

## Permanente stato di guerra. La civiltà secondo Stanley Kubrick

di Antonio Tricomi

[Quello che segue è il testo di un intervento al convegno Il racconto delle armi. Dallo scudo di Achille alla 44 magnum dell'ispettore Callaghan, tenutosi a Urbino dal 7 al 9 maggio 2019 e organizzato dall'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo" – Dipartimento di Studi Umanistici, con il patrocinio della Galleria Nazionale delle Marche e del Palazzo Ducale di Urbino (comitato scientifico composto da Tommaso di Carpegna Falconieri, Maria Elisa Micheli, Stefano Pivato, Salvatore Ritrovato). È attesa la pubblicazione in volume degli atti.]

### 1. Morti calcolabili

Le prime parole che sentiamo, in un film di finzione di Kubrick, le pronuncia un'ipnotica voce narrante in apertura di *Paura e desiderio* (1953), il lungometraggio d'esordio del cineasta, fin lì autore di due cortometraggi documentari, *Day of the Fight* (1951) e *Flying Padre* (1951), ma già pronto a realizzarne un terzo: *The Seafarers* (1953). Ecco dunque le frasi che fungono da prologo nella pellicola:

C'è una guerra in questa foresta. Non una guerra che è stata combattuta o una che lo sarà. Semplicemente una guerra. E i nemici da combattere qui non esistono. A meno che non li inventiamo noi. Questa foresta e tutto ciò che sta avvenendo sono fuori dalla storia. Sono le forme monotone della paura, del dubbio e della morte ad essere del nostro mondo.

È vero. Pur rivelandosi un raffinato apologo antimilitarista, *Paura e desiderio* è «un'opera "sbilanciata"», in cui Kubrick non sa gestire quell'ansia «di sperimentazione che gli vale l'accusa di intellettualismo da parte di alcuni recensori dell'epoca»<sup>[1]</sup>. Ma tale suo vizio di esibita artisticità il film lo deve alla medesima ambizione che aveva già contraddistinto *Day of the Fight* e che, tanto più, segnerà i futuri lavori del regista: ostentare la filigrana paradigmatica – e quindi o studiatamente allegorica o cerebralmente iperrealistica – di eventi narrati in chiave antinaturalistica per essere tradotti in stilizzati assunti o algebriche convalide di sulfuree disamine antropologiche<sup>[2]</sup>. Del resto, se Kubrick può sempre regalarci immagini che aspirano ad esaurire enciclopedicamente «la storia della visualità occidentale», rivisitandola con «occhio neoclassico»<sup>[3]</sup>, è proprio perché ogni sua pellicola muove da un intento novecentesco: denunciare i limiti della ragione celebrata dalla modernità, scoprirne perennemente in crisi le logiche, smitizzarne le utopie emancipatrici<sup>[4]</sup>.

In sostanza, come attesta l'ouverture di *Paura e desiderio*, quella che l'uomo è ontologicamente chiamato a patire è, per l'autore, un'immutabile condizione di «assurdità e fragilità e presunzione», e quindi un'aporìa di senso irrisolvibile<sup>[5]</sup>. Che, per un verso, spinge ciascun essere umano, nel vano tentativo di sanarla, a intellettualizzare la sua ancestrale smania di onnipotenza, così da renderla funzionale alla propria sete di riuscita sociale. Ma che, d'altro canto, umilia ogni pur rigorosa strategia soggettiva di autoaffermazione e qualsiasi speranza collettiva di concordia civile, appunto perché le degrada a meri travestimenti culturali di un'inalterata ferocia primitiva, dimostrando non che all'uomo manchi una «capacità di progresso»<sup>[6]</sup>, e invece che, nel tempo, egli si conserva ineducabile. Che, insomma, la vera storia degli umani non è quella del loro incivilimento, incapace di ammansirne l'originaria brutalità, bensì la storia di una hobbesiana e, dal punto di vista tecnologico, sempre più sofisticata guerra permanente tra "cattivi selvaggi", inclini però a concepire logiche, sistemi, maschere sociali che,

derivandone, occultino tale animalesca conflittualità.

Si capisce, allora, perché ricorrente sia, nell'opera di Kubrick, la rappresentazione di scontri e disegni bellici, della vita militare o di tradizionali duelli armati, di autentiche sfide criminogene o di mortali strategie erotiche e, più in generale, delle varie forme di ritualizzazione della violenza. In tutti questi casi, si tratta infatti, per il cineasta, non di mettere in scena parossistici stati d'eccezione, ma di riconoscere, in tali situazioni o slanci, il più sincero manifestarsi della nostra essenza. Né diverso appare il senso ultimo della sua riflessione sul rapporto intrattenuto dall'uomo con la tecnica. Per il regista, «tutta la tecnologia umana è nata dalla scoperta dell'utensile-arma» (ossia dal desiderio, nutrito dagli individui, di assecondare il proprio delirio di potenza e dalla loro capacità di costruire, a tal fine, strumenti sempre più complessi) e ha via via istituito (fino a renderla il perno di qualsiasi ordine sociale e dei connessi valori culturali) «una profonda relazione emotiva fra l'uomo e le sue macchine-armi», cioè «i suoi figli»<sup>[7]</sup>.

Le cose stanno dunque come afferma Deleuze. Se Kubrick racconta, in ciascuno dei propri film, un «calcolo» che «fallisce», un progetto congruente che non va a buon fine, è appunto perché quel «cervello», il loro, con cui gli umani pretendono che «il mondo stesso» s'identifichi, «non è un sistema ragionevole più di quanto il mondo non sia un sistema razionale». L'uno è infatti minato dalla «psicologia», dal «passato», dall'«involuzione» e da «tutta una psicologia del profondo» che certificano, negli individui, la presenza costante di «forze di morte» capaci di invalidarne il razioncinio: o meglio, di ridurre ogni loro sapere, anche tecnologico, all'ennesima epifania dell'istinto omicida che li guida. L'altro sono invece «la cosmologia delle galassie, il futuro, l'evoluzione, tutto un sovrannaturale», ossia quanto sfugge ai tentativi di razionalizzazione condotti dalla nostra specie, a farlo «esplosere». Ne deriva che, in polemica con le mitologie illuministiche, il cineasta dipinge l'approdo di una simile riduzione dell'esistente a processo logico operata dagli umani, cioè la macchina (e poi il «computer», l'«automa»), non come «un tutto», ma al pari di «un limite». Alla stregua di «una membrana» sempre in procinto di produrre l'apocalisse perché tale da favorire il «contatto», anzi la simbiosi, tra le pulsioni di morte che agitano gli uomini e quelle intrinseche al mondo<sup>[8]</sup>.

## 2. Nessuna dialettica

*Paura e desiderio*, lo si notava, sconta un eccesso di letterarietà: abusa, in chiave liricheggiante, di tecniche narrative quali il soliloquio e il monologo interiore; non lesina citazioni colte, per esempio da John Donne; gioca con *Le avventure di Huckleberry Finn*; è anche una libera rimodulazione della *Tempesta* di Shakespeare. Tuttavia, Kubrick sa già spiegarci perché, a parer suo, la guerra svela l'autentica natura dell'uomo. Che, in divisa, scopre di non essersi mai intimamente evoluto dallo stadio di primate e di voler solo assecondare i propri istinti famelici. Tanto che, indulgiando sull'equiparazione metaforica tra cibi compulsivamente assunti o agognati e nemici furiosamente uccisi dai militari, il film non si accontenta di suggerirci che ogni battaglia somiglia a un rito cannibalico, ma mira altresì a ricordarci che, pure in pace, i comportamenti degli individui ubbidiscono a una tribale ossessione bulimica, tale da renderli, nelle civiltà capitalistiche, insaziabili consumatori di merci e di rapporti sociali, o affettivi, ugualmente reificati.

Per il cineasta, qualsiasi trasfigurazione epica della guerra è quindi non meno insulsa di quelle retoriche pubbliche inclini, nella democrazia liberale statunitense, a celebrare il mito del self-made man. Combattere, per lui, non permette di dare finalmente un senso alle proprie vite o di ergersi a eroi, giacché implica che i soldati, così scivolando nella follia, sacrificino le loro individualità al rispetto di quell'impersonale catena mimetica della violenza da cui scaturisce l'intera meccanica dell'agire umano. La stessa meccanica, perciò sanguinariamente proteiforme<sup>[9]</sup>, della quale è figlia, secondo Kubrick, ogni ascesa sociale. Che, oltre a non appagare il desiderio di pienezza di chi la vive, acuisce la cronica, sadomasochistica frustrazione di costui.

Di qui, nelle valutazioni dell'autore, quella rinuncia ad afflati utopistici ribadita, in *Paura e desiderio*, dalle parole – «Non abbiamo nient'altro da perdere, se non il nostro futuro» – con cui un personaggio esorta quasi a declinare il celebre invito rivolto ai proletari di tutto il mondo da Marx ed Engels nel *Manifesto del Partito Comunista*: unirsi e sollevarsi contro gli sfruttatori, nulla avendo da perdere se non le proprie catene. Parafrasando, e rovesciando di segno, un non meno noto assioma affidato da Clausewitz a *Della guerra*, si potrebbe anzi dire che la civiltà, per Kubrick, è solo la continuazione degli scontri militari con altri mezzi, se essa parimenti formalizza un principio identitario ancor più ancestrale di quello descritto da Schmitt. Si tratti di singoli o di comunità, ci si definisce, sembra cioè credere il cineasta, in opposizione ai nemici e per affinità con gli amici. Ma, nel contrastare i primi al fine di tutelare la propria peculiarità, si arriva ad assimilare ai rivali, e quindi a voler sterminare, persino i sodali. E, addirittura, si giunge a introiettare una tale conflittualità col mondo da nutrire astio anche verso se stessi e da puntare perciò ad annientarsi, pur di convalidare la logica distruttiva, e autodistruttiva, cui si soggiace.

Quella – tratteggiata da Hegel nella *Fenomenologia dello spirito* – tra servi e padroni è dunque, per Kubrick, una dialettica che non può mai essere interpretata in una prospettiva rivoluzionaria o, almeno, riformista. Nell'ottica del cineasta, il reciproco riconoscersi e fronteggiarsi di queste due schiere di attori sociali non genera negli assoggettati un vero sentire comune, né consiglia ai signori di limitare le proprie pretese dispotiche, ma produce una ridda di lotte individuali per la mera sopravvivenza o il potere assoluto. Lotte senza quartiere, e che allora ottengono l'unico obiettivo di esporre la società al rischio del collasso. E lotte che, pur quando eticamente fondate, si rivelano manifestazioni di falsa coscienza, se quanti le conducono, non diversamente dai soldati in guerra, ambiscono anzitutto a sfogare i propri istinti egoistici (o magari a blandirli, accettando narcisisticamente il ruolo di capri espiatori) e, ancor più, a scovare in un irriflesso, rabbioso agire l'unico possibile antidoto alla paralisi cui rischia di condannarli un razionalismo totalmente autoreferenziale, sicché incapace di guidarne i passi. In pratica, un'attitudine simile a quella attribuita da Nietzsche all'individuo moderno.

Al di là del fatto che, nel secondo caso, «la "paternità" dell'opera risulta di difficile attribuzione» (come attesterà, nel tempo, l'inclinazione del regista «a prenderne le distanze»), se pare quindi esserci, in *Orizzonti di gloria* (1957) e in *Spartacus* (1960), qualcosa di persino anti-kubrickiano, ciò lo si deve alla scelta dell'autore di trasformare i protagonisti dei due film (interpretati da Kirk Douglas) «in paradigmi di virtù eroiche», concedendo «allo spettatore la possibilità di riconoscere in essi dei personaggi positivi in senso assoluto»<sup>[10]</sup>. Perché, nell'evocare due spazi claustrofobici in grado di cancellare le identità individuali – quello, implosivo, delle labirintiche trincee scavate nel corso del primo conflitto mondiale e l'altro, vertiginoso, delle inaccessibili stanze di comando –, *Orizzonti di gloria* conferma sì che, per Kubrick, «esiste una realtà oggettiva delle configurazioni» sociali, sancita dai «rapporti di forza» e «di posizione», ma vuole anche assumere «l'aria di un film impegnato» e, anzi, «umanista»<sup>[11]</sup>. Tanto da chiudersi facendoci intendere che, certo, «la guerra è una cosa orribile», e però, in chi la combatte, resta «un fondo di umanità», per cui «un giorno, forse, tutti gli uomini si daranno la mano»<sup>[12]</sup>. Laddove *Spartacus* ha il sicuro pregio di essere «uno dei rari film completamente atei del cinema popolare americano»<sup>[13]</sup>, e tuttavia ci affida un messaggio ambiguo. Per un verso, è un kolossal pronto a denunciare l'orrore del colonialismo (non solo culturale) americano, se, nel rappresentare una declinante «società romana materialista», la equipara agli Stati Uniti del dopoguerra, patria del neo-imperialismo capitalistico<sup>[14]</sup>. Dall'altro lato, ritraendo Spartaco come un antieroe che ambirebbe a una vita «ordinaria», all'«anonimato», a «veder crescere i propri figli» e, insomma, a «fondersi nella massa»<sup>[15]</sup>, rischia però di celebrare taluni valori che, tipici della middle-class, la democrazia liberale d'oltreoceano giudica universali e dunque converte in capisaldi ideologici delle sue, in tal maniera legittimate, pretese espansionistiche.

Occorre allora attendere una black comedy, quel capolavoro di ironia swiftiana che è *Il dottor Stranamore - Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba* (1964), perché Kubrick, esasperando il timbro grottesco sovente infuso ai suoi racconti<sup>[16]</sup>, ci ricordi che, negli individui, la «pura gioia di vivere è sempre congiunta alla gioia di distruggere, al punto da non poterne essere più dissociata»<sup>[17]</sup>. Nel riferirsi al timore della deflagrazione atomica, diffuso al tempo della guerra fredda, egli realizza infatti un film che può essere fruito anche

alla luce della diagnosi sul nostro rapporto con la tecnica elaborata da Anders, otto anni prima, nell'*Uomo è antiquato*. Intanto perché, pur narrando «una storia in cui è in gioco il destino dell'umanità», esso ci mostra, quali unici rappresentanti di quest'ultima, militari deliranti o sciatti impiegati, quasi a segnalarci l'eclissi di vere individualità o a dirci che «la Terra esiste da prima dell'uomo e continuerà a esistere dopo di lui»<sup>[18]</sup>. Poi perché ritrae l'ossessione bellica dei personaggi come un derivato della frustrata ansia machista di cui essi sono succubi, suggerendoci che, in una società sì maschilista, ma nella quale gli esponenti del sesso forte avvertono in crisi la propria autorità, non resta loro che virilizzare la guerra per sfogarvi un'ormai mortuaria carica erotica. Infine perché, nell'offrirci scompenstate marionette la cui «parola è negata come linguaggio diretto dell'anima» (rivelandosi «un funzionamento codificato di organi» e il puro «miraggio di qualunque idea di interiorità»), accusa di miopia un genere umano incline ad accelerare la propria estinzione, se i suoi propositi sembrano appunto «alienarsi, perdersi, annullarsi in questioni di codificazione e di procedura»<sup>[19]</sup>. Farsi cioè autistici, al pari di quei protocolli militari solo per inerzia rispettati e farsescamente intesi quali ineluttabili premesse dell'apocalisse.

Né Kubrick aveva schizzato una perlustrazione del sogno americano meno fosca, in quella sua trilogia sugli stili di vita statunitensi costituita da *Il bacio dell'assassino* (1955), *Rapina a mano armata* (1956), *Lolita* (1962). Il «parallelismo» che percorre la prima pellicola, culminando «nel duello finale in un deposito di manichini», prevede infatti persone che «si muovono come automi»<sup>[20]</sup>, perché tali giudica, il cineasta, i tanti individui che, disposti a battersi per inverare il mito della propria realizzazione sociale, appaiono però subito condannati allo scacco. Il «grande mosaico "decronologizzato"» di *Rapina a mano armata* inscena invece «la costruzione di uno spazio-tempo filmico, che la voce narrante sottolinea con ostentato distacco emotivo, scandendo l'impossibile controllo delle azioni, dello spazio e del tempo» nell'istante stesso in cui sembra esaltarlo, per svuotare sì dall'interno la poetica noir, ed esibire «il racconto in sé, la sua struttura e la sua messa in crisi», ma anche al fine di alludere «all'oppressione disumana della società capitalistica, al Destino che incombe sui singoli o all'inesorabile mancanza di senso delle diverse esistenze»<sup>[21]</sup>. E *Lolita* è, in fondo, la storia di una frantumazione psichica correlata a quella di un'implosione del tempo. Humbert Humbert, «il "monaco monomane" ossessionato dalla dodicenne Lolita» e il nome del quale già allude al «tema del doppio», uccide sì, in *Quilty*, un vittorioso rivale in amore ma, ancor più, un proprio estroflesso alter ego «sinistro e cangiante»: l'istrionico viveur che egli non sa essere e che «ben si sposa con l'immagine di America libera e corrotta» incarnata, ai suoi occhi di «europeo desiderante», dalla ragazzina<sup>[22]</sup>. Sicché – compiendo siffatto omicidio-suicidio al principio del film e «fuori campo, dietro un ritratto settecentesco di donna che rinvia all'epoca della nascita degli Stati Uniti d'America», ai «miti» fondativi della civiltà d'oltreoceano, «al puritanesimo e alla sessualità sessuofobica» che la permeano<sup>[23]</sup> –, il personaggio ci invita a interpretare la pellicola come la ricognizione genealogica di due collassi identitari: il proprio e quello, da cui esso discende, di un sogno americano convertitosi in incubo.

È indubbio, però, che solo a partire da *2001: Odissea nello spazio* (1968) Kubrick elabora un unico discorso sull'uomo e sulla civiltà quali egli li giudica, scandendolo in film pronti a saldarsi tra loro anche per far deflagrare, fornendocene gli esiti definitivi, i vari generi cinematografici<sup>[24]</sup>. Ciascuno pensato, insomma, non al pari di «una forma di rappresentazione compiuta», ma alla stregua di «una forma compiutamente interrotta», che si offre «come un collage di istantanee» e che ubbidisce a un'idea del *fare cinema* quale costruzione di un «museo iconografico»<sup>[25]</sup>. Scelta che rende Kubrick «un regista terminale», ossia incline a lavorare «alla conclusione della storia del cinema»<sup>[26]</sup>. Se non – addirittura – dell'arte<sup>[27]</sup>.

### 3. E nessun superuomo

Rimarcata dalle note del *Così parlò Zarathustra* di Richard Strauss, l'ispirazione nicciana di *2001* risulta esplicita. Per l'uomo, aveva scritto Nietzsche, la scimmia, cioè il suo passato, costituisce «un ghigno o una vergogna dolorosa»<sup>[28]</sup>. E Kubrick, in un prologo intitolato *L'alba dell'Uomo*, proprio questa nostra rimossa, ignominiosa identità originaria ci ricorda, ritraendo un branco di ominidi che dapprima «convivono con i tapiri e si confrontano con le altre tribù soltanto attraverso posture agitate e forti urla», ma poi prendono a cibarsi di carne e feriscono «a morte il leader della tribù rivale», mostrando di attribuire un ruolo cruciale, nello sviluppo della loro specie, alla «violenza assassina»<sup>[29]</sup>. Pulsione in cui il cineasta ravvisa la vera matrice di processi di civilizzazione e di uno

sviluppo tecnologico dunque inaugurati, per lui, dall'invenzione del primo utensile: un osso sottratto alla carcassa di un animale e convertito appunto, dai nostri antenati, in un'arma con la quale vessare le altre forme di vita e sancire i rapporti di forza tra le proprie comunità o al loro interno. Per cui, quando vediamo quell'osso che – scagliato verso il cielo in segno di trionfo da una scimmia abile a usarlo per uccidere un altro primate – ricade pian piano giù e, d'un tratto, assume i sembianti di una navicella, ad esso simile per forma, che danza tra i pianeti al ritmo del valzer *Sul bel Danubio blu* di Johann Strauss, dubbi non possiamo averne. La scelta di un simile commento sonoro è figlia dello sguardo ironico di Kubrick sull'evoluzione del genere umano, tragitto a parer suo estraneo a ogni raffinata armonia, se a innescarlo è la nostra precoce inclinazione omicida.

Ancora Nietzsche aveva definito l'uomo «un cavo teso tra la bestia e il superuomo»: quindi «un cavo al di sopra di un abisso». Un essere, insomma, la cui grandezza coincide con la sua disponibilità a pensarsi «un ponte e non uno scopo»; a scoprire e venerare, in sé, il desiderio di percepirsi come «una *transizione* e un *tramonto*»<sup>[30]</sup>. Giacché, per il filosofo, gli uomini sarebbero appunto chiamati a emanciparsi sia dalla loro originaria natura di primati, sia dalle maschere sociali che essi stessi si assegnano in consorzi civili rei di mortificarli. Dovrebbero cioè ergersi al rango di nichilisti attivi, che «non hanno *bisogno* di articoli di fede estremi»; che «ammettono» e «amano una buona parte di caso, di assurdità»; che pensano «all'uomo con una notevole riduzione del suo valore, senza per questo diventare piccoli e deboli»; che si dimostrano «all'altezza» di quasi tutte le proprie «disgrazie», senza averne «tanta paura»; che *sono sicuri della loro potenza*» e «rappresentano con consapevole orgoglio la forza raggiunta dall'uomo»<sup>[31]</sup>.

Ebbene, *2001* dichiara irrealizzabile proprio quest'auspicio nicciano. A volteggiare nel cosmo, ossia a tendersi su un abisso, immagina infatti, quale cavo proteso tra le bestie che siamo stati e i superuomini che, colonizzando l'universo, vorremmo diventare, l'osso di cui si è detto, dunque un'arma che ribadisce l'insanabile nostra essenza belluina. La stessa che, per il cineasta, infondiamo ai nostri artefatti, se anche i cervelli elettronici – come chiarisce, nel film, la vicenda del computer HAL 9000 – sono agiti da un delirio di potenza che persino li spinge, pur di imporsi sui creatori, a sopprimerli. Ecco perché si fatica a scorgere un qualche felice esito nell'ultimo viaggio che la pellicola racconta.

Giunto su Giove, l'astronauta Bowman assume sì i connotati di in un feto maschile già formato e che, grande come un pianeta e tenendo gli occhi aperti, si affianca alla terra per poi volgere lo sguardo verso gli spettatori e bucare idealmente lo schermo. Solo che, in ragione di quanto Kubrick ci ha fin lì narrato, non siamo autorizzati a rinvenire, in tale preannunciata genesi di un post-umano Star-Child, l'epifania di un nicciano superuomo capace di fuggire la condanna che ogni individuo infligge a se stesso: confermarsi «più scimmia di qualsiasi scimmia»<sup>[32]</sup>. Viceversa, che questa nascita divinità, ritratta al termine di *2001*, e gli ominidi, raffigurati all'inizio del film, non differiscano tra loro, lo attesta l'impiego dello stesso brano musicale, *Così parlò Zarathustra*, durante la rappresentazione della prima e nella sequenza – un allineamento di astri – che prelude alla comparsa dei secondi. Per il regista, insomma, anche quando sapranno magari governare il cosmo e il tempo, o saranno giunti a crederci artefici di sé e del creato, gli uomini esperiranno un «eterno ritorno» dell'«esistenza, così com'è, senza senso e scopo»<sup>[33]</sup>, che non li convincerà tuttavia a tramontare, sì da vincere i propri limiti, ma che essi cercheranno invano di esorcizzare esasperando la loro ferinità.

A una pellicola definita, dalla major che la distribuì, «un dramma epico di avventura ed esplorazione»<sup>[34]</sup>, ma pensata dall'autore al pari di «un'esperienza in tutto e per tutto *visiva*»<sup>[35]</sup>, benché capace di veicolare un implicito messaggio apocalittico, è quindi logico faccia seguito una distopia, *Arancia meccanica* (1971), che subito dichiara il proprio legame con *2001*. Dopo i titoli di testa, ad accoglierci – lo si è notato<sup>[36]</sup> – è infatti lo sguardo, dritto su noi, di un protagonista, Alex, che, leader di una banda di giovani, scimmieschi teppisti, ci si rivela, spiandoci a mo' di sfida, l'essere in ultimo sviluppatosi dal feto parimenti pronto, in chiusura del film precedente, a scrutarci

con sarcasmo. E se Kubrick dissemina, in *Arancia meccanica*, numerosi altri indizi che ne attestano il desiderio di rendere il lungometraggio il secondo tempo di un dittico, sono anzitutto due gli sviluppi che, del ragionamento propostoci da *2001*, ci vengono offerti dalla storia di un dandy scandalosamente puro nell'ossequiare il culto di una violenza e di un eros estetizzati e, proprio per questo, tanto ingovernabili quanto distruttivi, ma infine piegato, a mera tutela del pubblico interesse, a un percorso di rieducazione sociale non meno feroce e dopo il quale egli risulta lobotomizzato, cioè ridotto a fantoccio di norme civili dimostrate in semplici forme rapprese di autoritarismo.

La "Cura Ludovico", ossia il protocollo medico cui lo Stato appunto ricorre per disciplinare Alex, ha un'articolazione complessa. Ogni giorno, al recluso viene fatta un'iniezione ipodermica; lo si conduce in una specie di cinema; qui, lo si lega a una sedia reclinabile e gli si applicano sensori che disegnano, sulla sua testa debitamente bloccata, una sorta di casco simile alla corona di spine che, secondo la tradizione, ornava il capo di Gesù durante la crocifissione; lo si obbliga a tenere sempre spalancate le palpebre; gli si proiettano film che esaltano varie forme di crudeltà. Alex è insomma sottoposto «a un tipico meccanismo pavloviano», giacché è il siero somministratogli a procurargli dolore, e tuttavia egli è spinto «ad associare il malessere, non alle iniezioni, ma a ciò che vede, in modo da esser condizionato in breve tempo, non solo a non poter più commettere il male, ma a non poter nemmeno vederlo fare, addirittura a non poterlo immaginare». L'obiettivo è trasformarlo, da «carnefice», in «vittima»; da grumo pulsionale, che optava da sé per «la via del male», in «una specie di macchina priva d'ogni possibilità di scelta»: in una «arancia a orologeria». In pratica, da quel *non-soggetto*, da quella «forza pura», incline ad agire «sulla base del proprio piacere», che egli era all'inizio, in «*ursoggetto*»: in un automa costretto ad assumersi «la responsabilità» dei suoi atti rispetto non a un personale codice etico, ma a norme sociali che perpetuino il retribuito ordine dato, benché dipinte quali esiti di «una visione delle cose legata a una valorizzazione cosiddetta utopica»[\[37\]](#).

Ecco: in una pellicola nella quale – stigmatizzandole nel personaggio di quello scrittore che, da martire, diverrà aguzzino di Alex – egli torna altresì a denunciare l'ipocrisia e la paradossale complicità col nemico connaturate ai vari proclami progressisti apertamente ostili a forme di potere totalitarie, a colpire, intanto, è che Kubrick rintracci nel discorso religioso in sé, più che nel ruolo sociale storicamente assolto dai suoi diversi ministri, l'essenza della retorica emancipatrice da cui la sovranità appunto muove per legittimarsi. E, rappresentando la "Cura Ludovico" come una via crucis attraverso cui il paziente realizza un'autentica *imitatio Christi*, è nel cristianesimo che, niccianamente, *Arancia meccanica* rinviene la teodicea, quindi l'arma, più funzionale alle esigenze del potere moderno, col tempo incline ad asservire gli uomini – ha osservato Foucault[\[38\]](#) – non minacciandoli di morte (cioè secolarizzando leggi quale quella, veterotestamentaria, "del taglione"), ma convincendoli di volersi prendere cura di loro (ossia istituzionalizzando, per dirla con Illich, il messaggio evangelico[\[39\]](#)).

Del resto, già in *2001* Kubrick aveva alluso al carattere materialistico della sua antropologia negativa con quel misterioso monolito scoperto dalle scimmie e che torna più volte a mostrarsi durante il film. Per un verso, esso è «una specie di archetipo junghiano»[\[40\]](#): una pura immagine concettuale che simboleggia il precoce desiderio dell'uomo di superare i propri limiti per ergersi a dio. Ma, dal punto di vista narrativo, quel parallelepipedo ci è presentato dal regista come una traccia delle sole entità superiori di cui egli creda lecito ipotizzare l'esistenza: forme extraterrestri di vita intelligente sviluppatesi più e prima dell'uomo e che avrebbero, per costui, «gli attributi simultanei di tutte le divinità», cioè «onniscienza e onnipotenza»[\[41\]](#).

In più, se la "Cura Ludovico" sortisce su Alex gli effetti sperati dalle autorità – pronte a imporgli «un processo di trasformazione che dall'organico porta all'artificiale», ma che non gli fa perdere «le fattezze esteriori di essere umano» – è anche perché, nel trasferirlo «in un mondo dominato dall'immagine e dalla visione», nel ridurlo a «soggetto anzitutto vedente e percipiente»[\[42\]](#), essa può sfruttare l'originario estetismo del giovane, fruitore compulsivo di due concrezioni, per lui equivalenti, di perfetta bellezza: la musica di Beethoven; un'erottizzata

violenza fine a se stessa. E così, l'Inghilterra del futuro preconizzata da Kubrick diviene, più che l'esito di un'allucinata reviviscenza nazista, il ritratto iperrealistico della civiltà capitalistica del suo e nostro tempo, degradatasi – per Debord – al dominio assoluto «dello spettacolo integrato». Ossia in cui «l'artificiale tende a sostituire il vero»; impera un «nuovo oscurantismo»; la critica al sistema è ritenuta «il peggiore» tra i «crimini sociali»; la «distruzione della logica» produce sia una «psicologia di massa della sottomissione», sia «la cancellazione della personalità»; il «flusso delle immagini travolge tutto»; la scienza è asservita alla follia di un'«economia onnipotente»; risulta facile «travestire dei poliziotti da artisti», l'arte essendo «morta»<sup>[43]</sup>. Sicché, se *Arancia meccanica*, nella misura in cui descrive la «Cura Ludovico» come «una proiezione cinematografica», è anche «un meta-film cosciente di esserlo»<sup>[44]</sup>, lo è perché rinvia nel cinema un'arma adoperata dagli agenti di tali processi di estetizzazione di massa e, dunque, di costruzione – nella Germania hitleriana come in seguito – di un potere totalitario.

#### 4. Pura mattanza

Innegabile è che *Arancia meccanica* veicoli anche un giudizio sui giovani ribelli del '68, che Kubrick ritrae in Alex e la cui contestazione egli reputa funzionale al sistema, giacché avallata da spinte generalizzate al godimento che il potere, così svelandone l'intrinseca carica mortuaria, sa appunto convertire nei capisaldi della propria strategia di dominio, incentrata sulla «desublimazione repressiva» delle pulsioni individuali<sup>[45]</sup>. Ancor più chiaro è cosa il cineasta voglia tuttavia fare con le due pellicole successive: *Barry Lyndon* (1975) e *Shining* (1980). Indicare il motore della storia umana, che sempre produce, a parer suo, forme inedite di però invariabili legittimazioni sociali del belluino stato di natura primordiale, nella progressiva ritualizzazione civile di quella conflittualità edipica, di quella lotta per l'autoaffermazione condotta da ogni generazione nuova contro la precedente, che devono alla famiglia – bersaglio polemico già degli altri film del regista – la loro codificazione non solo simbolica.

Anche *Barry Lyndon* può essere considerato una distopia: o meglio, un «film di fantascienza ambientato nel Settecento». Per un verso, colpisce infatti «alle spalle il secolo dei Lumi» mediante «la destrutturazione cinematografica» delle sue fonti pittoriche, traslate in una galleria di tableaux vivants incaricati di smitizzarne le retoriche emancipatrici. Dall'altra parte, aspira in tal modo a proporci una genealogia di quella «cultura delle immagini come forma di potere sociale» che, affermatasi nel secolo borghese, diviene l'essenza stessa della totalitaria sovranità capitalistica novecentesca quale *Arancia meccanica* la raffigura. Estroflette allora la propria ispirazione meta-filmica per raccontarci non tanto la civiltà illuministica, quanto la nostra epoca piccolo-borghese, «che radicalizza ed esaspera la sfrontata visibilità settecentesca» traducendola – anche servendosi dei peculiari codici cinematografici – in consumistica, e repressiva, logica spettacolare<sup>[46]</sup>.

Caduto in miseria dopo la precoce morte del padre e presto indotto a ripudiare qualsivoglia concezione romantica dell'amore o dell'esistenza, Barry ci è quindi presentato come un individuo che, percependosi socialmente menomato, si sente vivo solo «in stato di sfida» e «in duello», ossia accettando una costante guerra col mondo pur di nutrire il sogno di un riconoscimento pubblico. Egli è l'ennesima controfigura del self-made man offertaci da Kubrick: un cinico pronto a battersi su questo o quel fronte, ad approfittare di questa o quella situazione, a tradire questa o quella fede perché incline ad assecondare un suo impulso originario, un po' come, all'inizio di *Arancia meccanica*, fa Alex. Personaggio del quale ricalcherà la sorte: il «gioco sociale», cui egli prenderà parte, si avvarrà di questa sua pulsione egotistica per spossessare Barry di sé. Lo renderà «un "assente" di fronte alle proprie scelte»; ne farà «un "collage" non riuscito» di desideri alienati; lo trasformerà in una marionetta, priva di «intimità» e manovrata da una «Storia» che in nulla differisce da un'impersonale corsa al massacro. E soprattutto lo irriderà. Sia perché egli otterrà sì l'ambito titolo nobiliare, ma in un'era in cui – alla vigilia e poi per effetto della rivoluzione francese – proprio tale onorificenza lo getterà nel novero non dei vivi, ma – spiega la didascalia finale del film – di quei padroni condannati a morte da un'improvvisa «vulnerabilità», appunto dovuta ai loro nomi signorili. Sia perché una reale amputazione, quella di una gamba, Barry dovrà in ultimo patirla, e ciò non gli consentirà più di combattere per emanciparsi dal suo rango di scarto sociale<sup>[47]</sup>.

Come già in *2001* o in *Arancia meccanica*, Kubrick torna quindi a smentire ogni superomistica illusione nicciana: in qualsiasi tempo e luogo, ad attendere gli umani è sempre stato, e sempre sarà, un destino di scacco e dissimulata barbarie. Un destino al quale, lo si anticipava, ciascun individuo è anzitutto educato dalla propria famiglia. Quella di Barry è infatti anche la vicenda di un figlio che non «sfugge al corpo della madre»<sup>[48]</sup>, sola persona cui egli resti devoto e che sa legarlo a sé stimolandone, per trarne ella pure profitto, l'ansia di rivalsa. Cioè il cupio dissolvi, se l'istituto familiare assolve appunto, per il cineasta, il compito di cui egli lo incolpa in *Shining*: assicurarsi che ogni nuovo nato introietti la logica di macelleria sociale che disciplina la civiltà. Perché, traslando la favola sì nera, ma dal consolatorio lieto fine morale, regalataci da un narratore, King, ligio a uno sguardo «religioso» sulle cose, «convinto che esistano valori assoluti come il Bene e il Male», sicché incline a scommettere su principi «tradizionali» quali «famiglia, fedeltà e senso dell'onore»<sup>[49]</sup>, in un film che rivisita le regole del genere horror per dichiarare invece ineludibile, nella storia umana, il trionfo dell'abominio etico, altro il regista non vuol fare che dipingere l'intera nostra vicenda al pari di una consacrazione culturale di quelle cerimonie antropofagiche officiate di padre in figlio.

Si divora, e ci si divora, senza tregua, nello *Shining* di Kubrick. Per raggiungere l'Overlook Hotel, chiara allegoria della millenaria società umana, i Torrance non devono solo lasciarsi inghiottire da un paesaggio montano che richiama la natura primordiale immaginata nel prologo di *2001* o compiere un viaggio la cui durata, tre ore e mezza, è la medesima di *Barry Lyndon*. La famigliola deve pure transitare da un valico del Colorado sul quale, al tempo delle traversate, una spedizione fu sepolta sotto la neve e alcuni pionieri si mantennero vivi praticando il cannibalismo. L'albergo stesso sorge sui resti di un antico cimitero indiano – cioè, metaforicamente, sull'ossario di un'etnia spolpata dai dominatori – e vanta sia una sala congelatore tanto stipata di carni – dunque di cadaveri di animali squartati – che, scopriamo, vi si potrebbe soggiornare un anno senza mangiare due volte la stessa cosa, sia una dispensa ugualmente ricolma dei cibi più vari. E quando Jack, ossia il Padre, prenderà le sembianze, tutte assieme, di Saturno, del Minotauro, di Dedalo, di Laio, di Abramo, che altro vorrà fare a Danny, il Figlio, e quindi a un erede che assumerà i connotati, simultaneamente, di Giove, di Teseo, di Icaro, di Edipo, di Isacco, o a una Moglie e Madre, Wendy, che simbolicamente si convertirà, al contempo, in Rea e in Giocasta, se non ridurli in pezzi – cioè macellarli al pari delle bestie di cui l'uomo si nutre – con un'accetta che ci apparirà la diretta erede dell'osso utilizzato dall'ominide intento, nell'ouverture di *2001*, a massacrare un rivale? E anche Wendy non cercherà forse di difendersi dal marito usando, per fracassare gli arti dell'aggressore, una mazza da baseball che si rivelerà un'ulteriore epifania di quell'arma primitiva?

*Shining* è allora una requisitoria contro la colonialista società patriarcale impostasi in Occidente e che, largendogli in cambio potere di vita e di morte su donne, minori e identità altre, ha sempre preteso da un pater familias ovviamente bianco e devoto che egli agisse per il mantenimento dell'ordine dato, iniziando ad esso o, se ribelli, addirittura sopprimendo i propri sottoposti. Jack è appunto richiesto di mantenere l'Overlook Hotel incarnando la stessa legge che, in passato, ha favorito l'olocausto delle minoranze (dei nativi americani, per esempio) e indotto ogni padre di famiglia e custode dell'albergo, cioè della civiltà, a sacrificare rampolli, coniugi e "diversi" che, al pari di Danny, di Wendy o del cuoco di colore Halloran, costituissero una minaccia per il sistema. Né Kubrick ci offre speranza alcuna. Jack fallisce nel tentativo di eliminare moglie e figlio: è vero. Solo che, nell'epilogo del film, dapprima lo scorgiamo assiderato, ma comunque non morto, e poi lo riconosciamo in una foto appesa a una parete dell'Overlook Hotel e datata 4 luglio 1921<sup>[50]</sup>, epoca in cui egli non poteva ancora essere nato ed era semmai già vivo il suo ideale sosia: il genitore. Sicché il messaggio risulta esplicito: quella trasfigurata da *Shining* è l'immutabile vicenda di un processo di civilizzazione che congela ciclicamente i padri nella forma di carnefici e che sempre pretende, dai figli scampati alla violenza paterna, di rendersi, a loro volta, nomoteti sanguinari.

Anche perché la luccicanza ricevuta in dono da Danny (e da Halloran) non è un potere salvifico o una messianica accensione utopistica, ma una facoltà, giudicata paranormale, in tutto però simile a una lucida filosofia della storia fondata su un'antropologia radicalmente negativa. Essa è infatti una sorta di sapienza, paradossalmente illuministica, che permette, a chi l'abbia acquisita, di interpretare il passato o immaginare il futuro per ciò che il



primo è stato e il secondo sarà: un fluviale spargimento di sangue. Di qui le peculiari scelte cromatiche di *Shining*, che mira a inquietarci scommettendo – più che su un rosso eletto appunto a simbolo delle tante stragi con cui ci accusa di appagarci – su un bianco che si fa emblema dell'inclinazione del nostro razionalismo a produrre morte. Di qui, però, anche la più fosca tra le diagnosi che il film ci consegna: neppure le vittime sapranno mai spezzare tale catena mimetica della violenza. Esse potranno impiegare la loro luccicanza per cercare di resistere, tutte assieme, ai prevaricatori: è la via tracciata da Halloran. O proveranno, come Danny, a convertirla in un'arma con cui contrattaccare gli aggressori. Ma, in entrambi i casi, la loro resterà una pur legittima lotta per la mera sopravvivenza, che a ulteriori repliche brutali presterà il fianco giacché, non ispirata a una differente scienza dell'umano, essa non avrà frattanto veicolato, persino quando vittoriosa, un'idea di società alternativa a quella da sempre egemone.

Clone, al pari di Alex o Barry Lyndon, del nascituro Star-Child di *2001*, neanche Danny è dunque una promessa di superuomo. Somiglia piuttosto – in un film che, ligio alle tesi esposte da Freud nel *Perturbante*, vuol ribadire come il terrore sorga in noi quando ci appaia sotto una luce nuova ciò che pensavamo di conoscere – a un Gesù incapace di predicare la buona novella, seppur salvatosi da un Giuseppe mutatosi in Erode e da una Maria troppo a lungo propensa non ad accudire il potenziale redentore da lei partorito, ma a salvaguardare il pubblico decoro del suo nucleo familiare evitando di denunciare il dispotismo del marito. Ed è in quest'ottica che *Shining* svaluta, con quella sacra, ogni altra famiglia e, in special modo, la classica famigliola della middle-class statunitense. La follia di Jack è infatti anche quella di uno scrittore in «impasse creativa», cioè di un self-made man frustrato e quindi risentito coi propri cari; nonché la pazzia di un individuo che ha visto il «sogno americano», da lui coltivato, trasformarsi in «incubo dopo Vietnam, Watergate e altri errori del capitalismo»<sup>[51]</sup>. Laddove Wendy è un'Alice che, pur di continuare a baloccarsi nel suo Paese delle Meraviglie, non intenderebbe aprire gli occhi sulla realtà, salvo convincersi infine a farlo quando il figlio, novello Pollicino, dovrà scoprire ormai da solo la strada per la salvezza: invece di ricalcare le orme della legge paterna, fondata sul consumistico imperativo categorico di correre sempre in avanti per saziare appetiti ogni volta nuovi, cibarsi di un'intelligenza che gli intimi, quando necessario, di tornare sui propri passi o, quantomeno, di ponderare al meglio ciascuno di essi.

##### 5. L'uomo alla fine dell'uomo

Proprio l'intento di sondare, una volta di più, la pulsione cannibalica sottesa all'american way of life spinge Kubrick a correggere idealmente se stesso. A tornare cioè a misurarsi col tema della guerra in una pellicola, *Full Metal Jacket* (1987), la cui radicale «prosaicità» smentisca il «lirismo» esibito da *Paura e desiderio* per negare la possibilità di scorgere, nei conflitti bellici, anche manifestazioni di «idealismo», se ad esserci ora mostrate sono la «quotidianità» e la «mediocrità» di militari ritratti come «persone poco interessanti, banali, che hanno scelto la sicurezza derivante dall'appartenenza a un gruppo» e che mai «riflettono sulla vita e la morte», ambendo unicamente a identificarsi con la loro «funzione» di macchine assassine<sup>[52]</sup>. In tal modo, la «guerra americana» per eccellenza, quella in Vietnam, non è solo spogliata di ogni legittimazione etica, ma anche rappresentata – come nell'inquadratura in cui osserviamo alcuni marines con gli occhi dei cadaveri, stesi in terra, di due soldati – «dal punto di vista della morte»<sup>[53]</sup>. E però di una morte da intendersi non tanto quale rischio che giocoforza incombe sui soldati, bensì come condizione normalmente scontata dai supposti vivi in una società che tutti li espropria delle loro individualità, per poi anche mandarne taluni a mutarsi in salme combattendo le sue deliranti guerre. Perché l'addestramento militare, descrittoci nella prima metà di *Full Metal Jacket*, d'altro non diviene l'iperrealistico specchio deformato che dei processi di costruzione delle soggettività imposti, finanche ai civili, dalla retorica dominante.

Erede diretto del fumettistico, elementare nadsat parlato da Alex e dalla sua banda di Drughy in *Arancia meccanica*, il greve, parossistico linguaggio, cui ricorre l'istruttore Hartman a Parris Island, scaturisce, esso pure, da un'immaginifica esasperazione dei *Principi della neolingua* sondati da Orwell nell'*Appendice a 1984*. È quindi spia di una società totalitaria che inibisce qualsiasi «forma di pensiero» alternativa a quella egemone e rende ciascun discorso «il più possibile indipendente dall'autocoscienza», degradandolo a mero grugnito animalesco<sup>[54]</sup>. E ciò per ridurre gli individui a vuoti ingranaggi di un'asfittica ideologia maschilista che,

forzandoli a riconoscersi esclusivamente nei loro istinti primari, li convinca a erotizzare, in difesa di un sistema fondato su una bulimica pulsione di morte, la fecale attitudine omicida che fin dalla nascita ne governa i desideri, sia in caso essi aspirino a un appagamento sociale che potranno però raggiungere solo lavorando all'altrui débâcle e godendone, sia quando, in battaglia, saranno chiamati a ravvisare, nei fucili in dotazione, i surrogati dei propri membri virili in erezione, sì da renderli lo «strumento» di un «cuore di pietra» che li persuada di poter provare piacere unicamente sfogando un'orgasmica «volontà di uccidere». Sicché un'ideologia capace appunto di trasformare in un "full metal jacket", cioè in una cartuccia sempre carica, qualsivoglia civile non meno di ciascun marine, intimando il sacrificio, persino volontario, di ogni "diverso" che non si convinca a incarnarne perfettamente gli assiomi e che essa ritrae al pari di un «ateo», di un «comunista» o – come accade, nel film, alla recluta ribattezzata "Palla di Lardo" dall'istruttore – di una femminuccia, e dunque di un corpo inadeguato sia alla lotta sociale sia alla guerra propriamente detta.

E che Kubrick consideri imm modificabile un simile quadro lo attesta il personaggio di quel soldato, non per nulla soprannominato "Joker", che indossa un casco con la scritta "Born to kill" ed esibisce una spilla col simbolo della pace per alludere, egli spiega, a «una teoria junghiana» incentrata sulla «dualità dell'essere umano». Impossibilitati a maturare una reale autonomia di giudizio, gli individui, vuol dirci cioè il cineasta, possono tutt'al più patire una claunesca, remissiva dissociazione schizoide tra una solo verbale critica al sistema, che ne metta ipocritamente a tacere i residuali scrupoli di coscienza, e il rispetto delle ineludibili missioni di morte assegnate loro da una sovranità che essi mai riterranno concretamente scalfibile. Anche "Joker", nel tornare dal fronte, potrà quindi risultare sufficientemente disumanizzato da intonare, assieme ai commilitoni, l'ebete "Marcia di Topolino" che spesso risuona nei campi-scuola americani. Il tutto dopo aver constatato, in qualità di reporter della stampa militare, come la guerra, che principalmente si alimenta di propaganda, sia in fondo una delle tante escrescenze estetizzanti della propria tumorale "società dello spettacolo". E dopo aver raccolto un'ulteriore prova circa l'invincibile legge sanguinaria che quest'ultima impone. Infliggergli il colpo di grazia, invece di lasciarlo ad agonizzare, si era cioè dimostrato il solo modo concesso a "Joker" per esprimere la sua pietà verso un cecchino vietnamita infine rivelatosi una donna. E dunque una delle vittime per antonomasia della fallocentrica civiltà patriarcale già raffigurata in *Shining*, nonché una simbolica reincarnazione di quel "Palla di lardo" che, reputato appunto scarsamente virile dal corpo dei marines e percependosi ostaggio di immutabili meccanismi sociali, aveva scelto di giustiziarsi da solo, non prima di aver inutilmente abbattuto Hartman.

Si può allora notare una paradossale continuità tra *Full Metal Jacket* e l'ultima pellicola girata da Kubrick: *Eyes Wide Shut* (1999). Almeno a patto di cogliere, tra i numerosi significati che i complessi significanti di tale multiforme «dispositivo ermeneutico»<sup>[55]</sup> veicolano, pure quelli infine suggeriti da un invito, «Scopare», che è anche la parola che sigilla l'opera intera del cineasta.

A prodursi in siffatta esortazione è, questa volta, un'Alice non metaforica, quale si era rivelata Wendy in *Shining*, ma autentica. Un'Alice il cui statuario corpo nudo, all'inizio del film, era assunto a emblema di un desiderio sessuale tanto assoluto quanto la brama di ergersi al rango di divinità nutrita dagli uomini fin dall'alba dei tempi e simboleggiata, in *2001*, dal monolito. E un'Alice che, parallelamente al marito, aveva poi intrapreso un viaggio al di là dello specchio della sua realtà di borghese, correndo il rischio, con ancor più forza percepito dal coniuge, di annichilirsi in quell'immaginario, del tutto erotizzato, da cui scopriamo sedotte le pure maschere di individui via via incontrate da Bill – questo il nome del consorte – nei propri tragitti notturni per una città-mondo in grado di feticizzare qualsivoglia soggettiva illusione di godimento. In altre parole, nelle sue ricognizioni di una società incline a proporsi come un fastoso rito sadiano delle fornicazioni e del potere. Orgia interdotta a gran parte degli umani – ugualmente però disposti a ripudiare ogni vincolo etico pur di coltivare la speranza, per sé tuttavia letale, di accedervi (tanto che Bill apprende di appartenere a una comunità in cui padri male in arnese sbarcano il lunario facendo prostituire le figlie e tale diffusa aspirazione al lusso avalla un'impunita attitudine al crimine) –, e invece riservata a un'esigua schiera di intangibili privilegiati (tra i quali il personaggio non per nulla interpretato da un regista, Sydney Pollack, volendo Kubrick rimarcare, una volta di più, il ruolo giocato dal medium cinematografico

in una simile deriva voyeuristica della civiltà occidentale).

Di conseguenza, la richiesta di copulare che Alice rivolge al marito (e che sembra un'ironica allusione kubrickiana alle battute conclusive di un noto thriller erotico di qualche anno prima<sup>[56]</sup>) non va intesa come un'ingiunzione a riscoprire nell'amore coniugale una consuetudine grazie alla quale due individui possano risvegliarsi – per dirla col titolo della novella di Schnitzler da cui il film è tratto – da ogni loro *Doppio sogno* di intenso piacere infine rivelatosi un duplice incubo, così da tornare a vivere l'autenticità di un desiderio che l'ordine capitalistico intima a ciascuno di percepire solo in forma alienata. Né va giudicato, il diktat di Alice, un'implicita esaltazione della famiglia quale riserva di valori, magari tradizionali, concessa agli umani per schivare le tentazioni autodistruttive offerte loro da una società tanto mercificata quanto laicista. È infatti a comportarsi da amanti e non da genitori, da licenziosi e non da casti, che ella esorta il consorte, peraltro in un negozio ove essi si trovano con la figlioletta per scegliere i regali di Natale.

Piuttosto, Alice incita il coniuge a cercare, insieme con lei, l'impossibile. Ad agire, cioè, senza desiderio, essendo quest'ultimo ormai divenuto l'arma con la quale la società espropria ognuno di sé e persino lo annienta. E quindi a trarre una pur elementare quota di piacere dall'ostinazione a sopravvivere – e magari a riprodursi, per impedire l'estinzione della specie – in qualità non più di esseri evoluti ma di primati, se, fuori dalla percezione di propri desideri o al netto dei tentativi di realizzarli, quello che, con gli individui, smette di sussistere è, addirittura, l'umano in quanto tale. Ragion per cui, Kubrick si congeda dal pubblico con un'ulteriore, apocalittica smentita di ogni illusione superomistica: dopo aver tracciato una lunga scia di sangue dietro di sé, l'uomo sarà infine azzerato o dai processi di civilizzazione da lui stesso avviati o dai propri sforzi per recuperare una mitica condizione pre-culturale. La sua feroce natura autodistruttiva.

#### Note

- [1] E. Ugenti, *Le età di Stanley Kubrick*, in E. Carocci (a cura di), *Stanley Kubrick*, Venezia, Marsilio, 2019, p. 32.
- [2] Sulle mire filosofiche di *Paura e desiderio*, cfr. R. Eugeni, *Invito al cinema di Kubrick*, Milano, Mursia, 1995, pp. 27-29.
- [3] M. Cometa, *La cultura visuale di Stanley Kubrick*, in U. Cantone (a cura di), *Le carte di Kubrick. Pubblicità e letteratura di un genio del cinema*, Palermo, Sellerio, 2009, pp. 36, 38.
- [4] Su tali nuclei tematici, riconoscibili nell'opera del cineasta, si legga R. Eugeni, *Invito al cinema di Kubrick*, cit.
- [5] S. Kubrick, *Non ho risposte semplici. Il genio del cinema si racconta*, a cura di G.D. Phillips, Roma, minimum fax, 2015, p. 105.
- [6] *Ibidem*.
- [7] Ivi, p. 210.
- [8] G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989, pp. 227-228.
- [9] Si chiama non per nulla Proteus il triste «cagnolone bastonato» di quel generale che, in *Paura e desiderio*, ha l'identico volto del proprio assassino.
- [10] E. Ugenti, *Le età di Stanley Kubrick*, in E. Carocci (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., pp. 39, 37. Su tale caratterizzazione dei protagonisti delle due pellicole, Ugenti stesso rimanda a J. Naremore, *Su Kubrick*, Torno, Kaplan, 2009, p. 81.

- [11] M. Chion, *Stanley Kubrick. L'umano, né più né meno*, Torino, Lindau, 2006, pp. 96, 92-93.
- [12] Ivi, p. 93.
- [13] Ivi, p. 106.
- [14] Ivi, p. 113.
- [15] Ivi, pp. 115, 117.
- [16] Circa siffatta predilezione stilistica del cineasta, si legga J. Naremore, *Su Kubrick*, cit., p. 36.
- [17] M. Chion, *Stanley Kubrick*, cit., p. 172.
- [18] Ivi, p. 158.
- [19] Ivi, pp. 163-164, 166.
- [20] R. Venturelli, *L'età del noir. Ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940-60*, Torino, Einaudi, 2007, p. 443.
- [21] Ivi, p. 445.
- [22] R. Lasagna, *Il mondo di Kubrick. Cinema, estetica, filosofia*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, p. 20.
- [23] Ivi, p. 21.
- [24] A notare due fasi nell'opera dell'autore è B. Krohn nel suo *Stanley Kubrick*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2010, p. 48.
- [25] F. De Bernardinis, *L'immagine secondo Kubrick*, Torino, Lindau, 2003, pp. 30, 12.
- [26] S. Bernardi, *Kubrick e Lolita, «per sempre»*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Overlooking Kubrick. La storia, la messa in scena, lo sguardo, il montaggio, la psiche*, Roma, Audino, 2006, pp. 61-73.
- [27] Si legga, in tal senso, M. Ciment, *Stanley Kubrick*, Milano, Rizzoli, 2007.
- [28] F. Nietzsche, *Così parlo Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Milano, Adelphi, 1976, p. 6.
- [29] P. Krämer, «2001: Odissea nello spazio», in E. Carocci (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., p. 73.
- [30] F. Nietzsche, *Così parlo Zarathustra*, cit., p. 8.
- [31] Id., *Il nichilismo europeo. Frammento di Lenzerheide*, a cura di G. Campioni, Milano, Adelphi, 2006, pp. 19-20.
- [32] Id., *Così parlo Zarathustra*, cit., p. 6.
- [33] Id., *Il nichilismo europeo*, cit., pp. 13-14.
- [34] Lo si ricorda in P. Krämer, «2001: Odissea nello spazio», in E. Carocci (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., p. 68.
- [35] S. Kubrick, *Non ho risposte semplici*, cit., p. 79.
- [36] Cfr. M. Ciment, *Stanley Kubrick*, cit.

[37] G. Marrone, *La Cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 30, 41.

[38] Cfr. M. Foucault, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1999.

[39] I. Illich, *I fiumi a nord del futuro. Testamento raccolto da David Cayley*, a cura di D. Cayley, Macerata, Quodlibet, 2009.

[40] S. Kubrick, *Non ho risposte semplici*, cit., p. 137.

[41] Ivi, p. 83.

[42] G. Marrone, *La Cura Ludovico*, cit., pp. 53, 50.

[43] G. Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo*, in Id., «*La società dello spettacolo*» seguita dai «*Commentari sulla società dello spettacolo*», Milano, Baldini&Castoldi, 1997, pp. 194, 222, 232, 206-207, 209, 214, 240.

[44] G. Marrone, *La Cura Ludovico*, cit., p. 133.

[45] H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 69-95.

[46] M. Guerra, «*Barry Lyndon*», in E. Carocci (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., pp. 104-107.

[47] M. Chion, *Stanley Kubrick*, cit., pp. 394-398.

[48] Ivi, p. 393.

[49] Si citano tali parole di King in A. Gnocchi, *I segreti di «Shining». King contro Kubrick*, Siena, Barney, 2015, p. 30.

[50] Siffatta indicazione cronologica, oltre ad alludere alla Dichiarazione d'indipendenza degli Stati Uniti d'America, firmata il 4 luglio del 1776, è forse l'omaggio di Kubrick a un film di Victor Sjöström, *Il carretto fantasma*, che appunto risale al 1921 e ha ispirato le sequenze di *Shining* in cui vediamo Jack sfondare, con un'ascia, la parte superiore di una porta e aprirne poi la serratura.

[51] A. Gnocchi, *I segreti di «Shining»*, cit., p. 77.

[52] M. Chion, *Stanley Kubrick*, cit., pp. 479, 470-471, 466-467.

[53] F. De Bernardinis, *L'immagine secondo Kubrick*, cit., p. 106.

[54] G. Orwell, *Romanzi e saggi*, a cura di G. Bulla, Milano, Mondadori, 2000, pp. 1219, 1229.

[55] R. Eugeni, «*Eyes Wide Shut*», in E. Carocci (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., p. 153.

[56] Al termine di *Basic Instinct* (1992) di Paul Verhoeven, il detective Nick Curran, dopo un amplesso con la dark lady con cui ha ormai stretto una relazione stabile, Catherine Tramell, sottopone all'amante questo progetto di coppia: «Alleviamo marmocchi, scopiamo come ricci, e viviamo felici e contenti». La donna dissente solo in minima parte: «Non mi piacciono i marmocchi».