

CONCLUSIONI

Il cinema come arte della visione. Questo è stato il primo aspetto che abbiamo cercato di approfondire, tentando di mostrare come la settima arte sia legata indissolubilmente al senso della vista.

Riscontrata tale proprietà abbiamo notato che il cinema non può riprendere l'intero spazio visivo della realtà, ma deve operare una scelta selettiva dovuta alle dimensioni del quadro di ripresa, quadro di ripresa che, secondo Jean Mitry, rappresenta il *referente assoluto*¹ del cinema, cioè l'elemento a cui tutte le componenti cinematografiche devono fare riferimento.

Nel corso della nostra dissertazione si è inoltre tentato di mostrare come lo spazio cinematografico, pur trovandosi su un supporto bidimensionale, presenti l'illusione della terza dimensione grazie a tre fattori: la prospettiva (di derivazione rinascimentale), la profondità di campo (di derivazione fotografica) ed il movimento (proprio del cinema).

Lo spettatore cinematografico, nel vedere il film, ha quindi l'illusione di trovarsi di fronte un mondo a tre dimensioni, un mondo altro da quello della realtà. Questo mondo "interno" allo spazio cinematografico deve essere organizzato, come ha scritto Rohmer², secondo tre ambiti: pittorico, architettonico e filmico. Il primo concerne il tipo di riprese che un regista vuole effettuare; il secondo riguarda le forme architettoniche e scenografiche in cui si svolge l'azione; ed il terzo è costituito sia dalla recitazione degli attori all'interno dello spazio architettonico, sia dal montaggio, dove le singole riprese vengono unite secondo una sequenza logica.

¹ Jean Mitry, *op. cit.*, vol. I, p. 172

² Eric Rohmer, *L'organizzazione dello spazio...*, cit., p. 19

Più avanti si è cercato di evidenziare come sia caratteristica di ogni autentico “autore” cinematografico lasciare nei suoi film una propria impronta, ben riconoscibile. Infatti egli organizza lo spazio cinematografico, cioè l’aspetto visivo del film, secondo il suo volere e, di conseguenza, marca ogni sua opera secondo un proprio stile personale che è, come sostiene Giorgio Cremonini, “un insieme di procedimenti fedeli a se stessi nell’impostazione generale, ma capaci di adattarsi con precisione al senso delle singole opere: perché le storie cambiano, ma l’autore è sempre lo stesso”³.

Seguendo tale linea d’analisi ci siamo quindi occupati del cinema di Kubrick: prima da un punto di vista narrativo e poi, nei successivi tre capitoli, soffermando la nostra attenzione sull’aspetto visivo. Infatti il nostro obiettivo era innanzitutto quello di mostrare come nella filmografia del regista americano vi fosse un rapporto molto stretto tra la fabula e l’iconografia.

Inoltre, dal momento che su tre film (*Fear and Desire* [1953], *Killer’s Kiss* [1955] e *Spartacus* [1960]) Kubrick non ebbe il controllo assoluto, si è deciso di escluderli dall’analisi narrativa e di toccare brevemente gli ultimi due solo in merito a quella visiva.

Si è comunque notato come nei restanti film siano sempre presenti una tematica strutturale, cioè la divisione in due parti ben distinte (une ascension et une chute / une répétition générale et un échec / une programmation et son dérèglement⁴) e due temi narrativi veri e propri: da un lato l’illusione da parte del protagonista di controllare il proprio destino e dall’altro la sua incapacità di guidare la propria vita secondo la propria volontà, dovuta al suo essere in balia degli eventi, del caso, di un volere superiore.

In *The Killing* (1956), si è rilevato come Johnny (ed assieme a lui i suoi complici) organizzò la rapina all’ippodromo in tutti i particolari, credendo così di diventare ricco

³ Giorgio Cremonini, *Stanley Kubrick. Shining*, Lindau, Torino 1999, pp. 85-6

⁴ Pierre Giuliani, *Stanley Kubrick*, Rivages, Paris 1990, p. 11

senza eccessive difficoltà. Ma il «caso» lo porterà ad essere arrestato all'aeroporto, proprio nel momento in cui sta per scappare con il malloppo⁵.

In *Paths of Glory* (1957) si è visto come i due personaggi che risultano antagonisti nella vicenda, il generale Mireau e il colonnello Dax, abbiano un destino comune. Il generale crede di poter ottenere la promozione cercando di far conquistare ai suoi soldati un fortino tedesco inespugnabile, ma a causa dell'ordine dato in battaglia di sparare contro i propri uomini, non solo non otterrà l'avanzamento di grado, ma sarà anche sottoposto ad un'inchiesta. Il colonnello, essendo un subalterno nella gerarchia militare, e quindi “destinato alla sola obbedienza”⁶ deve esclusivamente eseguire degli ordini. Tale condizione si palesa nel momento in cui crede di poter salvare i tre condannati alla fucilazione denunciando Mireau. Il suo tentativo fallirà.

Anche in *Lolita* (1962), Humbert si illude di poter vivere per sempre con la ragazzina, per la quale prova una perversa attrazione, ma la sua si rivelerà una mera illusione, visto che lei scapperà con Quilty. Si è inoltre visto come anche i personaggi di *Lolita* e Quilty in realtà non siano liberi di decidere della propria vita. Infatti, la ragazzina è dominata psicologicamente da Quilty ed il commediografo, malgrado la sua abilità nel condizionare gli altri, nel momento in cui sarà in gioco la sua vita, non sarà più in grado di ingannare Humbert e verrà da lui ucciso⁷.

⁵ Giorgio Cremonini, *Stanley Kubrick. Shining*, cit., p. 57, a questo proposito ha sostenuto che “il cagnolino all'aeroporto di *The Killing* ed il cavallo imbizzarrito di *Barry Lyndon* sono gli esempi più trasparenti di questa attivazione casuale di un destino pre-scritto, di quella logica dell'ineluttabilità che è stata propria del noir negli anni 40' e 50' e che Kubrick continua a fare sua”.

⁶ Alessandro Pirolini, *Il senso dello stile*, in AA.VV., *Stanley Kubrick*, Scriptorium – Settore università Paravia, cit., p. 27

⁷ A questo riguardo appare valevole di nota quanto afferma Norman Kagan, *op. cit.*, p. 108, secondo il quale “Humbert's own emotional obsession is always frustrating and degrading, eventually condemning

In *Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), gli uomini della War Room sono convinti di riuscire, prima o poi, a scongiurare il pericolo nucleare della fine del mondo. Questo non sarà possibile, si sa, perché un guasto a “determinati circuiti comunicativi”⁸ impedirà loro di fermare il bombardiere del maggiore Kong. Lo stesso Kong, soggetto passivo in quanto militare, quando sgancia la bomba nucleare obbedisce all’ordine di cui, per un caso fortuito, non ha ricevuto la revoca.

In *2001: A Space Odyssey* (1968) gli esseri umani (in particolare gli scienziati) ritengono di poter controllare il monolito e di poterlo utilizzare ai loro scopi. Questa si rivelerà un’illusione, visto che saranno gli extraterrestri a guidare David verso un punto ben preciso: la camera settecentesca.

In *A Clockwork Orange* (1971) Alex, il protagonista, sembrerebbe poter fare quello che vuole sia della sua vita che di quella degli altri, grazie alla sua prepotenza e alla sua violenza. In realtà, risulterà non essere per nulla padrone del proprio destino e alla fine non riuscirà neanche a suicidarsi salvandosi per miracolo. Per cui la sua vita futura sarà incanalata su un percorso deciso dagli uomini del governo. “Di fatto”, come ha sostenuto Gian Piero Brunetta, “la realtà rappresentata è tale per cui l’individuo non ha più alcuna possibilità di scelta”⁹.

Si è visto come anche *Barry Lyndon* (1975) riproponga in maniera evidente i due temi narrativi ricorrenti nel cinema di Kubrick. Infatti Barry, convinto di poter dirigere la

him to emptiness and death. The sly, scheming Lolita is emotionally enslaved as well. Finally, all Quilty’s quick intelligence and game playing skill fails to save him in the end”.

⁸ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 66

⁹ G.P. Brunetta, *L’arancia meccanica o...*, cit., p. 201

propria vita, riesce a sposare la nobile Lady Lyndon. Tuttavia il caso¹⁰, la fatalità ed anche la sua incapacità¹¹ lo porteranno però a perdere tutto quello che era riuscito ad ottenere.

The Shining (1980) parrebbe comunicarci come il personaggio di Jack, a differenza di quanto crede all'inizio del plot, sia in realtà impossibilitato ad agire liberamente; infatti anche lui viene guidato da “onnipotenti ordini superiori”¹².

Infine per quanto riguarda *Full Metal Jacket* (1987), in cui si racconta come vengano creati, attraverso l'addestramento, dei “soldati-macchina, (...) nuova forma di «arancia meccanica», [che] possiedono riflessi condizionati e programmati”¹³, si è visto come Hartmann, l'unico personaggio che sembrerebbe invece in grado di controllare gli eventi della propria esistenza e di quella altrui¹⁴, perda in realtà tale potere e venga ucciso da Palla di Lardo ormai impazzito.

Quindi, dopo aver fatto questa brevissima passeggiata nella narrativa kubrickiana e dopo aver cercato di evidenziare che i personaggi delle sue opere “nel momento in cui si illudono di controllare la rete di cause e conseguenze collegate alle proprie azioni non si accorgono di innescare il proprio fallimento”¹⁵ riducendosi così “a marionette agite più che a soggetti agenti”¹⁶, ci siamo posti l'obiettivo di mostrare come tali temi narrativi paiano trovare un puntuale e preciso riscontro visivo nella filmografia del regista americano, dove si palesano due stilemi visivi: la prospettiva centrale rinascimentale ed

¹⁰ Come episodio si ricorda, ad esempio, la morte del figlio Bryan, causata da un cavallo imbizzarrito, a cui ha fatto riferimento Cremonini, *Stanley Kubrick. Shining...*, cit., p. 57

¹¹ Dopo esserne venuto in possesso, non riesce a gestire le favolose ricchezze dei Lyndon

¹² Del Ministro, *op. cit.*, p. 107

¹³ Ruggero Eugeni, *Invito...*, cit., p. 107

¹⁴ In particolare ci riferiamo al controllo che attua sulle reclute

¹⁵ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 121

¹⁶ *Ibidem*

il corridoio, scomponibile in *scenico* (il corridoio come struttura architettonica) e *fotografico* (creato fotograficamente dallo zoom avanti o indietro e dal movimento della macchina da presa in carrello in avanti o indietro).

Nel secondo capitolo della nostra dissertazione ci siamo soffermati ad analizzare la *prospettiva*. Si è innanzitutto studiata la prospettiva a livello etimologico, scoprendo che fino al Quattrocento indicava la scienza della visione (l'ottica medievale) mutando poi significato e assumendo il valore di scienza della rappresentazione artistica (la prospettiva rinascimentale).

In seguito, il nostro interesse si è volto verso il lato storico della prospettiva. In tale ambito si è messa in evidenza l'importanza di cinque artisti che posero le basi teoriche e pratiche della costruzione prospettica nel Quattrocento, e precisamente: Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti, Piero della Francesca e Leonardo da Vinci.

Si è quindi fatto un breve accenno alla dibattuta questione sulla conoscenza o meno della prospettiva lineare da parte degli antichi greci e latini e, di conseguenza, se Filippo Brunelleschi l'abbia ideata, portando a compimento scoperte frammentarie precedenti, o, invece, abbia soltanto ridato luce a conoscenze già acquisite fin dall'antichità.

A questo punto la nostra attenzione si è appuntata al pensiero rinascimentale e al collegamento che parrebbe riscontrabile tra questo e la prospettiva, una prospettiva intesa come il “trionfo dell'uomo che si costruisce il proprio mondo, con la sua mente chiara e l'azione precisa”¹⁷. In particolare si è cercato tale rapporto esaminando il pensiero di alcuni tra i più autorevoli filosofi rinascimentali, Pico della Mirandola, Niccolò Cusano e Marsilio Ficino.

¹⁷ Giusta Nicco Fasola, *La nuova...*, cit., p. 294

Questi studi ci hanno portato ad affermare, come sostenuto da Ernst Cassirer¹⁸, che la concezione dell'uomo nel Rinascimento era fondata su tre capisaldi. Il primo è la *libertà* assoluta di cui dispone, cioè il suo “essere una possibilità, un'apertura attraverso la quale si celebra l'inesausta ricchezza dell'essere”¹⁹. Il secondo caposaldo è la capacità di *dirigere* la propria vita senza essere avvolto nelle spire del destino. Il terzo, infine, è la *creatività*, il poter modificare la forma del mondo sensibile, per cui “il fuoco della vita spirituale viene posto, in certo qual modo, là dove «l'idea» si incorpora, là dove la forma non sensibile, che è presente alla mente dell'artista, irrompe nel mondo visibile e si realizza in esso”²⁰.

Quindi il pensiero rinascimentale, fondato, come si è visto, sulla libertà dell'uomo di decidere liberamente del proprio destino, parrebbe evidenziare legami con la prospettiva che, intesa “come un consolidamento e una sistematizzazione del mondo esterno”²¹ mediante artifici grafici²², “esprime proprio una volontà e una fiducia di dominio, di centralizzazione e di geometrizzazione”²³.

A questo punto della nostra ricerca ci siamo permessi una breve divagazione, sottolineando la differenza tra l'uomo rinascimentale, che si riteneva padrone del mondo anche con l'ausilio della *magia*, e l'uomo illuministico che si considerava in grado di governare il mondo, ma attraverso la *tecnica*. Questa precisazione ci è servita per mostrare come, narrativamente, il cinema di Kubrick metta in scena personaggi che paiono accostabili più alla concezione illuministica dell'uomo che non a quella

¹⁸ E. Cassirer, *op. cit.*, p. 111

¹⁹ E. Garin, *Magia...*, cit., p. 157

²⁰ E. Cassirer, *op. cit.*, p. 111

²¹ E. Panofsky, *op. cit.*, p. 72

²² Ruggero Eugeni, *L'analisi...*, cit., p. 269

²³ Ruggero Eugeni, *Invito...*, cit., p.121

rinascimentale. Infatti il loro tentativo di guidare il proprio destino non si fonda tanto sulla magia quanto sulla tecnica²⁴. A titolo di esempio si ricorda che in *The Shining*, il film più “magico” di Kubrick, il personaggio di Jack viene sì spinto da forze sovranaturali a uccidere Wendy e Danny, ma il compimento di tale azione viene lasciato alle sue capacità individuali: deve infatti scegliere lui la tecnica da seguire. Inoltre Danny, all’interno del labirinto, riesce a sfuggire a Jack, non attraverso l’aiuto di incantesimi (la magia), dato che lo shining che possiede non gli fornisce tali poteri, ma grazie all’abilità di lasciare le sue impronte camminando all’indietro (la tecnica).

Atteso che questo sia vero a livello narrativo, si è cercato di mostrare come invece, a livello visivo, il tipo di costruzione prospettica utilizzata da Kubrick sia riconducibile più ad un modello rinascimentale che non illuministico. Con parole povere, nella filmografia del regista americano sarebbe presente in maniera costante un tipo di prospettiva chiusa, cubica e quindi propriamente rinascimentale²⁵, piuttosto che una prospettiva illuministica, fondata cioè sul tentativo di raggiungere l’infinito attraverso, ad esempio, giardini lunghi anche tre o quattro chilometri²⁶.

A riprova di quanto affermato è stato fornito, per ogni film studiato, un adeguato numero di esempi della presenza di una strutturazione dello spazio cinematografico riconducibile alla prospettiva rinascimentale.

²⁴ Tale precisazione ci è stata suggerita dal professor Eugeni

²⁵ A questo riguardo sembra di particolare rilievo quanto sostenuto relativamente al film *A Clockwork Orange* da Ruggero Eugeni in *Invito...*, cit., p. 118, “Prima dell’arrivo dei giovani teppisti i due ambienti [la casa dello scrittore Alexander e la clinica dimagrante della signora Weathers] vengono rappresentati mediante inquadrature statiche, centrate, simmetriche, cioè secondo i principi della *prospettiva centrale cinquecentesca*; gli spazi delle due case sono raffigurati come vere e proprie scatole prospettiche rinascimentali”.

²⁶ R. Benevolo, *op. cit.*, p. 116

Nel terzo capitolo della nostra ricerca ci siamo soffermati ad analizzare l'altro stilema visivo presente nel cinema di Kubrick, e cioè il corridoio.

Anche per questo elemento si è dapprima studiata l'etimologia. Da tale analisi si è ricavato che il lemma corridoio implica un'idea di movimento, di passaggio, per andare da un punto ad un altro.

Si è quindi affrontato il corridoio sotto il profilo architettonico e storico, constatando che nell'architettura antica è possibile trovarne qualche esempio, soprattutto tombale, come nell'antico Egitto, in Grecia, in Italia sotto gli Etruschi e sotto la dominazione romana, mentre un utilizzo sistematico del corridoio, propriamente nell'edilizia civile, parrebbe presente solo a partire dall'Ottocento²⁷. Prima dell'Ottocento era invece molto in voga lo schema ad *enfilade*, cioè una struttura distributiva degli ambienti basata sulla successione degli stessi senza elementi di disimpegno.

Dopo questo excursus storico, il nostro interesse si è rivolto all'utilizzo del corridoio e, quindi, alla sua funzione. A questo riguardo si è notato come l'unico uso del corridoio sembrerebbe quello di essere attraversato, dal momento che “è uno degli elementi architettonici *più superflui* sul piano della funzione (non vi si abita, non vi si svolge alcuna attività)”²⁸.

Il corridoio verrebbe quindi reso attivo solo attraverso il suo utilizzo. Perciò, seguendo le riflessioni di de Certeau, secondo cui il *luogo* sarebbe l'insieme di elementi

²⁷ AA.VV., *Enciclopedia dell'Architettura*, cit., p. 222

²⁸ Paolo Cherchi Usai, *Kubrick architetto*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., p. 280. A questo riguardo parrebbero utili alcune riflessioni di Richard Sennett, *La coscienza dell'occhio...*, cit., p. 39, secondo il quale “l'interno domestico che divenne caratteristico della New York industriale, il cosiddetto railroad apartment o appartamento a vagone ferroviario tipico dei grandi condomini, illustra bene questa logica di divisione. Le stanze sono disposte una dopo l'altra, con le porte che danno tutte su un lungo corridoio. *Ogni stanza è chiaramente destinata a un'attività specifica: il soggiorno, seguito dalla sala da pranzo, seguita da una o più camere da letto, e in fondo la cucina*”.

coesistenti in un determinato ordine, mentre lo *spazio* indicherebbe l'animazione di questi luoghi causata dalla mobilità²⁹, abbiamo avanzato l'ipotesi che il corridoio non utilizzato potrebbe essere considerato luogo, mentre nel momento in cui viene percorso diverrebbe spazio.

Abbiamo visto come la differenza sottolineata da de Certeau tra luogo come stabilità e spazio come mobilità sia stata sviluppata da Marc Augé, secondo il quale praticare lo spazio significherebbe viaggiare, attraversare e organizzare luoghi. Quindi, lo spazio non sarebbe più la pratica di un singolo luogo, ma la pratica dei luoghi. Perciò “lo spazio del viaggiatore sarebbe l'archetipo del *nonluogo*”³⁰. Di conseguenza il corridoio, che etimologicamente possiede la matrice del movimento e che, come si è visto, assume una funzione precisa solo nel momento in cui viene attraversato, cioè percorso “da qualcuno”, potrebbe essere propriamente considerato un *nonluogo* di transito.

Dopo aver fatto questa prima riflessione, la nostra attenzione si è spostata sulla forma del corridoio (lunga e stretta) che guida chi lo attraversa in un'unica direzione obbligata, dal momento che al suo interno non si ha la possibilità di muoversi dove si vuole. Inoltre, dal momento che questa funzione di incanalamento potrebbe essere assimilata a quella propria del labirinto³¹, che è un edificio ricco di simmetrie costruito per confondere gli uomini e che si manifesta solo nel movimento, abbiamo congetturato che la struttura spaziale del corridoio potrebbe essere considerata una specie di labirinto che costringe chi si muove al suo interno a dirigersi in un unico verso obbligato³².

²⁹ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 173

³⁰ Augé, *op. cit.*, pp. 80-81

³¹ P. Zanini, *op. cit.*, p. 124

³² Cfr. Paolo Cherchi Usai, *Kubrick architetto...*, cit., p. 276, dove lo studioso ha affermato che “il corridoio guida il movimento dell'uomo”.

Archivate queste riflessioni, abbiamo fornito numerosi esempi della presenza di corridoi nella filmografia di Stanley Kubrick.

Nel quarto capitolo abbiamo innanzitutto tentato di verificare che la prospettiva sarebbe essenzialmente da considerare un frutto della cultura occidentale. Infatti abbiamo visto che esistono popolazioni di altre parti del mondo, come ad esempio gli zulù, che non riescono a percepire la tridimensionalità di un'immagine strutturata in prospettiva.

La nostra ricerca si è quindi orientata sul corridoio kubrickiano. Con il termine corridoio abbiamo contemplato sia il *corridoio scenico*, intendendo cioè il corridoio come struttura architettonica, sia il *corridoio fotografico*, comprendendo in questa definizione quel tipo di «corridoio» creato dal carrello in avanti o all'indietro e dallo zoom in avanti o all'indietro.

Abbiamo notato che tale stilema visivo parrebbe creare uno spazio “costretto, claustrofobico, labirintico, che sottolinea il senso di meccanica ineluttabilità dello svolgersi degli eventi”³³, in cui i personaggi non sembrerebbero liberi ma, appunto, costretti a muoversi in una direzione obbligata, divenendo così dei “pezzi costretti a mosse determinate all'interno di quella curiosa forma di labirinto in perenne ristrutturazione ma senza possibilità di uscita che è la scacchiera”³⁴.

Infatti Kubrick, attraverso l'impiego visivo del corridoio, sembrerebbe creare uno spazio che “è una scacchiera entro cui far muovere (...) i suoi personaggi-pedine secondo *direttrici obbligate*”³⁵. Inoltre si è evidenziato il fatto che questo spazio, oltre ad una scacchiera, sarebbe riconducibile anche al labirinto. In sostanza Kubrick,

³³ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 47

³⁴ *Ivi*, p. 136

³⁵ Gian Piero Brunetta, *En attendant Kubrick*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., p. 11

attraverso il corridoio darebbe “forma e sostanza all’utopia dello scrittore argentino Jorge Luis Borges di “*un labirinto (...) che è una linea unica retta, incessante*”³⁶.

A questo punto, abbiamo fatto riferimento a quanto appuntato nei capitoli precedenti relativamente ai due temi fondamentali (illusione di controllo e incapacità di attuarlo) presenti a livello narrativo nel cinema di Kubrick e ai due stilemi visivi (prospettiva centrale e corridoi scenici o fotografici) che parrebbero dar forma ad una “costruzione razionale dello spazio”³⁷ cinematografico kubrickiano.

Seguendo quindi le indicazioni del semiotico Eugeni, secondo cui il cinema di Kubrick evidenzerebbe la crisi della ragione occidentale, intesa come principio di controllo³⁸, abbiamo notato che, nei film del regista americano, tale crisi sarebbe riscontrabile non solo a livello narrativo, ma anche visivamente.

Infatti, ad uno spazio strutturato secondo il modello della prospettiva centrale, si opporrebbe uno spazio policentrico, creato dalla macchina da presa a mano³⁹. Abbiamo allora avanzato l’ipotesi di ricerca che, secondo noi, la crisi della ragione occidentale sarebbe prodotta anche dalla contrapposizione tra prospettiva e corridoio.

Questo perché la prospettiva, frutto, come abbiamo visto all’inizio del quarto capitolo, della cultura occidentale, sarebbe da considerare, anche relativamente al cinema di Kubrick, uno strumento attraverso il quale “la *ragione occidentale* ha inteso instaurare un controllo sul mondo, [nel senso che] il modello spaziale della *prospettiva*

³⁶ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 131. La citazione è tratta da Jorge Luis Borges, *La morte e la bussola*, in *Finzioni*, Einaudi, Torino 1982, p. 131

³⁷ Ruggero Eugeni, *Invito ...*, cit., p. 149. Inoltre, ad esempio, anche Michel Ciment nell’introduzione a Michel Ciment (a cura di), *Stanley Kubrick*, Giorgio Mondadori – la Biennale di Venezia, Milano 1997, p. VIII, sostiene che “il frequente ricorso alla carrellata all’indietro o, al contrario, al piano fisso e alla profondità di campo, *tende sempre a riordinare lo spazio*”

³⁸ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 120

³⁹ *Ivi*, p. 118

esprimerebbe proprio una volontà e una fiducia di dominio, di centralizzazione e di geometrizzazione”⁴⁰.

Al contrario, la struttura del corridoio comporterebbe una *costrizione*, nel senso che chi si trova al suo interno sarebbe costretto, per uscirne, a percorrere un’unica strada. Infatti, come ha affermato Sergio Toffetti, “nel cinema di Kubrick (...) il viaggio assume spesso la connotazione speciale di uno spostamento attraverso/in/lungo/dentro un *corridoio*, il che renderebbe esplicita la doppia articolazione di un simile itinerario: l’odissea dell’eroe verso la libertà è contemporaneamente faticoso *passaggio dentro la costrizione*. (...) [Nel suo cinema] il corridoio indica assai spesso (...) il *percorso obbligato* da attraversare”⁴¹.

Partendo da questi supposti teorici si è quindi affrontata la filmografia kubrickiana ed abbiamo ritrovato nelle opere analizzate un parallelo tra la struttura narrativa e quella visiva. In sostanza si è notato come sia presente la prospettiva centrale quando il personaggio si illude di poter decidere della propria vita, mentre, nel momento stesso in cui il plot narra l’impossibilità di quel personaggio di attuare tale controllo, ma di trovarsi invece su un percorso obbligato dal quale non può uscire, si può chiaramente osservare una struttura a «corridoio».

Vengono a proposito alcuni modelli. Ad esempio *The Killing* (1956), dove la visione prospettica è riscontrabile nei momenti in cui la rapina viene organizzata e durante la sua esecuzione, mentre la presenza di corridoi (scenici o fotografici) si ritrova soprattutto nella seconda parte del film, quando prende corpo narrativo la rovina dei protagonisti.

Oppure *Lolita* (1962), in cui la prospettiva centrale concerne soprattutto il personaggio di Quilty, che nel plot assume le fattezze di burattinaio sia nei confronti di Humbert che

⁴⁰ Ivi, p.121

⁴¹ Sergio Toffetti, *op. cit.*, pp. 57-8

di Lolita. Tuttavia, quando il commediografo perde il suo potere e viene ucciso da Humbert⁴², si può osservare l'unico corridoio peculiare per Quilty, e cioè un carrello di avvicinamento verso il quadro dietro il quale l'uomo è stato colpito.

Riguardo a *Dr. Strangelove* (1964) si ricorda esemplarmente che la War Room, luogo in cui vengono dati gli ordini per scongiurare il pericolo atomico, è ripresa essenzialmente in prospettiva centrale. L'unico corridoio all'interno della War Room consiste in un carrello a precedere l'ambasciatore russo nel momento in cui il diplomatico spiega che, non appena il suo territorio verrà colpito, un computer, sul quale non si può intervenire, farà scoppiare la Bomba Fine del Mondo.

A proposito di *A Clockwork Orange* (1971) è osservabile una visione prospettica, ad esempio, all'interno della casa degli Alexander prima della violenza portata dai Drugh. In tale ambiente si notano lo scrittore e sua moglie che stanno trascorrendo una tranquilla serata, ma non appena Alex e i suoi Drugh suonano alla porta dell'abitazione “la donna [Mrs. Alexander] sale quattro gradini che portano a un corridoio [scenico] e si allontana verso il fondo, mentre il campanello continua a suonare. (...) Un corridoio con parete di destra e soffitto in legno chiaro, parete di sinistra a specchio e pavimento a scacchi bianchi e neri”⁴³.

The Shining (1980) evidenzia lo stilema visivo della prospettiva quando, ad esempio, Jack osserva il modellino del labirinto, mentre, contemporaneamente, il figlio Danny e la moglie Wendy stanno giocando nel “vero” labirinto. Tale scena darebbe forma, come sostengono Lasagna e Zumbo, “all'apparente dominio umano sulla realtà che si dimostra soltanto una pretesa”⁴⁴. Al contrario, l'altro stilema, il corridoio, sarebbe visibile quando Jack telefona a Wendy dall'albergo, per comunicarle che ha accettato il

⁴² Su questo particolare punto cfr. Norman Kagan, *op. cit.*, p. 108

⁴³ Giorgio Cremonini, *Stanley Kubrick. L'arancia meccanica*, cit., p. 36

⁴⁴ Lasagna e Zumbo, *op. cit.*, p. 199

lavoro di guardiano. Infatti, mentre la madre sta parlando al telefono, la macchina da presa si avvicina a Danny, che si trova in bagno, prima in carrello in avanti e poi con uno zoom. A questo punto Danny ha una “visione” su quello che succederà nell’albergo e “sono le immagini del futuro atroce già previsto dal bambino, un futuro ancora una volta ineludibile verso il quale il bambino stesso sembra dirigersi pedalando nel lungo corridoio dell’hotel (...). Un altro corridoio dunque che torna nel cinema (...) di Kubrick a incanalare il destino dei suoi protagonisti e a profetizzare un pericoloso *percorso obbligato*”⁴⁵.

Tuttavia l’esempio più significativo sembrerebbe quello di *2001: A Space Odyssey* (1968) in cui, quando narrativamente i personaggi ritengono di poter utilizzare il monolite per scoprire la storia dell’universo, è riscontrabile la prospettiva centrale (come durante la conferenza che Lloyd tiene agli altri scienziati), mentre nel momento in cui gli extraterrestri guidano palesemente David si ritrova un corridoio, un tunnel luminoso che sarebbe da leggersi come il “simbolo di un *tragitto obbligato* verso un futuro indefinito”⁴⁶.

Parrebbe quindi essere stata accreditata l’ipotesi di ricerca secondo la quale nella filmografia kubrickiana la prospettiva “esprimerebbe proprio una volontà e una fiducia di dominio, di centralizzazione”⁴⁷, mentre il corridoio parrebbe guidare⁴⁸ il movimento⁴⁹ dei personaggi lungo un tragitto⁵⁰, un percorso obbligato⁵¹, come se essi

⁴⁵ Paolo Lughi, *Il prossimamente...*, cit., p. 265

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ Ruggero Eugeni, *Invito...*, p. 121

⁴⁸ Paolo Cherchi Usai, *Kubrick architetto...*, cit., p. 276

⁴⁹ Si è già visto nel sottoparagrafo IV.2.1 come lo zoom all’indietro da un personaggio immobile sia un caso particolare di corridoio e sempre riconducibile all’immagine dei pezzi di una scacchiera

⁵⁰ Paolo Lughi, *Stanley Kubrick: il prossimamente...*, cit., p. 263

⁵¹ Sergio Toffetti, *op. cit.*, p. 58

fossero dei pezzi di una scacchiera costretti a mosse determinate⁵² da un Autore di cui essi non conoscono le intenzioni⁵³.

In questa ricerca non è stato affrontato l'ultimo lavoro di Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut*, film non ancora presente nelle sale cinematografiche italiane. Un'analisi approfondita sull'eventuale presenza della prospettiva centrale e soprattutto del corridoio in quest'opera ultima del regista americano potrebbe essere oggetto di un futuro studio.

⁵² Eugeni, *Invito...*, cit., p. 136

⁵³ *Ivi*, p. 126. A questo proposito sempre Eugeni, *Ivi*, p. 123, afferma che “per quanto concerne l'agire cognitivo emerge dai film di Kubrick l'incapacità di comprendere esattamente quanto sta accadendo: i personaggi si muovono in un universo che sfugge alla loro comprensione”.