

IV. IL CORRIDOIO COME «SIMBOLISCHE FORM»¹

IV.1 L'OCCIDENTE PROSPETTICO

Nel secondo capitolo si è visto che la prospettiva centrale, rappresentazione pittorica che dà l'illusione della tridimensionalità, fu ideata² nel Quattrocento a Firenze.

Come ha annotato Rudolf Arnheim “per le caratteristiche visuali della prospettiva centrale è significativo che essa sia stata scoperta *in un momento e in un luogo solo* di tutta la storia dell'umanità. I procedimenti più elementari per la rappresentazione dello spazio pittorico, il metodo bidimensionale «egiziano» come la prospettiva isometrica, furono e sono tuttora scoperti indipendentemente in tutto il mondo ai livelli iniziali della concezione visuale. La prospettiva centrale invece è una deformazione così violenta e così complicata della forma normale delle cose che dovette apparire come risultato finale di una lunga ricerca e in risposta a necessità culturali molto particolari. Paradossalmente, la prospettiva centrale è allo stesso tempo anche il modo di gran lunga più realistico di rendere lo spazio ottico, e si penserebbe quindi che non fosse una

¹ Ci rifacciamo alla definizione «forma simbolica» coniata da Ernst Cassirer per indicare una forma attraverso la quale “un particolare contenuto spirituale viene connesso a un concreto segno sensibile e intimamente identificato con questo” (citazione contenuta in Erwin Panofsky, *La Prospettiva...*, cit., p. 50).

² Cfr. il sottoparagrafo II.1.2 della presente ricerca

raffinatezza esoterica, riservata a pochi privilegiati, ma il metodo offerto a tutti nel modo più naturale dall'evidenza dell'esperienza visiva"³.

Comunque, nella sua forma primitiva la prospettiva, come "metodo di tracciare immagini fedeli su una superficie trasparente, sarebbe certo stata accessibile a qualsiasi civiltà di livello discretamente avanzato: se ciò nonostante non ne resta altro indizio se non, poniamo, il ricalco del profilo di teste umane nei dipinti degli aborigeni australiani e di altri artisti arcaici, la ragione è certo che non vi fu l'esigenza di tale precisione meccanica"⁴. In sostanza "la prospettiva centrale si generò come un aspetto della più vasta ricerca di una descrizione oggettivamente corretta della natura fisica: ricerca che nacque durante il Rinascimento dal rinnovato interesse per le meraviglie del mondo sensoriale e che si realizzò sia nei grandi viaggi di esplorazione come nello sviluppo della ricerca sperimentale e dei criteri scientifici di esattezza e di verità"⁵.

Perciò, conclude Arnheim, fu una necessità esclusivamente occidentale quella di trovare uno strumento che permettesse di ottenere una costruzione oggettivamente corretta della natura fisica, e la prospettiva colmò questo bisogno⁶.

Inoltre la prospettiva, essendo un dispositivo proprio dell'uomo occidentale, sembrerebbe non essere comprensibile da tutte le popolazioni. Un esempio di tale assunto è stato fornito dallo studioso d'arte John Ruskin, il quale nell'Ottocento, nel suo voluminoso testo *Modern Painters*, ha affermato che i cinesi ritenevano falso un

³ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, Regents of the University of California, Berkeley – Los Angeles 1954, 1974, tr. it. *Arte e Percezione Visiva. Nuova Versione*, Feltrinelli, Milano 1977², p. 231

⁴ *Ivi*, pp. 232-3

⁵ Rudolf Arnheim, *Arte e Percezione...*, cit., p. 232. Cfr. Ernst H. Gombrich, *L'Immagine e l'Occhio...*, cit., pp. 219-220

⁶ Rudolf Arnheim, *Arte e percezione...*, cit., p. 232

disegno fatto con prospettiva centrale, così come gli occidentali consideravano piatti i loro disegni⁷.

Quindi l'illusione della prospettiva, cioè l'illusione di dare l'idea di tridimensionalità a oggetti che in realtà sono solamente bidimensionali, sarebbe stata creata, ma soprattutto risulterebbe visivamente comprensibile, solo dagli uomini occidentali, educati secondo un certo preciso modo di vedere, fondato sul mondo in cui vivono⁸. Infatti il mondo occidentale appare ricco di angoli, di linee, di prospettive: le stanze delle abitazioni sono quasi sempre rettangolari, e molti oggetti, come ad esempio le scatole, hanno degli angoli retti. Ne risulta che l'ambiente è ricco di elementi prospettici che danno il senso della profondità spaziale⁹.

A questo punto, seguendo il ragionamento di Gregory, sembrerebbe logico domandarsi se le persone che vivono in paesi dove la civiltà e le tradizioni sono diverse dalle nostre, e dove quindi l'ambiente fornisce elementi diversi ai processi della visione, siano soggette alle stesse illusioni ottiche che noi consideriamo legate alle caratteristiche prospettiche della figura¹⁰.

⁷ Citazione tratta da John Ruskin, *Modern Painters*, vol. I, parte II, sez. I, cap. II, che è contenuta in Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, The Trustees of the National Gallery of Art, Washington D.C. 1959, tr. it. *Arte e Illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1972, p. 324

⁸ Richard L. Gregory, *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*, Fourth Edition, Weidenfeld and Nicolson, London 1990, tr. it. *Occhio e Cervello. La psicologia del vedere*, Raffaello Cortina, Milano 1991, p. 183

⁹ *Ibidem*

¹⁰ *Ivi*, p. 183-4

Un popolo che vive in un ambiente privo di elementi prospettici è, ad esempio, quello degli zulu¹¹, il cui mondo è descrivibile come una “civiltà circolare”, dal momento che le capanne e le porte sono rotonde ed inoltre i loro campi sono arati con solchi curvilinei e raramente i loro oggetti sono strutturati in rette o angoli¹².

Jan Deregowski¹³ ha scoperto che gli zulu percepiscono poco, o addirittura per nulla, la profondità in figure che invece producono un'impressione di profondità prospettica nei soggetti occidentali. Inoltre sono state eseguite ricerche anche su popolazioni che vivono nelle foreste e che non hanno esperienza della distanza, perché la ricca vegetazione impedisce il passaggio della luce ed ostacola la visibilità. Quando sono condotti fuori dall'ambiente abituale questi individui vedono gli oggetti lontani come se fossero di piccole dimensioni e non si rendono conto che invece sono solo distanti¹⁴.

¹¹ Gli zulu in AA.VV., *Grande Dizionario Enciclopedico*, Utet, Torino 1973, vol. XIX, p. 864, vengono definiti “una popolazione appartenente alla famiglia linguistica bantu, stanziata prevalentemente nello Zululand, territorio autonomo della provincia del Natal. Gli zulu derivano dalla fusione di varie tribù originarie degli altopiani dell'Africa equatoriale orientale, scese verso Sud nei secoli XVII e XVIII e riunite in un solo organismo per opera del capo Shaka nel primo periodo del secolo XIX. Gli zulu, che sono divisi in clan, vivono in gruppi di capanne disposte in circolo (*Kraal*), che formano la residenza di una famiglia patriarcale”. Cfr. anche AA.VV., *Enciclopedia Universale dell'Arte*, cit., vol. II, pp. 302-46 e vol. VII, tav. 355

¹² Richard L. Gregory, *op. cit.*, p. 184

¹³ J.B. Deregowski, *Illusion and culture*, in R.L. Gregory ed Ernst H. Gombrich, *Illusion in Nature and Art*, Duckworth, 1974, pp. 74-93. L'assenza di illusioni visive nei popoli primitivi è trattata anche in M.H. Segall, T.D. Campbell, M.J. Herskovitz, *The Influence of Culture on Visual Perception*, Bobbs Merrill, New York 1966. Come ulteriore esempio della mancanza innata nell'uomo della visione prospettica si rimanda anche ad Anselm Von Feuerbach, *Kaspar Hauser, Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben des Menschen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt Am Main 1989 tr. it. *Kaspar Hauser. Un delitto esemplare contro l'anima*, Adelphi, Milano 1996, pp. 68-73

¹⁴ R.L. Gregory, *Occhio e...*, cit. p. 185

Sembrerebbe dunque che le abitudini di vita influiscano in modo determinante sul sistema che controlla la visione degli oggetti lontani e di conseguenza sembrerebbe provata, nelle illusioni prospettiche, la presenza di fattori culturali relativi agli indizi di distanza disponibili nell'ambiente¹⁵.

In conclusione, se per l'uomo occidentale la visione di un quadro strutturato secondo la rigida griglia della prospettiva centrale risulta immediatamente comprensibile, per un uomo vissuto al di fuori della civiltà occidentale l'intelligenza delle proporzioni e delle distanze di ciò che è raffigurato in prospettiva si rivelerebbe distorta.

¹⁵ *Ibidem*

IV.2 STANLEY KUBRICK, CREATORE DI CONTROLLO

IV.2.1 Movimento

Si è visto nel terzo capitolo di questa ricerca che la struttura spaziale del corridoio potrebbe essere considerata come un nonluogo di transito connotato dal movimento.

Tale movimento parrebbe essere inerente anche ai numerosi corridoi kubrickiani, siano essi scenici o fotografici.

Infatti, con il termine corridoio abbiamo abbinato due aspetti: il *corridoio scenico*, intendendo cioè il corridoio come struttura architettonica, ed il *corridoio fotografico*, comprendendo con questa definizione quel tipo di corridoio creato dal carrello in avanti o all'indietro e dallo zoom in avanti o all'indietro.

Nel cinema di Stanley Kubrick entrambi i due tipi di corridoio sembrerebbero evidenziare come primaria peculiarità quella del movimento. Infatti per quanto riguarda il corridoio scenico il movimento sarebbe rappresentato dai personaggi che si muovono al suo interno¹⁶. Per quanto concerne invece il corridoio fotografico questo verrebbe prodotto dalla macchina da presa attraverso carrelli o zoom in avanti o indietro¹⁷.

Esiste anche il caso, abbastanza frequente a dir la verità, in cui al corridoio scenico si assocerebbe quello fotografico. Infatti “la marca espressiva tipica di Kubrick (...) sono i carrelli in avanti o all'indietro che accompagnano lo spostamento del personaggio in un corridoio-tunnel. Questi carrelli compaiono nell'opera di Kubrick già a partire da *Killer's Kiss* (la sequenza dell'incubo di Davy Gordon: un carrello su strade urbane deserte che anticipa il viaggio psichedelico finale di David Bowman in *2001: A Space Odyssey*), e poi soprattutto da *Paths of Glory* in poi: si pensi alle sequenze

¹⁶ Ad esempio, in *A Clockwork Orange*, il corridoio del carcere che viene attraversato dal ministro

¹⁷ A questo riguardo basti pensare ai carrelli in *The Shining* e agli zoom in *Barry Lyndon*

dell'ispezione delle trincee in *Paths of Glory*, al già citato corridoio spaziale in *2001*, ai percorsi di Alex nel negozio di dischi e del ministro in carcere in *A Clockwork Orange*¹⁸, al vagare di Danny nei corridoi dell'albergo deserto e nel labirinto di piante in *Shining*, ai percorsi dei marines in *Full Metal Jacket*¹⁹.

Da quanto sostenuto dallo studioso Eugeni sembrerebbero emergere due elementi: da un lato la presenza nella filmografia kubrickiana di *corridoi-tunnel*²⁰, che corrisponderebbero a quelli che abbiamo definito corridoi scenici, e dall'altro l'uso frequente (*la marca espressiva tipica*) di movimenti della macchina da presa in carrello in avanti o indietro, ossia i nostri corridoi fotografici.

Per i corridoi scenici sembrerebbe valevole di nota la riflessione di Sandro Bernardi, per il quale in tutti i film del regista americano la “scenografia [si caratterizza] come destino, dove tutti i percorsi sono predeterminati”²¹. Perciò il corridoio scenico (cioè inerente alla scenografia) parrebbe corrispondere anche alla definizione datane dallo studioso Paolo Cherchi Usai, secondo il quale “il corridoio *guida* il movimento dell'uomo”²².

¹⁸ In realtà, osservando il film, ci si accorge che il tragitto che il ministro compie attraverso il corridoio del carcere è ripreso in macchina da presa fissa, senza *carrelli* né *zoom*.

¹⁹ R. Eugeni, *Invito...*, cit., p. 134

²⁰ Si rimanda, come modelli basilari ma non unici, ai corridoi di *The Shining* e alle trincee di *Paths of Glory*

²¹ Sandro Bernardi, *op. cit.*, p. 165. Della stessa idea è Charles Tesson che nell'articolo, *Seul contre lui*, in AA.VV., *Kubrick, l'homme du contrôle absolu*, in *Cahiers du Cinema*, Avril 1999, n° 534, p. 23, sostiene che “Le décor conditionne l'homme, programme son destin”

²² Paolo Cherchi Usai, *Kubrick architetto...*, cit., p. 276 Va sottolineato che il saggio di Cherchi Usai analizza la figura del corridoio in *The Shining* per poi ampliare tale discorso a tutto il cinema kubrickiano.

Per quanto riguarda il movimento della macchina da presa in carrello in avanti o all'indietro, cioè il nostro corridoio fotografico, va sottolineato come esso sembri creare “una sorta di «voracità» spaziale, una volontà di risucchiare la persona umana”²³.

In altri termini attraverso il movimento dei “travellings avant [et] arrière (...) qui tracent les dimensions du cosmos kubrickien”²⁴ lo spazio sembrerebbe assumere la “forma di inghiottitoio, di realtà che risucchia materialmente i protagonisti senza mai dar loro la sensazione di prevedere quale possa essere il punto di arrivo”²⁵.

Come corollario relativo esclusivamente al carrello in avanti legato alla soggettiva di un personaggio parrebbe ricco di suggestioni quanto sostenuto da Christian Metz. Lo studioso francese ritiene che tale movimento di macchina provocherebbe un effetto paraocchi, una vera e propria forzatura dello sguardo, dal momento che lo spettatore sa che non ci saranno stacchi né spostamenti laterali e che l'inquadratura (che può eventualmente procedere anche a zig-zag se l'itinerario dell'osservatore lo richiede) sarà sempre e soltanto frontale. Quindi non potremo [noi spettatori ma anche il personaggio che osserva in soggettiva] prepararci al pericolo anticipandolo mentalmente grazie ad una sua materializzazione nell'immagine; quel pericolo ci sorgerà di fronte, come un'implosione che succederà bruscamente all'eccessivo vuoto precedente²⁶.

²³ R. Eugeni, *Invito...*, cit., p. 134

²⁴ Giuliani, *op. cit.*, p. 88

²⁵ Gian Piero Brunetta, *Stanley Kubrick: Odissea...*, cit., p. 21

²⁶ Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Klincksieck, Paris 1991, tr. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1995, p. 148. In particolare Metz si rifà a Marc Vernet, *Figures de l'Absence*, Éditions de l'Étoile, Paris 1988, pp. 42 sgg.

In conclusione, per tornare al cinema di Kubrick, sia il corridoio scenico che quello fotografico sembrerebbero creare “uno spazio da corridoio costretto, claustrofobico²⁷, labirintico, che sottolinea il senso di meccanica ineluttabilità dello svolgersi degli eventi”²⁸.

Nella nostra analisi del corridoio fotografico restano infine da chiarire gli zoom in avanti o all’indietro.

Innanzitutto va precisato che gli zoom sono propriamente dei carrelli ottici²⁹, si ha cioè un aumento o una riduzione progressiva della lunghezza focale della lente dell’obiettivo, piuttosto che lo spostamento fisico della macchina da presa, come avviene nei carrelli in avanti o indietro³⁰.

In secondo luogo andrebbe posta una differenza tra i carrelli (normali o ottici che siano) sia in avanti che all’indietro i quali, come abbiamo visto precedentemente, “accompagnano lo spostamento del personaggio in un corridoio-tunnel”³¹ e creano uno

²⁷ A questo riguardo pare interessante riportare una riflessione di Gian Piero Brunetta, *Stanley Kubrick: Odissea...*, cit., p. 21, secondo il quale “ossessione *claustrofobica* e ricerca del punto di fuga sono i sentimenti che guidano il movimento dei personaggi kubrickiani nello spazio”.

²⁸ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 47

²⁹ Cfr. Mario Bernardo, *L’immagine...*, cit., pp. 181-3. Inoltre, per quanto riguarda la stretta “parentela” tra zoom e carrello, è interessante notare ad esempio come anche Sandro Bernardi, *op. cit.*, p. 199, si confonda definendo “l’inquadratura finale [di *Shining*] (...) uno *zoom* lentissimo verso una fotografia”, quando in realtà si tratta di “un *carrello* in avanti” (Eugeni, *Invito...*, p. 97). Inoltre, a riprova di ciò, lo stesso John Alcott, direttore della fotografia del film, ha dichiarato che “l’obiettivo da 18mm è stato spesso usato in *Shining*. [In questo film] abbiamo utilizzato tutta la gamma degli obiettivi Zeiss, dal 18 mm all’85mm. Invece *non abbiamo mai usato lo zoom*” (Michel Ciment, *Kubrick*, Calmann-Lévy, Paris 1980 tr. it. *Kubrick*, Milano Libri, Milano 1981, p. 222).

³⁰ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 136

³¹ *Ivi*, p. 134

spazio da inghiottitoio³², risucchiante³³, e il carrello o lo zoom all'indietro³⁴ che partendo da un primo piano di un personaggio lo isola via via all'interno di un ambiente.

Su questo punto parrebbe molto esplicativo quanto ha sostenuto il semiotico Ruggero Eugeni, secondo il quale "l'elemento espressivo interessante (...) è dato dall'uso che Kubrick fa dei campi lunghi e lunghissimi, che isolano i soggetti in uno spazio ampio e ne mostrano l'annichilimento: i soldati nel castello di *Paths of Glory*, i gladiatori in *Spartacus*, Danny e la madre Wendy visti dall'alto all'interno del labirinto di *Shining*, i soldati nel campo di addestramento in *Full Metal Jacket*. Si tratta quasi di uno sguardo da entomologo alle prese con insetti o elementi monomolecolari, osservati con distacco, dall'alto o al microscopio. Oppure dello sguardo del giocatore di scacchi sui suoi pezzi: *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*. Questo procedimento espressivo assume un andamento particolare nel caso del carrello all'indietro, che parte da un primo piano del personaggio per poi isolarlo lentamente all'interno di un ambiente: esemplare quello che apre *A Clockwork Orange*, a partire dall'occhio di Alex fino a un piano totale del Korova Milk Bar. Si osservi la differenza rispetto al carrello all'indietro (...) a proposito dello spazio risucchiante: in quel caso il carrello (o la steadicam) seguiva il personaggio in movimento, qui invece lo abbandona alla sua immobilità. Ugualmente esemplari i numerosi carrelli all'indietro ottici (...) in *Barry Lyndon*"³⁵.

³² Gian Piero Brunetta, *Stanley Kubrick: Odissea...*, cit., p. 21

³³ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 136

³⁴ Secondo Sandro Bernardi, *op. cit.*, p. 38, "Lo zoom oppure il *carrello* all'indietro (...) è la costante stilistica del cinema di Kubrick".

³⁵ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 136

Da questa lunga riflessione sembrerebbe derivare che attraverso questo tipo particolare di carrello o zoom all'indietro i personaggi assumano, come afferma Eugeni, le fattezze di pezzi di una scacchiera, privi di libertà di movimento e di scelta. Ma in realtà abbiamo mostrato in precedenza come anche ogni tipo di carrello o zoom sembrerebbe creare quello “spazio da corridoio costretto, claustrofobico, *labirintico*, che sottolinea il senso di meccanica ineluttabilità dello svolgersi degli eventi”³⁶, di cui parla Eugeni, in cui i personaggi non hanno “la sensazione di prevedere quale possa essere il punto di arrivo”³⁷ e, di conseguenza, sono inevitabilmente diretti in una direzione prefissata.

Quindi il corridoio fotografico sia del primo tipo, che trasforma i personaggi in pedine di una scacchiera³⁸ che li contiene, sia del secondo, che crea uno spazio in cui gli eventi sembrano già scritti per i personaggi e che li rende ugualmente pedine, risulterebbe assimilabile al corridoio scenico che “*guida* il movimento dell'uomo”³⁹ su percorsi obbligati⁴⁰ e predeterminati⁴¹, esaminato in precedenza.

In altre parole, in base a queste considerazioni, si avrebbe conferma di quanto sostenuto da Ruggero Eugeni, secondo il quale “i personaggi [di Kubrick] (...) hanno l'illusione di dominare *visivamente*⁴² una porzione conchiusa di realtà, [ma] non si rendono conto che essi stessi sono mossi, che la loro stessa realtà è, come in un gioco sinistro di scatole

³⁶ *Ivi*, p. 47

³⁷ Gian Piero Brunetta, *Stanley Kubrick: Odissea...*, cit., p. 21

³⁸ Per questa definizione si rimanda anche al sottoparagrafo successivo

³⁹ Paolo Cherchi Usai, *Kubrick architetto...*, cit., p. 276

⁴⁰ Sergio Toffetti, *op. cit.*, p. 57

⁴¹ Sandro Bernardi, *op. cit.*, p. 165

⁴² Cfr. R. Eugeni, *Invito...*, cit., p. 121, dove appunto afferma che “la prospettiva esprimerebbe proprio una volontà e una fiducia di dominio”

cinesi, osservata e guidata dall'alto"⁴³. Essi appaiono “ingabbiati, nonostante il loro agitarsi, all'interno di schemi e situazioni già definite, già disegnate. Tutti i personaggi del cinema di Kubrick sembrano piccoli esseri che appartengono a qualcosa di infinitamente più grande, che li guarda, li osserva e ne condiziona il comportamento”⁴⁴. Per questa ragione “il mondo [kubrickiano] appare così un teatro di ombre, il frutto di una rappresentazione mossa e osservata da spiriti eternamente fuori campo, come avviene in termini espliciti in *2001: A Space Odyssey* e in *Shining*”⁴⁵.

⁴³ R. Eugeni, *Invito...*, cit., p. 99. A questo riguardo è interessante la definizione che Kent Jones, nell'articolo *Un conteur métaphysique*, in AA.VV., *Kubrick, l'homme du contrôle absolu*, cit., p. 26, dà dei film di Kubrick, considerandoli “des planètes enchâssées dans des globes de cristal et exposées à la contemplation d'une entité céleste qui les étudie avec un terrifiant détachement”.

⁴⁴ Primo Giroladini, *L'occhio e il cervello. Il cerchio e il labirinto*, in Primo Giroladini (a cura di), *A proposito di Stanley. Il cinema di Kubrick*, cit., p. 36

⁴⁵ Eugeni, *Invito...*, cit. p. 126

IV.2.2 Labirintica scacchiera

Le riflessioni conclusive del sottoparagrafo precedente parrebbero accostabili ad un testo poetico di Jorge Luis Borges: *Scacchi*⁴⁶.

I

Nel loro angolo grave, i giocatori
governano i lenti pezzi. La scacchiera
li trattiene fino all'alba nel suo severo
ambito in cui si odiano due colori.

Dentro irraggiano magici rigori
le forme: torre omerica, svelto
cavallo, armata regina, re ultimo,
obliquo alfiere e pedoni aggressori.

Quando i giocatori se ne saranno andati,
quando il tempo li avrà consumati,
certamente ne sarà cessato il rito.

Nell'Oriente si accese questa guerra
il cui anfiteatro è oggi tutta la terra.
Come l'altro, questo gioco è infinito.

II

Tenue re, sghebo alfiere, accanita
regina, torre diritta e pedone scaltro
sopra il nero e il bianco del sentiero
cercano e combattono il loro scontro armato.

Non sanno che la mano designata
del giocatore comanda il loro fato,
non sanno che un rigore adamantino
regge il loro arbitrio e il loro viaggio.

E pure il giocatore è prigioniero
(la sentenza è di Omar) di un'altra scacchiera
di nere notti e di bianchi giorni.

Dio muove il giocatore, e questi, il pezzo.
Quale Dio dietro Dio dà inizio alla trama
di polvere e tempo e sogno e agonie?

⁴⁶ Jorge Luis Borges, *Obra poética*, Emecé Editores, Buenos Aires 1977, tr. it. *Poesie (1923-1976)*, Bur, Milano 1982, pp. 100-103.

Il poeta argentino, sotto la velata metafora della scacchiera, parrebbe sostenere che “l’uomo è pedina di un gioco le cui regole e le cui mosse non dipendono da lui: in questa allegoria filosofica vi è una scoperta negazione del libero arbitrio”⁴⁷.

Senza voler approfondire il pensiero di Borges, dato che non è questo l’obiettivo della nostra ricerca, ci sembra comunque interessante notare come gli stessi concetti da noi espressi nelle pagine precedenti sul valore dei personaggi kubrickiani trovino il loro corrispettivo poetico nel significato assunto dagli scacchi borghesiani: né gli uni né gli altri hanno alcuna libertà di scelta ed inoltre sono ignari della loro condizione.

Infatti, come si è cercato di evidenziare nel sottoparagrafo IV.2.1, l’immagine dei pezzi di una scacchiera e l’idea di mancanza di libertà ad essa collegata, parrebbe essere presente nell’opera di Stanley Kubrick attraverso l’impiego visivo del corridoio (sia scenico che fotografico). In tal modo, infatti, si manifesterebbe la creazione da parte del regista newyorchese di uno spazio che “è una scacchiera entro cui far muovere (...) i suoi personaggi-pedine secondo *direttrici obbligate*”⁴⁸.

Quindi la mancanza di libero arbitrio, l’impossibilità di scegliere ed intervenire liberamente sul proprio destino, che si è vista essere la caratteristica dei personaggi kubrickiani a livello narrativo⁴⁹, troverebbe la sua conferma anche a livello visivo dove

⁴⁷ Roberto Paoli, commento in nota alla poesia in *Ivi*, p. 101. Va in ogni caso rilevato che ci si serve di questa poesia solo per dare sostegno alla tematica della mancanza del libero arbitrio e, di conseguenza, non si ha interesse ad approfondire l’idea borghesiana di un Dio che muove l’uomo, ma al tempo stesso è pedina di una scacchiera di un altro Dio a lui sovrastante (*ibidem*).

⁴⁸ Gian Piero Brunetta, *En attendant Kubrick*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., p. 11

⁴⁹ Oltre a rinviare al primo capitolo di questo lavoro, ci sembra interessante riportare la riflessione di Giorgio Cremonini, in *Stanley Kubrick. Shining*, cit., p. 57, dove sostiene che “il cagnolino all’aeroporto di *The Killing* e 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: non finge nemmeno per un momento che i suoi

“sia che si tratti delle trincee di *Paths of Glory*, sia che si tratti del viaggio di Alex dal bar Korova alla casa in cui vive o alla casa di campagna [*A Clockwork Orange*], sia che si consideri il percorso dell’automobilina in *Shining*, dove i corridoi si spalancano e si succedono uno dopo l’altro aumentando il senso dell’attesa e dell’incubo, lo spazio non è mai il luogo della socializzazione, dell’equilibrio e dell’esistenza di rapporti interindividuali paritetici e normalizzati. I personaggi sono imprigionati nei loro spazi, nei loro ruoli; lo spazio è anche, prevedibilmente una *scacchiera* nella quale le regole del gioco impongono *movimenti obbligati* e funzionali a una risoluzione o a una scadenza”⁵⁰.

In sostanza perciò, i personaggi kubrickiani sarebbero semplici pedine di un gioco più grande di loro, posti all’interno di uno spazio concepito dal regista americano come un “politopo, una *scacchiera-labirinto*”⁵¹, uno spazio privo di punti di riferimento, di punti cardinali, in cui le bussole non costituiscono sistemi di orientamento e in cui i personaggi si muovono alla cieca”⁵².

personaggi vivano di una loro libertà di scelta, ma li *costringe* all’interno di una gabbia che non lascia scampo”

⁵⁰ Gian Piero Brunetta, *Stanley Kubrick: Odissea nel cinema*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., p. 21-22

⁵¹ A questo riguardo è esplicativo il fatto che sempre Gian Piero Brunetta, *En attendant Kubrick*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., p. 10, affermi che “labirinto e scacchiera (...) sono forme per eccellenza del cinema di Kubrick”. Inoltre cfr., nello stesso volume, Michel Ciment, *Lo spazio e il tempo...*, cit., pp. 28-29

⁵² G.P. Brunetta, *En attendant...*, cit., p. 12

Se nella filmografia kubrickiana parrebbe esistere un rapporto tra corridoio e scacchiera⁵³, dalle riflessioni di Gian Piero Brunetta (lo spazio come una *scacchiera*, ma anche come *labirinto*) si desume che sembrerebbe sussistere anche un legame tra il corridoio e il labirinto⁵⁴, dato che, secondo Eugeni, “il corridoio privo di decorazioni individuanti, uniforme, diviene (...) una parte di labirinto: anzi è esso stesso labirinto”⁵⁵.

Kubrick, quindi, attraverso la figura stessa del corridoio, darebbe forma e sostanza all’utopia dello scrittore argentino Jorge Luis Borges di “*un labirinto (...) che è una linea unica retta, incessante*”⁵⁶. Infatti “il corridoio *guida* il movimento dell’uomo, ma non stabilisce una relazione univoca con lo spazio che assume perciò forme incontrollabili, dalle quali sono assenti i punti di riferimento necessari all’individuo per orientarsi”⁵⁷.

Questa assenza di punti di riferimento e di decorazioni individuanti, renderebbe perciò il corridoio kubrickiano uniforme, *labirintico*⁵⁸, dal momento che “il labirinto è la forma

⁵³ Lo si è visto nel precedente sottoparagrafo dove si è cercato di evidenziare come la presenza del corridoio, scenico o fotografico, sembri implicare per i personaggi la condizione di pezzi di una scacchiera costretti a mosse determinate.

⁵⁴ Pierre Giuliani, *op. cit.*, p. 68, dove lo studioso francese sostiene che il “*labyrinthe est la forme la plus vaste des fictions kubrickiennes, (...) elle domine l’œuvre entière*”. Inoltre si ricorda come emblematico il titolo del seminario tenuto a Milano presso l’Università Cattolica del Sacro Cuore il 18 novembre 1997 e coordinato dal professor Ruggero Eugeni, *A gaze on the maze. Le forme del visibile nel cinema di Stanley Kubrick*.

⁵⁵ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 131

⁵⁶ *Ibidem*. La citazione è tratta da Jorge Luis Borges, *La morte e la bussola*, in *Finzioni*, Einaudi, Torino 1982, p. 131

⁵⁷ Paolo Cherchi Usai, *Kubrick architetto...*, cit., p. 276

⁵⁸ Eugeni, *Invito...*, p. 131. E’ da evidenziare a questo riguardo una riflessione di Primo Giroldini, *L’occhio e...*, cit., p. 37, dove afferma che “nel cinema di Kubrick il labirinto è una costante, dapprima in

sensibile che esprime la *perdita di controllo*⁵⁹ del soggetto sul tempo e sullo spazio: il soggetto *non riesce più a controllare* le strutture spaziali e temporali, né di conseguenza a calcolare le proprie posizioni e i propri percorsi al suo interno”⁶⁰.

Inoltre un aspetto dei “labirinti spaziali e temporali in cui i personaggi di Kubrick sono presi [è che] da essi non si può uscire. (...) Il tratto saliente del labirinto è (...) la chiusura, l’autoconclusività. Questa impossibilità di fuga è duplice: i personaggi sono impossibilitati a uscire dal labirinto in orizzontale, muovendosi per così dire in avanti, indietro o di fianco. Ma sono anche impossibilitati a praticare la direzione verticale, a innalzarsi sul labirinto e a *controllarne* in tal modo l’andamento”⁶¹.

forme accennate: i lunghi corridoi delle trincee in *Paths of Glory*, il tunnel di luce in *2001*, la sala della guerra in *Dr. Strangelove* (...). Poi in forme più definite: il dedalo delle camerate di Parris Island in *Full Metal Jacket* o il dedalo della città distrutta dalla guerra nello stesso film. (...). L’Hotel [di *Shining*] è un labirinto, saloni uguali l’uno all’altro, lunghi corridoi con una moquette che riporta disegni geometrici che rimandano ai percorsi (ancora) di un labirinto”. Anche Pierre Giuliani, *op. cit.*, pp. 42-3, rileva tale rapporto: “Le labyrinthe trace son chemin entre le cercle et la droite, le contour «objectif» du monde et la claustrophobie, dans les tranchées (*Paths of Glory*), les souterrains où Molly Malone et un clochard d’Irlande, quelque peu céleste donc, se font à moitié lyncher (*A Clockwork Orange*). Le labyrinthe est tunnel, associé aux formes les plus douloureuses et les plus angoissantes de l’enfermement (*Shining*). Il est errance sans rime ni raisons (*Barry Lyndon*). Le film lui-même est tunnel de lumière (*2001*)”

⁵⁹ Interessante notare che proprio Eugeni, in *Invito...*, cit., p. 120, afferma come l’aspetto centrale della ragione occidentale messo in crisi nel cinema di Kubrick, sia proprio il *principio di controllo*.

⁶⁰ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 130

⁶¹ *Ivi*, p. 135. Inoltre sulla tematica del labirinto cfr. Thierry Cazals, *L’homme labyrinthe*, in *Cahiers du Cinema*, Novembre 1987, n° 401

Tali proprietà parrebbero quindi inerenti anche al corridoio kubrickiano che, come sostiene Eugeni, “è esso stesso labirinto”⁶², ed è perciò uno spazio che i personaggi non possono *controllare*, ma nel quale sono invece costretti secondo *direttrici obbligate*.

Inoltre il corridoio kubrickiano, in quanto labirintico parrebbe essere infinito⁶³, nel senso che “in ogni corridoio (e nel labirinto, un *corridoio* che non porta a nulla se non alla propria autoperpetuazione) la luce e i suoni si estendono e si rinchiudono in un circuito (...) infinito”⁶⁴.

Un altro studioso, Enrico Ghezzi, riferendosi a *2001: A Space Odyssey*, è riuscito a chiosare questa immagine di un circuito infinito in maniera molto chiara: “l’astronauta corre (...) in un corridoio per tenersi in forma fisica, corre in linea retta e il *corridoio non finisce*, benché sia dentro lo spazio limitato dell’astronave, sta percorrendo un camminamento circolare, la corsa può essere infinita e apparentemente retta”⁶⁵.

⁶² *Ivi*, p. 131. In un certo qual modo si potrebbe forse accostare il labirinto kubrickiano al labirinto «unicursale» di cui parla Umberto Eco, Introduzione a Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Frassinelli, Milano 1984, p. IX, “A vederlo dall’alto sembra un intrico indescrivibile e a percorrerlo si è presi dall’angoscia di non poterne mai più uscire, ma in effetti il suo percorso è generabile con un algoritmo molto semplice, perché esso altro non è che un gomitolo a due capi, e chi vi entra da una parte non potrà che uscire dall’altra. Questo è il labirinto classico che non avrebbe bisogno di filo d’Arianna perché è esso stesso il filo d’Arianna di se stesso. (...) Il problema posto da questo labirinto non è «da quale parte uscirò?» bensì «uscirò», ovvero «uscirò vivo?». Questo labirinto è immagine di un cosmo difficile da vivere, ma tutto sommato ordinato (c’è una mente [gli extraterrestri di 2001?] che lo ha concepito)”.

⁶³ Cfr. *Ivi*, p. 130, dove sostiene che “lo spazio labirintico è (...) uno spazio che si ripete uguale (o apparentemente uguale) a se stesso all’infinito”.

⁶⁴ Paolo Cherchi Usai, *op. cit.*, p. 282.

⁶⁵ E. Ghezzi, *op. cit.*, p. 84. Per quanto riguarda questo aspetto, potrebbe essere valevole di nota quanto sostenuto da Sergio Toffetti, *op. cit.*, p. 59, per il quale “la corsa di Frank Pool nei corridoi del Discovery

IV.2.3 Metafore visive di una crisi

Nel primo capitolo abbiamo notato come, a livello narrativo, il cinema di Kubrick parrebbe proporre due tematiche fondamentali: da una parte l'illusione dei personaggi di poter controllare il proprio destino, e dall'altra l'incapacità ad attuare tale controllo dal momento che gli eventi seguono un altro percorso rispetto a quello stabilito dai personaggi stessi.

Per quanto riguarda il livello visivo, i film di Kubrick, come si è cercato di mostrare nel secondo e nel terzo capitolo, sembrerebbero presentare una “costruzione razionale dello spazio”⁶⁶ cinematografico, suddivisibile in due sezioni distinte. Da una parte ci sarebbe la centratura e la simmetria di molte inquadrature che richiamano la prospettiva rinascimentale, e dall'altra l'utilizzo di corridoi scenici o fotografici.

L'uso della prospettiva, come si è tentato di provare nel secondo capitolo, sembrerebbe implicare un'idea di libertà, di capacità di controllo sullo spazio, sul mondo e, in ultimo, anche sul destino⁶⁷. Inoltre, nel paragrafo IV.1, si è cercato di mostrare come la prospettiva sia fondamentalmente un frutto della cultura occidentale.

Quindi, come ha sostenuto il semiotico Eugeni, nella filmografia kubrickiana la prospettiva sarebbe da considerare uno strumento attraverso il quale “la *ragione occidentale* ha inteso instaurare un controllo sul mondo, [nel senso che] il modello

può essere presa ad esempio definitivo della struttura circolare di questo itinerario (personaggio – spettatore – autore), come in *2001* partenza ed arrivo hanno la stessa faccia”.

⁶⁶ 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*”

⁶⁷ Cfr. sottoparagrafo II.1.3 di questa ricerca

spaziale della *prospettiva* esprime proprio una volontà e una fiducia di dominio, di centralizzazione e di geometrizzazione”⁶⁸.

Al contrario, la struttura del corridoio, argomento affrontato nel terzo capitolo, 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 rende 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 per uscire da una situazione di crisi ma, come negli incubi, anche nei casi in cui questo percorso appare circoscritto e funzionale, il traguardo è invisibile o rimandato: Dax [*Paths of Glory*] resta prigioniero nella trincea così come lo è delle decisioni dell’alto comando, Mandrake [*Dr. Strangelove*] non sbuca da nessuna parte proprio perché l’assurda strategia del terrore è un vicolo senza uscita, Davy [*Killer’s Kiss*] non si libera del proprio sogno perché fuori lo attende una realtà ben peggiore”⁶⁹.

Tornando alla tematica del pensiero occidentale, affrontato poco sopra, Eugeni sostiene che la filmografia del regista americano esprimerebbe la *metafora visiva della crisi della ragione occidentale*, rappresentata dall’utilizzo della macchina da presa a mano⁷⁰

⁶⁸ Ruggero Eugeni, *Invito...*, pp. 120-1

⁶⁹ Sergio Toffetti, *op. cit.*, pp. 57-8

⁷⁰ Cfr. Eugeni, *Invito...*, p. 118. Su questo punto si rimanda anche a Sandro Bernardi, *op. cit.*, p. 36, dove lui afferma che nella filmografia kubrickiana esistono due tipi di rappresentazione dello spazio, quella statica e quella in movimento: “mentre la rappresentazione del primo tipo, quella prospettica, genera uno spazio, la rappresentazione del secondo tipo, quella mobile, distrugge lo spazio che la prima aveva prodotto”. Inoltre anche Michel Ciment, *Kubrick*, Calmann-Lévy, Paris 1980, tr. it. *Kubrick*, Milano Libri, Milano 1981, p. 113, ritiene che “ciò che domina visivamente i film di Kubrick è (...) la rottura di

che trasformerebbe lo spazio centrato⁷¹, costruito in precedenza da Kubrick, in spazio policentrico, in cui sarebbe evidente la perdita di controllo⁷² del personaggio sullo spazio della rappresentazione, o meglio, “la crisi del controllo razionale esercitato dal soggetto”⁷³.

In sostanza, secondo Eugeni la strutturazione dello spazio cinematografico fondata sulle norme della prospettiva rinascimentale darebbe forma visiva alla volontà e alla fiducia da parte dei personaggi kubrickiani di poter controllare gli eventi della propria storia⁷⁴. Tuttavia tale convinzione si rivelerebbe (visivamente) illusoria “nell’istante in cui, al centro dei modelli di controllo, si inserisce un elemento imponderabile [la macchina da presa a mano] che sfugge ai sistemi di vigilanza e porta gradatamente ma inesorabilmente a un’incontrollabile distruzione dell’intero sistema”⁷⁵.

Quindi “l’aspetto centrale [della ragione occidentale] messo in crisi [nel cinema di Stanley Kubrick] è il principio di controllo”⁷⁶.

un ordine con la violenza (...). Inquadrature armoniose, simmetriche, definite con rigore, vengono improvvisamente sconvolte, squilibrate dai movimenti della macchina da presa tenuta in mano”. Infine è da segnalare anche quanto sostenuto da Giorgio Cremonini in *Stanley Kubrick. L’arancia meccanica*, cit., p. 59, secondo il quale (relativamente al film *A Clockwork Orange*, ma riflessione ampliabile, come si è visto poco sopra, a tutto il cinema di Stanley Kubrick) è netta “la rottura della geometria e simmetria delle inquadrature (del loro frontale e statico ordine plastico), attuata dall’intrusione improvvisa del movimento apparentemente disordinato, incessante, frenetico della macchina da presa”.

⁷¹ Sempre Eugeni, in *Invito...*, cit., p. 53, sostiene che nella filmografia di Kubrick “l’inquadratura frontale, prospettica, teatrale (...) rivela il potere, proprio della macchina cinematografica, di costruire uno sguardo sul mondo (*precariamente*) saldo, razionale, centrale”

⁷² Eugeni, *Invito...*, cit., p.154

⁷³ *Ivi*, p. 121

⁷⁴ *Ibidem*

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ *Ivi*, p. 120

Seguendo questa linea di analisi, il nostro lavoro si pone come obiettivo di mostrare (analizzando nel prossimo sottoparagrafo alcune scene delle opere del regista americano) che, a livello visivo, la crisi della ragione occidentale, e in particolare la crisi del principio di controllo, verrebbe evidenziata da Kubrick oltre che con l'impiego della macchina da presa a mano, anche attraverso l'utilizzo di corridoi scenici o fotografici. Nel senso che, come si è cercato di chiarire nei due sottoparagrafi precedenti, il personaggio kubrickiano, dall'illusione di poter controllare lo spazio e quindi il proprio destino (*la prospettiva centrale*)⁷⁷, si troverebbe invece nella condizione di costretto in un'unica direzione predeterminata (*il corridoio*)⁷⁸. In altri termini sia la prospettiva che il corridoio costituirebbero il “*correlato oggettivo visivo*”⁷⁹ delle idee kubrickiane espresse a livello narrativo.

⁷⁷ Eugeni in *Ivi*, p. 121 la definisce come un “modello di controllo”. Anche Richard Sennett, *op. cit.*, p. 171, sostiene che, nel Quattrocento, la prospettiva era concepita come “una forma di dominio possessivo” sullo spazio. In sostanza, p. 172, era presente l'idea che “l'oggetto fosse posseduto attraverso la prospettiva”.

⁷⁸ A questo riguardo, ad esempio, Paolo Cherchi Usai, *Kubrick architetto*, cit., p. 276, sostiene che nel cinema di Kubrick “il corridoio guida il movimento” e Paolo Lughì, *Stanley Kubrick: il prossimamente come profezia*, in Brunetta Gian Piero (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., p. 263, afferma che “il corridoio (...) rappresenta da sempre nel cinema di Kubrick il simbolo di un *tragitto obbligato* verso un futuro indefinito”.

⁷⁹ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 24. A questo riguardo cfr. anche R. Lasagna e S. Zumbo, *op. cit.*, p. 184, dove (analizzando *Barry Lyndon*) si sostiene che “le ricorrenti prospettive simmetriche (...) sono il *correlativo visivo* della rigorizzazione delle pulsioni”. Sul lemma *correlato oggettivo* o *correlativo oggettivo*, pare interessante la spiegazione che viene fornita in AA.VV., *Dizionario Enciclopedico Universale*, Sansoni e Corriere della Sera, Milano 1995, vol. I, p. 420, dove il termine *correlato* viene definito come il participio passato (e aggettivo) del verbo *correlare* che significa mettere in *correlazione*. D'altronde l'aggettivo *correlativo* definisce qualcosa “che ha corrispondenza reciproca” ed inoltre “si dice di parole (...) che

IV.2.4 L'illusione e il controllo visivi da *The Killing* a *Full Metal Jacket*

Giunti a questo punto della nostra ricerca parrebbe essenziale affrontare direttamente la filmografia kubrickiana, tentando cioè, per ogni opera del regista americano, di capire in che momento del plot Kubrick faccia ricorso ad una strutturazione dello spazio “il cui primo riferimento è la rigida griglia della prospettiva centrale”⁸⁰ e dove, invece, crei uno spazio, scenico o fotografico, riconducibile alla figura del corridoio.

In poche parole, attraverso alcuni esempi, ci si pone come obiettivo quello di mostrare come la prospettiva “esprimerebbe proprio una volontà e una fiducia di dominio, di centralizzazione”⁸¹, mentre il corridoio parrebbe guidare⁸² il movimento⁸³ dei personaggi lungo un tragitto obbligato⁸⁴, predeterminato⁸⁵, come se essi fossero dei pezzi di una scacchiera costretti a mosse determinate⁸⁶ da un Autore di cui non conoscono le intenzioni⁸⁷.

Del resto “tutto il cinema di Kubrick può essere riletto attraverso una serie di esempi in cui una particolare rappresentazione del corpo umano tenderebbe a ridimensionare

servono a indicare una *correlazione* tra due membri di una frase”. Infine il lemma *correlazione* è spiegato come un “rapporto di reciproca relazione”.

⁸⁰ Ruggero Eugeni, *Invito...*, cit., p. 49

⁸¹ *Ivi*, p. 121

⁸² Paolo Cherchi Usai, *Kubrick architetto...*, cit., p. 276

⁸³ 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

⁸⁴ Paolo Lughi, *Stanley Kubrick: il prossimamente...*, cit., p. 263

⁸⁵ Sandro Bernardi, *op. cit.*, p. 165

⁸⁶ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 136

⁸⁷ *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”.

quella tensione verso la super-potenza in cui spesso l'Uomo stesso è sorpreso a credere con sicurezza, a vanificare quell'autocelebrazione di sé dovuta alla convinzione di incarnare una perfezione assoluta”⁸⁸. Infatti “è costante, nel regista americano, la ricerca ostinata della contraddizione, dello scontro, del confronto tra due termini opposti, uno dei quali è l'essere umano, e l'altro è tutto ciò che lo ostacola, lo condiziona, lo avvilisce”⁸⁹.

Per i motivi esposti nel primo capitolo di questo saggio⁹⁰, il film *Killer's Kiss* (1955) verrà affrontato solo di sfuggita. Va comunque sottolineato il fatto che in quest'opera “i personaggi sembrano spesso svuotati di iniziativa e di capacità di scelta”⁹¹ ed “appaiono non solo personaggi reali nel mondo finzionale che il film costruisce, ma anche, all'interno di quel mondo, personaggi di un racconto mossi da una volontà esterna”⁹² avendo, di conseguenza, “un ruolo prevalentemente passivo e comunque inconsapevole”⁹³. Quindi, alla pari degli altri personaggi kubrickiani parrebbero “ridotti (...) a marionette agite più che a soggetti agenti”⁹⁴.

Inoltre, la sequenza che meriterebbe più attenzione sembrerebbe quella in cui il boxeur Davy, dopo aver perso l'incontro di pugilato, ha un incubo in cui “si lancia (...) in una corsa sfrenata lungo le strade di New York”⁹⁵. Infatti si tratta di una scena “che anticipa

⁸⁸ Mosca Umberto, *Finché c'è corpo c'è speranza*, in AA.VV., *Stanley Kubrick*, Scriptorium – Settore università Paravia, cit., p. 75

⁸⁹ Franco Prono, *Il corpo dell'attore nel labirinto erotizzato*, in AA.VV., *Stanley Kubrick*, Scriptorium..., cit., p. 57

⁹⁰ Cfr. il sottoparagrafo I.3.1 di questa ricerca

⁹¹ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 28

⁹² *Ivi*, p. 29

⁹³ *Ibidem*

⁹⁴ *Ivi*, p. 121

⁹⁵ Sergio Toffetti, *op. cit.*, p. 57

i vari «corridoi» dei film di Kubrick e che ricorda esplicitamente quello di David Bowman (...) nella parte finale di *2001: A Space Odyssey*»⁹⁶ ed è considerata da Ghezzi uno dei primi segni “della futura tendenza all’effetto tunnel”⁹⁷. In poche parole si tratta di un corridoio fotografico, realizzato attraverso un carrello in avanti, in soggettiva, e sviluppato in negativo. Risulta interessante notare che l’idea del corridoio come percorso obbligato⁹⁸ e predeterminato⁹⁹ sarebbe suffragata a livello narrativo, dato che Davy, nel momento in cui si sveglia dall’incubo, sente le grida di Gloria che, nell’appartamento di fronte al suo, è aggredita da Rapallo. Allora si dirige nell’abitazione della ragazza e da quel momento in poi i loro destini saranno uniti.

Infine, l’ultima considerazione concerne il possibile parallelo visivo che si crea tra le strade attraversate da Davy durante l’incubo e le “immagini molto simili [che] sono viste dal personaggio nella seconda parte del film, quando percorre le strade di Rapallo all’inseguimento e alla ricerca di Gloria, creando nello spettatore un effetto di *déjà-vu*”¹⁰⁰.

The Killing (1956)

In questo film “le inquadrature (...) scorrono il rigore simmetrico dei movimenti di macchina, (...) votati alla frontalità della visione d’insieme”¹⁰¹ e, di conseguenza, si

⁹⁶ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 27. Della stessa opinione, tra gli altri, Kagan, *op. cit.*, p. 165; Lasagna e Zumbo, *op. cit.*, p. 121; Guido Fink, *Senso antiorario, ovvero le due immortalità di Lolita*, in Brunetta Gian Piero (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., p. 157

⁹⁷ Ghezzi, *op. cit.*, p. 33

⁹⁸ Paolo Lughì, *Stanley Kubrick: il prossimamente...*, cit., p. 263

⁹⁹ Sandro Bernardi, *op. cit.*, p. 165

¹⁰⁰ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 27

¹⁰¹ Sergio Toffetti, *op. cit.*, p. 16

nota “la preponderanza di inquadrature fisse, teatrali, arginate da solide pareti che circoscrivono spazi in cui tutto è dato immediatamente”¹⁰², ma allo stesso tempo “tutto rientra nel gioco che contiene tutte le passioni ma si manifesta nella obbligata rigidità delle traiettorie”¹⁰³. E ogni gioco ha le sue traiettorie, diverse ma obbligate, (...) ha i suoi carrelli e i suoi movimenti”¹⁰⁴.

Dalle riflessioni appena riportate sembrerebbe emergere la presenza in *The Killing* di una struttura visiva scomponibile in visione prospettica (inquadrature fisse, teatrali) e «corridoi» (le traiettorie obbligate, i carrelli e i movimenti).

In particolare la prospettiva è riscontrabile nei momenti in cui la rapina viene organizzata e durante la sua esecuzione. Specificamente si ricorda, ad esempio, la sequenza in cui tutti gli uomini della banda si ritrovano attorno ad un tavolo per chiarire nei minimi dettagli i vari aspetti della rapina; oppure quella in cui Johnny, l’ideatore dell’intero piano, si trova nella camera del motel per nascondervi il fucile che servirà durante il colpo; od anche la scena dove Johnny, all’aeroporto, sta acquistando i biglietti d’aereo per garantirsi la fuga subito dopo il furto. Inoltre lo spazio prospettico è presente quando Sherry (la moglie di George) e Val, il suo amante, si mettono d’accordo per impadronirsi del bottino dopo la rapina. Questi due personaggi sono al di

¹⁰² Alessandro Pirolini, *Il senso dello stile*, in AA.VV., *Stanley Kubrick*, Scriptorium – Settore università Paravia, cit., p. 24

¹⁰³ A questo proposito Lughì, *Il prossimamente...*, cit., p. 262, ha affermato che in *The Killing* “si può notare come (...) i materiali di Kubrick si facciano strada in maniera autonoma, ad esempio con le immagini di corse e fughe angosianti verso una *meta obbligata ma non voluta*, che ritroveremo successivamente in Kubrick”

¹⁰⁴ Ghezzi, *op. cit.*, p. 41. Ampliando poi il suo discorso all’intera filmografia kubrickiana Ghezzi sostiene inoltre che “potrà essere difficile trovare il nascosto itinerario complessivo dell’opera kubrickiana, ma il movimento interno dei singoli film è sempre rintracciabile e definito, come l’esattezza dei suoi movimenti di macchina. (...) il meccanismo kubrickiano *prevede* lo scacco

fuori della banda, ma come gli altri soggetti del film “si illudono di padroneggiare lo svolgersi degli eventi per mezzo di piani e macchinazioni minuziosamente organizzati”¹⁰⁵. Si tratta, però, solo di un’illusione dato che “il regista è affascinato dal meccanismo deterministico che conduce i protagonisti alla rovina”¹⁰⁶.

Tale rovina prende corpo narrativo nella seconda parte del film, dove si nota una presenza più consistente di «corridoi». Ad esempio Johnny, quando si dirige verso l’appartamento del motel per recuperare il fucile e poi entra nella stazione degli autobus per nascondere l’arma in una cassetta di sicurezza, è ripreso in carrello a precedere. Anche Mike, il barista con la moglie malata, è ripreso in carrello a precedere quando va a prendere il fucile nella stazione degli autobus, ed attraversa inoltre un breve corridoio prima di entrare nello spogliatoio dell’ippodromo.

Inoltre, dopo il buon esito del colpo (che, come si è detto, è ripreso essenzialmente all’interno di uno spazio cinematografico riconducibile al modello della prospettiva centrale), si può osservare la sequenza in cui in cui Mike, George, Martin e Randy stanno aspettando in un appartamento l’arrivo di Johnny con i soldi. Trascorsi pochi momenti George, abbastanza arrabbiato per l’inspiegabile ritardo di Johnny, si allontana per andare a prendere qualcosa da bere e, a questo punto, percorre un corridoio (scenico). Passano alcuni secondi e Val ed un suo complice entrano nell’abitazione pretendendo i soldi della rapina. In quel momento George torna e, scoprendo che sua moglie Sherry lo ha tradito con Val, scatena una carneficina. Di conseguenza la gelosia

¹⁰⁵ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 33

¹⁰⁶ *Ibidem*. Sempre Eugeni, *Ibidem*, ha affermato che “in lui [Kubrick] c’è solo distacco, e i suoi malviventi non giungono a essere né eroi né dannati di una moderna epica urbana. Ritroviamo dunque a questo proposito un’idea già emersa nei film precedenti [*Fear and Desire* e *Killer’s Kiss*, da noi non analizzati] riguardante la condizione umana in generale: l’idea che i soggetti siano mossi da forze decisionali incalcolabili e incoercibili, che vanificano e ridicolizzano i tentativi dell’uomo di sostituirsi ad esse nella pianificazione dell’esistenza”

di George parrebbe evidenziare il fatto che “pressioni economiche¹⁰⁷ e pulsioni inconscie (...) guidano gli accadimenti e danno forma alle esistenze dei personaggi cui *pare preclusa ogni possibilità di autodeterminazione*. Nessuno, alla fine, avrà realizzato ciò che perseguiva, e tutti finiranno male. A ciò rimanda pure il senso di chiusura e di ingabbiamento prodotto con l’incasellamento dei personaggi tramite i muri e le strutture nell’avampiano”¹⁰⁸.

Infine, anche la sequenza che conclude il film presenta un «corridoio»¹⁰⁹. Infatti all’aeroporto, dopo che a Johnny è stato impedito di portare con sé la valigia piena di soldi, questa viene posta su un nastro trasportatore per essere poi caricata sull’aereo. In questo caso il nastro trasportatore è ripreso come se fosse un corridoio scenico percorso dalla valigia e, narrativamente, questa sequenza è seguita da quella determinante in cui il carrello dei bagagli, che si sta dirigendo verso l’aeroplano, viene fatto sbandare da “Fifi, il cagnolino che è mosso da una forza incomprensibile e fugge dalle braccia della padrona provocando così la caduta della valigia con il bottino”¹¹⁰.

Quindi, “i particolari che mettono in crisi quei meccanismi”¹¹¹ perfetti con i quali, come si è visto prima, i personaggi si illudono di padroneggiare gli eventi, non sono “dovuti a errori dei personaggi, ma a puri capricci del destino”¹¹². Destino che “è da intendersi

¹⁰⁷ A questo riguardo si ricorda ad esempio che il personaggio di Mike ha notevoli problemi economici a causa della malattia della moglie. E’ degno di nota il fatto che, all’inizio del plot, il suo movimento verso la finestra dopo che ha accudito la moglie malata sia ripreso da un carrello a seguire (quindi un corridoio fotografico).

¹⁰⁸ Lasagna e Zumbo, *op. cit.*, p. 79

¹⁰⁹ Nel prosieguo di questa ricerca, si vedrà come tale peculiarità sia quasi una costante kubrickiana.

¹¹⁰ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 33

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² *Ibidem*

non soltanto come «destino» sociale, o psicologico, ma anche, alla lettera, come fatalità, come intervento di forze superiori”¹¹³.

A questo punto Johnny, rendendosi conto che contro tali forze non può nulla, risponde alla sua ragazza che lo incita a scappare con una battuta fondamentale: “A che vale ormai”¹¹⁴.

Paths of Glory (1957)

Anche in quest’opera cinematografica si possono ritrovare gli stilemi visivi analizzati¹¹⁵.

¹¹³ Lasagna e Zumbo, *op. cit.*, p. 81

¹¹⁴ Relativamente a questa affermazione ed al significato di percorso obbligato assunto dal corridoio kubrickiano, parrebbe ricco di suggestioni un parallelo tra quanto affermato da Johnny e la conclusione del racconto di Friedrich Dürrenmatt, *Der Tunnel*, Diogenes Verlag AG, Zürich 1985, tr. it. Friedrich Dürrenmatt, *Il Tunnel*, in *Racconti*, Feltrinelli 1997, pp. 90-98. In questo racconto si narra di uno studente che viaggia con il solito treno verso Zurigo, per andare all’università. Poco dopo la partenza si accorge che il treno è entrato in una galleria senza uscita. Il giovane, dovendo respingere come non plausibili tutte le sue considerazioni e i tentativi di spiegazione degli altri viaggiatori e del personale ferroviario, accetta, senza panico ma anche senza rassegnazione, che il treno stia viaggiando in una voragine senza fondo. Il finale è, a questo riguardo, emblematico “*Cosa possiamo fare?*”, gridò il capotreno ancora una volta, e il ventiquattrenne, senza distogliere lo sguardo dallo spettacolo, e mentre a causa della tremenda corrente d’aria volavano nell’imbuto [cfr. l’inghiottitoio e lo spazio risucchiante di cui parlano Eugeni e Brunetta a proposito del corridoio kubrickiano] su di lui i batuffoli d’ovatta, rispose con una spettrale serenità: *Niente*” (p. 98).

¹¹⁵ A questo riguardo Gian Piero Brunetta, *Stanley Kubrick: Odissea nel cinema*, cit., p. 21, ritiene che “in *Paths of Glory*, anche se sopravvive questo modo di guardare [la visione frontale], si afferma, in maniera decisa, una visione in profondità, costruita secondo un procedimento di avanzamento o arretramento della macchina da presa. In ogni caso tutte le regole prospettiche sono rispettate e le linee partono e convergono in un punto”

Una rappresentazione dello spazio cinematografico riconducibile alla prospettiva centrale pare essenzialmente riscontrabile quando all'interno dell'inquadratura appare il generale Broulard nel castello settecentesco, e precisamente: nella prima scena del film, mentre convince «diplomaticamente» il generale Mireau a compiere l'attacco al Formicaio; quando Broulard e Mireau, in presenza del colonnello Dax, si accordano sul numero dei condannati da giustiziare per codardia; ed infine nel momento in cui Broulard prevede un'inchiesta per Mireau e ne offre la carica a Dax¹¹⁶.

Si nota inoltre una visione prospettica anche quando il generale Mireau osserva col binocolo la battaglia per la conquista del Formicaio e ordina di sparare sui propri soldati¹¹⁷.

¹¹⁶ Tali riflessioni troverebbero conferma nello studio di Eugeni, *Invito...*, cit., pp. 48-9, dove il semiotico ha affermato che “la costruzione spaziale accompagna e appoggia (...) alcuni assunti tematici e drammatici della vicenda. C'è però anche un altro modo in base al quale la scrittura kubrickiana accompagna gli assunti tematici del film. Occorre, infatti, sottolineare la ricerca quasi ossessiva nel film di un principio di simmetria e specularità. Questo si ritrova anzitutto all'interno di una stessa inquadratura: i colloqui tra Dax, Mireau e Broulard si concludono con Dax al centro e i due al fianco. (...) Infine, simmetrie e regolarità sono presenti anche tra sequenze differenti e, per così dire «a distanza» nel corpo del film. Per esempio i due colloqui tra Dax, Mireau e Broulard (quello in cui Dax cerca di dissuadere Mireau dalla fucilazione, che si conclude con una sconfitta del colonnello, e quello in cui Broulard informa Mireau della futura inchiesta su di lui, che sembra implicare una vittoria di Dax) vengono ripresi con le stesse inquadrature (Mireau da solo, Dax e Broulard assieme) ma modificando specularmente le posizioni dei generali e dunque l'angolazione delle inquadrature. Simmetrie, regolarità, ripetizioni. La scrittura di Kubrick mette in luce il potere del cinema di regolarizzare lo spazio di rinchiuderlo in una struttura forte e definita. (...) *Una struttura dello sguardo capace di inquadrare e dar forma ai dati percettivi a partire da un pattern rigidamente prefissato. E' una struttura regolare e simmetrica, il cui primo riferimento è la rigida griglia della prospettiva centrale postrinascimentale*”.

¹¹⁷ Ghezzi, *op. cit.*, p. 54, afferma che “questa guerra «separata» [civili e militari], diventa così immagine perversa, affascinante e odiosa, della vita, di una vita certo separata e in cui i margini di gioco sono

Comunque se la prospettiva appare inerente agli ufficiali, il «corridoio», sia scenico che fotografico, sembra riferirsi ai soldati che combattono in trincea. Infatti “les rapports de domination, les rapports de classe sont montrés dans des réseaux de surfaces, de plans, de corridors, d’escaliers qui articulent entre eux la figure du labyrinthe et celle de la frontière. Juxtapositions que Kubrick rend d’autant plus sensibles que l’opposition château/tranchées, salon/terrier scande le cours du film”¹¹⁸.

In sostanza, come afferma Maurizio Schiaretti, sono palesi “le distanze tra coloro che la guerra la fabbricano, vale a dire gli ufficiali, e quelli che invece la devono fare, cioè subire, vale a dire la truppa: in *Paths of Glory* questo è chiarissimo: i primi vivono nel castello (...), i secondi in trincea”¹¹⁹.

Le trincee¹²⁰, “ces couloirs de mort [qui] joignent l’image (...) de «l’effet-tunnel»”¹²¹, vengono, ad esempio, attraversate dal soldato Lejeune e dal capitano Paris quando si dirigono dal tenente Roget. Pare interessante notare che Lejeune morirà durante la perlustrazione notturna nella terra di nessuno tra le trincee francesi e quelle tedesche e Paris sarà uno dei tre soldati che verranno giustiziati alla fine del film.

inferiori a quelli sperati, in cui alcuni guardano altri uomini nel freddo spettacolo del binocolo (Mireau che scruta le trincee), in cui la vita stessa scorre in tunnel spietati”.

¹¹⁸ Giuliani, *op. cit.*, p. 113

¹¹⁹ Maurizio Schiaretti, *Stanley va alla guerra*, in Primo Giroladini (a cura di) *A proposito di Stanley*, cit., p. 34

¹²⁰ Andrea Martini, *Logica e sacrificio*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., pp. 153-4 “I carrelli, figura privilegiata di gran parte del film – quelli delle trincee largamente notati, che evidenziano il percorso labirintico (...) – iscrivono nello spazio e diffondono in tutta la sua complessità l’apparato militare”

¹²¹ Giuliani, *op. cit.*, p. 33

Oltre a loro due anche il colonnello Dax passa attraverso questi corridoi scenici (le trincee), ad esempio prima dell'attacco¹²². “In queste sequenze la durata delle inquadrature è piuttosto lunga, quasi dei piani sequenza; la luce è cinerea, spesso (nell'incedere di Dax)¹²³ fumo e nebbia impediscono una visuale completa. Ne deriva uno spazio da corridoio costretto, claustrofobico, labirintico, che sottolinea il senso di *meccanica ineluttabilità dello svolgersi degli eventi*”¹²⁴. A questo punto non parrebbe superflua la notazione che Dax non riuscirà a salvare dalla fucilazione i tre condannati. Comunque i corridoi (le trincee) vengono percorsi non solo dai soldati e da Dax ma anche dal generale Mireau¹²⁵, quando va a comunicare al colonnello l'ordine di attacco al Formicaio¹²⁶. In tale sequenza si osserva una ripresa in carrello all'indietro associata all'avanzare del generale “mentre passa in rassegna i soldati fermandosi di tanto in tanto

¹²² Paolo Lugli, *Il prossimamente...*, cit., p. 262, “il colonnello Dax (...) ispeziona le truppe avanzando in trincea e infatti (...) il tema figurativo del corridoio si ripeterà ossessivamente nel cinema di Kubrick”.

¹²³ Sergio Toffetti, *op. cit.*, p. 57, “Il colonnello Dax avanza attraverso il budello dei trinceramenti, il suo corpo (e la cinepresa insieme a lui), si fa largo a fatica (...) dentro uno spazio così aderente”.

¹²⁴ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 47

¹²⁵ Su questo punto sempre Eugeni, *Ibidem*, ha affermato, studiando lo spazio delle trincee che “esse sono riprese con carrelli all'indietro o in avanti, ad altezza d'uomo, che seguono gli spostamenti *forzatamente* lineari dei soggetti (Mireau e Dax) o indicano in soggettiva il procedere di Dax (nella sottosequenza che precede quella dell'attacco)”.

¹²⁶ Ghezzi, *op. cit.*, pp. 50-1, sostiene che “il percorso cui si allude [nel titolo, path – sentiero, traiettoria, orbita] è quello seguito dal lungo e ininterrotto carrello indietro che segue la visita di Mireau alla trincea. (...) Con evidenza fisica quasi esagerata, il movimento integra la trincea in un'unica prospettiva, in una situazione quasi simbolica di monotonia cunicolare da talpe; ponendo inoltre il generale come centro costante dell'inquadratura, mentre i soldati gli «scorrono» ai lati. Puntuale, nella seconda parte del film lo stesso movimento indietro viene ripetuto sul vialone davanti al Commando. La situazione è esattamente ribaltata, la m.d.p. segue ora (anticipandoli nel percorso) i tre condannati che si avvicinano al luogo dell'esecuzione”.

con qualcuno fino a trovarne uno sconvolto per l'esplosione di una granata contro cui inveisce umiliandolo»¹²⁷. E, narrativamente parlando, si può ricordare che Mireau non riuscirà ad ottenere la promozione sperata ma sarà addirittura sottoposto ad un'inchiesta.

Oltre ai «corridoi» creati dallo spazio delle trincee, se ne possono rilevare altri, tra i quali sembrerebbe avere un certo rilievo quello creato dal “carrello finale nel piazzale della fucilazione (...) dove la m.d.p. passa tra le file di soldati schierati, che con la loro formazione perfetta e il loro numero imponente scompongono lo spazio in una coreografia monotona, solenne maestosa”¹²⁸. Si tratta della sequenza in cui “in uno spazio aperto di fronte al castello, i condannati sono condotti al patibolo passando attraverso un corridoio di commilitoni schierati. In particolare nell'ultima parte della sequenza la macchina mostra, mediante una serie di campi (i condannati già legati ai pali del patibolo) e controcampi (i soldati pronti a sparare, dall'alto e sullo sfondo del castello), la struttura lineare e a tunnel assunta dallo spazio”¹²⁹.

Per quanto poi riguarda il finale del film si può notare che, come quello di *The Killing*, presenta un «corridoio». Si vede infatti Dax che, ripreso in carrello a precedere, si allontana dalla taverna dove i soldati ai suoi ordini stanno cantando assieme alla ragazza tedesca. Va sottolineato che il colonnello ha appena ricevuto l'ordine di partire per il fronte assieme alla sua truppa e che, essendo un militare, non può far altro che obbedire, dal momento che la “riduzione che l'istituzione militare opera sul sodato, [è quella] di

¹²⁷ Alessandro Pirolini, *Il senso dello stile*, in AA.VV., *Stanley Kubrick*, Scriptorium – Settore università Paravia, cit., p. 27

¹²⁸ Sandro Bernardi, *op. cit.*, p. 100

¹²⁹ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 47

annullarne il significato umano e *di renderlo* un oggetto insignificante e automatico, privo di diritti e destinato alla sola obbedienza”¹³⁰.

Spartacus (1960)

Per quanto riguarda *Spartacus*, come si è già chiarito nel primo e nel secondo capitolo di questo lavoro, “Kubrick non poté controllare come suo solito l’intero apparato del film, ma dovette limitarsi a mettere in scena un soggetto e una sceneggiatura già disposti¹³¹, senza avere troppa libertà di rielaborazione. Data questa storia di lavorazione, la critica americana è solita non considerare neppure il film tra quelli di Kubrick, questa tendenza viene peraltro incoraggiata dallo stesso regista che in alcuni interventi ha rigettato una piena paternità dell’opera. A tale opinione si oppone la critica europea, soprattutto francese, che sottolinea invece le sotterranee parentele che collegano *Spartacus* al resto della produzione kubrickiana. A nostro avviso la verità sta nel mezzo: non si può dire che il film sia a tutti gli effetti un film di Kubrick, ma neppure che esso sia del tutto estraneo alla sua opera”¹³². Dello stesso avviso del semiotico Eugeni, siamo dell’idea che Kubrick, pur non dichiarandosi “responsabile del

¹³⁰ Alessandro Pirolini, *Il senso dello stile*, in AA.VV., *Stanley Kubrick*, Scriptorium – Settore università Paravia, cit., p. 27

¹³¹ A proposito di questo argomento pare utile leggere quanto afferma Kubrick: “Kirk Douglas was the producer; he and Dalton Trumbo, and his production manager Eddy Lewis, who was working for Kirk, did whatever they wanted with the screenplay and the choice of actors. I think there are good things in *Spartacus*, but the subject was crazy. (...) Dalton Trumbo wrote the screenplay and Kirk Douglas said yes or no” (Walter Renaud, *op. cit.*, p. 51).

¹³² Eugeni, *Invito...*, cit., p. 51

«programma» iconografico (...) *abbia* nondimeno potuto «sovvertire» o «orientare» quest'ultimo¹³³.

A questo riguardo pare di un certo rilievo osservare che, per quanto riguarda la parte visiva del film, la strutturazione dello spazio cinematografico riconducibile alla prospettiva rinascimentale è essenzialmente relativa al personaggio di Crasso, il vincitore finzionale della vicenda.

Questo stilema visivo si rivela anche durante lo scontro finale tra i romani e gli schiavi guidati da Spartaco¹³⁴. In tale sequenza, le cui “prime 55 inquadrature sono tutti piani fissi, nessuno escluso, e rappresentano (...) una funzione puramente organizzativa, ferma, sospesa sul suo oggetto”¹³⁵, è possibile constatare che l'esercito romano, quando si avvicina alle truppe dei ribelli, si trova all'interno di “un'inquadratura frontale, teatrale e prospettica, che si afferma con insistenza e ricorre per ben undici volte nel primo blocco di 55 piani”¹³⁶.

Oltre ai romani la prospettiva concerne anche il personaggio di Spartaco, ma solo dopo che ha avuto luogo la rivolta nella scuola di gladiatori. Da quel momento in poi, Spartaco non attraversa più alcun «corridoio». A questo riguardo va rilevato che i «corridoi» si riscontrano in modo evidente soprattutto nelle sequenze ambientate nella scuola per gladiatori. Ad esempio, dopo la scena in cui Spartaco non ha accettato di unirsi sessualmente con Lavinia, si ha quella in cui le schiave portano da mangiare ai gladiatori. A questo punto si osserva un carrello all'indietro dal luogo dove stanno passando le schiave fino a Spartaco. Questo movimento di macchina, che passa

¹³³ Jean Loup Bourget, *La storia come repertorio di immagini: iconografia e iconologia di Kubrick*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., pp. 60-1

¹³⁴ La sequenza della battaglia è stata accuratamente studiata da Sandro Bernardi, *op. cit.*, pp. 179-183

¹³⁵ Bernardi, *op. cit.*, p. 180

¹³⁶ *Ivi*, p. 181

attraverso le grate di un'inferriata, sembra rimandare, come in *The Killing*, ad un “senso di chiusura e di ingabbiamento prodotto con l'incasellamento dei personaggi tramite (...) il motivo delle sbarre”¹³⁷.

Anche pochi attimi prima che scoppi la rivolta è presente un «corridoio». Si osserva infatti una carrellata a precedere il movimento di Spartaco che prende la sua scodella di cibo ed in quel momento vede Lavinia che, acquistata da Crasso, viene portata via dalla scuola dei gladiatori.

Per quanto poi riguarda il finale, è rilevabile la presenza di un ulteriore «corridoio». Infatti l'ultima sequenza, in cui si narra la morte sulla croce di Spartaco e la fuga di Lavinia verso un futuro incerto, è costituita da una ripresa in carrello a seguire il carretto guidato da Lentulo Batiato, sul quale la donna, con in braccio il figlio, si sta allontanando da Roma.

Lolita (1962)

In quest'opera cinematografica, di nuovo totalmente kubrickiana, si evidenziano con maggiore chiarezza i due aspetti visivi che stiamo trattando.

Infatti “la struttura regolare e simmetrica, il cui primo riferimento è la rigida griglia della prospettiva centrale”¹³⁸ è riscontrabile ad esempio per il personaggio di Humbert nella sequenza in cui gli sorge l'idea di uccidere Charlotte con la pistola del defunto marito di lei (la pistola in primo piano, Humbert in secondo e Charlotte in terzo, con la finestra in fondo, sul punto di fuga). Anche l'esilarante scena in cui Humbert è nella vasca da bagno e sta bevendo un alcolico è in prospettiva centrale. I coniugi Farlow si trovano in secondo piano, a sinistra, mentre a destra, sullo stesso piano dei coniugi, il

¹³⁷ Lasagna e Zumbo, *op. cit.*, p. 79

¹³⁸ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 49

padre del ragazzo che ha ucciso Charlotte e sul punto di fuga la porta aperta del bagno. Tale stilema visivo corrisponde al momento in cui Humbert si è appena liberato di Charlotte e può finalmente avere Lolita.

Comunque va rilevato che “circuito da se stesso e da quel suo alter ego che è Quilty (Peter Sellers), Humbert Humbert (James Mason) si trova ad essere spettatore molto più che attore nella storia della sua vita”¹³⁹. Ed infatti Quilty, burattinaio della marionetta Humbert, viene soprattutto ripreso in prospettiva centrale. Per fare alcuni esempi basta ricordare la sequenza dell'albergo. In tale sequenza sono tre i momenti di rilievo: il primo quando Humbert e Lolita si trovano sul punto di fuga dell'inquadratura e Quilty è sulla destra; il secondo in cui si vede Quilty sulla sinistra in primo piano, mentre legge i fumetti, e Humbert al centro e sulla linea del punto di fuga; infine il terzo ambientato sulla veranda dell'albergo. Lì si notano Quilty sulla sinistra in primo piano e Humbert a destra in secondo piano.

Per quanto poi riguarda, invece, l'altro aspetto visivo che stiamo studiando, sembrerebbe evidente che sia Humbert che Lolita, in coppia o singolarmente, si trovano di frequente dentro uno spazio riconducibile al modello del corridoio. Questo è evidente quando sono assieme in macchina lungo le strade d'America, dopo la morte di Charlotte.

Per quanto riguarda in particolare Humbert si ricordano ad esempio l'inizio della fabula (e non l'intreccio, come si chiarirà tra poche righe), che consiste in una ripresa in carrello a seguire la sua automobile che sta percorrendo un viale alberato. Tale sequenza si situa, narrativamente, nel momento in cui Humbert, appena arrivato in città, sta cercando un appartamento dove abitare. Oppure dopo poco che si è stabilito in casa di Charlotte, è riscontrabile una ripresa in zoom all'indietro dal primo piano di Humbert

¹³⁹ Sandro Bernardi, *Il piccolo teatro di Kubrick, ovvero messe in scena nella messa in scena*, in AA.VV., *Stanley Kubrick*, Scriptorium – Settore università Paravia, cit., p. 43

che, in giardino, sta guardando Lolita; od anche durante la festa scolastica, dove si nota uno zoom all'indietro da Lolita, che sta ballando con un amico, fino ad Humbert che la sta osservando da una terrazza.

Nei riguardi di Lolita, si riscontra un corridoio nel momento in cui la ragazza è venuta a sapere che sua madre è morta e al mondo non ha più nessuno, se non il suo patrigno – amante¹⁴⁰. Visivamente tale sequenza è realizzata da Kubrick attraverso un carrello a precedere il movimento di Lolita che dal suo letto si sposta verso quello di Humbert.

Resta da esaminare il finale che, secondo l'intreccio, è posto all'inizio del film, ma che seguendo la fabula rappresenta la conclusione cronologica della vicenda. Infatti, come ha sostenuto Guido Fink, "l'inizio di Lolita (...) corrisponde al finale della vicenda"¹⁴¹ (...); dopo i titoli di testa (...) lo schermo ci mostra un carrello avanti in soggettiva, ripreso dall'interno di una macchina attraverso il parabrezza, in una nebbiosa strada di campagna che viene rapidamente inghiottita dalla camera¹⁴²: il movimento è in avanti, verso un punto di fuga al di là del fondo dell'inquadratura, ma lo spettatore lo percepisce come una vertiginosa fuga all'indietro, com'era già accaduto per il sogno in negativo di Davy in *Killer's Kiss* (1955), e come accadrà per lo sprofondare di David

¹⁴⁰ Riguardo a questo nodo narrativo, non pare inutile riportare il dialogo originale, citato in Norman Kagan, *op. cit.*, p. 93, "Promise me something", she [Lolita] asks Humbert desperately, still weeping. "Promise you'll never leave me... I don't want to be in one of those horrible places for juvenile delinquents... I'd rather be with you... You're a lot better than one of those places".

¹⁴¹ Guido Fink, *Senso antiorario, ovvero le due immortalità di Lolita*, in Brunetta Gian Piero (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., p. 158, sostiene infatti che "Kubrick (...) non riesce a cominciare il racconto se non rinviandoci continuamente all'indietro, a qualcosa che è successo prima, e che condiziona l'azione presente, quella che vediamo, fino al punto di bloccare ogni sviluppo futuro"

¹⁴² In sostanza, come afferma Sandro Bernardi, *Kubrick e...*, cit., p. 154, "L'incipit è segnato da una spinta potente della macchina da presa, un forte carrello avanti, veloce, nella nebbia"

Bowman «verso Giove e oltre l'infinito» in *2001: A Space Odyssey* (1968)»¹⁴³. Questo corridoio fotografico è cronologicamente situabile subito dopo la sequenza in cui Humbert ha scoperto che Lolita, al tempo della loro relazione, l'ha tradito ripetute volte con Quilty, e che il commediografo, attraverso multiformi travestimenti, l'ha sempre manovrato a suo piacere. A questo punto «a Humbert non resta che (...) recarsi nella villa-castello di Quilty per ucciderlo»¹⁴⁴.

Per concludere, l'immagine della morte di Quilty è resa visivamente da un carrello di avvicinamento verso il quadro dietro il quale l'uomo è stato colpito. Questo è l'unico corridoio peculiare per Quilty e corrisponde al momento in cui «all Quilty's quick intelligence and game playing skill fails to save him in the end»¹⁴⁵.

Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964)

Va precisato innanzitutto che questo è un film sui militari, i quali, come si è visto a proposito di *Paths of Glory*, hanno come unica scelta quella di obbedire a degli ordini.

Va aggiunto inoltre che «la messa in scena di questa commedia è divisa in tre luoghi principali che si alternano lungo tutto il film»¹⁴⁶: la War Room, la base di Burpelson e il bombardiere B52.

Dato che protagonista è il mondo militare, sembra interessante constatare che la strutturazione dello spazio cinematografico riconducibile alla prospettiva rinascimentale è essenzialmente evidente presso la War Room e la base di Burpelson, i due luoghi in cui gli ordini vengono dati. Infatti nella base strategica si trova il generale Ripper che ha

¹⁴³ Guido Fink, *op. cit.*, p. 157

¹⁴⁴ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 55

¹⁴⁵ Norman Kagan, *op. cit.*, p. 108

¹⁴⁶ Bernardi, *Kubrick e...*, cit., p. 186

dato l'ordine ai bombardieri di sganciare le rispettive bombe atomiche sul territorio dell'URSS, mentre nella War Room il presidente Muffley con uno stuolo di generali al seguito dà disposizioni affinché le bombe non vengano sganciate.

Al contrario è proprio sul B52, il luogo dove si obbedisce alle direttive dei superiori, che si nota una presenza evidente di «corridoi». In particolare “ancora prima del titolo c'è una ripresa aerea che traccia un lunghissimo carrello in avanti sopra un mare di nuvole lattiginose (...). Il folle volo si rivelerà il tema visivo di tutto il film¹⁴⁷, la corsa allucinata del bombardiere B52, con il suo capitano vestito da cow-boy e con la sua bomba, che scandisce tutta la narrazione a intervalli regolari, dall'inizio alla fine”¹⁴⁸.

Ne deriva che “dall'aereo che passa sopra il mondo intero senza vederlo, senza poterlo vedere, travolto in una corsa distruttrice¹⁴⁹, appaiono paesaggi primitivi e selvaggi che anticipano il finale di *2001: A Space Odyssey*: colline, pianure, vallate, fiordi, laghi, montagne coperte di neve, promontori sul mare, navi, isole, fiumi, boschi, tundre, paludi, costruzioni umane non identificabili, (...) fino alla visione finale, l'unica identificabile, che è la base sovietica da distruggere. (...) Ne troviamo anche un esempio diverso in *A Clockwork Orange*, sotto forma di tunnel luminoso, durante la

¹⁴⁷ Anche Eugeni, *Invito...*, cit., p. 69, sostiene che “il film è punteggiato da inaspettate e sorprendenti riprese di paesaggi dall'alto a volo d'uccello, e da quote sempre più basse, da attribuire al procedere del B52. Si tratta di «corridoi visivi» simili ai travelling e ai carrelli in avanti già rinvenuti nei film precedenti”.

¹⁴⁸ Bernardi, *Kubrick e...*, cit., pp. 185-6

¹⁴⁹ Su questo punto Ghezzi, *op. cit.*, p. 71, afferma che la cavalcata del B52 è “inquadrata spesso in modo da rendere visivamente lo scivolamento irresistibile in avanti (l'aereo – inquadrato da sopra – slitta velocissimo lungo la Terra, schiacciato su di essa dalla m.d.p., destinato dalla mancanza di carburante a incontrarsi *meccanicamente* con essa) e da provocare il coinvolgimento più fisico che emotivo dato dalla rapida penetrazione dello spazio dello schermo (operata qui non dalla m.d.p. come in *Paths of Glory*, ma dallo stesso oggetto ripreso come una diligenza che solca la prateria western)”.

corsa in macchina di Alex e dei suoi druggi: il paesaggio si risolve anche qui in una fantasmagoria di luci, in un bagliore indefinito, un luccicare di stimoli senza forma. Per non parlare della volata finale di *2001: A Space Odyssey*, un percorso che non ha nulla di spaziale, ed è ridotto a pura ottica”¹⁵⁰.

Quindi in questo film si assiste ad una “perdita di controllo. Per un verso (come era già accaduto per il piano di *The Killing*) la macchina cibernetica rivela, dietro la sua complessa maestosità, una radicale delicatezza e una costitutiva fragilità: è sufficiente l’uso improprio di uno dei suoi meccanismi più macroscopici per innescare un *automatismo distruttivo*. In particolare, Kubrick sottolinea come sia sufficiente interrompere determinati circuiti comunicativi all’interno della macchina cibernetica, rompere alcune sinapsi nervose, per far collassare l’intero sistema, o meglio per farne realizzare le potenzialità negative in modo incontrollabile”¹⁵¹.

Queste “potenzialità negative” innescate da un “automatismo distruttivo” sono, logicamente, la Bomba Fine del Mondo che, una volta attivata non può essere più fermata. Come dice Enrico Ghezzi, “in *Dr. Strangelove* sono molti gli individui che perseguono uno scopo: da chi vuole interrompere l’attacco, a chi vuole sfruttarlo, ma chi vince è solo la bomba fine del mondo, la pura negazione distruttiva”¹⁵².

Kubrick sembrerebbe evidenziare visivamente l’*automatismo distruttivo* di cui parlava Eugeni in due momenti. Il primo è quando il diplomatico russo, all’interno della War Room, spiega che non appena il suo territorio verrà colpito, un computer, sul quale non si può intervenire, farà scoppiare la Bomba Fine del Mondo. Ebbene, l’unico corridoio all’interno della War Room, consistente in un carrello a precedere l’ambasciatore russo, riguarda proprio questo momento e questo personaggio.

¹⁵⁰ Bernardi, *Kubrick e...*, cit., pp. 186-8

¹⁵¹ Eugeni, *Invito...*, cit., pp. 65-6

¹⁵² Ghezzi, *op. cit.*, p. 99

Il secondo si presenta nel finale del film, quando T.J. “King” Kong riesce a sganciare la bomba atomica. In questo caso “l’avvicinamento, lo schiantarsi a terra del binomio uomo – bomba sono realizzati con uno zoom violentissimo, ingoiante”¹⁵³.

In sostanza “persino in *Dr. Strangelove* non ci sono vie di fuga, ogni scelta è chiusa nella mossa che dà origine alla storia – e Kubrick sembra quasi divertirsi a osservare i confusi batter d’ali di uomini stupidi alle prese con le mostruose creature che essi stessi hanno creato o, meglio, che essi stessi sono”¹⁵⁴.

2001: A Space Odyssey (1968)

Il mondo kubrickiano appare “il frutto di una rappresentazione mossa e osservata da spiriti eternamente fuori campo, come avviene in termini espliciti in *2001: A Space Odyssey*”¹⁵⁵.

Questo film, come si è cercato di chiarire nel primo capitolo, parrebbe assumere i connotati dell’opera cardine della filmografia kubrickiana. Infatti in essa si paleserebbe la convinzione del regista americano che “la storia della civiltà e dell’intelligenza non è autodiretta ma eterodiretta. (...) l’uomo appare così come una specie di marionetta”¹⁵⁶.

A livello visivo il film si presenta, del resto, simile ai film precedenti.

“Si comincia con una prospettiva lineare, tradizionale, rinascimentale”¹⁵⁷, quando le scimmie vengono in contatto con il monolite ed anche in seguito “l’uomo è spesso al centro dell’inquadratura. Anzi, ossessivamente, Kubrick cerca di porlo in tale

¹⁵³ Ghezzi, *op. cit.*, p. 71

¹⁵⁴ Giorgio Cremonini, *Stanley Kubrick. Shining*, cit., p. 57

¹⁵⁵ Eugeni, *Invito...*, cit. p. 126

¹⁵⁶ *Ivi*, pp. 70-1

¹⁵⁷ Calabrese Omar, *I «mondi possibili» in Kubrick. Ovvero: la poetica delle porte*, in Brunetta Gian Piero (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., p. 39

centro”¹⁵⁸. Come ad esempio quando Floyd parla con gli scienziati russi, oppure quando presiede la riunione di scienziati per informarli del sensazionale ritrovamento di un monolite, di origine non umana, all’interno di un cratere lunare. Inoltre sulla Discovery “HAL stesso più volte prende il posto dell’uomo al centro dell’immagine – fotogramma. (...) Il calcolatore, monumento dell’intelletto formalizzato, della ragion pura, che in un ambito di rivoluzione copernicana kantiana occupa il centro con ugual diritto del corpo umano”¹⁵⁹. Infine, si ricorda come paradigmatica la sequenza, sempre sulla Discovery, in cui “la m.d.p. inquadra prima l’occhio rosso del computer, poi le labbra umane che si muovono in silenzio (...), e si ha infine una stupenda inquadratura «sintetica», composta in assoluta simmetria: in primo piano i due uomini che si parlano fronteggiandosi (uno sulla destra l’altro sulla sinistra della composizione), al centro il perfetto ovale dell’oblò e incorniciato in esso, in profondità di campo, l’occhio del ciclope nel «centro del centro»”¹⁶⁰.

A questo riguardo preme sottolineare come la seconda parte del film, in cui la Discovery si dirige verso Giove, seguendo il percorso indicato dal monolite posto sul pianeta, si denoti una maggiore ricchezza di «corridoi».

¹⁵⁸ Ghezzi, *op. cit.*, p. 84

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 85

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 86. Sul personaggio di HAL Norman Kagan, *op. cit.*, p. 165, ha affermato che “in terms of Kubrick’s previous work, *A Space Odyssey* occasionally seems a «cannibalization» of earlier images and ideas. HAL, for example, has the dedication to duty of a General Ripper, the glib ability to rationalize of a Claire Quilty, the fierce pride and arrogance of a General Mireau”. A questo riguardo parrebbe interessante notare che questi quattro personaggi sono essenzialmente ripresi in prospettiva centrale.

Innanzitutto “l’astronave Discovery di 2001: A Space Odyssey, [è] strutturata come un lungo corridoio”¹⁶¹; inoltre si ricordano, a titolo di esempio, il corridoio infinito¹⁶² percorso da Frank mentre si tiene in allenamento correndo, oppure il carrello a precedere il movimento di David dopo che questi ha fatto i ritratti degli astronauti ibernati, od infine il piccolo tunnel bianco che viene attraversato da David e Frank dopo che HAL ha segnalato la presenza di un guasto.

D'altronde il corridoio per antonomasia di tutto il cinema di Kubrick resta quello finale, in cui “il corpo di Bowman è *non libero, soggetto ad «altro», che decide il suo percorso*. (...) Il movimento è finalmente in avanti, sprofondato in un tunnel di colori e di sagome, a volte puro caleidoscopio, a tratti linee riconoscibili di paesaggi che si formano in modo improvviso. (...) la fuga in avanti nel tunnel di sensazioni visivo – sonore è (...) crisi totale delle precedenti esperienze della ragione”¹⁶³.

Perciò in questo viaggio oltre l’infinito, in questo corridoio definito da Paolo Lughì “galattico”¹⁶⁴, sarebbe da leggersi il “simbolo di un *tragitto obbligato* verso un futuro indefinito”¹⁶⁵.

¹⁶¹ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 131. Anche Paolo Cherchi Usai, *Kubrick architetto...*, cit., p. 279, afferma che la Discovery è essa stessa “un gigantesco, multiforme corridoio”. Inoltre lo studioso, *Ibidem*, sostiene che “tutte le strutture materiali dell’avventura umana nella luce sono ridotte all’essenziale, un corridoio”

¹⁶² Cfr. Ghezzi, *op. cit.*, p. 84

¹⁶³ Ghezzi, *op. cit.*, p. 89. Su tale sequenza Norman Kagan, *op. cit.*, p. 165, si esprime in questi termini “The final plunge through the star gate to the green and white room includes the rushing walls of the nightmare in *Killer’s Kiss*, the hurtling at tree-top height over blazing wild terrain of the final moments of *Dr. Strangelove*”. Dello stesso avviso sono Lasagna e Zumbo, *op. cit.*, p. 121, i quali sostengono che “il viaggio oltre l’infinito è in realtà una corsa cosmica attraverso la soggettiva di Bowman delegata allo spettatore il quale ha così modo di essere coinvolto e risucchiato nel più celebre tra i *corridoi visivi* che Kubrick lascia esplodere a sorpresa sullo schermo sin da *Killer’s Kiss*”. Inoltre Sergio Toffetti, *op. cit.*, p. 57, afferma che “David Bowman precipita in un corridoio di luce oltre l’infinito”.

¹⁶⁴ Paolo Lughì, *Il prossimamente...*, cit., p. 263

A Clockwork Orange (1971)

Questo è un film in cui, come si è visto nel primo capitolo, nulla “sembra sostenere l’idea che la persona possa raggiungere l’uso del libero arbitrio, come auspica il personaggio dell’Assistente spirituale del carcere contestando la cura Ludovico e come sottolinea anche Kubrick in alcune interviste rilasciate all’epoca. La scelta è dunque «forzata», tra una repressione istituzionale e una reazione vitalistica dell’individuo, ma in ogni caso il soggetto è privato della capacità di autodeterminazione e di una vera e propria libertà. Al fondo delle tematiche del film riaffiora quindi il pessimismo di Kubrick circa l’impossibile autodeterminazione dell’uomo nei confronti del proprio scegliere e del proprio agire”¹⁶⁶.

Anche in quest’opera cinematografica dove “la macchina narrativa di Kubrick sembra, in primo luogo, deridere la pretesa del libero arbitrio”¹⁶⁷, i due stilemi visivi (prospettiva centrale e corridoio) «segnano»¹⁶⁸ profondamente le immagini.

Per quanto riguarda la prospettiva centrale, la si può ritrovare, ad esempio, all’interno della casa degli Alexander, prima della violenza portata dai Drughi. E’ un’immagine statica, tranquilla dove vengono mostrati lo scrittore Alexander alla macchina da scrivere e la moglie intenta a leggere all’interno di una poltrona futuristica. In altri termini, prima dell’arrivo dei teppisti la casa dello scrittore Alexander viene “rappresentata mediante inquadrature statiche, centrate, simmetriche, cioè secondo i

¹⁶⁵ *Ibidem*

¹⁶⁶ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 84

¹⁶⁷ Lasagna e Zumbo, *op. cit.*, p. 212

¹⁶⁸ Si mutua questo termine dal lemma francese “signature” utilizzato da Pierre Giuliani, *op. cit.*, p. 45, per indicare le peculiarità visive presenti nella filmografia di Stanley Kubrick

principi della *prospettiva centrale cinquecentesca*; gli spazi delle due case sono raffigurati come vere e proprie *scatole prospettiche rinascimentali*”¹⁶⁹

Inoltre si ricorda anche la sequenza in cui Alex, dopo essere riuscito a farsi scegliere dal ministro come cavia per la cura Ludovico firma i documenti per poter lasciare il carcere all'interno di uno spazio prospettico. Narrativamente parlando è un momento in cui il protagonista non conosce ancora gli effetti della cura che si tradurrà “in una repressione dell'istinto violento che ne determina in maniera meccanicistica e prevedibile i comportamenti e le reazioni”¹⁷⁰.

Infine si annota che la strutturazione dello spazio è essenzialmente prospettico (le scatole di cui sopra) quando, dopo la cura, Alex torna per caso nella casa di Alexander. In questa situazione Alex, benché sorpreso della coincidenza, si mostra comunque sicuro perché si rende conto di non essere stato riconosciuto dallo scrittore come l'autore delle violenze perpetrate anni prima. Prova di questa sicurezza è il fatto che canta tranquillamente mentre si fa il bagno.

Per quanto riguarda invece la strutturazione dello spazio cinematografico riconducibile al corridoio, scenico o fotografico che sia, questa si ritrova, ad esempio, nell'incipit del film, quando “la macchina da presa inizia una lunga carrellata indietro, scoprendo prima il gruppo dei Droogs, tutti vestiti di bianco e con bombetta blu, seduti contro uno sfondo nero, poi, ai lati, due bianche sculture-manichini raffiguranti donne nude e adibite a tavolini. Via via che la carrellata indietro prosegue, scopriamo che quei tavolini compongono una doppia serie, perfettamente allineata, al centro della quale, sul fondo, rimane il gruppo dei Droogs”¹⁷¹. “la carrellata indietro e l'azzeramento dei personaggi a sfondo sono il massimo dell'oggettivazione. (...) Lo stesso movimento indietro con

¹⁶⁹ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 118

¹⁷⁰ Lasagna e Zumbo, *op. cit.*, p. 213

¹⁷¹ Giorgio Cremonini, *Stanley Kubrick. L'arancia meccanica*, cit., p. 34

ampliamento progressivo dello sguardo su cui si apre il film caratterizza le due sequenze successive: il passaggio dalla bottiglia in mano al barbone al totale del sottopassaggio; il passaggio dall'affresco sul frontone del teatro abbandonato al totale del palcoscenico, dove si sta consumando la prima recita-rituale di violenza, quella della banda di Billy Boy”¹⁷².

Non sembrerebbe privo di utilità ricordare quanto ha sostenuto Eugeni nei riguardi di questi zoom o carrelli all'indietro che, secondo il semiotico trasformerebbero i personaggi in “*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*”. Questo procedimento espressivo assume un andamento particolare nel caso del carrello all'indietro, che parte da un primo piano del personaggio per poi isolarlo lentamente all'interno di un ambiente: esemplare quello che apre *A Clockwork Orange*”¹⁷³.

La sequenza della lotta nel teatro fra la banda di Alex e quella di Billy Boy, è seguita dalla corsa pazza di Alex e dei suoi drughi verso la casa degli Alexander a bordo della supermacchina Durango 95, tragitto che “viene filmato ricorrendo ad un'impressionante composizione «a corridoio», con spettrali alberi bianchi che retrocedono velocemente ai bordi di un'oscura strada di campagna”¹⁷⁴.

¹⁷² Ivi, p. 48. Anche Sandro Bernardi, *Kubrick e...*, cit., pp. 83-4 “La macchina indietreggia con uno zoom lento e senza fine, scoprendo intorno a lui gli altri compagni, i drughi debosciati sulla panca nera del Korova Milk Bar, immersi nei loro sogni paurosi, e indietreggia ancora fino a scoprire tutto lo spazio del locale, che è (...) un grande parallelepipedo nero, inquadrato in prospettiva frontale. Sui lati alcuni gruppi oziosi, abbandonati su altre panche, sorseggiano il latte drogato distribuito a gettoni dalle ragazze nude statuette pop, che si stendono anch'esse parallele lungo i lati”¹⁷².

¹⁷³ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 136

¹⁷⁴ S. Toffetti, *op. cit.*, p. 57

Un'altra annotazione riguardo agli Alexander non sembra, a questo punto, priva di interesse. Infatti, se prima abbiamo messo in rilievo come lo scrittore e sua moglie stessero trascorrendo una tranquilla serata all'interno di uno spazio prospettico, non appena Alex e i suoi Drughi 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"¹⁷⁵.

Inoltre, nel film, sono presenti altri «corridoi», ad esempio quando il ministro, in visita al carcere dove si trova Alex, attraversa un corridoio bianco e "casualmente", tra tutte le celle, entra in quella del protagonista. Oppure si ricorda anche il corridoio fotografico che viene creato dalla ripresa in carrello a seguire il movimento dei due ex drughi, ormai divenuti poliziotti, che costringono con la forza Alex a percorrere un sentiero in mezzo ad un bosco per poterlo picchiare in tranquillità, senza che nessuno li disturbi.

Il finale risulta, ancora una volta, di particolare rilievo.

Alex si trova in ospedale, totalmente ingessato a seguito del tentato suicidio. Poco dopo il suo risveglio dal coma, viene sottoposto ad un esame psichiatrico che paleserà il ritorno del ragazzo alla condizione precedente la cura. E' interessante a questo punto leggere che cosa dice lo studioso Brunetta: "Di fatto la realtà rappresentata è tale per cui l'individuo non ha più alcuna possibilità di scelta: è condizionato a tutti i livelli della sua esistenza, e il desiderio di diventare buono di Alex non significa libera possibilità di assumere un ruolo diverso nella società, ma soltanto accettare di essere schiacciato da tutti, di assumere il ruolo di vittima. Alex sceglie nel film da che parte stare, ma in realtà è un certo *meccanismo* che si impadronisce di lui e ne fa uno strumento all'interno di un piano preciso. Così le risposte che Alex dà ai tests psicologici che la

¹⁷⁵ Giorgio Cremonini, *Stanley Kubrick. L'arancia meccanica*, cit., p. 36

psichiatra gli sottopone nell'ospedale non provano la libertà di Alex, ma semplicemente il suo collocarsi nuovamente dalla parte di chi aggredisce gli altri”¹⁷⁶.

Quindi, mancanza di libertà anche dopo la guarigione dalla cura (i tests, come si è visto, chiariscono tale condizione), perché Alex appare solo come uno “strumento” di qualcosa più grande di lui. E, visivamente, Kubrick realizza la sequenza, in cui la psichiatra porta i tests ad Alex, attraverso una ripresa in carrello a precedere, lungo i corridoi dell'ospedale.

In definitiva “si tratta di una realtà che sfugge al controllo del soggetto (...) e finisce per essere incomprensibile nei suoi sviluppi e nelle sue diramazioni, malgrado la pretesa «stranamoresca» dei protagonisti di predeterminare ogni avvenimento del futuro”¹⁷⁷.

Barry Lyndon (1975)

Come si è visto fino a questo momento, la filmografia kubrickiana sembra presentare un'iconografia costante, ed anche questo film non esce dai canoni tracciati.

Infatti, si può ad esempio osservare che quando “Barry giunge nella capitale prussiana, Potsdam, basta a Kubrick una sola inquadratura per mostrarci la città. E' una veduta prospettica centrale, a campo totale con un grande viale in fuga fino all'orizzonte, lungo il quale scorrono le carrozze, immagine talmente rigorosa da diventare prontamente un concetto, l'idea della città, come nei disegni di un Serlio, o nelle tavole prospettiche di Berlino o di Urbino, che rappresentano la scena teatrale cittadina del Quattrocento”¹⁷⁸.

¹⁷⁶ G.P. Brunetta, *L'arancia meccanica o la perdita dell'utopia*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., p. 201

¹⁷⁷ Lasagna e Zumbo, *op. cit.*, p. 199. E' d'altronde interessante notare che in nota si legga “sul tema pregnante della perdita di controllo dell'individuo, si confronti con Ruggero Eugeni, *Invito al cinema di Kubrick*, Mursia, Milano 1995”.

¹⁷⁸ Bernardi, *op. cit.*, pp. 81-2

E' da rilevare che a questo punto del plot Barry, sotto le mentite spoglie di ambasciatore inglese, pensa di poter ingannare il capitano prussiano Potzdorf raccontandogli un numero imprecisato di fandonie sulla propria biografia.

Lo stesso stilema visivo si ritrova anche quando “in una stanza del più rarefatto Settecento, costruzione intellettuale se alcuna mai, essenza dello stile di un’epoca, inquadrata secondo una prospettiva frontale fissa, un nobiluomo appare seduto di spalle, a un tavolo da colazione signorilmente apparecchiato. La sala è un perfetto parallelepipedo di colore grigio – azzurro, con una luce che si diffrange dalle grandi finestre a sinistra, il silenzio scandisce e stacca i piccoli suoni delle posate d’argento, e il gentiluomo immobile, che ha una parrucca bianca, ci è già stato presentato come lo Chevalier de Balibari, o Chevalier borgne, così chiamato, nel romanzo, per la benda che porta sull’occhio e che gli conferisce una visione prospettica centrale, monoculare”¹⁷⁹.

A livello narrativo questo è il momento in cui Barry si presenta a Balibari fingendosi un servitore prussiano per scoprire se lo stesso è una spia.

Per quanto riguarda invece la presenza di corridoi appare imprescindibile la constatazione che “il procedimento dello zoom all’indietro è ripetuto in diverse sequenze e costituisce una sorta di cifra stilistica del film”¹⁸⁰. In altri termini “la formula dello zoom indietro, scoperta in *A Clockwork Orange*, diventa la chiave di volta dello stile in *Barry Lyndon*”¹⁸¹. Infatti “dominano per buona parte del film le scene di esterno e i totali di paesaggio, oppure (elemento stilisticamente caratterizzante) lo zoom all’indietro che, partendo da un particolare centrale della scena, conduce a un

¹⁷⁹ Ivi, pp. 32-3

¹⁸⁰ Eugeni, *Invito...*, p. 136. Inoltre si fa presente che lo stesso professor Eugeni, via e-mail, ha suggerito che “forse non sarebbe male un riferimento all’uso dello zoom in *Barry Lyndon* come costruzione di un *corridoio visivo* in luogo di quello architettonico”

¹⁸¹ Bernardi, *Kubrick e...*, cit., p. 85

ampliamento del quadro fino a raggiungere il totale del paesaggio in un lungo piano sequenza”¹⁸². Logicamente il significato di questo elemento stilisticamente caratterizzante è già stato evidenziato nel sottoparagrafo precedente ed anche riguardo ad *A Clockwork Orange*, per cui non lo discuteremo ulteriormente.

Comunque per trattarlo in maniera più particolareggiata è bene richiamare alla memoria alcune sequenze. Ad esempio quella in cui “Nora, la cugina di Barry, e il capitano Quin sono nel parco in amorosa conversazione: partendo da un particolare delle loro mani la macchina regredisce fino a un totale e scopre lentamente una meravigliosa vallata, con tanto di fiume e bosco”¹⁸³. Oppure quella in cui Barry, poco dopo l’inizio del film, osserva la parata dei soldati inglesi che “sebbene si muovano, non si avvicinano affatto, anzi si allontanano, perché a poco a poco la macchina retrocede, allargando il quadro, fino a scoprire (...) alcune persone che stanno guardando la parata. Fra queste figure viste di spalle riconosciamo un ragazzo, il giovane Redmond”¹⁸⁴. Non pare inutile ricordare che, narrativamente, l’esercito riveste un’importanza fondamentale nella vita di Barry¹⁸⁵.

C’è un altro corridoio fotografico “quando il «destino» offre a Barry l’occasione di disertare, rubando cavallo e divisa a un ufficiale”¹⁸⁶. A questo punto “la m.d.p. compie uno dei movimenti più forti e più arditi di tutto il film. Egli è in alto sulla proda del fiume, nascosto dietro un grosso albero. La macchina passa accanto a lui veloce, lo lascia fuori campo, con uno zoom a volo radente scende, cade quasi sull’acqua (...) per

¹⁸² Eugeni, *Invito...*, cit., p. 91

¹⁸³ Bernardi, *Kubrick e...*, cit., pp. 45-6

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 48

¹⁸⁵ Per fare un breve sunto basta dire che: si arruola nell’esercito inglese, diserta, viene scoperto e costretto ad arruolarsi nell’esercito prussiano, salva il capitano Potzdorf, viene premiato e gli viene assegnato l’incarico di spiare Balibari tramite il quale sposerà Lady Lyndon.

¹⁸⁶ Bernardi, *Kubrick e...*, cit., p. 131

mostrare due omosessuali che fanno il bagno, in una luce verdastra”¹⁸⁷. Quindi appare evidente, secondo Ghezzi, che Barry “non è mai l’inventore o lo scopritore della situazione. (...) La situazione, l’avvenimento, vengono presentati sempre come qualcosa che gli si para davanti, come una scena teatrale già pronta per il suo ingresso o per le sue determinate battute. Non c’è foga o incertezza, il suo movimento tipico è il caracollare lento verso gli appuntamenti già predisposti (da un secolo), come la rapina nel bosco annunciata nella scena precedente con gli «attori» che lo aspettano quasi annoiati fuori dall’osteria vedendolo arrivare”¹⁸⁸. Riguardo alla sequenza della rapina si ricorda che l’avvicinarsi di Barry ai due banditi nel bosco, viene ripreso in carrello a seguire e a precedere, quindi secondo le modalità di un corridoio fotografico.

Comunque da queste riflessioni parrebbe palesarsi anche per Barry, come per gli altri personaggi kubrickiani, “l’incapacità (...) di controllare e determinare programmaticamente la sua vita”¹⁸⁹.

Infine ci sono ancora tre sequenze che paiono di un certo rilievo. La prima è quella che precede il duello tra Barry e Lord Bullingdon e come dice Sandro Bernardi, “siamo alla fine del film. Bullingdon, il legittimo erede, ormai cresciuto, si reca al club dei libertini per sfidare Barry a duello e vendicare così le frustate ricevute nell’infanzia. Qui c’è un lungo carrello indietro che lo guarda nel suo percorso. Una camminata serpentina, nella luce verdastra e livida delle sale dedicate al vizio; il personaggio rimane sempre di fronte alla macchina da presa, è il *corridoio* che sembra scorrere, scivolare lentamente alle sue spalle, nel passato. Come è stato già osservato, questo carrello indietro riprende il precedente carrello di *A Clockwork Orange*, centrato su Alex che cammina nel negozio di chincaglierie e dischi, succhiandosi un lecca-lecca feticcio, alla Lolita. Le

¹⁸⁷ *Ibidem*

¹⁸⁸ Enrico Ghezzi, *op. cit.*, p. 120

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 123

figure di Kubrick sono insistenti e ricorrenti, talché studiare un suo film equivale a studiarli stilisticamente tutti. Lo spazio si *imbudella*¹⁹⁰ lungo uno stretto cunicolo buio”¹⁹¹.

La seconda sequenza riguarda la punizione inflitta ai soldati prussiani. Si tratta del “terribile corridoio (the *gantlope*, immagine truculenta di tutti i «vicoli ciechi» del cinema di Kubrick), nel quale il colpevole è costretto a passare attraverso due file di fustigatori, mentre una lama di baionetta puntata sotto il collo gli impedisce la fuga in avanti”¹⁹².

La terza e ultima sequenza concerne propriamente l’immagine finale del film che è costituita da uno zoom sul foglio per la rendita di Barry e, poi, sulla firma apposta da Lady Lyndon. Tale ripresa sembrerebbe suggellare la tematica kubrickiana di “un altro destino che viene incanalato”¹⁹³.

The Shining (1980)

Secondo Ruggero Eugeni “il mondo [kubrickiano] appare (...) un teatro di ombre, il frutto di una rappresentazione mossa e osservata da spiriti eternamente fuori campo,

¹⁹⁰ Su questo punto, cfr. Eugeni, *Invito...*, cit., p. 134; Brunetta, *Stanley Kubrick: Odissea...*, cit., p. 21; oltre che il sottoparagrafo IV.2.1 di questa ricerca

¹⁹¹ Bernardi, *op. cit.*, p. 40

¹⁹² Lasagna e Zumbo, *op. cit.*, p. 179. Anche S. Bernardi, *op. cit.*, pp. 88-9 descrive il *gantlope* in termini simili: “in questa punizione il colpevole, come vediamo nel film, *deve passare* attraverso due file di fustigatori, e camminare con una punta di baionetta puntata addosso, per evitare che possa abbreviare la pena correndo”. Inoltre per quanto riguarda le informazioni relative al “corridoio” punitivo utilizzato nell’esercito inglese nel XVIII secolo si rimanda a Sir John Fortescue, *A History of the British Army*, 13 voll., London 1910-1935, in part. vol. II, pp. 559 sgg.

¹⁹³ Paolo Lughi, *Il prossimamente...*, cit., p. 265

come avviene in termini espliciti in *2001: A Space Odyssey* e in *Shining*¹⁹⁴. Infatti se in *2001* erano gli extraterrestri a guidare Bowman attraverso il corridoio “galattico” fino alla camera settecentesca, in *Shining* sono le presenze dell'albergo che impongono il loro volere a Jack secondo “onnipotenti ordini superiori”¹⁹⁵.

Aggiunge Eugeni che “in particolare questo film presenta la possibilità di focalizzare con chiarezza la perdita di controllo sul tempo e lo spazio propria dei personaggi kubrickiani”¹⁹⁶.

A questo riguardo occorre allora evidenziare come *The Shining* sia il film kubrickiano che presenta il maggior numero di corridoi, sia scenici che fotografici¹⁹⁷.

Anche in questo film è presente una “costruzione razionale dello spazio”¹⁹⁸. Infatti, Giorgio Cremonini osserva che “la m.d.p. è al centro dei corridoi in cui si muove o del labirinto oppure inquadra frontalmente, dal fondo, l'ampio salone in cui Jack lavora; è al centro del bagno in cui Delbert Grady ripulisce Jack; e via dicendo. (...) A questa astrazione geometrica quasi ossessiva, a questa gelida teatralità si oppongono le immagini in continuo movimento della steadicam. (...). Tuttavia la fluidità dei suoi movimenti non rompe mai la simmetria e la staticità delle immagini; al contrario anche la steadicam, pur imprimendo alla scena una dinamica quasi ossessiva, continua a prediligere una scansione simmetrica e la posizione centrata dei personaggi”¹⁹⁹.

¹⁹⁴ Eugeni, *Invito...*, cit. p. 126

¹⁹⁵ Del Ministro, *op. cit.*, p. 107

¹⁹⁶ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 129

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 98, “i corridoi labirintici dell'hotel”. Michel Ciment nell'introduzione a Michel Ciment (a cura di), *Stanley Kubrick*, Giorgio Mondadori – la Biennale di Venezia, Milano 1997, p. VIII, “Corridoi senza fine di *Shining*”. Lasagna e Zumbo, *op. cit.*, p. 144, “i corridoi inesorabili del giardino-labirinto innevato”

¹⁹⁸ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 149

¹⁹⁹ Giorgio Cremonini, *Stanley Kubrick. Shining*, cit., pp. 91-2

Per quanto riguarda lo stilema visivo della prospettiva centrale, ci sembra che rivesta un particolare valore la sequenza, situabile un mese dopo che la famiglia Torrance si è stabilita nell'albergo, in cui Jack osserva il modellino del labirinto, mentre, contemporaneamente, il figlio Danny e la moglie Wendy stanno giocando nel "vero" labirinto²⁰⁰. Gli studiosi Roberto Lasagna e Saverio Zumbo, riguardo a questa scena, hanno sostenuto che "è l'apparente dominio umano sulla realtà che si dimostra soltanto una pretesa, come l'onnipotenza psicotica di Jack Torrance spinge lo scrittore a dominare nella soggettiva dall'alto il modello di labirinto *che si rivela poi* il vero labirinto"²⁰¹, pretesa di dominio che sarebbe resa visivamente dalla prospettiva centrale. Pare interessante notare che l'inizio del film presenta invece una ricca serie di «corridoi»²⁰² (in questo caso fotografici). Tale sequenza è stata dettagliatamente analizzata da Giorgio Cremonini in questi termini "1. *Carrellata* a bassa quota e in avanti: fra le pareti di un fiume «un'isola, apparentemente nel mezzo di un lago o di un fiume, sembra come spostarsi verso di noi, galleggiare sulla superficie (...). E' un effetto ottico: infatti il lago è così immobile che il movimento della m.d.p. verso l'isola fa sembrare l'isola stessa in movimento. Quest'immagine inquietante dà il tono a tutto

²⁰⁰ Sul labirinto di siepi è interessante leggere quanto afferma Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, p. 199, sui labirinti – giardino, secondo il quale "si presentano con tre forme principali: disegno tracciato a fior di terra, con aiuole, fiori ed erbe; tracciato di poca altezza, costituito da cespugli bassi; *percorso costruito con veri e propri muri vegetali, con corridoi di alberi d'alto fusto, superanti la statura di un uomo che si aggira tra i viali*". Il labirinto in *The Shining* parrebbe chiaramente appartenere all'ultima categoria.

²⁰¹ Lasagna e Zumbo, *op. cit.*, p. 199

²⁰² Va sottolineato che la seconda parte del film, dopo che i fantasmi dell'albergo sono apparsi a Jack per indurlo a compiere il duplice omicidio (di Danny e Wendy), evidenzia un numero di «corridoi» superiore alla prima

il film»²⁰³. Dissolvenza incrociata a: **2.** Plongée aerea con *carrellata* a seguire un'auto che corre lungo una strada sinuosa tra i boschi. **3.** L'automobile seguita dalla *carrellata* aerea in avanti; sul fondo una grande montagna innevata. **4.** La *carrellata* aerea in avanti prosegue sull'automobile lungo la strada a mezza costa”²⁰⁴.

Si notano altri «corridoi» nel prosieguo del film, e precisamente quando Jack telefona a Wendy dall'albergo, per comunicarle che ha accettato il 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, come annota Lughì, “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*”²⁰⁵.

Sono naturalmente da ricordare, non solo i corridoi attraversati da Danny, ma anche quelli percorsi dal protagonista Jack che “è in realtà la prima preda del labirinto”²⁰⁶, una marionetta in balia della curvatura spazio-temporale del luogo. (...) Un corpo

²⁰³ Paul Mayersberg, *L'Overlook Hotel*, in *Sight and Sound*, vol. 50, n° 1, Inverno 1980-81, ora in Michel Ciment (a cura di), *Stanley Kubrick*, Giorgio Mondadori – la Biennale di Venezia, cit., p. 283

²⁰⁴ Giorgio Cremonini, *Stanley Kubrick. Shining*, cit., pp. 39-40

²⁰⁵ Paolo Lughì, *Il prossimamente...*, cit., p. 265

²⁰⁶ Giorgio Cremonini, *Stanley Kubrick. Shining*, cit., p. 50, ha sostenuto a questo riguardo che lo stesso film “è un viaggio nella psiche e il labirinto è il suo centro. Tutto sembra uguale, geometrico e ordinato, ma in realtà non si sa mai bene dove ci si trova e che cosa e quando succede. Al tempo stesso è il luogo di un viaggio in cui nulla cambia”. Inoltre Gian Piero Brunetta in *En attendant Kubrick*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., p. 10, definisce come labirintico “lo spazio (...) dei corridoi dell'Overlook Hotel di *Shining*”.

totalmente assoggettato ad una forza che lo fa muovere per i corridoi”²⁰⁷. In tal senso troverebbe sostanza quanto sostenuto da Eugeni, secondo cui “i personaggi di Kubrick sembrano spesso mancare di un centro propulsore o coordinatore delle proprie azioni, ridotti così a marionette agite più che a soggetti agenti”²⁰⁸.

L’ultima annotazione riguarda la sequenza finale che è costituita un corridoio fotografico. Infatti “al primo piano di Jack incrostato di ghiaccio segue una carrellata in avanti all’interno dell’albergo fino a inquadrare una parete cui sono appese alcune fotografie: in una di queste (una festa del 4 luglio 1921) riconosciamo, al centro di un gruppo, il viso di Jack Torrance”²⁰⁹. Come sostiene Cremonini, “tutto è scritto, dunque, e nessuno può sottrarsi al proprio destino. Riaffiora qui tutta la cultura noir del primo Kubrick: storie di personaggi condannati a rivivere soltanto la propria vita fatta di sconfitte. L’immortalità di Torrance ha il sapore beffardo di una reincarnazione in se stesso come *born loser*, della tappa di un disegno temporale immodificabile e perverso, *guidato dallo stesso Overlook Hotel o da chi per esso*. Non facciamo che vivere la stessa vita e subire la stessa condanna, cristallizzati in un blocco di ghiaccio che ogni tanto, a distanza di qualche decennio, si scioglie e ci restituisce temporaneamente e beffardamente ad una vita da zombies”²¹⁰.

²⁰⁷ Enrico Ghezzi, *op. cit.*, p. 140

²⁰⁸ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 121

²⁰⁹ Cremonini, *Stanley Kubrick. Shining...*, cit., p. 37

²¹⁰ *Ivi*, p. 83. Un’altra riflessione degna di nota, sempre di Cremonini, *Ivi*, p. 50

Full Metal Jacket (1987)

Full Metal Jacket, come *Paths of Glory* e *Dr. Strangelove*, è un film sul mondo dei militari, il cui ultimo fine, lo si ricorda ancora una volta, “non è tanto la distruzione, quanto il controllo più assoluto dell’individuo, la sua meccanizzazione”²¹¹.

In un certo senso il mondo militare assume le fattezze di “un cervello che si arroga la capacità di plasmare ogni azione ad una logica distruttrice, non influenzabile da istinti e sentimenti quali la paura o l’eccitazione sessuale”²¹².

Quindi se in *The Shining* Jack obbediva agli ordini superiori dei fantasmi, in *Full Metal Jacket* i soldati sono costretti ad obbedire alle direttive dei loro superiori.

Inoltre, come in tutti i film di Kubrick, anche quest’opera presenta una strutturazione regolare, simmetrica e razionale dello spazio cinematografico. In particolare “la prima parte del film, sigillata nel campo di Parris Island, ha una struttura chiusa e ordinata, con una netta predominanza di riprese simmetriche e frontali, di primi piani statici e carrellate regolari, mentre la narrazione antepone linearmente gli spazi claustrofobici dell’addestramento psicologico a quelli esterni dell’addestramento fisico”²¹³.

Per quanto poi riguarda le sequenze in cui visivamente è riscontrabile una costruzione a prospettiva centrale, di maggior rilevanza sembrerebbe essere quella relativa all’ultima notte a Parris Island, quando esplode la pazzia di Palla di Lardo, il quale prima uccide il sergente Hartmann e poi si ammazza. Appare interessante il fatto che all’interno di questo spazio, Hartmann non mostri alcun segno di paura di fronte al mitra, caricato con

²¹¹ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 107

²¹² Marangi Michele, *Full Metal Jacket, l’opera al nero*, in AA.VV., *Stanley Kubrick*, Scriptorium – Settore università Paravia, cit., p. 127

²¹³ Lasagna e Zumbo, *op. cit.*, p. 196

proiettili full metal jacket, che Palla di Lardo gli sta puntando contro. Continua anzi ad urlare ordini alla recluta ormai divenuta marine.

In merito invece ai «corridoi» ve ne sono diversi che paiono assumere le fattezze di “elementi stilisticamente caratterizzanti”²¹⁴. “Prendiamo ad esempio una figura kubrickiana per eccellenza come quella della carrellata all’indietro associata alla camminata in avanti di un personaggio che viene lasciato quasi immobile al centro dell’inquadratura: Kubrick utilizza tale espediente per (...) il sergente Hartmann, che ispeziona le nuove reclute sbraitando e fermandosi di tanto in tanto di fronte ai singoli soldati”²¹⁵. Kubrick fa dunque ricorso ad un “espediente formale (carrellata indietro con ispettore che cammina in posizione frontale) per esprimere un [chiaro] concetto (quello della riduzione che l’istituzione militare opera sul soldato, annullandone il significato umano e rendendolo un oggetto insignificante e automatico, privo di diritti e destinato alla sola obbedienza)”²¹⁶.

Appare degno di nota anche il fatto che questo annullamento del soldato, “questo disordine psico-linguistico [venga] indottrinato alle reclute attraverso il tunnel simmetrico e maniacale dell’addestramento di Parris Island”²¹⁷.

Da questo punto di vista parrebbero di un certo rilievo, oltre ai numerosi carrelli a precedere il movimento delle reclute quando queste corrono lungo i viali della caserma, anche “gli zoom”²¹⁸ che isolano i primissimi piani di Palla di Lardo quando inizia a non

²¹⁴ Eugeni, op. cit., p. 91

²¹⁵ Alessandro Pirolini, *Il senso dello stile*, in AA.VV., *Stanley Kubrick*, Scriptorium – Settore università Paravia, cit., pp. 27

²¹⁶ *Ibidem*

²¹⁷ Lasagna e Zumbo, op. cit., p. 195

²¹⁸ Situabili cronologicamente subito dopo la notte in cui Palla di Lardo, a letto, viene colpito a turno da tutte le reclute della sua camerata.

ripetere le frasi che tutti urlano”²¹⁹. Questi corridoi fotografici farebbero perciò presupporre che il personaggio di Palla di Lardo sia “in un certo senso predestinato a essere preda della violenza e della follia distruttrice”²²⁰.

Sono anche da menzionare i «corridoi», essenzialmente fotografici che si notano nella seconda parte del film, che si svolge in Vietnam. In particolare si evidenzia il carrello a seguire l'avvicinamento dei marines verso la città, dopo che il tenente Touchdown è stato ucciso. Narrativamente parlando tale movimento di macchina si situa come resa visiva dell'esecuzione dell'ordine di conquista della città nemica.

Nella parte finale del film, quando i marines vengono sorpresi da un cecchino vietnamita, sono palesi i corridoi fotografici, creati dagli zoom in semi-soggettiva dal cecchino verso quei singoli marines che verranno colpiti. Tali carrelli ottici, che seguono la direzione del proiettile, sembrano sottolineare visivamente, come in *The Shining*, che “tutto è scritto (...) e nessuno può sottrarsi al proprio destino”²²¹.

²¹⁹ Marangi Michele, *Full Metal Jacket, l'opera al nero*, in AA.VV., *Stanley Kubrick*, Scriptorium – Settore università Paravia, cit., p. 126

²²⁰ Eugeni, *Invito...*, cit., p. 108

²²¹ *Ivi*, p. 83