel pomeriggio. Dolly le parla del divorzio e della questione del cognome. Anna risponde di non voler più avere figli e che in ogni caso è sicura che Karenin, sotto l'influenza della contessa Ivanovna, non le concederebbe mai il divorzio. Dolly capisce tutta la pena che prova Anna. Ripartita l'amica, Anna e Vronskij continuano la loro vita in campagna. Anna fa uso sempre più spesso di oppio per riuscire ad addormentarsi. Vronskij, che ora è giudice di pace e si sta occupando della costruzione di un ospedale, è soddisfatto della sua vita, ma al contempo la gelosia di Anna, che emerge ogni volta che lui si reca in città, e il pensiero di non essere più libero lo attanagliano. In autunno Vronskij parte per recarsi alle elezioni nobiliari del governatorato di Kašin. Stranamente Anna non ha niente da obiettare. Là Vronskij incontra Oblonskij e Levin. Levin, che dapprima tenta di evitarlo, cerca poi il modo di conversare con Vronskij e rimediare al loro primo incontro a casa Ščerbackij, in cui si era mostrato tanto scontroso. Seppur con qualche difficoltà, riescono ad avere una conversazione sul lavoro del giudice di pace. Le elezioni durano cinque giorni, e il sesto Vronskij riceve una lettera da Anna che gli comunica che Annie è molto malata e che lei stessa avrebbe voluto raggiungerlo, ma avendo cambiato idea prega che sia lui a tornare a casa. L'uomo, irritato, non può fare altro che ripartire. Una volta arrivato, trova la bambina già guarita. La malattia non era grave, ma Anna, sopraffatta dal pensiero che Vronskij non l'amasse più, non era riuscita a trattenersi dallo scrivergli quella lettera e chiedergli di tornare, pur sapendo di sbagliare. Vronskij esprime il suo scontento per il comportamento di Anna, la quale, per renderlo felice, gli dice di essersi finalmente decisa a scrivere a Karenin per chiedere il divorzio. In attesa di una risposta, i due si trasferiscono a Mosca.

Nella settima parte si racconta dell'irrequietezza di Levin: tornato a Mosca con la moglie, la vita in città gli risulta gravosa, non si sente a suo agio e non sa di preciso a cosa dedicarsi. Inoltre la loro situazione economica si aggrava, così come quella della famiglia Oblonskij. Un giorno Kitty, recandosi dalla madrina, incontra Vronskij: dopo un attimo di smarrimento, la ragazza riesce a darsi un contegno e a parlare con lui con tranquillità. Fiera di se stessa, lo racconta a Levin, che ne è tranquillizzato. Così, quando successivamente Levin incontra Vronskij al club, lo tratta con maggiore disinvoltura

rispetto all'ultima volta. Si unisce a loro Oblonskij che, a un certo punto, propone di far conoscere Anna a Levin. Levin è dubbioso, si domanda se Kitty approverebbe, ma Stiva non gli lascia il tempo di riflettere e si dirigono dalla Karenina, mentre Vronskij si trattiene al club. Levin viene messo al corrente da Oblonskij della situazione attuale della sorella: in attesa del divorzio da tre mesi e rifiutata da tutti in società, per combattere la solitudine si dedica ora alla scrittura di un libro per bambini e ha preso sotto la sua protezione una giovane ragazza inglese. Levin, conosciuta Anna, rimane colpito dalle sue molte qualità ma prova anche pena per lei. Tornato a casa, racconta alla moglie dell'incontro con Vronskij prima, e con Anna poi. Kitty scoppia in un pianto disperato, convinta che anche lui sia rimasto vittima del fascino di Anna. Dopo lunghe discussioni, riescono a riappacificarsi. La notte Kitty inizia il travaglio, che si rivela lungo e complicato: Levin, in preda alla paura, si ritrova a pregare e implorare Dio per la salvezza della moglie e del figlio. Dopo grandi sofferenze, Kitty dà alla luce un maschietto senza ulteriori complicazioni. La reazione di Levin non è quella che ci si aspetterebbe: invece di una gioia incondizionata, Levin prova compassione per quel bambino così fragile e indifeso. Intanto Anna, rimasta sola dopo la visita del fratello e di Levin, è infastidita che Vronskij si sia trattenuto al club e, quando torna, litigano. Anna percepisce che Vronskij, esasperato dalla sua gelosia, si sta raffreddando nei suoi confronti. Oblonskij invece, in pessime condizioni economiche, si reca da Karenin per chiedergli aiuto per ottenere un impiego più redditizio e per avere aggiornamenti sul divorzio. Karenin gli risponde che deve rifletterci. La sera si tiene un ricevimento dalla contessa Ivanovna a cui è presente anche Landau, un veggente. Le parole dell'uomo influenzano Karenin, che il giorno dopo comunica a Oblonskij di voler definitivamente negare il divorzio. Intanto la relazione tra Anna e Vronskij si fa sempre più sofferente. Vronskij si pente della situazione in cui è finito, mentre Anna, che sente l'amore di lui affievolirsi, è gelosa come non mai. In particolare, quando lui le confessa che la madre vorrebbe sistemarlo con la figlia di un - conoscente, la principessa Sorokina, il tormento di Anna si acuisce. Anna lo colpevolizza per le sue disgrazie e lo rimprovera per le sue frequentazioni in società. La donna vorrebbe tornare in campagna ma Vronskij deve andare a prendere dei documenti dalla madre prima di partire: ecco dunque che i due, esasperati, litigano. Dopo un'apparente riconciliazione, la notizia del mancato divorzio scatena un nuovo litigio. Nella mente di Anna va formandosi l'idea che l'unica soluzione a tutte le sue sofferenze sia la morte, e

prova piacere nel pensare a come Vronskij si sarebbe sentito in colpa e si sarebbe pentito se lei fosse venuta a mancare. L'assunzione di oppio non fa che peggiorare lo stato di Anna. Il giorno seguente Anna vede dalla finestra Vronskij che accoglie una carrozza. Al suo interno vi sono la principessa Sorokina e la figlia. Poco dopo, ritornato in casa, Vronskij le spiega che la principessa gli ha consegnato dei documenti da parte della madre, e per sanare la situazione si dice disposto a partire subito per la campagna. Anna gli annuncia che sarebbe partito solo lui e che se ne sarebbe pentito. L'uomo sceglie di ignorare la minaccia e si reca dalla madre. Anna entra in uno stato confusionario, manda a Vronskij tramite un inserviente un biglietto in cui lo prega di tornare a casa in modo che possano chiarirsi, dicendogli di essere spaventata. Attende con angoscia una risposta, ma quando l'inserviente torna le comunica di non aver trovato Vronskij, che è partito per la linea di Nižnij-Novgorod. Anna allora incarica l'inserviente di portare il biglietto a casa della contessa Vronskaja e spedisce anche un telegramma in cui chiede a Vronskij di tornare immediatamente. Mentre attende di nuovo una risposta, decide di andare in cerca di conforto da Dolly, dove trova anche Kitty. La sua presenza non fa che angosciare ancora di più Anna, che sente di non potersi più confidare con Dolly. La Karenina torna allora a casa, dove la aspetta un telegramma in cui Vronskij le comunica che sarebbe rientrato alle dieci. Anna non riflette però sul fatto che Vronskij non ha mai ricevuto il primo biglietto e, pervasa dalla rabbia e dalla disperazione, decide di andare alla stazione ferroviaria e fermarsi alla prima stazione della linea di Nižnij-Novgorod per attendere Vronskij e gridargli tutto il suo odio. In un momento di lucidità, capisce che Vronskij non sta veramente cercando di sostituirla con un'altra donna, che non si comporterebbe mai male con lei, ma sa che il suo amore è egoistico e per questo quello di lui si affievolisce sempre più. Arriva alla conclusione che anche se ottenesse il divorzio e la custodia di Serëža la società non la guarderebbe in modo diverso e Vronskij non l'amerebbe più come un tempo. Giunta alla stazione, in attesa del treno, ritorna nello stato di confusione di prima: la speranza di risolvere la situazione si fonde con la disperazione, tutto e tutti attorno a lei le paiono ripugnanti. Arrivato il treno, vi sale, ma durante il viaggio i passeggeri e l'ambiente circostante le suscitano orrore. Scesa alla prima stazione, trova l'inserviente a cui aveva affidato il biglietto con la risposta di Vronskij: si dispiace di non aver ricevuto subito la comunicazione e le ripete che non gli sarebbe stato possibile tornare prima delle dieci. Anna non sa che fare, finché non le torna in mente l'uomo

travolto dal treno il giorno del suo primo incontro con Vronskij. Capisce allora come agire. Convinta che la morte avrebbe risolto tutto e assaporando il pensiero del dispiacere di lui, si fa il segno della croce e si getta sotto al treno. Un attimo prima di venire travolta si pente, ma ormai è troppo tardi.

L'ottava parte racconta le vicende successive alla morte di Anna. Vronskij, distrutto dal dolore, decide di unirsi come volontario alla guerra in Serbia contro i Turchi. Non riesce più a ricordare i momenti felici passati con Anna, ma solo la minaccia divenuta realtà, ovvero che se ne sarebbe pentito. La figlia Annie viene presa in custodia da Karenin. Oblonskij ha ottenuto il lavoro che voleva. Levin pensa sempre più intensamente al suo rapporto con la religione. Giunge a mettere in dubbio le credenze di tutta una vita e i continui ragionamenti sul significato della sua esistenza lo portano più volte a considerare il suicidio. Un giorno un forte temporale sorprende Kitty e il bambino mentre si trovano in aperta campagna. Entrambi ne escono incolumi, e la felicità di Levin per l'accaduto gli fa percepire quanto voglia bene a suo figlio. Capisce anche che quanto c'è di buono nella vita è la vera manifestazione della religione, e così Levin trova finalmente la fede.

3.5 Genesi del romanzo e analisi

Tolstoj inizia la stesura di *Anna Karenina* nel 1873. L'idea di scrivere un romanzo su una donna adultera e caduta era nata tre anni prima, ma lo scrittore l'aveva abbandonata per raccogliere materiale per scrivere un libro su Pietro il Grande. La lettura di un frammento di Puškin gli dà l'ispirazione per riprendere quell'idea messa da parte. Del resto, all'epoca il tema della donna perduta era molto attuale e veniva trattato con grande interesse dagli intellettuali europei. La scrittura del romanzo dura diversi anni, durante i quali più volte Tolstoj si sente scoraggiato e pensa di abbandonare il lavoro. La cura per i dettagli e il continuo processo di revisione e correzione lo porta a scrivere ben dodici redazioni del romanzo³⁵¹. Confrontando le varie stesure, è possibile notare come "il romanzo esiga di crescere imponendosi alla volontà dello stesso autore, come vengano precisandosi, tra ripensamenti e cambiamenti, i tratti fisici e morali dei personaggi, come

³⁵¹ Cfr. Ripellino, A.M., *Per Anna Karenina. I percorsi possibili nella nascita di un grande romanzo*, Roma, Voland, 1995, pp. 5-6.

Anna trapassi da crisalide in farfalla”³⁵². Finalmente Tolstoj termina la stesura nel 1877. L’opera viene pubblicata a puntate nella rivista *Russkij Vestnik*, tranne l’ultima parte, che l’editore si rifiuta di pubblicare perché vengono ridicolizzati i volontari che combattevano in Serbia; esce come volume separato pubblicato a spese di Tolstoj. La prima edizione in forma di libro risale al 1878³⁵³. La ricezione della storia è ambivalente: se da un lato i lettori si appassionano alla trama, dall’altro l’*intelligencija* condanna lo scrittore per la glorificazione del rapporto tra padrone e contadino, per l’ostilità verso l’Occidente e per il suo atteggiamento nei confronti delle donne. L’ottava parte inoltre non viene ritenuta necessaria ed è opinione comune che non dia una vera chiusura alla storia. Lo stile tolstojano, l’attenzione ai dettagli e il modo in cui l’autore penetra la psiche dei personaggi vengono invece ampiamente apprezzati. Negli anni seguenti lo stesso Tolstoj critica il proprio lavoro e lo sminuisce³⁵⁴.

Nella prima bozza del romanzo la storia inizia in *medias res*, a fatti già avvenuti: la relazione tra Anna e Vronskij è cosa nota. Anna però si chiama Tat’jana Stavrovič ed è una donna appariscente, frivola e sfrontata. Vronskij invece ha il nome di Balašov ed è ben lontano dalla figura affascinante e carismatica della versione finale, ma è retto e dai sani principi, così come Michail Michajlovič, ovvero Karenin, allora ritratto come uomo mite e pio. Tat’jana, al contrario dei due uomini, inizialmente non soffre del triangolo amoroso creatosi e ottiene il divorzio e il matrimonio con l’amante. Come nella versione definitiva, la gelosia di lei porta al raffreddamento di lui. La protagonista, dopo aver capito di essere stata la rovina di due uomini per bene, muore gettandosi nel fiume Neva. I personaggi sono molto diversi, ma si può scorgere lo scheletro della trama definitiva. A margine del testo Tolstoj si appunta l’idea della morte causata dal treno: è infatti rimasto fortemente colpito dal suicidio di una conoscente che si era gettata sotto a un treno³⁵⁵ dopo aver lasciato un biglietto all’ex-amante in cui lo incolpava della sua morte e lo invitava a vedere il suo corpo sui binari³⁵⁶.

La seconda bozza non si discosta molto dalla prima a livello di trama, ma Tat’jana è diventata Nanà, una donna non bella, senza classe ma piacente. Il marito, questa volta chiamato Karenin, e l’amante, diventato Gagin, rimangono due uomini spiritualmente

³⁵² *Idem*, p. 6.

³⁵³ Cfr. Adelman, op. cit., p. 12.

³⁵⁴ *Idem*, pp. 13-17, 118 -124.

³⁵⁵ Cfr. Ripellino, op. cit., p. 7.

³⁵⁶ Cfr. Adelman, op. cit., p. 37.

superiori a lei. Dalla stesura successiva Tolstoj decide di iniziare la storia dal momento in cui i due amanti si conoscono. Nella quarta stesura la protagonista prende finalmente il nome di Anna e assume le qualità positive che oggi conosciamo, mentre il marito e l'amante vengono pian piano sminuiti sempre più. In questa variante è presente anche l'episodio del ballo tra Anna e Vronskij, descritto più brevemente ma con la stessa intensità³⁵⁷.

Il romanzo è costruito attraverso una struttura di simmetrie e opposti. Innanzitutto, l'opposizione tra la città e la campagna, tra il progresso e la tradizione. Poi, il tema della famiglia, dell'amore coniugale e delle varie forme che può assumere l'infelicità è rispecchiato proprio dal gioco di rimandi e rapporti reciproci: il tradimento di Oblonskij su cui si apre il romanzo anticipa e rispecchia al contrario quello di Anna; Anna consola Dolly per il tradimento del marito, quando in seguito sarà Dolly a dare sostegno ad Anna per la sua situazione; Dolly, quando cerca di convincere Levin a riconciliarsi con Kitty, svolge di nuovo lo stesso ruolo che Anna aveva svolto per lei salvando il suo matrimonio; quando Karenin annuncia a Dolly la sua intenzione di divorziare, al contempo rinasce il rapporto tra Levin e Kitty: una famiglia viene distrutta e un'altra prende forma, e in entrambi i casi il responsabile è Vronskij; Nikolaj Levin, che assieme a Mar'ja Nikolaevna rappresenta l'opposto della famiglia che Levin ha sempre sognato, muore, mentre Kitty scopre di avere una nuova vita dentro di sé; Karenin, inizialmente presentato come una marionetta del ministero, diventa poi una marionetta nelle mani della contessa Ivanovna e del veggente Landau; Anna si confida a Dolly tradendo il suo pentimento per quanto avvenuto, mentre Dolly pensa che avrebbe voluto fare lo stesso e abbandonare Oblonskij; quando Anna si reca da Dolly, convinta di star perdendo Vronskij, incontra Kitty, a cui Vronskij è stato portato via proprio da Anna; Levin alla fine, dopo la scoperta della fede e il rinnovato sentimento di amore per la famiglia, si può dire che rinasca a nuova vita, al contrario di Anna che la perde³⁵⁸. Dunque l'intreccio delle varie sottotrame a tema familiare è funzionale a mettere in risalto la vicenda di Anna, da un lato anticipata da Oblonskij e Dolly, dall'altro completamente opposta a quella di Levin e Kitty, felici e innamorati³⁵⁹. Le diverse tipologie di relazioni e modi di concepire l'amore sono funzionali per esplorare a fondo il tema della famiglia: oltre ai personaggi principali, la

³⁵⁷ *Idem*, pp. 7-8.

³⁵⁸ *Idem*, pp. 21- 43.

³⁵⁹ *Idem*, p. 34.

principessa Tverskaja tradisce il marito, che pur sapendolo non se ne cura; Varen'ka e Koznyšev, incapaci di confessare i propri sentimenti, sono destinati a rimanere soli; la contessa Ivanovna, che pur sposata non ama il marito (così come lui non ama lei), è però innamorata di Karenin ed è soddisfatta della particolare relazione d'amicizia instaurata con lui. Non va poi trascurato il ruolo dei bambini nella famiglia, che come mostrato dalle vicende dei figli di Oblonskij e da Serëža e Annie, sono vittime innocenti delle azioni dei genitori. Il romanzo non vuole esaltare il romanticismo, al contrario: condanna l'amore passionale, fine a se stesso, vissuto senza pensare alle conseguenze³⁶⁰. Così in opposizione ad Anna vi è Levin: se lei manda in frantumi la sua famiglia e vive un amore senza freni, Levin al contrario sogna di costruirsi una famiglia e prova un amore puro e semplice per Kitty. Lei, donna di città, lui, uomo di campagna. La vicenda di Levin bilancia la passione di Anna e al tempo stesso la mette in risalto³⁶¹. Accomunati dal pensiero del suicidio, infine i due scelgono due strade diverse³⁶². In una bozza dell'ottava parte, Levin vede il corpo mutilato di Anna alla stazione, e anche questo fatto lo porta alla conversione. Tolstoj decide in seguito di eliminare questo passaggio, per non rendere troppo evidente il collegamento tra i due personaggi³⁶³.

Un'altra serie di opposizioni è data dal tema dall'indecisione e dall'azione: le indecisioni di Anna e Vronskij l'una verso l'altro; l'indecisione di Dolly nei confronti del marito e quella di Oblonskij fra la moglie e le altre donne; l'indecisione di Levin sul fare o meno la proposta a Kitty e i dubbi della ragazza nel rifiuto dato; l'indecisione di Karenin su come affrontare la scoperta del tradimento della moglie. Dal lato opposto, vi sono invece le azioni di Anna, che si butta a capofitto nella relazione extraconiugale; Vronskij che corteggia insistentemente Anna finché non la conquista; Karenin che lavora incessantemente; Levin che insegue senza sosta il progetto per migliorare la sua azienda e falcia con entusiasmo assieme ai contadini; Kitty che si dedica con energia alla vita matrimoniale e all'amministrazione della casa; Oblonskij che con il suo stile di vita è sempre fuori casa, tra i club e i ristoranti³⁶⁴.

Il treno è il *fil rouge* che attraversa tutta la storia. Vicino al treno Anna incontra Vronskij, e col treno ritornano a San Pietroburgo; il treno travolge Anna e ne causa la

³⁶⁰ Cfr. Adelman, op. cit., pp. 76-79, 83, 109.

³⁶¹ *Idem*, p. 42.

³⁶² Cfr. Stenbock-Fremor, op. cit., p. 9.

³⁶³ Cfr. Adelman, op. cit., p. 14

³⁶⁴ Cfr. Stenbock-Fremor, op. cit., p. 22.

morte; nel finale, Vronskij si trova sul treno per recarsi in Serbia. Il treno rappresenta la casualità ma al tempo stesso anche il destino: durante il primo viaggio da San Pietroburgo a Mosca, Anna si trova in compagnia della contessa Vronskaja, che non fa che parlarle del figlio, e Anna stessa racconta di Serëža. E ovviamente non bisogna tralasciare l'elemento che apre e richiude il cerchio della trama: l'uomo rimasto schiacciato durante il primo incontro di Anna e Vronskij, rievocato dal suicidio finale di Anna³⁶⁵. La Karenina, dopo aver saputo di quell'incidente, lo aveva definito un "brutto segno"³⁶⁶. Da quel momento, nel corso di tutta la storia, Anna verrà perseguitata dall'incubo di un vecchio contadino sporco con la barba arruffata, che parla in francese e maneggia delle ferraglie dentro a un sacco. Anche Vronskij, quando il loro rapporto è particolarmente in crisi, fa lo stesso sogno³⁶⁷. Nel suo ultimo viaggio Anna incontra sul treno "un uomo sudicio con in testa un berretto dal quale sfuggivano alcuni ciuffi di capelli arruffati e che si chinava a guardare le ruote del treno"³⁶⁸, e le sembra familiare. Tant'è che la descrizione della morte di Anna è seguita dalla frase "Intanto il vecchio barbuto armeggiava bofonchiando sul mucchio di ferraglia"³⁶⁹. Nell'ottava parte invece Vronskij cammina per la stazione e passa accanto a dei "sacchi accatastati sulla banchina"³⁷⁰, che rievocano il sacco con cui armeggia il contadino nell'incubo. Il treno riappare anche in contesti insospettabili, come nelle prime pagine del romanzo, quando a casa Oblonskij regna la confusione e i bambini giocano con una scatola di scarpe fingendo che sia un treno, o quando Oblonskij incontra Serëža, che gli racconta del gioco della ferrovia³⁷¹ che fa a scuola³⁷². La scelta di rendere il treno portatore di sventura è coerente col pensiero di Tolstoj: se per molti all'epoca il treno significava un passo in avanti verso il progresso, lo scrittore lo considera il simbolo della corruzione che arriva dall'Occidente: il treno è infatti carico di merci di lusso (che rappresentano i vizi dell'alta società) e ha provocato le sofferenze dei lavoratori che hanno costruito i binari. Tolstoj ha raccontato anche di non sopportare di viaggiare rinchiuso per ore assieme agli altri passeggeri, solitamente

³⁶⁵ *Idem*, pp. 24, 26, 39.

³⁶⁶ Tolstoj, op. cit., p. 74.

³⁶⁷ Cfr. Stenbock-Fremor, op. cit., pp. 9, 43-44.

³⁶⁸ Tolstoj, op. cit., p. 828.

³⁶⁹ *Idem*, p. 831.

³⁷⁰ *Idem*, p. 845.

³⁷¹ È interessante notare come, nella versione tradotta da Maria Bianca Luporini, la frase assuma un significato completamente diverso. Serëža, infatti, non parla di un gioco, ma dice allo zio: "Adesso qui abbiamo la ferrovia" (cfr. Tolstoj, L., *Anna Karenina*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 1418).

³⁷² Cfr. Alderman, op. cit., p. 65.

della classe media, e dover ascoltare i loro discorsi: la stessa sensazione che Anna prova nel suo ultimo viaggio³⁷³.

Un elemento spesso non notato, o non preso in considerazione, è quello della candela. Tolstoj usa la candela come allegoria della vita e della morte: quando brucia, simboleggia la vita, quando si spegne, la morte. Quest'allegoria è costruita attraverso tre scene: nella prima parte, quando riparte per Pietroburgo, Anna cerca di leggere un libro per distrarsi dai pensieri che l'assillano. Legge alla luce di un lume, ovvero una candela all'interno di una lanterna di vetro. La candela brucia, così come la vita di Anna: "Aveva troppa voglia di viverla, la vita"³⁷⁴. Nella settima parte, la notte prima della sua morte, Anna riflette sull'idea del suicidio e su come Vronskij si sarebbe sentito in colpa, mentre la candela che illumina debolmente la stanza di spegne. Ne accende poi un'altra per sostituirla: la vita di Anna è destinata a spegnersi a breve. Dopo che la Karenina si getta sui binari, il romanzo recita: "E la candela accanto alla quale Anna aveva letto il suo libro di ansie, inganni, dolore e rabbia brillò di una luce vivida, più vivida che mai, rischiarendo quanto prima era avvolto dalle tenebre. Poi crepitò, tremula, e si spense per sempre"³⁷⁵. Il libro menzionato, non a caso, è quello che la donna ha letto durante il viaggio verso San Pietroburgo, viaggio che ha rappresentato l'inizio del cambiamento e durante il quale Anna stessa si è chiesta "E io sono davvero io?"³⁷⁶. Poco prima di scendere alla stazione dove trova la morte, tra il flusso di pensieri di Anna vi è anche quello della candela: "Non dovremmo poter spegnere la candela quando non c'è più nulla da guardare o quando guardare fa solo raccapriccio?"³⁷⁷. La prima e l'ultima apparizione di quest'allegoria sono collegate dalla borsetta rossa di Anna³⁷⁸. Nella scena del viaggio raccontato nella prima parte Anna tira fuori il libro dalla borsa, mentre prima di gettarsi sui binari la borsa la trattiene, impigliandosi e rimandando il momento della morte, come se le stesse dando un'opportunità per continuare a vivere, nello stesso modo in cui la sera precedente Anna aveva acceso una nuova candela³⁷⁹. La candela ritorna poi nelle ultime pagine dell'ottava

³⁷³ *Idem*, pp. 66-69.

³⁷⁴ Tolstoj, op. cit., p. 111.

³⁷⁵ *Idem*, p. 831.

³⁷⁶ *Idem*, p. 112.

³⁷⁷ *Idem*, p. 829.

³⁷⁸ La versione italiana riporta la parola "borsa" a p. 110, mentre a p. 831 impiega la parola "sacca". In russo, Tolstoj usa la parola *mešoček*, (cfr. Permskaja Elektronnaja Biblioteka, [/e.gorkilib.ru/node/430509](http://e.gorkilib.ru/node/430509), ultima consultazione 25/05/2022) che letteralmente significa "sacchetto", ma si può tradurre anche come "borsa" (cfr. Kovalev, V., *ilKovalev. Dizionario russo-italiano*, Bologna, Zanichelli, 2014, p. 2242).

³⁷⁹ Cfr. Stenbock-Fermor, op. cit., pp. 41-49.

parte, in occasione della conversione di Levin, quando l'uomo ripensa all'episodio in cui Dolly aveva sgridato i figli per aver bruciato dei lamponi su una candela. Così come i bambini non si rendevano conto di aver sprecato del cibo, fino a quel momento Levin non aveva capito che le teorie morali e filosofiche sulle quali si era tanto arrovellato avevano messo in secondo piano le doti dell'intelletto umano capace di riconoscere istintivamente il bene e il male, come una luce guida: la luce della candela, che illuminando il libro di Anna l'ha condotta verso la morte, e illuminando i pensieri di Levin l'ha portato alla salvezza. È significativo che la riflessione di Levin nasca dalla conversazione con un contadino, le cui parole "ronzandogli in testa e accecandolo con la propria luce"³⁸⁰ gli offrono un nuovo punto di vista³⁸¹.

Prendendo in considerazione questi elementi tematici, è possibile individuare un'architettura precisa all'interno del romanzo. Il tema della famiglia spezzata apre il racconto, a cui segue la storia di Levin, che in risposta al rifiuto di Kitty si concentra sulla sua vita, cercandovi uno scopo. Nel finale Levin trova questo scopo nella fede e nella felicità della vita familiare, che chiude il romanzo. In mezzo a questi due macro-temi si svolgono le vicende di Anna, segnate dall'arrivo e dalla partenza del treno, dalla vita vissuta senza freni e dalla morte. Tutti questi eventi trovano una congiunzione al pranzo da Oblonskij: nella casa di una famiglia spezzata i cui cocci sono stati rimessi assieme, nasce una nuova famiglia (quella di Levin e Kitty), mentre viene annunciato il disfarsi di un'altra (quella di Karenin e Anna). Nel frattempo il telegramma di Anna partoriente è in viaggio: la prima parte della relazione tra Anna e Vronskij è stata vissuta, mentre li attende la seconda, e la nascita della bambina è l'evento che dà una svolta alla situazione³⁸².

La vita di Tolstoj influenza senza dubbio la stesura del romanzo, nel quale si riconoscono non solo le opinioni dell'autore ma anche eventi da lui realmente vissuti: come Levin, anche Tolstoj si è dichiarato alla moglie usando solo le iniziali delle parole, le ha dato il suo diario personale e ha dimenticato la camicia il giorno del matrimonio; la morte di Nikolaj rievoca quella del fratello di Tolstoj, Dmitrij, il quale aveva preso sotto la sua protezione una ex-prostituta; Sergej, l'altro fratello di Tolstoj, ha dei figli illegittimi, e la stessa Sof'ja Andreevna Tolstaja è una figlia illegittima; la sorella di

³⁸⁰ Tolstoj, op. cit., p. 861.

³⁸¹ Cfr. Stenbock-Fermor, op. cit., pp. 54-61.

³⁸² *Idem*, pp. 94-98.

Tolstoj, Marija, si è separata legalmente (ma non divorziata) dal marito fedifrago col quale aveva avuto tre figli; la crisi spirituale di Levin viene provata in prima persona dallo scrittore, che contempla il pensiero del suicidio³⁸³.

Levin è sicuramente il personaggio che più rispecchia le opinioni e i pensieri di Tolstoj, quello in cui più degli altri si può rivedere la biografia dell'autore. Tolstoj affida proprio al personaggio di Levin - sostenitore di un'esistenza semplice all'insegna del lavoro e della cura della famiglia - il compito di rispettare questi ideali e mostrare come la vita in campagna possa salvare l'uomo dalle corruzioni della società³⁸⁴. La storia di Levin dà conforto a Tolstoj, come se la sorte del suo personaggio possa in qualche modo riflettersi anche sulla sua vita personale. Come lui stesso ha poi dichiarato, Tolstoj prova sentimenti contrastanti verso Anna: pur essendosi affezionato al suo personaggio, le sue vicende contrastano fortemente con gli ideali dello scrittore. Nelle pagine della sua opera l'autore condanna la protagonista e la valorizza al tempo stesso, affascinato dalla sua intricata psiche. L'alternarsi della storia della Karenina a quella di Levin non fa che enfatizzare questa sensazione di dualismo³⁸⁵.

3.6 La versione cinematografica

Il romanzo ha un ritmo lento, con lunghe descrizioni e molti dialoghi che servono a caratterizzare la grande quantità di personaggi principali e secondari. Per poter riassumere le quasi 900 pagine del libro, il film mantiene un ritmo deciso e serrato, in cui gli avvenimenti si susseguono costantemente e vengono date nuove informazioni. Allo spettatore è quindi richiesta una visione attiva per cogliere i vari dettagli e seguire lo svolgimento della trama. In 130 minuti l'adattamento riesce a riproporre essenzialmente tutti i punti chiave della storia originale e a trattare le principali *story lines*.

Il film si apre con un'indicazione spaziale e temporale: Russia Imperiale, 1874. Dopodiché, in ordine, mostra: il tradimento di Oblonskij; la proposta di Levin a Kitty e il suo rifiuto; l'incontro tra Levin e Nikolaj; l'incontro tra Anna e Vronskij alla stazione, dove il macchinista viene schiacciato dal treno; Anna a casa del fratello che convince

³⁸³ Cfr. Adelman, op. cit., pp. 37-40.

³⁸⁴ *Idem*, pp. 77, 116-117.

³⁸⁵ *Idem*, pp. 117-120.

Dolly a non chiedere il divorzio; la conoscenza tra Anna e Kitty e la visita inaspettata di Vronskij; il ballo a casa Ščerbackij; il ritorno di Anna e Vronskij a Pietroburgo, dove i due si incontrano durante le occasioni mondane e, a casa della Tverskaja, attirano l'attenzione degli altri ospiti su di loro; l'avvertimento di Karenin alla moglie; la visita di Oblonskij a Pokrovskoe, nel corso della quale racconta a Levin cos'è accaduto tra Kitty e Vronskij; la rivelazione di Anna di essere incinta; la corsa a cavallo e la caduta di Vronskij, in seguito alla quale Anna confessa il suo tradimento al marito; il lavoro di Levin in campagna, le sue riflessioni sulle gioie di una vita semplice e la visita di Kitty in carrozza; l'incontro tra Vronskij e Karenin e la decisione di quest'ultimo di chiedere il divorzio; la cena a casa di Oblonskij, dove Karenin annuncia al cognato l'imminente divorzio e Dolly cerca di dissuaderlo, mentre Levin e Kitty si confessano amore reciproco; il parto di Anna, il perdono di Karenin e poi il soggiorno all'estero di Anna e Vronskij; la morte di Nikolaj; il ritorno di Anna e Vronskij a Pietroburgo e la visita di lei al figlio; l'umiliazione a teatro di Anna; l'incontro tra Anna e Dolly; il litigio tra Anna e Vronskij per la partenza in campagna e quello per la principessa Sorokina, in seguito al quale Anna prende il treno e si getta poi sui binari; la vita familiare di Levin e Kitty, ora genitori. La conclusione della storia non è affidata a Levin, come nel romanzo, bensì a Karenin, che viene mostrato in un prato mentre Serëža gioca con la figlia di Anna e Vronskij.

Nel secondo capitolo di questa tesi è stato spiegato che la struttura più comune di una storia cinematografica è quella in tre atti: introduzione-sviluppo-conclusione. *Anna Karenina* la rispetta, anche se con alcune differenze. La prima parte presenta i personaggi principali e le loro vicende. Il punto di svolta che introduce la seconda parte è la caduta a cavallo di Vronskij e la confessione di Anna. Segue lo svolgimento della trama e le varie *story lines* vengono approfondite, anche se non vi è una definizione degli obiettivi da raggiungere, come prevede la strutturazione classica: il film segue le vite dei personaggi, che compiono delle scelte e ne affrontano le conseguenze, ma non devono affrontare una sfida particolare. Il punto di svolta è lo scandalo a teatro, che ribalta la situazione e getta definitivamente Anna nello sconforto. La terza parte, quella finale, mostra la morte di Anna, in seguito alla quale si risolvono le vicende dei protagonisti.

3.7 Le riduzioni, le aggiunte, i cambiamenti e lo spostamento di avvenimenti nella trama

La trama cinematografica è molto fedele al romanzo. Come già detto, la fedeltà non è un elemento imprescindibile di un adattamento. Il regista Joe Wright, tuttavia, ha scelto di aderire alla storia originale: le aggiunte e i cambiamenti presenti non stravolgono il senso della storia ma, al contrario, sono studiati per rendere la narrazione più fluida e comprensibile allo spettatore. Le riduzioni sono ovviamente molte e sono indispensabili per realizzare un film di una durata accettabile. Gli eventi tralasciati sono per la maggior parte non essenziali per capire le dinamiche della storia e spesso riguardano personaggi secondari. Tuttavia sono assenti alcuni passaggi importanti del romanzo.

Quando Anna raggiunge Karenin alla stazione, Vronskij si limita a osservarli tra la folla. Nel romanzo li raggiunge e si presenta, colpendo Anna per la sua audacia e facendole capire che non ha intenzione di rinunciare a lei. Inoltre Anna inizia a notare i difetti di Karenin, come se dopo aver conosciuto Vronskij il marito non le sembrasse più lo stesso. Il regista ha scelto di non riportare questi pensieri ma solo di mostrare Anna che, sottobraccio a Karenin, si gira velocemente per controllare se Vronskij è ancora nei paraggi.

In seguito al rifiuto alla proposta di Levin e alla fuga di Vronskij, nel romanzo Kitty è inconsolabile, al punto che la famiglia pensa che sia malata e la convince a soggiornare in una stazione termale per curare la sua salute. Nel film la parte in cui si trovano in Germania e Kitty conosce Varen'ka viene completamente eliminata. Non viene fatto alcun cenno nemmeno al malessere di Kitty, il cui stato d'animo è espresso solo dalla veloce conversazione che ha con Dolly riguardo al rifiuto della proposta. Questa stessa conversazione è presente anche nel testo letterario, ma ha un peso maggiore: Kitty scoppia in un attacco d'ira nei confronti della sorella e le rinfaccia di aver perdonato il tradimento del marito, sostenendo che lei non potrebbe mai perdonare Vronskij. La mancanza di profondità nella conversazione sullo schermo non mette pienamente in risalto il dolore e i dubbi di Kitty, che in realtà prova un sincero affetto per Levin e si pente della sua scelta superficiale. Inoltre l'assenza del soggiorno termale non permette allo spettatore di conoscere la maturazione personale di Kitty.

Un altro momento rilevante, solo brevemente accennato nel film, è quello del soggiorno in campagna di Dolly con i figli, durante il quale Levin li aiuta a sistemarsi. Questo passaggio è importante perché Dolly parla a Levin di Kitty. Le sue parole, unite alla visione della principessina in carrozza, risvegliano in Levin l'amore e gli fanno dimenticare l'idea di condurre una vita semplice con una contadina. Tuttavia gli ci vuole ancora molto tempo prima di riuscire a mettere da parte l'orgoglio, tant'è che si rifiuta di recarsi di nuovo da Dolly per non incontrare Kitty. L'adattamento, per una questione di tempistiche, ha ridotto la vicenda di Levin e le sue lunghe riflessioni sulla vita, sul matrimonio e su Kitty, dando l'impressione che non appena rivede Kitty Levin cambi idea in fretta e si decida subito a farle nuovamente la proposta. Dopo questi eventi, il romanzo approfondisce il periodo dei preparativi e ciò che accade nei primi mesi di matrimonio. Senza questa parte di trama, lo spettatore non può venire a conoscenza delle riflessioni di Levin sulla religione. Questi pensieri vengono condensati negli ultimi minuti del film, in cui Levin discute con un contadino mentre stanno falciando. Inoltre la vita familiare di Levin e Kitty si riduce al momento in cui i due si recano a Pokrovskoe in luna di miele, poi interrotto dall'arrivo di Nikolaj. Non vengono raccontate le difficoltà della vita in città incontrate da Levin, né vengono messi in scena i suoi dubbi sulla vita matrimoniale, la gelosia, i litigi e i successivi incontri dei due coniugi con Vronskij e con Anna: in questo modo la loro storia viene semplificata a un matrimonio felice e senza problemi. Non viene messo in scena neanche il difficile parto di Kitty. La presa di coscienza di Levin nell'ottava parte del romanzo viene riprodotta attraverso la scena in cui l'uomo dice alla moglie di aver capito qualcosa e, prendendo in braccio il figlio, si sofferma a guardarlo: un primo piano del bambino fa intuire allo spettatore che Levin vuole bene al bambino e sta iniziando a sentirsi a suo agio nel ruolo di genitore. La pioggia battente di sottofondo richiama la tempesta narrata nel romanzo, in seguito alla quale Levin fa chiarezza sui propri sentimenti paterni e religiosi.

Dopo che Anna ha partorito e ha allontanato Vronskij, il film non tratta il suo tentato suicidio. Vi è un riferimento nelle parole di Anna, quando confessa a Karenin di sentire la sua mancanza: "Io so solo che l'ho mandato via ed è come essermi sparata un colpo al cuore!". L'assenza di questo momento molto importante non fa capire appieno allo spettatore la disperazione di Vronskij e l'ardore con cui tiene ad Anna: è infatti vero che, sebbene sia infastidito dagli eccessi di gelosia dell'amante e non comprenda del tutto

i suoi comportamenti nei confronti del marito e del figlio, la passione di Vronskij prima di andare all'estero è profonda. Anche la parte del soggiorno in Italia è assente, viene riassunta con l'inquadratura di Anna e Vronskij che dormono abbracciati in una stanza lussuosa e luminosa. Le vicende all'estero, narrate nella quinta parte del romanzo, non sono effettivamente essenziali ai fini della trama, ma nel romanzo fanno capire al lettore come Vronskij stia iniziando a pentirsi della scelta fatta e come il suo amore per Anna si stia pian piano raffreddando. Nella settima parte gli svariati litigi e dissapori tra i due vengono riassunti efficacemente nell'adattamento, anche se manca la visita a Dolly e l'intricato scambio di biglietti e telegrammi che giustifica il motivo per cui Anna si reca in stazione – motivo invece non del tutto chiaro nel film. Un altro dettaglio mancante, molto importante, è la minaccia di Anna a Vronskij, con cui lei gli preannuncia che si sarebbe pentito.

Dopo la morte di Anna, il film non affronta in nessun modo il destino di Vronskij; viene solo mostrato l'uomo girarsi di scatto con un'espressione sconvolta e sorpresa al tempo stesso, espressione volta a trasmettere allo spettatore la percezione che è venuto a conoscenza dell'accaduto. Il romanzo invece riporta accuratamente il dolore da lui provato e la sensazione di pentimento, proprio come gli aveva predetto Anna, e spiega la sua decisione di volersi arruolare come volontario nella guerra in Serbia.

Seppure non sia indispensabile ai fini della trama, è tristemente assente l'incontro tra Anna e Levin, particolarmente interessante per il lettore che ha avuto modo di vedere come questi due personaggi, che sono l'una l'opposto dell'altro, interagiscano nel libro. Mancano anche gli incubi che perseguitano Anna e Vronskij, che sarebbero invece stati efficaci per mostrare la crescente agitazione nella coppia.

Per quanto riguarda le aggiunte alla trama, il loro scopo è unicamente quello di chiarire dei dettagli che nel romanzo vengono trattati nel contesto di eventi secondari che sono stati esclusi dall'adattamento.

All'inizio è stata aggiunta una scena in cui Anna annuncia al marito e poi al figlio che sarebbe partita per raggiungere il fratello, in modo da presentare la famiglia allo spettatore. Sono state aggiunte altre tre scene con Anna e Serëža (quella in cui lui ringrazia la madre per i giochi che gli ha portato da Mosca, quella in cui giocano nel labirinto e quella in cui Anna lo bacia mentre dorme) per mostrare l'affetto della madre

nei confronti del figlio, che nel romanzo viene raccontato al lettore principalmente attraverso i pensieri di Anna.

La sequenza in cui Anna e la contessa Vronskaja viaggiano assieme verso Mosca non è narrata direttamente nel romanzo: infatti quando Anna incontra Vronskij assieme alla madre a bordo del treno, le due donne raccontano di aver trascorso il viaggio a parlare dei propri figli. L'aggiunta di questa scena è utile per dare maggiore fluidità alla storia. Nel testo filmico, inoltre, la contessa fa capire ad Anna di aver avuto diversi amanti nella sua vita: nell'originale questa informazione è data nel momento in cui Vronskij viene descritto per la prima volta, a casa Ščerbackij. È stato inoltre aggiunto uno scambio di battute tra le due donne, che serve in qualche modo ad anticipare gli avvenimenti successivi:

- L'amore...
- Era amore?
- Sempre...I miei figli si vergognavano di me, ma preferisco pentirmi di averlo fatto che di non averlo fatto. Voi?
- Non lo so.

Un'aggiunta interessante è stata fatta nel momento in cui Anna e Kitty parlano a casa di Dolly. Kitty invita Anna al ballo, e la Karenina le risponde dicendole di sapere il motivo per cui vuole che siano tutti presenti: compone quindi il nome di Vronskij con le lettere disegnate su dei cubi giocattolo, gli stessi che più avanti Kitty e Levin useranno per dichiararsi.

Durante il ballo, quando Anna e Vronskij danzano assieme la mazurca, gli Ščerbackij osservano la scena scambiandosi delle battute:

- Questa vostra vile e sciocca smania di combinare matrimoni!
- Per l'amor del cielo, cosa ho mai fatto?

È un'aggiunta utile per riportare le posizioni dei genitori, ampiamente espresse nel romanzo: il padre prova grande antipatia per Vronskij e preferirebbe vedere la figlia sposata a Levin, che considera un uomo affidabile e dai solidi principi; la madre invece non sopporta Levin e fa di tutto per spingere Kitty verso Vronskij, per poi rendersi conto di aver puntato sul pretendente sbagliato.

La scena del ballo nel romanzo è più articolata: durante la quadriglia Kitty vede Anna e Vronskij ballare assieme e, resasi conto di cosa sta succedendo, si ritira in un salottino separato, sconvolta. Poco dopo scopre dalla contessa Nordston che Vronskij aveva invitato Anna a ballare la mazurca, il momento più atteso della serata.

L'adattamento ha aggiunto la sequenza in cui Vronskij chiede ad Anna di ballare, mostrando però solamente la mazurca. È stato aggiunto anche il momento in cui, accortosi della reazione di Kitty, Vronskij cerca di rimediare e danza con lei, così come la sequenza in cui Anna, sentendosi colpevole, guarda in uno specchio dove si vede arrivare un treno che infrange il vetro: è un'anticipazione della sorte che l'attende. Nel romanzo la donna non mostra rimorso per quanto ha fatto, ma sceglie di andarsene subito dopo e di non rimanere per cena, lasciando così intendere al lettore la sua agitazione.

Le scene in cui Anna e Vronskij si incontrano alla galleria d'arte, sulla pista di pattinaggio sul ghiaccio e a teatro sono state aggiunte, ma servono a riportare quanto nel romanzo è raccontato velocemente: "Lui si presentava ovunque sperava di trovarla [...] a ogni loro incontro il suo cuore [di Anna] avvampava della stessa gioia della prima volta che lo aveva visto"³⁸⁶. È interessante notare come la scena del pattinaggio sul ghiaccio sia effettivamente narrata nel romanzo, ma i protagonisti sono diversi, ovvero Levin e la famiglia Ščerbackij. Anche la scena del teatro, in cui Vronskij e Anna si guardano col binocolo, richiama un accadimento della versione originale, ovvero quando Vronskij raggiunge la cugina Betsy per vedere l'opera, ma Anna non è presente.

La sequenza in cui a Vronskij viene proposta una promozione a Taškent è stata aggiunta e riunisce diverse informazioni che nel testo letterario sono fornite in momenti separati. L'indecisione se accettare a causa della lontananza si ricollega al fatto che nel romanzo Vronskij rifiuta effettivamente una promozione per non allontanarsi troppo da Anna. Questa scelta lascia la contessa Vronskaja molto scontenta e preoccupata per la carriera del figlio, motivo per cui nel film la promozione nasce proprio dalle pressioni della madre. Nel romanzo non viene però specificato dove debba trasferirsi Vronskij per questa posizione: la città di Taškent viene nominata per la prima volta quando, sopravvissuto al tentato suicidio (mancante nel film), Vronskij decide di accettare una posizione offertagli dall'amico Serpučovskoj in quella regione.

Anche nella sequenza del ricevimento in cui Anna e Vronskij creano particolare scalpore sono state inserite delle novità. Rispetto al romanzo, è stato aggiunto il fatto che Vronskij decida di andarsene per poi tornare, così come il suo scambio di battute con la principessa Tverskaja. Queste due integrazioni aiutano lo spettatore a conoscere meglio i sentimenti di Vronskij e a capire quanto ci tenga a incontrare Anna. Similmente, è stata

³⁸⁶ Tolstoj, op. cit., p. 142.

inventata la scena in cui, uscendo dalla sala, Vronskij si dice disposto ad andare a Taškent per liberare Anna della sua presenza, ma lei infine gli chiede di restare. Questa scena drammatica trasmette allo spettatore le stesse informazioni che il lettore trae leggendo il brano del ricevimento e della discussione tra i due amanti, più lunga e articolata, ma il cui senso è lo stesso: Anna cerca di resistere a Vronskij ma non ci riesce e cede alle sue lusinghe. La sequenza serve inoltre a dare ritmo alla narrazione.

Quando la relazione di Vronskij e Anna diventa fisica, il romanzo lo suggerisce solamente:

Quello che per quasi un anno era stato l'unico e solo desiderio nella vita di Vronskij [...], che per Anna era un sogno impossibile, tremendo e tanto più carezzevole, alla fine si avverò. [...] Tale era la consapevolezza del misfatto compiuto, che Anna altro non poteva fare che umiliarsi e domandare perdono. [...] Vronskij copriva di baci il viso di lei e le sue spalle³⁸⁷.

Nel film è stata aggiunta la scena di un amplesso per rendere esplicito questo passaggio e dipingere attraverso le immagini l'intensa passione che li lega. Viene aggiunta anche la sequenza del picnic all'aperto, che è utile per condensare i diversi incontri avvenuti tra i due amanti nel romanzo ed esplicitare i pensieri di Anna, facendo conoscere al lettore i suoi dubbi e le sue insicurezze. Inoltre si introduce la passione di Vronskij per i cavalli, sulla quale il romanzo si sofferma dettagliatamente.

Durante la corsa a cavallo, nel pubblico vengono inserite la contessa Vronskaja e la principessina Sorokina. Questa soluzione, oltre a dare un volto alla Sorokina, la rivale di Anna, serve a mostrare il disappunto della contessa per la relazione tra la Karenina e il figlio: la Vronskaja, infatti, lancia ad Anna uno sguardo gelido ed eloquente. Il lettore viene a sapere del suo scontento grazie a una lettera che la madre invia a Vronskij proprio prima delle corse, ma in questo modo la narrazione filmica è più fluida e l'informazione viene trasmessa ugualmente. La disapprovazione della contessa è marcata anche dalla scena aggiunta più avanti, in cui la donna rimprovera il figlio dopo che è stato scacciato da Anna, che ha appena partorito.

Un'aggiunta estremamente funzionale è la scena in cui Anna confessa al marito di essere incinta. Nel romanzo il lettore può solo intuire che Anna gliene abbia parlato, dal momento che l'argomento non viene mai affrontato esplicitamente. Karenin è apparentemente impassibile quando riceve la notizia, ma la sua frustrazione viene tradita dal modo in cui scrocchia le nocche: è un dettaglio interessante, perché nel romanzo è

³⁸⁷ *Idem*, pp. 165-166.

descritta come un'abitudine di Karenin che infastidiva molto Anna. La scena successiva, aggiunta, è particolarmente significativa: Karenin siede da solo, illuminato debolmente, e chiede alla moglie cosa abbia fatto per meritarsi tutto questo, finché le luci si spengono lasciandolo al buio. È una soluzione creativa per dare spazio ai suoi sentimenti, indagati a fondo nel corso del romanzo: Karenin si preoccupa molto di mantenere le apparenze ma, oltre alla frustrazione, il tradimento della moglie gli provoca anche tristezza e un certo senso di impotenza.

La scena in cui Levin si reca dall'amico Oblonskij per chiedergli consiglio riguardo a Kitty è un'aggiunta che serve a ricomporre la trama in seguito a dei cambiamenti: nel film non viene trattato il viaggio all'estero di Levin, dopo il quale egli si ferma a Mosca, dove ha occasione di partecipare al pranzo (che si trasforma in cena nel film) organizzato da Oblonskij. Con la scusa di chieder consiglio è plausibile che Levin si trovi in città.

Anche la scena in cui, a teatro, Vronskij propone a una nobildonna di fare visita ad Anna e lei rifiuta è creata appositamente per il film, e serve a mostrare l'isolamento dalla società di cui Anna è vittima, che nel romanzo viene trattato a più riprese. L'affermazione della Baronessa, che esorta Vronskij a chiedere il divorzio, riassume le discussioni sul divorzio trattate abbondantemente nell'originale, in particolare quando Dolly va a fare visita ad Anna e Vronskij.

Il finale presenta due significative aggiunte. Nella prima, Oblonskij viene mostrato solo, al buio, che riflette mentre dentro casa si sente il vociare della sua famiglia. Questa scena comunica la sua tristezza per la morte della sorella. È interessante notare che nel libro Oblonskij non viene ritratto come particolarmente addolorato dal lutto: "Per un attimo sul viso di Oblonskij si lesse la tristezza. L'attimo dopo, però, [...] aveva già dimenticato i singhiozzi disperati sul cadavere della sorella"³⁸⁸. La seconda aggiunta è la scena conclusiva, in cui Karenin si commuove mentre Serëža e la figlia di Anna giocano nella prateria: il romanzo non dà notizia della reazione di Karenin alla morte di Anna, ma comunica solo che ha preso in affidamento la bambina. Questa aggiunta conferisce grande umanità a Karenin e colma un'importante lacuna del testo letterario.

³⁸⁸ Tolstoj, op. cit., p. 840.

Vi sono diversi cambiamenti di dettagli già presenti nel romanzo ma, come nel caso delle aggiunte, sono funzionali per far comprendere meglio la trama, risistemata dopo l'eliminazione di fatti narrati nell'originale.

Quando Levin incontra Vronskij dopo essere stato rifiutato da Kitty, si limita a pronunciare il nome del conte e a guardarlo con aria frustrata. Questo comportamento è sufficiente a trasmettere il senso di disagio e impotenza del personaggio. Nel romanzo, invece, Levin viene trattenuto dagli altri ospiti e parla più a lungo con Vronskij: in questo caso, le emozioni di Levin si intuiscono dallo svolgimento della conversazione, dai suoi comportamenti e dai suoi pensieri.

Quando Levin incontra il fratello Nikolaj e si rende conto delle condizioni in cui versa, gli suggerisce di andare alle terme. Nel romanzo non lo fa, ma questo suggerimento recupera in qualche modo la menomazione subita dalla storia di Nikolaj: nell'originale Nikolaj soggiorna effettivamente in una stazione termale, ma questa parte viene esclusa dal film per non allungare troppo la narrazione. Inoltre Mar'ja Nikolaevna nel film viene razzializzata: ha la pelle scura e dei tratti esotici, mentre nel romanzo viene descritta solo come una "giovane donna butterata con indosso un rozzo abito di lana senza polsini né colletto"³⁸⁹. Questa scelta è probabilmente dovuta al suo passato da ex-prostituta: la razzializzazione può esprimere la sua posizione sociale svantaggiata.

Quando Anna è alla stazione di Mosca, incrocia lo sguardo con l'uomo che verrà schiacciato dal treno. Questo fugace incontro nel romanzo non è descritto, ma nel film ha l'effetto di controbilanciare gli sguardi che Anna e Vronskij si scambiano al primo incontro: lo sguardo del macchinista, oltre a essere un'anticipazione della fine di Anna, rappresenta metaforicamente la disgrazia che nascerà dall'amore sbocciato dagli sguardi di Anna e Vronskij, una "passione malata che consuma fino all'alienazione di sé"³⁹⁰.

Quando Karenin affronta Anna per la prima volta e le parla del suo comportamento sconveniente, nel film Anna finge di non sapere a cosa si riferisca il marito, ma il suo tono di voce incerto e il suo comportamento stizzito ne tradiscono il senso di colpa. Nel romanzo Anna mente con straordinaria sicurezza, tanto da stupirsi lei stessa e amareggiarsene: questi pensieri, non accessibili allo spettatore del film, sono comunicati proprio dal tono e dall'atteggiamento vacillante della donna.

³⁸⁹ *Idem*, op. cit., p. 95.

³⁹⁰ Cfr. Torsiello, op. cit., p. 94.

Un cambiamento interessante è stato fatto nella conversazione tra Anna e Vronskij, dopo che quest'ultimo ha incrociato Karenin a casa sua. Anna a un certo punto sente il figlio scalciare: è un dettaglio di poco rilievo ma che dà spazio al procedere della gravidanza, mostrata anche visivamente, mentre nel romanzo non viene descritta. Del resto, la natura visiva del cinema non può tralasciare un fatto del genere, mentre il libro lascia al lettore il compito di immaginare il fisico di Anna in cambiamento. Inoltre, quando Karenin prende le lettere di Anna, l'uomo la spinge a terra con violenza. Nel romanzo questo gesto è assente, ma nel film è funzionale a mostrare la rabbia e la frustrazione del marito, indagata più a fondo nel testo letterario. Una sezione narrativa che segue dopo alcuni passaggi mostra Karenin annunciare al cognato la sua decisione riguardo al divorzio. Nell'originale Karenin si vede costretto a condividere con Stiva quest'informazione in seguito al loro incontro casuale alla stazione di Mosca, ma nell'adattamento, per questioni di tempo, la soluzione più efficace è mostrare Karenin recarsi da Oblonskij specificatamente per parlargli della questione. Anche la conversazione che si tiene durante la cena a casa Oblonskij è concepita in forma diversa: viene affrontato in modo più approfondito il tema del duello, che nel romanzo è analizzato da Karenin dopo aver scoperto il tradimento di Anna. Le parole di Levin sull'amore e l'infedeltà, anch'esse aggiunte in questa scena, servono a mettere in risalto le situazioni di Levin, Karenin e Oblonskij: il primo presto convolerà felicemente a nozze, il secondo sta vedendo la propria famiglia cadere a pezzi, il terzo è causa egli stesso dell'infelicità della moglie. Sempre nel contesto della cena, anche il momento in cui Levin e Kitty si confessano i propri sentimenti ha subito una modifica: nella versione letteraria, i due usano un gessetto per scrivere le iniziali delle parole, mentre nell'adattamento usano dei cubi giocattolo con delle lettere stampate, le stesse usate da Anna a inizio film per comporre il nome Vronskij quando Kitty era ancora innamorata di lui. La scelta dei cubi, un gioco usato dai bambini, rappresenta l'innocenza e la spensieratezza del loro amore, che si oppone a quello passionale della Karenina e di Vronskij. A tal proposito, è interessante notare come Levin e Kitty abbiano dichiarato il proprio amore in silenzio, mentre, quando Vronskij cade da cavallo, l'urlo straziato di Anna equivale a una confessione³⁹¹.

³⁹¹ *Idem*, p. 99.

Dopo il parto di Anna sono stati operati dei cambiamenti significativi. Innanzitutto, Vronskij decide di partire con la madre per Mosca, mentre nel romanzo gli viene offerta una nuova posizione militare a Taškent. Inoltre, il momento in cui, dopo aver ricevuto il perdono del marito, Anna gli confessa di volersi riunire a Vronskij, ha subito dei profondi cambiamenti. Nell'originale Anna si limita a mostrare irritazione nei confronti di Karenin, che capisce che la situazione non può continuare così. Anna non gli confessa direttamente di non riuscire a sopportare più la sua presenza, ma ne discute con il fratello, che intercede per lei chiedendo a Karenin di considerare il divorzio. Karenin si preoccupa per la sorte di Anna e confida i suoi pensieri a Stiva, mentre nell'adattamento ne parla direttamente con lei. Questa scelta snellisce i tempi ma al tempo stesso rende il personaggio di Anna molto più aggressivo di quanto non sia nel romanzo. Anna afferma anche di essere disposta a lasciare Serëža, mentre nella versione letteraria si preoccupa di cosa ne sarà di lui. Infine, se nell'originale è Vronskij ad accorrere da Anna, nella versione filmica è il contrario: questo cambiamento pone Anna in una situazione di subordinazione rispetto all'amante.

Quando la protagonista chiede di rivedere il figlio e riceve una risposta negativa, si reca ugualmente a casa di Karenin e, nonostante il volto coperto, non cerca di nascondersi dai domestici e annuncia a gran voce che è diretta da Serëža. Nel romanzo tentava di nascondere la sua identità ma, quando il maggiordomo la riconosce, approfitta della sua gentilezza e si fa scortare dal figlio. I domestici però, sapendo che Karenin ogni mattina va a fare visita al bambino alle otto, avvisano Anna per farla uscire, ma lei va via troppo tardi e finisce con l'incontrare Karenin. Nel film Anna non cerca di andarsene prima di incontrarlo ma viene sorpresa dalla sua irruzione mentre parla con Serëža. Anna passa a fianco al marito senza guardarlo, esprimendo la sua vergogna, che nel romanzo è vista attraverso gli occhi del figlio: "Una cosa, però, non capiva: la paura e la vergogna che sua madre aveva dipinte sul viso"³⁹².

Un cambiamento minore ma comunque degno di essere evidenziato è presente quando Anna si reca a teatro suscitando l'indignazione generale. Nel romanzo, la donna che la umilia davanti a tutti è la Kartasova, una nobildonna dell'alta società. Nel film questo ruolo viene affidato alla contessa Ivanovna, per mostrare il suo disappunto nei confronti della Karenina, disappunto che tuttavia nel romanzo è indagato più

³⁹² Tolstoj, op. cit., p. 384.

approfonditamente e che si può evincere dalla vicinanza della Ivanovna a Karenin. Inoltre nel testo letterario la scena non viene mostrata direttamente, ma viene raccontata a Vronskij da un'altra dama presente.

L'esclusione di Anna dalla società viene mostrata anche quando, in un locale, siede sola ed è osservata da tutti. A quel punto appare Dolly e le due donne parlano delle scelte fatte da Anna. Questa conversazione è presente anche nell'originale ma in un frangente diverso, ovvero quando Dolly si reca nella tenuta di Anna e Vronskij in campagna. Inoltre, nel film Dolly spiega che Levin e Kitty sono loro ospiti e che la sorella aspetta un figlio: è un modo per includere la notizia della gravidanza ma anche per rievocare la parte del romanzo in cui, qualche ora prima di morire, Anna fa visita a Dolly e incontra Kitty, che però aveva già partorito.

Infine, nell'ultima scena dell'adattamento, quando Serëža gioca con la figlia di Anna, la chiama Anja: nel romanzo viene soprannominata Annie.

Oltre ai cambiamenti, alcuni avvenimenti sono stati spostati rispetto all'ordine cronologico dell'originale, ma sono stati studiati per adattarsi alle altre operazioni compiute sullo scheletro narrativo.

La conversazione tra Kitty e Dolly, in cui emerge l'irritazione di Kitty per l'accaduto fra Levin e Vronskij, avviene verso la prima ora del film. Nel romanzo è raccontata molto prima, nella seconda parte, ovvero subito dopo che Anna e Vronskij sono tornati a Pietroburgo, dopo il fatidico ballo. Nel film, dal momento del ballo in poi, la narrazione si concentra sulle vicende dei due amanti, posticipando quelle di Levin e Kitty: in questo modo lo spettatore non perde il filo degli avvenimenti.

La scena del banchetto militare è stata anticipata: nel romanzo si svolge dopo le corse e prima che Anna racconti a Vronskij di aver confessato tutto a Karenin. Anticipare questa scena non porta grandi cambiamenti; al contrario, permette di introdurre in modo più scorrevole la gara a cui Vronskij deve partecipare. Inoltre, in questo frangente, il fratello Aleksandr nomina le Sorokin, madre e figlia. Nel romanzo vengono introdotte durante lo scandalo a teatro, e da quando Anna scopre l'intenzione della contessa Vronskaja di sistemare il figlio con la principessa, più volte vengono descritti i suoi tormentati pensieri di gelosia. Questo fatto ha un ruolo decisivo nella scelta tragica della protagonista, e anticipare la presenza delle Sorokin nel film dà più rilievo al loro ruolo senza però rallentare l'intreccio.

Nel romanzo dopo il banchetto Vronskij si reca dalla cugina Betsy per raggiungere Anna, che gli racconta di aver confessato tutto al marito. Dunque, tra la confessione e l'occasione di raccontarlo a Vronskij, passa diverso tempo, durante il quale vengono narrati altri avvenimenti e Anna vede Vronskij senza però parlargli dell'accaduto. Nell'adattamento gliene parla subito dopo aver discusso con Karenin. Quest'anticipazione è coerente, dal momento che nel romanzo, dopo la confessione, Karenin dice alla moglie che le avrebbe fatto sapere quali provvedimenti avrebbe preso, e, dopo le vicende di Kitty alle terme e di Levin in campagna, il lettore vaglia assieme a lui le scelte possibili: il duello, il divorzio, o fare finta di nulla per mantenere le apparenze. Nel film questa decisione viene anticipata, poiché Karenin la comunica subito.

Un'anticipazione minore è quella della decorazione ricevuta da Karenin per il suo lavoro: nel romanzo è un dettaglio inserito nella quinta parte, mentre nel film viene anticipato ed è un modo per mostrare come Anna, dopo aver confessato, non si curi più del marito, nemmeno per fargli le congratulazioni.

Un ultimo spostamento, forse il più importante, è quello della visita a Nikolaj in punto di morte. Questo evento è largamente anticipato e collocato all'inizio della luna di miele di Levin e Kitty. Nel romanzo Levin viene a sapere delle condizioni tragiche del fratello diversi mesi dopo il matrimonio, ed è lui, assieme alla moglie, a raggiungere il fratello in un albergo. La soluzione di portare Nikolaj a Pokrovskoe è efficace, perché nel romanzo questa visita avviene veramente, prima però che Levin si riappacifichi con Kitty. Questa scelta aiuta a mostrare le dinamiche del matrimonio di Levin e Kitty, a cui è riservato relativamente poco spazio, mantenendo il ritmo della narrazione avvincente.

3.8 Altre soluzioni di adattamento

Oltre alle quattro strategie di adattamento analizzate, nel corso del film si possono notare altre soluzioni interessanti per mettere in scena ciò che nel romanzo viene raccontato dal narratore.

Il ballo tra Anna e Vronskij nel testo letterario viene narrato attraverso gli sguardi di Kitty, che inaspettatamente li scopre a danzare e, durante la mazurca, capisce dal modo in cui i due si guardano i sentimenti che provano. Il gioco di sguardi descritto a parole è efficacemente riprodotto nel film dal movimento continuo della macchina da presa, che

si sposta vorticosamente da Kitty ai due amanti. Si aggiungono gli sguardi perplessi degli altri ospiti, che condannano il loro comportamento. Anche nel romanzo, infatti, tale scandalo non passa inosservato. Il ritmo sempre più veloce del ballo e il movimento frenetico della macchina da presa, unito al crescendo della musica, simboleggia la passione di Anna e Vronskij e la presa di consapevolezza del loro comportamento inappropriato, che tuttavia nel romanzo viene indagato solo nei capitoli successivi, tramite i pensieri di Anna. Wright sfrutta la sua attenzione per il dettaglio delle mani quando, durante il ballo, le mani di Anna e Vronskij si prendono, si lasciano e si incrociano, simboleggiando la ricerca passionale del corpo l'uno dell'altra³⁹³. Mentre ballano, in certi momenti gli altri ospiti appaiono immobili, come se la loro presenza non sia rilevante. Alla fine, quando i due protagonisti capiscono che non è più possibile tornare indietro, la sala sprofonda nel buio mentre loro sono gli unici a essere illuminati: questa soluzione è volta ad accentuare il vortice della passione da cui sono presi e che li isola dal mondo. Altro dettaglio non trascurabile è l'uniforme color bianco ottico di Vronskij, che contrasta con l'abito nero di Anna, quasi a presagire il destino infelice che li attende, come Vronskij dichiarerà in seguito: “Non può esserci pace tra di noi, solo miseria o la felicità più grande”³⁹⁴.

Mentre Anna è sul treno per Pietroburgo, le parole del libro che sta leggendo occupano tutta l'inquadratura e scorrono veloci, alternandosi al montaggio delle sequenze del ballo. Il messaggio trasmesso è chiaro: Anna sta cercando di concentrarsi sulla lettura ma non ci riesce, perché l'immagine di Vronskij occupa totalmente la sua mente. Vengono inoltre mostrati i dettagli della ruota del treno in movimento che poi si arresta lentamente: questa inquadratura evoca il ruolo simbolico di tale mezzo di trasporto.

Il giudizio dell'alta società nei confronti di Anna viene espresso nel romanzo dalle conversazioni e dalle affermazioni del narratore. Ad esempio, in occasione del ricevimento in cui Karenin si accorge del comportamento inappropriato della moglie, la principessa Betsy e le altre dame si scambiano dei pettegolezzi:

Si trattava di chiacchiere assai gradevoli che avevano per protagonisti i Karenin, moglie e marito.
– Anna è molto cambiata, da che è tornata da Mosca. Ha qualcosa di strano, – osservò un'amica.
– È che da Mosca è tornata con un'ombra: Aleksej Vronskij [...]”³⁹⁵.

³⁹³ Cfr. Torsiello, op. cit., p. 98.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ Tolstoj, op. cit., p. 151.

L'adattamento riporta brevemente la conversazione ma il giudizio degli ospiti è reso in modo con maggior impatto attraverso la recitazione: quando Anna entra nel salone, tutti iniziano a bisbigliare, la fissano e rimangono quasi immobili, creando un'atmosfera surreale che comunica molte più informazioni delle parole. La stessa soluzione viene adottata quando Anna urla per la caduta a cavallo di Vronskij: cala il silenzio, gli altri spettatori sono immobili e la guardano con un'espressione di condanna. Anche quando la Karenina suscita scalpore a teatro tutti restano in silenzio e la osservano e, allorché la luce del riflettore la illumina, usano persino il binocolo per scrutare meglio la sua reazione. In seguito, per rafforzare il disagio di Anna, la conversazione con Dolly avviene in un locale pubblico, dove tutti, ancora una volta, la guardano e bisbigliano, parlando indubbiamente di lei.

Mentre i colori caldi del film richiamano il tema della passione e del piacere³⁹⁶, la crescente disperazione di Anna viene evidenziata dall'uso della luce, o meglio dalla sua assenza, quando dalla sequenza del teatro in poi viene spesso mostrata al buio o in penombra, pensierosa. Seguendo la cura per i dettagli che caratterizza lo stile espressivo del regista, si può notare che in più occasioni vengono mostrati degli specchi con una funzione allusiva: quando dopo il ballo Anna si specchia e vede il proprio riflesso sdoppiato, infranto poi dall'arrivo del treno; quando alle corse nota lo sguardo vigile del marito su di lei attraverso lo specchietto del trucco; nei momenti conclusivi di litigio con Vronskij e in quelli in cui Anna assume la morfina, lo specchio ricorre più volte nel giro di pochi minuti. Questo elemento d'arredo diviene cioè eco della frammentazione di Anna, delle molteplici contraddizioni delle sue scelte e dei suoi pensieri ambivalenti³⁹⁷. Anche Vronskij viene mostrato attraverso lo specchio: Anna, infatti, ha un atteggiamento ambivalente nei suoi confronti, tra l'amore e l'odio.

Un altro particolare ripetuto è il treno, che con la sua corsa ad alta velocità assurge a metafora della passione senza freni di Anna³⁹⁸ nonché anticipa la sua morte. Nei primi minuti del film, mentre la madre parla con il figlio, lui osserva il modellino di un treno che corre su una ferrovia. Quando Anna riparte per San Pietroburgo, il treno inquadrato è una miniatura³⁹⁹ che richiama il giocattolo di Serëža. Dopo lo scandalo a teatro Anna

³⁹⁶ Cfr. Torsiello, op. cit., p. 23.

³⁹⁷ *Idem*, p. 97.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ Cfr. Macnab, G., "Anna Karenina", *Sight and Sound*, 22:10 (2012), p. 82.

non riesce a dormire, e al suo volto ripreso al buio si sovrappongono le immagini della bottiglia di morfina e la ruota di un treno che corre; è un modo per indicare il suo malessere mentale e il pensiero del suicidio che inizia a formarsi nella sua mente: “E il pensiero che la morte fosse l’unico modo per rinfocolare l’amore di lui, per punirlo e uscire vincitrice dalla guerra che lo spirito maligno che ormai viveva nel suo cuore gli aveva dichiarato, quel pensiero le si ripresentò più forte e chiaro che mai”⁴⁰⁰. Dopo il litigio finale, riecheggia il suono della campana che avverte dell’arrivo di un treno e sembra attrarre Anna in stazione, al pari di un vortice di attrazione verso la morte. Prima di gettarsi sui binari, all’inquadratura di Anna si alterna l’immagine della ruota del treno che corre mentre se ne può udire il fischio. A quel punto appare una nuova consapevolezza sul volto di lei. I suoni, alternati alla sequenza della ruota, fanno capire allo spettatore che la Karenina ha deciso di farla finita: “Fu allora che ripensò all’uomo che era stato investito il giorno in cui lei e Vronskij si erano incontrati per la prima volta e capì che cosa doveva fare”⁴⁰¹. Sempre nel contesto di queste sequenze, si possono evidenziare altre due soluzioni espressive interessanti. Durante l’ultimo viaggio in treno, i pensieri di gelosia di Anna, che sono il fulcro della narrazione della settima parte, vengono riproposti allo spettatore nel momento in cui lei immagina riflessi nel finestrino i corpi avvinghiati di Vronskij e della principessa Sorokina. Scesa alla prima fermata, dopo che ha scoperto che Vronskij non sarebbe arrivato, Anna non sa cosa fare e si sente addosso gli occhi di tutti. Il suo spaesamento è messo in scena dal movimento della macchina da presa, che scorre fluida e fa sembrare che Anna cammini quasi fluttuando, mentre le figure attorno a lei appaiono immobili, alcune intente a leggere o a chiacchierare, altre impegnate a scrutarla attentamente. Il risultato è un’atmosfera irrealistica e triste al tempo stesso, che preannuncia l’irreparabile.

Nella sezione narrativa in cui Oblonskij fa visita a Levin e i due parlano di Kitty, è interessante notare come le posizioni opposte dei due amici siano rappresentate simbolicamente dagli oggetti che ingombrano la tavola, ostacolando la visuale dei due uomini.

Il romanzo dedica molto spazio alla storia di Levin, importante tanto quella di Anna. I primi mesi di matrimonio non sono come Levin se li era aspettati, e l’uomo

⁴⁰⁰ Tolstoj, op. cit., p. 813.

⁴⁰¹ *Idem*, p. 831.

addirittura inizia a giudicare diversamente la moglie, notando come si affaccendi troppo per la gestione della casa. Cambia completamente parere quando la vede prendersi cura del fratello malato. L'adattamento non ha il tempo necessario per raccontare tutti questi dettagli, ma il primo piano sul volto di Levin mentre osserva Kitty curare Nikolaj, unito alla musica di accompagnamento, trasmette perfettamente allo spettatore il senso di ammirazione che prova nei confronti della moglie, e come ora la veda sotto una luce nuova. Al contrario, purtroppo non è rappresentato in nessun modo quanto la morte del fratello influenzi Levin e lo spinga a riflettere sul senso della vita.

Per finire, nella seconda parte del romanzo la gara a cavallo viene descritta minuziosamente, il che ci fa capire quanta importanza abbia per Vronskij. Nel film il momento della corsa è immerso nel buio, creando in tal modo una situazione di tensione e rispecchiando la grande concentrazione di Vronskij, che pensa unicamente alla vittoria.

3.9 I personaggi

Uno dei compiti più difficili dell'adattamento è quello di restituire la stessa complessità che i personaggi hanno nell'originale: il romanzo li descrive e li caratterizza nel corso di centinaia di pagine, avendo così la possibilità di approfondire le diverse sfaccettature della loro personalità. La versione filmica qui analizzata ha avuto a disposizione 130 minuti per costruire e delineare i tratti dei personaggi, a volte riuscendo nel suo compito, altre volte meno.

Anna è una figura complessa e in evoluzione nel corso della storia, con qualità positive e, al tempo stesso, contraddizioni e imperfezioni: si può definire l'eroina e al contempo l'antieroina. All'inizio del romanzo, le azioni e i discorsi di Anna fanno subito capire al lettore che è una donna intelligente, posata e di buon cuore. Secondo Kitty,

Anna non somigliava né a una dama del bel mondo né alla madre di un bambino di otto anni. Pareva più una ventenne: per flessuosità di movenze e freschezza, per il brio che aveva impresso sul volto e che si mostrava ora nel sorriso nello sguardo, e per l'espressione seria per non dire triste dei suoi occhi⁴⁰².

⁴⁰² *Idem*, p. 80.

Dolly stima e tiene ad Anna, ma quando ripensa al suo soggiorno dai Karenin si rende conto che “c’era qualcosa di falso nell’insieme della loro quotidianità familiare”⁴⁰³. La bellezza di Anna è ribadita più e più volte: “il suo fascino consisteva proprio nel risaltare nonostante la *mise* e le sue *mises* mai le avrebbero rubato la scena. [...] A risaltare era sempre e soltanto lei, Anna: semplice, spontanea, elegantissima”⁴⁰⁴. Anna, che sembra così perfetta, cerca inizialmente di resistere all’incalzare dei propri sentimenti per Vronskij ed è divisa tra due sensazioni: da un lato, la gioia dell’amore che sta nascendo in lei e, dall’altro, il senso di colpa nei confronti prima di Kitty e poi di Karenin. Quando finalmente si abbandona alle *avances* del conte si sente spregevole, ma non riesce a rinunciare alla passione, così come non ha modo di frenare il disgusto che sente nei confronti del marito e l’infelicità che le provoca il fatto di dover mantenere la relazione segreta. Prova un amore sconfinato nei confronti del figlio, per il quale si preoccupa costantemente:

Se pensava a Serëža e a come avrebbe guardato a colei che aveva abbandonato suo padre, Anna inorridiva, perdeva il lume della ragione, e come ogni donna cercava il conforto di elucubrazioni e bugie per convincersi che tutto sarebbe rimasto com’era e non ci sarebbe stato bisogno di chiedersi che ne sarebbe stato di suo figlio⁴⁰⁵.

Sembra dimenticarsi di lui solo per un breve periodo, quando soggiorna in Italia. Al contrario, non riesce a provare un simile sentimento per la figlia Annie. Nel corso del romanzo il lettore viene a conoscenza anche dei sentimenti di gelosia di Anna, che diventano sempre più acuti e soffocanti nei confronti di Vronskij. Questa gelosia la porta a una vera e propria ossessione per l’uomo amato, che invece si sente ingabbiato dal suo sentimento. Nella settima parte la gelosia sfocia in uno sfogo verbale: “Per te sono un peso e una condanna. Non intendo torturarti oltre. Ti rendo la tua libertà. Perché tu non mi ami! E perché ami un’altra”⁴⁰⁶. L’amore viene sostituito dalla rabbia: “Non ho mai odiato nessuno quanto odio lui⁴⁰⁷!”, e il turbine di emozioni la getta in uno stato confusionale: “«E questa chi è?» pensò scorgendo nello specchio un viso in fiamme e due occhi che mandavano strani bagliori e la fissavano spaventati. «Sono io...[...] sto impazzendo», si disse”⁴⁰⁸. La relazione tanto agognata è infine la causa della sua morte,

⁴⁰³ *Idem*, p. 74.

⁴⁰⁴ *Idem*, p. 88.

⁴⁰⁵ *Idem*, p. 209.

⁴⁰⁶ *Idem*, p. 807.

⁴⁰⁷ *Idem*, p. 823.

⁴⁰⁸ *Idem*, p. 817.

a cui Anna va incontro spontaneamente, considerandola la soluzione ai problemi e all'infelicità.

La controparte cinematografica di Anna nel complesso riesce a esprimere i tratti essenziali della sua personalità e il rapporto che la lega agli altri personaggi, così come le sensazioni di gelosia e disperazione che nel corso del film diventano predominanti. Si discosta però dalla sua versione letteraria per il carattere più frizzante e giovanile, che le toglie il senso di compostezza che le è proprio nel romanzo, togliendole un po' di spessore. Inoltre, quando la relazione con Vronskij entra nel vivo, il suo senso costante di preoccupazione per la situazione in cui si trova non è ben percepibile, perché traspare solo la passione nei confronti dell'amato. Quando afferma di essere disposta a lasciare Serëža, il suo amore nei confronti del figlio viene messo in dubbio, il che crea un forte contrasto con la scena in cui annuncia a gran voce di essere tornata per vederlo. Nel complesso però l'attrice rispecchia la tragicità del personaggio, che ancora oggi risulta attuale e permette al pubblico di mettersi nei panni di Anna.

Vronskij, fin da quando viene introdotto, viene descritto nel miglior modo possibile: “È ricco sfondato, bello, ha relazioni importanti, è aiutante di campo dell'imperatore e, come se non bastasse, è anche un bravo ragazzo [...] è persino colto [...] e molto intelligente. Farà strada”⁴⁰⁹. Le sue qualità vengono però ridimensionate quando il lettore scopre che non ha alcuna intenzione di sposare Kitty e trae piacere unicamente dal corteggiamento, così come quando, senza pensarci due volte, perde ogni interesse per la principessina e si dedica completamente ad Anna. Lo stile di vita nel reggimento conferma il suo aspetto poco serio, ma le relazioni con i compagni militari dimostrano come sia un amico fedele e come venga considerato un soldato eccellente; la passione per i cavalli e per le corse permette al lettore di conoscere anche i suoi interessi. Il suo amore fervente per Anna lo rende intrigante e affascinante:

Perché si sentono tutti in diritto di farsi gli affari miei? [...] Sono sicuro che l'avrei, la mia pace, se guardassero a questa storia come a un'avventuretta mondana. Invece lo sentono, che è diversa, che quella donna non è un passatempo, per me, e che tengo a lei più che alla mia stessa vita⁴¹⁰.

Tuttavia non sempre il suo sentimento è incorruttibile come quello dell'amata. Man mano che la gelosia di Anna diventa più grande, è impossibile non notare l'insofferenza di Vronskij, il suo raffreddamento nei confronti di lei e il suo crescente senso di pentimento:

⁴⁰⁹ *Idem*, p. 47.

⁴¹⁰ *Idem*, p. 203.

Vronskij non avrebbe potuto dirsi del tutto felice. [...] Si scopriva a comprendere quanto sbaglia chi confida che la felicità venga [...] dall'avverarsi dei desideri. In un primo momento [...] si era gustato appieno [...] la libertà di amare. Tanta soddisfazione, però, aveva avuto vita corta⁴¹¹.

Col succedersi degli eventi, la relazione gli impedisce di vivere come vorrebbe: “Era tra due fuochi: l'allegria sincera delle elezioni e l'amore grave, cupo, al quale doveva tornare”⁴¹². Nonostante ciò, rimane accanto ad Anna e non rifugge mai dal ruolo che si è scelto. Non è però in grado di cogliere appieno la tragicità dello stato di Anna, finendo così per non starle accanto nel momento di maggior bisogno, in cui lei inizia a pensare al suicidio. L'ottava parte spiega quale grande sofferenza la morte di lei gli abbia provocato, nonostante i litigi e le difficoltà, ma anche il profondo senso di rimorso che prova:

Provò a rammentare i momenti migliori che avevano trascorso insieme, ma ormai erano avvelenati per sempre. La vedeva soltanto fiera di avere messo in atto la minaccia di quell'inutile ma implacabile rimorso. Vronskij smise di curarsi del mal di denti: bastavano i singhiozzi a straziarlo⁴¹³.

Nell'adattamento emergono efficacemente le qualità di Vronskij che lo rendono affascinante e giustificano l'infatuazione di Anna, così come la buona reputazione di cui gode nel reggimento. Quando viene mostrato disperato per la morte imminente dell'amata, lo spettatore capisce quanto Vronskij tenga a lei, anche se la mancanza della scena del suicidio non consente di afferrare totalmente la tragicità della situazione da lui vissuta. Il modo in cui cerca di tranquillizzare Anna nei momenti di disperazione rivela in lui un uomo premuroso e sensibile, ma la narrazione dell'evoluzione dei suoi sentimenti, quando la situazione diventa asfissiante e lui fatica a restare accanto ad Anna, viene affidata a poche sequenze, a partire dallo scandalo a teatro in poi. Probabilmente la scelta registica è volta a una maggiore concentrazione sullo stato mentale e affettivo di Anna e sul vortice che la porterà al gesto autodistruttivo. Infine non viene mostrato il dolore di Vronskij in seguito alla morte di Anna, motivo per cui la complessità dei suoi sentimenti non emerge del tutto.

Karenin viene ritratto nel romanzo come un uomo dalla presenza modesta, “figura severa e altezzosa, con la bombetta e un accenno di gobba [...] incedeva movendo in un

⁴¹¹ *Idem*, p. 507.

⁴¹² *Idem*, p. 722.

⁴¹³ *Idem*, p. 847.

sol gesto il bacino e le gambe tozze”⁴¹⁴. Ricopre un ruolo importante nella società ed è totalmente dedito al suo lavoro di funzionario:

Karenin tornò dal ministero che erano le quattro, ma come spesso accadeva non ebbe il tempo di andare dalla moglie. Andò dritto nel suo studio a ricevere i postulanti che lo attendevano e a firmare alcune carte [...]. Per pranzo (al quale mai mancavano un paio di ospiti) arrivarono una vecchia cugina, il direttore di dipartimento [...] e un giovane che gli era stato raccomandato. [...] Alle cinque in punto [...] avrebbe dovuto andarsene di gran carriera. Ogni minuto della sua vita era ben scandito e occupato⁴¹⁵.

La passione con cui si dedica allo studio di politica, filosofia, teologia e altre discipline fa capire che è colto e che tiene all’educazione. La sua forte adesione ai principi morali viene messa in chiaro fin da subito, in particolare quando parla con Anna del tradimento di Oblonskij: “Non sono dell’idea che lo si possa assolvere, tuttavia. Neanche se è tuo fratello”⁴¹⁶. La costante preoccupazione di mantenere le apparenze e lo stato sociale fanno di lui un uomo freddo, ma in realtà i suoi sentimenti sono più complessi di quanto sembri. Quando nota l’iniziale distacco di Anna, si sente impotente: “E come il bue che china il muso rassegnato, anche lui attendeva il colpo che – lo sapeva – stava per abbattersi sulla sua testa”⁴¹⁷. Constatando che i suoi tentativi di risolvere la situazione non servono a nulla, inizia a provare stizza e amarezza verso la moglie. In seguito alla confessione di Anna, dopo il dolore iniziale, emergono la rabbia e la frustrazione addirittura nei confronti del figlio, sentimento che lo sminuisce agli occhi del lettore. Riesce però a redimersi perdonando Anna e Vronskij e preoccupandosi della sorte della piccola Annie: “Da principio si era occupato di quella creatura [...] solo per compassione [...] ma poi, senza neanche capacitarsene, si era scoperto a volerle bene. [...] Era capace di restare mezz’ora di seguito a fissare in silenzio quel visino addormentato”⁴¹⁸. Quando Anna rinnega la sua bontà, lui si preoccupa comunque della sua sorte. Rimasto solo, emergono la sua fragilità e la sua solitudine, che lo portano ad aggrapparsi all’amicizia e ai consigli della contessa Ivanovna. Cerca di curarsi al meglio del figlio e della sua educazione, anche se questo compito gli riesce difficile. La sua docilità è evidente quando Anna va a trovare il figlio e, nonostante il suo rifiuto, Karenin non reagisce con rabbia. Sfortunatamente, dopo la

⁴¹⁴ *Idem*, p. 117.

⁴¹⁵ *Idem*, pp. 120-121.

⁴¹⁶ *Idem*, p. 122.

⁴¹⁷ *Idem*, p. 165.

⁴¹⁸ *Idem*, p. 457.

morte di Anna, il lettore non viene a conoscenza della sua reazione, ma solo del fatto che l'uomo ha preso in custodia Annie.

Nel film il personaggio di Karenin restituisce la complessità della sua personalità: la fredda compostezza, la tristezza, la rabbia, fino al cambiamento che gli permette di perdonare la moglie e l'amante. In particolare, la sequenza in cui siede da solo, scarsamente illuminato, sul palco del teatro, dà grande spessore al suo personaggio. Alcuni gesti gentili nei confronti della moglie (quando nella scena introduttiva le tocca la punta del naso, o quando le mette una mano sulla spalla dicendole che è una donna buona) lasciano intendere come provi realmente affetto nei suoi confronti. Anche la scena conclusiva del film, in cui si commuove, lo nobilita, mostrando che nonostante le sofferenze e le disavventure è comunque dispiaciuto per la sorte di Anna.

Levin, come è stato detto, nel romanzo è descritto come un personaggio estremamente positivo: dai saldi principi morali, è dedito al lavoro, conduce una vita frugale e rifugge i vizi della città. Il lavoro in campagna lo appassiona particolarmente, al punto da voler scrivere un libro di agraria, cambiare completamente la gestione della sua azienda e intraprendere un viaggio in Europa per documentarsi al riguardo. È inoltre pronto ad affrontare il lavoro manuale dei contadini, che non considera inferiori a lui. Oltre a questo, è un uomo intelligente e onesto ma anche riservato e timido, forse troppo, perché spesso si vergogna della sua stessa timidezza. Il suo amore per Kitty è autentico, e il suo desiderio più grande è quello di avere una famiglia:

Levin non solo non poteva immaginarsi l'amore per una donna al di fuori del matrimonio, ma prima immaginava la sua famiglia e solo poi la donna che l'avrebbe resa possibile. Per questo la sua concezione di matrimonio non aveva nulla a che spartire con quella di buona parte dei suoi conoscenti [...] per Levin era il passo più importante, dal quale dipendeva ogni speranza in una vita felice⁴¹⁹.

È un buon amico per Oblonskij, nonostante disapprovi i suoi vizi. Essendo consapevole della situazione del fratello e sentendosi colpevole di non essere riuscito a stargli accanto nel modo giusto, cerca di aiutarlo e rimediare per quanto gli è possibile. Dimostra grande sensibilità quando Nikolaj è colpito da una grave malattia: “Avrebbe voluto piangere per quel suo fratello adorato in punto di morte [...] e invece si vedeva costretto ad ascoltare e reggere una conversazione sulla sua vita futura”⁴²⁰. Levin ha tuttavia il difetto di essere troppo orgoglioso: “Rivedendo Kitty, anche Levin si era accorto di non avere mai smesso

⁴¹⁹ *Idem*, p. 105.

⁴²⁰ *Idem*, p. 380.

di amarla, ma [...] il suo rifiuto era un muro insormontabile, fra di loro. [...] E quel pensiero lo rendeva algido e ostile”⁴²¹; così come quello di essere insicuro e geloso: “Non ti merito. Non può essere che tu voglia sposarmi. Pensaci. Ti sarai sbagliata. Pensaci bene. Come puoi amarmi, come?”⁴²². Il ridimensionamento delle sue aspettative sul matrimonio e sulla paternità fa capire al lettore che le emozioni di Levin sono articolate, mai scontate o banali. Le sue lunghe riflessioni sulla religione e sul senso della vita dimostrano la profondità dei suoi pensieri: “D’ora in avanti, però, la mia vita – tutta quanta, ogni suo istante [...] – non solo non sarà insulsa come un tempo, ma farà del bene che saprà istillarvi il suo significato unico e imprescindibile”⁴²³.

L’adattamento non restituisce appieno la profondità di Levin, e se il romanzo gli dedica moltissimo spazio, nel film la sua figura è confinata in uno spazio ridotto. Nel complesso emergono la sua timidezza e la sua natura impacciata, che suscitano nello spettatore una certa tenerezza nei suoi confronti, mentre la fierezza per il suo lavoro, il suo lato serio, a tratti burbero, e soprattutto il suo orgoglio non vengono messi in risalto. Inoltre Levin è diretto nel chiedere consigli a Oblonskij, mentre nel testo letterario si fa sempre molte remore a parlare di Kitty. Quando Levin la rivede e riscopre il proprio amore cede facilmente a questo sentimento, mentre nella versione letteraria ci vuole molto più tempo perché il ricordo dell’umiliazione sparisca. Tuttavia la sequenza in cui falcia il campo di grano e conversa con un contadino aiuta a comunicare allo spettatore le sue riflessioni sulla vita e il suo spessore.

Il personaggio di Kitty subisce una significativa evoluzione nel corso della storia. All’inizio la narrazione mette in luce il suo desiderio di fare bella impressione in società, assieme al suo lato frivolo, che la porta a subire il fascino di Vronskij e rifiutare Levin. Prova però grande affetto per Levin, così, quando Vronskij fugge, è affranta dall’umiliazione e dal peso della decisione sbagliata da lei presa. In questo frangente, quando si confronta con la sorella Dolly, emerge un lato inaspettato di lei, quello più irascibile e impulsivo: “Dolly conosceva quel tic della sorella quando si accalorava, e sapeva anche che in quei casi Kitty perdeva il controllo, parlava troppo e diceva un sacco di cattiverie”⁴²⁴. Oltre al rapporto con la sorella, a risaltare è il rapporto col padre, a cui

⁴²¹ *Idem*, p. 352.

⁴²² *Idem*, p. 486.

⁴²³ *Idem*, p. 885.

⁴²⁴ *Idem*, p. 139.

Kitty vuole particolarmente bene, e quello con la madre, che ha evidentemente trasmesso alla figlia le preoccupazioni legate allo status sociale. Il soggiorno alla stazione termale è un passaggio importante per esplorare in profondità il personaggio di Kitty e vedere come l'amicizia con Varen'ka la conduca a prendere coscienza di sé e a maturare: "Kitty tornava a casa, in Russia, completamente ristabilita. Non era più la ragazza frivola e allegra di un tempo, ma era serena, e dei suoi dolori moscoviti non le restava, ormai, che il ricordo⁴²⁵". La narrazione dedicata ai preparativi del matrimonio e ai primi mesi di unione racconta il suo amore per Levin, come sia sempre pronta a rassicurarlo e a stargli accanto:

Da principio la gelosia del marito l'aveva offesa: Kitty si vedeva proibire uno svago innocente e ne era risentita. Qualche istante dopo, però, avrebbe rinunciato a ben altro pur di farlo stare tranquillo, pur di risparmiargli la sofferenza che lo tormentava⁴²⁶.

Il modo in cui si prende cura di Nikolaj è la dimostrazione della sua rinnovata maturità e del suo altruismo, che, si è detto, spinge il marito a guardarla in modo diverso. Rimane però in lei una punta di gelosia, che si manifesta quando Levin conosce la Karenina: "Ti sei innamorato di quella donnaccia! Ha stregato anche te! Te l'ho letto negli occhi!"⁴²⁷. Tuttavia, quando lei stessa la incontra a casa di Dolly, non può che provarne pietà e dimenticare l'astio nei suoi confronti.

L'adattamento riserva poco spazio a Kitty e l'evoluzione del personaggio non è del tutto accessibile allo spettatore. Nella prima parte del film emerge sicuramente il suo lato più frivolo, forse anche troppo accentuato perché non è stato previsto alcun modo con cui il personaggio possa comunicare l'affetto che prova per Levin. Infatti, quando Kitty parla con la sorella Dolly, si nota di più l'irritazione per il comportamento di Vronskij e per il fatto di essere rimasta senza un partito che non il dispiacere per aver rifiutato Levin, a cui già da prima sentiva di voler bene. In mancanza della narrazione legata al soggiorno termale, non è chiaro come avvenga la sua crescita personale. Alla cena da Oblonskij è improvvisamente pronta ad accettare e ricambiare l'amore di Levin. Ciononostante, la sequenza in cui si prende cura di Nikolaj mostra il suo altruismo e fa intuire che Kitty ha attraversato un processo di maturazione.

⁴²⁵ *Idem*, p. 258.

⁴²⁶ *Idem*, p. 625.

⁴²⁷ *Idem*, p. 763.

Oblonskij è un personaggio fortemente ambivalente. La storia si apre proprio con il suo tradimento, il che lo mette immediatamente in cattiva luce, dal momento che non è realmente pentito del gesto ma piuttosto preoccupato delle conseguenze. Inoltre dall'incontro con Levin emerge il suo gusto per il lusso e le sperpero. Oblonskij è descritto però come un personaggio simpatico e alla mano, sempre pronto ad alleggerire la situazione:

Coloro che lo conoscevano non gli volevano bene solo perché era gioviale, allegro e leale fuor d'ogni possibile dubbio; il bell'aspetto [...] il colorito rubizzo del viso avevano qualcosa che ispirava a chiunque una simpatia e un buon umore quasi fisici⁴²⁸.

I suoi lati negativi vengono controbilanciati dal sostegno continuo che dà all'amico Levin, nonché dal modo in cui intercede per Anna chiedendo il divorzio a Karenin: "Se l'avessi vista come l'ho vista io [...] ti muoveresti a compassione. È in uno stato tremendo, davvero. [...] Sai bene che cosa desidera e che cosa attende Anna. E intendo il divorzio"⁴²⁹. Le sue buone azioni vengono però nuovamente ridimensionate dal fatto che continua a tradire la moglie: "Io, invece, non ammetto di vivere senza amore [...] Che vuoi che ti dica? Sono fatto così. E poi, alla fin fine, me la godò senza troppo nuocere agli altri. [...] Del resto, per quanto le studi, le donne ti sorprendono ogni volta"⁴³⁰.

La rappresentazione cinematografica di Oblonskij ha centrato bene il suo lato estroverso e spensierato nonché la lealtà nei confronti di Levin. Il suo tradimento e il modo in cui parla delle successive frequentazioni con altre donne passano in secondo piano grazie al suo fare scherzoso, che porta lo spettatore a vederlo sotto una buona luce. Quando a Pokrovskoe cerca di convincere Levin a proporsi nuovamente a Kitty, gli sbuffi e le boccacce che fa caratterizzano al meglio il personaggio. In due occasioni viene nobilitato rispetto all'originale: alla cena che ha organizzato si incupisce ascoltando le parole di Levin riguardo alla fedeltà nel matrimonio, palesando un certo senso di colpa per le sue azioni, mentre nel romanzo non prova alcun rimorso; dopo la morte della sorella, viene mostrato solo e triste, lasciando intendere che pensa ancora a lei ed è addolorato.

Dolly, assieme al marito, è uno dei primi personaggi che il lettore conosce. La sua bellezza sfiorante viene compensata dalla dedizione con cui si prende cura della casa e

⁴²⁸ *Idem*, p. 20.

⁴²⁹ *Idem*, p. 785.

⁴³⁰ *Idem*, p. 180.

dei figli. La disperata sconsolatezza che prova per il tradimento è indice della sua sensibilità e della sua ingenuità nei confronti del marito, che ha sempre considerato fedele. Si dimostra però orgogliosa, decisa a non perdonare Stiva almeno finché non interviene Anna. È una sorella premurosa, che capisce i sentimenti di Kitty e la consola nel momento del bisogno, nonché una buona amica, sia per Levin, quando a Ergušovo gli parla di Kitty, sia per Anna, quando si reca a farle visita nonostante sia stata allontanata dalla società. In quest'occasione viene raccontata la sua tristezza per il comportamento del marito, e il lettore può scoprire un lato più profondo di lei:

Rifletteva, guardando alla sua vita nei quindici anni del suo matrimonio. – Le gravidanze. Le nausee, il cervello che si spegne, l'indifferenza verso tutto e tutti e, soprattutto, addio bellezza! [...] Poi c'è il parto, ci sono i dolori [...] e l'allattamento, le tante notti in bianco, e ancora dolori, dolori tremendi...⁴³¹.

Inoltre prova ammirazione nei confronti di Anna, che ha avuto il coraggio di fare quello che avrebbe voluto fare lei:

Ancora oggi non so se ho visto giusto a darle retta quando è venuta a trovarmi, in quei giorni nefasti. Magari anch'io dovevo lasciare mio marito e ricominciare daccapo. Magari anch'io avrei trovato qualcuno che mi amava e che avrei amato davvero. [...] Ha fatto benissimo, Anna, e non sarò certo io a biasimarla⁴³².

L'adattamento riserva poco spazio anche a Dolly e semplifica molto il suo personaggio. La sua sensibilità e il dispiacere per il marito emergono chiaramente. Quando incontra Anna al caffè lo spettatore viene a sapere del suo mancato desiderio di libertà. Il rapporto con la sorella è solo accennato, ma sono comunque ben rappresentati la sua gentilezza e il suo altruismo. Il romanzo la rappresenta come una donna dalla bellezza sfiorita, mentre il film sorvola su questo dettaglio.

Serëža, un personaggio apparentemente di poca importanza, riserva invece delle sorprese al lettore. Nella quinta parte del romanzo si legge di come il bambino non creda alla morte della madre e, sentendo la sua mancanza, la cerchi tra le donne che passeggiano al parco. Non capisce come mai tutti gli mentano e, quando cerca affetto nel padre, si vede rifiutato: “L'allegria e l'affetto che sprizzavano dagli occhi di Serëža si spensero in un istante; sotto lo sguardo severo del padre il bambino abbassò subito gli occhi”⁴³³. Dopo

⁴³¹ *Idem*, p. 660.

⁴³² *Idem*, p. 662.

⁴³³ *Idem*, p. 571.

la visita della madre, quando incontra lo zio Oblonskij il narratore spiega come Serëža sia cambiato:

Era trascorso un anno da che Serëža aveva visto sua madre. [...] I sogni e i ricordi che dopo quell'incontro avevano minato la sua salute erano ormai svaniti. E se mai tornavano ad affacciarsi, Serëža era svelto a scacciarli, vergognandosene come di una debolezza [...] sapeva che doveva restare con il padre e cercava di farsene una ragione⁴³⁴.

Le parti del romanzo a lui dedicate suscitano un senso di compassione nei suoi confronti, come verso la vittima innocente di una situazione che essa stessa non comprende appieno.

L'adattamento si limita a rappresentarlo come un bambino che ama molto la madre, come è possibile vedere nella scena in cui si riunisce a lei. Il finale, in cui gioca spensierato con la sorellastra, lascia intendere che non sappia cosa sia successo ad Anna.

Il romanzo introduce una grandissima varietà di personaggi secondari, che inevitabilmente l'adattamento ha dovuto eliminare. Quelli più funzionali allo svolgimento della storia sono presenti, ma il loro ruolo è ridotto all'essenziale, come Nikolaj Levin e Mar'ja Nikolaevna; la contessa Vronskaja; la contessa Ivanovna; la principessa Tverskaja; Jašvin, il compagno di reggimento di Vronskij. Altri personaggi minori vengono mostrati velocemente: il principe e la principessa Ščerbackij; Agaf'ja Michailovna, la governante di Pokrovskoe; Vasilij Lukič, l'istitutore di Serëža; Annuška, la governante di Anna; la principessa Mjagkaja; la contessa Nordston; Varja, la moglie di Aleksandr Vronskij; Machotin, il rivale di Vronskij alle corse; Laska, il fedele segugio di Levin. Il ruolo di Serpučovskoj, amico di Vronskij, è svolto dal fratello Aleksandr Vronskij. Inoltre la Baronessa Shilton, che nel romanzo appare solo una volta, qui ricorre più volte (anche se è chiamata solo Baronessa) per rispecchiare l'atteggiamento e i pregiudizi dei diversi membri dell'alta società che il testo di Tolstoj ha modo di esplorare più a fondo.

3.10 L'impronta stilistica del regista: l'ambientazione, lo scorrere del tempo e le coreografie

L'adattamento di Joe Wright, nonostante alcuni limiti esposti nel trattamento dei personaggi, può essere considerato fedele al romanzo tolstojano non solo nella

⁴³⁴ *Idem*, p. 788.

ricostruzione dello scheletro narrativo, ma anche in una serie di piccoli dettagli che uno spettatore che non conosce l'originale non noterebbe, come ad esempio la firma scritta in azzurro di Anna e la sua borsa rossa, l'abitudine di Karenin di scrocchiare le nocche o il fatto che Levin si riferisca a Mosca chiamandola Babilonia. Tuttavia il regista ha voluto discostarsi dagli adattamenti precedenti e dare la sua impronta personale alla storia, e l'ha fatto in un modo molto particolare, ovvero attraverso l'ambientazione: "un gioco di scatole cinesi dove, attraversata una porta, un ambiente sparisce affinché un altro possa sorgere 'dal nulla'"⁴³⁵. La storia, infatti, si svolge quasi completamente all'interno di un teatro vecchio stile: i vari luoghi (la stazione, le abitazioni dei personaggi, l'ippodromo, e così via) sono ricreati nel palco del teatro, nella platea, nei loggioni e addirittura nelle zone più nascoste, ovvero dietro le quinte e nel sottopalco (dove vengono mostrate anche corde, travi, oggetti inutilizzati e quarte pareti), sulle scale, all'entrata e nel corridoio. Quando l'ambientazione deve cambiare, i personaggi si spostano in una zona diversa del teatro, oppure si aprono porte, si scostano tende, si muovono le scenografie (ne sono state costruite più di 100 per la realizzazione del film⁴³⁶), a volte anche con l'ausilio di domestici, impiegati e comparse di vario tipo che svolgono il ruolo di scenografi. L'effetto di questo gioco a incastri è stato poi amplificato grazie a delle tecniche di prospettiva, come i corridoi che si restringono per dare l'impressione di essere più lunghi e che hanno permesso di sfruttare al meglio l'ambientazione del teatro⁴³⁷. Sono poche le scene che si svolgono all'aria aperta, principalmente quelle di Levin a Pokrovskoe, che sottolineano la purezza del suo personaggio⁴³⁸, controparte spirituale di Anna: "dal 'teatro' escono solo i personaggi che scelgono la nuda, onesta campagna"⁴³⁹. Originariamente le riprese avrebbero dovuto svolgersi a San Pietroburgo, in teatri di posa ed esterni, ma Wright scopre che non è possibile trovare una *location* dove non sia già stato girato un precedente adattamento di *Anna Karenina*. Anche in Inghilterra si ha lo stesso problema: tutte le residenze signorili prese in considerazione per girare hanno già ospitato una troupe per un film storico. Wright vuole assolutamente proporre qualcosa di nuovo, per cui studia a fondo il romanzo e si documenta sulla Russia ottocentesca. Legge che la rigida società dell'epoca, desiderando far parte dell'Europa, viveva alla francese

⁴³⁵ Cfr. Torsiello, op. cit., p. 87.

⁴³⁶ Cfr. Shane, D., "Pics coming with great expectations", *Variety*, 428:4 (2012), p. 19.

⁴³⁷ Cfr. Galvin, S., "In camera", *Film Ireland*, 143(2012), p. 37.

⁴³⁸ Cfr. Torsiello, op. cit., p. 98.

⁴³⁹ *Idem*, p. 87.

riproducendo il modo di parlare e vestirsi tipico dei francesi, quasi fosse una recita. Gli viene allora l'idea di ambientare la storia in un teatro per rappresentare in modo retorico l'atteggiamento della nobiltà russa. Quest'idea gli sembra perfetta ma, paradossalmente, è in contraddizione con il pensiero di Tolstoj, che riteneva il teatro un luogo di perdizione e vanità. Wright, invece, lo associa alla sua infanzia al *Little Angel*. Così la vita di Anna diventa uno spettacolo rappresentato in un teatro vero (quello degli *Shepperton Studios* di Londra) e in uno simbolico, dove gli aristocratici russi compiono le loro *performances* e al tempo stesso giudicano quelle degli altri, ovvero le scelte di Anna. Questa modalità compositiva adottata dal regista produce anche un effetto claustrofobico, che evoca la pressione e la disperazione del dramma che la protagonista sta vivendo (amplificato anche dall'aspetto decadente del teatro): Anna inizialmente si finge una moglie felice e fedele, e la sua performance è apprezzata dalla società che la rispetta e la ammira; quando, grazie all'incontro con Vronskij, trova il coraggio di gettare la maschera, riceve da parte di coloro che prima la ammiravano solo biasimo e ostilità⁴⁴⁰. Al contempo la scena teatrale mette in risalto la falsità di una comunità chiusa in protocolli ipocriti.

I cambiamenti di ambientazione sono indicatori del tempo costruito attraverso salti e precise ellissi, per cui a volte lo spettatore si trova catapultato in luoghi e temporalità spiazzanti. Ad esempio, a inizio film Levin sta pranzando assieme a Oblonskij, quando all'improvviso la voce di Kitty lo chiama dall'alto: Levin solleva lo sguardo e vede la principessina, così la narrazione si sposta in momento successivo e in un luogo diverso, a casa degli Ščerbackij. Mentre Levin le fa la proposta, Kitty è circondata dalle scenografie con disegnati angeli e nuvole, che la mostrano per come appare agli occhi innamorati di Levin. Non a caso, quando poco prima l'aveva chiamato, lei si trovava in alto rispetto a lui. Poi, una volta rifiutato, Levin si sposta dietro le quinte e, paradossalmente, sale anche lui verso l'alto, simboleggiando come comunque Levin sia una figura degna di stare in alto. Salendo si fa spazio tra altre persone affaccendate che operano nelle quinte (dei lavoratori onesti, proprio come Levin), fino a raggiungere il sottotetto del teatro, dove incontra Nikolaj⁴⁴¹. Questo spostamento fa capire che è passato del tempo e che Levin ora si trova nella camera d'albergo del fratello. Un altro passaggio di questo genere avviene quando Anna, camminando sul palco del teatro, esce

⁴⁴⁰ Cfr. Torsiello, op. cit., pp. 88-91.

⁴⁴¹ *Idem*, p. 97.

di scena passando a fianco di Levin, davanti al quale si apre la parete del teatro portandolo così in aperta campagna: in questo modo la narrazione si incentra ora su Levin, abbandonando temporaneamente le vicende di Anna. O ancora, verso la fine del film, Anna è in casa ma spalanca le tende della finestra e improvvisamente si ritrova in treno. Quando poi, dopo essere scesa alla prima fermata, vaga senza meta, la donna cammina dietro le quinte e sale verso l'alto, come per avere una posizione migliore dalla quale gettarsi. Nel romanzo, infatti, sceglie con attenzione il punto esatto del binario in cui lanciarsi.

Il fatto che le ambientazioni siano racchiuse all'interno del teatro non impedisce di inserire degli elementi esterni: nella scena del banchetto militare si vedono degli alberi spuntare dalle assi di legno del pavimento, mentre durante la corsa la sabbia dell'ippodromo ricopre completamente il suolo. È interessante notare che, mentre Vronskij sfreccia a cavallo, il pubblico non è interpretato dagli attori ma soltanto dipinto sulle scenografie collocate sullo sfondo. Un altro elemento esterno è presente nell'ultima scena, quando Karenin si commuove mentre Serëža e la figlia di Anna giocano in una prateria che ha invaso il palco e il resto del teatro. Sembra quasi che il regista, scegliendo questa composizione estetica, sottolinei l'operazione di "traduzione" imposta dal passaggio dal testo letterario a quello filmico, ovvero riveli il registro di finzione mostrando la prateria che sconfina nel teatro.

Verosimilmente il luogo più importante in un teatro è il palco. Non a caso, alcune delle sequenze più importanti si svolgono proprio là, per dargli maggior rilievo: oltre alla scena finale appena citata, si ricordano la proposta di Levin a Kitty; la sequenza in cui Karenin siede solo e sconsolato, illuminato dalla luce fioca delle lampadine e chiede, un po' ad Anna e un po' rivolto a sé stesso, cosa ha fatto di male per meritarsi il tradimento della moglie; quando Anna riabbraccia il figlio.

Un altro modo in cui il regista ha segnato profondamente il film con il proprio personalissimo stile è l'inserimento di coreografie, a volte dichiarate, in altri casi espresse in maniera sottile dal modo in cui i personaggi si muovono in scena. Oltre a essere coerenti con l'ambientazione teatrale, danno movimento alla scena, dato che la scelta di ambientare la vicenda (quasi) completamente nel teatro rischiava di rendere tutto troppo statico⁴⁴². In molteplici occasioni i personaggi si muovono seguendo delle vere e proprie

⁴⁴² Cfr. Bergery, B., "Ravishing Romance", *American Cinematographer*, 93:12 (2012), p. 51.

coreografie, come quando Anna viene vestita dalle cameriere in un girotondo; Oblonskij, rasato dal barbiere con dei movimenti che ricordano un tango, si reca in ufficio, dove il timbrare ritmico dei dipendenti sembra accordarsi mimeticamente al flusso della musica: maggiordomi, inservienti e impiegati volteggiano spostando fondali e scenografie, trasformando l'ufficio in un ristorante e poi il ristorante nella tenuta degli Ščerbackij; o ancora, si pensi a quando Vronskij si muove volteggiando durante il ricevimento dalla principessa Betsy, o dopo aver incrociato Karenin sull'uscio di casa. "C'è una sorta di consapevolezza metalinguistica in questi personaggi che intendono farsi vedere e sentire da tutto il pubblico (intra ed extra-diegetico)"⁴⁴³. La dinamicità della macchina da presa ora più che mai si adatta perfettamente alle piroette e ai movimenti sinuosi dei personaggi. Per poter aiutare gli attori e dar loro un ritmo su cui muoversi, Wright e il compositore delle musiche Dario Marinelli hanno studiato a fondo le tracce sonore e le hanno riprodotte sul set. Le coreografie, seguite dalla macchina da presa, si alternano a inquadrature statiche e primi piani, che Wright ha scelto di usare per dare risalto alle emozioni, temendo che un'eccessiva teatralizzazione avrebbe oscurato la parte sentimentale della storia⁴⁴⁴. Per armonizzare le scenografie con gli spostamenti degli attori il regista ha studiato nei minimi dettagli i movimenti, le luci, le posizioni degli oggetti e delle scenografie, preparando anche uno *storyboard*⁴⁴⁵.

3.11 I dialoghi

Nella sua fedeltà all'originale, in molte occasioni l'adattamento ripropone frasi e conversazioni estremamente simili a quelle riportate nel romanzo. Qualche esempio può chiarire lo sforzo del regista di richiamare le parole di Tolstoj.

Nel film la proposta di matrimonio di Levin è l'unione di due conversazioni avvenute nel testo letterario: la prima sulla pista di pattinaggio del giardino zoologico, mentre la seconda a casa Ščerbackij, al momento effettivo della proposta.

⁴⁴³ Cfr. Torsiello, op. cit., p. 91.

⁴⁴⁴ Cfr. Bergery, op. cit., pp. 51, 60.

⁴⁴⁵ Cfr. Torsiello, op. cit., p. 89.

Romanzo	Film
<ul style="list-style-type: none"> – Vi fermerete per un po’? – Non saprei [...]. – Come sarebbe? – Sarebbe che non lo so. Dipenderà da voi⁴⁴⁶. 	<ul style="list-style-type: none"> – Stiva ci ha detto che eravate tornato. Quanto vi trattenete? – Non lo so, dipende da voi. – Da me? – Quello che voglio dire è...è che... che io sono venuto solo per uno scopo. Per... io voglio...volete diventare mia moglie? Perdonate. Perdonate, non è il momento, non è il momento adatto. Ma vorreste? – È impossibile. Mi dispiace. – Sì, era impossibile.
<ul style="list-style-type: none"> – Ricorderete che vi ho detto di non sapere quanto mi sarei trattenuto...che dipendeva solo da voi... [...] Intendevo dire...intendevo dire... che sono qui...qui per chiedervi...per chiedervi se desideriate... se desideriate essere mia moglie! [...] – Non posso...perdonatemi. – Non poteva essere altrimenti, – concluse senza nemmeno guardarla⁴⁴⁷. 	

La conversazione tra Anna e Vronskij in occasione della quale lei scopre che anche lui sta tornando a Pietroburgo, è molto simile tra originale e adattamento.

Romanzo	Film
<ul style="list-style-type: none"> – Come mai siete in viaggio? [...] – Se sono partito, se sono qui, è perché ci siete voi, – disse. – Non posso fare altrimenti. – Quello che avete detto è sbagliato, e da gentiluomo quale siete vi prego di dimenticarlo come io lo dimenticherò, – disse, infine – Non c’è vostra parola, non c’è vostro gesto che io voglia o possa dimenticare... – Basta, smettetela⁴⁴⁸! 	<ul style="list-style-type: none"> – Perché lasciate Mosca? – Che altro posso fare? Devo essere lì dove siete voi. – Smettetela ora, basta! Tornate da Kitty. – No. – È male. [...] Dovete dimenticarmi. Se siete un galantuomo, dimenticherete. – E voi? Voi dimenticherete? – Sì!

Anche quando discutono della gravidanza di Anna, i dialoghi del film richiamano fortemente la versione cartacea, che è però molto più lunga e articolata.

⁴⁴⁶ Tolstoj, op. cit., p 37.

⁴⁴⁷ *Idem*, p. 55.

⁴⁴⁸ *Idem*, pp. 113-114.

Romanzo	Film
<p>– A che stavate pensando? [...] – Sono incinta, – scandì, sottovoce. [...] – Bene, [...] Né io né voi abbiamo mai guardato al nostro amore come a un gioco. E ora il nostro destino è finalmente compiuto. Deve finire, [...] La menzogna in cui viviamo deve finire. – Finire? E come, Aleksej? – disse lei con un filo di voce. [...] – Lascerate vostro marito e avremo una vita nostra. [...] – Esiste forse una vita d’uscita? Non sono forse sua moglie e lui non è mio marito? [...] Dunque meglio scappare e vestire i panni dell’amante? – domandò lei, caustica. [...] E, di nuovo, avrebbe voluto pronunciare due parole – «mio figlio» – che invece non le uscirono di bocca. [...] – Come hai potuto sacrificare tutto per me? Non mi perdono di averti resa infelice. – Infelice? Io? [...] Io sono come l’affamato al quale hanno finalmente offerto del cibo. Avrò forse freddo, sarà vestito di stracci e si vergognerà, magari, ma infelice non lo è di certo. Infelice, io? Nossignore. Eccola, la mia felicità...⁴⁴⁹</p>	<p>– A cosa stavi pensando? Dimmelo... – Aspetto un figlio. – Oh, amore mio. Be’, l’amore non è mai stato un gioco per noi. Ecco la fine di una vita in angoli oscuri. Di un’esistenza fatta di menzogne. Sì, ora potremo stare insieme. – Come faremo Aleksej? – Di’ tutto a Karenin. – Credi che mio marito mi regalerebbe a te? – Lascialo. – Oh, lasciarlo per diventare la tua amante? – Sì. Fuggi via. – Non rivedrei mai più mio figlio. Le leggi sono fatte da mariti e padri. – Cosa allora? Non riesco a perdonarmi per la tua infelicità. – Infelicità? Sono come un mendicante affamato al quale abbiano dato da mangiare! Io, infelice! Questa è la mia felicità!</p>

Oppure, quando Anna accenna per la prima volta alla sua gelosia, nel film la chiama “il demone”, così come nell’originale la soprannomina “il demonio”⁴⁵⁰.

Dopo che Anna ha partorito, le parole dette da Karenin a Vronskij nel romanzo confluiscono in due diversi momenti dell’adattamento: quando Karenin parla a Vronskij e quando poi, discutendo con Anna, accetta che lei ritorni da lui.

⁴⁴⁹ *Idem*, pp. 206-210.

⁴⁵⁰ *Idem*, p. 393.

Romanzo	Film
– Quando l’ho vista non ho potuto fare a meno di perdonarla. E la gioia del perdono mi ha rammentato i miei doveri. L’ho perdonata, sì. Voglio porgere l’altra guancia e voglio offrire la tunica a chi mi toglierà il mantello, e più d’ogni altra cosa pregherò Dio affinché mai mi privi della gioia del perdono! [...] I miei doveri mi sono chiari: devo restare con lei e con lei resterò. Se mai Anna dovesse manifestare il desiderio di vedervi, vi manderò a chiamare. Ora, però, credo sia meglio che lasciate questa casa ⁴⁵¹ .	– Dovete allontanarvi ora. Prometto di mandarvi a chiamare se chiederà di voi. Non so cosa mi sia accaduto. Perdono voi...perdono Anna. La mia anima è piena di gioia. Rimarrò con Anna e me ne prenderò cura per sempre.
	– Vronskij mi ha tolto il mantello, e io gli darò anche la mia tunica.

Quando Anna si getta sui binari del treno, le parole pronunciate nel romanzo e nel film sono le stesse: “Signore, perdonami!”⁴⁵².

Un dettaglio interessante e poco evidente è l’affermazione di una dama al ricevimento dalla principessa Betsy, quando, dopo l’ingresso di Karenin, sbotta: “Non so se i miei nervi potranno sopportare un altro Aleksej in questo momento”. Questa battuta sarcastica rievoca una frase di Anna nel romanzo: “Non è strano, non è assurdo che si chiamino entrambi Aleksej? Scherzi del destino...”⁴⁵³.

Un punto sul quale l’adattamento si discosta dall’originale è l’utilizzo di altre lingue. Nel romanzo, infatti, i personaggi parlano spesso in francese, in inglese e in tedesco, e molte volte le frasi vengono riportate in lingua originale. L’adattamento annulla questa varietà linguistica, limitandosi al mantenimento delle parole francesi *maman* e *papa*.

3.12 I richiami alla Russia

La storia è ambientata in Russia e il romanzo non manca di fornire riferimenti storici, politici, economici, geografici e culturali, come ad esempio la guerra in Serbia, lo *zemstvo*, lo sfruttamento del lavoro contadino, luoghi e regioni della Russia, cibi come lo

⁴⁵¹ *Idem*, p. 452.

⁴⁵² *Idem*, p. 831.

⁴⁵³ *Idem*, p. 449.

kvas o la *kaša*, le figura dello *starosta* o del *mužik*. Il film è girato in lingua inglese e le scenografie, come si è detto, sono state riprodotte nell'ambiente interno del teatro. Dunque, per dare allo spettatore il senso che la storia si stia svolgendo effettivamente in Russia, sono stati inseriti dei sottili rimandi alla lingua. Innanzitutto il tema sonoro principale del film è una canzone russa che viene riproposta più volte, anche con delle variazioni nel ritmo o solo con la melodia. In generale, il compositore Dario Marianelli si è ispirato alle musiche di Čajkovskij e Musorgskij per la creazione della colonna sonora⁴⁵⁴. In più occasioni si possono udire in sottofondo delle conversazioni in russo, mentre spesso sulle pareti delle scenografie troneggiano scritte in cirillico, così come nel corso della storia si intravedono un quotidiano e un libro con lettere cirilliche. Si tratta di semplici dettagli che però sottolineano lo sforzo del regista nel richiamare il Paese d'origine della storia.

3.13 Considerazioni finali

In conclusione, il film di Joe Wright dimostra come sia possibile adattare anche un romanzo corposo come quello di Lev Tolstoj. Il regista ha realizzato una traduzione intersemiotica, trasportando le parole scritte in immagini e suoni. Questo processo non è stato effettuato in rapporto 1:1, ovvero a ogni parola non corrisponde un'immagine ma Wright ha cercato piuttosto delle soluzioni equivalenti per mettere in scena, in 130 minuti, ciò che il lettore del romanzo approfondisce nell'arco dicentinaia di pagine⁴⁵⁵. Per riprodurre le situazioni descritte e i rapporti che legano i personaggi esplicitando i loro sentimenti, il regista si è avvalso di svariati metodi di adattamento: riduzioni, aggiunte, cambiamenti, spostamenti degli eventi, uso dinamico della macchina da presa, uso insistito di primi piani, musiche, suoni, luci, conversazioni, ambientazioni, richiami metaforici. In questo modo Wright è riuscito a tradurre il complesso mosaico di avvenimenti e sentimenti che il lettore ricava dalle pagine del romanzo, suscitando al tempo stesso delle emozioni negli spettatori. La traduzione intersemiotica appare così un processo complesso, che non si limita a raccontare una storia con delle immagini ma che ha alla sua base dei procedimenti che richiedono grande attenzione. Il cambiamento di

⁴⁵⁴ Cfr. Torsiello, op. cit., p. 93.

⁴⁵⁵ Cfr. Lévy, D., "Anna Karenina (Joe Wright, 2012), *L'Art du Cinéma*, 2:90 (2015), p. 16.

codice non impedisce la trasmissione di significati né comporta un cambiamento del messaggio originale. Bisogna però tenere in considerazione la diversa natura della letteratura e del cinema. Un romanzo può contare anche un migliaio di pagine ed essere ritenuto accettabile per il mercato: forse non tutti i lettori saranno predisposti per un'opera così impegnativa, ma questo non ne sminuisce il valore. Al contrario, per il mercato cinematografico, un film non può superare una certa durata, pena il rischio che lo spettatore non rimanga coinvolto e che la qualità del prodotto finale sia compromessa, senza contare poi i costi di produzione da rispettare. La differenza sta anche nella modalità di fruizione: il lettore può interrompere e riprendere la lettura a proprio piacimento, mentre lo spettatore tendenzialmente guarda il film un'unica volta, perché spezzare la visione in più riprese fa perdere senso all'esperienza audiovisiva. Sarebbe teoricamente possibile creare un adattamento di *Anna Karenina* che rispetti l'originale in tutte le sue parti, ma non potrebbe sicuramente essere considerato un buon lavoro. Joe Wright è stato molto fedele all'originale, mettendo in scena una grande quantità di passaggi chiave dell'opera tolstojana e includendo quanti più personaggi possibile. Questa scelta però l'ha penalizzato dal punto di vista della profondità delle *story lines* raccontate: il lettore ha tutte le pagine necessarie per approfondire i tormenti dei personaggi, le loro gioie, i loro pensieri e le loro insicurezze, e proprio la grande quantità di tempo che il narratore vi dedica rende credibili tutti questi sentimenti; lo spettatore, al contrario, assiste a moltissimi eventi che però non vengono approfonditi proprio per la mancanza del tempo necessario da dedicare a ognuno di questi. Ad esempio, il ritorno di Levin a Pokrovskoe sembra semplicemente una fuga dal rifiuto della donna amata; non viene indagato il suo rapporto con la campagna e con il lavoro, a cui si affida per curare il proprio malessere; il rapporto col fratello Nikolaj, qui svuotato della sua profondità, diventa un puro dettaglio che si aggiunge alle vicende di Levin, laddove nel romanzo è espressione della volontà del personaggio di rimediare agli sbagli passati e di dedicarsi ai suoi cari, cercando così di allontanare l'idea del matrimonio. Proprio la malattia del fratello suscita in Levin le riflessioni sulla morte che poi si oppongono a quelle sulla vita, tormentandolo e infine portandolo a una nuova consapevolezza. Inoltre nel romanzo, dopo aver rivisitato Kitty in carrozza, Levin intraprende comunque il viaggio in Europa che aveva intenzione di fare per completare il suo libro e cambiare la gestione della sua azienda. Similmente, la relazione filmica di Anna e Vronskij è necessariamente incentrata sul tema della passione

e delle pulsioni irrefrenabili, riservando meno spazio agli effetti provocati da tale legame, mentre Tolstoj si è invece soffermato a lungo sul modo in cui i due amanti hanno vissuto l'adulterio, in cui la gioia e l'amore sono stati inframezzati da dubbi, scontenti, pentimenti e, soprattutto da parte di Anna, solitudine e tristezza. Nell'adattamento non vengono approfondite le riflessioni sulla Russia, sulla sua società, sulle condizioni del lavoro agricolo, sul passato e sul futuro del paese, che costituiscono una parte cospicua del romanzo, nonché le riflessioni morali ed esistenziali in cui indugiano i personaggi⁴⁵⁶. Il mondo dell'aristocrazia russa contrapposto a una realtà rurale portatrice di valori più autentici è evocato solo brevemente dalle immagini. Il film non riporta nemmeno riferimenti storici e culturali precisi al di fuori di quelli strettamente necessari, come quelli geografici. Così il mondo russo è visto attraverso il filtro della rappresentazione finzionale del teatro e la storia appare più universale, come se potesse appartenere anche ad altri contesti culturali⁴⁵⁷. Inoltre la scelta di eleggere il teatro a luogo che racchiude le altre ambientazioni, assieme alle coreografie e al ritmo delle scene, obbedisce a una scelta metadiscorsiva che ricorda costantemente allo spettatore che sta assistendo a un'opera di finzione; in questo modo, chi vive l'esperienza audiovisiva viene privato del piacere che offrono in modo particolare i film in costume⁴⁵⁸, che tramite la messa in scena dell'ambiente e dei personaggi favoriscono l'immersione in un altro mondo⁴⁵⁹. Al contrario, è interessante notare come per il regista e la sua *troupe*, annoiati dai moduli stilistici consolidati ma privi di creatività dei film in costume, che non offrono una riflessione più articolata sui linguaggi espressivi cinematografici, siano state proprio queste scelte estetiche innovative a rendere il lavoro più interessante e stimolante⁴⁶⁰. Tale considerazione richiama quelle espresse nel secondo capitolo, secondo cui un adattamento non deve necessariamente essere fedele all'originale in tutte le sue parti. L'adattamento rispecchia la volontà del regista di lasciarsi ispirare da un romanzo (in questo caso) e creare un prodotto nuovo che intrattenga, susciti delle emozioni e comunichi dei significati. Quando Wright ha creato la sua versione di *Anna Karenina*, la

⁴⁵⁶ Cfr. Mancini, G., "Una sciarada di sentimenti", *Cineforum*, 53:523 (2013), pp. 26-28.

⁴⁵⁷ Cfr. Lévy, op. cit., p. 16.

⁴⁵⁸ "Film ambientato in tempi passati di cui sono ricostruiti l'ambiente e i costumi" (definizione di film in costume, Dizionario italiano De Mauro, dizionario.internazionale.it/parola/film-in-costume, ultima consultazione 14/05/22).

⁴⁵⁹ Cfr. Macnab, op. cit., p. 82.

⁴⁶⁰ Cfr. Bergery, op. cit., p. 51.

sua speranza era quella di far riflettere lo spettatore e coinvolgerlo in un dialogo critico con le proprie emozioni, in modo da interpellare sia l'intelletto che il cuore di chi avrebbe visto il film⁴⁶¹. Come è stato già osservato, non esistono degli adattamenti giusti o sbagliati, ma solo la soggettività degli autori e le opere che questi producono. Tolstoj attraverso la propria scrittura ha esplorato il tema dell'amore passionale per condannare una condotta che non rispetta i valori della famiglia (messi in risalto dai diversi modelli di famiglia presenti nella storia) e che non si cura degli effetti e delle conseguenze che ricadono sulla vita degli altri. Al tempo stesso, la lunga stesura del romanzo nel corso degli anni lo ha portato a riflettere e a mettere in luce anche altri temi per lui importanti: la ricerca del significato della vita e della morte, la conversione religiosa, le tematiche legate all'attualità dell'epoca, quali ad esempio la politica, l'educazione, la condizione della donna, il lavoro, la resistenza al progresso, la profonda dicotomia tra la vita urbana e la realtà rurale. L'adattamento di Joe Wright, si è detto, ha tralasciato queste ultime questioni per concentrarsi principalmente sull'amore senza limiti di Anna e Vronskij e sugli effetti che la loro relazione causa. Wright nel suo lavoro di adattamento ha scelto di soffermarsi su alcuni nuclei tematici, rimanendo fedele allo spirito dell'opera letteraria e al contempo "tradendola" nell'operare una precisa selezione. La decisione di ricorrere al testo letterario o a quello filmico è soggettiva: chi lo desidera, può essere sia il lettore che lo spettatore della storia di *Anna Karenina*.

⁴⁶¹ *Idem*, p. 61.

Conclusione

L'obiettivo principale di questa tesi era dimostrare come la traduzione intersemiotica permetta effettivamente di trasporre un'opera letteraria in un prodotto audiovisivo, comunicando lo stesso messaggio dell'originale nonostante il cambiamento di codice. Al tempo stesso, lo scopo secondario era di valorizzare il risultato della traduzione intersemiotica, che non deve essere considerata una versione peggiore e meno valida rispetto a quella originale.

Il primo capitolo ha illustrato come la traduzione intersemiotica non solo sia un processo teoricamente possibile, ma avvenga anzi quotidianamente, per tradurre i pensieri in parole e viceversa. Quest'operazione comporta ovviamente la trasmissione di significati e si può definire un processo comunicativo. È tuttavia inevitabile che vi sia un residuo, una parte di informazioni che si perde nel processo traduttivo e non viene restituita completamente.

Il secondo capitolo ha spiegato invece come la traduzione intersemiotica sia applicabile in un contesto diverso, ovvero quello dell'adattamento cinematografico, che prevede la trasposizione di un romanzo in un film. Esistono diverse soluzioni per riprodurre gli artifici letterari e il ruolo del narratore nel racconto scritto. Seppur sia teoricamente e tecnicamente possibile veicolare lo stesso messaggio dell'originale, spetta all'autore dell'adattamento scegliere in che misura rispettare e riproporre questo messaggio, ovvero fare un bilancio tra la fedeltà alla fonte letteraria e le sue scelte creative.

Il terzo capitolo ha fornito un esempio pratico di adattamento: la storia di *Anna Karenina*, dal romanzo di Lev Tolstoj, è diventata nelle mani di Joe Wright un film per il grande schermo. L'analisi degli elementi compositivi dell'adattamento ha permesso di effettuare un confronto tra le due opere. Nello specifico sono state evidenziate le differenze fra le due trame e la caratterizzazione dei personaggi. La rassegna delle diverse soluzioni adottate per convogliare quanto descritto nelle pagine del romanzo ha mostrato l'applicazione delle teorie esposte nel secondo capitolo. Il lavoro di Wright ha rispettato fedelmente l'opera di Tolstoj senza però rinunciare alla componente creativa che conferisce al film dei tratti unici e riconducibili alla sua regia. Il regista ha così provato che per mezzo della traduzione intersemiotica è effettivamente possibile trasformare le

parole in immagini e suoni mantenendo intatto il messaggio originale. Questo classico della letteratura russa propone diversi temi, ma quelli principali sono la condanna dell'amore passionale (affrontato esplorando diverse situazioni familiari e diversi tipi d'amore), la ricerca del significato della vita e della morte, e la conversione religiosa. Il film ripropone questi stessi temi, pur approfondendo maggiormente quello legato all'amore. Le questioni secondarie che emergono nel romanzo, come la condizione del lavoratore agricolo nella Russia ottocentesca, la politica del Paese, lo scontro tra il progresso e la tradizione, lo status sociale della donna e la sua educazione, vengono tralasciate dall'adattamento per motivi puramente pratici: un'opera letteraria che conta moltissime pagine e affronta diversi argomenti è ritenuta accettabile, mentre il cinema deve rispettare delle tempistiche e delle logiche di mercato precise, il che comporta inevitabilmente una selezione delle questioni trattate. Questa situazione si può spiegare anche alla luce di quanto esposto nel primo capitolo: come ogni tipo di traduzione, anche quella intersemiotica produce del residuo comunicativo. Quando una persona comunica oralmente i propri pensieri, non sempre riesce a esprimere perfettamente quello che ha in mente, mentre altre volte può scegliere di proposito di tralasciare dei dettagli per adattarsi alla situazione o all'interlocutore che ha davanti. Allo stesso modo, esistono dei fattori esterni che influenzano le due opere coinvolte nel processo traduttivo e determinano il residuo. Ciò non toglie l'efficacia della traduzione intersemiotica e la validità dell'adattamento: molti pregiudizi, infatti, ritengono che la versione filmica di un romanzo sia peggiorativa, ma non è una verità universale e deve essere valutata caso per caso. Se il testo letterario è considerato complesso e raffinato, uno dei maggiori successi di Tolstoj, è giusto riconoscere la validità e il grande lavoro che è stato fatto anche del caso dell'opera cinematografica: entrambi i prodotti rappresentano un processo comunicativo che riesce a far emozionare e riflettere lo spettatore e il lettore.

È interessante notare i risvolti pratici e le potenzialità del processo di traduzione intersemiotica/adattamento. Un film può attrarre una platea di pubblico maggiore rispetto a quella del romanzo da cui è tratto, la cui quantità di pagine potrebbe scoraggiare un potenziale lettore. In tal modo, oltre al pubblico consapevole che già conosce la storia di *Anna Karenina*, anche gli spettatori inconsapevoli possono godere dell'adattamento e apprezzare l'opera. Lo spettatore appassionato di film in costume, quello che segue il lavoro del regista o degli attori coinvolti, quello semplicemente curioso o chi può

ritrovarsi casualmente a seguire la versione audiovisiva può scoprire le vicissitudini di Anna, Vronskij e degli altri personaggi. Lo spettatore incuriosito, che vuole saperne di più, può scegliere di cimentarsi nella lettura dell'originale e conoscere nuovi dettagli e sottotrame. Similmente, un lettore che già conosce e ama il classico di Tolstoj può essere tentato di scoprire come i personaggi che ha immaginato vengano rappresentati dagli attori, come gli scenari dipinti dalla sua fantasia possano diventare reali e se in generale l'esperienza filmica sia in grado di valorizzare il suo rapporto con l'opera. Come già dimostrato, letteratura e cinema si influenzano a vicenda e beneficiano del rapporto reciproco. Questo legame apre le porte alle grandi potenzialità della traduzione intersemiotica: se più opere (letterarie, ma non solo) venissero riproposte con un altro codice, la platea di persone che può avervi accesso aumenterebbe esponenzialmente, così come l'opera in sé ne trarrebbe beneficio, arricchendosi a sua volta. Certamente c'è la possibilità che la traduzione non sia pienamente fedele all'originale: come abbiamo visto, è una scelta che spetta all'autore (o per così dire al traduttore) se riproporre in toto il messaggio originale o se mediarlo per mezzo della sua creatività e delle sue idee personali. Del resto, anche nella traduzione interlinguistica il traduttore sceglie quale elemento del testo (dominante) privilegiare e mettere in risalto, dando così la propria impronta personale al lavoro. Nel caso in cui la fedeltà non sia totale, il risultato è comunque una reinterpretazione dell'originale: si viene così a creare un dialogo tra l'opera di partenza e quella di arrivo, che comunicano il proprio punto di vista e generano nuova informazione. Senza dubbio è una conversazione che merita di essere ascoltata.

Bibliografia

- Adelman, G., *Anna Karenina. The bitterness of Ecstasy*, Boston, Twayne Publishers, 1990.
- Austin J. L., *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1996.
- Bergery, B., “Ravishing Romance”, *American Cinematographer*, 93:12 (2012), pp. 50-63.
- Bettetini, G. *et al*, *Semiotica*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2005.
- Bühler, K., *Teoria del linguaggio. La funzione rappresentativa del linguaggio*, Roma, Armando Editore, 1983.
- Calvino, C., *Romanzi e racconti. III*, Milano, Mondadori, 1994,
- Carducci, L. *et al*, *Cinema e letteratura*, Manduria, Barbieri editore, 2002.
- Costa, A., *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET, 1997.
- Debruge, P., “Cyrano”, *Variety*, 355:4 (2022).
- Di Giammatteo, F., *Storia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Eco, U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1991.
- Freud, S., *L'interpretazione dei sogni. 1899*, volume 3, Torino, Bollati Boringhieri editore, 1989.
- Fumagalli, A., *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Editrice Il Castoro, 2004.
- Galvin, S., “In camera”, *Film Ireland*, 143(2012), pp. 36-37.
- Goldman, W., *Which Lie did I Tell? More adventures in the Screen Trade*, Bloomsbury, London, 2000.
- Huet, A., *La sceneggiatura. Teorie, regole, modelli*, Torino, Lindau, 2007.

- Hutcheon, L., *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011.
- Jakobson, R., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1970.
- Jakobson, R., *Lo sviluppo della semiotica e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1978.
- Kovalev, V., *ilKovalev. Dizionario russo-italiano*, Bologna, Zanichelli, 2014.
- Lévy, D., “Anna Karenina (Joe Wright, 2012)”, *L’Art du Cinéma*, 2:90 (2015), pp. 11-16.
- Lotman, J.M., *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio Editori, 1985.
- Macnab, G., “Anna Karenina”, *Sight and Sound*, 22:10 (2012), p. 82.
- Mancini, G., “Una sciarada di sentimenti”, *Cineforum*, 53:523 (2013), pp. 25-28.
- Manzoli, G., *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003.
- Možarova, M.A., Sin, A.V., “‘U nas doma vse govorili Levin’: o proiznošenii familii geroja romana *Anna Karenina* v sem’e L.N. Tolstogo”, *Dva veka russskoi klassiki*, 4:1, (2022), pp. 202–227.
- Nannoni, C., *Traduzione intersemiotica ed altri saggi*, Torino, L’Harmattan Italia, 2002.
- Oppenheimer, J., “Picture Partners”, *American Cinematographer*, 103:2 (2022), pp. 14-22.
- Osimo, B., *La traduzione totale. Spunti per lo sviluppo della scienza della traduzione*, Udine, Editrice Universitaria Udinese Srl, 2004.
- Osimo, B., *Propedeutica della traduzione. Corso introduttivo con tavole sinottiche*, Milano, Hoepli, 2005.
- Osimo, B., *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano, 2008.
- Osimo, B., *Manuale di traduzione di Roman Jakobson*, Blonk, Pavia, 2016.
- Peirce, C.S., *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Torino, Einaudi editore, 1980.

- Pirandello, L., *Saggi*, Milano, Mondadori, 1952.
- Popovič, A., *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione creativa*, Milano, Hoepli, 2010.
- Prencipe, V., *Traduzione come doppia comunicazione. Un modello Senso-Testo per una teoria linguistica della traduzione*, Milano, Franco Angeli Editore, 2012.
- Ripellino, A.M., *Per Anna Karenina. I percorsi possibili nella nascita di un grande romanzo*, Roma, Voland, 1995.
- Rizzarelli, M., *Amore e guerra. Percorsi intermediali fra letteratura e cinema*, Lentini, Duetredue Edizioni, 2019.
- Robbiano, G., *La sceneggiatura cinematografica*, Roma, Carocci, 2000.
- Rolland, R., *Tolstoj*, Roma, Castelvechi, 2014.
- Rossellini, R., *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Venezia, Marsilio, 1987.
- Rutelli, R., *Dal libro allo schermo. Sulle traduzioni intersemiotiche dal testo verbale al cinema*, Pisa, Edizioni ETS, 2004.
- Sabouraud, F., *L'adattamento cinematografico*, Torino, Lindau, 2007.
- Saussure, F.d., *Corso di linguistica generale*, Bari, Editori Laterza, 1970.
- Schramm, W., *The process and effects of mass communication*, Urbana, University of Illinois press, 1961.
- Shane, D., "Pics coming with great expectations", *Variety*, 428:4 (2012), pp. 19-20.
- Shannon, C.E., Weaver, W., *La teoria matematica delle comunicazioni*, Milano, ETAS libri, 1983.
- Stenbock-Fermor, E., *The Architecture of Anna Karenina. A history of its writing, structure, and message*, Lisse, The Peter De Ridder Press, 1975.
- Tinazzi, G., *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Tolstoj, L., *Anna Karenina*, Firenze, Sansoni, 1967, trad. it. di M.B. Luporini.
- Tolstoj, L., *Anna Karenina*, Torino, Einaudi, 2017, trad. it. di C. Zonghetti.

Torop, P., *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, Milano, Hoepli, 2014.

Torsiello, E., *Joe Wright. La danza dell'immaginazione. Da Jane Austen a Winston Churchill*, Milano, Bietti Heterotopia, 2018.”

Trividic, P., “Dossier. Les scénaristes, aujourd’hui”, *Postif*, 516(2004).

Truffaut, F., *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Nuove Pratiche Editrice, 2002.

Turigliatto, R., *Nouvelle Vague*, Festival Internazionale Cinema Giovani, Torino 1985.

Volpe, S., *Adattamento. Sette film per sette romanzi*, Venezia, Marsilio, 2007.

Vygotskij, L.S., *Pensiero e linguaggio*, Firenze, Giunti, 1966.

Watzlawick, P. et al, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interpretativi delle patologie e dei paradossi*, Roma, Astrolabio, 1971.

Zani, P. et al, *La comunicazione. Modelli teorici e contesti sociali*, Roma, Carocci, 2000.

Sitografia

<https://dizionario.internazionale.it/parola/film-in-costume>

<https://e.gorkilib.ru/node/430509>

<https://lacomunicazione.it/voce/camerastylo/>

https://m.imdb.com/title/tt0026071/awards?ref_=tt_ql_sm

<https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=deittico>

https://www.grandidizionari.it/dizionario_italiano.aspx

<https://www.imdb.com/title/tt0118623/>

<https://www.imdb.com/title/tt1781769/awards/>

<https://www.imdb.com/title/tt6111574/>

https://www.moviemaker.com/archives/mm_guide_2018/joe-wright-on-post-production-mm-guide-2018

<https://www.msmanuals.com/it-it/professionale/malattie-neurologiche/funzione-e-disfunzione-dei-lobi-cerebrali/afasia>

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095941865>

<https://sapere.virgilio.it/parole/sinonimi-e-contrari/>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/definizione-ostensiva/#:~:text=ostensiva%2C%20definizione%20In%20linguistica%2C%20definizi one,di%20vocaboli%20che%20designano%20colori>

https://www.treccani.it/enciclopedia/diegesi_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

[https://www.treccani.it/enciclopedia/film-seriale_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/film-seriale_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

https://www.treccani.it/enciclopedia/la-letteratura-femminile-nell-ottocento_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/

<https://www.treccani.it/enciclopedia/montaggio>

https://www.treccani.it/enciclopedia/movimenti-di-macchina_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

<https://www.treccani.it/enciclopedia/paronomasia/>

https://www.treccani.it/enciclopedia/profilmico_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

<https://www.treccani.it/enciclopedia/zemstvo/#:~:text=zemstvo%20Consigli%20elettivi %20creati%20in,'ambito%20dell'amministrazione%20locale>

<https://www.treccani.it/vocabolario/paradigmatico/>

<https://www.treccani.it/vocabolario/pastiche/>

<https://www.treccani.it/vocabolario/sintagmatico/>

Filmografia

Anna Karenina, Wright, J., con Knightley, Law, Macfadyen, Taylor-Johnson, Studio Canal, Working Title films, Gran Bretagna, 2012, DVD.

Резюме

Цель этой дипломной работы состоит в том, чтобы продемонстрировать что интерсемиотический перевод является действительно эффективным средством, которое передаёт информацию и способно сохранить смысл оригинального произведения, несмотря на изменение кода. С этой целью будет рассмотрен процесс экранизации, то есть переложения романа в фильм. В качестве практического примера будет проиллюстрирован роман «Анна Каренина» и произведено сравнение истории, рассказанной в романе Льва Толстого и её интерпретации в фильме Джо Райта. Структура диссертации состоит из трёх глав.

Первая глава посвящена взаимосвязи коммуникации и интерсемиотического перевода, теоретическая база которого анализируется и исследуется в этой работе. Феномен коммуникации оказывает большое влияние на процесс перевода. Чтобы понять, как это возможно, необходимо сначала ввести понятие знака, то есть элемента, придающего смысл окружающей действительности, как материальной, так и абстрактной. Этот элемент лежит в основе семиотики — дисциплины, изучающей феномен знаковых систем, величайшим представителем которой является Чарльз Сандерс Пирс. Согласно концепции Пейрса, знак делится на три категории: знак, объект и интерпретант. Знак определяется объектом, а объект определяет идею в уме человека, и эта идея называется интерпретант. Знак играет роль посредника между объектом и интерпретантом: он должен представлять фундаментальные качества объекта и передавать понятие (то есть интерпретант), касающееся объекта. Знак не может быть напрямую связан с объектом, потому что сначала он должен быть интерпретирован человеческим умом. Вместо этого, согласно Фердинанду де Соссюру, представителю семиологии, знак делится на два элемента: означающее и означаемое. Означающее — это серия фонем, используемых чтобы произнести слова, а означаемое соответствует понятию, идее, связанной с этим словом. Понятый таким образом знак может быть использован в человеческом общении. В уме собеседника формируются концепции, которые могут быть выражены с помощью знаков. Он может передавать эти знаки благодаря своему фоническому аппарату, а его собеседник может воспринимать их благодаря слуховому аппарату, откуда знаки передаются в мозг, который создаёт

расшифровку передаваемых понятий. Изучение методов коммуникаций получило дальнейшее развитие благодаря Клоду Э. Шеннону и Уоррену Уиверу, которые сформулировали математическую теорию коммуникации для улучшения передачи сигналов посредством телефонной сети. Эта теория предполагает, что источник информации передаёт сообщение, которое кодируется в сигналы передатчиком и передаётся по каналу передачи приёмнику, то есть своего рода передатчику, который перекодирует сигнал в сообщение и передаёт его адресату. Также необходимо учитывать источник шума, то есть помехи, которые могут нарушить связь. Эта модель была пересмотрена различными учёными, чтобы адаптировать её к человеческому общению. Среди них выделяется работа Романа Якобсона, согласно которой, в ситуации, когда адресант посылает сообщение адресату, сообщение должно относиться к контексту, который в свою очередь должен быть понятен как адресанту, так и адресату. Оба участника коммуникативного процесса также должны разделять код (например, русский язык), посредством которого выражается сообщение. Физический канал, который их объединяет (например, воздух) и обеспечивает канал сообщения, называется контактом. Поэтому основными элементами коммуникации являются адресант, адресат, сообщение, контекст, код и канал. Когда коммуникация касается одного из этих элементов, возникают шесть языковых функций: экспрессивная, конативная, поэтическая, референтивная, метаязыковая и фатическая.

Роман Якобсон также разработал три типа перевода: внутриязыковой перевод, то есть переформулирование текста на языке носителя с использованием других языковых знаков; межъязыковой перевод, то есть перевод с естественного языка А на естественный язык Б; интерсемиотический перевод, то есть переход от естественного языкового кода к другому, неязыковому коду: например, перевод романа в фильм.

Применение интерсемиотического перевода не ограничивается художественной сферой, а в первую очередь касается повседневной жизни и общения людей. Чтобы понять, как это возможно, необходимо обратиться к исследованиям Льва Выготского и понятию внутреннего языка, то есть молчаливого, невербального языка, который человек использует для разговора с самим собой. Внутренний язык не является беззвучным вариантом внешнего языка,

поскольку он имеет иной синтаксис, состоящий из подтекстов, фрагментарности и сокращений. Поэтому можно сказать, что внутренний язык использует код, отличный от кода внешнего языка. Внутренний язык может существовать самостоятельно, а внешний язык, который выражается произношением мыслей вслух, не может существовать без внутреннего языка. Поэтому можно сказать, что внешний язык — это перевод внутренней речи. Учитывая понятие интерпретанты, разработанное Пирсом, можно сказать, что внутренний язык населён интерпретантами. Полезно подчеркнуть, что интерпретанты субъективны и связаны с личным опытом, содержащимся в уме человека. Сейчас можно рассмотреть роль интрсемиотического перевода в сообщении. Для того чтобы говорить, человек должен перевести свои мысли (интерпретанты) на вербальный язык, то есть изменить тип кода, для чего ему необходим интрсемиотический перевод. Очевидно, что тоже самое относится к обратному процессу: слова, произнесённые одним собеседником на внешнем языке, слышит второй собеседник, который переводит их в интерпретанты. Такая же ситуация возникает и в случае с чтением и письмом. Когда человек читает текст, его ум думает не о словах, а о понятиях и об образах: это означает, что он переводит написанный текст на свой внутренний язык, сформулированный с помощью другого кода. С другой стороны, когда человек пишет, он черпает вдохновение из эмоций, воспоминаний и чувств, выраженные в форме внутреннего языка, и переводит их в текст. Этот перевод неизбежно включает в себя остаток, то есть информация, которую человек не смог перевести со своего внутреннего языка и выразить словами, а также то, что он сознательно решил не передавать, чтобы придерживаться определённого стиля. Этот перевод также предполагает дополнения, изменения в первоначальном сообщении, которые возникают в результате субъективной интерпретации знака и интерпретантов, как со стороны говорящего (или пишущего), который хочет передать точный смысл, так и со стороны слушающего (или читающего), который может придать интерпретантам другой оттенок, основываясь на своих субъективных чувствах и переживаниях. Этот процесс не меняет полностью смысл: он лишь приводит к его уточнению или обобщению. Следуя этим рассуждениям, можно рассматривать три вида перевода, предложенные Якобсоном, как единую систему: чтобы осуществить межъязыковой перевод, необходимо сначала понять

оригинальный текст и переработать его в мысли, или перевести его в интерпретанты, осуществляя интерсемиотический перевод. Затем необходимо реорганизовать мысли на том же языке и переформулировать текст с помощью внутриязыкового перевода; на этом этапе можно переводить текст на другой естественный язык и выполнить межъязыковой перевод; межъязыковой перевод формируется в уме переводчика, который должен снова использовать интерсемиотический перевод для того, чтобы преобразовать мысли в текст, чтобы в последующем его транскрибировать.

Таким образом, можно сказать, что перевод и коммуникация тесно связаны друг с другом. Эту идею поддерживает Пеэтер Тороп, который сформулировал концепцию тотального перевода с целью устранения коммуникативного остатка. Таким образом, он ввёл новые виды перевода, включая метатекстовый, интекстуальный и интертекстуальный перевод. Метатекстовый перевод рассматривает то, что является внешним по отношению к тексту перевода, например, рецензии и мнения о произведении или паратекстуальный аппарат, с целью максимального уменьшения коммуникативного остатка. Интекстуальные и интертекстуальные переводы исходят из предположения, что каждый автор, непосредственно или опосредованно, испытывает влияние произведений других авторов, с которыми он имел дело. Следовательно, каждое сообщение, произведённое текстом, порождает вторичное сообщение. В частности, интекстуальный перевод рассматривает отношения между частями текста и другим текстом рассматриваемом в целом, а интертекстуальный перевод рассматривает отношения между двумя целыми текстами.

Наконец, полезно объяснить концепцию семиосферы, разработанную Юрием Лотманом. Семиосфера — это абстрактное пространство, организованное в подструктуры, внутри которых происходит обработка новой информации. Его граница разделяет различные культуры и действует как языковой фильтр, который переводит внешние коммуникации на внутренний язык и наоборот. Субструктуры имеют свою семиотическую специализацию и разделены внутренними границами. Информация перемещается от одной структуры к другой, порождая новую информацию и открывая диалог. Поэтому можно сказать, что для того, чтобы общаться, необходимо переводить.

Вторая глава посвящена экранизации — наиболее распространённому способу интерсемиотического перевода. Прежде чем анализировать, как реализуется экранизация, полезно кратко рассмотреть взаимосвязь между кино и литературой. Эти два художественных метода удовлетворяют естественную человеческую потребность рассказывать истории и пересказывать их, добавляя новые детали и изменяя нарратив. Стоит обратить внимание, что экранизация не является современным изобретением: вспомните, как римляне позаимствовали греческий театр. Кино условно родилось 28 декабря 1895 года с появлением первых фильмов братьев Огюста и Луи Люмьер и с изобретением монтажа фильмов Жоржем Мельесом. На заре кинематографа сюжеты, которые ставились на сцене, брались из литературы, или нанимались специальные писатели, которые создавали новые истории для кинематографа. Отношения между писателями и кинематографом долгое время оставались двойственными: несмотря на то, что писать рассказы для кино было выгодно и давало авторам возможность приобрести известность, они относились к кино снисходительно и боялись потерять доверие публики. По мере совершенствования техники производства кино, скептицизм рассеивался, вплоть до того, что писатели создавали впечатление, что хотят посвятить себя исключительно кинематографу. С годами кино начинало опираться на сюжеты из недавно вышедших романов, чтобы поймать волну популярности. Этот процесс становился все более распространённым и наращивал обороты среди авторов, доходя до постановки на поток писательского дела в расчёте на создание будущего фильма. Таким образом, отношения между кинематографом и литературой принимали своего рода характер промышленной эксплуатации. Однако неоспоримо, что кино начинало оказывать большое влияние на писателей и принципы построения современного романа, в котором мы замечаем такие характеристики, как большая концентрация внимания на действия персонажей, чем анализ психологического контекста взаимоотношений, искажения временной плоскости, размытие границ между сном и реальностью, сопоставление различных сцен и нефиксированная точка зрения, которые напоминают о технике монтажа, нарезки и общих правил киноиндустрии.

Как уже было сказано, первоначально роль написания новых историй для кино была возложена на писателей. Со временем появилась отдельная фигура

сценариста, своего рода связующего звена между миром литературы и кино. Сценарий — это документ, в котором представлена история, подлежащая экранизации. Учитывая его технический характер, возникает вопрос, можно ли считать его литературным произведением и художественной формой. Причиной такой неоднозначности является разный подход к написанию сценариев: одни сценаристы рассматривают свою работу очень технично, а другие пишут сценарии, которые можно сравнить с настоящими короткими литературными повествованиями.

В настоящее время к экранизации относятся скептически и широко распространено предубеждение, что фильм в культурном отношении уступает литературному оригиналу. Однако количество выпущенных экранизаций и кассовые сборы, которые они получают, доказывают, что публика их очень ценит. По этому параметру, можно разделить публику на осознанную и неосознанную: первая категория знакома с произведением, на основе которого снят фильм, а вторая не имеет представления о том, что смотрит адаптацию романа. Те, кто знаком с первоисточником, конечно, имеют своё преимущество, особенно в случае, если в фильме остались вопросы, которые не раскрыты и не могут быть полностью поняты вне контекста романа, но неосведомленная публика наслаждается фильмом без предубеждений и ожиданий. В любом случае, важно, чтобы аудиовизуальный опыт был приятным для обеих категорий зрителей.

Киноадаптацию часто критикуют за то, что она не совсем соответствует оригиналу. Однако следует учитывать, что роман и фильм являются результатом субъективной интерпретации и творческого процесса двух разных авторов, а также тот факт, что чрезмерная длина фильма поставит под угрозу его качество. Более того, тождественное воспроизведение того, что представляет себе читатель, читая страницы романа, невозможно. Автор экранизации может следовать оригиналу полностью, или он может черпать вдохновение из основных событий, изложенных автором, а затем свободно продолжить историю со своей интерпретацией. Хорошая экранизация должна осмелиться и найти новый способ изложения идей автора.

Любое произведение всегда встроены в контекст, социальный и культурный, от которого зависят определённые системы ценностей. Экранизация определяется как транскультурная, так как она выходит за пределы культуры, в которой

создавалось произведение, меняя язык, место и исторический контекст. Киноадаптация для другой страны означает взаимодействие с другой культурой, что подразумевает, что смысл произведения может быть воспринят иначе разными культурными группами. В частности, иногда процесс киноадаптации отменяет ссылки на характеристики одной страны и изменяет их в соответствии с культурой другой страны, в этом случае говорят об индигенизации. С другой стороны, что касается временной привязки, то здесь возможна два процесса: историзация, то есть помещение произведения в точный исторический контекст, или деисторизация, то есть уход из этого контекста.

Автор экранизации, конечно, не может инсценировать всё, о чём рассказывается в романе, и соотнести каждое слово с изображением, но должен найти эффективный метод перевода текста в кадровую последовательность фильма. Есть четыре общих правила, которым он может следовать: сокращения, то есть устранение частей сюжета и персонажей; добавления, то есть добавление новых событий (в некоторых случаях даже новых персонажей); изменение некоторых деталей и расположение событий в порядке, отличном от романа. Когда оригинал является кратким рассказом, необходимо расширить сюжет, иначе фильм не сможет достичь адекватной длины. В других случаях несколько источников (романов или рассказов) могут объединиться в одном фильме.

Одна из самых сложных задач адаптации текста — это воссоздать роль рассказчика. Когда речь идёт об изложении событий, эта задача может быть возложена на закадровый голос. Когда, с другой стороны, рассказчик передаёт чувства персонажей извне, кино может использовать несколько приёмов для достижения этой цели. Во-первых, хорошая актерская игра, крупные планы и кинематографический монтаж необходимы чтобы обнажить внутреннюю сущность персонажей. Монологи и хорошо построенные диалоги могут эффективно объяснить, о чём думают персонажи. Движения камеры, такие как панорамирование или следящая съёмка, могут передать ощущение драматизма или создать впечатление проникновения в мысли персонажа. Визуальные элементы, такие как пространство, декорации, фотографии и выбор цветов, отражают широкую гамму чувств героев фильма. Слуховые элементы не менее важны: музыка, шумы, закадровый голос и звук в целом необходимы чтобы

охарактеризовать обстановку, вызвать эмоции и подчеркнуть их у персонажей. Наконец, флешбэки и флешфорварды не только предоставляют дополнительную информацию, которая помогает более глубоко проникать в мысли персонажей, но также показывают факт, что кино может умело манипулировать течением времени.

Как бы ни были разнообразны приёмы и решения в кино для инсценировки литературных произведений, некоторые учёные считают невозможным адаптировать определённые романы. Однако множество режиссёров доказали, что они могут переработать любой литературный материал, который им нравится, без ограничений, используя для этого весь свой творческий потенциал и делая соответствующий стилистический выбор. Поэтому было бы неточно предполагать, что существуют возможные или невозможные экранизации, было бы точнее сказать, что остались ещё неэкранизированные произведения, которые только ждут своего автора, готового их переработать в соответствии со своим художественным восприятием.

В третьей главе предлагается практический пример интерсемиотического перевода: экранизация романа «Анна Каренина» (1878) в одноименный фильм 2012 года. Роман написан русским писателем Львом Толстым, автором классики литературы «Война и мир» (1869) и таких произведений, как «Севастопольские рассказы» (1854-1855), «Смерть Ивана Ильича» (1886), «Крейцера соната» (1889) и «Воскресение» (1899). Писатель известен своими консервативными взглядами и религиозными идеалами, расходящимися с теми, которые провозглашает православная церковь. Из-за этих идеалов, он был отлучен от церкви. Британский режиссёр Джо Райт ценится широкой публикой за свои экранизации костюмных мелодрам: помимо «Анны Карениной», мы помним такие его работы, как «Гордость и предубеждение» (2005) и «Искушение» (2007). Однако Райту также удавалось удачно использовать различные жанры, как, например, в фильме-биографии «Тёмные времена» (2017). Его стиль характеризуется динамичным использованием камеры и большим вниманием к деталям.

Анна Каренина — женщина из петербургского высшего общества, замужем за государственным чиновником Карениным. Она уважаемая и почитаемая женщина, считается идеальной женой и любящей матерью для своего сына Серёжи. Это семейное счастье только кажущееся на первый взгляд, потому что когда Анна

встречает Вронского, молодого армейского офицера, её захватывает вихрь страсти, который заставляет её бросить мужа и сына, чтобы быть вместе со своим возлюбленным, от которого у неё в последующем будет ребёнок. Однако Анна отвергается высшим обществом, которое осуждает её поведение. Разочарование от этой ситуации накладывается на внутреннюю драму матери, которая не может быть рядом со своим сыном, и растущую ревность к Вронскому, кульминацией всего этого становится отчаянный жест, с которым Анна бросается под поезд. История главной героини переплетается с историей её брата Облонского, который предал свою жену Долли, и историей Левина, который влюблён в Китти. Фигура Левина, человека твёрдых принципов и любителя трудолюбивой деревенской жизни, противопоставлена фигуре Анны и служит не только для того, чтобы создать контраст с историей главной героини, но также чтобы осудить её поведение. Левин также передаёт идеи автора: по ходу повествования его герой глубоко размышляет о смысле жизни и смерти, а в финале обретает веру. Различные модели семейной жизни и различные представления о любви в этом романе, дают глубину понимания личной истории Анны. С этой целью повествование строится на проведении параллелей и противоречий в судьбах персонажей. Общей связной нитью повествования является поезд, как символ несчастья, которое ознаменует трагическую судьбу и гибель главного героини.

Экранизации удаётся максимально сконцентрировать сюжет романа и включить в него все ключевые события. Для этого режиссёр использовал четыре общие правила, проанализированные во второй главе: сокращения, дополнения, изменение и сдвиг событий.

Сокращения многочисленны, но также необходимы, учитывая объём оригинального текста. Опущенные события почти все второстепенные и не имеют отношения к пониманию сюжета. Тем не менее, есть некоторые события, которые заслуживали бы быть включёнными. Например, когда Левин, снова увидев Китти и понимая, что ещё любит её, всё равно уезжает в Европу, как он это решил. Отсутствие этой сцены в фильме не позволяет зрителю полностью понять гордость и характер Левина. Кроме того, в финале не говорится о том, как Вронский реагирует на смерть Анны, в то время как в романе читатель узнает, что он в глубокой скорби решил отправиться воевать добровольцем в Сербию.

Дополнения не искажают смысл истории; наоборот, они служат для уточнения деталей и более плавного течения повествования. Например, момент, когда Анна признается Каренину, что ждёт от Вронского ребёнка, не описан в книге. Или, в последней части романа объясняется, что Каренин взял опеку над дочерью Анны после её смерти, но неизвестно, как он отреагировал на горе. В фильме, напротив, драматическая смерть жены очень сильно на него повлияла, и история заканчивается этой сценой.

Изменение некоторых деталей служит для того, чтобы лучше понять сюжет, изменённый после удаления определённых частей, имеющих в оригинале, и способствует лучшей экранизации произведения. Например, в романе Левин и Китти признаются друг другу в любви, написав мелом инициалы слов, которые они хотели бы сказать друг другу. В фильме вместо этого они используют кубики с напечатанными на них буквами: этот выбор лучше соответствует визуальной природе кино и в то же время подчёркивает чистоту любви Левина и Китти, которые используют детскую игру, чтобы заявить о своих чувствах. Другое изменение касается разговора между Анной и Долли в кафе: в романе это происходит, когда Долли приезжает к Анне и Вронскому в деревню, но киноадаптация, чтобы ускорить развитие сюжета, меняет контекст, в котором происходит этот разговор.

Хронологический сдвиг событий не касается многих сцен, но, как в других приёмах, это функционально влияет на плавность повествования. Например, решение Каренина, когда он узнает об измене жены, и визит Николая в Покровское перенесены вперёд по сравнению с романом, но таким образом можно ускорить повествование и перестроить сюжет после устранения второстепенных событий.

Джо Райт использовал другие средства, для постановки того, что описано в романе. Танец между Анной и Вронским в оригинале описывается через взгляды Китти, которая чем больше наблюдает за парой, тем больше понимает, какую страсть они испытывают. Фильм воспроизводит это чувство с помощью очень динамичного использования камеры, которая перемещается от Китти к двум влюблённым, а также с помощью нарастающего ритма музыки. В романе также точно переданы мысли и настроения Анны, давая читателю представление о её неуверенности и страхах. Режиссёр придумал инновационный способ показать её

внутренние терзания: несколько раз появляется зеркало, символизирующее внутреннюю фрагментацию главной героини. Другой интересный пример — это поезд, который снова и снова показывают зрителю на протяжении всей истории, даже в контекстах, не связанных с повествованием — этот выбор является своего рода предчувствием трагической судьбы Анны.

Экранизация выводит на сцену всех главных героев. Роман тщательно анализирует личность каждого из них и делает их поведение правдоподобным. Длительность фильма, составляющая всего 130 минут, делает практически не возможным глубоко вникнуть во все сюжетные линии романа, но в целом, основные черты главных героев отражены целостно и правдоподобно. Роман имеет огромное количество второстепенных персонажей, которые экранизация должна по необходимости устранить. Однако присутствуют те, которые наиболее полезны для развития сюжета, такие как Николай Левин, графиня Вронская, графиня Ивановна и княгиня Тверская. Другие второстепенные лица названы по имени, или появляются вскользь.

Несмотря на большую верность оригинальному произведению, режиссёру удалось придать фильму свой собственный стилистический почерк. История, по сути, почти полностью развивается внутри старого театра: различные обстановки воссозданы непосредственно на сцене театра, в зрительном зале, на галерке и даже в самых скрытых местах, таких как за кулисами. Очень мало сцен снимается на улице, и в основном это сцены с участием Левина. Когда место действия должно измениться, персонажи перемещаются в другую часть театра, или открывают двери, раздвигают занавесы, передвигают декорации. Эти изменения также указывают на течение времени, построенное с помощью скачков временных интервалов. Фильм также характеризуется хореографией, в которую вовлечены персонажи, особенно в первой части фильма. Таким образом, экранизация Джо Райта является инновационной по сравнению с классическими костюмированными фильмами и предыдущими экранизациями «Анны Карениной».

Диалоги очень точно соответствуют диалогам романа и подчёркивают стремление режиссёра уважать оригинальный текст автора. Также можно заметить желание напомнить о стране действия сюжета, России, через диалоги на оригинальном языке, который можно услышать на фоне, и надписи на кириллице

на декорациях. Кроме того, саундтрек написан под влиянием музыки Чайковского и Мусоргского, в фильм также включена песня, исполненная на русском языке.

В заключении, данная экранизация демонстрирует, что интерсемиотический перевод — это действительно эффективное средство, которое может передавать и сохранять смысл произведения. Несмотря на изменение кода, режиссёру удалось правильно передать главную тему произведения Толстого, а именно осуждение страстной любви и её последствий. Второстепенные темы, затронутые писателем, такие как контраст между жизнью в городе и деревне, сопротивление прогрессу, крестьянский труд в России и положение женщин, остались за кадром: учитывая разную природу литературы и кино, где книга в сотни страниц является приемлемой для читателя, а слишком длинный фильм не воспринимается зрителем позитивно. Всё это неизбежно привело к тому, что режиссёр должен был “предать” литературный контекст и сделать выбор форм повествования. Однако гипотетически было бы возможно рассмотреть все темы, затронутые в романе. Как и другие способы перевода, интерсемиотический перевод включает в себя остаток, то есть информация, которую не передаётся, но в то же время и дополнения, поскольку экранизация отражает взгляд режиссёра. Таким образом, рассматриваемый в данной работе интерсемиотический перевод позволяет создать диалог между исходным и целевым текстом, не теряя их идентичности и генерируя новую информационную область.