



Ez
25 | 17

Ezechiele
CINEFORUM CINIT



Mercoledì 25 ottobre 2017 ore 21.30
Artista del mese: Peter Sellers

IL DOTTOR STRANAMORE (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)



USCITA CINEMA

17 aprile 1964 (Italia)

GENERE

Commedia, Grottesco

REGIA

Stanley Kubrick

SOGGETTO

Peter George (romanzo)

SCENEGGIATURA

Stanley Kubrick, Terry Southern,
Peter George

ATTORI

Peter Sellers (col. Lionel
Mandrake/presidente Merkin
Muffley/dott. Stranamore),
George C. Scott (gen. "Buck"
Turgidson), Sterling Hayden
(gen. Jack D. Ripper), Keenan
Wynn (col. "Bat" Guano), Slim
Pickens (pilota magg. T.J.
"King" Kong)

FOTOGRAFIA Gilbert Taylor

MONTAGGIO Anthony Harvey

MUSICHE Laurie Johnson

PRODUZIONE Columbia Pictures
Corporation, Hawk Films

DISTRIBUZIONE C.E.I.A.D.

Columbia Pictures

PAESE Usa/Uk 1964

DURATA 95 Min

FORMATO 1,66:1 35mm b/n

NOTE Nastro d'argento 1965:
Regista miglior film straniero

Un generale psicopatico americano, che fa parte dell'alto comando strategico dell'aeronautica, dà ordine a una squadriglia di aeroplani, attrezzati per il trasporto di bombe atomiche, di volare per un'azione contro l'Unione Sovietica. Subito dopo si chiude nella base, e quindi tutti, compreso il presidente degli Stati Uniti, sono impossibilitati ad intervenire. Sia gli alti ufficiali americani sia i massimi esponenti sovietici, tentano di fermare la minaccia di una guerra nucleare.

Il nome del titolo (con in più il sottotitolo: come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba) è la prima indicazione della presenza della metafora sessuale. Dopo una scritta cautelativa della Columbia in cui si afferma che nella realtà il sistema di sicurezza americana rende impossibili certi incidenti (ma alla fine tale scritta rientra agevolmente nell'irrisone generale), il film inizia con la voce fuoricampo che su una distesa di nubi spinte dal vento dalla quale spuntano cime di montagne accenna alle notizie che "da più di un anno" (non ci sono date nel film) correvano sull'arma totale che i russi stavano costruendo tra le nebbie di una località artica. Subito dopo si ha l'inquadratura "fallica" della protuberanza sul muso di un bombardiere, e quindi, al suono di suadente melodia (Try a Little Tenderness), assistiamo al rifornimento in volo di uno dei B-52 sempre pronti a correre verso il proprio obiettivo una specie di siringa scivola dall'aereobotte e si innesta "dolcemente" in musica sul dorso del bombardiere.

La sequenza è stata vista sia come coito che allattamento, e le numerosissime allusioni sessuali del film sono state lette sia come riferimenti ironici che come singole metafore, ma non è un semplice codice di lettura tra gli altri quello che si istituisce dall'inizio, quanto piuttosto la struttura che sostiene il meccanismo di costruzione del film e (cioè) di distruzione del mondo. Il generale che scatena il disastro è un impotente che accusa il complotto comunista di avvelenare i "fluidi vitali" degli americani, e che ha deciso di negare alle donne corruttrici il suo personale fluido.

Dei tre personaggi impersonati dallo scatenato Sellers, due (il Presidente e il Cap. Mandrake, l'ufficiale inglese che alla base aerea cerca di convincere il folle a desistere, e che dopo il suicidio di questi ricostruisce infine il fatidico segnale di ritorno) danno impressione di debolezza e scarsa virilità; il terzo (Stranamore) bloccato sulla sedia a rotelle dà alla fine chiari segni della sua ossessione sessuale quando gli brillano gli occhi nel prevedere gli accoppiamenti sotterranei. Il "falco" stolido tronfio generale Turgidson ("figlio del turgido", George C. Scott) è convocato al Pentagono mentre stava per concedersi un distensivo relax con la segretaria-amante (la stessa che abbiamo visto poco prima scrutata dal comandante del bombardiere nel paginone centrale di "Playboy"), e dalle sue telefonate sarà tormentato durante la riunione. Il premier russo è "disturbato" dal collega americano durante un weekend galante nella sua dacia di campagna. Il "pacchetto di sopravvivenza" di cui dispongono i membri dell'equipaggio del bombardiere contiene (oltre a quasi tutti i simboli-oggetti dello scambio capitalista, dal dollaro al rublo alle calze di seta) anche una scorta di preservativi. Infine, tutta la cavalcata del B-52 "protagonista" è ritmata dalla mistura ossessiva di due marcette (la sudista When Johnny comes Marching Home e la westerniana Riders of the Sky) sottolineata dalle batterie e da pesanti interventi dei fiati in un procedere da inarrestabile stantuffo, e inquadrata spesso in modo da rendere visivamente lo scivolamento irresistibile in avanti (l'aereo - inquadrato da sopra - "slitta" velocissimo lungo la Terra, schiacciato su di essa dalla m.d.p., destinato dalla mancanza di carburante a incontrarsi traumaticamente con essa) e da provocare il coinvolgimento più fisico che emotivo dato dalla rapida "penetrazione" dello spazio dello schermo (operata qui non dalla m.d.p. come in Orizzonti di gloria, ma dallo stesso oggetto ripreso come una diligenza che solca la prateria western). Al termine l'esplosione.

Il comandante dell'aereo, maggiore "King" Kong (il caratterista western Slim Pickens), sblocca la macchina danneggiata che non ne vuol sapere di partorire la bomba e a cavalcioni della bomba stessa precipita sull'obiettivo, urlando e sventolando (come i cowboys nella "partenza" del Fiume rosso) il cappellone Stetson con cui fin dall'inizio dell'attacco ha sostituito il casco regolamentare. L'avvicinamento lo schiantarsi a terra

dei binomio uomo-bomba sono realizzati con uno zoom violentissimo, ingoiante, fisicamente offensivo e nello stesso tempo attraente e ormai “da compiersi” come un orgasmo irrefrenabile. Mentre al Pentagono si ipotizza la riproduzione sotterranea in serre riscaldate, il fungo si alza, poi - costruzione fallace - si disperde in nubi luminose, puri cerchi di luce, luce che tramonta, e la voce di Vera Lynn canta una vecchia canzone della Seconda Guerra mondiale sulla speranza di rivedere i reduci: “Non so dove, non so quando, ma ci incontreremo di nuovo, in un giorno di sole ... ” (We'll meet again), è anche un appuntamento per il prossimo ma impossibile “accoppiamento”, un rifare l'amore dopo che il mondo si distrugge nel gigantesco orgasmo, di una copula tra la bomba e la Terra, resa orribilmente “feconda” dalla Bomba totale che vi è stata installata. Se il cerchio si chiude con nubi luminose che rimandano all'inizio, se ancora una volta Kubrick sembra aver costruito il congegno con cinismo e anzi deridendo un costitutivo atto fisico dell'uomo con la metafora della distruzione che si sostituisce ad esso riproducendolo, tuttavia nell'immane derisione è posto precisamente il problema della responsabilità razionale dell'uomo e delle meccaniche perversioni del potere. L'immagine stupenda e decisiva dell'uomo a cavalcioni della bomba, nell'ineluttabile esplosione provocata dal “caso”, è violenta e precisa contestazione dell'apparenza, stessa di ineluttabilità; se l'esplosione è cosmica, all'origine di essa v'è ancora l'uomo (come mostra la struttura, denudata nel film, dell'atto sessuale e della procreazione), anche se non molto più cosciente delle sue macchine (il che sarà ironicamente estremizzato in 2001).

Quasi inutile analizzare nei dettagli il congegno filmico Stranamore. La strana rigorosa meccanica struttura di questo “amore” è infatti chiara già a una prima visione. Tutta la vicenda è risolta essenzialmente in tre soli ambienti: la base di Burpleson, il bombardiere “Leper Colony” (colonia di lebbrosi), la War Room al Pentagono. Il passaggio da un décor all'altro viene orchestrato in modo “musicale”, non nel senso delle dolci melodie udibili alle estremità del film, ma in una sempre più ossessionante progressione ritmica. La m.d.p., passando bruscamente da un décor all'altro, li mette demiurgicamente in relazione e contrasto. La “crisi di comunicazione” (Walker) fra i tre luoghi è il primo ironico segno di debolezza in un apparato gigantesco, quello della comunicazione “totale” e continua nei media. La potenza e comodità di tali mezzi viene elusa ed irrisa da un semplice divieto da parte dei comandante della base (infine il suo nome: Ripper, lo squartatore, con riferimento al mitico e storico Jack), che fa bloccare le linee telefoniche con l'esterno e confisca radio e televisioni; Sellers-Mandrake, quando sente per caso da una radiolina confiscata provenire musica leggera, comincia a comprendere che è assai improbabile che sia in corso una guerra nucleare con i russi, e viene a sapere da Ripper la verità: ma la stessa musica leggera che a lui permette di rendersi conto della situazione, per lo spettatore è ironicamente l'accompagnamento trascinate del volo inarrestabile dell'aereo, il ritmo che porta al disastro, mentre negli altri due ambienti non si ha musica e si cerca di impedire la catastrofe. Lo stesso “gioco” si ha nei confronti del cinema come mezzo apparentemente realistico di comunicazione e trasmissione: la camera a mano e la fotografia casuale degli scontri tra il personale della base e l'esercito, vuole accentuare l'illusione di realtà, in senso cinegiornalistico: ma è la realtà assolutamente “indefinita” e priva di senso che si ha dall'immagine filmica (come nel “reale” brutto), secondo il processo che nelle stesse sequenze fa stupire i difensori della base - istruiti e ingannati da Ripper per le “perfette imitazioni” di armi, autocarri e divise, che gli “sporchi rossi” sono riusciti a procurarsi (“saranno nostri residuati bellici”, aggiunge un milite, in una delle innumerevoli battute dei film).

In Stranamore la principale mediazione è quella operata dalla farsa, che è insieme satira. E l'aspetto farsesco-satirico è stato accusato di “cinismo”. Aristarco ha parlato di incapacità di sollevarsi dalla farsa alla satira. Nel film, però, l'uso della farsa più scatenata e volgare (interrogato sul perché abbia voluto dare un soprannome ad ogni personaggio, Kubrick risponde: “per essere satirico e ingiurioso, per essere volgare”) diviene subito satirico. Stranamore è soprattutto, nell'oggettivazione suprema del problema atomico (cioè della conservazione o distruzione del mondo), l'ennesimo lavoro su una struttura logico-matematica - in questo caso sulla “teoria dei giochi” che tanta parte ha negli studi americani di strategia. Giochi e previsioni basate sul calcolo di milioni di morti, Orizzonti di gloria in scala massima: le parole di Turgidson sui “soli” 50 milioni di morti che gli USA avrebbero se portassero subito l'attacco a fondo possono colpire per cinismo, ma sono quasi testuali citazioni da testi di Kahn o dello stesso Kissinger. Non dovrebbe sorprendere, ma è impressionante constatare fino che punto è “realistico” il film, leggendo la raccolta di saggi scritti proprio negli anni di Stranamore da A. Rapaport (Strategia e coscienza, Milano 1969), in cui si critica appunto la tendenza a trattare il problema nucleare in termini di “gioco matematico”, citando espressamente la teorizzazione fatta da Kahn della Macchina della Fine dei Mondo.

Si indica di nuovo in Kubrick la disperata coscienza romantica di una presenza costante dell'irragione nella ragione umana, dell'irrazionalità nella ragione progressiva dello spirito hegeliano. Ricordiamo la follia improvvisa di Turgidson che quando già sa tutto anche della Fine possibile, si abbandona nella War Room a un'esaltazione delle capacità del pilota del bombardiere che sta sfuggendo ai russi, e atteggia le braccia a imitarne il volo possente e spettacolare: “dovreste vederlo”, e noi spettatori lo vediamo dall'inizio dei film, un poco timorosi ma affascinati, e anzi sempre in attesa di quelle che sono le sequenze più “stimolanti”. Ricordiamo ancora lo sciogliersi della paralisi del razionalissimo Stranamore al momento dell'esplosione di irrazionalità pura che è la Bomba: “Mein Führer! lo cammino!” è l'esclamazione gioiosa della razionalità tedesca che smette di macerarsi e autopunirsi (l'arto meccanico di Sellers spesso esplode in autolesionisti uppercut, oltre che nel saluto nazista per tornare al Nulla. È la coscienza lucida della contemporanea ragione e irragione che aveva Poe, di nuovo citato (le lettere del suo nome formano la sigla-chiave nel cifrario del pazzo Ripper: P.O.E., ragione e irragione, Peace On Earth, Purity Of Essence); la follia di Monsieur Verdoux; la freddezza disperata e maniacale con cui Svevo analizza le perversioni della coscienza di Zeno.

enrico ghezzi - Stanley Kubrick, L'Unità/Il Castoro (7/1995)



Scheda stampata in proprio dal Cineforum Ezechiele 25,17.

Testi, foto, ricerca e impaginazione a cura di Luca Marsalla e Valentina Ravaglia.

Sito cineforumezechiele.com **Facebook** www.facebook.com/cineforumezechiele **Tel.** 3922844539

Twitter twitter.com/cineforumEze **Newsletter** cineforumezechiele@gmail.com

