

ENDOXA/PROSPETTIVE SUL PRESENTE

4, 21, 2019

SETTEMBRE 2019

ENDOXA

Prospettive sul Presente

**V:** Università  
degli Studi  
della Campania  
*Luigi Vanvitelli*  
Dipartimento di Giurisprudenza



 **MIMESIS EDIZIONI**

ISSN 2531-7202

*[www.endoxai.net](http://www.endoxai.net)*

ISSN 2531-7202



*Endoxa – Prospettive sul presente*, 4, 21, SETTEMBRE 2019

**IL PERTURBANTE**

- |    |                            |  |
|----|----------------------------|--|
| 7  | CRISTINA RIZZI GUELFÌ      | <i>Uncanny</i>   |
| 11 | FERDINANDO MENGA           | <i>Il perturbante come fattore politico</i>  |
| 19 | MASSIMILIANO SPANU         | <i>Stanley Kubrick: overlooking/perturbante</i>  |
| 31 | PIER MARRONE               | <i>In difesa della pena di morte</i>   |
| 37 | FRANCO FERRANT             | <i>Kurtz anche senza la t</i>  |
| 45 | FABIO CIARAMELLI           | <i>La città perturbante: Calvino tra i vicoli di Napoli</i>                                  |
| 49 | VOLFANGO LUSETTI           | <i>Il perturbante</i>  |
| 55 | IVAN CORRADO               | <i>La letteratura fantastica e il perturbante: tra esitazione ed incertezza esistenziale</i> |
| 59 | SARANTIS THANOPULOS        | <i>Il perturbante e la relazione con l'altro</i>   |
| 63 | TOMMASO GAZZOLO            | <i>Una bambola</i>   |
| 67 | FABIO CORIGLIANO           | <i>Il perturbante come regola</i>  |
| 71 | ELEONORA CORACE            | <i>“Vedersi come un altro”: considerazioni sul perturbante e lo specchio</i>                 |
| 77 | INFORMAZIONI SULLA RIVISTA |  |



## **IL PERTURBANTE**

## STANLEY KUBRICK: OVERLOOKING/PERTURBANTE



MASSIMILIANO SPANU

L'“unheimlich” - il “perturbante”, o lo spaesante/spiazzante - è ciò che di sinistro si annida nel domestico, nella propria casa e nella propria convenzionalità. Quindi, nella propria identità. I concetti d'identità e perturbante, però, implicano ovviamente la chiamata in gioco di un terzo concetto: l'alterità, che pur si cela in noi (“Io è un altro”, scrive Rimbaud).

Il concetto conosce alterne fortune, e notoriamente fu introdotto da **Ernst Jentsch** con un saggio del 1906, *Zur psychologie des unheimlichen*, per essere poi ripreso e dibattuto precipuamente da Sigmund Freud nel suo *Das Unheimliche* del 1919. “Perturbante” è dunque quello che si usa definire un “termine concettuale”, un aggettivo sostantivato atto ad esprimere in ambito estetico ciò che è, o appare come profondamente estraneo. Eppure, vi è qualcosa di strenuamente familiare, nel perturbante. Che, infatti, è ciò che avvertiamo come enigmatico, indecifrabile, per quanto apparentemente simile.

Perturbante è ciò che è doppio, sosia, ma che si manifesta, parzialmente almeno, come radicalmente opposto, avverso (negativo, ma della cui negatività non vi è prova, essendo il perturbante motivo d'angoscia, in conseguenza, però, d'una qualche aurorale rimozione).

Il perturbante è ciò che ammicca, ma che risuona in qualche modo e misura di malvagità: motivo per cui proviamo un'intima diffidenza nel considerarlo, e non sappiamo neppure perché, vista la spaesante specularità che tramite lui ci si para dinnanzi.

Questo “quasi noi”, prima disturbante e poi terrifico, trova molti esempi perfetti al cinema: il medium cinematografico e il suo linguaggio visivo forzano i limiti della percezione, li fanno esplodere, tesi come sono tra realtà e rappresentazione. Sin dalle sue origini, il cinema si dedica con particolare attenzione al minare le certezze delle vedute più ovvie, per sostituirle quando possibile con quelle dell'inedito, dell'esotico, del lontano, del mostruoso, financo dello scandaloso. Per la maggior parte dei casi si tratta di vedute atte sempre a sensibilizzare al non consueto, o al terrorizzare o al far sognare.

Ma non è del tutto, o sempre, solo così, con il perturbante. Ciò che avvertiamo come altro-da-noi assume spesso nel perturbante (soprattutto in quello “cinematografico”) le sembianze allucinatorie più diverse, caratterizzate però dall'essere avvertite come vicine, contigue, trasparenza di una qualche realtà, seppure indiscutibilmente e ancora una volta “altra”: ciò soprattutto per la forma con cui normalmente sono espresse. Lo sguardo mette a fuoco le cose, gli ambienti e gli esistenti, e ce li restituisce rappresentati come motivo, appunto, di perturbanza, delimitandone però l'origine; e lo fa soprattutto collocandole nelle modalità consuete dello sguardo: forme, marcature estetiche, linguistiche, comunicative, che ben si distanziano dal più consono MRI, modo di rappresentazione istituzionale, di cui scriveva Noël Burch in *Il lucernaio dell'infinito* (1991).

Ed è così che al cinema, sin dalle origini, si vedono, come fonte di meraviglia, gli altri; o meglio, il Grande Altro precipitato nella propria temperie.

Un Altro che è sempre culturale, politico, ovviamente: in origine, i bambini deformi o sciancati, i nudi, i pugili ritratti dalla cronofotografia, per mezzo del zoopraxinoscopio nella **Animal Locomotion di Muybridge**; oppure, la danza d'indiani **Sioux di Edison** (i pellerossa – termine implicitamente culturale e razzista - che pur si era finito di sterminare nel 1891, quattro anni prima la nascita del cinema); gli animali selvaggi, domati o ammazzati in modo weird, magari a Coney Island (nota la triste vicenda dell'**elefante Topsy**, elettrificato di fronte alla macchina da presa, che tanta rabbia muove ancora nello spettatore contemporaneo, e basta leggere gli insulti del web, oggi, a Edison); e poi le ricostruzioni di esecuzioni in carcere, i William Wilson, gli studenti di Praga, i diavoli, il Male e le streghe d'ogni genere e tipo, i carretti fantasma, i Frankenstein - ovvero la scienza guardata con sospetto e malia - o i trafficanti d'anime, il vizio pubblico, con le piccole travolte dalla prostituzione; o ancora, e ancora, i vindici **Golem** d'argilla, gli zombi vudù delle ossessioni colonialiste, le rivoluzionarie dame di **Metropolis**. Questa attrazione-repulsione, attivata dal perturbante sulle figure di limite dell'umano, à bord au bord, trova così una moderna, perfetta concretizzazione che pare esemplare nelle immagini

(o almeno, in alcune, in molte di esse) di **Shining** (1980), forse il capolavoro più celebre di **Stanley Kubrick**. Mai la prossimità al concetto più puro del **Signor Diavolo**, ultimo film di Avati, si è descritta con eguale sapienza.

Da certe immagini del più noto film dell'orrore, collocato nella famiglia americana (probabilmente in crisi economica, costretta com'è a fare l'inverno lassù; parcellizzata, isolata, abbandonata a sé stessa) proviene infatti un quasi inspiegabile sovrappiù di senso, una certa polisemia e apertura, e la sua autoriflessività: nello specifico del caso che analizzeremo ciò ha luogo con la rottura del tabù dello sguardo in macchina. Con una pratica assai bazzicata da Kubrick, non solo ma principalmente in *Shining*, che pure il cinema classico americano ha considerato sempre proibita.

Infatti, questa modalità della ripresa costringe lo spettatore ad un'emersione improvvisa della propria consapevolezza altrimenti perduta nella fruizione del film - attraverso i suoi classici giochi e tipici processi identificativi-proiettivi - che improvvisamente evaporano nel rimbalzo dello sguardo di chi assiste al film nello sguardo del personaggio.

L'ideal reader [qui spectator] affected by an ideal insomnia (Joyce) sperimenta in *Shining* (un film sull'overlooking, sul pre- ed oltre-vedere che narra di **Jack Torrance**, ove Torrance è municipalità bianca a 50 minuti di macchina da Hollywood) alcuni dei momenti più perturbati della storia del cinema. Si tratta di un cinema che, come scriveva **Gianni Canova** qualche anno fa, "si fa carico della rappresentazione dei corpi, visualizzando la contraddizione". Mettendo in scena "l'insopprimibile ambivalenza del corpo cioè la sua inevitabile residualità, assieme alla sua tendenziale sparizione".

Fatto è che tale apparente cortocircuito, formale e psichico, è in *Shining* la base su cui si regge una delle ghost story più celebri (a mia esperienza, è film tra i più visti dagli studenti), ma anche il modo - con doppio giro di senso - per raccontare da un lato l'orrore nascosto nello sguardo spettatoriale, dall'altro per parlare di cinema.

Ed infatti la scena cui qui si farà riferimento iperbolizza il concetto stesso di visione intesa come allucinazione, come fenomeno a cavallo tra il parapsicologico e l'ossessione, tra il magico e la realtà, o anche come semplice esperienza psicoanalitica della sala. La scena di cui si dirà, allora, allestisce non un singolo, ma addirittura un doppio, vertiginoso voyeurismo: a) quello che sottende l'esperienza spettatoriale e cinematografica in genere (*Il significante immaginario. Cinema e psicoanalisi*, Ch. Metz), e b) quello tematico, contenutistico, legato a ciò cui Wendy assiste.

Vediamo nello specifico.

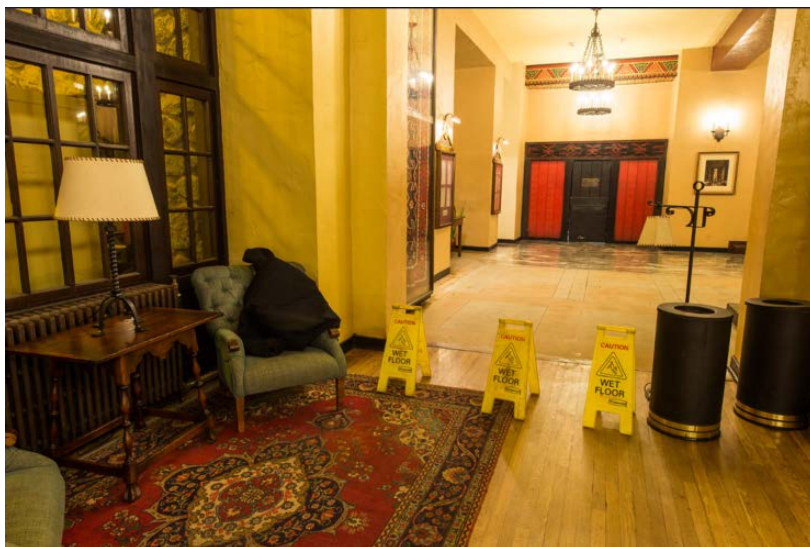
**Danny** ha scritto col rossetto "redrum" ("murder", tradendo la catottrica di Eco nel suo *Sugli specchi e altri saggi*), e Jack Torrance cerca d'entrare nel bagno a colpi d'ascia, in una delle scene più famose di sempre (con la famosissima citazione del Lupo cattivo di **Three Little Pigs**, 1933, diretto da Burt Gillett: "Little pigs, little pigs,



let me come in!”). Wendy (fig.1) si difende disperatamente in bagno, dopo aver fatto scappare Danny sulla “neve”, accumulatasi fuori dalla finestra.



**Dick Hallorann** (Scatman Crothers) ha il nome cambrico, disvelatore e perfettamente kubrickiano dell' *hallwr* [hallur], il “salinatore”: è l'uomo del sale che arriva con la neve - ove la neve del labirinto dell'Overlook è davvero una montagna di 900 tonnellate di sale e polistirolo -. Egli è giunto ed è entrato in Overlook Hotel (risultato della somma di due luoghi reali: gli esterni sono quello del Timberline Lodger, alle pendici di Mount Hood, Oregon, mentre gli interni sono modellati pienamente su quelli dell'Ahwahnee Hotel in Yosemite National Park).



Danny si nasconde, Jack lascia Wendy disperata, sotto shock, al di là della porta. La macchina da presa (d'ora in poi, mdp) inquadra in totale la hall dell'albergo, e va incontro al cuoco sensitivo. “Hello, is anybody here?”.



Poi, con movimento avvolgente e senza soluzione di continuità, lo lascia sfilare sulla sinistra e si pone alle sue spalle. Lo segue sino a quando Hallorann è investito dalla furia omicida di Jack (Torrance, Nicholson). Questi, alla fine del corridoio della lobby, da nascosto che è dietro ad un pilastro, fa irruzione in campo urlando, e colpendo Hallorann mortalmente. La mdp si colloca allora in campo medio. Seguono le immagini - in primo piano, o mezza figura - dei lineamenti stravolti dei due uomini: uno, belluino, che uccide pantagruelicamente, e vediamo l'orrenda ferita che procura alla propria vittima; l'altro, agonizzante, che urla e crolla.



Inframmezzato a questi, il volto di **Danny** (proprio Danny Lloyd), che ha “visto”: nel senso che ha percepito con chiarezza cosa è successo pur essendo in altro luogo (il vano chiuso d'una dispensa bassa, metallica, per le pentole). Il bimbo urla disperatamente stravolto dal terrore, in primo piano.

Sullo sfondo dei successivi primi piani, vediamo un quadro e, di volta in volta, delle forature o porte, come è normale sia dietro a tutti i protagonisti degli accadimenti di *Shining*. Così facendo, ognuno tra essi è continuamente *messo in abisso*, incorniciato ulteriormente all'interno della stessa cornice del quadro, a

segnalare il doppio registro - quello narrativo e quello metanarrativo - con cui va valutata la sua presenza nella scena in questione.

Vediamo il volto di Jack che si leva dal bordo basso del quadro, con ghigno folle sullo sfuocato dietro di lui, e la prospettiva centrale, simmetrica e completa, del corridoio, in fondo al quale, come già detto, si nasconde il piccolo.



Che a un certo punto scappa a gambe levate, per mettersi in salvo da cotanto padre - e così dalla stessa mdp, separata dal suo sguardo, qui dietro a Jack -.

Nel frattempo la mdp *precede a ritroso* la povera Wendy, che sale le scale esausta, sconvolta al punto da apparire vecchia; sembra una maschera tragica, un'icona contemporanea, la donna dell'*American Gothic* di Grant Wood, incarnandone quasi plasticamente il disagio e la fatica pur nell'orrore e nella sua iperattivazione semantica, à *L'Urlo* di Munch: Wendy veste, o meglio è infagottata dalla casualità d'emergenza tragica, con una dolcevita a collo alto sopra la quale vediamo una camicia dozzinale e l'accappatoio - o veste da camera - in ordine e logica, quindi, tutta capovolta, a raccontare forse un corpo protetto a cipolla, che si vuole scheletrico, con le occhiaie, col ranismo dei bulbi oculari, fuori dalle orbite per l'orrore del massacro familiare che si sta prefigurando. Il coltello è sempre in mano, parte del corpo, *extrema ratio* anche per quel corpo.



La mdp la precede sulle scale, fluida, mentre la donna ballonzola devastata, burattina senza fili: annaspa, sospira, armeggia nell'aria con le dita.

Ad un certo punto, Wendy rallenta, mentre la colonna sonora sciorina recitativi che sembrerebbero d'un rito occulto, e sentiamo la musica cosmica, letteralmente gigantesca - almeno quanto il Male che si è scatenato sull'Overlook - di *Polymorphia* (1961) di Krzysztof Penderecki, punteggiata da altre sonorità e strumenti che sembrano rimandare al teatro orientale e ai suoi effetti sonori di sorpresa.

E difatti il quadro, i limiti dell'immagine sul suo sguardo attonito, ci restituiscono, allora, una porzione di spazio articolata nella solita prospettiva sviluppata in profondità, centrale e simmetrica, così composta: a sinistra, la porta della stanza 105. Un quadro, un mobiletto anonimo. Sulla destra, un distributore d'acqua da ufficio, e la ringhiera della scala che, illuminata espressionisticamente, proietta a muro la propria ombra dinamizzando l'intera scenografia.

Centrale, lo stipite di una porta che a sua volta incornicia: 1) un comò, sul quale poggia una grande *abat-jour*, occasione d'una *back light* fondamentale all'illuminazione della scena; 2) la parte inferiore di un letto matrimoniale, sul quale è disteso un uomo con smoking o tuxedo e scarpe lucide, da cerimonia. Riverso su di lui, un altro uomo, apparentemente, che veste a glutei scoperti una pelliccia animale e indossa una maschera ferina, grottesca. **Quest'ultimo sembra intento ad un *blow-job* sull'altro, cosicché la scena, narrativamente del tutto immotivata, è passata alla storia come la scena del "Blow Job Bear" o del "Blow Job Dog", anche "Barf".**



Qualcuno suggerisce – sulla base degli scritti di King - che si debba trattare d'una situazione implicante il personaggio di **Horace Derwent**, organizzatore della festa per la riapertura dell'Overlook Hotel nel 1946: si tratterebbe d'una chiara allusione al mitico regista e magnate **Howard Hughes**. Il party si sarebbe chiuso col presunto suicidio di Lewis Toner, l'ex amante omosessuale di Derwent: respinto, Toner si barricata nella stanza e muore, ma sulla tragedia aleggia il sospetto assai concreto di un omicidio. Nel film di Kubrick, invece, nulla rimane di questo *subplot*, se non l'apparizione di cui sopra che non sappiamo decrittare se non nei termini d'una epifania della massima perturbanza cinematografica possibile, quella voyeuristica e, appunto, *dogging*; d'un rapporto sessuale orale ma fortemente interpellante lo spettatore, pur in maniera cinematograficamente cortocircuitata.

Certo, la scena illustra il primo degli sguardi di *climax* dell'"orrore sovranaturale" che Wendy vivrà da quel momento: lo spettatore è sempre con lei, *attraverso* il corpo e gli occhi di lei, in un crescendo oggettivo e soggettivo, proiettivo e identificativo che non concede scampo.

In sé, però, nulla di veramente spaventoso in un pompino. Invece, la traiettoria dell'identificazione spettatoriale sullo sguardo di Wendy - forse una consorte asessuata in un rapporto compromesso, dati i simboli fallici con cui si accompagna (mazza da baseball, coltello, e la critica statunitense ci si è sbizzarrita) - è così definita: a) inquadratura in mezza figura del volto di Wendy/Shelley Duvall, b) inquadratura di ciò che appare attraverso quella porta aperta, c) agnizione dei due personaggi fantasma guardati, consapevoli che li si sta guardando, che restituiscono lo sguardo, compartecipanti (cosa qui esiziale: compartecipanti dello sguardo, ma con chi? Con Wendy? Con la donna-fallica e simbolica di cui si è detto? Con lo spettatore in carne e ossa?).



Quindi, d) lo zoom dell'obiettivo sui loro volti (uno zoom quasi materiale, di cui rimane incisa nell'immagine la deformazione laterale, a significare una particolare messa a fuoco estremamente drammatica); infine, e) il ritorno sulla figura ciondolante, disfatta, di Wendy annichilita dalla visione, che fugge quasi impazzita.

Cosa ha davvero visto, Wendy, per esserne così terrorizzata?

In sintesi: cosa sta succedendo? Perché ne è orripilata e da subito, come noi - immediatamente?



Intanto, ha visto due persone che all'Overlook non dovrebbero esserci. Ha visto, cioè, due *non-corpi*, due persone che non è possibile siano lì, che non sono proprio, *eppure sono*. Il perturbante della scena, qui, precede appena l'orrore mitologico che il film apparecchia subito dopo, con il padre orco che insegue il bambino nel labirinto per farne *disjecta membra* (come fu per le gemelline). Vediamo lo stratagemma di Danny, come Teseo, quasi Pollicino per salvarsi.



Il perturbante sessuale, dunque, inaugura la linea di visioni tra realtà e mitologia che portano al corpo finale di Jack, congelato e osceno, *o-skenòs*, inquadrato ed esibito come immondo, orrendo padre estatico e fuori gioco, fuori-scena, fuori l'albergo-mondo nel labirinto (non a caso, invece, un simbolo di visceralità femminile): dopo la cella della dispensa, da cui Jack esce per l'inspiegabile operare

materiale, fisico, della voce acusmatica di Delbert Grady, ora è *Jack-in-the-snow*, atto a ripresentarsi solo e definitivamente in effigie proprio nella rappresentazione fotografica, nella camera verde, quella dei morti (o se si preferisce in quella “chiara” barthesiana), cioè ***nella fotografia tra le fotografie della Cold/Gold Room del Ballo del 4 luglio 1921***: tutto ciò mentre qui, qui sì, parte “Midnight, the Stars and You”, con gli applausi finali del pezzo che sono anche i nostri, sommo richiamo alla meta-narrazione di tutto il film.



La visione di Wendy di quella stanza, con l'immagine perturbante dei due (rispecchiamento e costituzione, continua, di un *io-allo-specchio?*) precede quindi i tre vertici della triangolazione freudiano-lacanianiana classica: il dato Reale (il corpo senza vita di Hallorann, in una pozza di sangue), il grottesco immaginario (il personaggio con testa spaccata che brinda alla “gran bella festa, vero?”), e il simbolico, che verrà col mare di sangue che sgorga dalla porta nera-rossa: porta che tanto ricorda l'ingresso di un cinema.



Sono pure visioni, autonome, autorisolte, e tutte ricondotte allo stesso piano ontologico: che è quello triplicemente narrativo di un romanzo di partenza (a firma di **King**), di un romanzo non scritto che però è negli eventi narrati (le pagine di **Torrance**), di un film fatto, concluso, immortale (di **Kubrick**).

Il perturbante, allora, come l'orrore che ne sgorga, non può prescindere dai corpi e dagli oggetti narrativi e personali che connota ed investe in quanto sguardo - restituendoceli attivati, però, di forza del tutto diversa -. Il perturbante non può essere caratteristica *implicita* di un oggetto, di un ambiente o d'una persona, ma è **das Ding: è la cosa e il suo vuoto, una sorta d'acting puro dell'orrore primordiale**. Quindi, è anche l'oggetto transizionale (il *peluche* lacaniano e osceno, separatorio, dalla figura della madre/padre, qui un uomo travestito) in una dinamica di paura e desiderio, di sguardo e realtà che investe i personaggi tutti d'una famiglia qualunque.

Questo di *Shining* è uno sguardo totalizzante e a tutti comune, universale, che in maniera molto precisata ricolloca e attiva gli esistenti, gli ambienti e i personaggi, di valenze oniriche e altrimenti passive, ininfluenti, tramite il film invece survoltate (ecco il vero orrore: noi siamo tra loro, con loro). La grafica reiterata sulla moquette dell'Overlook, d'altra parte, sembra giocare il ruolo d'una difficile concettualizzazione simbolica, quella del "dispositivo" che tutto comprende (Baudry, Metz, Deleuze), rendendo impossibile la fuga dei personaggi: **essi sono imprigionati, noi siamo imprigionati**.



Come succede con le linee incrociate delle camicie felpate di Jack (o di Wendy, rigorosamente a quadri, quadretti, quadroni), lo sguardo che fa di sé questo film sembra dirci che tutto è embricato nella stessa *texture*, che tutto è in intrigo cinematografico, dove cioè il tempo conta sino ad un certo punto (è l'eterno presente dell'immagine cinematografica), dove rimane infine solo il vedere e l'accadere, la storia di massacri quotidiani, di follia omicida, purtroppo, così diffusa. "I'm intrigued", dice Jack Torrance durante il colloquio di lavoro iniziale con Stuart Ullman. Così almeno è sino all'ultimo fotogramma, incastonato tra i molti nelle loro



cornici, e poi alla didascalia, al linguaggio e all'orrore del nostro occhio, al nostro tempo, al nostro overlooking/perturbante.





## INFORMAZIONI SULLA RIVISTA

*Endoxa – Prospettive sul presente* è una rivista bimestrale di riflessione culturale a carattere monografico. Lo scopo della rivista è sia disseminare conoscenze riconducibili, direttamente o indirettamente, all’ambito umanistico sia di intervenire, in una prospettiva di “terza missione”, nel dibattito contemporaneo, senza alcuna preclusione culturale.

Tutti gli articoli sono tutelati da una licenza *Creative Commons* (CC BY-NC-SA 2.5 IT) <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/it/>

### DIREZIONE/EDITOR:

PIERPAOLO MARRONE (Trieste) [marrone@units.it](mailto:marrone@units.it)  
FERDINANDO MENGA (Caserta) [ferdinandomenga@gmail.com](mailto:ferdinandomenga@gmail.com)  
RICCARDO DAL FERRO (Schio) [dalferro.ric@gmail.com](mailto:dalferro.ric@gmail.com)

### COMITATO SCIENTIFICO:

Elvio Baccarini, Cristina Benussi, Lucio Cristante, Renato Cristin, Roberto Festa, Giovanni Giorgini, Edoardo Greblo, Macello Monaldi, Fabio Polidori