

**(pensamiento), (palabra)... Y obra**

---

(Pensamiento), (Palabra) y Obra

ISSN: 2011-804X

phacostas@pedagogica.edu.co

Universidad Pedagógica Nacional

Colombia

Ferrari, Emanuele

IL POTERE DEL SOGNO: MUSICA E STRUTTURA NEL FILM EYES WIDE SHUT DI

(Pensamiento), (Palabra) y Obra, núm. 1, julio-diciembre, 2008, pp. 82-86

Universidad Pedagógica Nacional

Bogotá, Colombia

Disponibile in: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=614165164001>

► Come citare l'articolo

► Numero completo

► Altro articolo


► Home di rivista in redalyc.org

redalyc.org

Sistema d'Informazione Scientifica

Rete di Riviste Scientifiche dell'America Latina, i Caraibi, la Spagna e il Portogallo

Progetto accademico senza scopo di lucro, sviluppato sotto l'open acces initiative

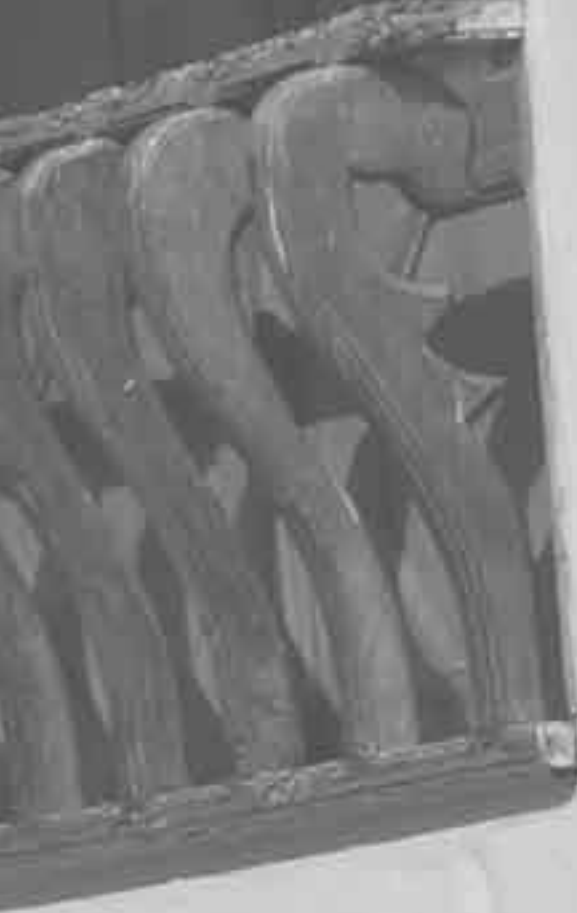


# IL POTERE DEL SOGNO: MUSICA E STRUTTURA NEL FILM EYES WIDE SHUT DI

**Emanuele Ferrari**

**Università Bicocca, Milano**

Registro: Obra " La Caravana académica de los siete pecados capitales". Universidad Pedagógica Nacional. 2007



Resumen: En la película *Eyes Wide Shut* (traducida al español como *Ojos bien cerrados*) la tendencia no narrativa y antisicológica de la cinematografía de Kubrick alcanza su máxima expresión. No obstante la apariencia, la película no cuenta una historia o un proceso en marcha, ni siquiera se ocupa del interior de los personajes. Al contrario, el tema explorado por Kubrick es el enigma de lo visible, la sobreabundancia del sentido que emana de las imágenes. Luces, colores ambientes y fisonomías crean un mundo lleno de sentido, pero indescifrable. La realidad, luminosa y brillante para el ojo, resulta opaca e impenetrable a la razón. En este cuadro la música es un elemento fundamental que aumenta significativamente la complejidad del conjunto. El artículo examina algunas de las sofisticadas estrategias con las cuales Kubrick relaciona sonidos e imágenes según una concepción altamente evolucionada que excluye el puro y simple acompañamiento musical a las imágenes. Si lo visible es de por sí rico en sentido, lo audible no lo es menos y la interacción entre estas dos dimensiones conlleva a la enseñanza de la paradoja. Música e imágenes proceden según un juego de desfases y de contradicciones que multiplican los indicios con los cuales la realidad se vuelve legible, hasta sumergirla en una total ambigüedad. Los personajes -y espectadores- se encuentran tan perdidos en un laberinto de sentido que hipnotiza y fascina sin jamás revelar su propio secreto.

Abstract: In *Eyes Wide Shut* la tendenza non narrativa e antipsicologica del cinema di Kubrick raggiunge un apice. Nonostante l'apparenza, il film non racconta una storia o un processo in divenire, né si occupa dell'interiorità dei personaggi. Al contrario, il tema esplorato da Kubrick è l'enigma del visibile, la sovrabbondanza del senso che promana dalle immagini. Luci, colori, ambienti e fisionomie creano un mondo pieno di senso, ma indecifrabile. La realtà, luminosa e brillante per l'occhio, risulta opaca e impenetrabile alla ragione. In questo quadro la musica è un elemento fondamentale che accresce significativamente la complessità dell'insieme. L'articolo esamina alcune delle sofisticate strategie con cui Kubrick mette in relazione suoni e immagini secondo una concezione altamente evoluta che esclude il puro e semplice commento musicale alle immagini. Se il visibile è di per sé ricco di senso, l'udibile non lo è meno, e l'interazione fra queste due dimensioni avviene all'insegna del paradosso. Musica e immagini procedono secondo un gioco di sfasamenti e di contraddizioni che moltiplicano gli indizi con cui la realtà si rende leggibile, fino a immergerla in una totale ambiguità. Personaggi - e spettatori - si trovano così smarriti in un laberinto di senso che ipnotizza e affascina senza mai rivelare il proprio segreto.



## 1 Una struttura musicale

La fonte di *Eyes Wide Shut* (USA, 1999) è il racconto *Doppio Sogno* di Arthur Schnitzler, scrittore attento alle profondità della psiche umana. La via scelta da Kubrick è però quella seguita in molti altri film: utilizzare questa fonte letteraria come puro *materiale da costruzione*, dando vita ad un prodotto del tutto originale.

La prima parte del film<sup>102</sup> è dominata dal caso: alla festa di Ziegler Bill è interrotto nel flirt con le modelle dalla chiamata del padrone di casa; più avanti, è strappato alla confessione di Alice dallo squillo del telefono, e così via. La seconda parte, per contro, è segnata dalla *volontà* di Bill, che decide di fare ricerche e tenta delle indagini, ripercorrendo i passi del giorno prima come un moderno, straniato Pollicino.

Ma proprio il caso produce, nella prima parte, una sorta di consequenzialità che cospira a far scivolare Bill verso la scena centrale dell'orgia, mentre l'esplorazione volontaria della seconda parte non frutta quasi altro che un *ricalco disordinato* di luoghi e situazioni già viste. I luoghi vengono ripercorsi in un ordine sparso, che ora appare -paradossalmente- casuale. Il caso sembra dunque produrre una parvenza di consequenzialità, mentre la volontà cosciente approda al caos.

Questa struttura è debitrice di principi formali che vengono dalla musica. In primo luogo il film ha la forma di una *canzone tripartita ABA'*, dove B è la scena dell'orgia, A tutto ciò che la precede e A' tutto ciò che segue. Inoltre, è parzialmente assimilabile ad un *Rondò di luoghi e situazioni*, in cui il Ritornello, cioè l'elemento che ritorna periodicamente, è la casa di Bill. Infine, lo schema del film richiama in parte le cosiddette *forme ad arco*, in cui la seconda parte del percorso è il rovescio della prima (del tipo ABACABA).

## 2 Sogno, desiderio, visione

L'effetto di questo lavoro sulla struttura è quello di mettere i personaggi *in balia del montaggio*. Il protagonista si muove in uno spazio non euclideo e in un tempo non galileiano, percorrendo un labirinto di situazioni che immettono l'una nell'altra con logica incomprensibile. Il vero protagonista del film non è Bill, bensì la galleria di luoghi, situazioni e personaggi che si presentano l'uno dopo l'altro con la logica bizzarra ma incontrovertibile dei sogni. Kubrick si appropria della dimensione onirica di Schnitzler facendo del sogno *la logica della forma*, caratterizzata tra l'altro dalla *perdita di controllo*, un tema caro al regista<sup>103</sup>. A questa perdita di controllo del soggetto fa riscontro un *eccesso di senso* delle cose. Tutto in *Eyes Wide Shut* irradia un senso, ora seducente ora maligno, mai completamente spiegabile, proprio come nei sogni. Le luci, i colori, le fisionomie dei luoghi e dei personaggi -lo sguardo astuto e diffidente da slavo di Milich, le luci che trasformano i manichini del suo negozio in creature fantastiche, il profilo da elegante avvoltoio del seduttore ungherese, e così via- sono tanto forti da fare di ogni personaggio e di ogni ambiente un universo chiuso, significativo ma del tutto inaccessibile. Mai come qui vale la definizione di Merleau-Ponty del corpo come "senso incarnato"<sup>104</sup>.

Trascinato nei gorgi di questo mondo saturo, Bill sembra a tratti soccombere, *affogare nel senso*, un senso lontanissimo da quello che pareva dare ordine alla sua vita e che scaturisce senza tregua dalle cose stesse, ancorate al carro fantastico del desiderio. Un desiderio che non è primariamente una dimensione dell'inconscio, come in Schnitzler, bensì *la legge del visibile*. La forza di *Eyes Wide Shut* non sta nell'esplorare l'interno dei personaggi. Al contrario, il potere del film sta nel mostrarci ciò che è fuori da quei personaggi, quel visibile enigmatico e pieno di senso che -grazie alla cinepresa di Kubrick- ci fa spalancare gli occhi. Ecco che lo sguardo del regista, a differenza di quello di Schnitzler, non si rivolge dietro e dentro i protagonisti, ma *di fronte e intorno*, dispiegando l'enigma del mondo in tutto il suo splendore. La dimensione saliente del film non è l'interiorità psichica, ma *l'esteriorità del visibile*, un visibile che non ha equivalenti concettuali e non cessa di irradiare senso sovrabbondante e sfuggente. C'è un legame profondo, allora, non solo tra sogno e desiderio, come vuole la psicoanalisi classica, ma anche *tra desiderio e visione*; il cinema di Kubrick, come la pittura secondo Merleau-Ponty, "*porta alla sua estrema potenza un delirio che è la visione stessa, perché vedere è avere a distanza (...)*"<sup>105</sup>.

## 3 Tra splendore e squallore: musica e traffico

Splendore del visibile non significa però trasfigurazione della realtà. Molte situazioni del film sono sordide, false o scontate. I rapporti umani sono stereotipati, le parole risapute. C'è un *fondo anonimo* dell'esistenza che è reso percepibile dai numerosi frammenti di traffico automobilistico che connettono o separano le scene. Il traffico è l'opposto della storicità, della localizzazione e del radicamento: è pura situazione, non-luogo, casualità. Nel traffico l'identità personale si perde: non ci sono persone, ma automobili che si equivalgono. L'emblema del traffico è il suo stesso rumore, quello di uno sciame di veicoli immemori che rende i luoghi equivalenti e ne cancella l'identità sonora.

Buona parte della musica presente nel film ha la stessa funzione. Si tratta di ballabili, *standard jazz*, canzoni, "*una ridda di motivi di danza e alcuni brani mediati dalla cultura pop*"<sup>106</sup>, da *When I Fall In Love* a *Strangers In The Night*. L'intera scena della festa di Ziegler è trattata in questo modo. Se ne ha la riprova confrontando la musica "dal vivo", suonata dall'orchestra, con quella riprodotta durante la pausa dei musi-

cisti, senza origine e senza soggetto: non cambia niente, è comunque musica di sfondo, immemore tappezzeria sonora. Il suo effetto è quello di stendere una patina di sentimento anonimo e risaputo sulle cose; proprio come il rumore del traffico, questo uso della musica, anziché caratterizzare le situazioni rendendole uniche e inconfondibili, crea un' impressione di generico *déjà vu*, contribuisce a indebolire l'identità delle cose e, anche più del traffico, trasforma luci e ombre sullo schermo in *immagini di repertorio*. Le storie diventano risapute, i dialoghi banali, volti e ambienti sbiadiscono leggermente. E' come se la musica stingsse le immagini, rendendole meno individuali e più impersonali. In quello straordinario "esercizio di stile" che è *Eyes Wide Shut*, la musica contribuisce al sofisticato gioco tra *splendore e squallore*, in una singolare equivalenza di funzioni con il rumore del traffico: il traffico è la *musica d'ambiente* degli esterni, mentre la musica è *il rumore del traffico* degli interni. L'effetto, nei due casi, è lo stesso.

#### 4 La verità dell'estraneo: i monologhi

Diverso è il caso dei brani musicali di Jocelyn Pook, *Naval Officer* e *The Dream*, che accompagnano i due monologhi di Alice. Poiché le due scene sono simmetriche, ci limiteremo a quella in cui Alice racconta al marito il suo tradimento mentale. E' questo il primo momento narrativo del film, uno dei pochi in cui le parole sono fondamentali. Apparentemente è l'ora della verità, in cui Alice mette a nudo il suo animo. In realtà, la scena è un *monumento all'estraneità*: mai come qui si tocca con mano quanto l'universo degli altri sia lontano dal nostro. La voce della moglie, che fa da filo conduttore alla scena, si trasforma gradualmente per Bill da spettacolo famigliare in *segno dell'alterità*. Il momento della verità non è quello in cui si perviene ad un'essenza condivisa delle cose, ma quello in cui balena folgorante l'inaccessibilità dell'altro. In totale coerenza con gli assunti del film, Kubrick dà il massimo risalto a questa scena, trasformando le immagini in

un monumento alla bellezza di Nicole Kidman, qui divenuta enigmatica, e il racconto in un apologo, grazie alla musica che lo rende immobile come una parabola evangelica. Il brano musicale non segue il racconto nei suoi soprassalti emotivi e si mantiene distante, lontano. L'assenza di movimento dà una ieratica dignità alla scena: la musica è idealmente lo spazio vuoto del tempio costruito intorno al monologo della dea, emanazione del tempo e della situazione. E' la dimensione dello sgomento, della lontananza, della presenza-assenza di un senso che possiamo intuire ma non toccare. Il suono non riempie la scena; è evocativo ma remoto. Ciò impedisce allo spettatore di identificarsi totalmente con il personaggio e di farsi risucchiare dalla situazione, costringendolo ancora una volta, anziché a fare tutt'uno con le immagini, a *guardarle*.

#### 5 Eros e ambivalenza

Da questo sfondo ora anonimo, ora informe, emergono alcune scene in cui la musica diviene figura in primo piano, imponendosi all'attenzione dello spettatore. Scegliamo quella in cui, dopo la festa, Alice è nuda davanti allo specchio e Bill le si avvicina dando avvio ai preliminari dell'amplesso.

Lo stacco tra la scena precedente -la festa da Ziegler- e questa, è uno *stacco sonoro*, prima che visivo. Il passaggio dall'anonomo sottofondo musicale dei saloni al prepotente attacco del basso di *Baby Did a Bad Bad Thing* di Chris Isaak è assai più crudo ed efficace del mutamento nelle immagini. Scena muta, come si conviene al manifestarsi dell'eros, in cui Kubrick, nel dar voce alla musica, non rinuncia ai consueti giochi di sfasamento e ambiguità. La semantica della musica, per una volta, sembrerebbe chiara. Paragonato ai tenui acquerelli della festa, questo brano fa l'effetto di un denso colore ad olio, così come l'eros trasgressivo ma velleitario del seduttore ungherese impallidisce di fronte a quello concreto e consumato della coppia. "Qui si fa davvero sul serio", sembra dire un tale contrasto musicale; ma, come spesso in Kubrick, le immagini divergono. Alice accetta l'erotico cimento di Bill, ma volge gli occhi alla cinepresa con l'espressione sfuggente che è divenuta l'immagine simbolo del film. Se la musica sembra "parlare chiaro" a favore dell'eros "coniugale" di Bill, le immagini mostrano un'Alice ambivalente e lontana dall'aver dimenticato le *avances* trasgressive ricevute alla festa.

#### 6 Dal centro della terra

Al vertice della piramide che stiamo delineando, caratterizzata da una crescente collocazione in primo piano della musica, sta la lunga sequenza dell'orgia, punto culminante del film e spartiacque formale. Sembra di entrare in un sogno sconvolgente, ma l'effetto è raggiunto senza ingredienti convenzionali come luce irreale, nebbia, o sfumato. Al contrario, tutto è incredibilmente nitido. La musica è il motore della scena, che non a caso rientra in una categoria, quella delle "scene rituali", che Frits Noske ha studiato nel teatro d'opera<sup>107</sup>. Il brano scelto da Kubrick, *Masked Ball* di Jocelyn Pook, è senz'altro efficace di per sé, ma a farne deflagrare la potenza espressiva è ancora una volta l'abbinamento con le immagini. Nel contesto ieratico delle maschere, dei mantelli e dei corpi nudi, la musica fa un'enorme impressione: il canto sinistro e gorgogliante sembra provenire da un cratere spalancato fino al centro della terra, e lo spettatore è portato inconsciamente a cercarne la fonte nell'officiante mascherato, o in Nick, che suona l'accompagnamento sulle tastiere elettroniche. Entrambe le ipotesi si rivelano false quando, con sconcerto, si scopre che Nick sta suonando a bocca chiusa, e soprattutto che la melodia si sdoppia e le voci diventano due. L'effetto è straordinario: l'intera scena è immersa nella musica, che sembra erompere dai corpi e ad essi ritornare, tanto è imbevuta di violenta fisicità rituale, eppure non si è in grado di

identificarne la provenienza. La dimensione onirica tocca qui un *climax* difficilmente superabile. La musica detta il ritmo, i gesti e il modo di muoversi di tutti i personaggi, e ad essa sembrano obbedire persino le lente movenze rotatorie della cinepresa, ipnotizzata dalla musica come un serpente da un incantatore. Le maschere non fanno che accentuare lo *stupore onirico* dello spettatore, deformando i lineamenti in una smorfia eterna e distorcendo le voci che ancora non si odono. Il canto spaventoso e arcano che risuona nella sala come in una caverna sembra, a questo punto, *voce di tutti e di nessuno*: l'impressione è quella di sognare ad occhi aperti.

## 7 Il valzer delle occasioni perdute

Resta un brano con una storia a sé, il valzer dalla *Jazz Suite* di Šostakovič che compare nei titoli di testa e di chiusura. E' un pezzo intenso, malinconico, decadente, che sembra promettere al pubblico una grande storia romantica e dà l'idea che la vita stia per scorrerci davanti in tutta la pienezza dei suoi significati. Ma questa promessa, come abbiamo visto, non viene affatto mantenuta.

Il valzer ritorna per l'ultima volta sui titoli di coda, con la più sottile delle ironie. Se il film fosse una commedia sentimentale

americana per famiglie, questa musica accompagnerebbe la rievocazione finale dei personaggi, colti uno ad uno nelle foto dei momenti più intensi. Ma qui *non abbiamo visto alcun film del genere*. In *Eyes Wide Shut* la pienezza del senso visibile convive con un vuoto di senso intelligibile; il protagonista ha perso il controllo sulla sua vita, ha corso per caso gravi pericoli e solo per caso ne è uscito. L'unica acquisizione è *la radicale ambiguità delle cose*, l'eccedenza di un senso che è fascinoso e sovrabbondante per l'occhio ma inaccessibile ed enigmatico per la ragione. La malinconia non proviene allora dal commiato che corona una ricca esperienza, ma dalla sensazione che questa musica parli di una storia che non c'è stata, di una vita che non abbiamo vissuto, di occasioni perdute che Bill, e lo spettatore con lui, hanno solo sfiorato. Questa musica evoca un mondo di destini vissuti intensamente e padroneggiati, ma lo fa paradossalmente a conclusione di una sequela di *atti mancati*. E' il commiato da un film che non abbiamo visto, intriso di nostalgia per una pienezza del vivere che ci è stata sottratta...

E torna in mente O. Wilde quando dice che la musica ci fa sognare un passato personale che non abbiamo mai vissuto davvero<sup>108</sup>.

## Notas

<sup>102</sup> Per ragioni di spazio, consideriamo nota la trama al lettore.

<sup>103</sup> Ne parla diffusamente, ad esempio, R. Eugenii in *Invito al cinema di Kubrick*, Milano, Mursia, 1995, nei paragrafi del terzo capitolo dedicati alla "crisi del controllo".

<sup>104</sup> Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945; tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 234.

<sup>105</sup> Merleau-Ponty, M. *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964; tr. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989, p. 23.

<sup>106</sup> Bassetti, S. *La musica secondo Kubrick*, Lindau, Torino, 2002, p. 166.

<sup>107</sup> Noske, F. *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Oxford, Oxford University Press, 1977; tr. it. di L. Minardi, *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Marsilio, Venezia, 1993.



**Emanuele Ferrari:** E' ricercatore di musicologia e storia della musica all'Università Milano-Bicocca presso la facoltà di Scienze della Formazione, dove insegna Musica e didattica della musica ed è coordinatore dei laboratori musicali. e-mail: ferrari.mus@libero.it emanuele.ferrari@unimib.it