

Giuseppe Fornari

SACRIFICIO AD OCCHI SBARRATI. L'EPOCA DELLA MORTE DI DIO

IN EYES WIDE SHUT DI STANLEY KUBRICK

E il massacro volge in lussuria: e
la lussuria in estasi contemplata nel
grano sifilitico che s'attorciglia al
mio collo, stremato dai troppi abbandoni.

Abbandonarsi al vuoto sesso e poi ritenersi
anche insudiciati dalla nera pece del
fare così angusto dei poveri

Sesso e violenza s'abbandonarono e
si ritrovarono infradiciati quel mattino
glorioso ove tutto cadde a pezzi ...

Amelia Rosselli¹

Shibboleth

La prima domanda che si impone, o dovrebbe imporsi, allo spettatore dell'ultimo film di Stanley Kubrick, uscito nel 1999, è il significato del titolo.² Esso vuol dire alla lettera *Occhi spalancati chiusi*, e potrebbe forse essere reso in italiano con l'espressione "ad occhi sbarrati", dove gli occhi sono sì aperti, ma troppo, così che non vedono, restano ciechi. Una condizione che, prima che psicologica, era un tempo collettiva, rituale. Non era però facile rendere l'ossimoro in una traduzione diretta e idiomatica, e il titolo è pertanto rimasto nell'originale, verrebbe voglia di aggiungere per scelta dello stesso Kubrick, che controllava con encomiabile maniacalità le traduzioni di tutti i suoi lavori, anche se in questo caso la morte improvvisa gli ha impedito di seguire la fase conclusiva della diffusione del film.³ Il titolo non tradotto ci presenta nondimeno altre difficoltà. Nell'imperante vezzo di lasciare i film anglofoni, cioè americani, nel titolo originale, il facile rischio è infatti di non interrogarsi sul vero senso dell'enigmatica intitolazione.

Lo stesso Kubrick sembra interagire con le difficoltà che la mancata traduzione del titolo innesca, e lo fa con un coinvolgimento diretto del nostro Paese che, in particolare nella cultura anglosassone, ha sempre goduto di una forte connotazione simbolica, sia per il suo passato culturale che per la sua storia religiosa. In una breve sequenza, inserita durante l'incontro del protagonista con una prostituta, e tagliata

per ragioni di doppiaggio nell'edizione italiana, la moglie assiste alla televisione al seguente dialogo surreale, ambientato fra i tavolini di un caffè in Piazza S. Marco:

TURISTA Thank you.

CAMERIERE Prego, prego.

TURISTA Grazie.

CAMERIERE You are welcome.

TURISTA (*rivolto a un altro*) If I was Italian he'd have answered me in Italian.

La scenetta è un piccolo gioiello di umorismo e di giochi allusivi. Il rimando più macroscopico, anticipato da una tipica veduta di stile settecentesco del Palazzo Ducale in un'altra inquadratura del film, è alla città da cui Kubrick ha preso le maschere usate nell'episodio dell'orgia, che sono quelle del carnevale di Venezia. Ma a intrigare è la paradossalità del breve colloquio, in cui il turista e il cameriere si scambiano per due volte le stesse battute convenzionali, invertendo ogni volta la lingua utilizzata (e, si noti, sempre con accento perfetto). Conoscendo Kubrick, l'ipotesi più seducente è che si tratti di un elegantissimo segnale, di una *mise en abîme*, mirante a trasmetterci la chiave di lettura dell'intero film, alla cui scena culminante fa esplicita allusione Venezia. La schizofrenia linguistica dei due interlocutori, che si direbbe esprimere un'incomunicabilità senza scampo, in realtà non ostacola il dialogo perché la volontà di comunicare persiste, con l'ovvia motivazione di una mancia. È come se i due personaggi indossassero delle maschere linguistiche, che però cadono non appena andiamo al sodo della comunicazione: nel caso in cui questo avvenga, ci viene allora data la "mancia" della comprensione.

Eppure, questo apparente ottimismo comunicativo rimane ingannevole, in quanto nasce da una precisa consapevolezza delle difficoltà a far pervenire il messaggio: la banalità e ritualità del breve dialogo ci rammenta l'esiguità e irrisorietà del compenso. Kubrick non si fa illusioni sulla disponibilità a comprendere ciò che vuole dirci, e questo a partire dal luogo da cui ha preso spunto per le sequenze più spettacolari della sua storia. Nelle reazioni tipiche al film ognuno resterà rinchiuso all'interno del proprio linguaggio, e il premio sarà quello irrilevante di una piccola mancia. Ma non è tutto. La battuta finale del turista («Se ero italiano mi avrebbe risposto in italiano») indica forse da ultimo la possibilità di una perfetta congruità di linguaggio, che si attuerebbe se l'interlocutore appartenesse in pieno allo scenario simbolico da cui le maschere vengono (l'essere italiani, Venezia). Il gioco d'incastri lingui-

stico, su cui si regge l'intera vicenda, potrebbe trovare la corrispondenza perfetta, ma allora siamo noi a dover diventare "veneziani", "italiani". Dovremo tornare su questa possibilità quando arriveremo a ciò che si nasconde sotto le maschere della rappresentazione.

Il titolo è la maschera d'esordio, a cui seguiranno le maschere della scena centrale della vicenda, e quelle della sua intera costruzione narrativa, sapiente gioco di specchi di cui dobbiamo mostrarci all'altezza. La constatazione è che molti degli spettatori si fermano già al primo ostacolo rappresentato dal titolo, magari con l'aggravante di una conoscenza approssimativa della lingua inglese. L'inglese è ormai una sorta di *shibboleth*, l'espressione usata in un episodio biblico dagli ebrei per riconoscere dalla pronuncia, e di conseguenza eliminare, chi non apparteneva alla loro nazione. La differenza è che l'inglese serve oggi a certificare il contrario, ossia a dimostrare di essere cittadini del mondo globalizzato, e piuttosto che non superare codesto *shibboleth* universale non pochi tra noi sono disposti a far finta di capirlo (un piccolo esperimento: quanti di noi hanno avuto il coraggio di chiedere ad altri il senso esatto del titolo?). A livello narratologico il risultato di questa sottrazione semantica è di espellere, non lo straniero indesiderato di nazioni sempre più malcerte, bensì il messaggio che il titolo designa e nasconde, con conseguenze non meno violente sotto il profilo conoscitivo. Chi sarà capace di intendere l'"italiano" a cui la maschera anglo-veneziana del titolo allude?

Ma questo è solo l'inizio dei trabocchetti. L'intera vicenda è strettamente connessa con le tematiche sessuali, che ne costituiscono anzi il leitmotiv onnipresente, ossessivo. Ed è forse il sesso il più grande *shibboleth* del nostro tempo, se non rispondiamo al quale veniamo giudicati fuori posto, cioè inesistenti. Uno *shibboleth* che dev'essere "fatto" e che si deve accompagnare a ciò che viene "detto", con la dimensione intermedia di ciò che viene "mostrato" (dove il "detto", sotto forma di doppi sensi e parolacce, e il "mostrato", sotto forma di curiosità e voyeurismo, possono sostituire in parte o in tutto il "fatto", purché se ne assicuri il circuito collettivo, vale a dire rituale). I paralleli religiosi sono remoti quanto calzanti, e più precisamente con i *dromena*, i *legomena* e i *deiknymena*, le cose "fatte", "dette" e "mostrate" del rito sacrificale greco. Alla parola d'ordine della festa orgiastica, a cui il protagonista partecipa come voyeuristico intruso, si dovrebbe accompagnare la piena partecipazione all'orgia medesima, e alla conoscenza imperfetta della *password* si accompagna il mancato conseguimento del piacere erotico. Il riconoscimento sociale è primario, ed è singolare notare come le interpretazioni usuali del film, monotonamente assestate sul dogma formale che liquida i contenuti, cada proprio riguardo all'aspetto sessuale nel

più ingenuo dei contenutismi, come se tale tema fosse bastamente a se stesso e non fosse il segno di qualcos'altro, di un contenuto storico e umano che per suo mezzo ci parla.

È il sesso a trasformarsi in un altro *shibboleth* conoscitivo, tanto più efficace quanto più vicino al centro di tutto, a ciò che si manifesta sotto i nostri occhi e che i nostri occhi si ostinano a non guardare, restando appunto "sbarrati". La verità è che *Eyes Wide Shut*, a dispetto e in ragione del suo tema insistentemente sessuale, è la pellicola meno erotica che si possa immaginare: tutto si svolge come in un atroce documentario, e il nostro sguardo è quasi costretto, con uno sforzo che ricorda la nostra origine culturale, a una strana oggettività che ci turba e ci lascia interdetti, interdicendo le facili scappatoie della complicità o dello scandalo.

Sono considerazioni che si limitano ad anticipare il cuore del mio discorso. La mia analisi si concentrerà dapprima sul confronto con l'opera letteraria da cui Kubrick ha ricavato il suo film, *Traumnovelle* (*Doppio sogno*, 1926) di Arthur Schnitzler,⁴ per poi affrontare in tre tappe l'operazione compiuta dal regista americano. Comune a entrambe le opere è un'indagine non solo sul desiderio, ma più ancora sulle sue premesse culturali e culturali, cioè in una parola antropologiche, indagine che in Kubrick trova un eccezionale momento di condensazione e maturazione.⁵

Morte di Dio e desiderio

La vicenda di *Doppio sogno* ci racconta dei turbamenti di due giovani sposi, Fridolin e Albertine, di condizione sociale elevata e in possesso di tutti i requisiti per un'esistenza socialmente perfetta, per una compiuta felicità, dall'amore "ideale" fra marito e moglie, a una bellissima bambina amata teneramente da entrambi. L'idillio piuttosto stucchevole che parrebbe minacciare il lettore fortunatamente si incrina fin dalla prima pagina. Fridolin e Albertine sono stati a un ballo in maschera il giorno precedente e senza rendersene conto si muovono ancora nell'atmosfera di trasgressione respirata alla festa. Fridolin si era trovato fra «due maschere in domino rosso che non era riuscito a identificare, sebbene esse conoscessero con sorprendente precisione ogni specie di storielle dell'epoca in cui era studente.» Albertine si era invece trovata alle prese con «uno sconosciuto dall'aria malinconica e blasé e dall'accento straniero, palesemente polacco, che l'aveva dapprima affascinata, poi all'improvviso offesa e addirittura spaventata con una insolente parolaccia.» Come conseguenza i due coniugi, ritrovatisi assieme, avevano finto di essersi appena conosciuti, recitando «una

commedia della galanteria, del diniego, della seduzione», col risultato che «dopo una veloce corsa in carrozza attraverso la bianca notte invernale, si erano abbandonati a casa l'uno nelle braccia dell'altra, amandosi ardentemente come non accadeva più da tempo.» Dove, sotto le apparenze rassicuranti e borghesi, ci viene detto che il loro matrimonio "ideale" denuncia già i primi segni di stanchezza, e che il desiderio dei due avrebbe bisogno, per ravvivarsi, della spezia poco rassicurante del travestimento e della trasgressione, sia pur immaginaria. Ma, per quel che concerne il significato, lo scarto tra azioni immaginate e compiute perde di rilevanza, dato che entrambe esprimono fasi diverse di un medesimo desiderio. Tutta la struttura della novella si regge su tale scambio continuo.

La conversazione che marito e moglie avviano al risveglio partendo dalla strana parentesi della festa li porta così «a un discorso più serio su quei desideri nascosti, appena presentiti, che possono originare torbidi e pericolosi vortici anche nell'anima più limpida e pura, e parlarono di quelle regioni segrete che ora li attraevano appena, ma verso cui avrebbe potuto una volta o l'altra spingerli, anche se solo in sogno, l'inafferrabile vento del destino.» Su questo abbrivio, Albertine racconta al marito di un giovane da lei incontrato durante le loro vacanze dell'anno precedente in Danimarca. La donna era stata presa da un desiderio violento verso lo sconosciuto giovanotto, con cui si era scambiata un semplice sguardo:

Se mi avesse chiamata – così pensavo – non avrei potuto resistergli. Ritenevo di essere pronta a tutto; mi credevo pressoché decisa a sacrificare te, la bambina, il mio avvenire e allo stesso tempo – puoi capirlo? – mi eri più caro che mai.

A sua volta Fridolin, ingelositosi, racconta alla moglie di un piccolo incidente accadutogli alla fine delle stesse vacanze, quando si era imbattuto in una ragazzina sui quindici anni, completamente nuda nel suo corpo acerbo eppure già maturo e capace di accendere il suo desiderio. La realtà giunge così allo scoperto, non tanto la realtà del tradimento potenzialmente presente già nel pieno dell'idillio matrimoniale, quanto la realtà dell'accidentalità fortuita e combinatoria, in virtù della quale, al posto del partner amato, ci sarebbe potuta essere benissimo un'altra persona. La gelosia retrospettiva sui partner potenziali o effettivi dell'altro prima della conoscenza reciproca non è semplice bramosia di possesso, ma rifiuto ad ammettere che il desiderio non fa che dare veste illusoriamente definitiva al processo più instabile e seriale che sia immaginabile, quello della sostituzione. Il matrimonio si presenta in

tal modo come una sostituzione temporaneamente bloccata, e pronta a recuperare, in qualsivoglia frangente, la sua vera natura. L'amore eterno appare così già potenzialmente distrutto. Esso risulta difatti contraddittorio, non perché "eterno", dal momento che eterno è in sostanza sinonimo di "vitalizio", ma perché pretende di essere a un tempo compiutamente transitivo, nella reciprocità senza fine del mutuo desiderarsi, e rigorosamente intransitivo, nell'esclusione assoluta di estranei, di "terzi". La stessa perfetta transitività realizzata rimanda, come per contagio, alla rottura del fragile muro intransitivo che dovrebbe eternamente preservare i due amanti. L'intransitività non è che transitività temporaneamente fermata.

Da questo istante si dipana la vicenda principale, quella relativa al marito, di cui lo scrittore sottolinea la simmetria con i ricordi e i sogni di Albertine, ma che ciò nonostante ci presenta il nucleo dinamico del racconto, il suo centro narrativo. Fridolin, uscendo di casa per assolvere i suoi doveri di medico, si trova gettato di colpo nel regno della transitività illimitata che è propria del desiderio, nel regno della trasgressione. La scena che segue, tipicamente schnitzleriana, si carica di un'ambivalenza umoristica e tragica che si ritrova, in forme più surreali ed estreme, anche in Kafka. La figlia di un paziente morto, Marianne, nella veglia angosciata sul corpo del genitore, dichiara il suo amore a lungo represso per Fridolin, e la circostanza non sorprende il medico ormai in fase di ribellione, improvvisamente oscillante fra l'imbarazzo e un sensazione di rinnovata potenza, di cui il sesso è la traduzione più elementare. Uscito dalla casa e liberatosi dall'impasse a un tempo lusinghiera e penosa di scoprirsi oggetto di un desiderio senza speranze, Fridolin si imbatte in una compagnia di studenti che lo insolentisce, riprendendo la duplicazione della sua *débauche* studentesca rammentatagli dalle due maschere in domino rosso. Si innesca una rapida discesa agli inferi, all'interno di uno spazio sociale ormai traballante, dove il degrado si attua anche passando da un marciapiede all'altro di una stessa strada: «si trovò in una stradina in cui si aggiravano solo alcune squallide prostitute a caccia notturna di uomini. Che atmosfera spettrale, pensò.»

L'atmosfera spettrale della trasgressione sociale ed erotica ottiene il risultato di rendere spettrale la normalità: essa ha quindi un valore di soglia e di iniziazione che contribuisce a rendere desiderabili le trasgressioni che si svolgono al di là della soglia. Fridolin si lascia attirare nella casa di una giovane prostituta, con la quale non va a letto, ma che gli lascia un'eccitazione confusa, inutilmente controllata dalle reazioni moraleggianti dell'uomo, che pensa di portare il giorno dopo «vino e leccornie a quella povera, cara ragazza.» Si avverte un crescendo

di sensi di colpa che indica la decisione sempre più determinata di infrangerli.

Il pannello successivo mostra Fridolin che incontra a un bar un vecchio compagno di bisbocce lì assunto come pianista, Nachtigall, altra figura trasgressiva e socialmente spostata, che al concludere gli studi di medicina aveva preferito condurre una vita di eterno *bobémien*. Nachtigall è dunque il perfetto *alter ego* del protagonista, ed è lui a fargli balenare l'attrattiva di una festa segreta a cui doveva recarsi professionalmente quella notte, un ballo mascherato dalle caratteristiche palesemente orgiastiche, accessibile solo a un'esoterica élite, dietro una parola d'ordine che l'ormai lanciatisimo Fridolin riesce a strappare all'amico chiacchierone (quasi scontatamente: "Danimarca"). Fridolin si procura il costume e la maschera da un mascheraio equivoco, la cui figlia gioca con due clienti che il padre minaccia e segretamente tollera (altra scena di sapore kafkiano), e dopo questa ulteriore situazione liminare il protagonista si lancia in una folle corsa in carrozza verso la festa misteriosa. Il ritrovo in maschera è all'insegna della messinscena sacrilega. Tutte le maschere sono «in costumi ecclesiastici», e la musica di accompagnamento è «una melodia sacra italiana», che nel mondo germanico assume una connotazione eccitante di atmosfera del Sud, anticipata dalla temperatura insolitamente calda per la stagione invernale, atmosfera che si unisce al doppio registro di un'eredità religiosa ancora presente ma rovesciata con logica carnevalesca (si presenta già l'associazione simbolica che Kubrick riprende nei suoi riferimenti veneziani). L'ambiente è quello di un mondo di origine aristocratico-ecclesiale consegnato a un imminente disfacimento.

Una monaca sfiora l'intruso e lo mette in guardia: «Non si volti. Fa ancora in tempo ad allontanarsi. Lei è estraneo all'ambiente. Se la scoprissero, per lei finirebbe male.» Fridolin non obbedisce e si lascia prendere dall'eccitazione crescente, pur non cessando di fare da spettatore:

...nella sala di fronte, illuminata invece di una luce accecante, c'erano donne immobili, il capo, la fronte e il collo avvolti in veli scuri, mascherine nere di pizzo sul viso, ma per il resto completamente nude. Gli occhi di Fridolin erravano cupidi dalle formose alle snelle, dalle delicate alle splendide e fiorenti; e poiché ognuna di quelle figure nude restava pur sempre un segreto e dalle mascherine nere grandi occhi si volgevano raggianti verso di lui come il più insolubile degli enigmi, l'ineffabile piacere della vista gli si trasformava in un quasi insopportabile tormento di desiderio. [...] e improvvisamente, come se fossero inseguiti, i monaci lasciarono la sala in penombra non più vestiti delle loro tonache, ma in festosi costumi da cavalieri bianchi, gialli,

azzurri, rossi e si precipitarono tutti verso le donne che li accolsero con risate furenti, quasi malvagie.⁶

Questa epifania del desiderio non è una sommatoria di desideri individuali che si trovano insieme per godere di una perversa complicità, o meglio non è semplicemente questo. Essa è innanzi tutto il recupero della condizione più originaria del desiderio, nella letteratura italiana impareggiabilmente esplorato da d'Annunzio (si pensi a *Il piacere*): la dimensione collettiva. I partecipanti all'orgia non si trovano insieme perché desiderano, bensì desiderano perché si trovano insieme. L'ingrediente collettivo, nella sessualità umana che sembrerebbe il trionfo della *privacy*, ne è invece una condizione originaria. La segretezza di cui normalmente la circondiamo ne rappresenta una necessaria difesa, giacché nulla eccita il desiderio sessuale degli altri come la vista del sesso, ma l'orizzonte collettivo resta la condizione sociale dell'intimità e la rende proprio per questo eccitante. L'intimità ha quindi bisogno della pubblicità perché se ne alimenta, ed è con estrema facilità che la nostra pudicizia si trasforma in esibizionismo nascosto, in adescamento di un voyeurismo erratico e universale. L'esibizionismo viene di norma espletato a livello verbale e simbolico, ed è tradizionale appannaggio soprattutto del mondo maschile, ma ci possono essere e ci sono situazioni più spinte, in cui la condivisione sociale è diretta, in cui lo stare insieme si fa condizione immediata dell'atto sessuale e l'atto sessuale si fa a sua volta conferma e alimento dello stare insieme. Condizione supremamente instabile e pericolosa poiché la vicinanza dell'oggetto desiderativo, il brutale esercizio del suo possesso possono provocare il confronto, il fallimento, lo scontro. È la situazione di rivalità contagiosa a cui Girard ha dedicato i suoi scritti, anche se poco curandosi dell'aspetto corporeo e sessuale (cioè anche potenzialmente generativo) del desiderio.

La pericolosità del desiderio collettivo implica che l'orgia per funzionare deve avere un dispositivo interno di funzionamento, dev'essere rito, un rito che, come bene ha compreso Bataille, prevede la trasgressione quale polo necessario e nascosto della normalità. E dal momento che questa alternanza si oppone alla ritualizzazione cristiana, nella quale ogni trasgressione si concentra e ricade sul figlio di Dio che si offre in sacrificio per tutti, ne discende che l'orgia si presenta come rovesciamento blasfemo del rito cristiano, come sua caricatura rovesciata e irridente. Il cristianesimo sta uscendo dalla polarità sociale perché ha osato rifiutarla e rovesciarla di significato, così che la società gli infligge una nuova normalità decristianizzata, che consuma i suoi riti alle spese della vecchia religione incapace, nei suoi stessi esponenti, di

contenere le spinte di cui pure avrebbe la conoscenza. Ma la deriva di un cristianesimo storico decadente, in quanto partecipe anch'esso del desiderio di tutti, resta per adesso secondaria. Ciò che ora conta è il disvelarsi delle strutture collettive di desiderio, messe gradatamente a nudo dalla presa di coscienza cristiana. Che la cerimonia a cui assiste Fridolin sia definibile come rito satanico (un satanismo erotico già introdotto nel XVIII secolo, come ci testimonia il marchese de Sade) denota, prima che un'opposizione grottesca, un aggirarsi all'interno del disvelamento cristiano, che si riesce a capovolgere, più che a cancellare. La parodia perversa del rito cristiano ne sottolinea l'imprescindibilità conoscitiva; nello stesso tempo, la determinazione feroce con cui viene attaccato ed irriso ne indica la fragilità, visto che un intero mondo gli si sta ribellando.

Il desiderio di gruppo, a cui Fridolin partecipa con complicità voyeuristica, rinfocola la sua attrazione per la donna misteriosa che l'ha messo in guardia, col risultato che il desiderio per lei raggiunge il suo acme nella fase culminante del rito. Approssimarsi del desiderio e approssimarsi del pericolo vengono a coincidere. La donna lo mette in guardia:

«...Ho cercato di sviarli, ma ti dico subito che non mi riuscirà ancora per molto. Fuggi prima che sia troppo tardi. E ogni attimo può essere troppo tardi. Bada che non seguano le tue tracce. Nessuno deve venire a sapere chi sei. La tua tranquillità, la pace della tua esistenza (*deines Daseins*) sarebbero finite per sempre. Vai!»

«Ti rivedrò? »

«Impossibile.»

«Allora resto.»

Il suo corpo nudo fu scosso da un tremito che gli si trasmise e quasi gli ottenne i sensi.

«Non può essere in gioco più della mia vita» disse, «e in questo momento tu vali la mia vita. »⁷

Normalmente una scena del genere è interpretata in chiave psicologica e non ci potrebbe essere fraintendimento più madornale, non perché la psicologia non c'entri, ma perché la scena ci conduce alla fonte della psicologia, una fonte che è imitativa, collettiva, rituale. La radicalità del desiderio vicino all'oggetto indica l'avvicinamento al desiderio come radice di sé, che la stessa espressione tedesca per "esistenza", *Dasein*, sottolinea. È il fondamento ontologico del personaggio in quanto *Dasein* ad essere in gioco, ma tutto ciò non è speculativamente ontologico come in Heidegger, bensì concretamente storico, antropologico. Il

“mettere in gioco” (*dem Spiel stehen*) implica alla lettera il mettere a rischio la propria stessa vita perché il fondamento della vita è toccato, la sua radice è posta allo scoperto. Poiché dalla realizzazione di questo desiderio originario discende la stessa vita, raggiungerlo vuol dire raggiungere questa dimensione fondante, cioè oltrepassare la vita, il che può significare, meno poeticamente, essere uccisi, essere sacrificati.

L’annuncio della morte di Dio di cui parla Nietzsche è appunto il disvelarsi di questa circolarità originaria, che più nulla copre, ma che tutti cercano di allontanare. Tale annuncio non consiste nella notizia dell’inesistenza di Dio, come monotonamente ripetono gli esegeti, quanto nella rivelazione che Dio è stato ucciso, che Dio è la vittima sacrificale degli uomini, di tutti gli uomini. Ma l’annuncio dell’uomo folle dell’aforisma 125 della *Gaia scienza* viene irriso e respinto dalla folla al mercato, simbolo di quelle che sarebbero diventate le masse contemporanee, e degli stessi intellettuali che se ne sarebbero fatti interpreti. L’età della morte di Dio è infatti anche l’età del rifiuto della morte di Dio, del suo vero senso: si rifiuta e si nega solo ciò che è presente. In un’epoca simile il sesso, unitamente a una serie di accessori che lo potenziano o ne prendono il posto come l’alcool e la droga, si trasforma in strumento per allontanare e dimenticare la morte di Dio, giacché il sesso è presenza del corpo, trionfo vitale del desiderio. In realtà, è precisamente il sesso, con i suoi surrogati, a ricondurre all’influsso incombente della morte di Dio, all’ineluttabilità del suo annuncio. Nella società della morte di Dio gli stessi mezzi che negano disperatamente questo evento angosciante ne divengono la conferma. Si fa sesso con la serietà e l’ossessività ricorsiva degli antichi riti, solo che gli antichi dèi non risorgono, a risorgere è ogni volta il soggetto angosciato che deve confermare se stesso: senonché la conferma dimostra la permanenza della morte di Dio, l’inesistenza delle rassicuranti trasfigurazioni di un tempo, o meglio ancora l’inefficacia dei loro surrogati moderni. Il paradosso nietzschiano dell’autodivinizzazione impossibile (la trasfigurazione in superuomo dionisiaco) si ripercuote su ognuno e si allarga a rito sociale. Ai tempi in cui è ambientata la *Traumnovelle* si tratta ancora della *débauche* di un’élite; nei nostri tempi si tratta della celebrazione di un rituale di massa, come si incaricherà di mostrarci Kubrick. Ma, per cogliere la ricchezza e la vastità di tali implicazioni, dobbiamo seguire la vicenda di Schnitzler fino al suo sfuggente centro, che mostra le conseguenze e insieme lo svanire della logica sacrificale del desiderio.

La serietà del pericolo, e il divieto di infrangere il rito, che è come dire di mettere a nudo le strategie rituali del desiderio nell’epoca della morte di Dio, sono esposti dalla donna misteriosa:

«Una notte saltò in mente a qualcuno di allontanare durante il ballo il velo dal viso di una di noi. Gli fu strappata la mascherina e fu cacciato a frustrate.»

«E... la donna?»

«Forse hai letto di una ragazza giovane e bella... è successo solo poche settimane fa, che si è avvelenata il giorno prima delle nozze.»

Fridolin ricordava persino il nome. Lo disse. Non si trattava di una ragazza di famiglia principesca che era stata fidanzata con un principe italiano?

Ella annuì.⁸

Le analogie fra il togliere il velo e l'atto del disvelare non richiedono particolari commenti. Il togliere il velo coincide con la sentenza di morte di chi è "disvelato" perché la verità dell'arbitrarietà e illusorietà del desiderio coincide con la verità dell'atto da cui nasce la trasfigurazione illusoria, che è un atto di negazione originaria, ossia di uccisione rituale. La verità del fondamento nullo del desiderio, del suo fondarsi sul nulla, è il sapere intollerabile che solo la reiterazione dell'uccisione di Dio può "ri-velare", ambiguità essenziale nel verbo, poiché ormai la stessa azione del rimettere il velo finisce per rivelare la morte di Dio che ad ogni costo si fugge. La consapevolezza del gioco, non paragonabile in alcun modo agli antichi stati rituali, dimostra che non si tratta di un semplice sforzo di ripristinarli, come pensa Girard nella sua interpretazione di Nietzsche, ma di un gioco pericoloso che intende riutilizzare l'antica forza trasfigurante del sacrificio ripetendo *ad infinitum* l'esperienza collettiva e trasfigurante del desiderio. La rappresentazione cosciente non è impedita e bloccata, come negli antichi divieti, bensì spostata continuamente, affinché non sia possibile registrarla e rimanga per così dire a livello subliminale, a livello di sub-rappresentazione collettiva, non di percezione consaputa e cosciente.

È già il funzionamento delle ideologie totalitarie secondo le analisi di Hannah Arendt, con la grossa differenza che la Arendt non avverte la presenza dell'elemento fondatore e sacrificale, il che rende nondimeno la conferma delle sue conclusioni tanto più rimarchevole perché indipendente. Schnitzler si sta riferendo a una situazione ancora residualmente legata al vecchio mondo aristocratico sul punto di scomparire, ma in una fase in cui il fenomeno sta diventando di massa. Che muoia una principessa è secondario, l'importante è che muoia qualcuno affinché il gioco continui: il principio di sostituzione, che è l'essenza del sacrificio, viene rispettato riducendolo alla sua pura formula di funzionamento, trasformandolo in matrice di fungibilità impersonale e illimitata. La prossima vittima resterà rigorosamente

anonima, e nel mondo a cui questo scenario introduce essere vittime significherà automaticamente cadere nell'anonimato, diventare l'occasione di un'applicazione puramente quantitativa del principio di sostituibilità illimitata.

Non dimentichiamo che è alla fine della I guerra mondiale che si conierà la formula del "milite ignoto".

Questo milite ignoto sarà solo la staffetta avanzata degli imminenti olocausti in cui tutti diventeranno "militi ignoti", che è come dire vittime anonime, che non "militano" più da nessuna parte.

La partecipazione di Fridolin alla festa non dura molto. Subito dopo essere stato messo sull'avviso egli è "smascherato", ossia scoperto come elemento intrusivo al quale ingiungere di togliersi materialmente la maschera, cosa che egli si rifiuta categoricamente di fare, ed è a questo punto che avviene la svolta. Nel momento in cui la situazione sta per precipitare, la sconosciuta, «in costume da suora, così come l'aveva vista la prima volta», interviene in suo soccorso:

«Lasciatelo,» disse la suora «sono pronta a riscattarlo» (*ich bin bereit, ihn auszulösen*).

Ci fu un silenzio breve e profondo, come se fosse accaduto qualcosa d'immane, poi il cavaliere nero che aveva chiesto per primo a Fridolin la parola d'ordine, si rivolse alla monaca dicendo: «Conosci le conseguenze di questo tuo atto?»

«Le conosco.»

Come un profondo sospiro di sollievo attraversò la sala.⁹

Il principio di sostituzione si attua, la monaca si "offre" e la sua offerta assume subito una valenza irresistibilmente sacrificale, come sottolinea la lingua tedesca con i diversi e convergenti significati di *Opfer* come vittima, sacrificio e offerta. Il termine non viene usato nel passo, ma la sua menzione non è strettamente necessaria, perché ciò a cui assistiamo è l'accettazione concreta, corporea della sostituzione, forse più evidente nell'originale, dove la donna dichiara direttamente di essere pronta (*ich bin bereit*), con un movimento che ricorda il passo famoso della *Lettera agli Ebrei*: «Allora ho detto: Ecco, io vengo» (10, 7). La valenza critica del gesto della sconosciuta è rafforzata dal suo travestimento da suora, ma questo tocco resta nel contempo grottesco, rimandando alla messinscena carnevalesca della trasgressione erotica. Forse che il travestimento irridente rivela un inatteso potere di rovesciamento che ne recupera l'originaria natura, oppure si tratta di uno strano seguito del gioco, senza risposte diverse dal suo reiterarsi, dalla sua conferma irrisoria e seriale? Lo scrittore non ci fornisce risposte

dirette, per il valido motivo che non ci possono essere. Ogni risposta immediata vanificherebbe il problema, che non è di stabilire esternamente, con procedimento meccanicamente letterario, qual è la vicenda, bensì di prendere noi posizione di fronte al meccanismo di fungibilità universale, che ci si presenta sotto forma di orgia. L'aspetto decisivo, "decisionale", dell'annuncio della morte di Dio non sta nell'evento, che si è compiuto comunque e ci attende, sta nella nostra risposta: se noi accettiamo la morte di Dio come uccisione di Dio, ci collochiamo nella sua verità; se non la accettiamo, raccontandoci qualche storia fittizia, ci lasciamo ingoiare dalla sua ombra, ne restiamo complici. È questo il tema del romanzo di Schnitzler, come del film di Kubrick: l'ambiguità del sacrificio nella vicenda, e nel nostro mondo, ossia l'ambiguità costitutiva della morte di Dio come annuncio ed evento determinante del nostro tempo.

La morte di Dio non è un fatto oggettivabile che possiamo verificare esternamente, secondo protocolli già definiti. Essa è l'Evento per eccellenza, corrispondente all'*Ereignis* di Heidegger, con l'enorme differenza che tale evento, al contrario della concettualizzazione heideggeriana, è perfettamente rintracciabile e riconoscibile purché noi si sia disposti a riconoscerne le tracce, a rintracciarne i segni di riconoscimento. Noi non risaliamo alla morte di Dio, noi *siamo* la morte di Dio, la sostanza stessa di cui siamo fatti è consustanziale all'uccisione di Dio. Siamo noi quindi ad avere la prima ed ultima parola, siamo noi il nostro controllo, la nostra scienza, il nostro criterio di verità. Nietzsche sbagliava tragicamente quando, nell'effettuare la sua grande scoperta, pensava di contrapporre alle vecchie verità oggettivate l'assenza di ogni verità, e quindi la trasvalutazione della volontà di potenza. In realtà la morte di Dio è la manifestazione dell'unica verità che conti, non nega la nozione di verità, ma le conferisce un radicamento storico definitivo, secondo modalità che sono a un tempo angosciose e esaltanti.

Il motivo dominante di *Doppio sogno*, come del film di Kubrick, non è in alcun modo la banalità psicologica del tradimento, la proliferazione certo inquietante del desiderio, a cui le formule girardiane del desiderio mimetico conferirebbero un'illusoria perspicuità di funzionamento, come se il triangolo formato da imitatore, modello e oggetto del desiderio fosse in sé una spiegazione, e non fosse piuttosto la formulazione della domanda, che introduce alla domanda più vera, quella sull'uccisione collettiva che ha dato leggibilità culturale a questo proliferare di desideri.¹⁰ Girard non si tira certo indietro su questo, poiché egli ha collegato sistematicamente una teoria del desiderio a una teoria dell'origine, all'ipotesi della fondazione sulla vittima unica, ipotesi resa possibile dall'annuncio nietzschiano della morte di Dio e

dal suo diretto prosiegua, la teoria dell'origine abbozzata in *Totem e tabù*. Girard riprende questo filo conduttore, con più completezza di Nietzsche e con più coerenza di Freud, ma restando in qualche misura condizionato dallo schema semi-mitico per cui il "dopo", ossia il desiderio mimetico che diventa rivalità, spiegherebbe il "prima", ossia l'origine culturale, l'origine del desiderio medesimo in quanto fenomeno umano e perciò culturale. L'insufficiente tematizzazione girardiana di tale passaggio fa sì che la radicalità della fondazione non sia del tutto esperita, che è come dire la sua potenza, la sua portata, le sue reali risorse. Non sono le tresche coniugali a portare alla morte di Dio, il che conferirebbe all'*Ereignis* una tinta psicologista ridicola, ma è la morte di Dio a rendere possibile l'universo delle tresche coniugali, lasciandosi intravedere in misura crescente attraverso la trama consueta delle istituzioni sociali che dovrebbero fungere da fattore di contenimento. Solo questa brusca sterzata verso la fondazione conferisce al romanzo e al film la loro serietà, la loro effettiva drammaticità, ma le due opere non possono provvedere a rompere l'ambiguità che ne definisce il significato storico, la fedeltà fenomenica. Il loro tema esplicito non è il disvelamento del sacrificio originario, bensì l'ambiguità che sembra far scomparire da un momento all'altro il sacrificio d'origine, renderlo evanescente non appena pensiamo di averlo toccato.

Il sogno che successivamente la moglie racconta a Fridolin ci mostra questo avvicinamento obliquo al centro del sacrificio, partendo dal dato ormai antropologico dell'orgia di massa che recupera, sia pure mediante il filtro della trasposizione onirica, la sua natura ancestrale di preliminare sacrificale. Il culmine della celebrazione collettiva è la crocifissione dello stesso Fridolin, punito proprio perché marito amorevole e fedele disposto a morire pur di non cedere al ricatto di una perfida principessa che presiede all'orgia. Nel sogno la soave Albertine esulta sadicamente al supplizio che stanno infliggendo al marito:

«Allora desiderai che almeno sentissi le mie risa mentre ti crocifiggevano. E così scoppiasti a ridere, con tutto il vigore e la forza di cui ero capace. Con queste risa mi sono svegliata... Fridolin.»¹¹

Come nei versi di Amelia Rosselli citati in esergo, la natura collettiva del desiderio erotico si sovrappone al linciaggio di massa fino a diventarne indistinguibile, non perché l'erotismo sia semplicisticamente venato di violenza, ma perché esso nasce storicamente, fondativamente, dalla violenza e attraverso la violenza. Nel contempo, la cornice apparentemente psicologista del sogno permette al tema di restare indecidibile all'interno dell'universo rappresentativo della narrazio-

ne. La maggiore irrealtà del sogno della moglie compensa la natura più esplicita del riferimento sacrificale, così come la natura sfuggente dell'esperienza sacrificale di Fridolin compensa il suo maggiore realismo. Si crea una rete insistita di rimandi simmetrici che, se presa alla lettera, resta assolutamente ingannevole, lasciandoci nella trappola delle letture psicologistiche, cioè delle letture normali. Ma i veri termini dell'oscillazione non sono fra la realtà che diventa sogno e il sogno che diventa realtà, sono fra una realtà troppo spaventosa per non apparirci un sogno e un sogno troppo spaventoso per non apparirci reale, dove, più che un'oscillazione, dobbiamo constatare da ultimo un'identità. Nell'universo della morte di Dio si fa sesso per non pensare al sacrificio, e così proprio il sesso si trasforma nello strumento del sacrificio, nella sua dissociata celebrazione.

L'analisi del romanzo di Schnitzler si presenta pertanto come la più sottile delle trappole, poiché non appena la asseendiamo facciamo scattare il meccanismo della copertura, che differisce e di conseguenza rinnova la celebrazione del sacrificio, la ripetizione di una morte di Dio troppo consultata per non diventare inconsulta. Il film di Kubrick, con l'introduzione di una *doppia opera* sul tema del doppio sogno, ci fornisce il prezioso strumento per storicizzare ulteriormente il discorso avviato da Schnitzler, per impedire che il cerchio ermeneutico si chiuda con un eccesso di finezze critiche soffocando l'interpretazione più autentica, l'unica che conti, quella che ci dà più fastidio, quella che spazza via i nostri interessati, e tanto meno interessanti, psicologismi. Questo ci consentirà anche l'ultimazione dell'analisi di *Doppio sogno*, che trarrà luce proprio dalla singolare "doppia opera" che la novella forma con la creazione di Kubrick. Il passaggio, che intende essere brusco, all'opera filmica, al doppio in immagini, ci aiuterà ad arrivare all'identico che sorregge il doppio, che sottende tutti i nostri doppi. Potremo così poi valutare, con un'ultima brusca sterzata, le residue vie d'uscita, se ve ne sono, o meglio la chiave di volta che aiuti a identificare un bandolo, un indizio salvifico, un filo d'Arianna nel labirinto di doppi della vicenda.

Dislocazioni semantiche

L'ambientazione contemporanea, e americana, della vicenda di Schnitzler non si limita minimamente all'attualizzazione di una storia che resterebbe sempre "valida", come sarebbe accaduto con la rielaborazione di un cineasta meno geniale. La contemporaneizzazione e l'americanizzazione di *Doppio sogno*, con tutti gli evidenti risvolti autobiografici di una simile trasposizione, permettono a Kubrick di

evidenziare alcune linee di forza della vicenda, che sono linee di frattura, punti di non ritorno.¹² L'applicazione pedissequa della mia linea interpretativa basata sulla morte di Dio sembrerebbe dover implicare un'evidenza crescente degli elementi direttamente sacrificali. Eppure, a tutta prima, l'operazione di Kubrick pare confermare in pieno il cliché psicologistico. Le tematiche sessuali sono molto più sviluppate rispetto al clima sociale più controllato in cui si muove Schnitzler, e il motivo delle tresche potenziali o reali viene sottolineato nei ricorrenti inserti in bianco e nero in cui il protagonista fantasmaggia il tradimento desiderato dalla moglie. In tale direzione sembra andare anche la scelta degli attori protagonisti, un'eclatante coppia hollywoodiana ammirata da milioni di persone come massimo esempio di ottimizzazione desiderativa e sessuale. Sin dalla prima scena, al posto dell'ovattato interno viennese di Schnitzler, abbiamo la preparazione concitata dei coniugi per andare alla festa, con Nicole Kidman (Alice=Albertine) che si spoglia dinanzi a noi e si mette elegantemente sul water, mentre Tom Cruise (Bill=Fridolin) si fa in fretta la cravatta, compensando con un bacio da preliminare la sua scarsa attenzione alla capigliatura della moglie. Siamo dunque in pieno erotismo, all'interno di una coppia eroticamente ideale ed erede della rivoluzione sessuale (sia etero che omosessuale, come il film non manca di ricordare) di cui l'America è stata la culla e rimane la depositaria, poiché la liberazione sessuale è completa solo dove si fa più forte il potere, anzitutto economico, che rende eccitante il possesso esasperandolo con il lusso e serializzandolo con lo spreco. L'America è la terra della libertà, del lusso, dello spreco, e dunque la patria elettiva del sesso visto come massima manifestazione del desiderio. Tutti gli spettatori interessati al funzionamento del loro desiderio corporeo, e insieme desiderosi di condirlo con qualche spezia intellettuale, si possono in tal modo specchiare nel doppio filmico, beninteso dopo aver letto il libro, o dicendo che lo dovranno leggere. Il consumo del film autorizza il consumo sessuale, ed entrambi alimentano il più generale consumo che ci permette di non pensare al *consummatum est* da cui proveniamo.

È "quasi" inutile aggiungere che è vero l'opposto. Kubrick è fermamente intenzionato a esplorare e portare allo scoperto tutti i nostri cliché sul desiderio, non escluso nessuno, perché proprio i cliché, se sondati, evidenziano la realtà incandescente che vorrebbero coprire, esattamente come l'ossessione di un paziente psichiatrico denuncia il trauma che vorrebbe compensare e coprire. Ciò non significa che il regista *non* parli dei temi di cui risulta in prima battuta parlare, ossia i problemi della coppia in rapporto alle infide dinamiche del desiderio. Lo dimostrano, oltre agli inserti sul fantasma del tradimento, anche gli

svariati richiami ironici alla fedeltà matrimoniale e all'amore romantico che essa presuppone come realtà permanente: la parola d'ordine di ammissione alla festa diventa "Fidelio", trasparente citazione dell'opera beethoveniana che celebra la fedeltà coniugale, e mentre il protagonista si scopre pedinato per le vie di New York la ripresa cade ripetutamente su un "Verona Restaurant" che suona come una sarcastica allusione, piuttosto familiare per uno spettatore anglofono, al *Romeo and Juliet* che dell'amore romantico è la rappresentazione più celebre e nel contempo la satira più feroce (come comprova l'innamoramento iniziale di Romeo per un'altra, poi subito rimpiazzata dall'amore eterno per Giulietta). Ma, appunto, ciò che prevale in queste spie calibrate e sapienti è una sottile e pervasiva ironia, assolutamente non distruttiva del suo oggetto, – perché Kubrick, non diversamente da Shakespeare, è troppo artista per non sapere l'importanza vitale di ciò su cui ironizza –, ma fermamente determinata a mostrarci, se la vogliamo seguire fino in fondo, che la partita decisiva si colloca altrove, che il tema coniugale è solamente mezzo a uno scopo.

Un rapido excursus nella produzione di Kubrick fornisce un'ampia conferma di questa strategia a più livelli.

Il procedimento ironico dell'estraniamento, corrispondente alla funzione di copertura/rivelazione delle maschere rituali, è una costante dell'intera opera kubrickiana, ed è riconducibile a un più generale procedimento di parodia che governa il suo universo artistico e il suo rapporto con le fonti letterarie impiegate.¹³ Questo regista arriva a esplorare realtà abissali sfruttando sovente i generi più frequentati, più commerciali, in un commento narrativo e visuale che prendendo tragicamente sul serio il banale raggiunge vertici rappresentativi assoluti. I film della sua piena maturità ne sono eloquente dimostrazione: abbiamo la rivisitazione della fantascienza in quella grandiosa parabola narrativa sull'ominizzazione che è *2001: Odissea nello spazio* (1968); del genere *horror* che si metamorfosa in recupero labirintico della violenza originaria in *Shining* (1980); del film retrospettivo sul Vietnam che diventa analisi dei meccanismi mimetici della distruzione in *Full Metal Jacket* (1987).

Ma questa straordinaria capacità di rivisitare e risemantizzare i luoghi comuni di quel repertorio di stereotipi che è l'industria cinematografica è presente sin dai primi film, come *Il bacio dell'assassino* (1955), in cui una storia ancora convenzionale si trasforma, grazie alla superba fotografia, in un'icastica meditazione sul destino umano, e *Rapina a mano armata* (1956), rivisitazione del genere del film di rapina che acquista

l'emblematicità di una tragedia greca. Lo stesso *Spartacus* (1960), girato all'interno delle costrizioni di un genere per eccellenza spettacolare come il colossal, compie un'analogia risemantizzazione interna, quantunque non compiutamente realizzata per il mancato controllo da parte di Kubrick di tutte le fasi di lavorazione a cominciare dalla sceneggiatura. In tutti questi esempi le situazioni tipiche del repertorio hollywoodiano si trasformano in memorabili scandagli sull'uomo e sulla sua storia, grazie a una cura esteticamente suprema dell'immagine e dei dettagli, che introduce in un'arte votata all'effimero come il cinema una densità figurativa e simbolica da opera rinascimentale, con un ulteriore effetto dislocante e straniante, che entra in azione solamente se noi gli prestiamo ascolto e gli conferiamo portata e estensione.

Lo spessore etico e conoscitivo di questo modo personalissimo e sovranamente impersonale di fare cinema lo possiamo riscontrare in due pellicole che si inseriscono nella prima maturità del regista come *Orizzonti di gloria* (1957) e *Il dottor Stranamore* (1964), anch'esse leggibili secondo il luogo comune del film pacifista, e invece rappresentazioni impietosamente oggettive della distruttività dell'animale uomo, dove la stessa distruzione mantiene fino all'ultimo la capacità di produrre immagini di sconvolgente bellezza, situazioni di commozione improvvisa (come alla fine di *Orizzonti di gloria*) o di incontenibile comicità (come nel *Dottor Stranamore*), mantenendo il discorso filmico totalmente indenne dalle trappole del moralismo e della retorica. Osservazioni analoghe si possono fare per il realismo esistenziale di *Spartacus*, ottenuto portando all'estremo le situazioni narrative del colossal (si pensi al tentativo di seduzione omosessuale attuato da Crasso), col risultato di conferire una credibilità commovente alla ricostruzione del mondo affettivo del protagonista.

E il procedimento di estraniamento e risemantizzazione di Kubrick non fa che confermarsi ed espandersi quando le sue pellicole interagiscono con lavori di spessore letterario maggiore, come *Lolita* (1962), *Arancia meccanica* (1971) o *Barry Lindon* (1975), non solo perché il regista ripercorre queste opere passando attraverso i cliché che esse facilmente inducono nel pubblico (e di cui si è alimentato, soprattutto nel primo caso, il loro successo), ma più ancora perché sono le opere letterarie per prime, come avviene in misura eminente nel capolavoro di Nabokov, a fare della rivisitazione degli stereotipi di cui si alimenta la nostra epoca la forza motrice, ironico-tragica, della narrazione.

Una situazione espressiva simile si viene a creare con *Eyes Wide Shut*, tratto da un piccolo gioiello della letteratura mitteleuropea quale *Traumnovelle*, con le cui strategie di ambiguità narrativa l'opera di Kubrick interagisce a livelli di simpateticità eccezionale, non tuttavia

nel senso dei giochi formali che l'estrema raffinatezza dei procedimenti narrativi del romanzo e del film parrebbe giustificare. Un doppio luogo comune costituisce gli estremi interpretativi a cui soggiacciono ambedue le opere: l'estremo intellettualistico dei giochi stilistici che le simmetrie fra sogno e realtà alimentano, e l'estremo (pseudo)contenutistico che banalizza la vicenda in chiave psicologica, trasformandola in un repertorio di tresche potenziali o reali. Estremi che coincidono entrambi nell'evitare il perno centrale di questa oscillazione di doppi: la realtà del sacrificio e la possibilità di venirne fuori, la verità della morte di Dio e la possibilità che abbiamo di riscattarcene. Le interpretazioni usuali del romanzo e del film sono perciò costrette a combinare tra loro questi due eccessi opposti e complementari, poiché sono essi a definire lo spazio del rifiuto della morte di Dio che costituisce l'oggetto nascosto delle due vicende. Le falsificazioni sono rivelatrici perché la loro oscillazione disegna in negativo la verità che cercano di coprire, giustificando l'operazione rappresentativa dello scrittore e del regista nell'istante stesso in cui appaiono vanificarla.

La tematica sessuale si presta nel modo più funzionale e nel tempo più pertinente a questo gioco ermeneutico di specchi, in cui vengono ugualmente puniti l'eccesso di sottigliezza e la grossolanità dei nostri psicologismi pseudo-freudiani, per il motivo che il sesso è l'espressione e la copertura principale del sacrificio del nostro tempo, insieme a una serie nutrita di "dipendenze" rinnovanti l'antico repertorio rituale, dall'uso di sostanze psicotrope all'eccitazione della danza e della velocità. Lo stesso segnale della mancanza di vero erotismo nel film dovrebbe indurre qualche sospetto nei commentatori di stampo formalistico, non fosse che questo *senhal* (di amore discortese stavolta) si presta a sua volta a ulteriori chiose formali, ribadendo il sigillo che interdice il nucleo più incandescente, laddove i luoghi comuni sessuali hanno, perlomeno, la minor colpa di mantenere qualcosa del contenuto. Di quali svenevolezze critiche non può essere il ghiotto pretesto, del resto, anche la più lucida strategia di estraniamento narrativa?

Ma, al pari delle maschere veneziane utilizzate nella scena dell'orgia e delle musiche della colonna sonora che spaziano dal sublime al commerciale fino alla citazione più prevedibile del *Requiem* di Mozart, la macchina rappresentativa allestita da Kubrick si alimenta di tutti i mezzi da essa giudicati conformi, spiazzandoli e rivisitandoli a partire da un nucleo semantico che non potrebbe mai agire in tal modo qualora fosse meno che poderoso. La forza di questo nucleo semantico la si può riscontrare se riallacciamo il lascito estremo dell'arte di questo regista al suo lontano esordio, il primo esperimento filmico di qualche consistenza del giovane cineasta, *Fear and Desire* (1953), in cui si agitano

già, naturalmente nelle forme ancora sperimentali di un talento che sta cercando se stesso, i temi del desiderio, del sacrificio, della guerra e, con modalità clamorose, del doppio.¹⁴ Da questa ispirazione originaria trae il suo alimento l'opera infinitamente più smalzata del regista maturo, capace di manipolare i doppi del cinema con un virtuosismo che non cessa di sbalordire man mano che lo approfondiamo. E non diversamente dalla novella di Schnitzler, anche se con un'energia plasmatrice più vigorosa, la creazione di un Kubrick ormai giunto al più consumato controllo dei propri mezzi espressivi non è indebolita dalle stupidaggini che si possono pensare e dire sul suo conto, giacché è la sua opera ad averle calcolate sin dall'inizio inserendole nella sua strategia narrativa, come ci ha già fatto capire la scenetta del bar in Piazza S. Marco. Siamo spettatori e insieme protagonisti passivi, avendo accesso alla partecipazione più consapevole e attiva solamente se accettiamo di far parte sino in fondo del gioco, a un livello che non trova riparo in qualche pseudonozione intellettualistica o popolare (dove, ripeto, resta sempre preferibile la seconda, nella sua *sancta perversitas*).

Dal cuore stesso delle immagini mitiche del nostro tempo, dall'epicentro dei suoi culti consumistici, dal dispiegamento ostensivo delle sue icone e delle sue splendide luci, il film ci parla di ciò di cui noi non vogliamo sentir parlare, ci costringe a vedere, ad occhi sbarrati, ciò che ci ostiniamo a non voler vedere: la realtà indistruttibile del sacrificio e il suo rinnovarsi, ad onta e in ragione dei nostri sforzi instancabili per cancellarlo. Ci avviciniamo così al nucleo sostanziale della vicenda orchestrata da Kubrick, nucleo che, partendo dallo spettacolo erotico di una serie di corpi, prenderà le sembianze scandalose e irriconoscibili di un singolo corpo, di un cadavere.

Nel corpo del film

L'epicentro del film di Kubrick, come nella novella di Schnitzler ma in modo ancor più urtante e più chiaro, non sono certo le alchimie di coppia con il loro tedioso corteo di rinfacciamenti e sedute terapeutiche, né le modalità edonistiche di un desiderio sessuale che non trova grandi esemplificazioni concrete, dato che i protagonisti, Bill e Alice, si contraddistinguono più per ciò che non fanno che per ciò che fanno, e dato che gli stessi partecipanti dell'orgia agiscono col *sex appeal* di automi inseriti in un ingranaggio meccanico e rituale. Il centro di tutto, elusivo eppure solenne, quasi didascalico, è il gesto sostitutivo con cui la donna mascherata prende il posto del protagonista, liberandolo dalle

conseguenze della sua intrusione, dove lo schema punitivo è lo stesso del personaggio mitico denominato in letteratura etnologica *Peeping Tom*, l'intruso guardone che spia uno spettacolo sacro a lui vietato, e che deve di conseguenza ricevere una sanzione esemplare.

I miti greci più noti su questo tema sono quello di Atteone, che andando a caccia sorprende Artemide nuda e viene sbranato dalle proprie cagne, e quello di Penteo, che convinto da Dioniso a seguirlo sul Citerone per spiare quelli che crede i riti erotici delle Baccanti, viene da loro scoperto su indicazione del dio e fatto a pezzi. Il secondo mito rende trasparente l'origine del primo, ed entrambi rendono antropologicamente più comprensibile la serietà mortale del gioco di cui Bill si trova inconsapevolmente a far parte. Solamente una critica ignara, di cui ci dovremo occupare nel commento delle scene finali del film, può pensare che tutto ciò pertenga alla dimensione del sogno e delle proiezioni solipsistiche e oniriche, come se fossimo sull'ozioso lettuccio di una seduta di psicanalisi collettiva.

A dare una secca smentita a tutte queste divagazioni irreali è la parola stessa di Kubrick, come viene riportata in quel simpatico reportage della sceneggiatura del film che è *Eyes Wide Open* scritto dal co-sceneggiatore Frederic Raphael, che nella sua professionalità rimane all'esterno delle alchimie kubrickiane, con un misto di esasperazione, di ammirazione e di invidia, ma che, proprio entro questi limiti, ci fornisce uno strumento informativo irrinunciabile sulla genesi del film. In una delle telefonate interlocutorie con Kubrick che lo scrittore riporta c'è uno scambio di battute rivelatore di quale sia l'angolazione corretta per non cadere vittime dello *shibboleth* della vicenda. Lo sceneggiatore fa presente la difficoltà di rendere in modo filmicamente avvincente una trama esile, in cui non succede quasi nulla di concreto e di certo. Un'idea su cui nel loro primo incontro i due avevano concordato per dare più corpo alla vicenda era stata, come scrive Raphael, «che durante la festa all'inizio della storia avrebbe dovuto accadere un incidente che permettesse a Fridolin – o comunque l'avremmo chiamato – di fare mostra delle sue abilità di medico su un'invitata appartata con il padrone di casa in un incontro erotico clandestino al piano di sopra.»¹⁵ Quest'idea, che si rivelerà determinante per la tessitura del film, espone però al rischio di indebolire la scena centrale dell'orgia, anticipandone i contenuti, o meglio deviandoli troppo nella direzione del monotema sessuale. In altre parole, si affaccia la difficoltà fondamentale di come passare dalle tematiche erotiche e psicologiche al loro fondamento antropologico, che ha probabilmente rappresentato il grosso del lavoro rielaborativo di Kubrick.

RAPHAEL Un problema che si ripresenterà spesso: tutta la storia sembra un sogno. Ci sono un sacco di cose sul punto di accadere, ma poi in pratica non viene descritto nulla e le situazioni non si sviluppano. Secondo me tutto il racconto va letto come un sogno.

KUBRICK Tutto? Cosa intendi?

RAPHAEL In fondo si intitola *Doppio sogno*. E come mai quando Fridolin arriva alla cosiddetta orgia – in cui, a parte le donne nude, in realtà non succede niente – la parola in codice è “Danimarca”? Una strana coincidenza, non trovi, visto che l’uomo nel sogno di Albertine era danese? E anche la ragazza vista da Fridolin sulla spiaggia.

KUBRICK Non può essere tutto un sogno.

RAPHAEL Perché non è nelle intenzioni di Schnitzler o perché non sta bene a te?

KUBRICK Se non c’è realtà non c’è film.¹⁶

Lo sceneggiatore, facendo con coscienziosità il suo mestiere, si pone in un’ottica tipicamente anglosassone di storia evenemenziale dove “deve accadere qualcosa”, per cui le stesse strategie simboliche di Schnitzler diventano una conferma della natura onirica, irrealistica della vicenda, come Raphael ricorda ironicamente a Kubrick parlando di strane coincidenze. Ma l’approccio del regista consiste esattamente nel rovesciare la comune contrapposizione di sogno e realtà, e utilizzare il simbolico e il sogno come strumenti per arrivare alla realtà, per renderla leggibile su di un piano che include la complessità del simbolo (e quindi del culturale, dello spirituale) senza cancellarla, lasciandola intatta nella sua emblematicità, nel suo essere sorgente di significato. Come il regista dichiara a Raphael in un altro passo: «Se dici cosa significa, non significa più niente.»¹⁷

Precisamente per il solido realismo che la sostiene l’operazione di Kubrick è in grado di prevenire e inserire nel proprio circuito significativo le false letture che la tessitura complessa delle sue creazioni rende possibili. La falsificazione psicologista del film (e della novella) non fa altro che perpetuare l’ambiguità che queste due opere d’arte ci propongono come test decisivo della nostra stessa complicità, non in perversi giochi erotici di gruppo o in esercizi immaginifici e masturbatori, bensì nella dimensione desiderativa, psicologista e consumistica della morte di Dio. Morte di Dio che non è certo meno reale per il fatto di essere ormai liquidata nei bassifondi del nostro edonismo elitario o di massa (tra i quali, come dicevo, non c’è differenza).

La strategia di Kubrick, riletta da questo punto di vista, si rivela ancor più sottilmente esplicita di quella di Schnitzler. Schnitzler mantiene capziosamente la risposta finale in sospeso, sia per l’interpreta-

zione complessiva della vicenda sia nella identificazione della donna morta suicida, lasciando che siamo noi a fornire l'ultima risposta, che, manco a dirlo, nella stragrande maggioranza dei casi è quella di tipo psicologico e consultoriale. A quasi tutti i lettori sfugge che ad essere determinante non è una "soluzione" preconfezionata che non c'è e non può esserci, ma l'ambiguità medesima che, presa pienamente sul serio, di colpo si fa trasparente. Basta introdurre il dubbio che le cose *possano* essere andate nel modo più cruento per capire che in effetti sono andate così, e soprattutto che sono andate così in una serie infinita di altri casi, antichi e moderni, ragionevole osservazione che è sufficiente a gettarci in un paesaggio poco confortevole a cui non eravamo abituati, visto che tutto ciò che ci circonda e di cui viviamo congiura nell'occultarlo. Vale la pena di insistere su questo elegante paradosso, su questo *shibboleth* rivelatore.

Sia il romanzo che il film giocano su un singolare paralogismo nel quale cadono praticamente tutti, paralogismo per cui l'apparente indecidibilità della storia equivale a negare l'eventualità più sinistra, quando invece potrebbe essere esattamente il contrario, cioè l'indecidibilità della storia potrebbe essere l'esito dell'eventualità più sinistra. Le probabilità sembrerebbero essere cinquanta e cinquanta, ma non è affatto così, e lo dimostra il particolare che chiunque di noi abbraccia spontaneamente l'interpretazione più sibillina e indolore. Dunque è l'indecidibilità che fa comodo, e che copre ciò che preferiamo non vedere.

La strategia di Kubrick è chiara nello sciogliere l'ambiguità di alcuni segnali che Schnitzler lascia irrisolti, e riesce a far questo mantenendo e anzi arricchendo l'ambivalenza d'insieme, che consente all'esperimento espressivo di ottenere il suo inesorabile risultato. Un dettaglio capitale è l'identità della donna che si offre come vittima sostitutiva al posto del protagonista, e che Schnitzler lascia indecisa, perché Fridolin non è affatto sicuro che la donna morta di cui viene a sapere e che va a visitare all'obitorio sia quella dell'orgia (anche se tutto porterebbe a questa conclusione). Kubrick finisce per togliere ogni margine di ambiguità, lasciando solo quella sufficiente a depistare chi non vuole capire. La dimostrazione del mio assunto ci costringe anche a una "resa dei conti" con le interpretazioni avverse della critica derealizzatrice, sintetizzabili nella tesi che la vicenda abbia i caratteri della proiezione onirica.

Come accennava Raphael, nella festa iniziale è inserito l'episodio della ragazza, Mandy (Julienne Davis), che durante un incontro erotico col ricco padrone di casa, Victor Ziegler (Sydney Pollack), ha un grave malore da overdose e viene soccorsa da Bill. Il dialogo conclusivo del protagonista con Ziegler, che è aggiunto di sana pianta rispetto al ro-

manzo e rappresenta il necessario *pendant* dell'idea della festa iniziale, ci chiarisce che ad essersi offerta al posto di Bill è stata proprio la stessa ragazza, di cui Bill aveva appreso il nome completo leggendo della sua morte nel giornale, Amanda Curran. È proprio qui che si inserisce la tesi della proiezione onirica, di cui l'esempio più sistematico è la piccola monografia dedicata a *Eyes Wide Shut* da Simone Ciaruffoli, che non ha esitazioni nel qualificare come menzognera la spiegazione di Ziegler:

Emblematico è il momento in cui Bill, ormai esausto, mostra il ritaglio di giornale e chiede a Ziegler se la Curran dell'articolo corrisponda alla donna misteriosa sacrificatasi per lui la sera prima. Ziegler [...], con spudorata falsità, risponde positivamente: "Era lei". Ma è una menzogna, Amanda Curran dell'articolo è sì la Mandy in stato catatonico nel bagno di Ziegler, ma non è la donna misteriosa: basta dare un'occhiata ai titoli di coda. Tra l'altro non poteva essere diversamente dato che le condizioni di Mandy (attestate proprio da Bill) erano tali per cui avesse bisogno di un passaggio a casa, altroché bacchanali.¹⁸

La tesi del giovane critico è che Ziegler racconti a Bill quello che vuole sentirsi dire, assecondando il suo desiderio di incastrare tutti i tasselli del puzzle per tornare a un terapeutico risveglio, e a una simile complicità depistante fra i due personaggi si aggiungerebbe, con tutta una serie di contraddizioni e di piste illusorie, la presa in giro che Kubrick machiavellicamente infligge allo spettatore, suggerendogli di condividere le aspettative del personaggio e in realtà mettendolo davanti a un rompicapo insolubile, a una sorta di paradosso visivo alla Escher, capace di ricostituirsi ogni volta che lo guardiamo in virtù dell'assenza di un contenuto rappresentativo che lo dirima. Ciaruffoli dà così dimostrazione al suo assunto che il film sia "semanticamente vuoto"¹⁹, aggregandosi al vasto coro delle interpretazioni critiche tendenti a annullare ogni messaggio riconoscibile nell'opera.

Un'impostazione del genere si arroga il diritto di calpestare le inequivocabili dichiarazioni di un autore che non amava parlare per nulla e che al contrario lavorava per dire qualcosa, e non prende neppure in considerazione l'eventualità che nel film sia messa in questione proprio la responsabilità dello spettatore nel comprendere i temi drammatici che gli vengono sottoposti, nello scegliere fra realtà e irrealtà. Al critico sfugge che le contraddizioni da lui rilevate non senza acutezza sono altrettante spie che sotto la maschera della rappresentazione c'è effettivamente qualcosa da scoprire, e che gli stessi segnali depistanti ne costituiscono la riprova. Dalla presenza di contraddizioni egli deduce che non c'è nessun delitto, quando qualunque persona dotata di buon senso, o meglio di senso della realtà, ne trarrebbe piuttosto il sospetto

contrario. Ma non è il caso di insistere nel criticare l'irrealismo che contraddistingue l'intellettualità dell'epoca della morte di Dio. Questa coltivata tendenza di massa trae dallo stesso testo di Nietzsche il pretesto per asseverare i suoi monotoni teoremi sulla morte di Dio come svuotamento e vanificazione del senso. Un atteggiamento che è parte integrante del fenomeno che pensa di descrivere, di cui costituisce e a sua volta l'epifenomeno culturale. Niente di più morto e mortale della cultura imperversante nell'era della morte di Dio, e questo sia detto col massimo rispetto verso chi pensa di riconoscersi nei suoi rassicuranti cliché. Ma, tralasciando queste valutazioni più generali, ci sono solidi controargomenti che demoliscono una lettura di tipo onirico.

Per quanto riguarda le considerazioni cliniche circa lo stato di Mandy conseguente al malore, va detto che il film non entra in dettagli e che, se non lo fa, non è solo per ragioni di economia narrativa, ma anche e soprattutto per non perdere la valenza simbolica di quanto accade da Ziegler. La ragazza è in qualche modo "guarita" dall'intervento di Bill, è in una parola "salvata". La partecipazione di Mandy all'orgia inoltre avviene non subito, ma nella notte del giorno successivo, e questo piccolo stacco di tempo, mentre rende meno inverosimile la circostanza, aggiunge una potenziale serie di sfumature che arricchiscono la narrazione, dalla guarigione simbolica leggibile nell'incontro con Bill a un malessere esistenziale più ancora che fisico che possiamo attribuire alla donna, inducendola a una scelta riparatoria nei confronti di chi aveva voluto salvarla. Dobbiamo tuttavia guardarci dallo psicologizzare troppo un congegno narrativo e figurativo che trae la sua forza e la sua polivalenza da una perfezione costruttiva pressoché matematica. Mai il gioco formale dimostra come adesso il suo contenuto, per il motivo che il rigore con il quale è condotto lo avvicina alla sua sorgente. Veniamo così all'aspetto che si potrebbe definire più narratologico della questione ermeneutica che solleva il chiarimento di Ziegler.

L'obiezione che per Ciaruffoli confuta senza appello le parole di Ziegler è la presenza di due attrici diverse a impersonare Mandy-Amanda e la donna misteriosa, ma non è difficile rilevare come il critico tragga da una premessa vera, la diversità delle attrici, un'inferenza falsa, cioè che non possa trattarsi del medesimo personaggio. Per evitare una conclusione tanto avventata basta ricorrere con un po' più di attenzione a quel registro formale di cui i sostenitori delle letture irrealistiche si presentano come gli alfieri. La difficoltà delle due attrici scompare non appena consideriamo che l'identità del personaggio non coincide minimamente con l'identità dell'attore che ne sostiene la parte, e che è proprio la maschera a evidenziare una distinzione sotto il profilo narratologico e rappresentativo ovvia. Nella tragedia greca era costume

che il medesimo attore mascherato recitasse più parti, come ad esempio avveniva nelle *Baccanti* di Euripide, in cui un unico attore sosteneva il ruolo prima di Penteo e poi di Agave. Nel film avviene esattamente l'opposto, sempre grazie all'ausilio della maschera: due attrici diverse "impersonano" un unico personaggio perché indossano una stessa *persona*, cioè latinamente una stessa maschera, e ciò non rende meno credibile la loro personificazione, anzi consente alla nostra riflessione di focalizzarla come duplicazione rappresentativa stranamente reale. Come dice a Bill il mascherai Milich (Rade Serbedzija) davanti a un manichino della sua bottega: «*Looks like alive, huh?*» D'altronde, per rifarci a esempi meno eruditi della tragedia greca ma tutt'altro che privi di pertinenza, non è quanto avviene nelle *soap operas* quando un attore non è più disponibile e la sua parte viene rilevata da un altro attore? I pianificatori di questi programmi sanno benissimo che l'importante è mantenere la funzione narrativa del personaggio che, dopo un breve disorientamento degli spettatori più assidui, riprende indisturbata il suo corso.

Il procedimento seguito da Kubrick risponde a ben altra complessità, ma come sempre sfrutta le risorse narrative anche più abusate per piegarle docilmente ai propri scopi di depistaggio, un depistaggio che diventa mistificatore solo per chi non capisce. Lo scambio di attrici ha il duplice vantaggio di rammentare gli scambi sostitutivi che sono l'anima del sacrificio, e di creare un doppio fondo infratestuale, che inganna facilmente chi, come i critici, ha tutto il desiderio di farsi ingannare. Sono i critici, più che il pubblico, ad essere "sbeffeggiati" da Kubrick. La riprova che sia così, se ce ne fosse bisogno, la fornisce lo stesso regista Sidney Pollack che con grande intelligenza e partecipazione ha sostenuto la parte di Ziegler. Alla domanda dei giornalisti se fosse lui il personaggio in tricorno che durante l'orgia saluta Bill, Pollack ha risposto: «Non lo so, non c'ero.»²⁰ Inesorabilmente, il critico Michel Chion che ci riporta l'episodio commenta: «...ciò vuol dire che il personaggio del film non esiste al di fuori di ciò che dice e fa sullo schermo.» Affermazione formalmente verissima, non fosse che la maschera del personaggio, proprio nella sua esistenza formale e narrativa di maschera, rivela una verità che non coincide affatto con chi la indossa, perché riguarda noi tutti.

Durante l'incontro con la donna misteriosa Bill le chiede ripetutamente: «*Who are you?*», ricevendo una prima volta la risposta: «*It doesn't matter who I am*» [Non importa chi sono], e una seconda volta: «*You don't want to know*» [Non vuoi saperlo]. Le due risposte definiscono con rigore lo spazio interpretativo in cui si muove la rappresentazione, delineando i limiti opposti di una funzione che si fa

rivelatrice proprio in quanto mascherata, e di una riluttanza a sapere che il personaggio condivide con gli spettatori. Ciò non vuol dire che non ci sia un'identità precisa dietro la maschera, ma al contrario che è questa identità coperta, eppure manifesta e riconoscibile nei suoi atti, il centro della rappresentazione, coglibile nella sua universalità o viceversa falsificabile a seconda di quale dei due estremi scegliamo.

Non vi è quindi alcun serio ostacolo a vedere un medesimo personaggio in Mandy-Amanda e nella donna misteriosa dell'orgia, ed è al contrario questa identificazione a rendere l'operazione di Kubrick pienamente decifrabile, e in maniera del tutto conforme alle sue dichiarazioni di poetica, tanto più rilevanti quanto più poche e essenziali. Un'ulteriore ambiguità indubbiamente rimane a proposito della causa della morte di Amanda, che per il corrotto Ziegler è dovuta all'abuso di droga e non alla sentenza di morte di una mafia plutocratica e viziosa, ma anche qui non è troppo impervio, una volta che se ne abbia il bandolo, risolvere la "sciarada" che il film ci sottopone.²¹ A restare accertabile, e accertato, è che è stata la ragazza ad offrirsi, qualsiasi cosa ciò voglia dire. «*I am ready to redeem him*» [Sono pronta a riscattarlo (redimerlo)]. Non ci potrebbe essere maggiore risonanza, maggiore pregnanza in queste parole, che riprendono la frase di Schnitzler in un contesto reso ancora più vivido dalle lucide geometrie kubrickiane. Il significato autosacrificale del gesto della donna sarebbe riconoscibile anche qualora accettassimo la banale confusione fra attore e personaggio in cui incorre Ciaruffoli. Che la critica generalmente taccia sul valore sacrificale del gesto non può ormai stupire, e diviene a questo punto un elemento di conferma.²² E il significato sacrificale impone un'unica soluzione, un'unica demistificazione alla versione finale che Ziegler vuole far credere a Bill. Per rendercene conto, proviamo a ripercorrere, sotto la luce che esso proietta, la successione dei fatti.

Torniamo al registro simbolico da me attribuito alla scena del soccorso prestato da Bill a Mandy, e captiamone i risvolti umani attraverso il congegno formale che ce li presenta depurati, consegnati alla loro sostanza antropologica ed esistenziale. In un mondo disumano esclusivamente dedito ai propri riti da esorcismo della morte di Dio (propiziati, non dimentichiamolo, dagli stessi critici che ci commentano la storia), Bill è venuto in soccorso di Mandy parlandole con accento umano, praticamente guarendola con poche parole sincere e partecipi, che evidentemente lei non si è dimenticata, benché il film non accenni alla benché minima implicazione psicologica o sentimentale, lasciandoci alla nuda interpretazione di quanto la pellicola ci sottopone. Nel momento in cui incontra Bill al festino rituale possiamo supporre che lei lo riconosca dalla voce e dal portamento, e faccia di tutto per indurlo

ad andarsene finché è in tempo, decidendo poi di prenderne il posto allorché Bill, a differenza del Fridolin di Schnitzler, accetta di togliersi la maschera. Dov'è da notare che la successione “riconoscimento da parte della ragazza–smascheramento da parte degli altri” finisce per rendere assolutamente inequivoco quel che succede. Il significato del gesto sostitutivo di Amanda è indubitabile. Resta da appurare se Amanda sia stata davvero uccisa, e il particolare sicuramente non è irrilevante. Ma lo stesso cinismo con cui Ziegler liquida la faccenda suggerisce il realismo dell'ipotesi dell'uccisione, ulteriormente avvalorato dalla facilità con cui noi assecondiamo l'interpretazione di un personaggio di cui avremmo ogni ragione di diffidare.

C'è una scena assolutamente fondamentale nel film, quella in cui Bill va a visitare il cadavere di Amanda all'obitorio. La conclusione della vicenda, quando Bill torna da Alice e le spiega tutto, è preceduta da una successione incalzante di tre scene densissime, che danno un'accelerazione subitanea al film: 1) la scena al bar quando Bill legge della morte di Mandy-Amanda, col sottofondo “facile” del *Requiem* di Mozart, che, non appena lo prendiamo sul serio, conferisce di colpo alla narrazione una solennità inquietante; 2) la scena di Bill che si reca all'obitorio, una delle più magnifiche dell'intera produzione di Kubrick (il che significa dell'intera storia del cinema, se vogliamo attenerci a una distinzione di generi a questo punto di scarso significato); 3) il colloquio rivelatore con Ziegler. Ci troviamo di fronte a un trittico di densità rappresentativa e simbolica impressionante, che si riesce a cogliere con una visione reiterata e massimamente attenta, e anche in tal caso col rischio che sfugga sempre qualcosa. Concentriamoci sull'episodio centrale dell'obitorio, che del trittico è l'elemento mediano e la chiave di volta, proponendosi come chiave di volta dell'intero film. E la controprova della mia lettura, basata sull'identità di Amanda e della donna misteriosa, è appunto la semplice e nuda potenza di questo momento.

Mentre in Schnitzler l'identità della donna resta sfuggente e Fridolin prova un turbamento a vederne il cadavere irriconoscibile, in Kubrick la scena acquista un valore emblematico di pura e straniata conoscenza, raggiungendo un vertice di assoluta poesia. La difficoltà e insieme la necessità di stabilire l'identità del personaggio viene enfatizzata dallo *spelling* del nome che Bill deve fare ripetutamente alla segretaria della portineria della clinica. Il seguito lo si potrebbe definire un riconoscimento vertiginoso. Nello sforzo quasi sovrumano di capire se il corpo è proprio quello della ragazza che si è offerta per lui, Bill si china su di lei come a captarne un messaggio, senza alcuna implicazione erotica. Bisogna avere una visuale davvero ottenebrata per ravvisare nell'atteggiamento di Bill un “interesse... necrofilo”.²³ L'atteggiamento del

protagonista, al contrario, unisce in uno sguardo tremante e commosso la conoscenza alla pietà, convergenza esperienziale e antropologica suprema, che la cultura della morte di Dio è nelle condizioni di dover disconoscere. Ben lungi dall'essere ancora un oggetto volgare di desiderio, è il corpo di Amanda a costituire l'ultimo messaggio che questa poveretta ci invia, inudibile ad orecchi umani e proprio per questo invincibile. Kubrick ci fa capire questo ruolo rivelatore del corpo, del cadavere, con uno splendido taglio prospettico ripreso dalla parte della testa. La prospettiva è così sapientemente studiata da ricordare irresistibilmente la più celebre prospettiva pittorica di un corpo morto, quella del *Cristo morto* di Mantegna. Il raffronto mi sembra di una tale pertinenza da escludere ogni casualità in un artefice della lucidità maniacale di Kubrick. Il rovesciamento di visuale (dalla testa anziché dai piedi) contribuisce a togliere ogni prevedibilità alla citazione, lasciandola visibile soltanto a chi coglie l'analogia. La sottrazione di evidenza elimina in partenza ogni banalizzazione citazionistica, e fa sì che, o restiamo indifferenti perché non ci rendiamo conto di nulla, o ci troviamo di colpo davanti all'evidenza di un contenuto che si impone alla nostra attenzione, diciamo pure alla nostra commozione.



Ma ci sono altri dettagli rivelatori, che confermano lo spessore rappresentativo e simbolico della scena.²⁴ Mai come in questi casi sarebbe da richiamare il detto per cui “Dio è nei dettagli”. Dopo una prima breve inquadratura dalla testa, il corpo di Amanda è ripreso per pochi attimi frontalmente, con gli occhi ancora macabramente spalancati e bloccati nel *rigor mortis*, dopodiché ritorna la prima inquadratura in cui gli occhi appaiono chiusi, con tale solenne fissità da qualificarsi come prospettiva mantegnesca e cristologica. Otteniamo così la traduzione più magistralmente letterale del titolo del film, perché gli occhi della

figura centrale nella decifrazione del film, della “persona” che ce ne nasconde/rivela il messaggio, sono appunto “aperti/chiusi”, sono sbarcati nello sguardo impietrito di quella che ormai è giocoforza chiamare vittima sacrificale.

E a corredo di questa successione, che conferma la lettura sacrificale con una sottigliezza e una forza che solo le opere di un grande artista possono avere, vi è un altro “dettaglio”. Nella breve ripresa dell’inseriente che ha fatto entrare Bill nella cella dei cadaveri, si scorgono alle spalle dell’uomo due scritte verticali: BHLLRLRS KKLL.



Queste scritte sono talmente strane, e così evidenziate in un inserto che altrimenti non si giustificerebbe, da rimandare a un significato criptico intenzionale. La seconda scritta (KKLL), con un minimo ritocco, si trasforma in KILL, e la vicinanza al verbo inglese che sta per “uccidere” ricorda il gioco di parole insistito ed urlato, poco prima dello scatenamento omicida del protagonista di *Shining*, tra *murder* e *red room*, espressione quest’ultima che nella pronuncia ripete invertita la prima parola, indicando che la stanza rossa è il luogo verso cui la furia omicida del protagonista sta per dirigersi. Non è forse questo lo *shining*, la “luccicanza” (ma Heidegger non direbbe il “lucore”?) che getta la sua luce sinistra non solo su una singola storia filmica, ma su tutta la storia che ne viene così rischiarata? Se KILL è facilmente riconoscibile, più sfuggente resta la prima scritta: le prime quattro lettere (BHLL), con la trasposizione simmetrica della seconda lettera in “I” (che ha una posizione alfabetica intermedia fra la “H” e la “K”), suggeriscono il nome BILL, mentre più misteriose restano le seconde quattro (RLRS). Verrebbe da pensare all’abbreviazione delle espressioni *release* (rilascio, liberazione) e *resurrection*, dove a venire impiegate sarebbero le prime due consonanti, ma tutto questo è ancora molto ipotetico. Meno

ipotetico è invece il verbo KILL, ulteriormente enfattizzato dai non meno enigmatici cerchi delle lettere corrispondenti della prima scritta (LRLR). Al di là di una decifrazione più completa, che attende futuri commenti, resta la carica allusiva di un rebus che assolve la funzione di indicatore del rebus più grande, quello che giace sotto i nostri occhi, sotto forma di cadavere ucciso.

Dall'analisi della scena dell'obitorio, incastrata come un perno doloroso e segretamente luminoso al centro del trittico che precede la conclusione, emerge, con chiarezza tanto più lancinante se teniamo presente il deragliamento della stragrande maggioranza dei critici, la vera natura della morte di Amanda, assassinata per coprire le squallide regole degli pseudoriti di una classe dirigente ormai indistinguibile dalla criminalità pura e semplice, giacché nel mondo della morte di Dio non c'è più alcun ordine rituale e simbolico in grado di asseverare il potere, salvo la reiterazione continua dell'omicidio un tempo delegato agli autentici riti. Questo qualifica l'assassinio di Mandy-Amanda come un sacrificio tipico dell'era della morte di Dio, un post-sacrificio che non riesce più a nascondere la sua atroce natura, se non per i procedimenti che una élite marcia fin nel midollo ha mutuato dalla criminalità organizzata. Ma l'analogia folgorante tra il corpo di Mandy-Amanda e il corpo del Cristo di Mantegna, unitamente al significato complessivo della vicenda, rende inevitabile la conclusione non soltanto che la morte della ragazza è un omicidio, ma che tale omicidio, nato dalla decisione di Amanda di offrirsi al posto di Bill e dichiaratamente *to redeem him*, per redimerlo, per salvarlo in un senso alla lettera sacramentale, abbia ripetuto in sé il sacrificio sostitutivo di Cristo. La stessa ora della morte di Amanda, alle 15 e 45, si direbbe riprendere l'ora della morte di Cristo nel racconto evangelico (sempre con la tecnica dell'evocazione non troppo esplicita, volutamente modificata). L'assassinio subito e accettato da Amanda è l'unico modo in cui il sacrificio di Cristo può essere attuato nella società della morte di Dio, e della negazione della morte di Dio. Questo è il cuore del film, emblematico e muto al pari di un dipinto antico. L'ingiunzione kubrickiana "Se dici cosa significa, non significa più niente" non viene a questo punto violata, perché la vittima è una fonte di significazione praticamente infinita.

Il paragone che viene spontaneo è con l'emozionante sequenza dell'uccisione dell'astronauta per opera del computer Hal in *2001: Odissea nello spazio*, con l'ancor più emozionante sequenza del tentativo di salvataggio del corpo del suo compagno da parte dell'astronauta superstite. Ci sono poche scene nella storia del cinema che reggano il confronto, e voler ricondurre questa capacità di rappresentazione

assoluta a semplici stratagemmi formali significa impedirsi di comprendere immagini come queste, significa distruggere l'oggetto stesso che si dovrebbe commentare, e che in tal modo sfugge a qualunque commento. L'immenso significato della sequenza di *2001: Odissea nello spazio* è rigorosamente di contenuto, precisamente per la qualità suprema delle immagini che lo rende accessibile, venendone a sua volta motivata e sostenuta. La nuda realtà del corpo umano certifica, in un mondo reso disumano o dal vuoto cosmico o da un puro e semplice vuoto di umanità, l'indistruttibile essenza dell'uomo come entità culturale e morale. Raccogliere un cadavere nella desolazione infinita degli spazi interplanetari è un gesto superficialmente privo di senso, ma che in realtà ripropone, in faccia all'indifferenza del cosmo, l'irriducibilità di un essere che si basa sul significato e sul valore infinito delle proprie testimonianze di vita. L'intera storia dell'uomo si ricapitola nel più antico mistero delle culture umane: in primo luogo, l'uccisione di una vittima, compiuta da quel simbolo dell'umanità tecnologica che è il computer di bordo (la sua valenza collettiva in termini di prestigio e potere è fondamentale); e in secondo e decisivo luogo, la vittima stessa come fonte illimitata di significazione, di cui il monolito ricorrente nel film viene ad essere il simbolo non importa a questo punto quanto volontario, perché a parlarci è una struttura simbolica che l'ingegno del regista ha creato lasciandola infine interagire ed agire nella sua autonomia.²⁵ Questi due fattori fondativi acquistano però il loro senso e la loro leggibilità solamente a partire dal nuovo atteggiamento conoscitivo e morale che il cristianesimo ha reso possibile, cioè la pietà universale per chi è stato ucciso, e l'enorme valore simbolico del ricordarne e difenderne i resti.

Allo stesso modo, in *Eyes Wide Shut*, il cadavere cristologico di una sconosciuta totalmente abbandonata a se stessa, nel ventre indifferente di una metropoli interamente dedicata ai suoi giochi di potere e di sesso, senza che nessuno ne faccia il riconoscimento o abbia per esso un minimo di pietà, questo aggregato di materia consegnata all'annientamento e all'oblio, è portatore dell'unica sorgente di significato e di potenziale salvezza nel film. Una drogata ridotta a prostituirsi, un corpo morto a cui nessuna anima viva dedica una sola lacrima, è l'unica presenza reale di Cristo in un mondo dimentico di Dio, ma che Dio non ha dimenticato perché al suo interno i reietti, gli esclusi ne continuano il silenzioso messaggio. Il messaggio di Dio nel mondo della morte di Dio è affidato al fragoroso silenzio di un cadavere, di un obitorio. Nessuna resurrezione è possibile al di fuori di questo.

In questa mirabile scena si può constatare l'incremento conoscitivo che compie il film di Kubrick rispetto al romanzo di Schnitzler, e in

prosecuzione della sonda lanciata da Schnitzler. La scena che nello scrittore austriaco è sì efficace, ma ancora pervasa dell'ambiguità erotica del festino sadiano, ora si depura e acquista un significato che è universale, obliterato dall'indifferenza della media degli spettatori come dall'indifferenza della metropoli dedita ai suoi pseudoriti. Non c'è dubbio che in questo l'ultimo film di Kubrick si dimostri superiore alla pur magnifica invenzione di *Traumnovelle*. Lo dico in coscienza ed esplicita violazione del *diktat* secondo cui non si dovrebbero porre a confronto opere appartenenti a generi espressivi ed estetici differenti, e ritengo di poterlo fare appunto in ossequio a criteri che non sono né estetici né formali, a criteri che sono semplicemente conoscitivi. In questa operazione magistrale Kubrick ci lascia davvero il suo testamento, e sarebbe un delitto, morale prima ancora che culturale, non raccoglierne le profonde, sconvolgenti intenzioni.

Una domanda che può sorgere a questo punto è quanto l'infratesto cristiano da me riconosciuto nel film corrispondesse a un effettivo convincimento religioso del regista, a una sua eventuale "fede cristiana". Ma la mia interpretazione non richiede minimamente scandagli di una supposta "fede" di Kubrick, che resta affar suo e non c'entra direttamente con i risultati di cui dobbiamo riscontrare la presenza e la coerenza all'interno dell'opera. Ciò che a me interessa è il ricorrere nell'intera produzione di Kubrick di un formidabile nucleo significativo relativo alla violenza collettiva e alle vittime che essa produce, un nucleo che l'intuizione dell'artista asseconda, portandolo a sviluppi che si estendono al di là delle sue stesse intenzioni coscienti, per il motivo che tale nucleo coglie pienamente nel segno, si dimostra scandalosamente *vero*. Pensiamo in particolare alla centralità del capro espiatorio in *Orizzonti di gloria* e in *Spartacus*, alla riflessione spietata sulle stratificazioni molteplici della violenza collettiva in *Arancia meccanica*, e sulle sue metamorfosi tecnologiche nel *Dottor Stranamore*, in *2001: Odissea nello spazio*, in *Full Metal Jacket*, ai temi sacrificali del labirinto e dell'orgia che dominano *Shining*. E in questa rassegna, che si può estendere all'indagine sui rapporti tra desiderio e violenza di *Lolita* e *Barry Lindon*, acquista particolare risalto la conclusione di *Spartacus*, quando, in contrapposizione al feroce sistema di potere romano, lo schiavo crocifisso si congeda dalla moglie incinta del loro figlio lasciandole la sua testimonianza d'amore. Basterebbe anche solo questa scena a farci riconoscere che l'archetipo cristiano della vittima innocente agiva attivamente nell'universo rappresentativo di Kubrick, ritornando nelle forme più sofisticate e profonde nel suo ultimo lavoro. Non c'è bisogno di nessuna adesione clamorosa e esteriore per mettersi in contatto con la verità della vittima crocifissa.

Rivisto sotto questa luce, il riferimento al nostro Paese, ravvisabile anche nelle diverse scritte italiane delle botteghe newyorchesi, mi sembra andare al di là dell'impiego ironico-straniante, o turistico-culturale, delle maschere di Venezia. Più ancora della cripto-citazione del *Cristo morto* di Mantegna, credo che a farsi sentire nel tessuto rappresentativo del film sia la connotazione cattolica dell'Italia, che è un dato tradizionale nel mondo anglosassone e protestante. Il dettaglio è tanto più interessante se riflettiamo sull'origine mitteleuropea della famiglia del regista: un'appartenenza ebraica nel cattolico mondo della vecchia Austria, rivisitato nella *Traumnovelle* di Schnitzler, è già stata più volte una contraddizione feconda e rivelatrice, com'è avvenuto nei casi di Freud, di Kafka e dello stesso Schnitzler. Se questa sottopista è corretta, la battuta finale del microepisodio in Piazza S. Marco troverebbe una spiegazione adeguata. L'Italia, non l'Italietta delle nostre cronache deprimenti, ma la patria spirituale d'Europa capace di esprimere Dante e l'arte del Rinascimento, rappresenta validamente il retaggio spirituale che il mondo della morte di Dio si sforza di dimenticare. Non sono termini di confronto fuori luogo parlando di *Eyes Wide Shut*. Essi appaiono i soli adeguati alla forza dell'operazione compiuta da Kubrick.

E tuttavia, quale traccia vi è di una lettura di tipo religioso nel finale dell'opera? Le conseguenze del sacrificio di Amanda non paiono vanificarsi nel nulla, davanti al ripiegamento della conclusione? Alla parte conclusiva della nostra indagine spetta dare risposta a queste domande.

La salvezza nascosta di Amanda

Quale posto e quale futuro attendono il cristianesimo nel mondo della morte di Dio? In questo mondo ricco, arrogante, inebriato della propria potenza, non c'è di per sé posto per il messaggio cristiano. Nel film è assente ogni chiesa, ogni riferimento riconoscibilmente religioso, a parte il Natale, insistentemente evocato dall'inizio alla fine della vicenda, ma trasformato in festino sociale del consumismo, e quindi in prosecuzione più ostensibile e commerciale delle orge segrete di una classe dirigente corrotta.²⁶ Il Natale consumistico è un'orgia più semplice, a uso e consumo del popolo, rispetto ai piaceri più proibiti che la classe elevata riserva a se stessa, ma in un caso come nell'altro ci troviamo dinanzi alle ritualizzazioni di massa della società a cui è stata annunciata la morte di Dio. Ciò che rimane come ricordo della religione appare nella veste satanica del rovesciamento, della parodia, una parodia direttamente, quasi elementarmente blasfema nel caso dell'orgia di *Doppio sogno*, mentre in *Eyes Wide Shut* la parodia assume le sembianze

più sottilmente demoniache del canto sacro recitato alla rovescia (la musica principale della scena è costituita da un canto liturgico rumeno registrato all'incontrario).²⁷ La necessità del modello sacrale da irridere e rovesciare rimane, ma in forme ormai talmente radicate e coperte da renderlo quasi irriconoscibile. Nel mondo che ci descrive Kubrick, un mondo che è il nostro, non c'è più nulla che ricordi esplicitamente il sacrificio di Cristo, poiché (possiamo agevolmente chiosare) anche ciò che ufficialmente lo ricorda, i resti delle Chiese storiche, è divenuto socialmente e simbolicamente ininfluenza, o ne è diventato a sua volta la contraffazione e la parodia. In questo mondo fondato sull'uccisione di Cristo e sulla dimenticanza della morte di Cristo l'unica alternativa concessa è l'imitazione diretta di Cristo, nel seguirne la derelizione e la vicinanza ai derelitti in primo luogo, e in secondo e decisivo luogo nel seguirne l'identificazione totale con la persona medesima della vittima, la vittima-scarto, la vittima-corpo da seppellire e dimenticare, non pianta da nessuno, non interpretata e compresa da nessuno. Puro grumo di materia portatore di un significato infinito che nessuno vuole vedere.

Il protagonista apparentemente non raccoglie il messaggio. O meglio è sul punto di farlo, ma si trattiene sulla soglia dell'ambiguità che gli offre su un vassoio d'argento il paterno Ziegler, che in tal modo lo inizia alle delizie del *jet set* newyorchese, di cui Bill ha bisogno per ragioni professionali e identitarie. E tuttavia non è detto che questa sia l'ultima parola della vicenda del personaggio: egli in ogni caso è stato salvato (*redeemed*). Ma che dire della conclusione incentrata sul rapporto di coppia, che parrebbe ribadire, un'ultima volta, lo stereotipo matrimoniale? La moglie non ha seguito Bill nella sua avventura conoscitiva, Alice rimane sullo sfondo di un confronto a cui ella ha introdotto ma che la vede, in prima battuta, come spettatrice. Ciò nonostante, anche lei è attivamente coinvolta nella rivelazione finale di quanto successo al marito e nella salvezza del loro matrimonio. Perché anche il matrimonio dei due si salva, non va dimenticato che anche questo è l'effetto del gesto di Amanda.

Si scopre una specie di asimmetria, in cui la vicenda di Bill e di Amanda rompe la superficie uniforme della rappresentazione coniugale e sociale per introdurre uno squarcio che la ripresa della normalità si affretta di per sé a ricucire. Non è tanto questione che il sogno di Albertine in Kubrick diventi un semplice accenno a una scena di erotismo di massa, senza più crocifissione e perdendo la simmetria del "doppio sogno" di Schnitzler: nella sua economicità il riferimento resta estremamente pregnante, e concentra sulla vicenda di Bill il senso sacrificale implicito nel sogno della moglie. Il punto è che, di fronte al

coperto disvelamento del sacrificio cristico per salvare Bill dall'orgia, la figura di Alice, se presa per quello che appare, sbiadisce e resta sul versante della lettura "di coppia". Che non sia così ce lo fa sospettare l'indizio che Kubrick le mette in bocca una delle frasi rivelatrici del film, nel corso del litigio allorché i due fumano insieme uno spinello: «Milioni di anni di evoluzione...», con l'implicita conclusione "e siamo ancora fermi a questi giochetti", premessa antropologica che ci allaccia direttamente a *2001: Odissea nello spazio* e alla meditazione sull'ominizzazione che l'intera opera di Kubrick rappresenta. I giochi di coppia e di desiderio stanno alle origini antropologiche come all'alba dell'uomo di *2001: Odissea nello spazio* sta la tecnologia che nel film raffigura il volto culturale e simbolico della collettività affacciata sugli abissi del futuro. In un caso come nell'altro la vera partita non si gioca sull'uso della tecnologia o del desiderio, quanto sulla struttura di significato che entrambi incarnano e esprimono. Questo ci mostra che il personaggio di Alice resta inafferrabile se non lo colleghiamo al cuore dell'intera trama, se cioè lo scambiamo per la protagonista preconfezionata a cui farebbe pensare il *glamour* della diva di Hollywood e la sua stessa bravura professionale.

Al livello più profondo del film, la vera protagonista femminile del film è quella che parla di meno, ma che compie il gesto determinante, offrendo il suo corpo come mezzo di espiazione, e di impossibile, assurda salvezza. È lei a dimostrare, col suo stesso nome *Amanda*, colei che è degna di essere amata, qual è l'unico vero amore possibile nel mondo desertificato dalla morte di Dio: il ripeterne in se stessi l'evento, dal centro stesso del degrado e dell'abbandono, e per le ragioni contrarie di quelle dei sacrificatori. Di fronte a questa silenziosa protagonista (e ad essere protagonista è infine il suo corpo, il suo cadavere) la bellissima e bravissima Nicole Kidman rischia davvero di ridursi al rango di "donna dello schermo". Ma è grazie al sacrificio di Amanda che anche il personaggio della moglie recupera il suo vero spessore, in modi coperti e discreti come si conviene alle profondità dell'essere femminile: siamo infatti autorizzati a supporre che le lacrime che Alice versa alla fine siano destinate, più ancora che allo spavento per la minaccia concreta al suo matrimonio, all'azione compiuta dalla ragazza per salvare il marito. E ad Alice è riservata l'ultima parola che chiude il film e ne riassume con brutalità il paradosso, chiudendoci nella trappola dello *shibbolet* sessuale con un ultimo shibbolet verbale, oppure costringendoci a una riflessione in qualche modo salvifica:

ALICE C'è una cosa molto importante che noi dobbiamo fare prima possibile.

BILL Cosa?

ALICE Scopare.

Il finale è calcolatamente diverso da quello di Schnitzler, che nella sua inconclusa armonia vuole far intravedere la duplice possibilità che la vicenda lascia aperta, quella dell'ipocrisia del matrimonio borghese, o quella di una via autentica verso il desiderio, i cui segnali cristologici restano peraltro deboli, solo in parte emergenti dalle nebbie psicologiche. Non mi nascondo che il rischio di questo confronto è di non rendere sufficiente giustizia alla raffinatezza del procedimento dello scrittore austriaco, ma non va mai scordato che il risultato di questo singolare dittico è il frutto di un vero "gioco di squadra", riscontrabile anche in altre grandi operazioni artistiche della cultura occidentale: si pensi alla staffetta tra *Orlando innamorato* di Boiardo e *Orlando furioso* di Ariosto, o a quella ancor più lontana fra Plutarco e Shakespeare nel *Julius Caesar*. Il fatto essenziale è che l'interpretazione di Kubrick esplicita e porta alle estreme conseguenze le premesse già sviluppate dallo scrittore.

Kubrick non sa che farsene dell'elegante dilemma di Schnitzler, non perché il dilemma non sia vero, ma perché non è sviluppato fino in fondo, perché, di fronte all'entità dei fenomeni captati, esso rimane, tutto sommato, ancora lezioso, non sufficientemente radicale. La battuta violentemente antiromantica di Alice ci ricorda che non è più questione di ritagliarsi un *hortus conclusus* di serenità domestica. Il dialogo tra i coniugi kubrickiani sembra essere, ed è, più che altro un dialogo di sopravvivenza, ma prima di sposare questa facile conclusione dovremmo chiederci cosa significa "sopravvivenza" quando qualcuno ce l'ha regalata offrendo la sua vita per noi. Dopo un simile evento tutto è come prima e nulla più è come prima: rammentiamo il *Lucky to be alive* che campeggia nella prima pagina del giornale su cui Bill apprende della morte di Amanda. Il valzer del desiderio, ironicamente sottolineato dalla ripresa di quello iniziale di Shostakovich, riprende, e la ritualità dell'erotismo come mezzo per esorcizzare la morte di Dio ritorna, anzi apparentemente trionfa. Ma è un vero trionfo? Questa conclusione, amara o cinica a seconda delle nostre reazioni, rimane vera nella misura in cui noi vi proiettiamo la nostra amarezza o il nostro cinismo. Ma la struttura di significato dischiusa dal gesto della ragazza, ormai cadavere dimenticato, a dispetto di tutto rimane, e conferisce all'opera il suo strano fascino, impedendo al *Fuck* di Alice di venir preso alla lettera e di apparire come la parola definitiva, poiché esso presuppone l'intera storia. Il fascino dell'opera di Kubrick non può mancare di indurre qualcuno ad esplorarne la fonte, e prima della brutale chiusa Bill ricorda

alla moglie, al pari del suo collega mitteleuropeo, che «nessun sogno è mai soltanto sogno»; e di questo sogno reale è parte anche la sua vita salvata e il recuperato matrimonio dei due.

Il sacrificio di Cristo si riconosce dal suo essere incancellabile, ed è questo l'unico fondamento che salva le nostre vite e i nostri desideri. Nessuna "scopata" potrà obliterarlo, perché lo stesso erotismo che ne doveva cancellare il ricordo ne è diventato strumento. Non c'è epoca più paradossalmente consentanea alla rivelazione di Cristo dell'epoca dell'uccisione dimenticata di Cristo.

NOTE AL CAPITOLO XI

1. A. Rosselli, *Le poesie*, a cura di E. Tandello, Milano, Garzanti, 2004, p. 488.

2. Per le ragioni che emergeranno nel corso del saggio, tengo a precisare che mi riferirò principalmente all'edizione originale del film, a cui pertanto rimando il lettore.

3. Il regista è morto subito dopo il montaggio del film, quindi dopo averlo finito, come si ricava dalle testimonianze pressoché unanimi di collaboratori e famigliari (cfr. A. Castle, *The Stanley Kubrick Archives*, Köln, Taschen, 2008, p. 491): non c'è quindi ragione di ritenere *Eyes Wide Shut* un film imperfetto perché non sottoposto al rigoroso controllo d'autore che Kubrick esigevo e lo dimostra la perfezione formale della pellicola (a cui mancano solo gli eventuali ritocchi che il regista poteva decidere in fase di licenziamento del lavoro). Le uniche decisioni non ancora realizzate vivo l'autore erano un piccolo intervento sulla colonna sonora eseguito postumo secondo le sue indicazioni, e un minimo ritocco elettronico per l'edizione americana del film nella scena dell'orgia.

4. Edizioni usate: A. Schnitzler, *Traumnovelle*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1999; trad. it. *Doppio sogno*, a cura di G. Farese, Milano, Adelphi, 1982. La legittimità del titolo italiano risulta, oltre che dal tenore della vicenda, anche dall'intenzione iniziale dell'autore di intitolare l'opera *Doppia novella* (A. Schnitzler, *Diari e lettere*, a cura di G. Farese, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 27).

5. A conferma della pertinenza della lettura che voglio proporre è il caso di citare la testimonianza della moglie di Kubrick, secondo la quale il regista, per tradurre in film la storia di Schnitzler, «aveva letto una gran quantità di testi d'etnologia» (K. Cohen, *Erotica, epistemologia, etica: Eyes Wide Shut come Prüfung postmoderna*, in L. Cimmino, D. Dottorini, G. Pangaro (a cura di), *Il doppio sogno di Stanley Kubrick*, Milano, Il Castoro, 2007, p. 146, nota 14).

6. A. Schnitzler, *Doppio sogno*, cit., p. 56.

7. Ibid., pp. 57-58; *Traumnovelle*, cit., p. 43.

8. Ibid., pp. 59-60.

9. Ibid., pp. 62-63; *Traumnovelle*, cit., p. 47.

10. Non è forse un caso se i saggi a me noti che effettuano collegamenti con la teoria girardiana del desiderio si limitano più che altro a considerare alcuni aspetti o sequenze del film; cfr. L. Cimmino, *L'odissea di Fridolin. L'ingombrante presenza di Schnitzler in Eyes Wide Shut*, in L. Cimmino, D. Dottorini, G. Pangaro (a cura di), *Il doppio sogno di Stanley Kubrick*, cit., pp. 36-37; e M. Geniale, *La maschera del potere in Eyes Wide Shut*, in M.F. Schepis, *Il messaggio dell'imperatore. Simboli, politica e segreto*, Torino, Giappichelli, 2006, pp. 361 ss.

11. A. Schnitzler, *Doppio sogno*, cit., p. 79.

12. Il regista meditava da molti anni la realizzazione filmica di *Traumnovelle*, a cui in qualche misura lo legava culturalmente anche la provenienza mitteleuropea di suo padre e l'origine ebraica comune con Schnitzler. Queste importanti constatazioni sono

comunque significative solo nel momento in cui si rivelano funzionali a un'operazione conoscitiva che Kubrick aveva in mente da tempo.

13. I procedimenti narrativi del regista sono analizzati con acutezza in E. Ghezzi, *Stanley Kubrick*, Milano, Il Castoro, 1995, anche se sempre in un'ottica formalistica.

14. In questo film c'è dunque molto di più della "riproposta ingena del mito del doppio" di cui parla Ghezzi (E. Ghezzi, *Stanley Kubrick*, cit., p. 28). Il genio visivo e mimetico di Kubrick del resto lo si può già cogliere nella sua giovanile attività di fotografo, dove le immagini acquistano il valore potenziale di storie che attendono solo di essere raccontate, girate (si veda R. Crone, *Stanley Kubrick. Drama and Shadows. Photographs 1945-1950*, London, Phaidon, 2005).

15. F. Raphael, *Eyes Wide Open*, tr. it. di N. Gobetti, Torino, Einaudi, 1999, p. 35.

16. Ibid., p. 40.

17. Ibid., p. 76. Non è inutile aggiungere che queste sparse dichiarazioni di poetica da parte di Kubrick sono di primaria importanza e certificano lo sforzo di obiettività da parte di Raphael, visto che tali opinioni differiscono dalle sue.

18. S. Ciaruffoli, *Stanley Kubrick. Eyes Wide Shut*, Alessandria, Falsopiano, 2003, p. 116.

19. Ibid., p. 30.

20. M. Chion, *Stanley Kubrick*, cit., p. 552.

21. Il termine *charade* è usato da Ziegler nel colloquio con Bill e la sua traduzione con l'omologo italiano è linguisticamente corretta, e rimanda al significato di "rompicapo, enigma, indovinello" (a differenza di quanto sostiene L. Cimmino, *L'Odissea di Fridolin*, cit., p. 47, nota 12).

22. L'unica eccezione a me nota è J. Pocock, *Collaborative Dreaming: Schnitzer's Traumnovelle, Kubrick's Eyes Wide Shut, and the "Paradox of the Ordinary"*, in «Arachnae», 7, 2000, saggio che tuttavia non sono riuscito a reperire.

23. K. Cohen, *Erotica, epistemologia, etica*, cit., p. 142.

24. Ringrazio Pierpaolo Antonello per avermeli fatti notare, mostrandomi alcune immagini fotografiche della scena. Tutti i film di questo grande regista andrebbero commentati si può dire fotogramma per fotogramma.

25. Ho già argomentato questa mia lettura del monolito in G. Fornari, *Da Dioniso a Cristo. Conoscenza e sacrificio nel mondo greco e nella civiltà occidentale*, Genova-Milano, Marietti, 2006, pp. 23-24, 40, 188-89, 578; in una lunga intervista fatta poco dopo il film Kubrick, costretto dalle pressanti domande dell'intervistatore ansioso di offrire qualcosa al pubblico, se ne esce in una serie di micidiali luoghi comuni di tipo scientifico, che comunque hanno poco a che vedere col significato del film che Kubrick si guarda bene dal toccare, perfettamente cosciente com'era dell'autonomia di ciò che creava [A. Castle (a cura di), *The Stanley Kubrick Archives*, cit., pp. 398-407]. Dove non arriva la riflessione filosofica può arrivare il rigore nello svolgere il proprio mestiere.

26. Come nota M. Chion, *Stanley Kubrick. L'umano, né più né meno*, tr. it. di S. Angrisani, Torino, Lindau, 2006, pp. 533-34, in un saggio che mescola osservazioni acute ai consueti cliché psicologistici, che lasciano il critico all'esterno del vero messaggio kubrickiano.

27. I canti sacri alla rovescia sono tipici dei riti satanici.

