

Stanley Kubrick e la musica del perturbante di francesco fiotti

“Credo che il pubblico che assista a un film o a un lavoro teatrale si trovi in una condizione assai simile al sogno, e che l’esperienza del dramma si trasformi in una sorta di sogno controllato; ma il punto essenziale è che il film comunica a livello subconscio, e il pubblico risponde alla struttura elementare della storia su un livello subcosciente, come se rispondesse a un sogno”¹

“Non vorrei dover scrivere la valutazione di un film che mi è piaciuto, poiché credo si tratti di qualcosa di assolutamente elusivo, e le cose che i critici sono obbligati a fare – imbastire associazioni e concettualizzazioni su di esso – appaiono nella migliore delle ipotesi secondarie, e nei casi peggiori francamente irrilevanti rispetto a ciò che nel film sembra pressoché inespriabilmente bello”²

Appare significativo far partire alcune riflessioni su particolari aspetti della poetica di Stanley Kubrick dalle parole stesse del regista che, se da un lato testimoniano una irriducibile diffidenza verso la traduzione verbale del suo lavoro - critica che indirettamente coinvolge questa stessa indagine - dall’altro ci aiutano meglio ad individuare e delineare il modello percettivo per il quale il suo cinema è costruito.

I messaggi estetici e informativi dei suoi film mirano a comunicare su un livello emotivo subconsciente, verso aree del sensibile e della realtà peculiarmente inaccessibili alla parola, nelle quali immagini e suoni godono di una posizione privilegiata. Sfuggendo alla dittatura di codici narrativi tradizionali concentra dunque la propria attenzione su una dialettica tra immagini e suoni, piuttosto che su quella tra parole.

Le immagini innanzitutto. Nato artisticamente come fotografo per la rivista *Look*, Kubrick resterà in qualche modo sempre un fotografo. Per lui l’immagine è la fotografia, e il cinema, per dirla con le parole di Brandi, altro non è che *“un’estensione e un’articolazione della messa in posa o presa d’immagine fotografica”³*, un collage di istantanee cui il movimento si aggiunge solo illusoriamente.

Con questo non si vuole affermare un suo disinteresse verso la narrazione, ma che ciò che davvero lo colpiva di una storia era la capacità di esposizione della struttura narrativa. Il soggetto scelto sempre fra testi preesistenti gli consente di raddoppiare il punto di partenza: da un lato una storia da cui trarre immagini, dall’altro qualcosa che il pubblico già si aspetta e che potrà meglio offrirgli l’occasione per stupirlo.

Durante le riprese di *Shining* confessò a Jack Nicholson: *“fare un film non è fotografare la realtà, ma fotografare la fotografia della realtà”⁴*.

Tutto il fare cinema di Kubrick sembra procedere in questa direzione. Compresa la formula, apparentemente paradossale, del *“è perfetta, facciamola ancora”*, riferita agli infiniti ciak cui sottoponeva gli interpreti, che va letta nel tentativo di cogliere il momento in cui gli attori, sfiniti,

¹ B. Weinraub (a cura di), *Kubrick tells what makes Clockwork orange click*, The New York Times, 4 gennaio 1972

² L. Rose (a cura di), *Stanley Kubrick, at a distance*, Washington Post, 28 giugno 1987

³ C. Brandi, *Le due vie*, Laterza, Bari 1966

⁴ F. De Bernardinis, *L’immagine secondo Kubrick*, Lindau, Torino 2003

abbandonavano la cornice di una meditata recitazione, per fornire una prestazione solo istantanea.

Alle immagini si accompagna la musica cui è affidato il ruolo, tutt'altro che ornamentale, di creare addensamento espressivo e proliferazione di senso. Kubrick rivolge lo sguardo, o meglio l'orecchio, alla letteratura musicale dal '600 ai giorni nostri, alla ricerca di quelle pagine intessute di risonanze immediate e istintive. I passaggi di volta in volta selezionati, tanto dal repertorio della cultura di massa, che dall'aria colta, con ampie fasce intermedie, vengono estrapolati, decontestualizzati e infine assegnati ad un universo altro, secondo un principio di ricombinazione che predilige il dato emotivo su quello razionale.

Accanto a funzioni estetiche la musica può esercitarne altre di carattere informativo, passando da quelle avvalorative degli stati d'animo dei personaggi, fino a quelle critiche filtrate attraverso la chiave ironica. Il tutto senza contemplare, occorre sottolinearlo, la concezione di un testo sonoro come amplificazione e ripetizione di un senso già trasmesso dalle immagini.

In chiave ironica si inquadra soprattutto l'utilizzo di brani legati all'esperienza quotidiana comune. Su queste pagine Kubrick interviene con le immagini reimpostandone senso e significato, fino a ribaltarne i valori condivisi.

L'impianto audiovisivo kubrickiano si configura come un'esperienza percettiva intensa destinata in primis ad una ricezione subliminale. Le valenze razionali e culturali più complesse, disposte su piani di lettura stratificati, sembrano coinvolgere lo spettatore solo in un secondo momento quando, a esperienza conclusa, fa seguito un periodo di assimilazione e rimediazione. E' il regista stesso a indicare come necessaria la pluralità delle visioni dei suoi film.

*"L'idea che un film debba essere visto una sola volta deriva dal concetto tradizionale di film come intrattenimento effimero piuttosto che come opera d'arte visiva. Nessuno crede che una grande pagina musicale debba essere ascoltata una sola volta, o che una tela importante o un grande libro siano goduti una volta soltanto"*⁵

Sospeso tra puro atto percettivo e coscienza, il cinema di Kubrick sembra contenere un'ampia gamma di interpretazioni e significati, fedele al principio che non intende dispensare verità assolute, che mostra ma non dimostra.

Come afferma Antonioni: *"La cosa più importante per un film non è che sia capito ma che provochi un'emozione, un'esperienza in chi lo guarda"*.⁶

Il film non si dà allora nella modalità della rappresentazione, come un sogno non è completamente ricostruibile una volta svegli, come un'architettura non può mai essere abbracciato completamente con lo sguardo. È solo nella totalità, al termine dell'esperienza, che ha senso far scattare qualsiasi tipo di approccio, ma sarà proprio la totalità, come in *Shining*, a sfuggire ogni volta.

Nato dall'omonimo romanzo di Stephen King, *Shining* si pone immediatamente come un'opera non ricostruibile, composta da strati di immagini che si sovrappongono e si sfogliano.

La vicenda ruota intorno alla famiglia Torrance. Jack, il padre, accetta il posto di custode invernale nell'elegante e isolato Overlook Hotel, accompagnato dalla moglie Wendy e il figlio Danny. Jack incarna il tipico personaggio kubrickiano frustrato, incapace di sfuggire al proprio destino; il suo progetto di scrivere un romanzo verrà infatti ben presto sostituito da quello che gli detta la forza incontrollabile e invisibile dell'Overlook. E' l'Hotel il vero soggetto del racconto, il suo ordine ossessivo e la sua simmetria sono segni di una perfezione solo apparente; enorme labirinto in cui Danny mostra di sapersi muovere con sorprendente destrezza, l'Overlook è un gigantesco album di fotografie in cui i fantasmi sono istantanee che appaiono e scompaiono. Edificato su di un antico cimitero indiano, ciò che chiede a Jack è il perpetuarsi di quella volontà appropriatrice, quell'esigenza di cancellazione della memoria su cui esso stesso

⁵ J. Agel, *The making of Kubrick's 2001*, Signet, New York 1970

⁶ A. Tassone (a cura di), *Parla il cinema italiano*, vol. I, Il Formichiere, Milano 1979

è costruito. Ma sarà Danny alla fine, anche grazie all'aiuto del suo doppio Tony, apportatore dello *shining*, che gli permette di vedere oltre la superficie apparentemente rassicurante dell'albergo, a mostrarsi in grado di ribaltare il ruolo di vittima sacrificale permettendo la morte del padre.

Se appare indiscutibile l'inserimento nel filone tradizionale del genere horror, cui si rivolge con evidenti richiami tematici e figurativi (la casa stregata, i fantasmi, la pazzia, il patto col diavolo, il vampirismo, ecc.), *Shining* mostra al contempo un processo di sottrazione, attraverso il quale si allontana decisamente dalla moda orripilante del periodo, preferendo alla decomposizione corporale quella mentale. Kubrick in particolare opera il ribaltamento di alcuni stereotipi figurativi fondanti la poetica dell'orrore, quali ad esempio il contrasto cromatico buio/luce e quello topologico interno/esterno.

In tutti i film horror la categoria buio/luce è associata ai contenuti male/bene. Qui avviene esattamente il contrario: tutto l'orrore si esprime sotto la luce, lo stesso Overlook Hotel è sempre inspiegabilmente illuminato, mentre le scene notturne coincidono con aspetti positivi. Anche la categoria interno/esterno si trova ribaltata: la casa non è più luogo nel quale ripararsi dai pericoli esterni, ma costituisce l'incarnazione stessa del male: l'Overlook tracima di sangue e solo fuori, nel labirinto, Danny trova la salvezza.

L'immaginario dell'orrore si era tradizionalmente nutrito, forse più di altri modelli formali, di temi e convenzioni cui la musica ad esso associata, quale sussidio all'amplificazione dei turbamenti emotivi, non faceva certo eccezione, identificandosi con formule roboanti spesso più attente al facile sussulto che a sottili meccanismi generativi della paura. Ciò che Kubrick cerca, anche attraverso la musica, è in realtà una dimensione interiore dell'horror.

Affidato il commento musicale a Wendy Carlos e Rachel Elkind, si dedica personalmente a ricercare tra i brani contemporanei di linguaggio avanzato, quelli il cui modello espressivo sia potentemente emotivo, individuando nel repertorio di György Ligeti e Krzysztof Penderecki quelli capaci di evocare quel senso dell'ignoto, del trascendente cercato. Li completa inoltre con *Musica per archi, percussioni e celesta* di Béla Bartók e alcuni ballabili degli anni '20 e '30.

Il contributo di Carlos al testo musicale si riduce alla pagina che cuce i titoli di testa, una rielaborazione elettronica di un brano della *Sinfonia fantastica* di Hector Berlioz e un secondo intervento, *Rocky Mountains*, giocato su pedali accordali, cluster e glissati discendenti, che sembrano anticipare, della salita della famiglia Torrance verso l'albergo, la discesa verso l'abisso. Decisamente ironica è la funzione dei ballabili, incolpevoli e impassibili portavoce del genius loci, che con la loro innocente spensieratezza si caricano di un senso di orrore ben più palpabile dei brani volutamente spaventevoli di Carlos: pensiamo a *It's all forgotten now* che accompagna il dialogo nella toilette rossa tra l'immemore Jack e il glaciale Grady, che gli ricorda di essere lui il custode, e da sempre; subito seguita da *Home* che, quasi a sancire l'agghiacciante rivelazione, riunisce Jack alla sua vera casa, l'Hotel dal quale, malgrado le apparenze, non si è mai allontanato.

Ed è sempre nel segno dell'ironia che sullo scrittore Jack Torrance, in un gioco di specchi, sembrerebbe allungarsi l'ombra stessa di Kubrick; condizione questa che ha portato ad alcune riflessioni sul controllo dei materiali elaborati da parte del regista.⁷ Come Jack, apparentemente burattinaio delle esistenze altrui, è in realtà burattino nelle mani di forze che lo trascendono, così l'opera filmica è in grado di attrarre nella propria orbita l'(in)colpevole manovratore che rischia di essere condizionato nel suo metodo. Ma Kubrick, a differenza di Jack che rinvia di continuo il confronto finale, interviene sull'opera con ulteriori atti di sabotaggio, che si rivelano ben presto segni di una chiara progettualità, dimostrando di esercitare il suo controllo *in absentia* apparente.

Fin dalle prime inquadrature *Shining* mostra una serie di errori e di pecche tecniche il cui numero e la cui evidenza sono tali che non si può non pensare ad un chiaro disegno concettuale volto a minare il normale rigore logico narrativo.

⁷ S. Bassetti, *La musica secondo Kubrick*, Lindau, Torino 2002

E' il caso dell'ombra di elicottero che appare per più di un secondo sulla parete della montagna percorsa dalla macchina dei Torrance, cui fanno seguito: macchine da scrivere che cambiano colore; nomi di personaggi che cambiano senza ragione; porte, sfondate a metà, che dopo uno stacco si rivelano ugualmente devastate anche sul pannello adiacente; un labirinto che non compare nelle inquadrature aeree dell'Hotel ma è luogo fondamentale della vicenda e inoltre si scopre sostanzialmente difforme dal modellino che lo dovrebbe replicare in scala.

Se questi esempi non hanno ancora convinto il lettore più scettico, vorrei citare la sequenza in cui viene mostrato il congelatore a Wendy e Danny. I personaggi attraversano la cucina ed entrano in un corridoio (sullo sfondo si vede la cucina); il cuoco Hallorann afferra dall'esterno la maniglia a destra, ma nel controcampo dall'interno la porta si apre nel verso opposto. Una volta usciti, inoltre, anche lo sfondo è cambiato: non c'è più la cucina ma un'uscita di sicurezza!

Appare dunque chiaro come queste "imperfezioni" formali siano tracce di un metodo, quello di Kubrick, in cui "la *struttura*, si fa a sua volta *contenuto*, integrando così la sostanza narrativa propriamente intesa e raddoppiandone disorientamento e ambiguità: a insinuare la nozione, con misure prima solo strutturali e poi, nel seguito, anche tradizionalmente narrative, di un universo altro, in apparenza coincidente con quello conosciuto ma regolato da logiche estranee, e dappriocipio segnalato solo da quelle smagliature formali che di questa alterità si fanno indizio e spia; sinchè questo universo parallelo non si mostrerà sempre più nitidamente nella sua furente virulenza, rompendo infine ogni argine e ogni pretesa identità col mondo reale".⁸

Fonte principale del film, indicata dallo stesso regista, è il saggio di Freud *Il perturbante*⁹. Il titolo originale è *Das unheimlich*, ovvero il 'non familiare'. Il perturbante infatti, secondo Freud, rappresenta quel particolare sentimento della paura che trae origine da ciò che un tempo era stato familiare per l'uomo e invece, all'improvviso, torna in vesti ostili e minacciose.

Freud fa osservare come nella lingua tedesca la parolina *heimlich* (familiare, intimo, fidato) assuma molteplici sfumature di significato, fino a coincidere con il suo contrario *unheimlich* (nascosto, celato). Il perturbante è allora "ciò che sarebbe dovuto rimanere nascosto, e invece è affiorato".

Questa ambiguità di senso, della quale nessuno a questo punto del discorso potrà più meravigliarsi, è la stessa che investe la parola inglese *overlook*, che può intendersi sia come 'dominare con lo sguardo', 'sorvegliare', che 'lasciarsi sfuggire', 'far finta di non vedere'.

Ma è la vicenda stessa, nella sua articolazione, nell'accumulazione di incongruenze e informazioni incompatibili, nella conclusione che nulla in realtà conclude, ad esprimere una molteplicità di senso attraverso l'inosservanza dei principi razionali fondanti.

Pensiamo all'idea di tempo che in *Shining* viene polverizzata in piani multipli che si sovrappongono e intersecano a partire dalla sequenza in cui viene mostrata la famigerata camera 237, subendo poi una graduale compressione sottolineata dagli intertitoli cronologici sempre più ravvicinati.

Sempre in riferimento al tempo merita un'osservazione il brano *Lontano*. La musica di Ligeti disegna un mondo di vibrazioni, di fremiti sul cui sfondo le particelle sonore si mescolano, si scontrano, si dissolvono in un fluire magico che, vanificando il concetto di lontananza, modifica la percezione del tempo.

*"Si tratta di una metamorfosi di costellazioni di intervalli, il che significa che certe figure armoniche si sviluppano in qualche modo in qualcosa d'altro [...] Questi processi si svelano progressivamente all'ascoltatore, come quando uno rientra in una zona d'ombra dopo essere stato esposto ai raggi accecanti del sole e ricomincia a percepire poco a poco i colori e i contorni"*¹⁰

⁸ S. Bassetti, *La musica secondo Kubrick*, op. cit.

⁹ S. Freud, *Opere 1905/1921*, Newton Compton, Roma 1992

¹⁰ G. Cremonini, *Shining*, Lindau, Torino 1999

Le fugaci apparizioni sembrano contenere l'invito ad un ascolto ipnotico, evocando quella memoria involontaria, che conserva ciò che viene sistematicamente deformato e annientato dalla coscienza.

Non a caso il brano accompagna la sequenza in cui Danny vede per la prima volta le gemelle, segnando per l'appunto il primo *shining*, e con esso la natura nascosta dell'Overlook.

All'Adagio della *Musica per archi, percussioni e celesta* di Bartók, alle sue straordinarie atmosfere notturne e idee cromatiche vengono affidate le sequenze in cui Danny è tentato di aprire per la prima volta la porta della camera 237, e quella del colloquio tra Jack e Danny, unico momento di confidenza tra padre e figlio.

La figura che rappresenta l'essenza fisica e simbolica di *Shining* non può che essere il labirinto, struttura irrisolvibile riprodotta dallo stesso Overlook Hotel, ma che riflette al contempo il senso di disorientamento dello spettatore che si trova a fare i conti con la continua moltiplicazione di tasselli imperfettamente combacianti.

La musica è a sua volta espressione di questa dimensione frastornante. Il testo musicale viene sottoposto a continue amputazioni, manipolazioni e ricombinazioni a loro volta labirintiche, nel segno di un sempre più radicale interesse per l'impianto concettuale e l'integrità originarie, privilegiando il dato connotativo da ricontestualizzare di volta in volta.

Nell'istante in cui Wendy impugna la mazza da baseball prende avvio un flusso sonoro che fonde tra loro segmenti tratti da *Polymorphia*, *Ewangelia* e *Kanon Paschy* da *Utrenija*, *The dream of Jacob*, *De natura sonoris n.1* e *De natura sonoris n.2*. La logica tematica e quella formale sono disertate a favore delle impressioni sonore assemblate secondo una concezione collagistica.

Accanto a questa metodologia si accompagna un atteggiamento attento alla regolazione sincronica tra accentuazioni ritmiche espressive e gesti o eventi del rappresentato. Pensiamo ai colpi d'ascia, ma anche a improvvisi primi piani che fissano il loro modello di riferimento nei cartoon, con le loro sottolineature sonore ridondanti. Non a caso Wendy si avvia a caccia di Jack sulle movenze musicali di *Roadrunner*, e in due momenti la TV trasmette cartoni animati; ricordiamo come Kubrick indichi proprio questi ultimi come veicoli di una violenza inaudita, liquidata superficialmente come innocua.

Il crescendo audiovisivo che il regista trasmette al pubblico culminerà nel suo illusorio finale, racchiuso nell'istantanea del 4 luglio 1921.

Jack Torrance muore bloccato nel ghiaccio. Il tempo si arresta. Chi avanza nell'Overlook verso la parete con le fotografie è la sua immagine congelata, ma non solo: tutto il film, le immagini, i suoni, ciò che lo spettatore ha visto o creduto di vedere fino a quel momento, ciò che ha intuito o invece gli è sfuggito, tutta questa massa densa accompagna Jack verso quell'istantanea, la porta che in fondo era rimasta aperta solo per lui.

Come Hallorann, il cuoco dotato anch'egli di luccicanza, aveva confidato al piccolo Danny: *It's just like the pictures in a book*; così anche il film, fisso in quell'istantanea, regredisce alla fotografia, luogo originario da cui tutto il cinema proviene.