



Istituto di Istruzione Secondaria Superiore
LICEO SCIENTIFICO E CLASSICO STATALE
LEONARDO DA VINCI



Via Padre Angelo Centrullo 70020 Cassano delle Murge (Ba)
tel. 080 763 790 / 080 776 060
www.liceocassano.it • bais03100g@istruzione.it
Distretto 14 • Cod. Mecc. BAI503100G • Cod. Fisc. 91 00 14 50 724

LICEO CLASSICO E SCIENTIFICO PLATONE - LEONARDO DA VINCI

di CASSANO delle MURGE

Progetto Offerta Formativa: Filosofia del cinema 2015-2016. "Neuro-Cinema"

Prof. LUCIANO APRILE

Martedì 1 marzo 2016. Ore 15,30

"EYES WIDE SHUT" (Stanley Kubrick 1999)

"Colui che può vada dunque e segua nella sua interiorità abbandonando la visione degli occhi e non si rivolga verso lo splendore dei corpi come prima. E' necessario infatti che colui che vede la bellezza dei corpi non corra ad essi, ma sappia che essi sono immagini e tracce e ombre e fugga verso quella 'Bellezza' di cui essi sono immagini...E' necessario staccarsi da queste cose e non guardar più, ma mutando la vista corporea con un'altra, ridestare quella facoltà che ognuno possiede, ma che pochi adoperano." (PLOTINO "Enneadi" I,6,8)

"Ma sicuramente c'erano anche dei sogni che si dimenticavano del tutto, dei quali non restava più traccia, tranne un certo strano stato d'animo, uno stordimento misterioso. Oppure si ricordavano solo più tardi, molto più tardi, e non si sapeva più se si era fatta un'esperienza reale o soltanto sognato..." (ARTHUR SCHNITZLER "Doppio sogno", 1926).

"Uno sguardo in maschera. Sguardo senza volto. Occhio aperto e chiuso nel baluginio abissale che va oltre la nudità dei corpi e la mostrazione rituale del sesso come spettacolo, per sprofondare nella più radicale interrogazione sul senso del vedere". (GIANNI CANOVA, su "Eyes Wide Shut" in "duel" n°74, ottobre 1999)

Stanley Kubrick ha ormai 70 anni quando mette mano al suo ultimo film, il tredicesimo: quasi tutti quelli precedenti sono stati capolavori immensi, sia che parlasse di guerra (Il dottor Stranamore, Orizzonti di gloria, Full Metal Jacket) o di fantascienza (2001:Odissea nello spazio); che si cimentasse con un romanzo elegante e perverso del '900 come Lolita o con l'horror di serie B di Stephen King (Shining). O che desse corpo ad un affresco storico-sociale, in costume, immenso

come "Barry Lyndon", anch'esso tratto da un romanzo (William Thackeray). Oppure che affrontasse in modo scandaloso il tema della violenza nella società contemporanea ("Arancia meccanica", da un romanzo di Anthony Burgess). Per il suo ultimo lavoro, dopo aver abbandonato il progetto di un film sull'Intelligenza Artificiale, che 'lascia' nelle mani di Steven Spielberg, prende spunto da un racconto, un romanzo breve (poco meno di cento pagine) di un autore raffinato della Mitteleuropa, l'austriaco Arthur Schnitzler: "Traumnovelle", che in tedesco dovrebbe significare più o meno 'racconto onirico' e che invece nella traduzione italiana diventa "Doppio sogno". Pertanto i film di Kubrick non sono catalogabili come appartenenti ad un genere, anche quando sembrano esserlo, perchè sono capolavori a sè stanti e forse nella storia del cinema nessuno come Kubrick ha dato al cinema la statura di 'arte', diversa da tutte le altre. Pure, immancabilmente, lo stimolo, l'ispirazione gli venivano da un'opera letteraria e la sua maniacale precisione nella gestazione e poi nella messa in opera di un film lo inducevano ad avvalersi anche di scrittori-sceneggiatori che lo coadiuvasero nella stesura dei dialoghi. La sua competenza delle macchine, degli attrezzi tipici del cinema lo portavano a sperimentare sempre soluzioni 'grandiose' (una panoramica di un paesaggio dall'alto, come l'incipit di Shining, diventa nelle sue mani qualcosa di epico, di grandioso, di 'spaventoso'), o l'uso, per la prima volta nel cinema, di un'invenzione tecnica come la 'steadycam', da lui commissionata a Garrett Brown, che rese possibili quelle straordinarie e ormai mitiche riprese in semisoggettiva dell'automobilina di Danny, il bambino di Shining, che corre per gli inquietanti corridoi del Hoverlook Hotel. E si potrebbe continuare con la sequenza del 'trattamento' speciale che una società distopica riserva al colpevole Alex, con gli occhi sbarrati di Malcolm McDowell costretti e spalancati da pinzette metalliche a guardare sesso e violenza per suscitargli disgusto e per redimerlo riconfigurandogli il cervello attraverso l'obbligo della visione della 'cura Ludovico'. Ogni invenzione e forse ogni scena rappresentano pezzi di storia del novecento, e conviene fermarsi qui.

Che cosa offre invece il suo tredicesimo e ultimo film, scivoloso e provocatorio già nel titolo: un'opera scandalosa, pornografica, estetizzante e leziosa, l'ultimo sberleffo narcisistico del maestro? Oppure al contrario un omaggio alla coppia, alla famiglia, intesa come unico e ultimo rifugio dalla rischiosità del mondo? Lui che viveva e lavorava con tutta la famiglia al seguito, in una verdeggiante e accogliente proprietà isolata nelle campagne dei dintorni di Londra, che aveva scelto, da americano, perché gli consentiva tutta la privacy di cui aveva bisogno: "Ho scelto di vivere in Inghilterra perché offre riservatezza e riposo. Voglio stare lontano dalla falsità di Hollywood".

La scelta di due divi come Tom Cruise e Nicole Kidman, una coppia anche nella vita reale, consentiva sì un clamore mediatico che preparava il pubblico all'uscita del film (9 anni dopo Full Metal Jacket!) ma soprattutto rendeva possibile, da parte degli interpreti, quella immersione empatica nel ruolo, che una storia fondata sulla gelosia probabilmente richiedeva. E nelle interviste entusiaste relative a quell'avventura i due attori parlano di essa come di una esperienza esistenziale e psicologica che era andata al di là della professione artistica. Esattamente quello che Kubrick aveva voluto succedesse. Un film sul sesso? Sull'amore e sulla gelosia? Sulla seduzione del male? Sulla santità del matrimonio? Il settantenne Kubrick, ormai vecchio, medita saggiamente, come Freud ne "Il disagio della civiltà", su come sia inevitabile e salutare in fondo resistere alle

tentazioni della carne, al richiamo dei corpi, sempre più sfacciati nel mondo delle libertà sessuali sfrenate e della pornografia di massa, e trovare rifugio nella accogliente e pacificata alcova matrimoniale? Si tratta di un'opera 'hegeliana' in cui il male, la tentazione, il negativo, vanno affrontati, guardati a viso aperto per poterli conoscere ed evitare, assorbire e riconciliare, sublimandoli nell'eros matrimoniale (come l'ultima battuta del film, da parte di Alice, lascia supporre)?

Oppure come dice Gianni Canova nella citazione iniziale si tratta 'solo' di un film sul 'vedere', sullo statuto dello sguardo nel mondo saturato di visioni, visioni erotiche, erotizzazione dilagante del tutto, degli oggetti persino? Sulle nuove competenze ma anche sui buchi neri di uno sguardo ormai 'pervertito' dalle immagini in cui il desiderio ha smesso di essere fantasia, allucinazione e crede di essere diventato realtà, sguardo oggettivato, che fotografia, cinema e pubblicità elevano a 'verità'. Forse uno dei 'messaggi' di Kubrick (ammesso che ne volesse dare) è che il desiderio deve rimanere occulto, velato, solo intravisto (come accade a Bill quando cerca con difficoltà –resa con il bianco e nero- di dare un corpo, un'immagine, al racconto 'peccaminoso' che la moglie gli confida molti anni dopo un suo obliquo e 'fantasticato' tradimento coniugale sottaciuto per anni). Cosa che mette in moto il meccanismo 'geloso' del protagonista che oscuramente cerca una 'vendetta' attraverso la tentazione di cedere alle seduzioni ripetute di figure femminili sempre inquietanti, misteriose, 'difettose' (minorenni, prostitute, pazienti che l'etica professionale, Bill è un dottore, dovrebbe impedirgli di avvicinare) che sembrano sia provocarlo che proteggerlo maternamente, come nella storia dell'ultima donna mascherata che addirittura sacrifica la sua vita per lui. Certo la storia raccontata da Schnitzler è ambientata in una Vienna di inizio secolo (quando Freud affrontava i suoi 'Casi clinici' e scopriva l'inconscio attraverso la via maestra del sogno) e la fedeltà coniugale e la moderazione nei costumi erano la regola, almeno esteriormente: Kubrick invece ambienta e traspone la storia di Albertine e suo marito Fridolin nella New York degli anni novanta, cambiando i loro nomi in quelli di Alice e Bill Harford, in un luogo e in un tempo che sembrano invece sorridere alla trasgressione e all'eccesso (lo spinello dentro la camera da letto della famiglia per bene!). Alice (e non Albertine, il nome della donna nel racconto di Schnitzler, e del personaggio centrale della donna di "Alla ricerca del tempo perduto" di Proust) come "Alice attraverso lo specchio" di Lewis Carroll? E perché nel racconto la parola d'ordine per entrare mascherati nella villa del vizio è "Danimarca" ('C'è del marcio in Danimarca') e nel film è invece "Fidelio"? Sono solo giochetti di un Kubrick malizioso o segnali da decifrare? Il Fidelio di Beethoven per esempio (la sua unica opera teatrale) originariamente era stato intitolato dal musicista "Leonore o l'amor coniugale".

Dunque forse un film sulla coppia, sulle inevitabili fratture, gelosie, sospetti e risentimenti che ogni coppia, ogni matrimonio deve imparare a gestire, sopportare, sublimare perfino. Ma per farlo bisogna aver attraversato la landa oscura della seduzione dei corpi proveniente dal mondo di fuori. E' un gioco di interpretazioni possibili, che spazia dal pornografico al parrocchiale, dietro il quale c'è solo, forse, la messa in gioco dello sguardo (di noi spettatori insieme a quello di protagonisti); la messa in discussione del racconto (che diventa sempre onirico, cioè nebbioso, slabbrato, inconcluso); una vicenda costantemente border line, fino all'enigmatica scena finale (o

quasi) in cui il sovrapporsi inquietante di realtà e suggestione, di esperienza vissuta (da lui) ed esperienza sognata (da lei) cortocircuitano e rendono tutto qualcosa di simile al sogno appunto.

Bill (Tom Cruise) attraversa tutto il film 'guardando'. E' attratto dai corpi, è sedotto dalle situazioni. Ma per motivi sempre diversi, oscillanti fra le sue inibizioni interiori o gli ostacoli che come per destino si frappongono fra lui e l'oggetto del desiderio, il suo sguardo è simile ad un coitus interruptus (Bill guarda ma non tocca, mai). Una coazione a vedere che lo fa oscillare dall'inizio alla fine fra perversione e sublimazione. Una dialettica che sembra trovare riparo solo nella famiglia. Un riscatto dunque o un risarcimento personale del regista: perchè la famiglia di Jack Torrance in *Shining* era una trappola. Perchè la famiglia conquistata dal parvenu Barry Lyndon nella sua ascesa sociale dell'Inghilterra del settecento è lo squallido compromesso sociale di un arrivista, quella di Alex protagonista di *Arancia meccanica* è un angusto, infelice spazio claustrofobico e diseducativo.

O forse il non-vedere di Bill è ciò che lo salva: egli sfiora le cose, le persone, non le indaga, non le decifra (come la figura subdola e inspiegabile del suo amico pianista che determina la svolta della narrazione e lo porterà alla villa del ballo in maschera). Il suo percorso, le tappe che costellano il film, sembrano un viaggio di formazione. Lungo il quale perde, come zavorra, una alla volta, le sue sicurezze borghesi (compresa la sua ingenua e cieca fiducia nel passato della moglie) fino a scoprire, lui, medico affermato di una società colta e opulenta, che il potere vero porta la maschera, che la civiltà esteriore contiene meandri e perfino abissi innominabili e che rimarranno oscuri. La stessa orgia, così criticata da punti di vista diversi (una vera e propria concessione alla pornografia per sedurre un pubblico ingenuo e suggestionabile; oppure una scena 'finta', artificiale, un sesso plastificato frutto di un immaginario letterario - come se un film, fra l'altro avesse l'obbligo di mostrare sempre la 'verità' delle cose), simboleggia il lato oscuro della vita, il rapporto eterno fra il potere e i corpi, la lascivia e la lussuria, come essenza mascherata delle relazioni umane con una conclusione tragica per giunta che sembra alludere al classico trittico di passione, morte e resurrezione.

Ma questa panoplia di interpretazioni risponde solo al vizio di collegare le immagini della narrazione filmica d un referente reperibile nella realtà: ma qui il sesso sembra una macchina, collaudata ormai, di produzione di immagini, che stordiscono anche noi non solo il protagonista, che si ostina a non vedere quello che importa di più, nonostante gli avvisi di una donna che misteriosamente lo protegge (e non sapremo mai, né lui né noi, di chi si tratta. E del resto già in una delle prime scene Alice rimprovera il marito di non vedere quello che ha sotto gli occhi (il portafoglio in questo caso⁹ come nello schema psicologico mostrato dal racconto di E.A. Poe "La lettera rubata").

Dunque, forse, solo (solo?) un grande esercizio di stile; un viaggio obbligato (perchè consapevolmente l'ultimo film?) dentro i luoghi canonici della narrazione, dentro le sue forme, il vagabondaggio notturno, la strada e i suoi luoghi peccaminosi, la stanza di morte, la festa viziosa (in cui Bill è chiamato a salvare la vita di una ragazza che ha ecceduto nelle droghe, e la onorabilità del suo ospite, padrone di casa) e il suo raddoppio orgiastico (la festa di morte). Mentre seduzioni reali assediano il protagonista come se fosse diventato bersaglio attrattivo dell'"eterno femminile"

in tutte le sue forme, il racconto-confessione della moglie che spalanca l'anima alla gelosia e al rancore.

L'ultima frase, di Alice, quando tutto sembra finito, così perentoria, inaspettata, un po' volgare (non c'era infatti nel racconto di Schnitzler) potrebbe persino essere un invito complice (l'ultimo) di Kubrick a noi, un consiglio, di non 'menarcela' troppo con le interpretazioni forbite, ma di andare al succo, all'eros, all'amore concreto e praticato, quello della vita reale. A guardare cioè la sostanza, la fisicità delle immagini, godendole per quello che sono, senza cercare a tutti i costi un loro astratto significato ultimo.