

LUNIGIANA DANTESCA

ANNO XIX n. 169 – GEN 2021

**CENTRO LUNIGIANESE
DI STUDI DANTESCHI**

Bollettino on-line

Comitato di Redazione

Direttore

MIRCO MANUGUERRA

Revisori

ANDREA BENEDETTO*

DAVIDE PUGNANA*

GIOVANNI GENTILI

Comitato Scientifico

GIUSEPPE BENELLI

JOSÉ BLANCO JIMÉNEZ

FRANCESCO CORSI

SILVIA MAGNAVACCA

MIRCO MANUGUERRA

(*) Membri esterni

© 2003-2021 CLSD

www.lunigianadantesca.it

lunigianadantesca@libero.it

AVVERTENZE

È concesso l'utilizzo di materiale ai soli fini di studio citando sia l'Autore che la fonte bibliografica completa. Ogni Autore può disporre liberamente dei propri scritti, di cui è unico responsabile e proprietario, citando comunque la presente fonte editoriale in caso si sia trattato di I pubblicazione. Il Bollettino è diffuso gratuitamente presso i Soci del CLSD e tutti coloro che ne hanno fatto esplicita richiesta o hanno comunque acconsentito tacitamente alla ricezione secondo i modi d'uso. Per revocare l'invio è sufficiente inviare una mail di dissenso all'indirizzo sopra indicato.

**CHE IL VELTRO
SIA SEMPRE CON NOI**



INCIPIT VITA NOVA



**FACCIAMO USCIRE
DAL QUADRO
LA CITTÀ IDEALE**

ISSN 2421-0169

**Anche se il Timore avrà più
argomenti, tu scegli la
Speranza.**

SENECA

INDICE

ATTIVITÀ DEL CLSD pp. 3-6

COMPAGNIA DEL VELTRO p. 7

**COMPAGNIA DEL SACRO CALICE:
Una preghiera alla volta: l'Invo-
cazione all'Angelo Custode p. 8**

**SEVERINIANA L'enormità della
Realtà p. 9**

DANTESCA

**Le tre fiere e l'ordinamento mo-
rale del Poema pp. 10-41**

**La Divina Commedia in verna-
colo spezzino: Inf VII pp. 42-43**

OTIUM

**Pinocchio eroe della diversità,
pp. 44-49**

**Esiste un sito etrusco 'diment-
icato' presso la città di Pisa?
p. 50**

**TEOLOGICA Le grandi donne del
Medioevo: Elisabetta d'Unghe-
ria, pp. 51-52**

**LA SETTIMA ARTE Eyes Wide
Shut pp. 53-65**

VISIBILE PARLARE

**Baudelaire: il Disegno satirico e
la Caricatura, p. 66**

**(NON) SON SOLO CANZONETTE
Premio Lunezia "Musicare i
Poeti" 2021 pp. 67-68**

**LA POESIA DEL MESE
Giorgio Vigolo pp. 69- 71**

ARCADIA PLATONICA pp. 73-74

**Un giorno la Paura bussò alla
porta, il Coraggio
andò ad aprire
e vide che non c'era nessuno.**

MARTIN LUTHER KING

**Se qualcuno ti dice che non ci
sono verità, o che la verità è
solo relativa, ti sta chiedendo di
non credergli.
E allora non credergli.**

ROGER SCRUTON



Jules-Joseph-Lefebvre
La Verità (1870)

**La Tradizione non è il passato,
è quello che non passa.**

DOMINIQUE VENNEN

VIII

LA SETTIMA ARTE

Il Cinema è l'universo più completo del nostro immaginario.

A cura di Rita Mascialino

La gatta sul tetto che scotta

I PROSSIMI FILM

La grande bellezza

Il posto delle fragole

Il settimo sigillo

La fontana della vergine

[...]

EYES WIDE SHUT

di Stanley Kubrick

Eyes Wide Shut (1999) per la regia di **Stanley Kubrick** (New York 1928-St Albans 1999), sceneggiatura di Stanley Kubrick e Frederic Raphael, si ispira come riferimento letterario al racconto lungo *Traumnovelle* (1927) di Arthur Schnitzler (Vienna 1862-Vienna 1931), ridato in italiano, tra gli altri titoli esistenti, più ufficialmente con *Doppio sogno*. Ci soffermiamo dapprima sul significato problematico del titolo della novella nelle due lingue, in quanto ciò si ritiene propedeuticamente utile alla successiva comprensione dell'altrettanto problematico significato del titolo inglese del film.

Doppio sogno può intendersi come sogno dei due protagonisti, in realtà tuttavia sogna nel sonno propriamente solo la protagonista, non anche il protagonista, quindi in tal senso il doppio sogno non può riguardare i sogni dei due protagonisti. Il significato del titolo italiano potrebbe allora essere messo in relazione al famoso dramma *La vida es sueño*, *La vita è sogno*, di Pedro Calderón de la Barca (Madrid 1600-Madrid 1681), opera in cui si equipara la vita a un sogno, come se la vita e il sogno fossero un doppio sogno per così dire, ma né il racconto di Schnitzler, né il film di Kubrick vi hanno propriamente a che fare, come vedremo subito. Se Schnitzler avesse inteso *Doppio sogno* avrebbe potuto agevolmente utilizzare il termine tedesco *Doppeltraum*, che non ha impiegato perché evidentemente non corrispondente al nucleo del significato della sua opera. Il primo titolo che l'autore aveva dato al suo racconto era stato *Doppelnovelle*, in italiano *Doppia novella*, titolo che escludeva la presenza esplicita del sogno e che è quello più corrispondente al messaggio contenuto nel racconto, quello da cui l'autore è partito e che comunque è senz'altro meno equivocabile rispetto al definitivo *Traumnovelle*, termine quest'ultimo che alberga qualche ambiguità semantica di per sé e anche per il particolare meccanismo intrin-

seco alle parole composte in tedesco. Queste mancano delle preposizioni tra i vari termini – che possono essere molti – e che possono avere quindi diverso significato a seconda delle preposizioni sottintese tra le varie componenti, classico esempio il sostantivo *Kulturkampf*, che può voler dire *Lotta per la cultura*, ma anche *Lotta contro la cultura* a seconda dei contesti e della prospettiva e può essere reso anche con un aggettivo *Lotta culturale* comunque ambiguo. Il titolo potrebbe essere allora ridato in italiano con *Novella onirica* che si pone in parallelo alle ambiguità concernenti l'uso dell'aggettivo e dello stesso *Traumnovelle*. In questo caso viene in aiuto l'etimologia o storia diacronica del significato dei termini comprensiva della loro origine. *Novelle* deriva dal latino *novus-nova-novum* e *novellus-novella-novellum* come termine identico anche della lingua italiana nel femminile *nova-nuova-novella*, ad esempio la *buona nova*, la *buona nuova* e la *buona novella*, anche nel significato di *novella* come racconto breve, altrettanto nella lingua tedesca con *Novelle*. A parte ulteriori significati che non valgono nel contesto del racconto, ve n'è uno che risulta del tutto pertinente: *(cosa) nuova*. In base al contenuto dell'opera e anche al primo titolo *Doppelnovelle*, consegue che il termine *Novelle*, non comunissimo in tedesco per racconto o romanzo, sia quello più importante semanticamente in quanto presente nei due titoli proposti da Schnitzler e sia stato scelto da Schnitzler tra gli altri a disposizione proprio per l'apporto del significato etimologico di *novità, nuova* – lasciamo stare i neutri plurali del latino comunque pure connessi. Di fatto la protagonista informa il marito sia sulla sua immaginazione diurna e comunque a mente sveglia, sia su quella notturna elaborata come sogno durante il sonno, informazioni appunto che erano fino a quel momento ignote a lui e che perciò appaiono come novità indirizzate a lui dai due mondi. Da parte sua il marito informa la moglie su propri eventi occorsi nella realtà

quotidiana e ad essa tenuti nascosti fino a quel momento e su immagini e pensieri che lo avevano spinto a cercare quelle esperienze. Si tratta dunque di informazioni nuove sul reale e sul sogno che moglie e marito, su stimolazione di Alice, si scambiano per conoscersi meglio. In luogo di *Novelle*, punto fermo nell'ideazione del titolo tedesco, se non vi fosse stata la scelta del significato collegato a *novità*, l'autore si sarebbe potuto opportunamente servire di *Erzählung*, racconto, e di *Roman*, romanzo, *Traumerzählung* o *Traumroman*, romanzo onirico o racconto onirico, termini che non hanno tuttavia in sé più direttamente anche il significato della *nuova* nel senso di comunicazione di *novità*. Resta ancora da comprendere il senso del termine *sogno*, *Traum*, in *Traumnovelle*. Sappiamo che le nuove giungono non solo dal sogno, ma anche dal mondo reale, concreto, della veglia. Chiarendo: al proposito nel primo Capitolo riassurgono, in tedesco prefisso *wieder*, a realtà, nella conversazione rievocativa tra marito e moglie, le figure umbratili, *die Schattengestalten*, del ballo in maschera della serata precedente in casa di amici, ossia si presenta il tema delle due realtà, quella vissuta nel concreto e quella astratta vissuta nel ricordo. In altri termini: in tutto il racconto viene evidenziato il passaggio da una situazione di sogno o pensiero o immaginazione ad occhi aperti a quella del sogno a occhi chiusi nel sonno, questo spesso attraverso l'aprire e il chiudere degli occhi, ciò che allude alla doppia realtà della visione del reale concreto e di una visione onirica o affine al sogno parallelamente reale. Questo per delineare alcune delle coordinate fondamentali entro le quali si svolge la vicenda narrata e prende avvio il film. Venendo direttamente al titolo inglese *Eyes Wide Shut*, esso resta tale in molte lingue, anche nella versione italiana, a causa della difficoltà di trovare una riproduzione accettabile nell'impostazione semantica. Il titolo del film modifica la locuzione *eyes wide open*, occhi ampiamente aperti o

spalancati, nella locuzione *eyes wide shut*, *occhi ampiamente chiusi*, *ben chiusi* – lasciamo tuttavia stare i significati delle espressioni come modi di dire in quanto ritenuti non corrispondenti a nulla nel contesto semantico del film. Nel sonno e durante il sogno notturno, nella quasi totalità dei casi, le palpebre si chiudono alla realtà esterna, mentre gli occhi si aprono alla realtà inconscia interna, da cui le immagini dei sogni, ossia gli occhi sono contemporaneamente chiusi e aperti nel doppio verso citato. Anche l'immaginazione diurna, silente, chiusa nella mente ad occhi chiusi o aperti, produce immagini in un'attività affine per qualche aspetto a quella onirica. Al proposito nel film c'è un'inquadratura significativa che ritrae il protagonista William Harford detto Bill mentre è disteso a occhi chiusi, seppure sveglio, sul letto vicino alla moglie. Sulle palpebre dei suoi occhi chiusi vi sono riflessi di luce nella forma piuttosto precisa di due rettangoli piani, fatti ad arte. La luce che viene dall'esterno sembra sigillare le palpebre, sotto le quali il bulbo oculare non lascia percepire alcuna benché minima sfericità e pare piuttosto essere sprofondato verso l'interno, così che la luce che proviene dall'esterno, molto intensa, impedisce a sua volta agli occhi già chiusi la vista del reale e funge come da faro simbolico verso l'interno. Per chiarire: l'immagine non evoca occhi normalmente chiusi, ma occhi il cui bulbo, come testé esposto, non sia visibile con la pur lieve curvatura verso l'esterno sotto le palpebre, come sia per così dire spinto e ruotato verso il dentro, verso la mente nello specifico, appunto per guardare dentro la mente. In tal modo il marito si pone in sintonia con il racconto onirico della moglie sul piano dell'immaginazione mentale che connota i due stati della veglia e del sogno. Nell'inquadratura dunque gli occhi del protagonista, chiusi dalla luce, corrispondono all'immagine di *occhi aperti verso il chiuso*, ossia si tratta di occhi aperti non verso l'esterno, ma che guardano verso il chiuso. E di

fatto i protagonisti del film sono precipuamente impegnati ad analizzare il proprio Sé, il proprio inconscio, a fare emergere immagini di sogni, ma anche di ricordi che sembravano del tutto obliati e rimossi, di desideri segreti, ciò in accordo con la psicoanalisi come già nella *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler, estimatore di Freud da cui fu considerato suo *Doppelgänger*, suo doppio o *sosia*, ovviamente a livello della mente, della psicoanalisi. Un ulteriore esempio significativo al proposito nel film sebbene in opposto parallelismo è il fatto che Nightingale suoni il pianoforte, in seno alla misteriosa festa organizzata dalla setta, ad occhi bendati con una fascia nera, quindi con occhi rivolti necessariamente non alla realtà esterna della tastiera e dell'ambiente, ma dentro di sé, alle emozioni e immagini prodotte dalla propria mente. Pare comunque opportuna la scelta di non tradurre il titolo del film, il cui significato, che viene chiarito, tra l'altro, dalle due immagini citate, conserva la forma di un referto sibillino leggibile in modi opposti. Kubrick non amava, a suo dire, che venissero analizzati i suoi film. Secondo lui tale ricerca, inutile, era roba da critici e da insegnanti che dovevano guadagnarsi il pane (pixelsquare.it). Forse non voleva che il significato dei suoi film venisse frainteso o forse temeva di farsi conoscere troppo bene, ciò che confermerebbe come i grandi artisti creino in primo luogo per esprimere e conoscere se stessi e solo secondariamente creino per il prossimo. Non per contraddire l'opinione di questo grande e meticolosissimo regista, tuttavia nessuno, neanche nei regimi totalitari, può impedire che almeno una parte di umanità voglia capire il mondo – e anche i film di Kubrick – e voglia o anche debba pertanto diffondere i risultati della sua comprensione. Che Kubrick rimaneggiasse i suoi film anche a decenni di distanza cambiando parere su scene e magari significati con esse, è cosa nota. Che l'avrebbe fatto anche con questo suo ultimo film se avesse potuto, può essere, ma qui

non si fanno processi a intenzioni sconosciute che non possono avere agganci esegetici oggettivi al film, a quanto sta nel film, nel caso relativamente al DVD del 1999 pubblicato dalla Warner Bros. per la diffusione a livello mondiale. Nessuno può sapere che cosa Kubrick avrebbe o non avrebbe cambiato se non fosse morto dopo pochi giorni dal completamento del montaggio. Si possono certamente abbozzare ipotesi, ma sarebbe un po' come ipotizzare, senza averne alcuna base, che cosa qualsiasi persona avrebbe cambiato o non cambiato in una sua azione se non fosse morta improvvisamente.

Per ciò che attiene ai più comuni giudizi della critica, ferma restando la qualità delle immagini e dei colori sempre molto curata in questo regista e che tutti gli riconoscono, essi sono molto contrastanti, ciò nella normale diversità delle prospettive sulle cose. Alcuni critici considerano il film come quello meno riuscito rispetto al passato. Altri lo considerano il più profondo di tutti, come un suo testamento artistico finale. Altri considerano il film incompiuto vista la mancanza dei consueti rimaneggiamenti per così dire all'infinito di Kubrick. Ci sono coloro che giudicano pessima l'interpretazione di Tom Cruise che viene anche pesantemente offeso, secondo costoro Kubrick non avrebbe mai dovuto scegliere Cruise per il ruolo del protagonista vista la pochezza dell'attore. Anche l'interpretazione della Kidman viene talora considerata non eccellente. Altri parlano bene di entrambi gli interpreti. Le opinioni sono varie. In questa analisi si considera *Eyes Wide Shut* un film molto interessante e ben riuscito.

Soffermandoci brevemente sulla scelta di Tom Cruise, Kubrick lo ha utilizzato non solo in quanto attore di successo, quindi sicuro centro di attrazione per il grande pubblico, ma anche e soprattutto proprio come attore adatto al ruolo, come emerge dalla personalità del personaggio. Il protagonista del film, William Hartford, vive nella superficialità della sua esistenza borghese di medi-

co affermato che si può permettere un tenore di vita molto agiato e brillante ed è perfettamente soddisfatto di quanto raggiunto socialmente, ha anche clienti molto importanti cui fa visite a domicilio, sfodera spesso la sua tessera di riconoscimento di dottore in medicina come sua credenziale del cui valore sociale è fermamente convinto, è felice anche per la sua situazione familiare, non ha ambizioni superiori al livello economico e di considerazione sociale di cui gode, ossia è persona preparata nella sua professione di cui si accontenta – è la moglie che lo indurrà ad approfondire la realtà della personalità di entrambi facendo traballare le sue sicurezze esteriori. In corrispondenza il protagonista del racconto di Schnitzler si chiama con il nome, diminutivo, *Fridolin*, che in tedesco ha a che fare con il concetto di *pace*, come un piccolo pacificatore o uno che voglia stare e stia in pace con se stesso e con gli altri, esattamente come nel film William, Bill nel diminutivo, che rifugge dagli approfondimenti psicologici per non disturbare la quiete della propria visione del mondo. Cruise, proprio perché attore in generale non grandemente creativo – per intenderci, diversamente da Jack Nicholson ad esempio –, è stato, pare qui del tutto opportunamente, ritenuto molto adatto alla parte che in ogni caso ha interpretato oggettivamente benissimo, non andando oltre a quanto Kubrick con cognizione di causa voleva da lui come si evince dal messaggio contenuto nel film concernente proprio la valutazione della psicoanalisi – in sintonia con la posizione di Schnitzler nella *Traumnovelle*.

Riguardo ai doppiaggi, essi sono soddisfacenti, forse il doppiatore del portiere omosessuale rende più lezioso il modo di parlare dell'uomo rispetto all'attore inglese, ma la cosa non guasta e comunque nell'insieme i doppiaggi appaiono ben riusciti.

Anticipiamo quali siano le tematiche più importanti rappresentate nel film tra le altre secondo questa analisi, non potendo ovviamente trattare ulteriori dettagli e

temi in un breve studio. Per il cenno ai titoli di testa e di coda si rimanda ad analisi inoltrata.

Dunque il nucleo più profondo del film, più sopra citato, si identifica nel simbolo dalla semantica complessa e articolata relativo all'arcobaleno, che è il tema principale aggiunto da Kubrick a quanto sta nel racconto, ossia il suo più personale e più rilevante apporto per il significato del messaggio insito nel film, e di cui più oltre, quando saranno stati chiariti altri temi. Un argomento molto interessante è il tema del rapporto dell'individuo con il mondo dell'immaginazione conscia e inconscia, della veglia e del sogno durante il sonno, con spunti psicoanalitici che si individuano soprattutto nelle reciproche confessioni tra marito e moglie relative a fatti concretamente occorsi e a sogni durante il sonno – tema principe della *Doppel-novelle-Traumnovelle* e a monte del titolo del film. Tra gli ulteriori temi emergono quello del doppio volto per così dire della sessualità nei suoi risvolti positivi e negativi, nonché quello delle sette a sfondo religioso e sessuale. Importante è la critica sociale dei piani alti della società, di cui Kubrick mette a nudo l'immoralità e l'amoralità. Molto rilevante è la critica ai regimi democratici, di cui viene mostrata la verità nascosta. È presente anche qualche cenno al tema dell'omosessualità, inoltre qualche ulteriore dettaglio che verrà citato.

Una breve parola sulla trasformazione intersemiotica operata nel film. Essa è stata sapiente, in particolare per la sintesi sul piano logico, per le simbologie espresse in immagini. Era stato consigliato a Kubrick di inserire un narratore intra- o extradiegetico per i lunghi monologhi interiori del protagonista presenti nel racconto e difficili da ridare a livello di dialoghi e immagini. Fortunatamente Kubrick non ha seguito il consiglio. Al contrario è stato capace di esprimere molto abilmente i monologhi interiori e il resto delle idee sue e di Schnitzler come si conviene in un film, con immagini e dialoghi, anche musica, soprattutto strutturazione

iconica generale delle simbologie che, se rendono talora ardua la loro decifrazione, costituiscono nella fattispecie un grosso contributo artistico. Il film rispetta in linea di massima il testo di riferimento con i suoi temi fondamentali, ovviamente con le trasformazioni dovute e scelte da Kubrick, tranne che e soprattutto per la tematica aggiunta e creata originalmente cui accennato.

Il significato dei nomi, esistente in questo film, non sintetizza gli svolgimenti profondi nella vicenda, bensì riguarda qualche connotazione psicologica di uno o l'altro personaggio. Per chiarire: ben diversamente, ad esempio, dai nomi nei drammi di Tennessee Williams a monte dei film ispirati ad essi che, oltre a connotare centralmente la personalità dei personaggi, costituiscono la sintesi della trama del significato profondo dei messaggi culturali e sociali. Per accennarvi comunque: Bill significa in inglese *conto*, ossia ha a che fare con i denari di cui fa sfoggio il medico; Alice, la moglie di Bill, ovviamente come *Alice in Wonderland*, nel paese delle meraviglie e *Through the Looking-Glass*, attraverso lo specchio, personaggio del film, Alice, in cerca di avventure psicologiche e concrete, spesso allo specchio per indagare se stessa; Sandor Szavost, nome del corteggiatore ungherese di Alice – nel racconto si tratta di un anonimo polacco –, ha agganci allo pseudonimo ungherese Szandor del fondatore di una Chiesa Satanica e autore della *Bibbia di Satana* Anton LaVey della seconda metà del Novecento, nome abbreviato di Alessandro dal significato di *difensore*, *protettore* intendendo Satana come tale; Ziegler, termine tedesco antiquato per *Ziegelbrenner*, *Fornaciaio*, titolo di una Rivista di impronta anarchica fondata a Monaco nel 1917 (wikipedia.org), nel film cognome dell'amico di William e membro della setta che ha il suo mondo segreto e separato rispetto al resto della società, mondo in seno al quale non si seguono le regole del vivere civile, borghese; Victor, il nome di Ziegler, parla di per sé, un vincitore, uno che non perde

mai, che non può perdere stando al nome che porta; Nightingale, nome del pianista e presente anche nel racconto come *Nachtigall*, ossia *usignolo*, uccello che canta – suona e parla di notte – al buio come già accennato; il suo nome *Nick*, aggiunto da Kubrick, è un diminutivo di Nicholas che derivato dal greco significa *vittorioso nel popolo*, un nome evidentemente ironico vista la sua forma diminutiva e soprattutto vista la fine che fa il personaggio, picchiato – come uomo del popolo – da uomini della setta e licenziato, nonché controllato, sempre da uomini della setta, nei suoi movimenti futuri, persino per la posta che dovesse ricevere all'albergo in cui ha alloggiato, questo perché non parli, non *canti* appunto e per così dire, rivelando ciò che sa sugli incontri segreti cui ha partecipato come organista; Harford stesso potrebbe essere e anzi verosimilmente è, data la semantica del contesto, derivato dalla Contea di Harford nel Maryland che ha preso il nome da Henry Harford (Londra 1758-Berkshire 1834), figlio illegittimo di un barone del quale a causa dell'illegittimità non poté ereditare il titolo nobiliare (wikipedia.org), come se William Harford appartenesse ad una classe minore rispetto alla classe relativa ai membri della setta che non lo vogliono e lo considerano un intruso soprattutto perché inferiore al loro rango e potere; Amanda, diminutivo Mandy, Curran, che nel nome significa *da amare* – è una prostituta in seno alla setta – e che nel cognome, importante per qualificare il personaggio visto che viene ripetuto più volte alla reception dell'Ospedale dove Bill va a cercarla, può essere, tra l'altro e detto come ipotesi, collegato a *curra/gh* (Oxford Dictionary: 1996: vol. 1, 574), marcita o area paludosa, malsana, incoltivabile, cioè in sintonia con le malattie concrete e metaforiche di cui sono portatrici tali donne nel film – in particolare la avvicina la maschera del medico della peste durante l'orgia –, cognome anche eventualmente collegato alla radice *kurra* (Skeat 1993: English Etymology 104-

105; Weekley 1967: Etymological Dictionary: vol. 1, 398-99), *mormorare*, *sussurrare*, la donna di fatto mormora o sussurra con un filo di voce quando sta in *overdose* nel bagno di Ziegler e cerca di rispondere alle domande di Bill, anche a *curran/t* come varietà di Ribes del colore dei capelli del personaggio. Vista la funzione sacrificale della Curran, potrebbe anche essere considerato il nome della carta giapponese Ebon Magician *Curran* (italiayugioh.forumfree.it/?it=34224458), che significa *guerriero*, *eroe*.

Veniamo adesso abbastanza dettagliatamente alla trama, dettaglio ragionato secondo l'opportunità, senza il quale non ci si può orientare con agevolezza nella semantica complessa dell'articolatissimo messaggio artistico e culturale offerto dall'arte cinematografica di Stanley Kubrick in *Eyes Wide Shut*.

William e Alice Harford si stanno accingendo ad andare dagli Ziegler che li hanno invitati ad una grande festa da ballo e con orchestra nel periodo del Natale – nel racconto si tratta di un ballo in maschera dell'ultimo periodo di Carnevale – nella loro grandissima e superlussuosa casa, ornata da colorati alberi di Natale. Vengono salutati festosamente da Ziegler e con classe e cordialità dalla moglie, nonché viene loro augurato di divertirsi al party. Alice viene corteggiata e invitata a ballare da un anziano signore dal nome Sandor collegato a un famoso satanista, come più sopra, personaggio interpretato dall'ottimo attore tedesco Sky Du Mont dotato di suadente voce e di una aristocratica dizione oltre che essere elegante danzatore – spiccano tuttavia le antiestetiche sopracciglia che per profilo sporgono animalescamente dal volto, a rivelare la sua più profonda verità. L'uomo le parla di arte e di trasgressioni erotiche citando per sedurla Ovidio e la sua *Ars Amatoria*, anche il Rinascimento. Alice tuttavia, pur lusingata e attratta dalla proposta di trasgressione, non accetta, frenata dal fatto di essere sposata, citando più volte suo marito come scudo di protezione nei confronti soprattutto di

se stessa, anche verso il corteggiatore che la vuole rivedere. In una pausa del ballo Bill saluta Nightingale, il suo ex compagno di studi di medicina che non vede da tempo e questo lo invita in un locale notturno nel Greenwich Village di Manhattan, al Sonata Café, dove suonerà musica jazz per due settimane al pianoforte con altri musicisti. Nel grande salone degli Ziegler si vedono ovunque stelle a otto punte, una delle quali sta vicino a Nightingale, illuminata da luci bianche e appena colorate, non così intensamente come quelle degli alberi di Natale, stella simbolo di Ishtar, arcaica dea madre, tra l'altro dea della fertilità e della guerra, cui erano dedicati riti relativi alla sacralità della sessualità. La stella a otto punte, simbolo collegato alla stella Venere e a Satana come Lucifero o portatore di luce, è diventata nel tempo simbolo massonico e, nell'iconografia cristiana, altresì mariano. Si vede un po' dovunque anche la stella a cinque punte dedicata a Venere, un simbolo magico, con il vertice puntato in basso nel contesto di satanismo e pure massonico, presente per lo più con il vertice rivolto in alto in segno di spiritualità anche nella simbologia cristiana riferita alla Madonna. Ad esempio il pentagramma sta anche nella sala da gioco di Ziegler mimetizzato sotto forma di cespi di fiori appesi alla parete strutturati a cinque punte, con il vertice rivolto in basso, come nelle società appunto dei satanisti. Si vedono nel salone anche molti cerchi concentrici, simbolo del Labirinto e, implicitamente, del Minotauro che lo abita e che uccide i giovanetti e le giovanette. La stella a otto punte vicina a Nightingale collega il pianista all'incontro che sarà organizzato la sera dopo dalla setta segreta nel castello dove lui suonerà l'organo, mentre tutte le stelle a otto punte e anche a cinque collegano appunto Ziegler sempre sul piano iconico alla setta di cui è membro importante. Alla festa William viene avvicinato da due giovani donne che lo invitano a cercare e a trovare con loro dove finisca l'arcobaleno, luogo dove

vorrebbero condurlo e William chiede dove mai finisca dunque l'arcobaleno, ciò con cui viene introdotto per la prima volta il simbolo dell'arcobaleno e rimarcata nel film l'importanza di tale simbolo e della sua fine, della sua direzione, questo affinché esso non passi inosservato. Il simbolo dell'arcobaleno compare solo nel film e, come già detto, manca del tutto nel racconto, inoltre la festa dagli Ziegler nel racconto è ricordata dagli sposi all'inizio del primo Capitolo, mentre nel film è ampiamente rappresentata come evento che si sta svolgendo subito dopo l'inizio propedeutico alla festa stessa, ciò in un contributo originale e importante di Kubrick. Si tratta, per ribadire, nel racconto di una festa del Carnevale, nel film di una festa del periodo di Natale. Mentre Bill parla con le due donne, viene interrotto dall'uomo di fiducia di Ziegler che lo invita a recarsi dal padrone di casa che ha bisogno di lui. Accompagnato dall'uomo davanti alla porta del grande bagno-salotto personale di Ziegler, Bill vede accasciata su una poltrona una giovane ragazza nuda priva di coscienza con la quale Ziegler ha appena avuto un rapporto sessuale – si sta chiudendo i pantaloni quando arriva Bill. In piena vista stanno il WC, il lavabo, la grande vasca e il bidet, non particolarmente estetici e che danno quasi un senso di sporco. A una parete del gabinetto-bagno è appeso un quadro molto grande ad opera della moglie di Kubrick, Christiane, che ritrae una donna nuda quasi supina in stato di gravidanza avanzata, con il corpo che espone il ventre gravido in un'immagine quasi raccapricciante, per nulla ispirante la dolcezza e la gioia della maternità e che rappresenta molto chiaramente – si trova nel bagno del personaggio Ziegler, dove lui ha i suoi incontri sessuali – l'assoggettamento al rapporto sessuale e alle sue conseguenze nella donna che lo ha subito passivamente e che non ha affatto un'espressione lieta. Il ventre non è almeno artisticamente estetico come in tanti dipinti dei grandi pittori dei secoli trascorsi. Al

contrario si esibisce come fattore umiliante la figura della donna che espone nuda e cruda la deformazione del suo corpo dovuta all'ingravidamento, ciò che Ziegler evidentemente quando sta sul WC guarda volentieri come segno della potenza del fallo e della sottomissione esteticamente più degradante ad esso da parte della donna. Si tratta di due tipi di espulsione che il personaggio mette sullo stesso piano, tralasciamo i particolari che appaiono ovvi. Il tutto nello squallore stile Kitsch di un ricco, ma non piacevole, gabinetto dove Ziegler soddisfa i suoi bisogni corporali compreso quello relativo al sesso, bisogni messi tutti dunque su un medesimo piano coinvolgente la donna oggetto e strumento del bisogno sessuale maschile – per altro le gambe della donna nel quadro e quelle della ragazza in overdose hanno una postura per qualche aspetto simile, come a mostrare che l'assoggettamento femminile al sesso maschile sia totale: droga per facilitare in lei l'azione sessuale o l'eventuale accettazione dello stupro; gravidanza come destino obbligato della donna. Davvero qualcosa di orrido e offensivo non solo per la donna, ma anche, secondo la presentazione di Ziegler da parte di Kubrick, di un certo tipo di uomo. In ogni caso il dipinto viene fatto vedere solo in poche brevissime inquadrature, quasi sempre solo a pezzi, mentre il ventre viene esposto integralmente alla vista in un unico rapidissimo flash. Anche quando il quadro si vede più a lungo dietro la figura di Ziegler a sottolineare la personalità di quest'ultimo, il ventre è nascosto o seminascosto dalla postura di Ziegler stesso. Ziegler minimizza il malore della ragazza caduta in overdose dicendo cinicamente che abbia tirato eroina e coca in un miscuglio delle due sostanze, di cui lui pasticcia il nome come per dare a vedere di non conoscerlo e di non entrarci per nulla, miscuglio unito solo a qualche drink e a champagne, roba da poco secondo lui, non da sballo come invece è. Finge anche di non ricordare il nome della malcapitata, quando al contrario, come

si verrà a sapere più oltre, lo conosce benissimo. Bill cerca di far rinvenire la giovane e ci riesce, raccomandandole tuttavia di non farlo mai più perché in futuro la cosa non andrà a finire bene come questa volta e le dice che le sarà necessario del tempo per riprendersi, implicitamente comunicando che non dovrà drogarsi mai più per non rischiare la morte. Intanto Ziegler si è rivestito completamente e, sebbene malvolentieri, trattiene su consiglio di Bill la fanciulla ancora per un'oretta nel suo gabinetto-salottogarçonnière promettendo di farla riaccompagnare a casa, mentre avrebbe preferito liberarsene subito abbandonandola a se stessa, alla sua fine, per non avere problemi, senza alcuna preoccupazione morale e umana nei suoi confronti, senza nessun'ombra di buona disposizione verso di lei. Con questo episodio emerge in pieno, tra gli altri episodi connessi, l'opinione di Kubrick sulla sessualità staccata dai sentimenti. Un parallelo nella diversità: anche Bill e Alice prima di andare alla festa si incontrano nel loro gabinetto e Alice adopera il WC con lui presente, ossia le due coppie, Ziegler e la prostituta, nonché Bill e la moglie sono entrambe visualizzate mentre stanno nel gabinetto o bagno che dir si voglia. Come mai? In Alice c'è ormai l'assuefazione a Bill per cui l'eroticismo con lui o riferito a lui pare avere scarsa importanza, può quindi servirsi del WC davanti a lui senza farsi alcun problema estetico, non così lui che non si gira e comunque non la guarda specificamente mentre, si perdoni il termine, fa la pipì. In altri termini: il parallelismo delle due situazioni c'è, ma diversamente: da un lato sesso e volgarità, nonché rischio di morte della donna oggetto, dall'altro una tenera familiarità. A casa Bill e la moglie la sera dopo la festa fumano della marijuana – non eroina e coca. Alice, che vuole conoscere meglio il marito, la sua personalità, pone domande cui Bill risponde imbarazzato, meno propenso alle analisi psicologiche, quasi ne tema gli esiti. Quando Bill le dice di non essere geloso di lei in

quanto è sicuro di lei, ossia sa che non lo tradirebbe mai, Alice si mette a ridere sempre più sguaatamente e a lungo e gli confessa subito dopo che mentre erano assieme in una vacanza aveva visto un ufficiale di marina da cui si era sentita fortemente attratta, al punto che se lui l'avesse voluta anche solo per una notte, lei, per quella notte con lui, avrebbe mandato all'aria Bill, la figlia e i progetti per il futuro. Bill resta sconvolto da questa rivelazione che non si aspettava dalla moglie. Una telefonata interrompe la situazione di sbalordimento: un suo paziente malato di cuore è deceduto e allora Bill decide di andare dalla famiglia per confortare Marion, la figlia del morto. Marion e il fidanzato stanno per sposarsi e per trasferirsi in un altro Stato. Essi sono una copia sbiadita di Bill e di Alice, la donna assomiglia molto anche fisicamente ad Alice, ma la somiglianza più significativa è che Marion confessa improvvisamente a Bill di amarlo, lo bacia sulla bocca senza trovare rispondenza e dice che non vuole più sposare il fidanzato preferendo stare vicino a Bill anche se non ci potesse mai essere una relazione fra di loro. In altri termini: anche questa donna butterebbe tutto all'aria pur di stare vicino all'uomo che le piace sessualmente, come Alice con l'ufficiale di marina. Bill afferma allora che Marion non sa quello che dice e che deve aver perso il controllo in quanto entrambi non si conoscono affatto oltre le poche parole dovute in quanto il padre era suo paziente. Bill dopo la visita di cortesia a Marion vaga per la città ossessionato da immagini che si formano nella sua mente a proposito del desiderato rapporto sessuale della moglie con l'ufficiale, quando incontra una giovane prostituta, Domino, che lo invita a divertirsi con lei – lasciamo stare i giochi di parole nell'invito. Una nota interessante sul nome Domino in tedesco (google.com, Duden): nel racconto si tratta di una maschera, in particolare di un costume con mantello rosso o nero con cappuccio o persona che porta tale costume, come in Schnitzler nella

festa di Carnevale lo indossano, rosso, due maschere femminili; nel film si tratta del nome di una prostituta che non è in maschera, un nome senza riferimento ai costumi carnevaleschi.

Riprendendo, Bill accetta l'invito per avere una rivalse verso la moglie. Ci sta ed entra nella sua casa, disordinata e poco pulita come anche il portoncino di ingresso, casa che lui valuta, dopo non aver trovato un posto conveniente per sedersi, accogliente e intima in modo originale come dal suo gesto con la mano che allude a qualcosa di fuori dalla norma, come un ghiribizzo, una situazione stravagante per lui abituato al lusso e alla pulizia, al che la prostituta dice sorridendo con indifferenza, quasi ridicolizzandolo e alzando le spalle: "ok", come a dire che a lei va tutto bene se lui la vuole pensare così, ciò che a lei non sembra e comunque non interessa affatto, essendo interessata solo al denaro di cui parla subito dopo.

Provvidenziale, dopo qualche bacio spento di ogni emozione erotica in entrambi, giunge la telefonata della moglie che chiede al marito quando torni a casa e lo salva così da un rapporto sessuale che lo avrebbe contagiato di AIDS – nel racconto di una malattia venerea, di sifilide verosimilmente data l'epoca –, la prostituta Domino è sieropositiva, come verrà a sapere il giorno dopo dall'altra prostituta con cui divide l'appartamento. Dopo di ciò Bill va a notte tarda da Nick Nightingale al Sonata Café e viene a sapere da lui di una festa periodica in ville e castelli sfarzosi, in cui lui suona il pianoforte a occhi bendati con una fascia nera e sono presenti molte persone mascherate e con mantelli neri e cappuccio, anche donne dal bellissimo corpo e dove Nick deve andare poco dopo. Gli rivela la parola d'ordine, che nel racconto è Danimarca – nell'eco di una shakespeariana memoria nell'*Amleto* relativa al marcio in Danimarca, dato il marcio che contraddistingue la festa stessa e i riti che vi hanno luogo – e nel film è Fidelio, l'opera di Beethoven che ha qualche attinenza con quanto

accadrà a Bill durante la festa – la moglie si sacrificherà per salvare il marito, come nel film si sacrificherà la prostituta Mandy. Gli dice anche che senza maschera non può essere accettato nel castello. Bill acquista allora un mantello nero con cappuccio e una maschera nonché scarpe adatte e uno smoking al *Rainbow Fashion, Moda Arcobaleno*, dove il padrone prostituisce la figlia giovanissima, e si reca quindi al castello. Entra proprio mentre una specie di sacerdote mascherato e in mantello rosso con cappuccio officia un rito sessuale girando in cerchio – un cerchio magico – in senso antiorario e aspergendo incenso con l’incensiere pure in senso antiorario come evocando energie magiche e sataniche, attorniato da donne in ginocchio con il mantello nero e incappucciate nonché mascherate e accompagnando la cerimonia con una nenia ossessivamente ripetitiva. Lasciamo qui perdere la polemica per le parole dei canti da parte dei religiosi induisti che non è molto interessante per la semantica del film. Si succedono diverse fasi che vedono le donne mascherate e incappucciate mentre sono inginocchiate e anche prone al suolo in segno di totale sottomissione al sacerdote e al rito sessuale di cui sono strumento. Quindi il sacerdote, cui si unisce un ulteriore canto che si sovrappone al suo, compie i giri e le aspersioni in senso orario, per scegliere poi le prostitute che si alzano e tolgono il mantello nero esibendo la bellezza dei loro giovani corpi completamente nudi tranne che per un ridottissimo perizoma e le scarpe con tacchi. Vengono dunque inviate dal sacerdote a compiere il loro servizio sessuale ed esse scelgono i loro partner che si denudano. Hanno luogo allora rapporti sessuali che si mostrano senza ritengo, davanti a tutti, fuori da ogni controllo estetico soprattutto da parte dei maschi.

Interessante è il bacio di contatto tra le prostitute e gli uomini che avviene con la maschera, ossia i volti si toccano solo attraverso le maschere di entrambi, sia per non farsi riconoscere – la maschera

non viene mai tolta da nessuno, tranne che ad un certo punto da Bill –, sia per una interpretazione del rapporto sessuale senza alcuna partecipazione personale, umana, quasi come le persone fossero automi, manichini, senza sentimenti. Una prostituta riconosce Bill e gli dice di andarsene prima che sia troppo tardi, gli dice anche che, se lui la volesse vedere in volto sotto la maschera come dice di volere, rischierebbe la vita come la perderebbe lei certamente se si smascherasse. I membri della setta si accorgono che Bill è un intruso non autorizzato e allora viene interrogato dal sacerdote giudice e quando questo gli dice di togliersi i vestiti altrimenti glieli toglieranno essi stessi, ciò che mette in fortissimo imbarazzo Bill per altro in una splendida interpretazione di Tom Cruise, interviene dall’alto la prostituta dicendo di lasciarlo andare e di prendere lei essendo pronta a riscattarlo anche a costo di conseguenze gravi per sé. Da rimarcare il fatto che Bill si sconvolga al pensiero di denudarsi davanti a tutti, ossia sul piano simbolico: di andare in profondità nella sua personalità. Così avviene e Bill se ne va dopo aver avuto l’ordine di non rivelare nulla di quanto ha visto pena conseguenze terribili per lui e la sua famiglia. Intanto la prostituta viene portata via da una spaventosa maschera raffigurante il medico della peste come sia un’appestata in fin di vita e bisognosa delle sue cure, cure per così dire mortali che verosimilmente la manderanno in una ulteriore overdose dalla quale non si salverà. Bill va a casa e trova la moglie che dorme e che all’improvviso ride, di nuovo e questa volta nel sonno, irrefrenabilmente e rumorosamente. Allora la sveglia ed essa gli narra il sogno che sconvolge Bill. Nel sogno entrambi avevano perduto i loro vestiti e Bill era andato a cercarli – perdita di vestiti come denudamento psicologico ed è l’uomo che li va a cercare, non la donna. Sappiamo dall’inizio del film che la moglie è più propensa del marito a denudarsi, ad andare in profondità con l’introspezione psicoanalitica, mentre Bill è sem-

pre ben impacchettato nei suoi abiti. In compenso toglie e mette in continuazione il suo cappotto, come sia un modo di mascherarsi e smascherarsi restando comunque nella superficie di una forma borghese ed elegante, controllata, che non vada appunto troppo in profondità. Poco dopo Alice, sempre nel sogno, ha un rapporto sessuale con l’ufficiale di cui gli aveva già parlato, poi improvvisamente compaiono molti uomini nudi anch’essi e Alice ha rapporti sessuali con molti di loro come tutti hanno rapporti sessuali reciprocamente, un po’ come nell’orgia della setta, quasi lei e il marito fossero in comunicazione telepatica. Quando vede Bill con i vestiti, che sarebbero metaforicamente il modo per coprire i propri desideri nascosti, si mette a ridere a più non posso, disprezzando il suo perbenismo mentre continua con le relazioni sessuali con tanti uomini davanti a lui e sempre ridendo di lui. Mentre racconta, abbraccia tuttavia il marito contenta di avere un punto fermo di riferimento che la salvi dagli incubi di una sessualità incontrollata.

Bill va successivamente all’albergo in cui alloggia Nick, ma apprende dal portiere che se n’è andato di mattina presto alle cinque e che aveva un livido su una guancia lasciato evidentemente da un pugno sferrato da uno degli uomini forzuti che lo hanno accompagnato in albergo. L’uomo che ha pagato il conto ha ordinato al portiere di consegnare la posta di Nightingale solo a persona da essi incaricata, non più a Nightingale, che si trova ormai sotto il controllo totale della setta. Bill restituisce quindi il costume preso in affitto al *Rainbow Fashion*, ma il proprietario si accorge che manca la maschera – Bill è stato smascherato per così dire. Bill allora va di nuovo al castello verosimilmente per chiedere la maschera che crede di aver dimenticato sul luogo, ma non viene fatto entrare e non può parlare con nessuno, riceve solo una lettera da un uomo che non gli dice una parola e nella quale è di nuovo minacciato qualora rivelasse quanto ha vissuto nel castello. Bill va a casa, ma esce poi

nella notte e va dalla prostituta Domino, la quale non c'è. Bill vorrebbe fargliela pagare alla moglie per i suoi sogni e desideri sessuali trasgressivi e si esibisce con l'amica della prostituta in una larga parata a gambe divaricate al massimo con cui si vorrebbe dare coraggio per la progettata trasgressione, ride anche diversamente da come sorride in modo più contenuto ed estetico di solito, è anche senza cappotto, ciò che mostra come voglia essere disponibile alla trasgressione, al tradimento concreto. Quando apprende del contagio dell'AIDS di Domino, se ne va spaventato. Si accorge allora di essere seguito minacciosamente da un uomo che lo tiene sott'occhio. Compra un giornale ed entra allora in un bar e legge, con il molto funebre sottofondo musicale del Requiem di Mozart, un articolo che parla di una giovane ricoverata all'ospedale per overdose, certa Amanda Curran – la ragazza nel bagno di Ziegler si chiamava Mandy, diminutivo di Amanda. Dunque Bill va all'ospedale e apprende che la giovane è deceduta poco prima e sta nell'obitorio. Un critico – o forse più di uno – paragona la prostituta a Cristo per il fatto che anch'essa muore sacrificandosi per salvare il medico, viene citata anche l'ora della morte della ragazza, le 15:45, che viene messa in parallelo all'ora della morte di Cristo che tuttavia dovrebbe essere occorsa alle ore 15:00 o addirittura a mezzodì o in altro orario stando alla narrazione dei Vangeli, ma a parte la questione forse incerta degli orari, Cristo per i credenti è morto per salvare tutta l'umanità, non solo un uomo e inoltre, cosa che ritengo molto rilevante e capace di non consentire la comparazione citata, Cristo non era un prostituto, ma il Messia, l'inviato del Signore, per cui appunto non pare possibile condividere la pur audace e interessante comparazione. Mentre Bill esce dopo averla vista morta, è raggiunto da una telefonata da parte di Ziegler che gli dice che deve parlargli. A casa di Ziegler, nell'ampia sala da gioco, Ziegler, interpretato da un ottimo Sidney Pollack, gli rivela di

essere stato presente al castello e che tutto ciò che si è svolto contro di lui, ossia le minacce ripetute, hanno fatto parte di una finzione, di una sciarada, di un gioco per spaventarlo affinché non raccontasse niente della sua esperienza al castello a nessuno. Bill ha capito che Amanda è la ragazza che si trovava da Ziegler alla festa e dice che una sciarada non può finire con un morto vero, non finto e cita anche il pugno ricevuto da Nightingale in volto. Ziegler ammette il pugno nella faccia del pianista come il minimo che potesse capitargli visto il suo tradimento. Poi dice che la ragazza è effettivamente Mandy e che è morta per overdose per conto suo, come tanti drogati muoiono senza che questo sia stato causato da nessuno tranne che da se stessi, morti per droga di cui nessuno si interessa, come spazzatura da buttare – il gesto di Ziegler che accompagna la morte di questi è quello con cui si butta qualcosa dalla finestra o nel cesto dell'immondizia, e il verso con la bocca è volgare ed esprime la sua indifferenza e il suo disprezzo. Un delitto fatto passare come morte per overdose provocata esclusivamente dal drogato stesso, un modo per liberarsi di persone scomode senza essere perseguitabili dalla Giustizia. Ziegler confessa anche di avere fatto seguire Bill per evitare che si mettesse in altri guai. In ogni caso Bill torna a casa e vede la sua maschera, che mancava quando ha restituito il costume al Rainbow Fashion, forse portata lì da qualcuno della setta. La sua maschera come sosia perverso di sé che sembra seguirlo con lo sguardo vuoto assumendo diverso sembiante secondo le diverse prospettive, quasi muovendosi impercettibilmente verso di lui e terrorizzandolo, poiché lo mette di fronte al suo sé nascosto nelle profondità abissali dell'interiorità, della mente inconscia riferita soprattutto freudianamente alla sessualità. Una maschera che Bill non vorrebbe mai avere indossato. Allora si stende piangendo vicino alla moglie che intanto si è svegliata sentendolo piangere disperatamente e decide di raccontarle le sue

spaventose avventure nel reale, decide di parlare dunque anche lui, rievocando le stesse nella sua mente. Con ciò implicitamente rispondendo alle domande della moglie cui non era stato disposto a rispondere veritieramente, come essa gli rinfaccia durante il tentativo di psicoanalisi agevolato dalla marijuana. I coniugi quindi il giorno dopo, stremati dalle confessioni, vanno con la bimba in un negozio a vedere i regali di Natale e Alice ringrazia il destino per averli fatti uscire indenni dalla realtà dei sogni e dalle avventure vissute nel concreto, pur riconoscendo che la realtà di una notte o dell'intera vita corrispondono entrambe alla verità – esattamente come nel racconto. A Bill che non sa se davvero non abbiano avuto danni dalle loro incursioni nella psiche e nelle avventure sessuali e che non sa che cosa debbano fare, essa propone come progetto immediato di avere rapporti sessuali assieme e dice al marito di volergli tanto bene – affetto in luogo di trasgressioni sessuali –, implicitamente per cancellare qualsiasi tuffo psicoanalitico nel proprio Sé e propone anche di non progettare più il futuro, di nuovo una decisione implicita di vivere quindi alla giornata, senza voler approfondire ciò che accade nella mente al di là della quotidianità più borghese e rassicurante che avevano voluto far traballare per scendere nell'interiorità più segreta di se stessi. Con ciò viene data uguale cittadinanza di realtà al concreto e al sogno, come due realtà capaci di essere vere entrambe e all'occorrenza di rovinare la vita entrambe in mancanza del controllo razionale – e borghese – sia nel film che nel racconto, da cui in questo il film non si discosta. Emerge come vi sia nel film – e anche nel racconto –, malgrado le apparenze di superficie, il messaggio di non addentrarsi nella psicoanalisi, ossia l'analisi psicologica di se stessi nel profondo non viene consigliata come messaggio implicito al racconto e al film, in quanto la sua pur riconosciuta verità è ritenuta non solo inidonea a risolvere i problemi,

ma anche devastante per quanto concerne l'adattamento alla vita individuale e di coppia e di conseguenza, più estesamente, per quanto riguarda i rapporti umani in generale. Una psicoanalisi che non è per tutti dunque e che pertanto non va affrontata a cuor leggero, in ogni caso non senza il paracadute fornito da un esperto nell'ambito – Alice non si rivolge a uno psicoanalista per risolvere i suoi problemi relativi a tradimenti e trasgressioni di ordine sessuale e si addentra profanamente per così dire nel Labirinto dove nel profondo incontra il più spaventoso Minotauro, tanto per chiarire con un esempio analogico.

Significativa a proposito delle relazioni familiari è la scelta che la piccola figlia dei due coniugi fa a proposito dei regali di Natale nell'apposito negozio che la famiglia unita visita alla fine del film. Le piace molto una carrozzella di stile vecchio o anche vecchissimo stampo, che vorrebbe per la sua bambola dal nome Sabrina, una strega della serie televisiva di fine anni Novanta, forse un caso o forse un aggancio fibesco al magico, una carrozzella molto sobria, di colore grigio scuro, ciò in un auspicato ritorno della generazione futura femminile a tempi trascorsi, considerati antichi da Alice, tempi nei quali la famiglia era un valore – come lo è per la piccola e comunque alla fine anche per gli sposi. In passato pare che le donne, non cadute nella prostituzione, fossero nella generalità brave madri, diverse appunto dalle prostitute sia nei fatti che nei desideri, erano come la bimba crede siano i genitori e come vuole essere lei, una brava mamma che al momento ha più buon senso dei genitori, per quanto sta nel film ovviamente.

Importantissima è la citata presenza dell'affetto nella coppia. I sogni trasgressivi, se hanno avuto un vantaggio, hanno fatto capire il pericolo insito nel volto segreto e incontrollato della sessualità, che è un bene se resta nei ranghi domestici o addomesticati. Di fatto in questo film si vede molto esplicita la doppia faccia della ses-

sualità come l'ha pensata Kubrick: essa serve a costruire la vita se pratica la moderazione ed è unita al sentimento di affetto; diviene distruttiva se vissuta nelle parafilie, separatamente dall'affetto, nella distorsione che si ha quando essa non è o non è più collegata ai sentimenti, al rispetto reciproco ed è collegata alla sopraffazione della donna da parte dell'uomo. Di fatto i membri della setta satanica, celebranti periodicamente orge sessuali ritenute sacre in un arcaico senso religioso, non si tirano indietro di fronte al commettere omicidi – o sacrifici cruenti – come nell'uccisione della Curran mimetizzata con un'overdose indotta dalla Curran stessa, in realtà procurata dal medico della peste di cui il cenno più sopra. La sessualità fuori controllo che può portare all'omicidio in un delirio di potenza sciolto dall'obbedienza ai doveri – individuali e sociali – è molto importante in questo film, un concetto di necessità di controllo della sessualità che non coincide con perbenismi o borghesismi, bensì riguarda la natura stessa più profonda e sconvolgente della sessualità e la necessità appunto di controllarla, non lasciandosi andare non solo ad azioni trasgressive, ma neanche a fantasie erotiche trasgressive o troppo trasgressive o pornografiche che possono portare fuori dalla zona di sicurezza. Al proposito vediamo come, mentre Alice sembra saperla lunga sulle proprie fantasie, il marito risponde a fatica alle sue semplici domande che pongono problemi su cui non si è mai soffermato in particolare, dando per scontata la fedeltà propria e della moglie. Potrebbe sembrare, come anticipato e come in alcuni critici, di una mancanza di potenza e di vitalità, di una debolezza istintuale, di una mancanza di sincerità da parte di Bill, invece, secondo quanto risulta alla fine del film, non lo è, al contrario è un suo punto di forza, perché il finale del film non è a favore della psicoanalisi e delle trasgressioni sessuali concrete e immaginate o sognate, dei tradimenti, bensì è contrario ad essi

come abbiamo visto, ossia è ancora di più contrario alla messa in pratica delle fantasie psicoanalitiche e oniriche riferite a una sessualità libera, senza alcun controllo. Bill dunque ha avuto ragione, secondo il film, a non voler approfondire la sua sessualità e a voler restare nei binari segnati dai buoni principi, quelli che non sono pseudo valori borghesi, ma che rappresentano i valori che secondo Kubrick devono regolare le relazioni tra maschi e femmine, tra mariti e mogli, tra compagni in una società costruttiva nel positivo. Spinto dalle provocazioni della moglie, Bill vorrebbe vendicarsi tradendola, ma non ci riesce, un po' fortuitamente, un po' e soprattutto perché sa stare nelle regole, perché crede che sia giusto starci, perché inconsciamente sente la pericolosità di una sessualità libera da qualsiasi cornice o recinto di sicurezza, libera dai sentimenti, libera dalla dignità, pericolosità che ha toccato con mano quando i membri della setta religiosa a sfondo erotico hanno commesso senza indugio l'omicidio della prostituta per salvare la propria identità segreta. Bill non ha bisogno di diversivi che non portano a niente di buono, è tentato sì, ma non adisce al tradimento. Anche Alice si trattiene dal tradimento concreto sebbene ricca di fantasie sessuali e capisce i rischi in cui è incorsa, in cui sono incorsi entrambi per aver voluto conoscere il regno occulto della mente, destabilizzante. Si vogliono bene e basta, il sesso come grande eccitazione può passare in second'ordine. Certo, Alice vuole avere subito rapporti sessuali con il marito, ma si tratta di rapporti marcati dalla routine, non entusiasmanti, ma dignitosi e positivi, uniti all'affettività. Così nel film.

Quanto alla possibile misoginia di Kubrick, secondo questa analisi essa non c'è, ossia non c'è in questo film. Il mondo femminile, è vero, non fa una splendida figura: prostitute ovunque, di alto e basso bordo, tuttavia sempre prostitute sottomesse al maschio per i soldi, mondo delle prostitute soggetto a contagi con malattie veneree terribili come l'AIDS o

altre, malattie concrete e morali che poi diffondono esse stesse nell'umanità maschile e conseguentemente femminile, senza nessun freno morale. Prostitute che rappresentano il marcio concreto della donna – vedi anche la parola d'ordine nel racconto che è appunto la shakespeariana Danimarca come più sopra, questo secondo quanto ha rappresentato Kubrick. Da questo film si infersisce non una misoginia di Kubrick, ma la sua ottica negativa – per quanto neanche in questo ambito del tutto negativa – verso la prostituta, non verso la donna in generale. Anzi, appunto, le prostitute stesse in due casi pare possano avere qualcosa di positivo pur nella miseria umana in cui sono raffigurate e stanno. La Curran riscatta se stessa sacrificandosi per l'uomo che si è dimostrato umano con lei, con il medico che le ha salvato la vita nel bagno di Ziegler. L'amica di Domino sente la necessità per così dire morale di rivelare a Bill il contagio dell'AIDS in cui è incorsa Domino. È vero che attraverso il personaggio di Ziegler viene espresso un disprezzo profondo per la donna, ancora in particolare per la prostituta, ma Ziegler stesso è presentato come persona immorale e anche senza morale, come un individuo spregevole, non ha nessuna caratteristica positiva, per cui una volta di più non c'è nessuna misoginia in Kubrick. A proposito della donna in generale, molti critici, se non tutti, ritengono che il film faccia crollare il mito della brava donna madre di famiglia – vedi i desideri e i sogni sessuali trasgressivi di Alice e anche Marion che manderebbe a monte il suo matrimonio per inseguire l'illusione di un'attrazione sessuale impossibile –, ciò che sarebbe un tratto della misoginia di Kubrick. Secondo gli esiti di questa analisi il mito della donna brava moglie e madre di famiglia che crollerebbe nel film risulta innanzitutto non essere un mito per come è presentata la donna, bensì risulta essere una realtà concernente la maggioranza delle donne, non tutte certamente, la realtà della natura delle donne – vedi la piccola che vuol fare da

grande la brava mamma addirittura con un'estetica trascorsa, di tempi trascorsi, più riservati. In aggiunta: Alice non tradisce materialmente il marito al di là dei suoi desideri e sogni dai quali fugge abbracciando spaventata dagli stessi il marito come egli sia un'ancora di salvezza o un salvagente: avrebbe avuto voglia di tradirlo con l'ungherese Sandor che la tenta alla festa dagli Ziegler, si è resa conto del pericolo di tradimento in cui incorrerebbe se rivedesse l'uomo che la attrae sessualmente e appunto se ne va affermando con decisione di non volerlo rivedere perché sposata e dunque doverosamente fedele al marito. Questo, al di là di ogni accusa di misoginia verso Kubrick, è il modello comportamentale di Alice, della donna non prostituta che non si sottomette all'uomo e che resta nell'ambito del dovere coniugale, del dovere verso la propria rispettabilità. Il desiderio per l'ufficiale di marina durante la vacanza non ha avuto seguito in apparenza perché l'uomo non ha avvicinato la donna, altrimenti lo avrebbe avuto, come confessa Alice sconvolgendo il marito, ma soprattutto non ha avuto seguito perché Alice ha un modello comportamentale dignitoso e positivo di cui veniamo a conoscenza subito all'inizio del film nell'episodio con Szavost, il satanico tentatore, come accennato: Alice sta al gioco con l'uomo che la tenta, Sandor, ma rifiuta decisamente di passare a qualsiasi azione con cui tradirebbe il marito. Solo nel sogno ride del marito, non nella realtà. Ed è contenta, come già accennato, di essersela cavata senza danni dai sogni e dai desideri sessuali trasgressivi, dall'occasione che ha saputo rifiutare anche se in preda a troppi bicchieri di champagne, questo sempre tenendo conto di quanto sta nel film. Il film propone invece una netta divisione, a quanto pare insuperabile, tra la gestione dei desideri sessuali nella donna e nell'uomo, questo sì e molto evidentemente. Bill agisce nel reale, ha contatti con due prostitute di strada e dal primo pericolosissimo rapporto è salvato come accennato da una telefonata

proprio della moglie, per modo di dire casuale, comunque giunta al momento giusto per far rientrare la volontà del marito di tradirla nei fatti, non solo nella volontà. In ogni caso Bill bacia o si lascia baciare da due donne, dalla prostituta Domino e da Marion, la figlia del suo paziente deceduto nel sonno per un cedimento del cuore o per un infarto. In altri termini: c'è qualche azione in più, il desiderio di tradire la moglie ha qualche azione a suo vantaggio, non resta solo una decisione mentale senza nessun seguito. Inoltre, come già accennato, se Bill avesse potuto, si sarebbe appartato con una prostituta all'orgia in seno alla setta e ancora più decisamente avrebbe avuto un rapporto sessuale con la Curran sempre all'orgia e sempre che essa avesse voluto. Certo, i baci accettati, anche se non eccitanti, costituiscono un modello comportamentale diverso da quello della donna, della moglie, che molto vicina a baciare Sandor, non passa tuttavia all'azione, si tira indietro. Bill invece non si tira del tutto indietro comunque da un possibile tradimento, da un possibile rapporto sessuale con altre donne. Ciò, ribadendo, in contrasto con la moglie che non ha fatto nessun passo di questo genere, anzi ha fatto dei passi ancora più indietro sia da Sandor che dal sogno. In ogni caso Bill vorrebbe tradire la moglie solo per vendicarsi delle sue confessioni che lo rendono per la prima volta geloso, di suo non ci avrebbe provato essendo fedele agli obblighi coniugali. Anche all'omosessualità viene accennato nel film. Essa viene presentata come qualcosa di non negativo: il portiere d'albergo mantiene la sua voce maschile – nella versione originale del film, non del tutto in quella italiana – e pare una persona onesta che dà a Bill le informazioni richieste in quanto ritiene che sia utile dargliele come per metterlo in guardia; gli insulti che Bill riceve da un gruppo di giovinastri di ultimo rango in quanto ritenuto una "brutta checca" solo perché è pulito, ordinato, vestito bene, anzi è elegante e raffinato, fanno fare brutta figura a chi denigri gli o-

mosessuali. Da questo però non si può certo dedurre che Kubrick fosse un omosessuale o un bisessuale come qualcuno ritiene, da questo film si deduce soltanto una apertura mentale di Kubrick verso gli omosessuali, non altro. Dopo aver presentato diversi dettagli relativi al messaggio del film onde dare uno scorcio panoramico dell'ambientazione concettuale di cui consta l'opera, passiamo da ultimo al tema principale più profondo e articolato, imperniato, come anticipato, sul simbolo dell'arcobaleno, di cui parlano le due ragazze alla festa degli Ziegler invitando Bill a cercare con loro la fine dell'arcobaleno, ossia dove esso vada a finire. Ricordiamo che Kubrick cambia il periodo in cui si svolge la vicenda passando dal Carnevale al Natale, ossia da una festività che ha ormai perso ogni aggancio alla religione ad una festività che sta al cuore della religione cristiano-cattolica. Venendo dunque al simbolo dell'arcobaleno, questo, nel contesto non carnevalesco, ma natalizio, risale alla religione ebraica e fa quindi parte della religione cristiano-cattolica come sua storia e derivazione. Tale fenomeno ottico dell'atmosfera fu considerato entro l'antica cultura ebraica, ereditata successivamente da quella cristiana e cattolica, come segno dell'alleanza tra la divinità e l'uomo, tra il Cielo e la Terra. Nella festa di Natale a casa degli Ziegler non ci sono arcobaleni, ma le luci degli alberi di Natale rifanno il gioco dei colori dell'arcobaleno stesso, luci colorate nello stesso modo che si ritrovano in tutti gli alberi di Natale nei vari ambienti e anche come luci di addobbo dei locali per il periodo natalizio. Nel contesto del messaggio del film l'arcobaleno, tra gli altri suoi significati possibili, rappresenta dunque simbolicamente proprio il segno dell'alleanza tra Dio e gli uomini. Un arcobaleno fatto di semicerchi colorati forma l'insegna del negozio che vende e affitta maschere e costumi, il già citato *Rainbow Fashion, Moda Arcobaleno*. Tale negozio commercia mascheramenti e il proprietario, quando mostra mani-

chini in maschera e costumi di ogni tipo dice a Bill che sono così belli che sembrano vivi, un'umanità fatta di maschere, di manichini, per usare un termine forte: di pagliacci. L'arcobaleno che inizia con Dio per giungere all'umanità finisce nel negozio di maschere, la fine dell'alleanza di cui testé – ricordiamo le due ragazze che vorrebbero mostrare a Bill dove finisca l'arcobaleno – sta nella mascheratura, nella moda, ossia in niente di sacro, anzi in tutto di dissacrante, questo in un attacco oggettivamente riscontrabile sferrato contro la religione ebraico-cristiano-cattolica, estesamente contro la religione in sé vista l'importanza di tali confessioni nell'ambito religioso. Inoltre né Bill né Ziegler né nessun altro nel film parla mai neppure una volta di messe natalizie, di nascita di Cristo, di altro di religioso, sono anche assenti i presepi religiosi e irridentemente Ziegler parla di Presepe interpretato dalla setta. Nel negozio di giocattoli per i regali di Natale troneggiano accatastate in bella vista numerose scatole rosse di cerchi magici, che si associano al cerchio magico attorno al sacerdote in mantello rosso o mago della setta, ossia anche nel negozio natalizio è presente la dissacrazione del Natale con il cerchio magico già incontrato nell'orgia, come un richiamo ad essa, come una sua presenza nel Natale, di nuovo un simbolo che collega la setta alla religione. La religione è finita in un trend di moda, di finzioni e resta confinata nello scambio di regali, sempre a livello commerciale quindi, dissacrata nell'ambito della magia. Ma c'è di più. Nel castello non ci sono luci colorate che ricordino l'arcobaleno e l'alleanza, né alberi di Natale, ricorrenza natalizia che non entra colà. È invece la setta che invade il campo religioso prendendone possesso per così dire, questo con la presenza dei regali relativi al *Magic Circle*, al Cerchio Magico citato. Nella parete in fondo al corridoio del negozio, in alto ci sono molte stelle a cinque punte, alcune con il vertice rivolto in basso, sataniche quindi, altre con il vertice

rivolto in alto come nel simbolo mariano, segno della scambievolezza dei simboli intrinseci al pentagramma, della compresenza di simboli mariani e satanici. La setta a sfondo sessuale-religioso in onore della dea Ishtar e di Satana si sovrappone alla religione ufficiale e celebra in luogo dei riti natalizi il rito arcaico che vorrebbe dare sacralità e dignità di religione alla sessualità più sfrenata e pericolosa. In altri termini: l'attacco di Kubrick non resta puntato contro le sette cui senz'altro si riferisce, ma si rivela più nel profondo puntato contro la religione stessa in sé in una simbologia oggettivamente riscontrabile anche se non di immediata evidenza. Il sacerdote officiante il rito ha la toga rossa del giudice del tribunale medioevale della Vehme nel racconto, un tribunale che eliminava i condannati segretamente, un tribunale dall'attività segreta. Nel contesto del film, cambiato rispetto a quello del racconto, la toga rossa evoca la porpora cardinalizia e anche la setta elimina la Curran per così dire segretamente, facendo apparire la morte della donna non come omicidio, ma come *over-dose* da essa procurata. La setta si sovrappone dunque alla Chiesa, anche le vesti lunghe degli ecclesiastici associano questi con le vesti dei membri della setta, ossia mantelli lunghi, anche cappucci come nei sai dei frati. La religione viene dunque presentata nel suo viaggio verso la società civile dalle e nelle sue origini tribali, selvagge, dotate di riti anche cruenti e nella sua natura nascosta sotto la mascheratura esteriore, ossia: la religione viene presentata nel film come setta essa stessa. Il fatto che l'alleanza tra la divinità e l'umanità come simbolo dell'arcobaleno si smascheri nel negozio di maschere indica, per quanto sta nel film, come la mascheratura sia finalizzata ad ingannare il popolo dei credenti – ribadendo, il negozio vende e affitta maschere non durante il periodo natalizio, ma durante tutto l'anno, nella fattispecie anche e specificamente nel periodo natalizio. La setta è segreta e nasconde quindi

il suo volto terribile agli occhi dei credenti, il suo vero volto di alleanza senza scrupoli non con la divinità, bensì con il potere economico-finanziario, pertanto anche politico, come esplicita Ziegler con Bill riguardo ai membri della setta. L'alleanza della religione con il potere sta anche esplicitamente espressa nei simboli massonici – che quanto alle stelle sono anche in parte mariani, di nuovo pertanto compare l'associazione molto stretta con la religione cristiano-cattolica – sparsi ovunque in casa Ziegler, il quale è un membro importante della setta, e nel negozio natalizio. Il più rilevante e più alto simbolo massonico, l'aquila bicipite, è presente anche nella setta, dove l'aquila sta collocata in bella vista sul trono o cattedra su cui siede il sacerdote, quindi religione nella presenza del sacerdote e potere finanziario e politico presente come più alta carica massonica nel trono sacerdotale, coinvolgimento della Chiesa quindi – sempre per quanto sta nel film – nella massoneria come setta satanica e di potere politico-finanziario. Ziegler stesso dice, come accennato, a Bill che fanno parte della setta persone tanto potenti da potersi permettere qualsiasi cosa, così da togliergli il sonno per sempre se ne conoscesse i nomi che lui non rivela per non metterlo in pericolo. Dunque l'alleanza del potere economico-politico con i vertici dell'organizzazione religiosa, è un'alleanza segreta, tenuta nascosta da entrambe le componenti al popolo, ai popoli – certo non solo al popolo di New York, ma estesamente a tutta l'umanità nell'orizzonte universale in cui si pone il messaggio del film. Il peggio è che la setta che celebra l'orgia è, come accennato, una setta satanica, ciò con cui la religione stessa viene collegata non più a Dio, ma a Satana, come fosse un'associazione in cui si pratica segretamente il satanismo e composta di perversi vista l'orgia nel periodo, ricordiamolo, natalizio – vedi al proposito anche la più sopra citata *Bibbia di Satana* del citato Anton Szandor LaVey che presenta appunto una profanazio-

ne esplicita della Sacra Scrittura ebraico-cristiana, un parallelo implicito al nome dell'ungherese Sandor-Szandor. L'alleanza tra Dio e gli uomini è dunque qualcosa tale solo nell'illusione dell'uomo comune, del fedele. In altri termini e per chiarire ancora e sempre all'interno di quanto sta nel film: in realtà tale alleanza consiste nell'alleanza di un'élite economico-finanziaria e politico-religiosa degli uomini più potenti che dominano il mondo con le loro ricchezze immense, ciò ad insaputa di tutti, la setta è segreta, si riunisce in luoghi segreti, emette condanne segrete e mimetizzate variamente, nessuno vede le facce dei suoi membri e se qualcuno prova ad entrare nella loro cerchia non invitato viene ucciso senza pietà – Bill non viene ucciso perché la prostituta Amanda Curran si offre al suo posto. Ziegler, per non mostrare completamente il suo vero volto a Bill, gli dice che le minacce di morte sono state solo una messa in scena per spaventarlo, perché non racconti in giro quanto ha visto, ma in realtà il pugno sul volto di Nightingale è vero come pure la morte della Curran per overdose evidentemente procurata ad arte. Può l'uomo comune, secondo Kubrick, ribellarsi al dominio della citata élite politico-religiosa? Nel messaggio del film ciò pare molto problematico, il desiderio o la speranza che il popolo e i popoli possano ribellarsi c'è, come vediamo subito, ma pare anche che si tratti di una ribellione appunto sognata, magari rimossa, questo nel generale scetticismo di Kubrick. Un messaggio molto cupo che Kubrick ha rappresentato con una maestria senza pari in un film che è un capolavoro di arte cinematografica, di arte.

Al proposito sono appunto anche interessanti i titoli di testa del film. Essi constano di cinque inquadrature con grandi scritte bianche su fondo nero relative in successione alla Warner Bros., a Tom Cruise, a Nicole Kidman, a Stanley Kubrick, ad *Eyes Wide Shut*. Ad esse vengono inframmezzate due immagini soltanto, non sovrapposte ai titoli o scorrenti sul loro sfondo, visto il

colore nero e compatto dello stesso: l'immagine del corpo nudo della Kidman mentre prova gli abiti per la serata di ballo presso gli Ziegler che appare dopo la scritta riferita a Stanley Kubrick e l'immagine relativa a una lunga strada notturna per il traffico di veicoli in una decisa, anche se non rapida corsa, dopo il titolo del film. Per il motivo a monte dell'immagine della Kidman, esso, come accennato, riguarda molto semplicemente la successiva partecipazione al ballo in casa Ziegler. Riguarda anche l'importanza di togliersi i vestiti, motivo ricorrente nel film come si è visto, come metafora per andare in profondità nell'interiorità, per smascherarsi per così dire, evenienza cui Alice è più disponibile del marito. Per l'immagine della strada, si potrebbe pensare alla volontà di mostrare altrettanto semplicemente una strada di New York, città in cui la vicenda si svolge e ciò potrebbe essere vero. Non pare tuttavia l'unico motivo del suo inserimento importante così da essere messo in primo piano nei brevissimi titoli come immagine di un percorso e per altro in tutto il film spesso si vedono strade ampie e lunghe di New York per il traffico di autoveicoli e per evidenziare il cambio di ambiente e non risulta che la semantica del film sia imperniata sull'enfatizzazione delle strade di New York. A livello meno evidente la strada rimanda come simbolo in sé a possibilità apparenti di libero movimento delle masse, degli individui nei regimi democratici, nel contesto tuttavia con un'angolazione che, in col-legamento a quanto sta nel film, è potenziale sì, ma in quanto tale anche apparente secondo quanto le lobby di potere politico, economico-finanziario e religioso consentono al popolo nella loro più occulta rezione della società umana come testé accennato. Una possibilità di libero movimento che è pertanto in realtà un'illusione, questo come attacco sferzato al cuore della democrazia che nel suo volto segreto si rivela tutt'altro che tale.

Per finire, ci occupiamo brevemente della bellissima colonna

sonora che accompagna i titoli di testa e di coda e che tanto piacque a Kubrick, attentissimo alla risonanza semantico-emozionale dei pezzi musicali con cui sottolineava il significato di una o l'altra sequenza o anche solo inquadratura. Si tratta del *Valzer n. 2 Suite per orchestra di varietà* di Dmitrij Dmitrievič Šostakovič (1906 San Pietroburgo-Mosca 1975) che, famoso oltre che per la musica sinfonica e operistica anche per le musiche da film, la compose pare attorno al 1955, poco dopo la rivolta del 1954 dei deportati nel campo di concentramento sovietico di Kengir in Kazakistan, la quale fu sedata nel sangue dai carri armati russi causando numerosissime vittime nel popolo kazako. Il celebre valzer fu composto a commento, tra gli ulteriori pezzi musicali, del film *Il primo contingente* del 1955 (wikipedia.org), regia di Michail Konstantinovič Kalatozov (Tbilisi 1903-Mosca 1973), relativo alla campagna del grano in Kazakistan organizzata dalla Russia sovietica e denominata Terre Vergini. Il Kazakistan tuttavia, soprattutto già dagli anni Trenta, era divenuto tristemente territorio per campi di deportazione e di lavoro forzato, i famigerati *gulag*, nella denominazione che diede loro Stalin negli anni Trenta, soprattutto per gli oppositori del regime sovietico. In quegli anni la censura staliniana aveva stretto ancora di più le maglie in generale riguardo alla libertà, anche degli artisti, compositori compresi, censura ai cui dettami Šostakovič cercava di adattarsi per come poteva per non perdere la vita come l'avevano persa tanti suoi amici. La dittatura di Stalin gli causò tra le varie soppressioni di rappresentazioni delle sue opere due denunce proprio per le sue composizioni per così dire ribelli. Anche nel valzer in questione, sebbene composto per il film della campagna agricola, si possono identificare qui e là simbolici messaggi musicali di ribellione come frequentemente nelle opere di Šostakovič, nella fattispecie ribellione contro il regime dell'URSS, forse a ricordo degli anni Trenta, forse anche per gli anni

più recenti – vedi soppressione cruenta della rivolta di cui sopra che non poté trovare, certamente o forse, la totale approvazione del ribelle e democratico Šostakovič, pur comunista convinto.

Comunque, diversamente dai valzer dei vari Strauß questo non ha, neanche negli andamenti più veloci, una gioiosità che inviti a godere spensieratamente della vita, è un valzer per così dire serio, anche piuttosto malinconico, con qualche sonorità per così dire aggressiva. In seguito al gioco con il mutamento del fraseggio aspressivo tale valzer evoca non solo sontuosi e grandi saloni con aristocratici ed eleganti danzatori avvolti in larghi e meno larghi giri e con qualche crescendo fastoso, ma evoca anche in qualche momento, subito dopo i suoni aggressivi, ritmi particolarmente sottolineati.

Anche nei valzer di Strauß ci sono qui e là ritmi sottolineati, ma in modo molto leggero e brioso, mentre nel valzer di Šostakovič ciò avviene molto pesantemente e cupamente. In tali battute sottolineate, il primo battito dei tre tempi seguito dagli altri due quasi impercettibili si collega al successivo primo battito con il sostegno di pochi strumenti in orchestra e particolarmente evidenziato o accentuato dai bassi e dalla percussione. Senza voler entrare nei tecnicismi musicali a monte del valzer che sono ambito degli esperti, segue qui un'immagine a chiarimento della semantica ispirata da tali suoni. Dopo le sonorità aggressive si inserisce per brevissimi secondi il citato ritmo pesante e cupo, un moto, per fare un esempio, come il passo di una carrozza che ondeggia da un lato all'altro sulle ruote laterali, mentre stia attraversando ampi spazi, ampie distese dove nessuno ostacoli la corsa, non rapida, ma costante e determinata verso la meta prefissa, un moto che nell'ideazione difficilmente si può riferire ai danzatori, che non sono così pesanti. La saltuaria aggressività sonora nonché la immediatamente successiva sottolineatura pesante del ritmo evocante il moto oscillatorio citato sono da mettersi in relazione più fa-

cilmente che alla ballabilità del valzer a un desiderio di ribellione espresso nei suoni contro il regime non democratico nel ricordo incancellabile di Stalin nella vita di Šostakovič e in dissidenza dalla Russia sovietica come nella vicina rivolta dei deportati nel *gulag* di Kengir. Quasi come nel film l'immagine della strada nei titoli di testa, che appare in concomitanza delle sonorità aggressive e dei ritmi pesanti che subito dopo si continuano resi meno pesanti dall'accompagnamento della strumentazione orchestrale all'inizio del film, in casa Harford. In generale il valzer è, come anticipato, piuttosto triste e in ciò perfettamente in sintonia con le tesi intrinseche al complesso messaggio del film. Un valzer comunque come musica da ballo che, posta all'inizio e alla fine del film nonché anche in un passaggio durante il film, rimanda di per sé piuttosto evidentemente al fatto che il popolo balli il ballo che il potere gli fa ballare a suo piacimento in un regime democratico per così dire sotto padrone o più esattamente padroni che stanno dietro le quinte e reggono i fili del potere vero, un regime delle conquiste illusorie del popolo.

La presentazione della semantica fondamentale intrinseca al magnifico film *Eyes Wide Shut* di Stanley Kubrick termina qui.

Una nota finale, fuori analisi. Kubrick cambia il tipo di morte del padre di Marion, un suo paziente: nel racconto Bill viene chiamato dalla figlia quando il padre è ancora vivo e si sente male ed è già morto prima che Bill arrivi. Nel film viene comunicata a Bill l'avvenuta morte del padre di Marion. Morte che ha avuto luogo nel sonno per arresto cardiaco, come quella di Kubrick pochi giorni dopo la fine del montaggio del film, quasi in una comunicazione inconscia del cervello del grande regista e artista come allarme per una debolezza cardiaca sopravveniente dato lo stress eccessivo di quasi due anni di incessante lavoro quotidiano per *Eyes Wide Shut*.

RITA MASCIALINO