

LAURA MATIZ

Novità editoriali kubrickiane

Il regista americano Stanley Kubrick ha smesso di progettare nuovi film dal 7 marzo 1999. Deceduto per attacco cardiaco nella sua abitazione poco lontano da Londra, lascia un vuoto creativo incolmabile. Rimangono le opere e il loro “effetto poetico” ossia la loro capacità di generare letture e interpretazioni senza esaurirsi mai del tutto. Come Kubrick stesso auspicava, non più «film come intrattenimento effimero» ma «opere d’arte visiva».

Dopo innumerevoli articoli, saggi, monografie usciti, com’era prevedibile, a ridosso di tale data per commemorare un grande seppur controverso artista, solo oggi, a ormai quasi un decennio di distanza, si può azzardare un primo bilancio, constatando come si continui a celebrare il suo genio attraverso rinnovati studi, ricerche, mostre e uscite editoriali di un certo spessore. Inoltre, grazie alla politica lungimirante degli eredi, il pubblico e gli studiosi possono finalmente accedere a preziosi documenti finora inediti in grado di gettare nuova luce sul *modus operandi* kubrickiano e sulla genesi delle opere del regista, apportando nuova linfa vitale e fonti certe su cui basare i futuri studi. La nostra editoria tiene il passo, pubblicando contributi originali e, soprattutto, rendendo accessibili in traduzione italiana importanti lavori apparsi all’estero dopo la scomparsa di Kubrick. Nelle pagine che seguono verranno appunto recensite, in ordine cronologico, le novità editoriali di maggiore rilievo.

Michel Chion, *Stanley Kubrick. L’umano, né più né meno*. Torino. Lindau. 2006. pp. 606. ISBN -88-7180-587-9

Solo un anno distanzia l’edizione italiana (tradotta da Silvia Angrisani) del saggio di Michel Chion da quella originale francese, che incorpora la sua precedente monografia interamente consacrata al film *2001: Odissea nello spazio* (Lindau, 2000) e il volumetto su *Eyes Wide Shut* pubblicato in inglese per le edizioni del BFI.

Gli altri undici capitoli di cui si compone l’opera, che segue un percorso cronologico, evitano di soffermarsi su informazioni biografiche (pleonastiche, secondo Chion, in quanto già ampiamente trattate altrove) per analizzare invece in maniera coerente e unitaria i singoli testi filmici, da *Fear and Desire* (1955) a *Eyes Wide Shut* (1999), di cui l’autore fornisce immancabilmente la sinossi, la genesi e il contesto, l’accoglienza e i giudizi della critica. Segue un’accurata lettura dettata dalle peculiarità proprie e caratterizzanti di ogni singolo film.

Arricchito dai numerosi fotogrammi riprodotti alla fine di ogni capitolo, questo saggio si differenzia da altri per lo spazio assai maggiore dedicato al confronto tra fonti letterarie e adattamenti: l'ampia trattazione di *Lolita*, l'Anthony Burgess di *Arancia meccanica*, *Barry Lyndon*, il romanzo ottocentesco di William M. Thackeray "raccontato obliquamente" nelle immagini cinematografiche, il difficile rapporto con Stephen King (discusso nel capitolo *I due Shining*, in cui Chion dedica ampio spazio alla figura femminile protagonista), la Vienna schnitzleriana mascherata da New York contemporanea di *Eyes Wide Shut*.

Spicca l'analisi della versione "lunga" di *The Shining*, distribuita esclusivamente sul territorio nordamericano, che finora non era stata analizzata in maniera approfondita dalla letteratura critica europea.

Complessivamente il saggio di Chion, *summa* monumentale e vero e proprio testo di riferimento, con le sue 600 pagine e il suo imponente apparato iconografico (più di 700 immagini), eccelle per unità di concezione, ricchezza ed esaustività di dati. Attraverso uno sguardo ora emotivo, ora più analitico, il contributo del critico francese si impone come un essenziale e imprescindibile strumento di studio, collocandosi in quell'area di approfondimento che omaggia "l'umanità" di un regista per lungo tempo intrappolato nel ruolo di eccentrico, folle e misantropo.

Anthony Frewin (a cura di), *Stanley Kubrick. Interviste extraterrestri*. Milano. Isbn. 2006. pp. 229. ISBN -88-7638-046-9

È il 1966. Stanley Kubrick, durante la pre-produzione di *2001: Odissea nello spazio*, decide di intervistare ventuno scienziati, presentati nel volume in ordine alfabetico con la specifica della carica ricoperta all'epoca, allo scopo di creare un prologo che desse «scientificità e credibilità al film» sulla falsariga dell'operazione di Herman Melville, che inserì all'inizio di *Moby Dick* una raccolta di citazioni sulle balene e sulla loro caccia (12). L'idea sarà abbandonata per un principio di economia di tempi e mezzi e per il metodo caro al regista del «lavorare in togliere», essendo, nella versione finale, le parole degli scienziati trasposte direttamente in concetti e in immagini filmiche. L'uomo non ha ancora messo piede sulla luna. Siamo soli nell'universo? A questa fondamentale domanda rispondono scienziati del calibro di Isaac Asimov, Margaret Mead e Aleksandr I. Oparin, che forniscono al lettore un ritratto accurato dell'anno 2001. Quarant'anni dopo Gerald S. Hawkins, Sir Bernard Lovell, Philip Morrison, Frederick C. Durant III e Jeremy Bernstein rileggono e commentano le loro dichiarazioni rilasciate nel 1966 al collaboratore di Kubrick Roger Caras, lasciandoci attoniti di fronte allo scarto esistente tra le ipotesi di allora e la

realtà attuale, molto lontana dagli scenari, più che ottimistici, dipinti prima dello sbarco della spedizione dell'Apollo 11.

La brillante introduzione di A. Frewin si rivela necessaria per accompagnare il lettore e prepararlo alle pagine successive rivelandone l'essenza: documento (godibilissimo) di un'epoca prima ancora che "semplice" fonte di studi kubrickiani. Un mistero avvolge le ventuno pizze contenenti le interviste, che secondo Frewin nel 1968 si trovavano negli uffici della MGM e molto probabilmente giacciono dimenticate in qualche scantinato dello studio a causa di una erronea catalogazione. Oggi possediamo solo quattro raccoglitori formato protocollo con il testo delle interviste nella trascrizione di Vicky Ward, assistente personale di Kubrick, da cui trae origine la presente pubblicazione. L'introduzione chiarisce la genesi del film, le letture fantascientifiche del regista (11ss.), le fonti iconografiche da lui consultate per la rappresentazione degli alieni (nota 9, 15) e i sei argomenti che lo affascinarono maggiormente: l'origine della vita, il paradosso di Fermi, le sonde di Bracewell e di von Neumann, la questione degli ufo e dei dischi volanti, l'equazione di Drake, la radioastronomia e il programma SETI.

L'edizione italiana del 2006 segue di un anno quella inglese ([2005] *Are We Alone? The Stanley Kubrick Extraterrestrial-Intelligence Interviews*. London. Elliott & Thompson.) ed è introdotta da Enrico Ghezzi, che vede nel titolo originale «il condensato ironico del periplo ossessivo kubrickiano» (38) e parla dell'intero testo come di «cronache di una domanda appassionata, di una paura/desiderio» da cui affiorano gli elementi che, sebbene eliminati dal regista insieme al prologo, ricompaiono in pura forma visiva all'interno del film. Ecco allora spiegarsi attraverso le domande di Caras e le risposte di Ormond G. Mitchell, all'epoca professore associato di astronomia presso il New York University College of Dentistry (137-42), le immagini dei corpi ibernati in *2001*; oppure l'umanità di Hal attraverso la dissertazione con Marvin Minsky (127-28) sulla possibilità di comportamenti irrazionali, squilibrati da parte di un computer e sui problemi morali sollevati dall'atto di "spegnere" una macchina intelligente.

In appendice, lo scienziato gesuita John Brauerman (201-4) porta un contributo essenziale per spiegare parte della famosa intervista che Kubrick rilasciò alla rivista *Playboy* nel settembre del 1968, in cui il regista poneva il concetto di Dio al centro di *2001* lasciando "solo" lo spettatore nell'interpretarne i contenuti. I contributi del gesuita, all'epoca professore di astronomia presso la Georgetown University, di Francis J. Heyden (89-96) e del rabbino Norman Lamm (97-105) approfondiscono i rapporti scienza-religione e attribuiscono all'eredità giudaica del regista il suo «atteggiamento affermativo e positivo verso la scienza e la tecnologia, quando vengono utilizzate in maniera creativa e costruttiva». Nel rispetto di queste tradizioni, sia Lamm che Kubrick paiono «immensamente interessati alla possibilità che esista vita altrove».

Luigi Cimmino, Daniele Dottorini, Giorgio Pangaro (a cura di), *Il doppio sogno di Stanley Kubrick*. Milano. Il Castoro. 2007. pp. 279. ISBN -978-88-8033-409-5

Giuseppe Farese, germanista, curatore e traduttore di gran parte dell'opera schnitzleriana in Italia, apre gli occhi del lettore sui saggi contenuti in questo volume, risultato di un seminario di analisi comparata tra *Eyes Wide Shut* e *Traumnovelle*, tenutosi a Perugia nella primavera 2004, animato da un ricco *parterre* costituito da esponenti di differenti discipline di studio. Le sue dichiarate perplessità iniziali circa la forma cinematografica assunta dalla novella schnitzleriana del 1926 lasceranno il posto a ripensamenti e a modifiche dopo il suo arrivo in sede di discussione.

I curatori del saggio presentano la costruzione del testo per sezioni, sottolineandone in particolare la natura eterogenea e libera da condizionamenti e costrizioni formali, e additando la saggistica accademica come rea di alcuni vizi di fondo, tra i quali una certa (sterile?) autoreferenzialità che priverebbe a loro avviso la materia di respiro, curiosità e passione.

Gene D. Phillips introduce l'argomento partendo dalla genesi del film, attraversandone lo sviluppo narrativo e – sinteticamente ma in modo estremamente efficace – istituendo un confronto per affinità e differenze tra novella e regia. In linea con una certa, recente, critica kubrickiana, Phillips sottolinea l'umanità del regista nel finale ottimista, caratterizzato da una (apparente) riconciliazione e dalla promessa di un rinnovato impegno reciproco. A suo avviso i giudizi contrastanti ricevuti dal film su testate quali *Time* (R. Schickel), il *New York Times* (J. Maslin), il *Chicago Tribune* (M. Wilmington), tutti del 1999, non impediranno anche a questo film di essere «riconosciuto come una delle più preziose opere di Kubrick».

I contributi della prima parte del saggio, caratterizzati da un'analisi che parte dalla lettura kubrickiana, vertono sull'attenta comparazione tra il testo letterario e il film, visti come due sistemi di segni senza rivalsa di primati, splendenti nella loro autonomia e, insieme, nella loro fertile reciprocità comunicativa. Le differenze tra i due testi sono attribuite innanzi tutto alle peculiarità dei due diversi *media*. Luigi Cimmino vede l'essenza dell'operare registico kubrickiano nel «sesso dipinto» della scena dell'orgia, «copulazione ieratica da vasi greci, [...] tritoni e nereidi di un quadro di Böcklin, [...] echi di un mito [...] freddo e mortifero». Eppure proprio in questo modo Kubrick riesce a omaggiare Schnitzler e il senso profondo del baccanale nella *Traumnovelle*. Concludono la prima parte i contributi di Isabel Maurer Queipo e Giorgio Pangaro, la prima soffermandosi sugli aspetti estetici del film, riletto attraverso gli strumenti della teoria freudiana e dell'estetica surrealista, e accompagnandoci in una visita guidata tra opere figurative di Hieronymus Bosch, Hans Bellmer, Paul Delvaux, Helmut Newton, il secondo concentrandosi sulla metodologia kubrickiana dell'adattamento della *Traumnovelle*, fedele e allo stesso tempo sperimentale e

problematico, capace di portare alle estreme conseguenze il discorso schnitzleriano senza distruggerlo, ma al contrario valorizzandolo.

La seconda parte, nella voluta e ricercata eterogeneità dei sei contributi, si sofferma sul dispositivo cinematografico, sullo stile narrativo kubrickiano, sulla sua autoriflessività e sulle fonti iconografiche del film, con continui rimandi alla storia dell'arte, alla storia del cinema, alla semiologia e alla filosofia; l'uso di spazio e tempo propriamente cinematografici evidenziano come la scrittura schnitzleriana altro non sia, nelle mani di Kubrick, che «cinema in potenza» (Dottorini, 155).

Infine Luigi Ceccarelli unifica le precedenti due sezioni introducendo una riflessione sulla colonna sonora di *Eyes Wide Shut*, composta, come accade abitualmente nel cinema di Kubrick, da brani musicali preesistenti (adattati o meno). Egli propone dapprima un'analisi della struttura formale del film (suddiviso in sette sezioni), cui segue un'analisi musicale che dedica spazio ai singoli brani. Non passano inosservati i rumori di strada, indicati come contrappunto costante e necessario per l'economia narrativa e l'organizzazione e differenziazione tra gli episodi delle avventure notturne di Bill, o l'allegro vociare di bambini nel centro commerciale coronato da un *Jingle Bells*, perfetto per il «rito consumistico che offre un temporaneo ma sicuro salvataggio alle angosce private» (262).

Philippe Pilard, *Stanley Kubrick. Barry Lyndon*. Torino. Lindau. 2007. pp. 182. ISBN - 88-7180-486-4

A diciassette anni dalla pubblicazione dell'originale francese ([1990] Paris. Nathan.), esce finalmente in una nuova veste grafica la seconda edizione italiana dello studio monografico di Philippe Pilard sul film di Stanley Kubrick, già pubblicato dallo stesso editore nel 2004 ma da tempo fuori catalogo. Nella sintetica ma precisa introduzione biografica, l'autore sottolinea il percorso culturale (da autodidatta) del regista, dalla frequentazione negli anni giovanili delle proiezioni organizzate dal MOMA di New York (i cui programmi, all'epoca, corrispondevano a quelli parigini della Cinémathèque Française) all'approdo contrattuale con la casa di produzione Warner.

Dopo essersi concentrato sull'analisi del film (sinossi e suddivisione delle sequenze), Pilard prende in esame approfonditamente il processo di adattamento operato da Kubrick sul romanzo di William M. Thackeray, riscontrando un originale lavoro di concentrazione dell'azione e una serie di modifiche, invenzioni e omissioni che riguardano tanto l'intreccio che la caratterizzazione dei personaggi. Per la prima volta, anche se in modo ancora problematico, affiora un approccio critico innovativo nei confronti delle figure femminili, dalla protagonista Lady Lyndon a Nora, la cugina di

Redmond, e alla madre. Ciò che emerge non è più la misoginia denunciata da una certa critica negli anni di uscita del film ma un approccio nuovo nei confronti del ruolo della “donna” nell’intera filmografia kubrickiana, atteggiamento critico che troverà seguito e conferme in studi successivi.

Barry Lyndon viene poi contestualizzato all’interno delle problematiche del film di ricostruzione storica attraverso l’analisi del peculiare ruolo del commento, del lavoro sull’immagine, del complesso rapporto tra musica e colonna visiva, senza dimenticare i problemi di costruzione narrativa.

L’insuccesso di pubblico riscosso dal film negli anni Settanta trova corrispondenza e nutrimento negli ingenerosi articoli della stampa, specialmente anglosassone: gli inglesi *The Evening News* e *The Daily Express*, Penelope Huston su *Sight&Sound*, oppure, sul versante americano, Andrew Sarris su *The Village Voice* o Richard Schickel su *Time*. Solo successivamente, come è accaduto quasi sempre alle opere di Stanley Kubrick, il film assurgerà allo statuto di capolavoro, divenendo un modello da imitare nell’ambito del genere storico.

Stanley Kubrick. Catalogo mostra. Roma. Palazzo delle Esposizioni. 6 ottobre-6 gennaio 2008. Firenze. Giunti. 2007. pp. 382. ISBN -978-88-09-05673-2

È impossibile parlare del volume senza contestualizzare la mostra itinerante per cui funge da catalogo, partita da Francoforte il 30 marzo 2004, transitata per Berlino, Melbourne, Gand, Zurigo e quindi per Roma per poi approdare alla University of the Arts a Londra. Ospitata dall’ottobre 2007 al gennaio 2008 nel Palazzo delle Esposizioni, riaperto dopo cinque anni di restauro e riqualificazione funzionale degli spazi progettati da Pio Piacentini nel 1880-82, questa mostra evidenzia, con il suo co-esistere insieme a quelle del pittore Mark Rothko e dello scultore Mario Ceroli, allestite negli altri ambienti del palazzo, come un museo d’arte contemporanea possa promuovere spazi espositivi interdisciplinari. Il termine interdisciplinare è anche quello che meglio illustra e caratterizza l’esposizione dedicata a Kubrick, che testimonia come il regista abbia attinto creativamente alle arti figurative, al design, all’architettura e ad altri ambiti espressivi, permettendo al visitatore un contatto diretto e “tridimensionale” con la creazione filmica. Tutti i materiali presentati nell’esposizione, voluta, ideata e prodotta dal Deutsches Filmmuseum e dal Deutsches Architektur Museum di Francoforte in collaborazione con The Stanley Kubrick Estate nelle persone di Christiane Kubrick e Jan Harlan, appartengono infatti al patrimonio della cultura artistica degli ultimi cinquant’anni e documentano le trasversali discipline chiamate in causa dal processo creativo kubrickiano. Il catalogo si rivela allora uno strumento prezioso per ricordare (a chi ha visitato la

mostra) o per chiarire (a chi non c'è ancora stato) il *modus operandi* del grande regista scomparso, svelandone aspetti inediti e inaspettati.

L'edizione italiana è presentata da Walter Veltroni, cui seguono Martin Scorsese e la vedova Kubrick, questi già presenti nel catalogo in lingua inglese curato da Deutsches Film Institut. I numerosi interventi, da quello di Alexandra von Stosch e Rainer Crone, che offre una dettagliata panoramica sugli esordi fotografici del regista, a quello di Bernd Schultheis sull'uso della musica, sono tutti caratterizzati da originalità e mettono in luce gli aspetti inediti di un operare registico nella sua interdisciplinarietà, passando dagli storyboard per *Il Dottor Stranamore*, agli schedari per il mai realizzato *Napoleon*, dal *merchandising* di *2001*, alle architetture di *Shining*. Le numerosissime immagini riprodotte nel catalogo documentano i materiali esposti (pochi quelli noti, molti di più gli inediti): corrispondenze, foto pubblicate dal futuro regista sulla rivista *Look* o scattate sul set da Alexander Singer e da Weegee, disegni per campagne pubblicitarie (splendido quello di Al Hirschfeld del 1957 per *Orizzonti di gloria*), sceneggiature, libri consultati e annotati da Kubrick, storyboard disegnati da lui stesso (*Spartacus*), bozzetti per scenografie, *merchandising*, modellini (il labirinto di *Shining* e la centrifuga di *2001*), costumi originali, appunti relativi all'acquisto dei diritti cinematografici per *Traumnovelle* di A. Schnitzler, risalenti al 22 maggio 1968, bozzetti di Chris Baker per *A.I.* e molto altro.

Risulta estremamente difficile e sterilmente riduttivo indicare quale, tra i ventiquattro contributi critici, possa meglio caratterizzare l'intero catalogo. Ciascuno, con la sua originalità e precisione di dati, espone a nuova luce l'immagine ormai sedimentata e decisamente anacronistica del regista americano. Fortemente debitori dei materiali esposti sono il saggio di Volker Fischer («Progettando il futuro. Design e quotidiano in *2001: Odissea nello spazio*», 139-57) e quello successivo di Bernd Eichorn («Branding *2001: Odissea nello spazio*», 159-67). Specialmente quest'ultimo rivela le strategie di comunicazione messe in atto dal regista già nel 1965: egli ricevette materiali dai laboratori di ricerca delle maggiori industrie coinvolte nella lavorazione, che si servirono delle immagini del film per pubblicizzare i propri prodotti, come il menù per bambini della catena americana di ristoranti e motel Howard Johnson's o l'inserzione pubblicitaria della ditta di gioielli Wells (il ciondolo al collo della modella fluttuante nello spazio porta il nome di «The Monolith», 162s.). Il marchio IBM appare evidente sui terminali dei computer, sulle navicelle spaziali e sulle tute degli astronauti. La partecipazione della Honeywell risulta più difficilmente identificabile. Eichorn tratta in dettaglio molti altri marchi, come Nikon, Hamilton Watch, Lyle&Scott, Whirlpool o l'industria chimica Du Pont, e non si lascia sfuggire la "penna atomica" della Parker Pen Company. L'elenco risulta interminabile se si considerano anche le scene che non vennero girate o utilizzate (161). Per dirla con R. A. Caras (citato in nota a pagina 165): «Oggi il

film *2001: Odissea nello spazio* ha il programma di *merchandising* più ampio mai organizzato nella storia della nostra industria».

Il catalogo della mostra completa la scoperta dei materiali kubrickiani inaugurata dal monumentale volume a cura di Alison Castle *The Stanley Kubrick Archives* ([2005] Köln. Taschen.), fornendo agli studiosi un primo assaggio di quello che dall'ottobre 2007 possono scoprire personalmente negli archivi appositamente creati a Londra dalla University of the Arts e ospitati a Elephant & Castle presso il London College of Communication, che custodisce i materiali dei 977 scatoloni provenienti direttamente dall'abitazione del regista per espressa volontà degli eredi.

Laura Matiz

Università di Ferrara

Dipartimento di Scienze Umane

Via Savonarola, 27

I – 44100 Ferrara

rive_gauche23@yahoo.it