

FALSOPIANO

CINEMA

5

Roberto Lasagna  
Saverio Zumbo

# **I FILM DI STANLEY KUBRICK**

© Edizioni Falsopiano - 1997  
via Baggiolini, 3  
15100 - ALESSANDRIA

In copertina: Stanley Kubrick e Jack Nicholson

Apparato fotografico: Archivio Zambetti ©

Progetto grafico: Daniele D'Alto

Impaginazione e stampa: CrescereInsieme s.c.s. a r.l. - Acqui T.

Prima edizione - Giugno 1997

*Alla memoria di Giorgio Lasagna*



## INDICE

<i>Tra l'opaco e la luccicanza:</i>	pag.	6
Introduzione di Davide D'Alto		
<i>Total look</i>		24
Conversazione con Milena Canonero		
<i>Carteggio kubrickiano</i>		34
<b>Il primo Kubrick</b> (di Saverio Zumbo)		45
Capitolo primo - La preistoria		46
Capitolo secondo - Gli orizzonti di Gloria		62
Capitolo terzo - Quando si <i>dice</i> il destino		76
Capitolo quarto - Strano amore		83
<b>Cinema "fine di mondo"</b> (di Roberto Lasagna)		101
Capitolo quinto - La paura e l'occhio magico		102
Capitolo sesto		
Jack Torrance e la madre fantasma		133
Capitolo settimo		
La <i>prise de pouvoir</i> di Redmond Barry		170
Capitolo ottavo - Orango meccanico		191
Filmografia		215
Riferimenti bibliografici		240
In videoteca		245

## TOTALLOOK

Conversazione con Milena Canonero

*Per Arancia meccanica, la sua prima collaborazione con Stanley Kubrick, nonché il primo film a cui lei ha preso parte, in che misura vi siete ispirati al romanzo di Burgess?*

Il romanzo *A Clockwork Orange* descriveva a tinte forti dei personaggi ambientati in un futuro piuttosto lontano. Kubrick invece voleva seguire una direzione differente, per creare una sorta di ambiguità temporale che ci avvicinasse all'epoca in cui lavoravamo. Dunque non abbiamo creato un mondo completamente nuovo perché non era nelle sue intenzioni andare verso uno "Science Fiction Movie" vero e proprio.

*E per ciò che riguarda l'aspetto più immediato del suo lavoro, ovvero l'ideazione dei costumi, si può dire che sia rimasto qualcosa di Burgess...*

L'unica cosa in cui sono rimasta fedele al libro sono i *cod-pieces*, cioè le protezioni dei Drughi. Tuttavia nel romanzo risultavano molto elaborate mentre io ho preferito adottare una soluzione più semplice. Poiché ero alla mia prima esperienza nel mondo professionale del cinema, Kubrick mi ha dato molte indicazioni introducendomi alla lunga preparazione del suo film. In primo luogo mi ha coinvolto nella ricerca dei luoghi e mi ha mandato a fotografare certi ambienti sotto la direzione del *production designer*. Stanley Kubrick voleva che mi rendessi conto di cosa lui cercasse. Così il mio primo strumento di lavoro è stata una macchina fotografica, una Nikon con

grandangolare. Abbiamo fotografato moltissimi sopralluoghi perché S. K. è un regista che vuol fare la sua selezione dopo che si è esaurita la scelta. Ha una grande avidità artistica e intellettuale. E mi ha sempre tranquillizzata, dicendomi di non preoccuparmi dell'organizzazione, ma unicamente dell'immagine. Procedendo nel lavoro elaboravo delle soluzioni e ad un certo punto ne abbiamo parlato. Tra le altre cose gli ho esposto il progetto di vestire i Drughi di bianco, come infatti appaiono nel film. Questo è stato il punto di partenza. In quel periodo le gang e gli skin-heads erano una realtà sociale di cui si parlava molto. Io, allora, mi trovavo già a Londra e, pur stilizzando, mi sono ispirata a ciò che vedevo intorno a me.

*Arancia meccanica fece scalpore per il modo in cui affrontava il tema della violenza...*

E' vero, ma a parer mio quella di cui si tratta nel film di Kubrick è una violenza molto metaforica e non gratuita.

*Nello stesso periodo uscì un altro celebre film sulla violenza, Cane di paglia, e ci fu chi lo avvicinò al film di Kubrick...*

Sono dei confronti piuttosto superficiali, che non riescono a cogliere l'aspetto profondamente morale di un film come *Arancia meccanica*. Il messaggio è chiaro: non si può eliminare l'aggressività di un individuo, per quanto violento esso sia, se non c'è volontà da parte dell'individuo stesso, perché si finisce con il castrarlo e col lasciarlo in balia della violenza altrui. Ed è meglio che rimanga così piuttosto che un uomo che non ha scelta. La scelta tra il bene e il male.

*Con Kubrick avevate parlato della violenza prima di*

*iniziare le riprese?*

No, non è un regista che si siede a tavolino perdendosi in dettagli per spiegarti il film. Lo realizza e chi lo vede ne ricava la sua personale conclusione. L'opera è lì sul copione, è nel modo in cui la gira e la fa interpretare.

*La realizzazione di Arancia meccanica è stata coinvolgente?*

Sì, moltissimo, è stata la più eccitante esperienza di lavoro della mia vita. Dagli studi che stavo completando sono passata al grande cinema: costumista in un film di Kubrick... Nell'osservare il suo modo di girare il film, gli obiettivi che usava, le luci che sperimentava, come entrava nei dettagli e come dirigeva gli attori, mi rendevo conto che si trattava del lavoro di un genio, nonostante la mia mancanza di esperienza.

*Quando è stata invitata a lavorare per Arancia meccanica si è imposta di fare valere alcune sue idee precise oppure...*

No, assolutamente. Le cose prendono forma, maturano, non si risolvono certo all'improvviso, soprattutto in fase iniziale. Kubrick mi ha circondata di persone assai esperte sul piano organizzativo, mentre su quello artistico mi ha lasciato grande libertà di espressione.

*Lei ha preso parte alla realizzazione di tre dei più celebrati film di Kubrick: Arancia meccanica, Barry Lyndon e Shining. A proposito di Barry Lyndon, come lo considera, più realistico o poetico?*

Lo considero un film molto poetico, ma di un poetico tutto particolare, perché ironizza sulle debolezze del pro-

tagonista. E' un film di una bellezza più pittorica che realista. In ogni suo lavoro Kubrick inventa una tecnica adatta per il suo film e in *Barry Lyndon* domina il tracking-zooming, questa grande apertura di campi visivi insieme alle zoomate, i lunghi movimenti di macchina che si accompagnano alla musica. Il "passo" stesso del film, il suo andamento è del tutto differente rispetto alle altre opere. Kubrick è nuovo ogni volta che dirige un film, non si copia, non si ripete. Qui il segreto della sua unicità. Pur rimanendo lo stesso, perché le sue opere sono sempre attraversate da uno humour sottile e particolare, sa formulare ogni volta una scrittura adatta all'opera che realizza, come succede in *Arancia meccanica*, oppure in *Shining*.

*Entriamo adesso nel merito del suo apporto più diretto al film: i costumi...*

Ci siamo appoggiati ad una ricerca pittorica reinterpretandola per non cadere nell'accademismo. All'epoca del film ho girato l'Europa per vedere cosa c'era di già disponibile, per sapere se dovevamo realizzare tutti i costumi o solamente una parte. Così ci siamo accorti che molti degli abiti che avremmo potuto noleggiare erano insoddisfacenti, tagliati in un modo che io definisco "teatrale", con le spalle quadrate, moderne, confezionati con tessuti inadatti. Così tutti i costumi che appaiono in *Barry Lyndon* sono stati confezionati apposta per il film, fatta eccezione per cinque modelli, -solo cinque!- affittati in una casa di noleggio di Roma. Abbiamo allestito un laboratorio di oltre quaranta persone, cosa piuttosto inaudita prima di allora per un film, e assieme a Ulla Britt Söderlund supervisionavamo questo enorme lavoro. I costumi di *Barry Lyndon* furono naturalmente tagliati sui modelli dell'epoca, con una cura molto particolare anche ai busti e alla biancheria dei tempi. Solo le scarpe furono realizzate da

*Pompei* di Roma. Naturalmente abbiamo voluto dare alle scene una certa eleganza, romanticizzando quel periodo storico. E questa è stata l'indicazione che Kubrick mi ha dato per l'armonia del suo film.

*Soffermiamoci sulle indicazioni di Kubrick per Barry Lyndon.*

Stanley desiderava che il film avesse una sua poesia, che riflettesse una visione idealizzata e ironica del Settecento; non era nelle sue intenzioni restituire un'immagine realista e cruda. Per questo, come prima cosa, mi mandò in Europa a comprare tutte le edizioni disponibili delle illustrazioni d'epoca al fine di costruire una biblioteca di referenti; da lì si fece una scelta che influenzò l'ispirazione visiva del film. Ci siamo ispirati molto a certi pittori dell'epoca, tra i quali, ad esempio, Gainsborough, Reynolds, Chadowiecki, Chardin, Stabs, Cooper, Zoffany. Fu anche molto suggestivo e completamente nuovo l'impiego delle candele come fonte di illuminazione. Stanley aveva fatto adattare una lente speciale Zeiss che non era stata mai utilizzata prima per un film, grazie alla quale ha potuto fotografare delle scene realmente a lume di candela. Anche in quel caso Kubrick aveva sperimentato un'innovazione tecnica adatta per il film.

*E nel lavoro successivo, Shining, Kubrick utilizza con grande perizia la steadicam, un'altra innovazione tecnica che tanta parte avrà nel cinema americano a venire...*

La steadicam era stata da poco inventata da Garret Brown e pochissimo utilizzata prima di allora. In *Shining* invece veniva impiegata con continuità come uno degli elementi espressivi portanti perché rendeva bene la situazione carica di ansietà dell'Overlook Hotel. Kubrick aveva chiamato l'inventore stesso della macchina affin-

ché si prestasse a fare da operatore per il suo film. Questi rimase con noi per tutto il tempo di lavorazione. Ci vuole una grande abilità e una notevole agilità per usare bene la steadicam.

*Tra le tante leggende che sono nate sul lavoro di Kubrick, una riguarda le magliette del piccolo Danny di Shining: secondo alcuni il regista avrebbe girato diversi ciak vestendo il bambino in modo sempre diverso, per avere poi la possibilità di scegliere la maglietta giusta in fase di montaggio...*

Questa è una vera stupidaggine, che solo gente che non è del mestiere si potrebbe inventare... Mi stupisco che se ne parli in questo libro, ma se è per mettere a tacere una volta per tutte una simile “leggenda” le rispondo che è certamente falsa. Ci sono tanti metodi per vestire gli attori e per fare approvare i costumi dal regista. Si può cominciare dai bozzetti, poi ci sono le foto delle prove. A volte, durante le prove, i registi vogliono essere presenti; altre volte preferiscono non esserci e lasciarti completa “carte blanche”, così li trovano sul set già pronti. Naturalmente questo avviene dopo che sia stato discusso assieme il Look. Kubrick, visti i primi esemplari e la direzione che si segue, ti lascia molta libertà. I costumi per il piccolo protagonista di *Shining* servivano a descrivere il divertimento e l’amore della madre verso il figlio e vice versa; Wendy, la madre, indossa invece dei costumi che le conferiscono quell’aria sospesa tra le nuvole, un misto di donna e bambina. E quando “l’orrore” invade la scena, questo contrasto diventa ancora più evidente. Ad ogni modo, prima di girare si fa un piano di lavoro che prevede tutti i vari cambiamenti di costume secondo le esigenze del copione e del budget. Nessun regista sarebbe mai così insicuro o ottuso da non sapere cosa vuole e da girare la stessa sequenza con vari cambiamenti per poi sce-

gliere solo in fase di montaggio! Il regista può avere varie scelte per l'interpretazione o i "set ups", ma non di certo per delle magliette!

*Questa come altre leggende si lega all'idea mistificante di regista che ha il controllo totale della scena e che in fase di montaggio realizza il mito del cinema come creazione pura...*

E' vero che Kubrick dedica moltissima cura ai dettagli e alle ricerche. S. K. va a fondo in tutto: si occupa della regia, del montaggio, ma anche del lancio del suo film. Cura di persona perfino il doppiaggio in lingua straniera, come ben pochi registi fanno. All'uscita dei suoi film fa controllare le copie, i proiettori e la qualità del suono nelle sale. Anche su questo nacquero inverosimili leggende che non perdo tempo a ripetere. Kubrick non è un eccentrico irragionevole come certa gente vorrebbe far credere ma un uomo di genio, un grande artista che quando fa o decide qualche cosa lo fa con intelligenza. Per tornare ai costumi, fu Stanley a insegnarmi l'importanza di disegnare e supervisionare il "total look" dei personaggi e dell'atmosfera. Mi diceva che gran parte del cinema è la testa e che quindi dovevo cominciare da lì. Lavoravo con Barbara Daly, make up, e Leonard, hair stylist, due grandi artisti e cari amici che avevo introdotto a Stanley. Leonard aveva da poco ideato i colori elettrici e stravaganti che più tardi furono ripresi nel punk-look. Con lui elaborai in *Clockwork Orange* i capelli con le meches viola e verdi delle ragazzine nella sequenza del milk bar e delle ragazze che Alex si porta a casa. Peccato che non si vedano quasi sullo schermo. Con Barbara decidemmo che i Drughi avrebbero dovuto avere degli elementi di trucco stilizzato. Il più riuscito fu quello di Alex. L'occhio con la ciglia finta. Prima provammo con entrambe le ciglia; questo gli dava uno sguardo strano ma non terribi-

le. Ma quando togliemmo una ciglia capimmo che l'occhio rimasto con la lunga ciglia finta rendeva quello sguardo inesorabile e surreale adatto al personaggio. A Kubrick piacque tantissimo. In *Barry Lyndon* introducemmo un certo tipo di make-up che si doveva notare nelle scene eleganti ma che nello stesso tempo doveva apparire delicato, mai moderno, per riportarci al make up di quei tempi, e ai quadri d'epoca. Inoltre, nel diciottesimo secolo, in certi ambienti gli uomini erano in competizione con le donne per belletti e ciprie, perciò in alcune sequenze introducemmo anche per loro un make up chiaro e dei rouges che li rendevano candidi e perfetti come bambole, senza nulla togliere alla loro virilità. Con Barbara avevo fatto molte ricerche sul tipo di Maquillage che si usava all'epoca, così scoprimmo che era anche molto dannoso, e naturalmente noi lo riadattammo per non danneggiare i nostri attori. Credo che raramente si fossero visti sullo schermo attori tanto truccati. Dopo allora questo look è stato più volte ripetuto, ma al momento era molto innovativo. Le parrucche furono ispirate dalle ricerche, ma francamente nella realtà erano molto più brutte, grossolane, sporche, e anche in questo caso abbiamo preferito riferirci ai pittori che idealizzarono il Settecento. Molte parrucche furono fatte apposta per il film anche perché il repertorio che avevamo visto in giro era inaccettabile. Ma il lavoro è stato condotto in modo sempre ragionevole, perché con Kubrick non si sperpera e non è affatto vero quello che dice Vincent Lebrutto nel suo libro su Stanley Kubrick, il quale racconta di quindici parrucche che sarebbero state preparate solamente per Ryan O' Neil. In realtà Ryan aveva solo due parrucche e tre code, le code si applicavano ai suoi capelli che venivano pettinati in varie maniere; mentre per Marisa Berenson avevamo tre parrucche e due mezze teste. Certo, tra attori e comparse alla fine creammo qualche centinaio di parrucche. E l'enorme libreria di ricerche

che avevo messo su per Stanley era sempre a nostra disposizione. A lui piace il concreto e la parte più eccitante era quando io e Ulla gli mostravamo i prototipi che avevamo preparato. Ricordo ancora quando, tutte incipriate da Barbara Daly come se fossimo state di porcellana, imparruccate da Leonard, il busto e un enorme cappello, presentammo il look inglese alla Gainsborough. Prima degli attori eravamo noi a fare da cavie, e Stanley mi fotografò per serbare il disegno del personaggio. Questo periodo di preparazione (che noi chiamavamo di pre-production) era il più eccitante e con Kubrick si lavorava in maniera molto semplice, direi quasi domestica. Spesso abbiamo lavorato nel garage di casa sua adibito a laboratorio, prima di stabilirci in altri posti quando poi il lavoro si ingrandiva. A casa di Stanley eravamo circondati da un ambiente caldo e simpatico, e da tanti bellissimi cani, golden retrievers e gatti. Quando poi cominciamo a girare, S. K. dava a tutti i capi di dipartimento un Volkswagen mini-van. Dentro al nostro, che guidavo quasi sempre io, avevamo organizzato un piccolo ufficio d'emergenza. Eravamo sempre di corsa. Specialmente ai tempi di *Barry Lyndon*, che comportò tutti quei cambiamenti di luoghi. La polizia conosceva la "Scuderia Kubrick" e mi ha spesso lasciata andare quando mi fermavano per eccesso di velocità. In *Shining* invece non ci fu bisogno di questo metodo di trasporto dato che il film fu girato quasi esclusivamente negli studi di Elstree. Anche gli esterni dell'hotel e il labirinto con la neve, furono ricostruiti in studio.

*Lei ha lavorato per tre dei più celebrati film di Kubrick, ne ricorda uno con maggiore entusiasmo?*

Sono molto grata del fatto che Stanley mi abbia chiamata così spesso. Ciascuno dei tre film è importante per me. *Barry Lyndon* ha portato a me e a Ulla un Oscar, ma

anche gli altri sono legati a momenti davvero belli della mia vita... Avere fatto parte del mosaico, avere contribuito alla realizzazione visiva è certamente una grande soddisfazione.

*Un contributo non secondario per un regista visionario come Kubrick...*

E' il contenuto e non necessariamente l'immagine l'aspetto più importante di un film. Con Kubrick l'enorme soddisfazione è consistita nella possibilità di collaborare a tre opere che soddisfacevano entrambe le esigenze. Lo sguardo che trasfonde nei suoi film è unico.

## CARTEGGIO KUBRICKIANO

### TEMPI DI GUERRA

E'ovvio che in un film di guerra vi sono elementi connessi ad uno spettacolo visivo, il coraggio, la fedeltà, l'affetto, il sacrificio di se stessi e l'avventura tendono a complicare ogni messaggio antimilitarista. Possiamo vedere dalle memorie di guerra che molti uomini vedono la loro partecipazione al conflitto come la più vivida e la più importante parte della loro vita. Non disse forse il generale Robert Lee (comandante dell'esercito sudista durante la guerra civile americana): "E' un bene che la guerra sia così terribile perché altrimenti ci appassione-remmo ad essa"? (Conversazione con Michel Ciment, "Ciak", ottobre 1987)

Può essere errato pensare che, mostrando alla gente che la guerra è male, si possa indurla ad essere meno incline a combatterne una. Ritengo che "Full Metal Jacket" suggerisca che c'è più da dire riguardo la guerra oltre al fatto che essa sia male. Certamente la guerra del Vietnam fu tragicamente un male fin dall'inizio, ma penso che possa averci insegnato qualcosa di valido. Probabilmente ora staremmo combattendo in Nicaragua se non ci fosse stato il Vietnam. Ritengo che il messaggio trasmesso è che mai s'inizia a pensare alla guerra finché la nostra sopravvivenza non è messa in discussione. Le teorie in voga a quel tempo sulla caduta del dominio ecc. non ci saranno in futuro. (Ciment, *ibidem*)

FULL METAL JACKET

Il film si basa su di un romanzo di Gustav Hasford:

“The Short-Timers” che “Newsweek” definì il migliore lavoro di narrativa sulla guerra del Vietnam. Ero terribilmente esaltato dopo averlo letto e mi ricordo che pensai “Mio Dio, se ne potrebbe fare un film?”. Lo rilessi ancora due volte e capii che ciò era possibile. Il libro non offriva risposte morali o politiche; non era né a favore né contro la guerra. Sembrava solo interessato alla realtà dei fatti. Tralasciava un numero consistente di affermazioni che ho cercato di esprimere nel film. Tutte le scene che rimandano alla vicenda della guerra e che spiegano l’esistenza di un padre alcolizzato e di una moglie infedele sono state omesse. Ciò che si apprende dei personaggi deriva dall’azione principale del film. (Ciment, *ibidem*)

Non vedo i personaggi del film nei termini di buoni o cattivi, ma di buoni e cattivi. Capisco il cinico punto di vista dei soldati riguardo alla guerra e la loro impossibilità di comunicare ad ogni livello umano con i vietnamiti, poiché li vedono, in primo luogo, come puttane, ruffiani e V.C. (Viet Cong). Essi erano culturalmente impreparati alla situazione a cui furono sottoposti e ciò non li aiutò a capire che ogni uomo, donna e bambino potevano essere dei V.C.

I soldati capirono che la guerra era irreparabile e che la gente a casa ne avrebbe avuto un’immagine distorta. La guerra era male, e i soldati e i civili erano le sue vittime. (Ciment, *ibidem*)

## L’OFFENSIVA DI TET

Il pubblico americano fu turbato dall’inatteso potere combattivo sprigionato improvvisamente dai nord vietnamiti che erano stati sempre visti come perdenti. Questo si rivelò il momento cruciale della guerra. Ironicamente, Tet fu una disfatta per i nord vietnamiti ma si rivelò un’i-

naspettata vittoria politica e psicologica per loro. Segnò la fine della certezza americana della vittoria. Dopo Tet, non c'era più "luce alla fine del Tunnel" e i tecnocrati di Washington persero ogni credibilità. (Ciment, *ibidem*)

## AMARE LA BOMBA

Sicuramente il più grave pericolo nel mondo è ancora oggi la guerra nucleare, ma penso che l'unico modo perché questa possa scoppiare nel futuro prevedibile è dato dall'uso disattento di mezzi nucleari per incidente, calcolo errato o pazzia. Vorrei che ci fosse più gente interessata al problema della comunicazione e al controllo durante una crisi. Questo potrebbe essere più importante di una riduzione dell'arsenale nucleare. La situazione-tipo descritta in "Dottor Stranamore" è sempre un segno premonitore, e giudicando dall'abbattimento del Jumbo Jet coreano e dal giovane tedesco che atterrò sul suo aereo sulla Piazza Rossa, i russi potrebbero essere ancora più esposti dell'Occidente alla perdita di comando e di controllo. Vorrei vedere una completa apertura da entrambe le parti riguardo le procedure di comunicazione durante una crisi. Non c'è motivo che giustifichi la reticenza da ambo le parti riguardo la questione. (E. Norden, "Play-boy", settembre 1968)

Dato che sempre meno gente trova consolazione nella religione come in un cuscinetto tra sé e il momento finale, temo che inconsciamente si faccia strada una sorta di perverso conforto all'idea che in caso di conflitto nucleare il mondo morirà con noi. Dio è morto ma la bomba c'è ancora; così, le persone non sono sole nella terribile vulnerabilità della loro mortalità. - La morte è più naturale o inevitabile del vaiolo o della difterite. La genetica potrebbe giungere a un qualche modo di rigenerazione delle

cellule. Sarei interessato all'ibernazione, se ci fossero facilitazioni e garanzie di sicurezza che oggi purtroppo non abbiamo. - Per me, l'unica vera immoralità è ciò che mette in pericolo la specie; il solo male assoluto, quello che minaccia di annullarla. Credo nelle potenzialità dell'uomo e nella sua capacità di progredire. (*ibidem*)

Spesso è difficile sfuggire alla tentazione di considerare con cinismo i rapporti fra gli uomini. Ma credo che nel caso specifico (*Il Dottor Stranamore*) il cinismo dovrebbe almeno cercare di essere costruttivo. Poiché si tratta di una tragedia che non ha avuto ancora luogo, mi sembra possa riuscire utile tutto ciò che dà alla tragedia il sapore della realtà. Bisogna ottenere che per la gente la guerra nucleare non sia più un'astrazione. ("Cinéma 64", n° 86)

Comunisti...fascisti... gli estremisti condividono lo stesso disprezzo nei confronti dell'uomo. Differiscono sostanzialmente nel programma. (Ciment, *Entretien avec Stanley Kubrick*, "Positif", n° 139, giugno 1972)

## II PUBBLICO E FRANK CAPRA

Sono sempre sorpreso dalle reazioni ai miei film. C'è di solito sufficiente verità da essere sicuro di offendere qualcuno. (Ciment, 1987)

Ciò che non cessa di sorprendermi riguardo le persone che finanziano i film è che esse pensano che tramite l'investimento e la ricerca di mercato possano esimersi dai problemi connessi alla realizzazione di un buon film. (*ibidem*)

Con l'eccezione di alcuni seguiti di grossi successi, non penso ci sia qualcuno che sappia cosa il pubblico desideri vedere. Non penso che in effetti lo stesso pub-

blico lo sappia.

*(ibidem)*

Non dovete fare film alla maniera di Frank Capra per piacere al pubblico. Capra dà una visione della vita come noi vorremmo che fosse. Ma penso si possa presentare un ritratto più vero della vita senza essere considerato un misantropo.

*(ibidem)*

## LA COSA PIU'DIFFICILE SI TROVA PER CASO

Trovare una storia che ti faccia voglia di ricavare un film è un po' come trovare la donna della propria vita. E' difficilissimo spiegare come vanno queste cose ed è difficilissimo decidere qual è il momento buono. Certe storie si trovano per caso.

*(ibidem).*

E' ben più arduo di trovare i finanziamenti, di scrivere il copione, di girare il film, curarne le sequenze. Il fatto che ciascuno dei miei ultimi film mi abbia impegnato circa cinque anni è dovuto alla difficoltà di trovare qualcosa che valesse la pena realizzare. Non avendo scritto nessuna sceneggiatura originale, tutti i film che ho girato sono nati dalla lettura di un libro. Sono sempre diffidente quando un libro assomiglia troppo ad una cosa certa. Di solito significa che è troppo simile a qualcosa d'altro, così che l'immaginazione visualizza tutto facilmente ed è troppo semplice sapere come può essere convertito in un film. (Ciment, 1987)

## STRANAMORE

Le cose sono andate in un modo piuttosto curioso...Ho

cominciato con il desiderio di raccontare una storia seria. Lavoravo alla sceneggiatura e dopo alcune settimane finii per rendermi conto che tutte le buone idee, tutte le cose verosimili erano ridicole... Certo, ciò che dovevo fare era solo dello humour nero, dato che tutto ciò che sembrava veridico si ricollegava a questo genere... (Walter Renaud, *Entretien avec Stanley Kubrick*, "Positif", n° 100-101, dicembre 1968-gennaio 1969)

2001

*2001* è un'esperienza non verbale. Su due ore e diciannove minuti di film, non ci sono neppure quaranta minuti di dialoghi. Ho cercato di creare un'esperienza visiva che aggira la comprensione e le sue costruzioni verbali, per penetrare direttamente l'inconscio con il suo contenuto emozionale e filosofico... Ho voluto che il film fosse un'esperienza intensamente soggettiva che colpisce lo spettatore a un livello profondo della coscienza, proprio come la musica... (Norden E., *Interview with Stanley Kubrick*, "Playboy", settembre 1968)

Si discuteva sui mezzi per tradurre fotograficamente una creatura extraterrestre in modo che fosse sconvolgente come lo sarebbe stata "realmente". Presto fu chiaro che non si può immaginare l'inimmaginabile. Il massimo che si può fare è cercare di rappresentarlo in qualche modo artistico che comunichi qualcuna delle sue qualità. Così decidemmo per il monolito nero, che ha certo in sé qualcosa dell'archetipo junghiano, ed è anche un simpatico esempio di "arte minimale" (J. Gelmins, *The film Director as Superstar*, Doubleday, New York, 1970)

Prima di *2001*, nessuno, credo, ha avuto il tempo e il denaro necessari a creare effetti visivi interessanti o per

tentare di presentare in modo realistico dei soggetti di SF. Così non penso che il mio film abbia molto a che fare con quel che si è fatto precedentemente. Credo che *2001* sia più una storia mitologica che una storia di SF. C'è non poca scienza nel film, però... per me, le migliori opere di SF sono quelle che sfociano nel mitico. Ci sono anche film di SF che non esigono un grosso budget, quelli in cui l'azione si svolge sulla terra e gli extraterrestri somigliano a esseri umani, allora il valore del film dipende tutto dalla sceneggiatura. Nessuno però mi ha particolarmente colpito. Ne ho visti di molto buoni, ma non ricordo nessun titolo. Quel che mi ha spinto a scegliere questo soggetto piuttosto che un altro è che molti scienziati e astronomi pensano che l'Universo intero è abitato dall'intelligenza (...) Le ultime immagini del film erano tutte previste nella sceneggiatura. L'idea è che l'astronauta resuscita sotto una forma superiore. E' già un angelo o un superuomo. Ritorna sulla terra come gli eroi di tutte le mitologie. In effetti è lo schema di tutti i miti o quasi: l'eroe scende in un mondo magico che rappresenta un grande pericolo e è trascinato in ogni sorta di avventure terrificanti da cui torna trasformato in un modo o nell'altro, magnificato. E' diventato un altro essere. Ma d'altra parte esiste anche una teoria secondo la quale il contatto con le entità quasi divine che indubbiamente popolano l'universo potrebbe essere il passo che farebbe dell'uomo qualcosa di più di ciò che è oggi. La maggior parte di quelli che vengono detti "buoni" film di SF erano inchieste sociali camuffate. I loro autori immaginavano certe forme estreme dei problemi contemporanei. Ma pochissime hanno affrontato le forme ultime dell'intelligenza. ("Positif", 100-101, 1969)

## DEFINIZIONE "SCIENTIFICA" DI DIO

Il concetto di Dio sta al cuore di *2001*, ma non quello delle immagini tradizionali e antropomorfe di Dio. Non credo in nessuna delle religioni monoteistiche terrestri, ma son sicuro che si potrebbe costruire un'affascinante e interessante definizione "scientifica" di Dio, se si accetta il fatto che ci sono circa 100 miliardi di stelle nella sola nostra galassia, che ogni stella può essere un Sole che dà vita e che esistono circa 100 miliardi di galassie nel solo universo visibile. Le qualità che potrebbero avere entità extraterrestri sviluppate fino all'incorporeità, sono molto simili a quelle che si usa attribuire a Dio. (J. Gelmins, *The Film Director as Superstar*, Doubleday, New York 1970)

## ALEX

Le avventure di Alex sono una sorta di mito psicologico. Il nostro subconscio prova un senso di sollievo in Alex proprio come gli accade nei sogni. Esso soffre nel vedere Alex imbavagliato e punito dalle autorità mentre una buona parte della nostra coscienza ammette che deve essere così. (Ciment, *Entretien avec Stanley Kubrick*, "Positif", n° 139, giugno 1972)

## HOLLYWOOD O LONDRA

Trovo che il senso d'insicurezza e il soffio di malevolenza che aleggiano a Hollywood siano sconvolgenti. Londra sembrò una scelta molto naturale, se mai una decisione fu presa. Avevamo una casa graziosa ai tempi delle riprese di "2001", le mie tre figlie stavano crescendo e frequentavano scuole inglesi e avevo un Terrier delle Highlands occidentali chiamato Andy che non poteva lasciare l'Inghilterra perché al ritorno sarebbe dovuto stare in quarantena per sei mesi. Così direi che, come la

maggior parte delle cose della vita, fu più un dato di fatto che una decisione vera e propria. (Ciment, 1987)

Londra è un buon posto per girare film con agevolazioni nella produzione, superiori a quelle di New York e più economiche di quelle di Hollywood. E dopo tutto, oggi, il domicilio non ha più grande importanza. Poiché le città sono decentralizzate, i computers e la televisione rendono fattibile il villaggio elettronico. (Ciment, 1987)

## L'OCCHIO MAGICO

Quella di assistere a un film è un'esperienza più che altro onirica ("Newsweek", 3/1/1972). *Stranamore* assomiglia più a un sogno che ad altro, e sarebbe stato un limitarsi il costringerci a fare del "documentario". Dipende anche da che cosa si intende per documentario. Perché, volendo davvero girare qualcosa come un documentario, bisogna rispondere alla domanda: "Le persone nel film sanno che c'è una macchina da presa?", poiché non c'è mai stato un film in cui la gente non se ne rendesse conto.

La cosa diventa complicata. Se c'è una scena di dialogo, le persone devono guardare la m.d.p. e parlare ad essa? Il cameraman deve comparire in scena?

A esser "cattivi", si deve esigere che in ogni documentario gli attori parlino all'operatore o gli dicano di andarsene, etc. (...) E' meglio che la m.d.p. sia una specie di occhio magico. Nessuno sa come è arrivata lì, non ha importanza. (R. Walter, "Positif", n° 100/101, dicembre 1968)

## LAVIOLENZA NEI FILM

Non ci sono prove che la violenza nei film o alla televisione provochi violenza sociale. Cercar di addossare ogni responsabilità all'arte come causa di vita mi sembra uno sviare il problema... ignorandone le cause principali. L'arte rimodella la vita ma non la crea, non la produce. E poi, attribuire grandi capacità di suggestione al cinema urta con l'esperienza scientificamente assodata che, anche dopo ipnosi profonda, in stato post-ipnotico, una persona non può essere spinta a fare cose in contrasto con la propria natura. Quindi, non accetto tale connessione casuale vita-cinema. Anche supponendo che ci fosse, direi che il tipo di violenza che potrebbe causare un impulso imitativo è quello "divertente": la violenza che vediamo nei film di James Bond o nei cartoons di Tom e Jerry. Violenza irrealistica, igienizzata, presentata in modo burlesco... ma sono convinto che neanche questo ha davvero un effetto. Anzi, ci sarebbe quasi da appoggiare il ragionamento che, in effetti, qualsiasi violenza al cinema assolve a un utile fine sociale, permettendo alla gente di scaricarsi in modo sostitutivo delle emozioni e istinti aggressivi nascosti, che si esprimono meglio nei sogni o nello stato onirico di quando si assiste a un film, che in qualsiasi forma di realtà o di sublimazione". (P. Houston e J. Strick, "Sight and Sound", primavera 1972)

## LA FORMA CINEMATOGRAFICA

Credo di amare soprattutto il montaggio. E' la cosa più vicina all'idea di un "luogo" in cui fare del lavoro creativo. Il set del film è forse il peggior posto che sia mai stato approntato, per fare un lavoro creativo. Le riprese sono la parte della realizzazione che amo di meno. Non mi piace tanto lavorare con molte persone. Non sono proprio un estroverso. (P. Houston e J. Strick, "Sight and Sound", primavera 1972) E c'è il problema di doversi alzare pre-

stissimo la mattina e andare a letto molto tardi la sera. Poi c'è il caos, la confusione, spesso il disagio fisico. Sarebbe come se uno scrittore tentasse di scrivere un libro lavorando al tornio in fabbrica. Oltre a ciò, il montaggio è il solo aspetto specifico della sola arte del film. In fase di montaggio, la mia identità si trasforma in quella di un montatore. Non mi interessa, a quel punto, quanto può essere stato difficile girare una certa cosa, quanto è costata, etc. (...) potrei dire che tutto quanto precede il montaggio è semplicemente un modo di produrre una pellicola da montare". (J. Gelmins, *The Film Director as Superstar*, Doubleday, New York, 1970)

La cosa migliore, in un film, è quando le immagini e la musica creano l'effetto. La lingua, quando è utilizzata, deve certo essere più intelligente e immaginosa che si può, ma mi interesserebbe molto fare un film senza parole. Si potrebbe immaginare un film dove le immagini e la musica fossero utilizzate in modo poetico o musicale, dove si avesse una serie di enunciati visuali impliciti piuttosto che delle esplicite dichiarazioni verbali. (*ibidem*)

## MUTO E SONORO

Penso che la forma narrativa del film abbia subito un colpo tremendo con l'introduzione del sonoro. La struttura del film muto aveva un'unicità che era ben lungi dal teatro e permetteva un'incredibile flessibilità della narrazione della storia. Inoltre, gli spot televisivi suggeriscono un tipo differente di economia, descrivendo spesso una situazione in 30 secondi. Ma con l'avvento del sonoro, i film divennero rappresentazioni e lo sono per lo più tuttora. (Ciment, 1987)