



Università degli Studi di Ferrara

DOTTORATO DI RICERCA IN
Modelli, linguaggi e tradizioni della cultura occidentale.

CICLO XXII

COORDINATORE Prof. Paolo Fabbri

Stanley Kubrick e le Arti visive.

Da *2001:Odissea nello spazio* a *Eyes Wide Shut*.

Settore Scientifico Disciplinare L – Art / 06

Dottorando

Dott. **Matiz Laura**

Tutore

Prof. **Boschi Alberto**

(firma)

(firma)

Anni 2007/2009

INDICE

Introduzione	5
I. Stanley Kubrick fotografo (1945-1950)	9
I.1 La formazione e gli anni giovanili.	9
I.2 Le fotografie per «Look».	14
I.3 Dalla fotografia all'inquadratura cinematografica.	22
I.4 Fotografia e film. Analisi di due casi emblematici: <i>Prizefighter</i> e la <i>War Room</i> .	27
II. Da 2001: Odissea nello spazio a Eyes Wide Shut (1968-1999)	37
II.1 Kubrick sceglie di vivere nel Regno Unito.	37
II.2 Kubrick e le arti visive.	39
II.2.1 Le carte di Kubrick.	42
II.2.2 Kubrick Neo-Classico.	47
II.2.3 Kubrick e gli <i>storyboard</i> .	49
III. Analisi iconografica di progetti incompiuti	53
III.1 <i>Napoleon</i>	53
III.1.1 Genesi del progetto.	53
III.1.2 La sceneggiatura e i paralleli visivi con i film successivi.	56
III.1.3 I costumi.	60
III.1.4 Lo stile e la tecnologia applicati alle immagini.	62
III.1.5 Ruth Sobotka-Joséphine de Beauharnais e ritorno.	65
III.1.6 Le figure femminili nel <i>Napoleon</i> .	68
III.1.7 Le scene di battaglia, la sceneggiatura e le arti visive.	69
III.1.8 Descrizione del materiale preparatorio e sue applicazioni.	74
III.1.9 La caricatura, un esempio specifico di metodologia iconografica	78
III.1.10 L'allegoria e il ritratto, due generi pittorici prestatati all'arte cinematografica.	82
III.1.11 Iconografie desuete.	83
III.1.12 Le illustrazioni-documento di Faber Du Faur.	86
III.1.13 "Job": l'illustrazione per ragazzi come fonte iconografica privilegiata.	90
III.1.14 L'iconografia di Napoleone I nelle arti visive e l'originalità di Stanley Kubrick.	106
III.1.15 Le note autografe di Kubrick sul progetto.	109
III.1.16 Le immagini del <i>Picture File</i> e i paralleli visivi con i film successivi.	118
III.1.17 Brani della sceneggiatura desunti dalle fonti iconografiche.	121

III.2 <i>A.I. Artificial Intelligence</i>	126
III.2.1 Genesi del progetto.	126
III.2.2 La sceneggiatura.	128
III.2.3 I disegni di Chris Baker.	132
IV. Elementi di analisi iconografica	149
IV.1 <i>2001: A Space Odyssey (2001: odissea nello spazio, 1968)</i>	149
IV.1.1 Genesi del progetto.	149
IV.1.2 Il Monolito.	153
IV.1.3 La Porta delle Stelle.	160
IV.1.4 Analisi di brani della sceneggiatura.	166
IV.1.5 <i>Design in 2001.</i>	169
IV.1.6 <i>Branding 2001.</i>	170
IV.2 <i>A Clockwork Orange (Arancia meccanica, 1971)</i>	173
IV.2.1 Genesi del progetto.	173
IV.2.2 La Pop art.	175
IV.2.3 Analisi della sequenza dell'omicidio della Signora Weathers.	179
IV.3 <i>Barry Lyndon (Barry Lyndon, 1975)</i>	192
IV.3.1 Genesi del progetto.	192
IV.3.2 Daniel N. Chodowiecki.	193
IV.3.3 Adolph von Menzel.	198
IV.3.4 Ludovico Cardi detto il Cigoli.	201
IV.3.5 L'arte della ceroplastica.	205
IV.4 <i>The Shining (Shining, 1980)</i>	210
IV.4.1 Genesi del progetto.	210
IV.4.2 Analisi della prima sequenza.	212
IV.4.3 Kubrick architetto.	214
IV.4.4 Kubrick manierista.	219
IV.4.5 Hans Baldung Grien.	220
IV.5 <i>Eyes Wide Shut (Eyes Wide Shut, 1999)</i>	224
IV.5.1 Genesi del progetto.	224
IV.5.2 <i>L'incipit.</i>	226
IV.5.3 Alice e Bill allo specchio.	228
IV.5.4 <i>Eyes Wide Shut</i> e le arti visive.	229
IV.5.5 La sceneggiatura e le arti visive.	231

V. L'Atlante warburghiano come ipotesi di lettura e catalogazione delle iconografie kubrickiane.	237
V.1 Aby Warburg e <i>Mnemosyne</i> : per una teoria dell'immagine.	237
V.2 Analisi di fotogrammi come <i>Pathosformeln</i> dell' Atlante.	254
Immagini	261
Bibliografia delle immagini	353
Bibliografia	369
Apparati	379
Fotografie per «Look» 1945-1950.	
Nota dattiloscritta allegata alla sceneggiatura del 29 settembre 1969.	
Immagini e didascalie riferite a "Job".	
Immagini e didascalie riferite a Bombléd.	
Aby Warburg. Note biografiche.	
Warburg Institute.	
<i>Driving Mr.Kubrick. La mia vita a 30 miglia all'ora.</i>	
Nota dattiloscritta da Stanley Kubrick sull'uso della <i>front-projection</i> .	
Brani sottolineati da Kubrick e note autografe.	
Inventario del materiale di ricerca per la pre-produzione del <i>Napoleon</i> .	
Sinossi del trattamento di <i>A.I.</i>	
L'Archivio Stanley Kubrick a Londra.	

INTRODUZIONE

Gli studi dedicati al regista americano Stanley Kubrick (New York, 1928- St.Albans, Londra, 1999) hanno ricevuto un rinnovato impulso a partire dal primo decennio del nuovo secolo. Due importanti volumi curati da Alison Castle per Taschen e l'istituzione dell'Archivio Stanley Kubrick a Londra presso il London College of Communications in zona Elephant & Castle hanno permesso di accedere, per la prima volta, al materiale di proprietà del regista. Il presente lavoro si è interessato a uno specifico aspetto dell'attività di Stanley Kubrick, quello che avvicina i suoi fotogrammi e le sue sequenze-fotogrammi alle arti visive. Il primo capitolo è dedicato alla formazione giovanile del regista in cui sono già evidenti numerosi contatti con varie forme di espressione artistica. I doppi spettacoli cinematografici al Loew's Paradise sulla Grand Concourse e al Rko Fordham, le lezioni di acquerello presso l'Art Students League di New York tenute da Ann Goldthwaite costituiscono il primo forte contatto con le arti visive. Aaron Traister, il professore d'inglese e Herman Getter, responsabile del programma artistico al Taft, trasmettono la passione per la letteratura e per la storia dell'arte e contribuiscono a stimolare il giovane allievo verso l'approfondimento della tecnica cinematografica. Gli anni dal 1945 al 1950 sono dedicati all'attività fotografica come professionista per la rivista americana «Look». Grazie ad alcuni servizi, Kubrick è nuovamente in contatto con il mondo dell'arte rappresentato dallo scultore di origine armena Koren der Harootian, dallo scultore svedese Carl Milles, dal cartoonist Peter Arno e dal pittore George Grosz. L'amore per la satira e la caricatura che caratterizza l'intero *corpus* artistico di Stanley Kubrick ha le sue radici nel servizio per la rivista americana dedicato a una cena organizzata dal St. Louis Advertising Club. In quest'occasione Kubrick fotografa le creazioni umoristiche che mettono in ridicolo il presidente Truman e altri politici locali. Gli scatti al Beaux Arts Ball permettono al giovane fotografo di avvicinare artisti e studenti d'arte abbigliati con costumi copiati da dipinti surrealisti e classici. Il capitolo dedicato all'attività di Kubrick fotografo si arricchisce grazie al contributo della moglie Christiane che pubblica numerosi scatti eseguiti dal marito lungo tutto l'arco della sua carriera. La mostra allestita a Milano a Palazzo della Ragione dal 16 aprile 2010 al 4 luglio 2010 curata da Rainer F.Crone, getta nuova luce sugli scatti realizzati dal giovane Kubrick. Quest'ampia documentazione permette di approfondire quello che in sede critica era già stato accennato ossia che la formazione di Kubrick come fotografo abbia influenzato il suo modo di concepire e fare cinema. Il lavoro presso la rivista «Look» pone le basi per quel peculiare rapporto tra parola e immagine che troverà riscontro in molti film del regista americano. La fase di selezione delle fotografie avveniva in dipendenza di una sorta di testo scritto preparatorio. I giovani fotografi si formavano sul testo scritto dal direttore capo della rivista «Look» Dan Mich e dall'*art director* Edwin Eberman *The Technique of the Picture Story* del 1945. La procedura ivi descritta ha contribuito a strutturare il futuro modo di narrare per immagini di Kubrick. La scelta del soggetto è seguita da un'attenta documentazione quindi, editore e fotografo lavorano insieme per sviluppare uno *shooting script* preliminare anche se sul luogo delle riprese spesso avvenivano cambiamenti.

La particolare relazione testo-immagine viene approfondita con l'analisi di *Prizefighter* e il passaggio dalla sceneggiatura alla visualizzazione grafica grazie

all'approfondimento della nascita della *War Room*. La specifica conoscenza tecnica delle apparecchiature fotografiche da parte di Kubrick non era la norma ma rappresentava, nel sistema americano degli studi cinematografici, un'esotica eccezione. Grazie a questa capacità il regista potrà intervenire sul risultato estetico delle sue riprese creando immagini uniche per possibilità tecniche e contenuti iconografici.

La metà degli anni Sessanta segna un momento decisivo per la vita privata e professionale del regista che decide di stabilirsi definitivamente nel Regno Unito. A partire da 2001, Kubrick esercita un potere assoluto nelle trattative con la committenza e realizza in piena libertà e disponibilità di mezzi e tempi le sue creazioni artistiche che si caratterizzano per un'estrema vicinanza alle arti visive. Nel 1962 Kubrick trasferisce la sua attività in Gran Bretagna dove la produzione cinematografica e i sussidi alla produzione erano in forte ripresa. Il contratto firmato con la Warner Bros rende il regista libero nella scelta del soggetto e gli permette di lavorare nella più assoluta libertà creativa non avendo limiti di tempo né di finanziamenti. Il controllo totale del regista si estende alla forma definitiva da dare ai suoi lavori e alle modalità di distribuzione. Il capitolo dedicato al rapporto tra Kubrick e le arti visive approfondisce quello che la critica ha già evidenziato come "citazioni". Kubrick ha attinto a piene mani dai vari ambiti delle arti visive come fonte di ispirazione privilegiata per le sue creazioni. Lo scopo di questa ricerca è quello di criticare la patologica foga citazioni sta che ha caratterizzato la critica nel trattare del rapporto tra Kubrick e la storia dell'arte. Si è voluto smentire e ridimensionare molti dei prestiti comunemente accreditati e mettere in luce il travaglio cui è sottoposta la citazione nel momento in cui si innesta nel tessuto cinematografico. Kubrick vanta una grande consapevolezza nel maneggiare il prestito figurativo e sa valutare i rischi insiti in una simile operazione. Il regista si dimostra non uno spregiudicato saccheggiatore di fonti iconografiche ma autore attentissimo alla pertinenza della citazione rispetto ai contesti. L'inserito pittorico, scultoreo, architettonico si declina all'interno del testo filmico nella forma del *pastiche*, del *kitsch* e della contaminazione sapiente e colta. Il mito artistico di Stanley Kubrick si inserisce all'interno di una complessa modalità creativa propria dell'arte contemporanea. Vengono anche approfondite due particolari modalità di rapporto tra le opere di Kubrick e le arti visive. Quella instaurata con la fase di distribuzione dei film prende forma nelle brochure pubblicitarie, gli *art work*, le sceneggiature illustrate e le *novelizations* che definiscono una forte impronta autoriale e ripropongono il rapporto parola-immagine già analizzato in precedenza. La seconda, relativa agli *storyboard* svela come il regista "prelevi" l'opera d'arte e ne faccia una traccia visiva per costruire le sue narrazioni che procedono per unità e assomigliano in questo modo alle pagine di un libro illustrato.

La sezione dedicata all'analisi dei film si concentra prima su due casi particolari: *Napoleon* e *A.I. Artificial Intelligence*, entrambi mai realizzati dal regista. Di questi progetti abbiamo però una vasta quantità di materiale iconografico il cui studio permette interessanti osservazioni. Il progetto per un film sulla vita di Napoleone offre 15.000 immagini tratte dalla storia dell'arte. Lo studio di queste fonti ha permesso di delineare l'originale rapporto che Kubrick intrattiene con le diverse espressioni artistiche. Il regista si rivolge a iconografie tratte dalla cultura "alta" e ad altre più popolari trattandole con identica attenzione. La caricatura, l'allegoria e il ritratto sono alcuni esempi di come si sviluppi questo interesse. Le illustrazioni-documento di Faber du Faur e le illustrazioni per libri per ragazzi di "Job", Jacques Onfroy de Breville, costituiscono fonti iconografiche privilegiate. Sono stati sottolineati in particolare i punti di contatto tra l'opera di Job e quella del regista americano: propensione verso il caricaturale e lo humour, l'intento didattico-pedagogico, la vicinanza tra verità storica e il fiabesco, l'acribia filologica, la documentazione storica affiancata all'ispirazione da

testi iconografici del passato, il controllo totale in post-produzione e l'impiego della pratica fotografica per definire le "inquadrature".

I numerosissimi disegni di Chris Baker, per la visualizzazione di *Artificial Intelligence*, consentono di approfondire le scelte visive del regista e rivalutare la sua personalissima visione rispetto a quella realizzata da Steven Spielberg.

L'arco di tempo preso in esame comprende cinque dei sei film realizzati. *Full Metal Jacket* non è stato incluso per la sua evidente lontananza, rispetto agli altri, in rapporto alle arti visive. *2001* consente di approfondire alcune delle icone più memorabili dell'immaginario kubrickiano: il Monolito e la Porta delle Stelle. *Shining* offre nuovi spunti interpretativi legati alla corrente artistica del manierismo italiano e al rinascimento tedesco nella figura di Hans Baldung Grien. *Arancia meccanica* svela i delicati e discussi rapporti tra questo film e la Pop art americana e britannica. Tra le fonti iconografiche dichiarate dallo scenografo Ken Adam e dalla costumista Milena Canonero, per *Barry Lyndon*, spiccano i nomi di due artisti poco noti: Daniel N.Chodowiecki e Adolf von Menzel che hanno un'influenza considerevole nella struttura narrativa e iconografica del film. Infine con *Eyes Wide Shut* l'analisi si addentra in altri periodi della storia dell'arte senza che vengano omessi i riferimenti alle epoche più remote come la classicità greca. Klimt, Erté, Bonnard insieme alla poco conosciuta arte del *pochoir* contribuiscono a dare forme e colori alla pellicola.

La metodologia che lo studioso amburghese Aby Warburg applica allo studio della storia dell'arte e concretizza nella creazione delle tavole del suo Atlante organizzate secondo il succedersi di differenti formule di *pathos*, permette di completare lo studio delle sequenze tratte dai film, fino ad oggi espresse nella formula unidirezionale: sequenza → opera (autore, titolo, anno, tecnica artistica, misure, luogo di conservazione), con un approccio bidirezionale e di più ampio respiro: sequenza ↔ *Pathosformel*. Le immagini di Kubrick guardano alla classicità come il Rinascimento fiorentino delle tavole warburghiane si rivolge al passato per cercare soluzioni formali adatte a trasmettere formule di *pathos* che appartengono al mondo contemporaneo.

I. STANLEY KUBRICK FOTOGRAFO 1945-1950.

I.1 LA FORMAZIONE E GLI ANNI GIOVANILI.

Stanley Kubrick¹ nasce giovedì 26 luglio 1928 al Lying-In Hospital al 307 della Seconda Avenue di Manhattan. I suoi bisnonni paterni Hersh Kubrick e Leie Fuchs emigrano dall'Austria e raggiungono New York via Liverpool a bordo del Lusitania il 27 dicembre 1899. Si stabiliscono al 723 Est della Quinta strada a New York. Elias Kubrick, il nonno di Stanley, è il maggiore dei cinque figli di Hersh. Nel 1902, nonno Elias arriva in America sulla Statendam insieme a Rosa Spiegelblatt, la moglie rumena di diciannove anni incinta del loro primo figlio, Jacob (noto anche con i nomi di Jacques e Jack) che nasce il 21 maggio 1902. Il certificato di nascita riporta il nome Jacob Cubrick. Non si sa di preciso quando il cognome della famiglia assunse la forma attuale. Jack Kubrick ne decreta la nuova grafia sui documenti sanitari e sul certificato di matrimonio nel 1927. La madre di Stanley Kubrick, Gertrude Perveler è di origini austriache. Gertrude Perveler e Jacques Kubrick, medico, si sposano il 30 ottobre 1927 con una cerimonia ebraica nel Bronx. Qui la famiglia vive in un appartamento al 216 di Clinton Avenue in una palazzina di sei piani con il cortile posto all'incrocio tra la Centottantunesima e la Centottantaduesima Est. La carriera scolastica di Stanley inizia nell'autunno del 1934 alla Public School 3. Lo stesso anno nasce la sorella di Stanley, Barbara Mary Kubrick. L'inizio della carriera scolastica di Stanley è segnato da una scarsa frequenza alle lezioni. Durante il primo trimestre del primo anno fa sessantacinque giorni di assenza su centotrenta giorni di scuola. L'anno successivo cinquantacinque e la scarsa frequenza alle lezioni rimane una costante della sua limitata carriera scolastica.. Nei primi anni di scuola il giudizio degli insegnanti sui suoi rapporti interpersonali e sulla sua condotta è soggetto ad alti e bassi. Tra gennaio e giugno del 1936 Stanley inizia a prendere lezioni private. Dal settembre 1936 la frequenza alle lezioni aumenta notevolmente e nel febbraio 1938 non è registrata che qualche assenza. Nel giugno dello stesso anno inizia a frequentare la Public School 90. Nonostante la sua

¹ Le notizie biografiche provengono dal volume di Vincent Lo Brutto, *Stanley Kubrick. L'uomo dietro la leggenda*, Il Castoro, Milano, 2009.; per le ristampe delle fotografie scattate per «Look»: Rainer Crone e Petrus Schaesberg (a cura di), *Stanley Kubrick: Still Moving Pictures – Fotografien 1945-1950*, Schnell & Steiner, Munchen 1999, il volume riproduce 152 fotografie, stampate in ottima qualità. Non sono presenti le pagine originali di «Look» ma alcuni saggi critici sulle fotografie. Pubblicato anche in edizione francese per FNAC, 2000; Elisabetta Sgarbi (a cura di), *Stanley Kubrick: Ladro di sguardi – Fotografie di Fotografie – 1945 – 1949*, Bompiani, Milano, 1999, il libro raccoglie 76 fotografie scattate alle pagine originali di «Look» presenti alla Library of Congress. La qualità delle stampe è piuttosto bassa. Nella prima parte sono ristampate le fotografie, nella seconda le pagine intere della rivista; Christiane Kubrick, *Stanley Kubrick: a Life in Pictures*, Rizzoli, Milano, 2003, contiene la ristampa della prima fotografia acquistata da «Look» e alcuni dei provini per i vari reportage; Alison Castle (a cura di), *The Stanley Kubrick Archives*, Taschen, 2005, contiene un saggio di Gene D. Phillips relativo agli anni giovanili del regista, 35 fotografie e 17 provini scartati; Bernd Eichorn, Eleonor Emsbach, Gerold Hens, Natalie Lettenewitsch, Jeremy Gaines, Julian Namé (a cura di), *Stanley Kubrick*, catalogo della mostra di Francoforte, Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, 2004, alla mostra erano esposte più fotografie di quante ristampate nel volume (12); per maggiori dettagli e per la lista delle riviste che hanno pubblicato alcuni scatti, rimando all'indirizzo: www.archiviokubrick.it/opere/look/ristampe.html. Nella lista non sono presenti i libri curati da Rainer Crone, *Stanley Kubrick – Drama and Shadows* e *Stanley Kubrick: Fotografie*, catalogo della mostra di Milano, perché non riportano fotografie pubblicate su «Look» ma stampe dai negativi originali dei provini non utilizzati.

assidua frequenza, il suo comportamento e le relazioni con gli altri sono considerati insoddisfacenti. Stanley riceve un giudizio negativo per i suoi tratti caratteriali, per il modo di lavorare e giocare con i coetanei e di portare a termine i lavori assegnati. Ha poca cura nell'esecuzione dei compiti, non rispetta gli altri e ha scarsissima capacità di espressione. Nel giugno 1940, intorno al suo dodicesimo compleanno, Stanley viene espulso dalla Public School 90 del Bronx. I genitori decidono di mandarlo in California dagli zii Martin e Marion Perveler dove il ragazzino trascorre tre mesi nell'autunno del 1940 e altri tre nella primavera del 1941. Nel settembre 1941 Stanley entra all'ottavo anno della Public School 90 nel Bronx. Nonostante i pessimi voti e le scarse capacità relazionali, Stanley mostra forti potenzialità intellettive. Per stimolare il figlio verso nuovi interessi, il dottor Kubrick incoraggia il figlio a usare la sua macchina fotografica Graflex² e cerca di coinvolgerlo nello studio della letteratura nella sua ricchissima biblioteca. Il gioco degli scacchi³ si aggiunge a completare la triade di elementi su cui si basa lo sviluppo della futura carriera di fotografo e cineasta del giovane Stanley. Insieme a Marvin Traub, un ragazzino di soli quattro mesi più grande di Stanley che viveva al quinto piano dello stesso edificio della famiglia Kubrick, trascorrono interi pomeriggi in camera oscura a sviluppare fotografie. Il laboratorio fotografico casalingo si trovava nella stanza di Marvin. I due ragazzi sono affascinati dal lavoro di Arthur Fellig, fotografo di New York, noto con il soprannome di "Weegee". Tra le zone più frequentate da Stanley e Marvin c'era la Grand Concourse in cui dominava il celebre Loew's Paradise. I magici interni di quella struttura da quattromila posti avevano un soffitto con luci a forma di nuvole che si muovevano in un cielo immaginario. Disegnato seguendo i dettami del barocco italiano da John Eberson e inaugurato il 7 settembre 1929, il principesco cinema era interamente coperto di tappeti e aveva una quantità di corridoi e di statue degni di un castello. I bambini adoravano attraversare di corsa l'atrio spazioso, sedevano sulle alte sedie intagliate in stile inglese rinascimentale. Busti di personaggi celebri del calibro di William Shakespeare e Benjamin Franklin erano collocate in nicchie individuali. Lo stile eclettico spaziava da elementi egizi, decorazioni persiane, giardini all'italiana dipinti in *trompe l'oeil*, patii spagnoli, tocchi orientaleggianti per celebrare consapevolmente il *kitsch* e il *fiabesco*⁴. Durante i primi

² La Graflex è una macchina fotografica americana reflex ad alta velocità a una lente creata all'inizio del secolo e la prima a essere usata dai giornalisti. Era una macchina fotografica portatile con obiettivo fisso e otturatore a tendina che riusciva a fissare un'azione in rapido movimento. La Graflex metteva a fuoco attraverso la lente e scattava su pellicola di formato più professionale. Il primo apparecchio fotografico di Stanley Kubrick non fu un giocattolo per bambini ma uno strumento da professionisti e un invito a entrare nel mondo delle immagini.

³ "Anzitutto, persino i massimi maestri internazionali degli scacchi, per quanto a fondo analizzano una certa mossa, raramente possono prevedere come andrà a finire la partita. Così le loro decisioni su ogni mossa si basano in parte sull'intuito. Io ero un giocatore di scacchi abbastanza bravo ma naturalmente non possedevo la loro classe. Prima di avere qualcosa di meglio da fare (girare film), ho giocato in tornei di scacchi ai Club Marshall e Manhattan di New York e per soldi nei parchi e in altri posti. Tra le molte cose che gli scacchi vi insegnano c'è il fatto di controllare quell'emozione iniziale che provate quando vi accorgete che una mossa sembra buona. Vi esercitano a riflettere prima di eseguirla e a pensare con la stessa obiettività quando siete nei guai. Quando si gira un film si debbono prendere la maggior parte delle decisioni sempre di corsa e c'è una tendenza a girare sempre troppo impulsivamente. Occorre più disciplina di quanta ci si potrebbe immaginare per riflettere, anche solo per trenta secondi, nell'atmosfera rumorosa, confusionaria e ad alta pressione di un set cinematografico", Kubrick in Michel Ciment, *Stanley Kubrick*, Rizzoli, Milano, 1999, p.201.

⁴ La maggioranza di questi *Palaces* sono stati costruiti negli Stati Uniti negli anni tra la prima guerra mondiale e la Grande Depressione. Questi edifici spaziavano in stile per il loro stupefacente eclettismo degli interni. Le decorazioni prendevano spunto da tombe Maya, giardini pensili babilonesi, antichi dipinti, mosaici, stucchi, grottesche per ornare i muri dei *foyers* e le balconate. I proprietari non erano sempre consapevoli dell'origine storica delle decorazioni e gli edifici risultavano difficili da classificare architettonicamente. Lo storico Ben Hall ha commentato nel suo volume *The Best Remaining Seats: the*

venticinque anni del XX secolo l'intera New York abbracciava l'approccio eclettico per l'architettura. La costruzione di biblioteche, stazioni, uffici governativi e case private prevedeva ornamenti di altre epoche per abbellire le imponenti strutture. Gli architetti traevano ispirazione da testi contenenti motivi di elementi ornamentali di ogni epoca e cultura. Marvin e Stanley riescono a ottenere dei permessi per stare dietro le quinte durante i concerti di Frank Sinatra al Paramount Theatre di New York e scattare fotografie che documentavano un fenomeno culturale. Stanley prosegue gli studi superiori al William Howard Taft costruito nel 1941. Non frequenta assiduamente i corsi. Si reca invece due volte la settimana nei cinema locali, al Loew's Paradise e al Rko Fordham per vedere i doppi spettacoli. Tale fanatica frequenza non costituiva un tentativo consapevole di crearsi una cultura cinematografica ma sviluppò in lui una forte capacità critica e lo stimolò a diventare egli stesso regista. Il programma accademico convenzionale del Taft non catalizza l'attenzione di Stanley. Nel febbraio 1943, il sabato mattina, si reca alle lezioni di arte tenute presso la Art Students League di New York sulla Cinquantasettesima strada a Manhattan. Vi torna in aprile per seguire le lezioni di acquerello tenute da Ann Goldthwaite. Il giovane Stanley entra a fare parte dell'orchestra del William Howard Taft composta da una sessantina di studenti della scuola e diretta da Harry A. Feldman, primo violino del maestro Leopold Stokowski. Era un ottimo batterista. Intanto l'interesse per la fotografia continua a crescere e diventa un componente del club della fotografia del Taft High School supervisionato dal signor Sullivan. Stanley documenta le attività scolastiche e le fotografie vengono pubblicate nel giornale e nella rivista del Taft. Nonostante il talento fotografico nel complesso i risultati scolastici rimangono miseri e l'eccessivo numero di assenze fa segnalare il suo nome nell'apposito ufficio nella primavera del 1945. Il sistema scolastico si rivelò incapace di riconoscere e coltivare lo straordinario talento del ragazzo dotato di un temperamento artistico. Il 12 aprile 1945 muore il presidente Franklin Delano Roosevelt colpito da un'emorragia cerebrale sulla scrivania della "Little White House" a Warm Springs in Georgia mentre la pittrice Elizabeth Schoumatoff eseguiva il suo ritratto. La morte del presidente fu motivo di lutto nazionale. Stanley scatta una fotografia all'edicola all'angolo tra la Grand Concourse e la Centosettantaduesima strada al giornalaio seduto, afflitto in posa melanconica con gli occhi rivolti a terra e pieni di dolore. Stanley compone attentamente l'inquadratura: il giornalaio è posto all'interno di un riquadro contenuto a sua volta entro un altro riquadro costituito dai giornali appesi. Stanley sviluppa e stampa la foto e cerca acquirenti. Rifiuta un'offerta del «New York Daily News» e vende la foto a «Look» per venticinque dollari. L'immagine appare sul numero del 26 giugno 1945 di «Look»⁵ in un articolo che tracciava per immagini le carriere dei due presidenti democratici: Franklin Delano Roosevelt e Harry S. Truman.

Story of the Golden Age of the Movie Palace, New York, Bramhall House, 1961, "its practitioners ranged in style from the purely classic to a wildly abandoned eclectic". Lo scopo di tanta ricchezza decorativa era il richiamo per un pubblico di massa.

⁵ "C'è un aforisma assai noto che dice che quando un regista muore diventa un fotografo. È un'osservazione acuta ma un po' superficiale e di solito proviene da quel tipo di critici che si lamentano perché un film ha una fotografia troppo bella. Ad ogni modo ho iniziato come fotografo. Ho lavorato alla rivista «Look» dai diciassette ai ventuno anni. Fu un avvenimento miracoloso per me ottenere quel lavoro subito dopo essermi diplomato al liceo. Devo molto a Helen O'Brien che allora dirigeva la sezione fotografica e a Jack Guenther il redattore capo. Quell'esperienza per me ebbe un valore inestimabile non solo perché imparai un sacco di cose sulla fotografia ma anche perché mi fornì una rapida educazione su come andavano le cose nel mondo. Essere stato un fotografo professionista mi fu di grande vantaggio anche se non tutti quelli con cui lavorai successivamente lo pensavano. Quando stavo girando *Spartacus*, Russell Metty, il direttore della fotografia, riteneva molto divertente il fatto che io scegliessi le posizioni della macchina da presa e che gli spiegassi quello che volevo ottenere nel tipo di illuminazione. [...] La fotografia mi fece compiere il primo passo verso il cinema" in Michel Ciment, *Stanley Kubrick*, Rizzoli, Milano, 1999, pp.201-202.

A scuola era etichettato come uno studente che non rendeva come avrebbe potuto, un ragazzo brillante e di buona famiglia che rimaneva al di sotto del suo potenziale: molti non arrivano a vedere il talento con l'eccezione di due insegnanti. Aaron Traister, il professore d'inglese era insegnante e attore e riesce a trasmettere a Stanley l'amore per la letteratura e prestandosi come soggetto pittorico per gli scatti del giovane fotoreporter. Per Traister insegnare significava rappresentare. Drammatizzava le opere letterarie attraverso la lettura ad alta voce, la modulazione, la riproduzione di modi, gesti e movimenti che facevano rivivere i personaggi di fronte agli studenti. Preparava e dirigeva il teatro degli studenti e recitava negli spettacoli della scuola in sketch umoristici. Ormai collaboratore per la rivista «Look», Stanley è alla continua ricerca di soggetti da fotografare e l'insegnante d'inglese che recitava Amleto ai suoi studenti era un soggetto perfetto. Scatta una serie di fotografie che ritraggono il professore in piedi di fronte e in mezzo ai ragazzi con una copia di *Amleto* in mano e il corpo usato come strumento di espressione drammatica. Prese singolarmente, le fotografie testimoniano un'innovazione didattica congelata nel tempo. Considerate nel loro insieme costituiscono una sequenza: raccontano una storia e comunicano lo svolgersi degli eventi. Queste fotografie appaiono sul numero del 2 aprile 1946 di «Look» con il titolo *Teacher Puts Ham in Hamlet*. Le quattro fotografie ritraggono Traister mentre descrive Amleto che manda via bruscamente Ofelia, Amleto che esterna i suoi aspri commenti sulle donne e una desolata Ecuba e lo sgomento di Ecuba. Una didascalia sotto ciascuna foto descrive l'azione rappresentata e contiene la relativa citazione dal testo. Un breve paragrafo identifica l'insegnante e la scuola riportando un'affermazione di Traister a proposito di quella che ritiene sia la sua missione: "Cerco di rendere chiaro il contesto emotivo dell'opera". L'articolo fotografico del 16 aprile 1946 di «Look» porta il titolo "Un breve corto nella galleria di un cinema". Sulla prima pagina vi è una sequenza di tre piccole foto in bianco e nero che ritraggono due adolescenti, un ragazzo e una ragazza, seduti in un cinema. Viva viva che le foto progrediscono vediamo che il ragazzo ha l'intenzione di fare un'avance alla ragazza. Nella pagina seguente una grande foto ritrae la ragazza che tira un ceffone al ragazzo. Il ragazzo era Bernard Cooperman, un compagno di scuola di Stanley e la ragazza un'avvenente compagna che Kubrick aveva scelto come modella. La situazione organizzata perché sembrasse una candid camera fu una delle prime esperienze registiche di Kubrick.

In questo periodo Stanley stringe amicizia con Alexander Singer. Si conoscono al Taft e condividono l'amore per la fotografia. Alex è più dedito alla pittura e al disegno e frequenta il programma artistico del Taft diretto da Herman Getter. Scrive racconti e li illustra per la rivista «Taft Literary Art». Herman Getter esercita una notevole influenza sul temperamento artistico di Stanley. Era un esperto di pittura murale e realizzò diversi filmati sulla tecnica artistica. Brevettò una sua invenzione, la Project-O-Slide, che consentiva a medici e dentisti di utilizzare un supporto fotografico per esaminare rapidamente le tecniche mediche: il congegno si basava sulla realizzazione di una serie di diapositive, ricavate da fotogrammi di pellicola 16mm, sulle quali era impressa una procedura medica che poteva quindi essere esaminata velocemente e non necessariamente secondo un ordine lineare, consentendo al medico di verificare le singole fasi dell'intervento. Getter era un insegnante pieno di esperienza che concentrava la sua attenzione sullo sviluppo del talento naturale dei suoi allievi, più che sull'imposizione di un programma prestabilito. Il professor Getter faceva lunghe chiacchierate sulla cinematografia con Alex e Stanley. Mostrò loro i filmati in 16mm che aveva realizzato per documentare la tecnica artistica e dichiara: "Cercavo di far vedere a Stanley le diverse tecniche cinematografiche. Notavo in lui un certo entusiasmo, una sorta di sintonia con l'uso della cinepresa come strumento artistico

simile alla tavolozza, alla tela e al pennello di un artista. La cinepresa era lo strumento con il quale dipingere”⁶.

Era il 1945 e i film erano realizzati principalmente a Hollywood. Gli studenti non avevano accesso alle macchine da presa amatoriali 16 mm o 8 mm come invece accadrà per la generazione di registi che nacquero in quegli anni e diventarono maggiorenti negli anni Sessanta. La regia non faceva parte del sistema scolastico della città di New York. Getter ricorda: “ Aveva un punto di vista molto interessante. La tecnica che intendeva utilizzare doveva essere quasi un esperimento che avrebbe consentito la scoperta di nuove prospettive, di nuove idee mai viste prima. Ricordo che improvvisamente mi ritrovai a pensare: ‘Santo Cielo, questo ragazzo è il Picasso della cinematografia’ ”. Stanley gli portava le sue fotografie e il professor Getter rafforzava in lui l’idea che la fotografia fosse una forma d’arte. Il corso di Herman Getter prevedeva che agli studenti venissero mostrate le diapositive di grandi dipinti di Cézanne, Renoir, Seurat, Picasso e altri. “Riusciva a disegnare e a dipingere utilizzando uno stile molto libero che riassumeva la visione complessiva di come avrebbe dovuto essere una cosa. Non entrava nei dettagli ma perbacco era chiaro, aveva un approccio che ti colpiva; cinetica visiva, ecco l’espressione migliore con la quale potrei descriverlo” riporta Getter al biografo Vincent Lo Brutto. L’influenza degli insegnamenti del professore e la riconoscenza di Kubrick sono documentati in una lettera scritta dal regista a Getter del gennaio 1976 in cui ricorda con affetto le lezioni al Taft e confessa che Getter gli è stato di ispirazione in un momento per lui tra i più critici.

Kubrick conosce Toba Metz al Taft. Lei entra nel 1945 quando a Stanley mancava solo un anno al diploma. Toba aveva frequentato la Public School 104, era una brava studentessa con buoni voti in condotta. Alle scuole medie faceva parte del club di disegno animato, ritratto, recitazione e mostrava di avere l’interesse per seguire una carriera artistica. Si iscrisse al corso di arte di Herman Getter e frequentò le lezioni dal 1947 al 1948. Kubrick intanto non viene accettato al New York College. Si iscrive alle lezioni serali del City College mentre continua a lavorare come fotografo professionista. I suoi scatti esprimono simmetria, equilibrio e armonia compositiva. Il 25 maggio 1948 Kubrick lascia il Bronx e si trasferisce al Greenwich Village insieme a Toba Metz. Si sposano quattro giorni dopo nella casa del giudice incaricato Harry Krauss che celebra la cerimonia civile al 544 Est della Lincoln Avenue a Mount Vernon, New York. Kubrick continua a lavorare regolarmente per «Look». Tra i servizi fotografici che gli vengono assegnati, alcuni riguardano strettamente figure di spicco dell’ambiente artistico newyorkese. Sul numero dell’8 giugno 1948 compare lo scatto al grande pittore berlinese George Grosz seduto a cavalcioni di una sedia in una via di New York. Per un altro servizio fotografa Koren der Harootian, lo scultore di origine armena che prima di approdare al Metropolitan Museum, all’epoca in cui non riusciva a trovare una galleria che esponesse le sue opere, metteva in mostra i propri lavori in uno studio vuoto a Washington Square. Successivamente Kubrick fotografa il lavoro dello scultore svedese Carl Milles. Tra gli scatti figurano anche forme di arte meno impegnata. A una cena organizzata dal St. Louis Advertising Club, fotografa le creazioni umoristiche che mettevano in ridicolo il presidente Truman e altri politici locali. Per il numero del 13 settembre 1949 Kubrick ottiene l’incarico di fotografare il Beaux Arts Ball al quale prendevano parte artisti e studenti d’arte abbigliati con costumi copiati da dipinti surrealisti o classici. Gli viene accreditata la foto principale di un articolo di sei pagine di Peter Arno, il *cartoonist* di «New Yorker»: sono fotografie raffinate che ritraggono l’artista mentre suona il piano nella casa a Park Avenue, si alza dal letto, è nello studio con una modella nuda, trascorre la serata nei locali notturni e mentre prende

⁶ Vincent Lo Brutto, op. cit., p.37.

appuntamento con l'attrice ventunenne Joan Sinclair. In qualità di fotografo della rivista «Look», Kubrick faceva parte della comunità di fotografi di New York. Il suo lavoro cattura l'attenzione della fotografa Diane Arbus che in questo periodo, insieme al marito Allan, erano dei fotografi di moda molto noti le cui fotografie apparivano sulle pagine di «Vogue» e «Glamour». Il giovane Stanley trascorre insieme a loro i sabati sera nell'appartamento di un attore del Village e partecipa al gioco dei mimi: gli incontri erano un'occasione per gente di teatro, personaggi televisivi e attori cinematografici per incontrarsi e divertirsi cercando di decifrare i titoli di vecchi film e commedie di Broadway mimati dai partecipanti.

I.2 LE FOTOGRAFIE PER «LOOK»

Milano ha ospitato in anteprima europea, dal 16 aprile al 4 luglio 2010 presso il Palazzo della Ragione, una straordinaria rassegna fotografica delle immagini commissionate a Stanley Kubrick curata da Rainer F. Crone e allestita da Giunti Arte mostre e musei⁷. L'esposizione itinerante comprende numerosi scatti effettuati dal regista tra il 1945 e il 1950 per la rivista americana «Look». Le fotografie sono di proprietà della rivista e sono entrate a far parte delle collezioni del Museum of the City of New York⁸ e della Library of Congress. Le immagini esposte sono state stampate dai negativi originali e raccontano lo “sguardo” del futuro regista che ritrae il mondo dell'infanzia, i miti dello sport, personaggi celebri del mondo del cinema, della musica e dell' arte. Uno degli aspetti che maggiormente colpiscono attiene alla capacità di documentare la New York di quegli anni: Kubrick riesce a restituire la narrazione delle storie attraverso una scelta consapevole e toccante delle inquadrature. L'autore frequenta il *milieu* dei fotografi professionisti e si relaziona a questo gruppo creativamente. A testimoniare quale fosse il vivace contesto culturale del periodo basta segnalare l'opera di artisti del calibro di Walker Evans, Russell Lee, Henri Cartier-Bresson, Brassai. Rainer F. Crone, curatore della mostra e studioso di arte contemporanea, è il responsabile della scoperta e dello studio di un voluminoso corpus di immagini⁹ che nessuno mai aveva avuto modo di analizzare dal punto di vista critico o storico. Benchè si sapesse dell'esistenza di queste fotografie, esse non erano mai state rintracciate e, nemmeno Kubrick, da lui interpellato a questo proposito, conosceva l'ubicazione dei negativi e delle stampe, di cui egli non

⁷ La mostra espone centottanta fotografie realizzate da Kubrick prevalentemente con una Rolleiflex e dunque nel formato 6x6 del negativo. Dai negativi originali si sono realizzate le stampe sulla tradizionale carta fotografica per la prima volta.

⁸ Questa straordinaria collezione che abbraccia più di centocinquant'anni di storia della città di New York include l'opera di eccezionali fotografi quali Lewis Hine, Aaron Siskind, Edward Steichen e Alfred Stieglitz. Il museo possiede inoltre ampi archivi di famosissimi fotografi quali Jacob Riis, Berenice Abbott e un archivio della rivista «Look» costituito da circa duecentomila articoli, incluse migliaia di fotografie del giovane Kubrick. A partire dal 1956, la Cowles Magazines Inc. ha donato al museo moltissimi negativi e foto scattate dai fotografi di «Look». Oggi l'archivio comprende una documentazione di fatto completa dei servizi realizzati su New York nel periodo che va dal 1938 al 1961. Negli ultimi cinque anni, un'importante iniziativa finanziata dalla William E. Weiss Foundation, Save America's Treasures – società pubblico-privata tra il National Trust for Historic Preservation e il National Park Service, il Cowles Charitable Trust e «Vanity Fair» - ha dato al museo la possibilità di catalogare e ricollocare la collezione oltre che di creare un apposito strumento di ricerca.

⁹ Si tratta di un *corpus* di più di dodicimila negativi realizzati tra la metà degli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso da un giovanissimo Kubrick per la rivista «Look», una pubblicazione ad ampia diffusione che si proponeva, negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale, di documentare la vita sociale nell'America del dopoguerra.

aveva copia¹⁰. In seguito alle sue ricerche compiute nel 1998 con un gruppo di studenti dell'Istituto di storia dell'arte della Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera, Crone è riuscito a rintracciare molti negativi originali in alcuni archivi della Library of Congress di Washington e un fondo che, donato nel 1952 dal proprietario di «Look» al New York City Museum, raccoglieva i due terzi circa dei negativi di Kubrick, già di proprietà della rivista. La scoperta ha permesso a Crone di studiare per dodici anni i negativi e di mettere in luce lo stile e la capacità da *story teller* del regista esaltando la loro qualità visiva, la loro libertà formale e il loro rilievo contenutistico. Kubrick è riuscito a trasformare immagini statiche in sequenze che danno luogo a vere e proprie storie, racconti fotografici. La struttura narrativa concepita da Kubrick mette in sequenza una serie di immagini e le trasforma in qualcosa di analogo a una *story board* o a un *moving picture*. Egli contrappone alla rappresentazione della realtà, tipica della generazione di fotografi tra gli anni Trenta e Cinquanta, un nuovo concetto mediatico. Questi negativi permettono inoltre di decodificare alcuni riferimenti culturali rintracciabili nella filmografia di Kubrick. Una volta liberate dal loro aspetto documentario, le fotografie di Kubrick dimostrano una matura intelligenza figurativa che risente dei grandi nomi della storia della fotografia da Alfred Stieglitz a Eduard Steichen, da Alexander Rodchenko a Laslo Moholy-Nagy e un approccio precocemente autonomo al racconto fotografico. Da questo punto di vista il suo lavoro si colloca sulla scia di autori quali Walker Evans, Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, Diane Arbus, Louis Faurer e William Eggleston. Né dalle sue affermazioni né dalle sue immagini è possibile stabilire se Kubrick conoscesse gli album fotografici sulla Depressione americana che solo oggi sono stati riconosciuti come documenti di grande significato: le opere di Walker Evans, Dorothea Lange (*An American Exodus. A Record of Human Erosion*, 1939), Margaret Bourke-White (*You Have Seen Their Faces*, 1937) i lavori su New York di Berenice Abbott (*Changing New York*, 1939) e i volumi di Weegee pubblicati nel 1945 con il titolo *Naked City*.

La rivista «Look» (1937-1971), la seconda dopo «Life» sul mercato americano, nel 1948 contava una tiratura di quasi tre milioni di copie. Negli anni Quaranta e Cinquanta vengono pubblicati reportage di Richard Avedon, Erwin Blumenfeld, Robert Frank, Bob Hansen, Herbert List, Max Scheler, Bob Willoughby e Gary Winogrand. I collaboratori più assidui erano Arnold Newman e Arthur Rothstein. «Look» era considerato liberale e si caratterizzava per le *photogallery* di immagini piuttosto piccole a differenza delle scioccanti fotografie a tutta pagina di «Life».

Il saggio di David Benjamin Kveton *La rappresentazione della condizione umana. Concetti di narrazione visiva nelle prime opere di Kubrick*, contenuto nel catalogo della mostra di Milano curata da Rainer Crone, getta nuova luce sull'analisi degli scatti fotografici del regista americano. Kveton parte dall'analisi delle serie fotografiche che Stanley Kubrick aveva realizzato tra il 1945 e il 1950, ne evidenzia le caratteristiche spiccatamente narrative e le considera testimonianze delle ambizioni future come regista. *Shoe-shine Boy* ritrae un ragazzo di nome Mickey che vive a New York (probabilmente Brooklyn) e lavora come lustrascarpe. Kubrick ce lo presenta in diverse situazioni tra cui Mickey sulla strada, in ginocchio davanti alla sua cassetta da lustrascarpe mentre lavora. Il soggetto è ripreso a tre quarti di figura mentre guarda con

¹⁰ «Pensando che i negativi fossero in possesso dello stesso regista, lo contattai in Inghilterra nel 1998. Con mio grande stupore, Kubrick mi disse di non essere più in possesso dei negativi, né di alcuna stampa originale. Egli sottolineò, inoltre, di non disporre più nemmeno del copyright dei negativi, in quanto appartenenti a «Look», per il quale egli aveva lavorato come fotografo dipendente. Egli stesso dunque mi incoraggiò a cercare le fotografie in questione, benché non avesse idea di dove potessero essere finite», Rainer F. Crone, *Stanley Kubrick fotografo. Una scoperta recente*, in Rainer F. Crone, *Stanley Kubrick. Fotografie 1945-1950*, catalogo mostra allestita a Milano al Palazzo della Ragione dal 16 aprile al 4 luglio 2010, Giunti, Firenze, 2010, p.17.

occhi assenti verso sinistra. Il settore inferiore destro della fotografia è occupato dalle gambe di un cliente. In alto una mano pronta a pagare o semplicemente ferma nel gesto di chi vuole sottolineare le parole del proprio discorso. Lo sfondo non è a fuoco: si intravedono automobili e grattacieli. Mickey lucida le scarpe del cliente con movimenti svelti, i tempi d'esposizione lunghi determinano una sfocatura intorno alle mani. Il lavoro e la posizione assunta dal ragazzo rappresentano il centro dell'immagine. La prospettiva soggettiva ottenuta grazie alla messa a fuoco costituisce una contraddizione rispetto allo sguardo sognante di Mickey. In un altro scatto è ritratto mentre aspetta i clienti. Si appoggia a una staccionata che corre diagonalmente dall'angolo inferiore destro dell'immagine verso sinistra. Dietro c'è un cortile chiuso da una costruzione di mattoni. Davanti si intuisce la presenza del marciapiede e della strada. La posa disinvolta di Mickey (la gamba sinistra appoggiata sulla scatola da lustrascarpe, le mani infilate nelle tasche dei pantaloni, il berretto calcato sulla fronte) ricorda quella di un marinaio. Quest'immagine ha un valore metaforico: Mickey lavora per ottenere la sua libertà personale. Un altro scatto della stessa serie può essere esaminato, secondo Kveton, dal punto di vista dell'arte cristiana. Lo sfondo è costituito da una strada asfaltata e dalla parete di un edificio imbrattata da scarabocchi fatti con il gesso. La famiglia di Mickey di una decina di elementi, posa inginocchiata. Come in una rappresentazione rinascimentale della Sacra Famiglia¹¹, i familiari costituiscono una piramide al culmine della quale troviamo Mickey, una posizione che sottolinea la sua dipendenza e i suoi doveri nei confronti della famiglia ma anche il ruolo di patriarca in quanto figlio maschio maggiore. In altre due foto regna un'atmosfera completamente diversa. In una (tavola 9 figura K.PH.14) Mickey è ritratto di notte curvo su un quaderno mentre svolge i compiti di scuola. Il tavolo occupa quasi tutta la metà inferiore dell'immagine e definisce, nella parte superiore, la linea orizzontale centrale che divide l'immagine. Nell'angolo inferiore sinistro uno dei fratelli minori in primo piano, profilo destro verso l'osservatore, che legge. Kveton si sofferma sulla lettura della fotografia in chiave religiosa facendo di Mickey un santo per il simbolismo dell'illuminazione e il tavolo che diviene un altare. Il semplice significato di questo scatto rimanda alla volontà e alla forza del ragazzo che, nonostante le lunghe giornate di lavoro, tenta di perseguire altri obiettivi. Nell'altra immagine Mickey è ritratto in un momento di libertà, dentro una piccionaia sul tetto di un grattacielo che si occupa dei colombi. Kubrick ha illustrato le tappe di una giornata del mondo lavorativo dei ceti meno abbienti. In questa serie si trovano numerosi elementi che potrebbero dare origine a una storia. Se disponiamo le fotografie in successione, la storia si racconta da sola. Gli scatti di questa serie sembrano fotogrammi di un film: la loro disposizione in base a un'asse temporale ha effetto su quello che viene narrato come il montaggio di un film. L'osservatore riempie tutti i vuoti temporali e inventa, durante la fruizione dell'opera, un contesto narrativo personale sulla base dei cambiamenti osservati e l'analisi delle ipotetiche cause. La base di tutto questo è la presenza di elementi narrativi che ricevono un significato diverso a seconda del loro posizionamento sull'asse del tempo. Il contributo più originale di Kveton sta nel sottolineare come le storie che Kubrick ha cercato di catturare nelle proprie fotografie non funzionino esclusivamente come quelle

¹¹ David Benjamin Kveton indica come riferimento pittorico diretto la *Sacra famiglia con i santi Elisabetta e Giovannino* di Raffaello Sanzio del 1507 conservata presso l'Alte Pinakothek di Monaco conosciuta anche come *Sacra Famiglia* Canigiani. Il dipinto a olio su tavola (131x107 cm) venne dipinto per il fiorentino Domenico Canigiani presso i cui eredi la vide Giorgio Vasari. La composizione ha una forma piramidale ispirata alle opere di Leonardo da Vinci. Al vertice san Giuseppe, appoggiato al bastone, sorveglia la Madonna e Sant'Elisabetta, sedute su un prato con in grembo i propri figli. La predominanza di Giuseppe è giustificata dall'incremento che il suo culto andava subendo nel XVI secolo; la sua posa richiama il san Giuseppe del *Tondo Doni* di Michelangelo.; catalogo mostra Milano, op. cit., p.288.

appena esaminate. Spesso si tratta unicamente di singole immagini che raccontano. Un buon esempio è una fotografia che fa parte della serie *Columbia University*, scattata in un istituto di ricerca. Al centro dell'immagine ci sono tre uomini in abito elegante e impermeabile all'interno di una struttura rettangolare non immediatamente identificabile, probabilmente in acciaio o cemento. La struttura è sorretta da due pilastri bene in evidenza e incornicia gli uomini. Due enormi cilindri sovrapposti, come in una specie di pressa, si collocano all'interno della stessa cornice e sviluppano una grande tensione visiva che focalizza l'attenzione verso il centro dell'immagine. Gli uomini si trovano sul lato della struttura che porta la scritta "Bethlehem" in diversi formati (il nome del progetto). Questa fotografia spinge l'osservatore a interrogarsi poiché non riesce ad ottenere tutte le informazioni che desidera mediante la sola visione della foto. Le tre persone che per i loro indumenti e la postura, richiamano film di spionaggio, romanzi criminali e teorie cospirative sembrano non avere alcuna relazione con il luogo. Questo è il punto, il momento massimo di tensione, lì dove la storia ha inizio nel pensiero. Gli elementi dell'immagine devono essere scomposti, ordinati e ricomposti in una struttura temporale causale, fino a colmare le lacune narrative. Un altro esempio permette di indagare su alcune intuizioni di Kubrick che anticipano molti temi che saranno poi sviluppati ed elaborati da registi celebri come Alfred Hitchcock. Dalla serie sul Portogallo si prenda in esame la fotografia della piazza di un paesino in cui, con prospettiva obliqua, Kubrick immortalava due coppie che si vengono incontro (tavola 9 figura 13). Le due figure di spalle sono rappresentate dalle ragazze del posto che avanzano a passi incerti. A loro si contrappongono due turisti americani. Lungo l'asse tra le due coppie si forma una tensione che riesce a scaricarsi solamente al centro dell'immagine, il luogo del possibile incontro. Dal momento che si tratta di una fotografia, questo attimo non sarà mai raggiunto. All'osservatore mancano tutte le informazioni che potrebbero chiarirgli la situazione rappresentata. L'unico elemento a fornire indicazioni in merito è il linguaggio del corpo dei personaggi. È lecito parlare di *MacGuffin* negli scatti del giovane Kubrick. Una foto della serie dedicata al *Paddy Wagon*¹² ritrae un furgone per il trasporto dei detenuti. Nella parte inferiore dell'immagine c'è un uomo seduto in uniforme. La distribuzione spaziale e l'illuminazione guidano l'attenzione su un piccolo oggetto geometrico che si trova sotto la panca, un cubo metallico. Potrebbe trattarsi di un contenitore, di un accessorio del veicolo, oppure di un pezzo dell'aerazione: chi si trova al di fuori del contesto non può comprenderlo, cosa in realtà non importante, dal momento che il suo significato risiede nella sua essenza di variabile.

L'analisi di questi scatti ha permesso di introdurre un elemento importante nella carriera artistica del giovane Kubrick. Le fotografie del futuro regista si strutturano scegliendo due canali comunicativi: uno è costituito dalle *photo-story* in cui una successione di immagini anticipa la tensione verso la temporalità che Kubrick esperirà solo con la pellicola cinematografica, l'altro sceglie immagini uniche, dense, apparentemente chiuse in loro stesse, alla ricerca del momento narrativo nel singolo scatto ma cariche di

¹² "Paddy" è un soprannome irlandese che trae origine dal gaelico Pádraic, o Partick. Dato che la maggior parte dei poliziotti di New York aveva origini irlandesi, lo stesso nome, in modo un po' sprezzante, era stato utilizzato per etichettare il cellulare, il mezzo adibito al trasporto degli arrestati. La *photo-story* realizzata da Kubrick (pubblicata il 27 settembre 1949) sul "Paddy Wagon", considerato il veicolo più sicuro per il trasporto dei prigionieri, riflette il suo tentativo di ottenere effetti cinematografici utilizzando delle foto in posa ma al tempo stesso mantenendo la concretezza del documentario. Invece di mettersi al seguito di un genere popolare come il film noir che adattava il clima dei film di gangster degli anni Trenta all'atmosfera densa di paure e sospetti dell'immediato dopoguerra, Kubrick si mise alla ricerca di un proprio linguaggio artistico. Nonostante subisse il fascino degli scatti di scene del crimine eseguiti da Weegee, Kubrick cerca di mantenersi un po' più distaccato, almeno formalmente, nel fotografare soggetti di questo genere.

tensione spaziale e temporale pronte ad esplodere in un tessuto narrativo nella mente dell'osservatore. Un dualismo marcato che troverà conferma su pellicola quando, creando "sequenze statiche", Kubrick tornerà idealmente alla fotografia. In questo senso è lecito affermare che Stanley Kubrick è nato come fotografo ed è rimasto un fotografo per tutta la vita. A questo proposito la figlia del regista, Katharina, dichiara:

Ha continuato a fare fotografie, sempre. Gli piacevano tutte le macchine fotografiche. Aveva un'enorme collezione, dalle splendide macchine in legno e ottone agli ultimi aggeggi digitali. Usava per la maggior parte delle volte una Nikon o una Leica ma aveva anche una Minolta, una Hasselblad, una Rolleiflex, una Minox e anche una Contax. Credo che le lenti Zeiss fossero le sue preferite. Era anche un bravissimo insegnante. Poteva spiegare tutti gli aspetti tecnici della fotografia e anche il divertimento che c'è nel fare foto. [...] Era un grande fan di C.Bresson¹³

Un interessante esempio di Kubrick fotografo "maturo" è il ritratto di gruppo davanti a uno specchio sul set di *Shining*. Il regista abbraccia sua figlia Vivian tenendole il braccio sulla spalla, contemporaneamente regge con entrambe le mani la macchina fotografica appena sotto il viso della ragazza e preme il pulsante di scatto avendo solo una vaga idea dell'inquadratura. Tutti e due guardano nello specchio che aiuta nella realizzazione della foto. A prima vista si ha l'impressione di osservare un ambiente attraverso tre finestre disposte in successione parallela. Solo in un secondo momento ci si accorge che tale spazio è in realtà riflesso e che anche gli astanti sono ritratti attraverso un doppio gioco di riflessi, quello dello specchio e quello dell'apparecchio fotografico¹⁴. Al centro dell'immagine, da sinistra verso destra, si notano tre specchi da bagno, separati tra loro ognuno da uno spazio di dimensioni leggermente inferiori. La macchina fotografica viene tenuta appena inclinata e l'immagine pende verso destra. Kubrick e Vivian sono riflessi dallo specchio centrale, più o meno nella posizione in cui si colloca chi osserva la foto. Nello specchio di sinistra c'è l'immagine riflessa di due cameraman con una grande cinepresa disposta su un supporto orientabile. Nello specchio all'estrema destra si scorge l'immagine di una donna in cardigan scuro che porta al collo un nastro che regge un cronometro. Di fronte all'osservatore, sfocato c'è Jack Nicholson con le braccia conserte e sguardo in macchina. L'immagine è stata scattata nel 1980 nel bagno degli uomini dell'Hotel Overlook. Nello specchio di sinistra c'è Douglas Milesome, l'assistente operatore, in quello di destra appare June Randall, segretaria di edizione. Non sono Kubrick né la figlia ad essere ripresi dalla cinepresa ma solo Nicholson verso cui sono puntati gli sguardi e le apparecchiature tranne lo sguardo fotografico di Stanley Kubrick che fissa questo istante.

Esistono altre foto scattate da Kubrick dopo il 1950. Christiane Kubrick fa pubblicare alcune immagini in *A Life in Pictures*. A pagina 77 l'immagine 87 immortalava il regista che scatta fotografie sul set di *Spartacus*. La didascalia afferma che il regista si portava sempre dietro la macchina fotografica. A pagina 95 le immagini 115 e 116 mostrano rispettivamente Stanley e Weegee (Arthur H.Fellig) sul set de *Il dottor Stranamore* e un ritratto di Weegee eseguito da Stanley. La prima immagine li vede interessati a una Rolleiflex 6x6, nel ritratto Weegee compare senza il suo sigaro e il cappello. A pagina 98 tre immagini (120,121,122) della moglie Christiane e Peter George in un ristorante, forse gli Shepperton Studios. Kubrick ritrae Peter Sellers nella pagina successiva

¹³ Risposta del 14 aprile 2000 su alt.movies.Kubrick da parte di Katharina Kubrick anche in www.archiviokubrick.it/testimonianze/persone/katharina.html

¹⁴ Hubertus von Amelunxen, *Dentro e fuori l'immagine*, in Rainer F. Crone, *Stanley Kubrick. Fotografie 1945-1950*, catalogo della mostra allestita a Palazzo della Ragione a Milano, 16 aprile-4 luglio 2010, Giunti, Firenze, 2010, pp.24- 31.

(immagine n.124) mentre carica la sua macchina fotografica in un'apposita borsa chiusa per non fare penetrare la luce. Un divertente e dissacrante ritratto dello scrittore Terry Southern sorprendentemente senza gli immancabili occhiali scuri è scattato da Stanley presso gli Shepperton Studios nel 1963 (tavola 10 figura 16). Southern occupa l'angolo destro dell'immagine ed è ripreso a mezzo busto. Alla sua destra la campagna inglese, delimitata da un filo spinato dietro cui fa capolino un maiale di grossa taglia. Sempre a pagina 101 il ritratto a Ken Adam all'interno di un appartamento a Queen's Gate, Kensington (tavola 10 figura 15). Lo scenografo è in piedi, i capelli fuori posto, la cravatta leggermente spostata di lato, la sigaretta in bocca e l'aria spossata. Lo sguardo in camera è illuminato dalla lampada poggiata sul tavolino a destra e accentua l'aria da nottambulo insonne. I vetri della finestra chiusa lasciano immaginare che fuori sia buio e la valigetta ventiquattr'ore appoggiata allo sgabello e le innumerevoli pile di carta sul davanzale fanno immaginare lunghe sedute di lavoro senza pause per riposare o interminabili partite a golf all'interno dell'appartamento come ironicamente fa pensare la pallina tenuta con la mano destra da Adam. A pagina 103 un bel ritratto di famiglia: una giovanissima e avvenente Christiane con le figlie naturali del regista Vivian e Anya. A fianco, Kubrick è stato fotografato con una delle sue macchine fotografiche preferite: una Minox "spy camera" di dimensioni ridottissime. Sotto Peter Sellers e Stanley con la loro nuova Nikon Fs acquistata dall'amico di Peter Malcom Kafetz. Stanley è ripreso mentre guarda attraverso il mirino. A pagina 113 uno scatto di Stanley alla famiglia all'interno di una camera del Dorchester Hotel a Londra quando arrivarono per la pre-produzione di *2001* nel 1965. La fotografia è stata scattata con una delle sue macchine preferite, la Widelux 35 mm. Era un apparecchio fotografico con lenti di 26 mm a effetto grandangolare. Katharina è a sinistra, a seguire Anya e Vivian. Christiane discute sorridente al telefono in piedi sulla destra. Stanley, con la Widelux che gli copre parte del volto, è visibile all'estrema sinistra, riflesso nello specchio. L'immagine n. 146 è un ritratto di Katharina e Christiane fotografate dal marito ad Abbot's Mead. Vivian, da sola, nell'ufficio di Stanley (n.149). L'ultima immagine contenuta nel volume voluto da Christiane Kubrick documenta il viaggio per New York per la proiezione di *2001*¹⁵. Christiane e le tre figlie sono fotografate da Stanley al Terminal di New York in attesa della nave Queen Elisabeth II che le riporterà nel Regno Unito. Nel volume *The Stanley Kubrick Archives*¹⁶ a pagina 394 c'è una bella fotografia panoramica scattata da Kubrick con la sua amata Widelux. L'immagine riproduce una lezione di arte che alcuni bambini tengono sulla base lunare. Questa sequenza non è stata inserita nel montaggio finale di *2001*. A pagina 423 un altro scatto panoramico del regista, effettuato sempre con la Widelux, ritrae Gary Shepherd e gli altri assistenti nella sala di montaggio.

Stanley Kubrick rimane un fotografo per tutto il corso della sua carriera. Alcune delle fotografie scattate negli anni giovanili si sedimentano nell'immaginario del regista e ricompaiono, rinnovate in una nuova veste narrativa, nei progetti cinematografici. L'immagine più celebre, quella dell'edicolante in posa melanconica all'interno dell'edicola del 1945 può avere un precedente nella fotografia di Berenice Abbott *Newsstand, 32nd Street and Third Avenue*¹⁷ (tavola 72 figura E.W.S.16). L'eredità cinematografica di quest'immagine è l'edicola che compare in *Eyes Wide Shut* durante il vagare notturno dello spaesato Bill dopo le avventure trascorse nella villa. Non è un caso se l'edicolante è Emilio D'Alessandro, prima autista poi collaboratore e fidato segretario per gli ultimi trent'anni di vita del regista americano. L'ambientazione

¹⁵ Christiane Kubrick dichiara che il marito ha terminato il montaggio del film durante la traversata in nave per raggiungere gli Stati Uniti.

¹⁶ Alison Castle (a cura di), *The Stanley Kubrick Archives*, Taschen, Köln, 2005.

¹⁷ Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott: Changing New York*, The Museum of the City of New York, The New Press, New York, p. Middle East n.13.

notturna, l'inquadratura e l'atmosfera della sequenza cinematografica richiama anche la fotografia di Brassai *Edicola, Parigi*¹⁸ scattata tra il 1930 e il 1932 (tavola 72 figura E.W.S.15) e a questa si avvicina anche per la presenza dell'edicolante al suo interno, particolare assente in quella della Abbott perché più focalizzata nel documentare l'imponente struttura del chiosco che la presenza umana.

The Stanley Kubrick Archives inserisce tra le numerose riproduzioni a pagina 271 uno scatto che ritrae un uomo in piedi che guarda fisso in macchina con indosso un pigiama classico chiaro (tavola 3 figura K.PH.2). Di fianco a lui un letto dalla struttura in legno semplice ma chiaramente di valore antiquario. L'intera stanza è caratterizzata da muri chiari e disadorni. Il referente cinematografico per enigmaticità e staticità compositiva è la stanza neoclassica di *2001* in cui domina lo stesso senso di sospensione temporale e indeterminatezza spaziale. Gli scatti del 1948 in occasione di un *vernissage* alla presenza di Salvador Dalí¹⁹ ritraggono il pubblico presente tra cui spiccano due donne che per fissità di posa, sguardo ed eccentricità di abiti assomigliano più ai fantasmi dell'Hotel Overlook come documenta la foto che celebra il ballo del 4 luglio 1921. Il rapporto con l'arte²⁰ intesa come elemento appartenente alla scenografia inizia a strutturarsi nella fotografia che ritrae la giovane debuttante Betsy von Fürstenberg comodamente seduta su un divano in compagnia di un avvenente giovanotto (tavola 6 figura K.PH.8). Alle loro spalle, è appeso alla parete *Il bevitore di assenzio*²¹ di Picasso. Questa fotografia apre all'analisi dei rapporti personaggi cinematografici-elementi scenografici che verrà trattata esaustivamente nei paragrafi dedicati ai singoli film. Altri scatti che legano Kubrick al mondo dell'arte sono la serie del febbraio 1947 *Looking at Art in New York*²² di cui uno in particolare (tavola 5 figura K.PH.5) suscita attenzione per la successiva analisi di opere cinematografiche. Un uomo vestito in modo classico ed elegante osserva un dipinto all'interno di un museo o forse una galleria d'arte. Il soggetto del quadro è una donna nuda distesa sul fianco destro di cui non ci è dato vedere il viso poiché nascosto da un libro aperto che la donna tiene con entrambe le mani. Si inizia a delineare con questo scatto un percorso di lettura di iconografie ricorrenti nella cinematografia kubrickiana di donne nude e uomini completamente vestiti. Altri negativi sull'arte hanno come soggetto i ritratti a diversi artisti: George Grosz, Henry Koerner, Jacques Lipchitz²³. Una fotografia non titolata scattata tra il 1947 e il 1948 all'interno della Columbia University serve da esempio per analizzare come il giovane fotografo imponesse un impianto narrativo alle sue immagini e come utilizzasse simbolicamente le arti visive "diegetiche". In una delle grandi *hall* della Columbia, Kubrick posiziona un uomo e una donna davanti a un affresco (tavola 6 figura K.PH.7). Entrambi riproducono, nelle loro rispettive pose, l'impostazione formale dell'opera d'arte caratterizzata da riferimenti alla mitologia greca. La donna siede composta sulla lunga panca scolpita in legno proprio davanti alla dea Athena in posa perfettamente ieratica. L'uomo, con il piede destro appoggiato alla panca, si inclina verso la donna, assumendo la posa del nudo maschile allegorico dietro di lui. Sulla sinistra in primo piano la silhouette di un uomo in ombra completa la composizione. Questo scatto ha un precedente nella fotografia di Brassai intitolata *Picasso et Olga dans l'appartement de la*

¹⁸ Jean Claude Gastrand, *Brassai 1899-1984: Brassai* universal, Koln, taschen, 2004, p.71.

¹⁹ Rainer Crone, Petrus Graf Schaesberg, *Stanley Kubrick. Still Moving Pictures. Fotografien 1945-1950*, Iccarus, München, 199, p.55.

²⁰ *Ivi*, p.152

²¹ L'opera del 1903 appartiene al "periodo blu" e ritrae Angel Fernandes de Soto. È stata venduta da Christie's il 23 giugno del 2010 a Londra per una cifra ragguardevole che lo colloca tra le opere più quotate al mondo.

²² Rainer Crone, *Stanley Kubrick: Drama & Shadows: Photographs 1945-1950*, Phaidon Press Limited, London, 2005, p. 199.

²³ *Ivi*, p.239-241.

rue La Boétie, Parigi, rue La Boétie, 1932 conservata a Parigi al Museo Picasso²⁴. I due scatti sono identici per impostazione formale e compositiva.

La fotografia esposta a Palazzo della Ragione che ha come protagonista un uomo in posa statica all'interno di un palazzo antico (tavola 4 figura K.PH.3) è il precedente più immediato dell'inquadratura scelta per Redmond e il piccolo Bryan nel grande salone – la Double Cube Room - di Wilton House . Come Redmond, l'uomo in fotografia sembra osservato dall'opera d'arte che si trova sulla parete alla sue spalle. Nel caso di *Barry Lyndon* si tratta del celebre dipinto di grandi dimensioni conservato a Wilton House *Philip Herbert, 4th Earl of Pembroke with his Family*²⁵, in fotografia invece è una tavola del primo rinascimento di soggetto religioso con la Madonna e Gesù bambino all'interno di una nicchia architettonica. Ai lati due santi i cui attributi non perfettamente leggibili non permettono l'identificazione. Nel complesso il dipinto sembra attribuibile alla scuola veneta o ferrarese di metà quattrocento.

Sempre a Betsy von Fürstemberg è dedicato il ritratto sportivo della debuttante mentre gioca a tennis²⁶. Il collegamento con la futura carriera cinematografica del regista può apparire forzato: la *Lolita* di Nabokov. I tempi sono assolutamente prematuri perché si possa stabilire un collegamento diretto tra l'impostazione formale e la posa della ragazza e il brano in cui Nabokov descrive il “servizio” di Lolita che gioca a tennis²⁷. Eppure la posa statuaria di Betsy, l'armonia e l'eleganza che accompagnano il gesto atletico della ragazza potrebbero illustrare il seguente brano del romanzo:

The exquisite clarity of all her movements had its auditory counterpart in the pure ringing sound of her every stroke. The ball when it entered her aura of control became somehow whiter, its resilience somehow richer, and the instrument of precision she used upon it seemed inordinately prehensile and deliberate at the moment of clinging contact. Her form was, indeed, an absolutely perfect imitation of absolutely top-notch tennis – without any utilitarian results. [...] My Lolita had a way of raising her bent left knee at the ample and springy start of the service cycle when there would develop and hang in the sun for a second a vital web of balance between toed foot, pristine armpit, burnished arm and far back-flung racket, as she smiled up with gleaming teeth at the small globe suspended so high in the zenith of the powerful and graceful cosmos she had created for the express purpose of falling upon it with a clean resounding crack of her golden whip.

It had, that serve of hers, beauty, directness, youth, a classical purity of trajectory, and was, despite its spanking pace, fairly easy to return, having as it did no twist or sting to its long elegant hop.

That I could have had all her strokes, all her enchantments, immortalized in segments of celluloid, makes me moan to-day with frustration. They would have been so much more than the snapshots I burned!²⁸

Molte immagini scattate presso la Columbia University, con particolare riferimento agli interni della biblioteca e della mensa²⁹, rimandano agli imponenti spazi dell'Hotel Overlook che dominano sulla piccola figura umana mettendone in evidenza la fragilità, ossia il rapido estinguersi dell'esistenza corporea rispetto all'edificio antico che

²⁴ Brassai/Picasso. *Conversation avec la lumière*, Paris, Musée Picasso, 1 février-1 mai 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, stampa 1999.

²⁵ Olio su tela, 330x510 cm, del 1635 circa di Anthony van Dyck.

²⁶ *Ivi*, p.155.

²⁷ Questa scena inoltre non compare nella versione cinematografica Kubrick del 1962.

²⁸ Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, Penguin Books, London, 1991, p.230-232.

²⁹ Rainer Crone, Petrus Graf Schaesberg, op.cit, p.158, 169; Rainer Crone, catalogo mostra Palazzo della Ragione, op. cit., p.149 cui bisogna aggiungere una fotografia presente alla mostra ma non pubblicata nel catalogo appartenente alla serie dell'università del Michigan del 10 maggio 1949 che ritrae un ragazzo intento nello studio o lettura seduto a un tavolo rotondo. Dietro di lui un'ampia vetrata lascia entrare una forte luce (benché soffusa) rimandando all'atemporale illuminazione dei finestrini dell'Overlook.

custodisce la memoria dei secoli passati. A *Shining* è possibile accostare l'immagine in copertina di un altro volume di Rainer Crone³⁰ (tavola 7 K.PH.9) e quella a pagina 224 della stessa serie. La ripida rampa di scale ripresa dal basso crea un'atmosfera di suspense e cupo mistero per illustrare un'azione di per sé non particolarmente rischiosa. La ragazza che scende le scale trasporta una serie di libri impilati e l' "inquadratura" scelta da Kubrick determina l'atmosfera e il senso di lettura della fotografia.

L'uomo e il cane di razza boxer nello scatto riprodotto a pag 168 dello stesso testo oltre a testimoniare il precocissimo amore per gli animali del regista, costituiscono la base della caratterizzazione del generale nella prima prova cinematografica di Kubrick, *Fear and Desire*. Nella pellicola il cane è un dobermann ma si configura lo stesso tipo di rapporto di fiducia tra cane e padrone già espresso in fotografia.

I.3 DALLA FOTOGRAFIA ALL'INQUADRATURA CINEMATOGRAFICA

Alexander Singer, compagno di studi di Kubrick al William Howard Taft, già dal 1945 inizia un percorso che lo porta verso la professione di regista. Singer condivideva con Stanley l'amore per la fotografia ma il suo primo obiettivo era dipingere e illustrare le sue storie originali³¹. La sua formazione al Taft era basata sugli studi di arte cui seguirono lezioni alla Arts Students League di Manhattan e visite assidue ai musei. Herman Getter, insegnante di arte al Taft, gli aveva trasmesso l'amore per il racconto, per la musica, la fotografia e l'arte e Singer decise di concretizzare le sue capacità artistiche in un progetto cinematografico. Il giovane Kubrick osserva il percorso dell'amico. Singer sceglie come primo progetto l'Iliade di Omero. Legge cinque versioni dell'opera, si documenta sulla civiltà greca e scrive un trattamento di centoventicinque pagine accompagnato da una serie di novecento disegni che illustravano la caduta di Troia. Grazie a Stanley, la sceneggiatura viene inviata a Dore Schary, il produttore esecutivo della Mgm attraverso un redattore di «Look» che conosceva. Il progetto non viene accettato. Singer approfondisce gli studi teorici e scopre il lavoro di Ejzenštejn, di Pudovkin, dei primi registi tedeschi, il surrealismo e il cinema sperimentale francese. Stanley seguiva Singer assiduamente:

Lo portai a vedere *Aleksandr Nevskij*, ascoltammo la partitura di Prokof'ev per la battaglia sul ghiaccio e Stanley non si riprese mai più. Comprò il disco e continuò ad ascoltarlo finché non fece impazzire sua sorella Barbara. Continuava a metterlo ancora e ancora finché lei non ruppe il disco in un accesso di rabbia. Stanley è..penso che il termine "ossessivo" sia adeguato³².

Alexander Singer era deciso a diventare regista mentre Kubrick era inizialmente propenso a diventare direttore della fotografia. Insieme decidono di realizzare un cortometraggio. Alex in qualità di regista e Stanley in quello di operatore. Singer scrive un breve racconto facilmente adattabile per una versione cinematografica: alcuni adolescenti sulla spiaggia fanno da cornice a un amore malinconico, un incontro casuale che non andava a buon fine. Singer crea una serie di disegni illustrativi che

³⁰ Rainer Crone, *Stanley Kubrick. Drama & Shadows: Photographs 1945-1950*, op. cit.

³¹ Le notizie biografiche, ove non diversamente specificato, sono tratte dalla biografia di Vincent LoBrutto, l'unica dichiarata degli eredi Kubrick come attendibile.

³² Vincent LoBrutto, op. cit., p.64.

descrivono il contenuto di ciascuna scena con indicazioni precise su dove disporre la macchina da presa in ogni momento del film. Kubrick gli risponde:

È bello Alex, dovresti farlo da solo. Mi hai tolto ogni possibilità di scelta, non rimane altro che riempire i fotogrammi e per farlo sono sufficienti un po' di conoscenza della fotografia e un po' di pratica, la vera parte creativa e le vere scelte sono già state attuate³³.

È il 1950, Stanley Kubrick si lascia alle spalle il ruolo di bambino prodigo del giornalismo fotografico alla rivista «Look». La formazione da autodidatta sviluppata presso la biblioteca paterna, le ore davanti agli schermi del Loew's Paradise, il circuito delle gallerie d'arte di New York, il programma cinematografico del Museum of Modern Art e dell'Amos Vogel's Cinema 16 trova modo di esprimersi nel suo primo cortometraggio. Kubrick attinge al suo lavoro di fotoreporter e sceglie come base per il progetto le venti fotografie che aveva realizzato sul pugile di pesi medi Walter Cartier per l'articolo pubblicato il 18 gennaio 1949. *Day of the Fight* è il titolo del cortometraggio realizzato nel 1950. Lo stesso anno Alexander Singer sposa Judy. Stanley scatta le fotografie:

Le foto erano quelle classiche da matrimonio solo che il fotografo era Stanley Kubrick. Sono le migliori fotografie di un matrimonio che io abbia mai visto. Usò una Rolleiflex. Erano convenzionali foto di un matrimonio ma avevano qualcosa in più. Era il suo uso della luce riflessa da apposite superfici che dava l'impressione di una stanza illuminata da una luce naturale, un concetto quasi inconcepibile per le foto di matrimoni. [...] Stanley faceva in modo che la luce venisse riflessa da una superficie apposta e l'illuminazione che ne derivava era così tenue che non ti accorgevi che stava scattando una foto con il flash³⁴.

Day of the Fight entra nella serie "This is America" della Rko-Pathé e viene proiettato per la prima volta il 26 aprile 1951 al Paramount Theater di New York come cortometraggio che precedeva *Voglio essere tua*, un film di Robert Stevenson con Robert Mitchum, Ava Gardner e Melvyn Douglas, anch'esso distribuito dalla Rko. La carriera di Stanley Kubrick come regista era iniziata.

Flavio de Bernardinis³⁵ afferma che l'immagine, secondo Kubrick, è la fotografia³⁶. Stanley Kubrick è sempre stato un fotografo: ciò che lo affascinava non era tanto la continuità della narrazione quanto la dignità dell'immagine nelle esatte dimensioni in cui l'aveva visualizzata. Con il tempo le fotografie scattate per «Look» divennero sempre più condensate, sempre più simili a quadri. Si allontanavano dal racconto e cominciavano a sembrare scene di film possibili perfettamente illuminate³⁷. Tutto il fare cinema di Stanley Kubrick sembra procedere verso la messa in posa e l'esposizione.

³³ *Ivi.*, p.65.

³⁴ *Ivi.*, p.78.

³⁵ Flavio de Bernardinis, *L'immagine secondo Kubrick*, Lindau Torino, 2003. David Vaughn commenta il comportamento del regista alle proiezioni cinematografiche cui assistevano insieme a Ruth Sobotka: "Si annoiava appena il dialogo durava più di uno scambio di battute. Allora sollevava il giornale e cercava di leggerlo alla luce riflessa dello schermo per fioca che fosse", John Baxter, *Stanley Kubrick: la biografia*, Lindau, Torino, 2006, p.27.

³⁶ Jack Nicholson intervistato da Jan Harlan rilasciò la seguente dichiarazione: "Ai tempi di *Shining* Stanley mi fece questa confessione: 'Caro Jack, fare un film non è fotografare la realtà, ma fotografare la fotografia della realtà'": estratto (minuto 94) del DVD *Stanley Kubrick: A Life in Pictures*, prodotto e diretto da Jan Harlan per la Warner Bros, 2001.

³⁷ Mauro Di Flaviano, Federico Greco, Stefano Landini, *Stanley & Us*, Lindau, Torino, 2001, p.87.

Ken Adam riferisce inoltre che su base fotografica Kubrick sceglieva le *location* e i costumi:

In Germania, dove operava la seconda troupe, Kubrick non ci è mai andato. Si faceva mandare il maggior numero possibile di documenti fotografici e di diapositive che poi selezionava³⁸.

Per il progetto incompiuto del *Napoleon* le 15.000 immagini che sono servite come fonte di ispirazione per la realizzazione della sceneggiatura, sono state raccolte da libri e fotografate. Il negativo accompagnato da una didascalia entrava in un database dell'IBM e in uno schedari cartaceo.

Il fare cinema per Kubrick funziona come un collage di istantanee a cui il movimento si aggiunge illusoriamente. Questa tendenza stilistica prende forma, per consolidarsi negli anni successivi, a partire da *2001*: il 1967 costituisce lo spartiacque tra due fasi della vita artistica e personale del regista³⁹. Per leggere i rapporti che lo stile kubrickiano intrattiene con le immagini e le arti visive in particolare, è utile rifarsi a quella che De Bernardinis chiama la simbolica delle forme. Si tratta di un collage di materiali estetici, fissati all'interno dell'inquadratura. L'immagine risulta densa, i materiali eterogenei risultano di non immediata lettura ma di forte impatto emotivo. I referenti iconografici per la costruzione delle sue inquadrature provengono da fonti disparate ma di pari dignità artistica: riviste di scienza e architettura, fotografi del passato, luoghi esistenti, altri film. La messa in scena risulta essere l'estensione della messa in posa fotografica. La stanza settecentesca in cui si ritrova David Bowman al termine del suo viaggio è una riproduzione, è la fotografia delle immagini che gli extraterrestri hanno prelevato dalla sua mente. Questa fotografia sintetizza immagini di secoli di storia e cultura. Allo stesso modo funziona la cultura Pop in *Arancia Meccanica*. *Barry Lyndon* è una riproduzione fotografica delle riproduzioni pittoriche del XVIII secolo, l'Hotel Overlook di *Shining* è un album di istantanee che l'istantanea finale sintetizza vertiginosamente e *Eyes Wide Shut* assume le forme del collage di un sogno⁴⁰. La centralità della fotografia nella poetica cinematografica kubrickiana fa lavorare l'artista sulle immagini, già al di qua, alle spalle della macchina da presa. Da qui scaturisce la "freddezza" del cinema di Kubrick e la sua aria da museo iconografico, sottolineato da più voci in sede critica. Il regista sembra mettere in atto un'indicazione di Harold Rosenberg secondo cui trasformare l'arte inserendola in una scena d'attualità è la forma di illusionismo peculiare del XX secolo⁴¹. De Bernardinis analizza una scena di *2001* mettendo in luce come lo stile cinematografico kubrickiano sia essenzialmente fotografico. Bowman si aggira nella stanza neoclassica. È inquadrato di fianco alla porta del bagno senza battenti quindi, avanza dentro la stanza. Inquadrato di spalle lo vediamo avviarsi verso il centro dell'ambiente. Kubrick stacca, effettuando un controcampo secco di 180° mostrando Bowman di fronte che si accinge a entrare nella stanza da bagno. Nel dispositivo del controcampo si è girata la macchina da presa e si è voltata tutta la stanza. Bowman inizia il passo al centro della camera verso i piedi del letto e lo conclude sulla soglia della stanza da bagno. Si tratta dello stesso passo, enfatizzato dallo stacco che risulta un raccordo sul movimento: la gamba in avanti al centro della camera/ (controcampo) la gamba atterra sulla soglia della stanza da bagno. Lo stacco successivo

³⁸ Michel Ciment, op. cit., p.214.

³⁹ Questo argomento verrà analizzato dettagliatamente nel capitolo relativo alla decisione di Stanley Kubrick di abbandonare gli Stati Uniti per trasferirsi in Gran Bretagna.

⁴⁰ Flavio De Bernardinis, op.cit, p.21.

⁴¹ Harold Rosenberg, *The Anxious Object*, 1967, p.71; nota 25 p.34 in De Bernardinis, op.cit.

è una soggettiva del protagonista sul lavandino e la vasca. Bowman avanza nel bagno frontalmente ma si tratta della sua immagine riflessa nello specchio sopra la vasca (fuori fuoco, sulla destra dell'inquadratura, compare la spalla del Bowman "reale"). Il controcampo di 180° che fa ruotare macchina e stanza costituiscono con alcune decine di anni di anticipo, la composizione filmica dell'interfaccia, pienamente attiva solo con l'avvento del digitale. A Kubrick basta un raccordo di montaggio, uno stacco sul movimento ossia un procedimento classico che il regista utilizza come un'irruzione, come elemento di disturbo. La figura irrompe perché è già lavorata, già prodotta dietro la macchina da presa ovvero è già fotografata⁴². L'attimo del controcampo è l'istantanea in cui si fotografa il *recto* e il *verso* della stessa immagine. Il bagno è uno spazio fotografico, una fotografia, una diapositiva da abitare.

De Bernardinis prosegue con l'analisi del corridoio psichedelico e ne analizza il funzionamento omologico rispetto al procedimento fotografico⁴³. Il viaggio di Bowman è scandito da una serie di fotogrammi fissi sul suo volto. Il *frame-stop* è il cinema che, per un istante, si congela nella fotografia. L'occhio di Bowman batte le ciglia e ogni chiusura delle palpebre equivale a un ulteriore salto spazio-temporale. Occhio che batte e fotogramma fisso raffigurano, in maniera esplicita, il procedimento dell'esecuzione fotografica. Visto in questa prospettiva, *Barry Lyndon* può essere considerato un album di riproduzioni fotografiche di quadri. Barry che si blocca proprio nell'istante in cui entra nella carrozza sospeso sul gradino d'ingresso, accede fotograficamente al quadro come Jack, tramite l'istantanea, accede al mondo spettrale che gli compete. Dal *frame-stop* in cui Jack è ibernato Kubrick stacca sul carrello in avanti verso la fotografia: un'interfaccia. Jack in soggettiva spettrale verso la Gold Room⁴⁴. Ciò che avanza è un fotogramma fisso ovvero Jack fatto immagine. Il pezzo di film congelato, il fotogramma fisso, regredisce nell'istantanea della fotografia. Tutto l'Overlook è un gigantesco album di fotografie: i fantasmi sono istantanee che appaiono e scompaiono. Secondo De Bernardinis anche l'immagine di apertura di *Shining* non è altro che una diapositiva. Per pochi istanti, ma assolutamente percepibili, l'immagine delle montagne, dello specchio d'acqua e dell'isolotto è ferma e non è riferita a nessuno. Negli attimi iniziali si ha la sensazione di trovarsi di fronte a una diapositiva.

Il saggio di Sandro Bernardi⁴⁵ approfondisce le modalità stilistiche con cui Kubrick evidenzia la forte tensione che esiste nei suoi film tra le immagini e il racconto. Il saggio inizia con un'analisi dettagliata dei due modelli percettivi-spaziali che costruiscono il Settecento di *Barry Lyndon*. Il film alterna inquadrature statiche a inquadrature dinamiche. La percezione statica, lineare e prospettica origina uno spazio scenico cartesiano, geometrico. L'effetto di reale che ne scaturisce non è altro che uno spazio elaborato e costruito simbolicamente secondo calcoli proporzionali. La rappresentazione prospettica genera uno spazio. L'altro modello spaziale si basa sulla percezione in movimento di uno spazio che si fa curvo, che illustra o segue il movimento dei personaggi ed è tecnicamente reso possibile dalle riprese effettuate con la macchina a mano. Qui lo spazio perde ogni rigore prospettico, diventa uno spazio senza centro e le inquadrature hanno la funzione di esprimere la relatività della visione. La macchina da presa si comporta come un occhio non più davanti alla scena ma dentro di essa. Lo spazio curvo, deformato, senza centro contrasta con la precedente concezione "classica". Questo tipo di rappresentazione distrugge lo spazio. Queste due modalità possono essere equiparate ai due tipi di prospettiva esistenti in storia dell'arte:

⁴² Flavio De Bernardinis, op.cit., p.53.

⁴³ *Ivi*, p.57.

⁴⁴ Anche la precedente passeggiata di Jack nella Gold Room durante una festa, assomiglia all'attraversamento a piedi di una fotografia.

⁴⁵ Sandro Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Il Castoro, Milano, 2000.

quella italiana costruita su un punto di vista fisso, centrale e ortogonale e quella nordica che accosta nello stesso spazio diversi punti di vista. L'osservatore della pittura olandese del Cinquecento non è posto di fronte al mondo come di fronte a un palcoscenico ma dentro il mondo.

Kubrick si serve di movimenti "immobili": la panoramica, il *travelling* e lo zoom. Redmond, dopo la morte del figlio, si abbandona all'alcool. La macchina da presa crea un piano sequenza compiuto senza stacchi con un'andata e un ritorno perfettamente simmetrici ed equivalenti. Questi movimenti che terminano là dove sono cominciati non creano uno spazio diegetico ma uno spazio iconico bloccato nell'autorappresentazione come in un quadro in cui lo sguardo rifluisce sul suo punto di partenza⁴⁶. Il *travelling* è "l'immagine" del movimento e viene usato da Kubrick in particolari momenti, assimilabili a quadri, il cui il movimento tende all'immobilità. Bernardi prende a esempio *Barry Lyndon* quando Redmond, disertore, cavalca nella foresta. Questi episodi non fanno parte quasi mai di una sequenza ma sono frammenti isolati⁴⁷. Con il *pulling back motion*, che Kubrick collega spesso al teleobiettivo, scena e spazio non sono immediatamente dati ma scoperti progressivamente senza dover ricorrere al montaggio. L'uso dello zoom esprime l'uscita dal racconto e l'ingresso nel quadro. In questo modo Kubrick, ancora una volta, di riconduce dalla narrazione su pellicola alla fotografia cinematografica. Anche la cifra stilistica dei primi piani, del teleobiettivo e del *frame-stop* non fanno che bloccare la pellicola. I primi piani sono usati da Kubrick in modo diverso dalla loro funzione classica ossia dal loro ruolo diegetico. Diventano invece frammenti fortemente sintetici e tipizzanti. Il teleobiettivo schiaccia spazio e figura una sull'altra facendo del movimento un'illusione. Il *frame-stop* è utilizzato in tutti i momenti in cui, nel racconto, si vuole evidenziare l'idea di puro movimento, privando il momento di uno sviluppo temporale. Kubrick accentua in questo modo il movimento *in absentia*. Il regista opera un taglio temporale che contiene simbolicamente l'essenza del movimento senza raffigurarlo, anzi, lo esprime con più intensità proprio perché non lo raffigura. I gesti rarefatti dei personaggi, specialmente in *Barry Lyndon*, lasciano spazio a una ricchezza di movimenti della macchina da presa che si muove come su un quadro. La macchina da presa arresta i personaggi invece di fare loro raccontare le vicende della storia di cui sono protagonisti e persegue un'iconizzazione del movimento. Bernardi cita numerosi esempi tratti dal film del 1975 proprio perché in questo, più che in altri film⁴⁸ di Kubrick, è reso esplicito il lavoro di scelta registica circa i mezzi tecnici utilizzati per effettuare ogni singola sequenza. La terza sequenza illustra la festa e la sfilata delle truppe di Kilwangen. I soldati avanzano in formazione verso la macchina da presa eppure sono congelati nello spazio piatto del teleobiettivo. Sebbene si muovano non si avvicinano affatto anzi, si allontanano perché la macchina da presa retrocede allargando il quadro a scoprire alcune persone di spalle. Kubrick continua a retrocedere oltrepassando il punto di vista di Redmond e rivela che la macchina da presa è collocata molto lontano dalle truppe e dagli spettatori. L'apparente associazione di punti di vista era solo una questione di coassialità della visione⁴⁹.

⁴⁶ *Ivi*, p.38-39.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ A partire da *2001* Kubrick realizza una netta cesura con il passato sia a livello artistico che personale. A Steven Spielberg ha confessato di volere intervenire sulla struttura narrativa classica e cercare nuove modalità espressive.

⁴⁹ Bernardi fa notare che l'ultimo Rossellini, aperto a interessi scientifici e filosofici usa il *pancinor* in *La presa di potere di Luigi XIV* del 1966. Rossellini restaura questa figura cinematografica che solitamente, nel cinema narrativo classico, era accuratamente evitata a causa del suo effetto fortemente straniante. Gli zoom che partono da re Luigi e lo isolano incorniciandolo lentamente, sono gli antecedenti degli zoom di Kubrick che conferiscono a Redmond truffatore lo stesso splendore di un personaggio storico. Rossellini e Kubrick sono accomunati dal fatto di raccontare storie per mostrare delle immagini.

Kubrick, da *2001* opera una cesura interna alla narrazione: parole e immagini sono accostate come frammenti di un collage e necessitano della presenza di una voce fuori campo o di diverse didascalie. La voce di un commentatore esterno, attiva lungo tutto l'arco della narrazione su pellicola, svela che il discorso del film non riesce a integrarsi con le immagini, come se queste conservassero sempre un forte coefficiente di autonomia. La lettura delle immagini e il loro significato dipendono interamente dal processo di lettura e di interpretazione che viene svolto dall'osservatore che in questo caso è una voce narrante esterna. Bernardi segnala questa modalità di raccontare storie come un continuo scontro tra l'iconico e il diegetico. Quando Redmond giunge a Potsdam, a Kubrick basta una sola inquadratura per mostrarci la città. Si tratta di una veduta prospettica centrale, a campo totale, con un grande viale di fuga fino all'orizzonte. Quest'immagine è talmente rigorosa che diventa un concetto, l'idea stessa di città, come se fosse un disegno di Sebastiano Serlio o una tavola prospettica rinascimentale⁵⁰.

Il bacio dell'assassino è stato condannato unanimemente in sede critica per la pessima performance degli attori e per essere un film cristallizzato allo stato fotografico. Le immagini, invece di concatenarsi secondo una logica narrativa, si affermano per quello che sono: figure di un possibile racconto. Bernardi definisce l'espedito narrativo delle due finestre dei protagonisti che vivono uno di fronte all'altro una vera e propria illusione magritiana dove il reale si spaccia per illusorio e viceversa⁵¹. Le sequenze sono in genere sovraccariche fino all'eccesso di oggetti e immagini. Abbondano le fotografie nell'arredamento. La critica ha commentato negativamente questa insistenza sui materiali scenici, sulla componente figurativa che non sempre sviluppa la narrazione, anzi la rallenta, e la trattiene in uno stato di stagnazione che tende allo stile commemorativo o descrittivo⁵². Mentre lo sguardo spazia su questo materiale si sviluppa il tempo vuoto dell'attesa. La sequenza di danza classica interpretata da Ruth Sobotka e coreografata da David Vaughan in *Il bacio dell'assassino* è più un omaggio alla seconda moglie, ballerina professionista, che un necessario inserto diegetico. La danza sul palcoscenico è caratterizzata da un'inerzia fotografica di durata sorprendente. Lo spettatore percepisce la lacerazione fra la voce e le immagini che fa scivolare il film verso la fotografia in movimento, verso il commento visivo parallelo a un discorso verbale, una specie di illustrazione fuori testo.

I.4 FOTOGRAFIA E FILM. ANALISI DI DUE CASI EMBLEMATICI: PRIZEFIGHTER E LA WAR ROOM.

Il volume di Cocks, Diedrick e Perusek⁵³ accenna brevemente agli interessi fotografici del Kubrick regista affermato. Stanley è rimasto un fedele lettore della rivista BJP per lungo tempo e la passione per la fotografia lo ha accompagnato per il resto della sua carriera di cineasta. Il concetto di profondità di campo era per lui un mezzo per aprire lo spazio creato dall'inquadratura cinematografica e includervi il numero significativo di dettagli della scenografia, illuminazione, colore e azione che gli potessero permettere

⁵⁰ Sandro Bernardi, op. cit., p.70.

⁵¹ *Ivi*, p.135.

⁵² *Ivi*, p.137.

⁵³ Geoffrey Cocks, James Diedrick, Glenn Perusek, *Depth of Field. Stanley Kubrick.: Film and the Uses of History*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, p. 3 e p. 11.

una forma artistica di comunicazione non verbale ma empatica impostata sulla visualità. George Tanes ha osservato che le singole inquadrature dei film di Kubrick aspirano all'autosufficienza⁵⁴. È lecito parlare di immagini iconiche: le inquadrature possono essere usate per rappresentare il film e le sequenze sono assimilabili a ideali fotogrammi densi di simboli come un dipinto manierista. L'arte di Kubrick è spesso associata all'estetica del grottesco per l'impressione di freddezza, per l'aria di perfezionismo e lo straniamento estetico elementi che, uniti alle interpretazioni caricaturali da parte degli attori, portano al collasso le possibilità espressive dell'arte cinematografica. Le fonti luminose visibilmente motivate e piuttosto dure, favoriscono una limpida risoluzione in profondità di campo. Nonostante il virtuosismo evidente dei movimenti di macchina, Kubrick opta per un impianto geometrico, prospettico centrale per poi distruggerlo. Il grottesco kubrickiano fonde istinti del ridere e del gridare lasciando lo spettatore in bilico tra sentimenti conflittuali e insicuro su come reagire.

La reputazione di Kubrick come artista visivo è basata sui pochi film creati dal 1950 al 1999 e non sulle 900 immagini apparse su «Look». Il lavoro presso la rivista americana comprendeva la fase di selezione delle fotografie in dipendenza di una sorta di testo scritto preparatorio. Questo tipo di procedura ha segnato definitivamente il modo di narrare per immagini del giovane regista. Il testo per la formazione dei nuovi talenti di «Look» era *The Technique of the Picture Story* scritto e pubblicato nel 1945 dal direttore capo e dall'*Art Director* della rivista Dan Mich e Edwin Eberman⁵⁵. Arthur Rothstein, a capo del settore fotografico di «Look» dal 1947 al 1971, descrive il processo della creazione delle *photo-essays* nel suo *Photojournalism*, pubblicato per la prima volta nel 1956. Viene descritto il modo di procedere del lavoro di squadra e in che misura i contributi personali e le influenze reciproche hanno contribuito a farla diventare una rivista di successo. «Look» vantava un gruppo di scrittori-fotografi che collaboravano insieme sul campo. John Baxter sottolinea come Kubrick abbia appreso precocemente a chi rivolgersi per trovare storie degne di essere trasposte cinematograficamente e ha dedicato tutta la sua arte e le sue energie a realizzarle visivamente⁵⁶.

Secondo Rothstein, una volta scelto il soggetto e avviata la documentazione, l'editore lavora insieme al fotografo per sviluppare uno *shooting script* preliminare. Sul luogo delle riprese fotografiche, spesso venivano effettuati cambiamenti rispetto alla traccia scritta⁵⁷. L'editore fa una selezione preliminare degli scatti e se il fotografo è disponibile, controlla il processo produttivo fino alla pubblicazione. Sembra anche che la rivista «Look» differisse da «Life» per il fatto di coinvolgere direttamente i fotografi nelle fasi di realizzazione dei progetti⁵⁸. Inoltre, in diverse occasioni, i fotografi lavoravano in gruppo. Quindici dei centodieci progetti assegnati a Kubrick consultabili presso la Library of Congress sono frutto di collaborazione. In cinque casi Kubrick ha lavorato con Arthur Rothstein in persona.

Prizefighter è un articolo di sette pagine sul peso medio ventiquattrenne Walter Cartier apparso sul numero di «Look» del 18 gennaio 1949. La storia non è interrotta da inserti pubblicitari. L'immagine di apertura a tutta pagina è un drammatico ritratto di Cartier che attende, insieme al suo manager, la salita sul ring. Quest'immagine è seguita da un

⁵⁴ James Naremore, *Su Kubrick*, British Film Institute, 2007, p.19.

⁵⁵ Il testo include un ritratto di un pugile apparso sulla rivista «Life» che è lodata per l'eccellente tecnica di ripresa con il flash. Martin Scorsese ha dichiarato in un'intervista di avere utilizzato lo stesso tipo di approccio fotografico per la realizzazione di *Toro scatenato* per omaggiare lo stile di illuminazione che ricordava nelle serie fotografiche di «Life»; Philippe D. Mather, *Stanley Kubrick: Photography and Film*, in «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol.26, n.2, June 2006, pp.204-214.

⁵⁶ John Baxter, *Stanley Kubrick: a biography*, New York, Carroll & Graf, 1997, p.28.

⁵⁷ Arthur Rothstein, *Photojournalism*, New York, Amphoto, 1979, p.120.

⁵⁸ *Ivi.*, p.115.

flashback della stessa mattinata descritta da una serie di immagini di minore formato che mostrano i preparativi al combattimento. In termini di struttura narrativa, la decisione di iniziare *in media res* e tornare indietro nel tempo subito dopo è un espediente che Kubrick utilizzerà nei suoi primi film: *Killer's Kiss*, *The Killing* e *Lolita*. La figura retorica utilizzata in questo servizio è quella del contrasto. Due pagine affrontate mettono in rapporto il pugile che prega in chiesa con una drammatica immagine di Cartier sul ring. Il contrasto tra l'inaspettata pratica religiosa del pugile e la brutalità della sua vita quotidiana è sottolineata dall'illuminazione tenue per la scena in chiesa e l'uso del flash che caratterizzano le foto di incontri pugilistici in genere. In altre due facciate affrontate, un primo piano di Cartier in libera uscita sulla spiaggia di Staten Island è contrapposta a un uguale campo medio che raffigura il pugile seduto tra due round all'angolo del ring mentre del sangue fuoriesce copiosamente da un taglio vicino all'occhio. Questa opposizione è rafforzata dalla presenza di una piccola fotografia, sopra a quella di Cartier sul ring, che mostra il fratello gemello Vincent che mette della vaselina sul volto di Walter. Questi espedienti editoriali fanno in modo di provocare nel lettore reazioni forti e contrastanti. Il procedere per contrasti iconografici diventerà un marchio stilistico di Stanley Kubrick regista⁵⁹.

Un'altra caratteristica delle composizioni kubrickiane è quella di accumulare immagini successive per creare *suspense*. Sulla seconda pagina di *Prizefighter*, cinque immagini di piccolo formato descrivono gli eventi che hanno come apice il combattimento: i fratelli gemelli al risveglio mattutino, la colazione, il controllo del peso corporeo e la visita medica, l'attesa a casa prima di essere condotti sul ring. Queste situazioni sono riproposte anche nel cortometraggio *Day of the Fight* e servono a creare tensione prima dell'evento atteso. Quando il pugile è in procinto di salire sul ring, la voce over del narratore cita "the pressure of the last waiting" e la didascalia di *Prizefighter* ci informa che "time drags heavily". Questo rapporto di dipendenza tra testo scritto/voce narrante e immagine rimane la caratteristica che da una parte vincola lo stile registico di Kubrick, dall'altro ne esalta le potenzialità narrative in una forma cinematografica unica e personale. Dai suoi precoci lavori fotografici per «Look» emerge il senso di un'impeccabile composizione visuale. Fotografie prima e sequenze dopo, enfatizzano il gusto per l'ordine e la simmetria e avvicinano l'arte cinematografica di Stanley Kubrick al gusto "classico". A partire da *2001*, la definizione plastica dell'immagine si esaspera e si potenzia. L'inquadratura organizza il materiale scenico con un ordine geometrico in cui prevalgono la simmetria, l'ordine e l'equilibrio. Nei primi film di Kubrick il procedimento dominante è quello della rappresentazione frontale di oggetti e persone mediante carrellate laterali che creano un ritmo visivo di tipo paratattico⁶⁰. In *Orizzonti di gloria* inizia ad affermarsi una visione in profondità costruita secondo un procedimento di avanzamento e arretramento della macchina da presa. Tutte le regole prospettiche sono rispettate. Pur alterando le regole della prospettiva rinascimentale o piegandole a personali esigenze artistiche⁶¹, Kubrick riconduce sempre la visione a un

⁵⁹ Un esempio fra tutti, il più celebre, l'ellisse temporale creata dallo stacco sull'osso roteante in aria per visualizzare la navicella spaziale con quattro milioni di anni di tempo trascorso.

⁶⁰ Gian Piero Brunetta, *Stanley Kubrick: Odissea nel cinema*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick*, Marsilio, Venezia, 2003, p.21.

⁶¹ L'uso del grandangolo. Lo spazio lo interessa per la sua capacità di produrre connotazione simbolica: anche se la maggior parte delle vicende si svolge in spazi chiusi e con possibilità di movimento molto limitate per i personaggi, lo spazio sembra sottoposto a continue possibilità di dilatazione o restringimento. Douglas Milsome: "Stanley's composition is very stylized. You'll never find a Kubrick set up where the actors feet are cut off. Everyone of his movies has that look: very square, very level, very symmetrical. The use of extreme wide angles is distinctive too and allows us a great area in which to manipulate the action", Julian Rice, *Kubrick's Hope: Discovering Optimism from '2001' to 'Eyes Wide Shut'*, The Scarecrow Press, 2008, nota 45 pag. 35.

punto di vista unitario. Lo sfondo è quasi sempre a fuoco per utilizzare tutto lo spazio disponibile in cui sistemare ambienti e attori per conferire significato a ogni struttura compositiva su pellicola. L'illuminazione, a partire da *2001*, è sempre stata presente in modo evidente. Si pensi a *Shining*: quanti altri film appartenenti al genere *horror* hanno optato per un'illuminazione a giorno anche nei momenti di massima tensione? Kubrick sceglie la luce perché la struttura prospettica⁶² ha bisogno dell'illuminazione per esaltare le sue caratteristiche formali⁶³. Tutte le inquadrature dentro l'Overlook Hotel sono improntate a una rigorosa simmetria: la macchina da presa è sempre al centro dei corridoi, le scenografie sono organizzate secondo il principio dell'ordine e della corrispondenza geometrica delle parti. La propensione del regista americano verso le forme regolari e geometriche è particolarmente evidente a partire da *Il dottor Stanamore*. Le numerose interviste rilasciate da Ken Adam restituiscono una chiara idea del processo creativo alla base del film. Boris Hars-Tschachotin⁶⁴ domanda allo scenografo di chiarire quale rapporto avesse Kubrick con le immagini. Adam risponde citando il passato da fotografo del regista:

Stanley era un fotografo eccellente. Possedeva allora una piccola Olympus PenD e in un'occasione mi regalò una di queste mini-macchine fotografiche. Eravamo come dei bambini e fotografavamo di tutto. Al tempo stesso mi ha insegnato moltissimo di fotografia, di luce, di inquadrature. Era praticamente in grado di eseguire qualsiasi mansione in campo cinematografico, a parte il disegno, di cui, grazie al cielo, non aveva grande padronanza⁶⁵.

Il progetto per la creazione della *War Room* viene analizzato da Hars-Tschachotin⁶⁶ nei minimi dettagli fino a condurci alle strutture geometriche pure che costituiscono l'unità portante della scenografia. Adam dichiara che le decisioni finali avvenivano durante i lavori di ripresa sul *set*. Anche il copione costituiva solo la struttura base del film. Le descrizioni dei singoli ambienti raramente vengono rispettate, così accade per la *War Room*: “Una sala da conferenze molto grande. Una parete è costituita da una gigantesca superficie a vetri insonorizzati che guarda verso i vari display elettronici della *War Room*”⁶⁷. Si fa riferimento solo a un'imponente tavolo da conferenze lucido come uno specchio attorno al quale devono essere raggruppati una ventina di consulenti delle varie organizzazioni militari, politiche e civili. Una descrizione vaga come questa equivale, per Ken Adam, ad avere carta bianca. I nove fogli, tuttora conservati, contengono tredici

⁶² Anche la pittura prospettica quattrocentesca è caratterizzata da un'illuminazione omogenea. Nella trattatistica e nelle opere di Brunelleschi, Leon Battista Alberti e del Rinascimento italiano in genere, il notturno occupa una posizione marginale.

⁶³ *Perspicere*, ossia vedere distintamente.

⁶⁴ Boris Hars-Tschachotin, *Per lui niente era impossibile*, intervista a Ken Adam contenuta nel catalogo della mostra itinerante dei materiali del regista, *Stanley Kubrick*, GAMM, Giunti Arte Mostre e Musei, Giunti Editore, Firenze, 2008, pp.119-129.

⁶⁵ Per rendersi conto delle scarsissime potenzialità nel disegno di Kubrick si osservino gli *storyboard* del regista per *Spartacus* a pagina 87 del catalogo della mostra itinerante edito da Giunti nel 2008.

⁶⁶ Boris Hars-Tschachotin, *Paranoia cosmica tra superpotenze. La 'War Room' come immagine chiave in: 'Il dottor Stanamore'*, catalogo mostra itinerante, Giunti, 2007, pp.103- 117.

⁶⁷ *Shooting script*: http://www.movie-page.com/movie_scripts.htm, ultima visita in data 29 ottobre 2003. Si trova anche la seguente indicazione: “29 int. *War Room*- (see photo)”. La foto a esempio indicata corrisponde presumibilmente a un'immagine che si trova ora nell'Archivio Stanley Kubrick. È probabile che questa foto si riferisse alla centrale di comando della divisione aerea nordamericana Norad sotto alla Cheyenne Mountain in Colorado. Adam afferma a tale riguardo: “Avevo forse una o due fotografie, in ogni caso le proiezioni delle mappe utilizzate, che assomigliavano a dei monitor, erano molto noiose e poco spettacolari. Quello che volevo era qualcosa di ironico, di gigantesco e tuttavia di credibile. Da qui il sovradimensionamento delle mappe, il gioco dell'esagerazione.” Ken Adam in un'intervista rilasciata a Boris Hars-Tschachotin il 31 maggio 2002.

disegni di Adam per la *War Room*, costituiscono una vera e propria sequenza di immagini in cui l'architettura si trasforma progressivamente. I vari stadi formativi sono collegati a un motivo di fondo, ossia lo spazio reale all'interno dello spazio creato dalla luce. L'analisi di quattro dei nove fogli realizzati da Adam con pennarello Flo-Master esemplificano il processo creativo attentamente fiancheggiato da Kubrick. Con poche linee di grande forza espressiva, su fondo bianco, è schizzata una sala articolata su due livelli. Al livello inferiore è riconoscibile un grande lampadario da soffitto rotondo, con la forma di un cono piatto, i cui raggi luminosi producono un ampio spazio di luce triangolare. All'interno di questo cono di luce sono disegnati divanetti ad arco che circondano un cerchio raffigurante a grandi linee un tavolo. Lo spazio a destra dell'immagine è delimitato da un secondo livello che scorre leggermente inclinato, presumibilmente la *control room* che prosegue sulla parete posteriore della sala. Con un ridotto tratteggio sono tracciate le pareti che limitano il margine sinistro dell'immagine e una scala che collega tra loro i due livelli. Sebbene lo schizzo lasci molti elementi in sospeso, è riconoscibile la ripartizione dello spazio su due livelli e l'enfasi sul luogo d'azione centrale ottenuta tramite la distribuzione della luce. Questo spazio di luce triangolare, composto da un lampadario a cono e dal tavolo rotondo sottostante, diventa il motivo centrale di tutte le bozze successive e il cardine progettuale della *War Room* di Adam. Il terzo foglio sviluppa quattro bozze. Nel disegno 3a e 3b⁶⁸ si evidenzia il gioco con i tre elementi geometrici: cerchio (tavolo e luce), rettangolo (tracciato con sottili linee come un quadrato piatto nel cerchio di luce) e triangolo (lo schermo piatto del lampadario e dai raggi di luce da esso provenienti). Adam sviluppa un dialogo tra forme geometriche elementari: il cerchio del tavolo viene racchiuso dal rettangolo, il cerchio di luce circonda a sua volta il quadrato. Quest'armonia diventa una componente decisiva della potenza espressiva della sala. La forza sprigionata dal silenzioso spazio di luce si ricollega a forme iconografiche tradizionali del trascendente, del divino, del sovrumano. Questa iniziale concezione dello spazio su due livelli assomigliava piuttosto a un anfiteatro. L'*art department* procede con i disegni e con la costruzione dei modelli. Tre settimane dopo, Kubrick rinuncia al livello superiore per una questione di costi⁶⁹. La progettazione era in uno stadio molto avanzato. Per Kubrick però, la ricerca di immagini appropriate e limitate all'indispensabile era fondamentale per riuscire a trasmettere un forte messaggio visivo e suggestivo. La *War Room* è lo sviluppo di un'idea architettonica in una complessa metafora dello spazio, capace di sostenere l'azione e trasmettere contenuti. L'idea dello spazio- il triangolo- era prevista fin dall'inizio e acquista con l'intervento di Kubrick un decisivo e ampio sviluppo. Il regista gli chiede: "Il triangolo non è la forma più forte in geometria?". L'idea era di visualizzare un bunker. Un gigantesco rifugio sotterraneo. Segue la messa a fuoco di questo spazio e il suo sviluppo sovradimensionale. Il foglio 5 e le sue tre bozze⁷⁰ mostrano l'inizio della metamorfosi spaziale della *War Room* dall'ordinato e luminoso set su due livelli in una sala bunker dalle pareti inclinate a triangolo. Il disegno 5c mostra la metamorfosi decisiva: le pareti minacciano di crollare. La posizione leggermente rialzata permette di esaminare lo spazio multi angolare il cui unico punto morto è il tavolo rotondo circondato da sedie con il lampadario e il cono di luce sovrastanti. I display sulle pareti sono inclinati obliquamente e si incontrano tra loro ad angolo ottuso. In questo modo assorbono il movimento circolare e la forma del cono di

⁶⁸ *Ivi*, p.107.

⁶⁹ "A proposito della *War Room*, Ken, non credo che il progetto con i due livelli funzioni. Cosa me ne faccio del livello superiore? Avrei bisogno di sessanta-settanta comparse per riempirlo. E se ne devono stare sempre lì sedute. È troppo costoso. Pensa a qualcos'altro", frase di Kubrick riportata da Ken Adam in A.Smolczyk, *James Bond. Berlin Hollywood. Die Welten des Ken Adam*, Berlino, 2002, p.98.

⁷⁰ Catalogo mostra itinerante, Giunti, 2007, p.108.

luce e del tavolo rotondo. Lo spazio diventa dinamico. Nel foglio 8⁷¹ la *War Room* assume la propria forma triangolare definitiva potenziata dallo “spazio luminoso”. Oltre al pennarello Flo-Master, il disegno è lumeggiato in alcuni punti con bianco opaco coprente per aumentare la plasticità e la spazialità e per conferire un aspetto accecante alla luce che nel film diventa un importante elemento scenografico. Il pavimento sembra essere molto lucido. La sala appare tetra e opprimente e le figure sembrano piccole e vulnerabili. Il lampadario rotondo, finora a forma di cono, è appeso a otto lunghi cavi e si è trasformato in un accecante anello luminoso. Il lampadario è ora un disco lucido, a sottolineare la forma del cerchio e a formare un tutt’uno circolare con il tavolo sottostante⁷². È curioso notare che la forma di questo impianto di illuminazione è simile agli accessori che usano i fotografi per realizzare gli scatti in modalità macro. Quando l’obiettivo fotografico è estremamente vicino all’oggetto da riprendere, questo crea un’ombra su di esso, tanto più evidente quanto è piccola la porzione di spazio da fotografare. In questo caso si usano anelli luminosi da applicare all’obiettivo che illuminano uniformemente e senza creare alcun disturbo per la ripresa macro, che smaschera ogni particolare. L’ambiente della *War Room* è assimilabile a un grande contenitore in cui la luce è elemento indispensabile per un’analisi scientifica delle piccole cavie umane. L’anello luminoso equivale alla pupilla incandescente e lucida di un occhio astratto che diabolicamente spia i suoi abitanti. Un po’ come accadeva in *Shining* quando Jack osserva il labirinto dall’alto e controlla i movimenti delle sue prede, Wendy e Danny. Una suggestione che potrebbe avere contribuito allo sviluppo dell’idea del lampadario circolare è una fotografia di Berenice Abbott che appartiene alla serie scientifica. Sappiamo dalla moglie di Kubrick, Christiane, che il regista era in contatto con la fotografa americana negli anni Cinquanta e ammirava molto il suo lavoro. Nel 1939 la Abbott inizia un ciclo di scatti per provare che il mezzo fotografico è il più adatto per esaltare l’aspetto artistico insito negli esperimenti scientifici⁷³. Ha lavorato da sola per i venti anni successivi finché nel 1958 il suo lavoro è stato ufficialmente riconosciuto dal Physical Science Study Committee e le è concesso di lavorare con un gruppo di studiosi al Massachusetts Institute of Technology per tre anni. Le fotografie in due formati, 8”x10” e 16”x20” riproducono il percorso di oggetti che “visualizzano” raggi incidenti e raggi emergenti, il percorso di una pallina oscillante in esposizione multipla, le ombre prodotte dalle onde, i raggi di luce e via di seguito⁷⁴. La foto *Multiple Exposure of a Swinging Ball in an Elliptical Orbit 1 & 2* richiama immediatamente la forma ellissoidale del lampadario della *War Room*.

Nel complesso la sala ha mantenuto un design chiaro riconducibile alle tre forme geometriche fondamentali: triangolo, cerchio e quadrato. Kubrick, del girato, ha omesso tutti i campi lunghi della sala anche se alcuni furono comunque girati. Lo spettatore non doveva mai sapere dove si trovava in quel preciso istante per aumentare la sensazione di claustrofobia. Adam afferma che il regista si è basato pochissimo sulle proposte riportate nei disegni per le posizioni della macchina da presa e per gli angoli di visione. Le proposte di Adam per l’illuminazione sono state recepite in particolare l’illuminazione circolare del tavolo. Questa fonte di luce a forma anulare viene utilizzata in prospettive sempre nuove e conferisce alle immagini del film un linguaggio iconografico molto dinamico. Un ulteriore richiamo alla tecnica fotografica del macro è

⁷¹ Ivi, p.111.

⁷² Furono necessarie numerosissime prove prima di trovare la versione definitiva di questa importante fonte di illuminazione. Appeso a un dispositivo a forma di rete con otto bracci, l’anello luminoso poteva essere sospeso e abbassato mediante sottili cavi, a seconda dell’inquadratura della macchina da presa, senza che ciò risultasse visibile allo spettatore.

⁷³ La fotografa ha anche brevettato due apparecchi fotografici per lo specifico uso della fotografia scientifica.

⁷⁴ Hank O’Neal, *Berenice Abbott: American Photographer*, New York, 1982, pp.214-233.

una certa teatralità, ossia una revisione a grandezza superiore al naturale come tema portante dell'arte di Ken Adam applicata a questa scenografia. La stilizzazione e la semplificazione portano a una sintesi che crea una realtà più reale del reale stesso. Nell'iperrealistica *War Room*, i moderni generali, privi dello spazio reale del campo di battaglia e dell'aspetto pittorico della battaglia, dirigono, mediante astratte immagini tecniche decisamente immateriali e protetti dal bunker, l'apocalisse, ridotta a elementi grafici di mappe del pianeta e possono parteciparvi dal vivo solo in modo astratto. La nostalgia della perduta unità del mondo viene rappresentata attraverso la decentralizzazione e scomposizione in singole forme geometriche della *War Room*. Il conflitto tra cerchio, quadrato e triangolo genera una minacciosa struttura di tensione. La sala rifiuta di far entrare l'aspetto armonizzante e rassicurante nella prospettiva centrale per orientarsi verso la centripeta multi visibilità.

Il passato di Kubrick fotografo ritorna sistematicamente anche nelle forme di "collegli" fotografi. In uno dei suoi primi progetti cinematografici, *One-eyed Jack* con Marlo Brando, Kubrick aveva intenzione di scritturare Cartier-Bresson come fotografo di scena. Weegee è presente sul set de *Il Dottor Stranamore*⁷⁵. Circa cento stampe fotografiche e provini a contatto recano il timbro *Photo by Weegee*. Le immagini in sé non sono però mai divenute famose e non si trovano riprodotte in nessuna pubblicazione. Sono scatti particolari, diversi dalle foto di scena o dai ritratti professionali. Un primo corposo gruppo di scatti ha come soggetto la battaglia a torte in faccia. Un altro gruppo ritrae Kubrick mentre osserva attraverso i mirini di cineprese e fotocamere. Rimane il dubbio se l'idea di catturare ogni possibile variante fosse dovuta al senso del dovere di Weegee nei confronti del proprio committente oppure derivasse da un interesse per i suoi collegli. Drew Hammond scrive:

Il giovane Kubrick ha seguito attentamente la carriera di Weegee [...] e molte delle prime fotografie di Kubrick testimoniano chiaramente, nella loro distanza voyeuristica, nella scelta del soggetto e perfino nell'utilizzo delle famose pellicole a infrarossi, l'influenza di Weegee. Ma il timido adolescente che ha scattato queste fotografie appare decisamente più ossessivo, molto più interessato a interferire, alla messa in scena, alla rappresentazione e all'illuminazione-con il massimo controllo possibile dell'immagine- anche se quest'ultima deve trasmettere l'illusione di una fresca spontaneità.⁷⁶

Rainer Crone e Petrus Graf Schaesberg esprimono una diversa opinione riguardo all'influsso di Weegee nel valutare Kubrick fotografo:

Il suo humour, la sua sensibile capacità di osservazione e la sua elegante umanità trasformano i suoi ritratti nella sala d'aspetto di un dentista in un vivace studio sulla fragilità umana, molto lontano e per nulla paragonabile agli smascheramenti spudoratamente diretti, perversi e impietosi di Weegee che documentava invece l'esistenza tormentata e fragile dei propri soggetti. Eppure lo sguardo iperrealista, psicologicamente tagliente e giornalisticamente consumato di Weegee sembra aver affascinato Kubrick, senza che abbia partecipato al suo voyeurismo traumatico o che l'abbia copiato in termini fotografici. Ma è possibile che la sensibile raffigurazione da parte di Weegee dell'acuita ossessione e della suscettibile

⁷⁵ Arthur C. Clarke, *The Lost Worlds of 2001*, Sidgwick and Jackson Limited, London, 1972,p.45, "January 18. Lord Snowdon on the set, shooting Stanley from all angles for «Life»". Il 18 gennaio Kubrick accoglie il celebre fotografo Lord Snowdon, marito della principessa Margaret, giunto a Boreham Wood per un servizio fotografico sul regista e sul film. Kubrick era ben conscio che la pubblicità giusta avrebbe stimolato le aspettative del pubblico.

⁷⁶ D.Hammond, 'Ganz gelassen zwischen Seance und Schachspiel'. *Biografische Notizen zu Stanley Kubrick (1928-1999)*, in R.Crone-P.G.Schaesberg (a cura di), *Stanley Kubrick. Still Moving Pictures. Fotografien 1945-1950*, Monaco di Baviera, 1999, p.202.

debolezza degli abissi umani abbia trovato eco in Kubrick, i cui personaggi, in quasi tutti i film successivi, sono caratterizzati da una psicologia esistenziale estrema.⁷⁷

Per quali motivi Weegee possa essere stato assunto in questa produzione resta un mistero: difficilmente per motivi pubblicitari⁷⁸. Dopo il comunicato stampa sulla battaglia a torte in faccia, il suo nome non apparve più nelle pubblicazioni ufficiali. Non viene nominato né nei titoli di testa né nel calcolo consuntivo ufficiale dei costi del film. Bob Penn e Dimitri Kasterine sono gli unici fotografi di scena ufficiali citati nel libro paga lasciato presso l'archivio Stanley Kubrick (in cui si trovano anche foto d'agenzia del fotografo della Magnum Nicolas Tikhomiroff)⁷⁹. Paul Duncan, nella sua biografia su Kubrick, sostiene che Weegee era stato assunto come fotografo di scena, le poche citazioni di questo episodio negli studi su Weegee suggeriscono un suo ingaggio come consulente per il reparto effetti speciali, a cominciare dalla filmografia di Louis Stettner nel volume fotografico da lui curato⁸⁰. Nel conteggio finale della produzione compare un anonimo consulente tecnico che ricevette il compenso relativamente considerevole di settecentocinquanta sterline. Si è quindi parlato del fatto che Weegee non fosse stato ingaggiato come fotografo di scena ma come esperto di effetti speciali.

Il fotografo sostiene di essere l'unico artefice del film fantastico *Die Heinzelmännchen* (Erich Kobler, 1956). Nella sua autobiografia annota:

Organizzai una troupe di operatori, una troupe di fonici [...] e un'assistente per tirarmi su di morale. Avevamo bisogno di due nani per il film, ma a Monaco non ce n'erano. Quando ho saputo che ce n'erano due ad Amburgo, sono salito su un aereo della Lufthansa per andarli a vedere [...]. Per uno dei miei effetti speciali ho fotografato la sequenza di danza dei nani con il mio obiettivo caleidoscopico e così, anziché mostrare due soli nani, ne ho riempito lo schermo di centinaia. Il produttore ha così risparmiato parecchio denaro, visto che aveva solo due nani sul libro paga.⁸¹

Non si sa se la sequenza tagliata della battaglia con le torte contenesse riprese analoghe. Nel dopoguerra Weegee aveva ideato innumerevoli dispositivi ausiliari e prismi con i quali riusciva a creare distorsioni e moltiplicazioni di oggetti che, applicate ai ritratti di personaggi famosi, erano diventate estremamente popolari. Il fotografo considerava la serie delle sue *photo caricatures*-supportato dai complimenti di Edward Steichen-innovativa e unica. L'effetto speciale più considerevole è dato da un ampliamento o compressione di singole parti della fotografia che richiama gli specchi deformati dei luna-park, usato per la prima volta nella storia della fotografia da André Kertész negli anni Trenta nella fotografia di nudi artistici.

⁷⁷ R.Crone-P-G-Schaesberg, *Still Moving Pictures*, in R. Crone-P-G-Schaesberg, 1999, p.26.

⁷⁸ Sebbene tuttora ipotizzata, la sensazione che una "certa affinità artistica" possa aver indotto Kubrick a ingaggiare Weegee come *still photographer* per il *Dottor Stranamore* è una mera speculazione, così come l'opinione secondo cui il nome di un "noto, se non famoso" fotografo potesse essere una garanzia del film con il suo "specifico linguaggio artistico". È incerto il fatto che Kubrick considerasse la fotografia di reportage come una forma d'arte; in secondo luogo gioca a favore il fatto che Weegee, sebbene abbia scattato fotografie sul set, non sia stato affatto ingaggiato come fotografo di scena; inoltre le sue fotografie non sono mai state pubblicate. La foto di Sellers, Kubrick e il ciack del film apparve nel 1997 in M. Barth, *Weegee's World*, New York-Boston-Londra, 1997, p.247.

⁷⁹ Daniel Kothenschulte, *Torte in faccia e distorsioni*, nel catalogo della mostra itinerante edito da Giunti, Firenze, 2007, pp. 131-137.

⁸⁰ Louis Stettner (a cura di), *Weegee*, New York, 1977.

⁸¹ A.Fellig, *Weegee by Weegee*, New York, 1975, pp.142 e successive.

Secondo Kothenschulte⁸², anche se nell'Archivio Stanley Kubrick non sono presenti né un contratto né una corrispondenza al riguardo, si deve presumere che per Kubrick, in una determinata fase della produzione, la fotografia a effetti speciali di Weegee, allora riprodotta sulle pagine a colori di numerose riviste popolari, debba essere sembrata adatta a tradurre in immagine il suo progetto cinematografico. Le uniche riprese con effetti speciali contenute nel *Dottor Stranamore*, sono le riprese dell'aereo e del maggiore "King" Kong a cavallo della bomba. Il fatto che Weegee abbia potuto lavorare sul set come un fotografo di scena di cui non vi era reale bisogno e le cui fotografie furono archiviate inutilizzate, potrebbe essere indice della particolare stima che Stanley Kubrick nutriva nei confronti di quello che allora considerava il più grande fotoreporter⁸³. La serie di ritratti di Stanley Kubrick sono una riflessione sul ruolo di questo singolare regista-fotografo sempre alla ricerca dell'inquadratura ideale: dalla sedia del regista vuota, fino all'immaginaria cinepresa formata dal quadrato delle sue dita⁸⁴.

Stanley Kubrick è stato spesso paragonato a un artigiano e il parallelo si adatta alla perfezione se consideriamo il Kubrick fotografo e il Kubrick cineasta come l'evoluzione naturale di un percorso da autodidatta. La Graflex regalatagli dal padre all'età di tredici anni è il momento iniziale di un lungo processo di apprendimento e sperimentazione che non avrà mai fine. Da fotografo professionista aveva acquisito familiarità in modo intuitivo con le leggi dell'espressione visiva e degli effetti di luce. Con mezzi esigui cura personalmente fotografia, regia e montaggio di due film. Era ormai un operatore professionista quando collabora per la prima volta con l'operatore di uno studio cinematografico. In *Rapina a mano armata* il cameraman Lucien Ballard aveva tentato di imporre a Kubrick le proprie soluzioni. Kubrick aveva impostato una carrellata laterale e aveva scelto un obiettivo grandangolare da 25 mm. Quando poco dopo tornò sul set, Ballard stava continuando a spostare le rotaie del dolly all'indietro e aveva montato un obiettivo da 50 mm. Quando Ballard affermò che il contenuto dell'immagine era identico e in questo modo, inoltre, l'inquadratura era più facile da illuminare, Kubrick lo contraddisse e lasciò all'operatore la scelta di effettuare le riprese come il regista voleva oppure di andarsene. Ballard decise di rimanere e non mise più in discussione la competenza tecnica del giovane regista⁸⁵. Questa sua approfondita conoscenza tecnica non era in effetti la norma ma rappresentava, nel sistema americano degli studi cinematografici, un'esotica eccezione. Dopo *2001*, Kubrick opta per il formato panoramico estremo. Per lui è importante creare, all'interno dell'inquadratura selezionata, una composizione precisa e controllare l'effetto spaziale attraverso la scelta dell'obiettivo e l'angolazione della macchina da presa. Il regista acquistava, per le sue varie macchine da presa, un numero consistente di obiettivi. Inoltre, faceva trasformare

⁸² Daniel Kothenschulte, *Torte in faccia e distorsioni*, catalogo della mostra itinerante edito da Giunti, Firenze, 2007, pp.131- 137.

⁸³Salvo pochi singoli ritratti(il bacio di Marilyn Monroe, Louis Armstrong nel camerino) e la serie del Greenwich Village del 1952, l'opera tarda di Weegee fu quasi esclusivamente caratterizzata dalle scadenti foto a effetti speciali che lui decantava sebbene nessun critico si fosse dimostrato d'accordo. A quel tempo accettava qualsiasi lavoro gli veniva offerto. In un film underground recitò la parte di un vecchio con un'ossessione per i manichini. Nel film ufficiale per l'esposizione mondiale di Bruxelles lo si vede nei panni di un ubriaccone chaplinesco in smoking che si lava i piedi in una fontana. Scattò fotografie pubblicitarie per alcuni hotel per pagare i suoi costi logistici e tenne seminari in piccoli negozi di fotografia che attiravano i clienti con il nome del celebre fotografo. Mentre i suoi rivoluzionari scatti notturni di New York rimasero a lungo nel dimenticatoio, la sua fama emerse per le caricature fotografiche di celebrità.

⁸⁴ Fotografie a p. 133 e p. 134 del catalogo Giunti, Firenze, 2007.

⁸⁵ V.LoBrutto, op. cit., p.119.

o adattare obiettivi che erano originariamente progettati per altri scopi⁸⁶. Grazie alla sua esperienza di fotografo, Kubrick porta nella sua opera cinematografica le sue approfondite conoscenze sugli obiettivi e sulle loro possibilità di utilizzo e si tiene sempre al corrente dei più recenti sviluppi della tecnologia. Kubrick lavora spesso con strumenti ottici di trenta o quarant'anni di età, rimontati e adattati per l'utilizzo su macchine da presa moderne. Quando viene girato *Arancia meccanica*, non è ancora disponibile per il formato da 35 mm un obiettivo zoom con un campo da 1:20 per cui Kubrick, per una sola inquadratura con una drammatica carrellata all'indietro, si fa trasformare uno zoom che era in realtà progettato per il più piccolo formato 16 mm⁸⁷. Anche gli obiettivi Zeiss ad alta luminosità utilizzati per *Barry Lyndon*, sono un caso di soluzioni tecniche preesistenti per risolvere esigenze espressive.

⁸⁶ In *2001* Kubrick introduce un personaggio "obiettivo": Hal. Interessante notare che Hal, una volta dispone di obiettivo grandangolare, altre volte di lunghezza di fuoco variabile: all'inizio chiede a Bowman di avvicinare un disegno al suo occhio ma più avanti nel film riesce a leggere senza problemi a grande distanza i movimenti labiali dei partecipanti alla riunione.

⁸⁷ LoBrutto, op.cit., p.343.

II. DA 2001 A *EYES WIDE SHUT*.

II.1 KUBRICK SCEGLIE DI VIVERE NEL REGNO UNITO.

A Michel Ciment, Kubrick comunica i motivi che lo hanno portato a vivere in Inghilterra:

Ritengo che il senso d'insicurezza e il sentore di cattiveria che ci circondavano a Hollywood fossero particolarmente perturbanti. Londra pareva una scelta naturalissima anche se non posso dire di avere veramente deciso di abitarci. Avevamo una bella casa all'epoca in cui ho girato qui *2001*, le mie tre figlie sono cresciute e sono andate in scuole inglesi; possedevo anche un *Terrier West Highland* di nome Andy che non potevo portare fuori dall'Inghilterra altrimenti avrei dovuto metterlo in quarantena. Direi, quindi, come per la maggior parte delle cose della vita, che vivere a Londra è stata una conseguenza di fatto piuttosto che una decisione vera e propria¹.

Christiane Kubrick, parlando della loro vita a New York, disse ad Ann Morrow del «Times» di Londra:

Abitavamo a Central Park West, sull'Ottantaquattresima. Cominciavo ad abituarmi a vedere le strade imbiancate di bottiglie di Coca-Cola rotte, a vedere poliziotti che accompagnavano i bambini a scuola. Nei negozi ciondolavano teppisti che si sdraiavano davanti alle porte costringendoti a scavalcarli come se niente fosse. Anche le donne erano ruvide, ti scansavano a gomitate. Andare a casa era terribilmente pericoloso, soprattutto per i più deboli. Come i bambini. Proprio come nel regno animale. New York mi fece qualcosa. Prima di andarci pensavo che gli americani che si lamentavano delle scuole e dell'atmosfera fossero i soliti individui di destra, ma ovviamente avevano le loro ragioni.

Ci affrettiamo a smentire le voci che volevano il regista un recluso anche se negli ultimi anni della sua vita ha ridotto drasticamente i viaggi fuori dal Regno Unito. Il «New York Times» del 4 gennaio 1972 dichiara che Kubrick si reca a San Diego almeno due volte l'anno per andare a trovare i genitori.

Il mito di Kubrick come personaggio di opposti estremismi deve essere visto nel contesto della decisione che il regista matura verso il 1962 di diventare produttore e trasferire la sua attività in Gran Bretagna dove, all'epoca, la produzione cinematografica e i sussidi alla produzione erano in forte ripresa. Hollywood invece attraversa una fase di crisi: la MGM, per cui Kubrick aveva prodotto e diretto *2001* ne rimane coinvolta. L'accordo che Kubrick riesce in seguito a firmare con la Warner Brothers-Seven Arts, gli dà completa libertà di scegliere i soggetti, senza limiti di tempo e quasi senza limiti di spesa per realizzarli, il controllo totale dell'esecuzione, della forma definitiva e delle modalità distributive. Con *Il dottor Stranamore*², Stanley Kubrick aveva raggiunto lo

¹ Michel Ciment, *Stanley Kubrick*, Rizzoli, Milano, 1999, p.251. Christiane, la moglie del regista, continua a dipingere. Nel settembre 1964 ritorna alla Art Students League per frequentare un corso di scultura con José de Creeft e in ottobre segue un corso di disegno dal vero con Vaclav Vytlačil.

² All'inizio degli anni Novanta, dopo una lunga ricerca per trovare il negativo originale di *Il dottor Stranamore*, Kubrick decide di restaurare personalmente il film fotografando ogni singolo fotogramma di una copia conservata in magazzino con la sua Nikon.

status di regista/produttore cinematografico internazionale in grado di controllare tutti gli aspetti finanziari, artistici e tecnici del processo cinematografico. La critica cinematografica Judith Crist mise il film in cima alla classifica dei dieci film migliori dell'anno; la pellicola riceve il premio per il miglior film dalla Society of Film and Television Arts. Kubrick viene nominato miglior regista dalla Directors Guild of America e la New York Film Critics gli consegna il premio come migliore regista dell'anno. Il film vince il premio Hugo come migliore film di fantascienza dell'anno e il Writers Guild Award per la migliore sceneggiatura nel 1964. Kubrick, George e Southern ottengono una nomination agli Oscar per la migliore sceneggiatura e il film ottiene una nomination come miglior film, Peter Sellers come migliore attore e Kubrick come miglior regista. Questo momento deve essere letto nel contesto delle trasformazioni subite dall'industria cinematografica statunitense fra il 1968 e il 1975. Kubrick appartiene alla schiera dei registi "giovani" insieme a Martin Scorsese e Steven Spielberg che, grazie alle società da loro costituite crearono un rapporto professionale a lungo termine e un legame personale con personaggi chiave delle case cinematografiche. Per Kubrick, questi personaggi erano, nella Warner Bros. controllata dalla Kinney, Steve Ross e il vice Terry Semel, più il rappresentante della Warner a Londra, Julian Senior, con il quale Kubrick lavorava a stretto contatto fin da *Arancia meccanica*. Il produttore esecutivo è il cognato di Kubrick, Jan Harlan. L'industria cinematografica inglese, pur non riuscendo a lanciare prodotti significativi dopo la breve ripresa degli anni Sessanta, nel ventennio successivo diviene una significativa risorsa per la nuova Hollywood in materia di infrastrutture, non solo per la serie di James Bond ma per certi colossi tipicamente hollywoodiani come *Guerre stellari* o *Incontri ravvicinati del terzo tipo*. Se Kubrick girava i film a Londra non era per fare l'eccentrico ma perché seguiva un'efficace strategia elaborata da Hollywood e non era, in questo, troppo diverso dai registi-produttori superdivi come Spielberg e Lucas. Le forme in cui si manifesta l'essere "autore" di Kubrick, meritano un'attenta analisi. Thomas Elsaesser³ sottolinea come il lavoro di Kubrick rientri in quella strategia produttiva della creazione di "pezzi unici" conseguente alla crisi del "genere". Poiché i generi tradizionali non sembravano più graditi al pubblico della generazione postbellica, Hollywood cerca nuove formule per corteggiare il pubblico giovane ed è disposta a scommettere su registi, attori e generi emergenti. Si potrebbe affermare, secondo Elsaesser, che i "pezzi unici" di Kubrick rientrano a pieno titolo in una simile strategia, tanto da assurgere ad altrettanti "prototipi". I tratti che sembravano caratterizzare il metodo di lavoro di Kubrick, ossia il fatto di scegliere temi e argomenti diversi nei vari film e di usare in ciascuna opera stili, forme e tecniche diverse, avevano un valore strategico anche per i suoi committenti. La Warner Bros era alla ricerca della combinazione vincente capace di rivitalizzare un modo di fare cinema destinato al pubblico più generale e che, nonostante le trasformazioni continuava a fondarsi sui divi e sui generi. Questo è un elemento di differenza che distingue Kubrick dagli autori europei. Con *Barry Lyndon* e con *Shining* la questione del genere si complica. Frederic Jameson⁴ annovera questi film nella categoria del "meta-genere", la cui tipica modalità è quella del *pastiche*:

Sembra che il *pastiche* nasca dalla determinazione di due dati fondamentali: il primo è il soggettivismo, l'enfasi esagerata e la sopravvalutazione dell'unicità e individualità dello stile stesso, in quanto modo di

³ Thomas Elsaesser, *Il visionario dell'evoluzione. Stanley Kubrick autore*, catalogo mostra itinerante edito da Giunti, Firenze, 2007, pp. 179- 191.

⁴ Frederic Jameson, *Historicism in 'The Shining'*, in *Signatures of the Visible*, New York-London, 1990, p.83.

esprimersi privato, “modo” peculiare di un dato artista, apparato sensoriale corporeo e percettivo di questo o quel personaggio che pretende attenzione nel mondo dell’arte. [...]. Così nell’ambito della cultura alta giungeva il momento del *pastiche*, in cui artisti pieni di energia, non avendo né forma né contenuto, saccheggiano e metabolizzano il museo, indossando le maschere di manierismi estinti.

La fotografia rimane, anche in questi anni, alla base del tipo di approccio adottato da Kubrick. La macchina fotografica Polaroid gli permette di vedere la stampa immediatamente e inizia a usarla sui *set* dei suoi film. Con la Polaroid scatta una foto in bianco e nero con l’illuminazione adeguata alla posizione della macchina da presa che intendeva utilizzare e usa l’istantanea per giudicare la luce. La pellicola Polaroid percepiva la luce in modo differente rispetto a una pellicola 35mm, ma il regista imparò presto a valutare le differenze. L’uso della Polaroid sui *set* cinematografici finì col diventare una consuetudine dell’industria ma Kubrick è stato il primo.

Il prossimo capitolo è dedicato ai delicati e discussi rapporti che i film di Kubrick, a partire da *2001*, intrattengono con le arti visive. Steven Spielberg ha dichiarato che il modo di raccontare storie di Kubrick è antitetico al modo in cui siamo abituati a fruire le narrazioni cinematografiche. “Kubrick wanted to change the form of cinematic narrative” e ha iniziato a farlo da *2001*⁵.

II.2 KUBRICK E LE ARTI VISIVE.

La critica ha da sempre sottolineato come Kubrick abbia attinto a piene mani dai vari ambiti delle arti visive - architettura, scultura, pittura – come fonte di ispirazione privilegiata per la composizione delle sue inquadrature. A titolo esemplificativo si può citare il saggio su Stanley Kubrick di Enrico Ghezzi del 1977. Nel trattare i rapporti tra Kubrick e le arti visive, questo testo incorre nelle stesse mancanze della maggior parte degli studi dedicati al regista americano. I riferimenti alle “altre” arti vengono fatti spesso senza precisione, risultano citazioni colte senza essere approfondite che originano dall’arbitrarietà interpretativa del critico senza basarsi su documenti o testimonianze ufficiali. Ghezzi commenta in questo modo il debito di Kubrick verso le arti visive per la creazione di *Barry Lyndon*:

La Storia comincia dai quadri, in alcuni casi la storia stessa è prodotta da essi: Ryan O’Neal ha il volto di un “marito libertino” di Hogarth, la Berenson è identica alla moglie di Gainsborough in un quadro alla Tate Gallery e gran parte delle inquadrature sono riconoscibili in opere pittoriche del settecento inglese e non (i paesaggi di Gainsborough e Constable, i ritratti di Hogarth, Reynolds, Gainsborough, le *conversation pieces* di Devis e Zoffany, e ancora Joseph Wright, Stubbs, Chardin, Chodowiecki, La Tour, Longhi)⁶.

Si può notare la vaghezza dei riferimenti e la ripetizione per tre volte del nome di Gainsborough senza specifiche o dettagli in merito. Il rischio di questo tipo di approccio critico è quello di somigliare più ad un’ allegra caccia alle citazioni che a un contributo scientifico e documentato capace di gettare nuova luce su un aspetto del fare cinema kubrickiano. A pagina 123 Ghezzi prosegue con gli stessi toni: “[...] nella sequenza del compleanno di Brian, sul palco davanti a un fondale dipinto con i colorini di William

⁵ Intervista contenuta nel DVD di *Eyes Wide Shut*.

⁶ Enrico Ghezzi, *Stanley Kubrick*, Il Castoro, Milano, 1999, p. 113.

Blake”. Lo splendido dipinto di Wilton House⁷ viene sbrigativamente trattato come segue:

Da sinistra filtra la luce dal finestrone, in fondo alla stanza spicca nel centro dell'inquadratura un dipinto di Van Dyck, il grande maestro anglo-fiammingo del '600 cui si rifecero tutti gli inglesi citati prima;

Ghezzi accenna a una traccia di analisi, senza però approfondire l'argomento: “L'aspetto immediato del film di Kubrick è proprio quello del libro di illustrazioni, non a caso forma di espressione tipicamente settecentesca (e inglese)”⁸.

Seguendo questo approccio critico ci troviamo immersi in una patologica foga citazionista. Per *2001* vanno per la maggiore: la corrente artistica del minimalismo riferita al monolito, gli artisti Donald Judd, Andre, Dan Flavin, Robert Morris, le *Space Columns* di Peter Kolisnyk; per il “trip” sono obbligatori Peter Sedgley e le sue superfici segnico-cromatiche, Michael Kidner, Bernard e Harold Cohen per la ricerca grafico-materica e *Duna* di Mondrian per i paesaggi polarizzati. Anche *Arancia meccanica* si presta a questa caccia alla citazione: per il Korova, l'artista inglese Allen Jones e l'americano Georg Segal, per l'abitazione della signora dei gatti, lo scultore Costantin Brancusi e Tom Wesselman e per la prigione in cui è rinchiuso Alex è stato scomodato Vincent Van Gogh con la sua *Ronda dei prigionieri*. Se volessimo distinguerci per raffinatezza e cultura potremmo- ma a che titolo e a quale scopo?-paragonare il momento in cui Alex ferisce la mano del compagno con il coltello e lo getta in acqua al disegno di Kubin intitolato *Beach Promenade*⁹ (tavola 74 figura A.M.1) oppure il feto di *2001 a L'inizio della vita*¹⁰ di Kupka (tavola 74 figura 2001.1). Lo scopo di questa ricerca è di smentire e ridimensionare molti dei prestiti comunemente accreditati, mettendo in luce il travaglio a cui è sottoposta la citazione nel momento in cui si innesta nel tessuto cinematografico. Esiste un'ampia gamma di modalità con cui la citazione si combina al tessuto filmico. Kubrick vanta una solida consapevolezza nel maneggiare il prestito figurativo e dei rischi insiti in una simile operazione. Il regista americano non è uno spregiudicato saccheggiatore di fonti pittoriche ma un autore attentissimo alla pertinenza della citazione rispetto ai contesti. L'inserito pittorico, scultoreo, architettonico si declina all'interno del testo filmico nelle forme del *pastiche*, del *kitsch* e della contaminazione sapiente e colta.

John Baxter ricorda che Kubrick è sempre stato ed è rimasto un fotografo. Ciò che lo affascinava non era la continuità della narrazione ma la dignità dell'immagine nelle esatte dimensioni in cui l'aveva visualizzata¹¹. Thomas Elsaesser parla di “immagini iconiche” prodotte da Kubrick ossia inquadrature che possono essere usate per rappresentare il film¹². Il regista amava la composizione dell'immagine, un retaggio derivato dal precocissimo uso della Graflex. Le prime immagini fotografiche sono simili ai film successivi: l'intera storia è narrata nel fotogramma. Nel caso specifico di Kubrick è lecito analizzare l'inquadratura filmica nella sua composizione, in modo non dissimile da un dipinto. Alexander Walker ricorda:

⁷ Olio su tela di Anthony Van Dyck, *Philip Herbert 4th Earl of Pembroke with his Family*, c. 1635, 330x510 cm.

⁸ Enrico Ghezzi, op. cit., p.113.

⁹ Wieland Schmied, *Kubin*, Pall Mall Press, London, 1969, plate 17, disegno, 155x154, Albertina 33468.

¹⁰ Incisione su cuoio a colori, 35x35 cm, Musée Georges Pompidou, Parigi, 1900-1903.

¹¹ Mauro Di Flaviano, Federico Greco, Stefano Landini, *Stanley and Us*, Lindau, Torino, 2001, p.87.

¹² James Naremore, *On Kubrick*, British Film Institute, 2007, p.19.

Dal momento in cui Stanley iniziò a diventare sempre più indipendente finanziariamente, sicuro che la produzione avrebbe dovuto adeguarsi ai suoi tempi, ha iniziato ad assomigliare sempre più a un pittore piuttosto che ad un regista.

Kent Jones¹³ paragona i film di Kubrick alla forma artistica del cartone animato in cui la lentezza dinamica e la chiarezza visiva si fondono fino a fare bruciare l'azione nel cervello dello spettatore¹⁴. La sovrabbondanza di riferimenti artistici in Kubrick ha inizio con *Lolita*, opera caratterizzata da una deliberata intertestualità che potrebbe avere influenzato lo stesso regista. La prima mostra al mondo sull'opera di Kubrick è stata inaugurata il 30 marzo 2004 a Francoforte sul Meno nelle sedi del Deutsches Filmmuseum e del Deutsches Architektur Museum. Si è poi spostata a Berlino, Melbourne, Gand, Zurigo ed è approdata a Roma nel 2007. Questa mostra interdisciplinare documenta come Kubrick abbia attinto creativamente al patrimonio di spunti derivanti dalle arti figurative, dal disegno e dall'architettura¹⁵.

Il rapporto complesso di Kubrick con le arti visive e con i mezzi tecnici per realizzare le sue pellicole sono paragonabili al lavoro di un artista contemporaneo: Bill Viola¹⁶. In occasione delle sei video installazioni¹⁷ dell'artista al Museo di Capodimonte nell'ottobre del 2010, l'articolo di Vincenzo Trione¹⁸ spiega il modo di procedere di Viola e i suoi rapporti con le arti figurative. Il rapporto tra Viola e Caravaggio va letto in termini di elegante – talvolta un po' patinato- gioco di appropriazioni indebite e non di esplicite citazioni. Si può parlare di “ripetizioni differenti” che coniugano fedeltà e trasgressione. Diversamente da quanto aveva realizzato in precedenti occasioni (le riletture di Michelangelo, Pontorno, Masolino, Andrea di Bartolo e Bosch), Viola aderisce al modello caravaggesco attraverso sentieri laterali servendosi di sofisticate tecnologie. Così facendo rispetta e, al tempo stesso, tradisce la sua fonte. Esattamente come Kubrick, considera i dipinti – le arti visive in genere – non come tracce da profanare, ma come icone da aggredire, penetrare, incorporare. La drammaturgia di Viola è scandita da una lentezza ipnotica: ogni spostamento è documentato in un tempo dilatato al punto da sembrare quasi fisso. Poi improvvisamente scosse: eventi che travolgono. Viola, come Kubrick, “reinventa il medium”¹⁹. I suoi sono *tableaux vivants* in cui confluiscono stratagemmi propri di linguaggi diversi: il fermo immagine della fotografia, la durata del cinema, il cromatismo della pittura. Viola e Kubrick dunque, come artisti multimediali e, insieme, antichi. Non temono l'affabulazione ma narrano attraverso l'arte e concepiscono i loro lavori come struggenti riflessioni sul mistero della vita e della morte. Poeti visivi che coniugano la tensione dell'epica greca con lievi concessioni glamour. In un'epoca dominata da installazioni disomogenee, Viola esprime il bisogno di ritornare dentro la cornice dell'opera ed esalta alcune virtù inattuali: purezza, equilibrio, simmetria, ordine, calcolo, proporzione, bellezza.

¹³ Kent Jones, *Cos'è esattamente 'Shining'?*, «Close up», n.7, anno 3, mag-lugl 1999, speciale Stanley Kubrick, pp.43-69.

¹⁴ Per Kubrick, la massima espressione cinematografica era contenuto negli spot pubblicitari, capaci di condensare in 30 secondi un'intera storia. Al «Rolling Stone» del 27 agosto 1987 dichiara di ammirare gli spot della Michelob.

¹⁵ Nel marzo 2007 tutto il materiale è stato consegnato alla London University of the Arts dove oggi costituisce The Stanley Kubrick Archive (vedere sezione apparati).

¹⁶ Bill Viola (New York, 1951), è noto per le sue video installazioni ispirate alla classicità.

¹⁷ Eseguite tra il 200 e il 2008 ispirati a Caravaggio.

¹⁸ Vincenzo Trione, *E Caravaggio stregò Bill Viola*, in «Corriere della sera», domenica 31 ottobre 2010, p.41.

¹⁹ Definizione di Rosalind Krauss.

I film di Kubrick, a partire da *2001*, rientrano a pieno titolo in quel momento dell'arte contemporanea in cui fotografia e video sono stati inglobati nel mondo dell'arte tra la fine degli anni Sessanta e Settanta. A sdoganarli dal territorio affine della documentazione o del reportage come semplici strumenti di riproduzione del reale, è stata la pop art e tutte le avanguardie di massa che hanno accolto nel loro il linguaggio tipico della fotografia: la zoomata, l'ingrandimento che decontestualizza e isola il soggetto, il principio di serialità, la ripetizione e riproduzione. Basta pensare a una Marilyn di Andy Warhol per comprendere come la fotografia, anche se è soltanto il passaggio intermedio con cui è realizzata l'opera finale, ne è comunque il riferimento stilistico e il punto di partenza. La meccanicità della tecnica fotografica, fino ad allora considerata uno dei fattori di esclusione, entra con pieno diritto a far parte delle modalità espressive dell'arte e la fotografia diventa uno strumento di ricostruzione simbolica del reale, tanto quanto la pittura o la scultura. Con gli anni Ottanta, quando ormai la differenza di valore estetico tra fotografi puri e artisti fotografi viene definitivamente superata, anche il versante tecnico viene rivalutato e gli artisti si cimentano con un uso della fotografia e del video sempre più sofisticato. Si sviluppa un linguaggio tecnologico parallelo e alternativo, e di pari dignità, a quello artigianale/manuale. Si è andato sviluppando un ambito tutto particolare della produzione artistica che sta a metà strada tra realismo (tipico della fotografia e del video) e messa in scena. Alcune delle operazioni che più mettono in evidenza l'abbattimento del confine tra vero e verosimile, reale e artificiale, sono proprio quelle dei rifacimenti di opere d'arte del passato. Sono lavori che ingaggiano una competizione con la storia dell'arte stessa riprendendo la sfida che ogni generazione di artisti ha lanciato a quella precedente e al mito stesso dell'arte antica.

Il mito artistico di Stanley Kubrick si inserisce all'interno di questa complessa modalità creativa propria dell'arte contemporanea. Fotografia, video e arti visive tradizionali confluiscono in un unico *modus operandi*. I capitoli successivi metteranno in luce le peculiarità stilistiche di ogni film analizzando i rapporti tra sequenze e fonti iconografiche.

II.2.1 Le carte di Kubrick²⁰

Un particolare rapporto tra Stanley Kubrick e le arti visive è quello instaurato con la fase della distribuzione dei suoi film. Il regista controllava ogni fase della catena creativa senza lasciare nulla al caso. Manifesti, locandine, *lobby card*, brochure, paratesti pubblicitari e letterari relativi ai suoi film rientrano in una strategia produttiva attenta sempre e comunque all'aspetto artistico. Il saggio curato da Umberto Cantone rivela quanto sia stato difficile per il cineasta, adottare il metodo del controllo assoluto su quelli che oggi vengono definiti paratesti dell'opera cinematografica: brochure pubblicitarie, *artwork* e foto per l'affissione, sceneggiature illustrate e *novelizations*, assieme all'edizione o riedizione di romanzi e racconti utilizzati come fonti o ricavati dalla stessa sceneggiatura. Si devono aggiungere a questo elenco anche i comunicati stampa, le sinossi destinate alle agenzie o alle redazioni di periodici e libri, le interviste da rilasciare di cui controllare minuziosamente il contenuto. Per rendere concreta la verifica di tutte queste pratiche di diffusione e pubblicizzazione dell'immagine del film, l'unica tattica da adottare è stata, per Kubrick, l'espansione estrema della propria funzione autorale. Nel caso di *2001*, l'aspirazione all'opera d'arte totale trova riscontro in tutti i testi paralleli che lo raccontano e ne esplicitano il valore. Emblematica è la

²⁰ Umberto Cantone (a cura di), *Le carte di Kubrick. Pubblicità e letteratura di un genio del cinema*, Palermo, Sellerio, 2009.

preziosa brochure inglese, personalmente supervisionata dallo stesso regista, prodotta dalla MGM Inc. in occasione della *première* del film. L'austera copertina grigia con riquadro blu e scritte in bianco (sul frontespizio, sotto al titolo, campeggia la dicitura: "MGM presents A Stanley Kubrick Production") contiene le sontuose illustrazioni a colori, che riproducono in diversi formati alcuni significativi fotogrammi della pellicola, su cui appaiono sovrapposte rapide didascalie in raffinata composizione. Le pagine di carta patinata si alternano ad altre in carta di seta che recano suggestive immagini virate in rosso (un primo piano di Bowman e una labirintica prospettiva dell'interno dell'astronave Discovery). Il testo anonimo non riporta la sinossi del film e si limita a descrivere sommariamente alcune fasi della progettazione e della lavorazione dell'opera. A mettere in risalto la dimensione epica del film, hanno provveduto gli efficaci *art work* dei manifesti prodotti nel corso delle riedizioni dell'opera kubrickiana: quelli realistico-fumettistici di Robert T. Call e quelli di Mike Kaplan in sintonia con la correzione di rotta adottata nella tattica pubblicitaria relativa al rilancio sul mercato del film. *2001* incontra un crescente consenso da parte del pubblico degli adolescenti per i quali costituiva una vera e propria esperienza sensoriale, ponendosi in linea con la moda della cultura psichedelica allora operante. Favorendo il target dei giovani spettatori, i responsabili del marketing andavano adeguando il tono delle frasi di lancio: dall'esplicativo e didascalico "An Epic Drama of Adventure and Exploration" della prima edizione dei poster, si passa all'allusivo "The Ultimate Trip" dove appare l'immagine ieratica dello *star child*. L'aspetto pop di *2001* trova la sua piena espressione in quel particolare esempio di paratesto che è la sua trasposizione a fumetti, nelle tavole a colori di Jack Kirby, con i disegni a china di Frank Giaccia, edito da Marvel Comics Group nel 1976 negli Stati Uniti e poi in Italia²¹. Ispirandosi al *découpage* del film, la versione di Kirby si presenta come un'opera autonoma che mescola scene kubrickiane a dialoghi del romanzo firmato da Clarke, utilizzando alcune suggestive sequenze della pellicola trasfigurate nelle prospettive iperrealiste tipiche della formula marchiata Marvel. Questa sorta di *storyboard* in stile *pulp-magazine*, a tratti cromaticamente sorprendente, ripercorre, attraverso didascalie arbitrarie e dialoghi enfatici, la diegesi del film risemantizzandola in forma di apocrifo²². L'ottimistico finale del fumetto dove l'inquietante presenza del feto, fluttuante in un'assenza spazio-temporale che sembra indicare un eterno ritorno, viene descritta come: "il primo esemplare di una specie che può scegliere la propria dimora nel Cosmo, soddisfatto di ciò che vede, che vivrà felicemente in questa parte dell'immensità galattica"²³. Jack Kirby è il responsabile dei testi. Le due serie con cui Kirby torna alla Marvel sono *Gli Eterni*, una storia di Dei in lotte mitiche e, *2001*, il cui primo episodio è un adattamento diretto del testo kubrickiano e forse, ancora di più, del romanzo di Clarke. È soprattutto nei testi che il gusto sopra le righe di Kirby si esprime in maniera imbarazzante. L'autore si rifà alla mediazione di Clarke ma la fa lievitare in una dimensione epica sensazionalistica che, secondo Gianfranco Marrone, riporta involontariamente Kubrick alle sue fonti "basse". Nella prima parte, secondo la consuetudine degli albi a fumetti, una tavola lancia una specie di *trailer* dell'intera storia:

Col monolite ha inizio il viaggio dell'uomo!

L'universo comunica con l'uomo e la più grande avventura della storia si avvia lungo le eterne strade del tempo e dello spazio! Questo è un viaggio che non potete perdere! Ci sono spettacoli che dovete vedere e davanti ai quali stupirete!

²¹ In Italia come supplemento speciale a un numero del giugno 1977 dell'albo di *Capitan America*.

²² Umberto Cantone (a cura di), op. cit., p.31.

²³ *Ibidem*.

Pur affrontando un film quasi muto, Kirby cerca a tratti di mediare con il tipico stile Marvel dei dialoghi tra personaggi durante l'azione, per cui al posto del valzer delle astronavi troviamo dialoghi fitti e pedanti tra i personaggi. Non rinuncia ai classici *balloon* che illustrano i pensieri, mentre tra Bowman e Hal 9000 ci sono scambi di battute del titolo: "Chiacchierone di un calcolatore, chiudi il becco finché non avrò finito di mangiare...". Diversamente da Clarke però, Kirby rifà a suo modo anche il celebre salto di montaggio "dall'osso all'astronave", in una sequenza costruita verticalmente e accompagnata da:

Guarda – la - Luna osserva la caduta del nemico! E prova una sensazione di grande potenza! È il padrone del mondo! Mentre un fiotto di soddisfazione lo percorre tutto, guarda –la - Luna lancia un grido di vittoria e scaglia l'arma verso il cielo!

La mazza sale sempre più in alto---più su..diretta verso l'infinito, dove innumerevoli stelle attendono la venuta dell'uomo...

...e l'uomo raggiunge lo spazio! Attraverso tormentose ere egli segue il destino che gli ha lasciato in eredità il monolite...perché ora lo attende la seconda parte del viaggio...ed è arrivato il momento di percorrerla!!²⁴

Il progetto collassa in un suicidio della stessa forma-fumetto attraverso il connubio con un tipo di cinema a sua volta estremistico. Da un lato il proliferare di scritte logorroiche che ingoiano la tavola mentre scompaiono i tradizionali *balloon*. Dall'altro si va verso la tavola pura a piena o doppia pagina che vorrebbe forzare la dimensione dell'albo verso un immaginario Cinemascope.

Relativamente a *Arancia meccanica*, è stato Kubrick stesso a curare una vera e propria novellizzazione analitica del proprio *screenplay* tratto dal romanzo di Anthony Burgess. Pubblicata nel 1972 dalla Lorrimer Publishing di Londra e a New York per la Ballantine Books, questa sceneggiatura visuale è un originale cineromanzo le cui immagini in bianco e nero si alternano ai dialoghi trascritti dalla colonna sonora della pellicola. In quarta di copertina una nota avverte: "For the first time a major director has allowed a book to be recreated directly from his film. Frame-by-frame study led to selection of photos in this book". Lo stesso regista, esponendosi come responsabile dell'operazione, prova a denotarne il senso in una prefazione, scritta di suo pugno e datata 22 maggio:

I have always wondered if there might be a more meaningful way to present a book about a film. To make, as it were, a complete, graphic representation of the film, cut by cut, with the dialogue printed in the proper place in relation to the cuts, so that within the limits of still-photographs and words, an accurate (and I hope interesting) record of a film might be available to anyone who had a bit more curiosity than just knowing what happened in the last reel. This book represents that attempt.

Gli ottocento fotogrammi, commentati dalle battute dei personaggi del film e da alcune rare succinte didascalie, sono stati selezionati e graficamente composti dall'autore, aiutato dai suoi assistenti Andros Epaminondas e Margaret Adams. Kubrick è intervenuto direttamente nella gestione della campagna pubblicitaria del film con l'iniziativa della pagina pubblicitaria apparsa all'interno della rivista «Rolling Stone» del 20 gennaio 1972 per annunciare la prima londinese. In essa viene messo in risalto il fotogramma dello stupro perpetrato da Alex e dai drughì commentato da una frase ad effetto: "What's Stanley Kubrick been up to?". Sembra che il regista abbia partecipato alla stesura del celebre numero di «Orange Times», sorta di giornale in carta patinata a

²⁴ Gianfranco Marrone, op. cit., p.72.

colori diffuso negli Stati Uniti nei giorni dell'uscita della pellicola. Si tratta di un vero e proprio *Exhibitor's Campaign Book* in forma di bollettino dall'elegante fattura che, aperto, si può sfogliare come un quotidiano. L'originale pubblicazione, edita nel 1972 dalla Davenport Hunter ed impostata in modo assai accurato dall'*art director* Ed Rivera, ospita una serie di elaborate composizioni grafiche di Douglas Field accanto alle riproduzioni di gran parte degli *art work* realizzati da Philip Castle. Nelle pagine centrali di «Orange Time» è presente un vero e proprio mosaico di fotogrammi collocato accanto alle immagini di alcuni tra i tanti *objets d'art* di gusto pop realizzati per il film (in particolare i dipinti e le sculture dei fratelli tedeschi Herman e Cornelius Makkink presenti nella casa della Catlady e nella camera da letto di Alex). I testi riportano un'antologia di dichiarazioni del regista e alcuni cenni biografici sugli attori accanto ad autorevoli commenti e a note di agenzia intorno all'attesa suscitata dalla trasposizione cinematografica del libro di Burgess.

Il gigantesco e patinato *press book* americano, curato dalla Warner Bros, ospita in seconda pagina una presentazione del critico e amico di Kubrick, Alexander Walker. Il *press book* è costituito da venti pagine con all'interno una serie di immagini in bianco e nero del film, informazioni sugli interpreti, sui credits, sul trailer e sugli spot televisivi e radiofonici. La sezione centrale mostra le immagini dei "Lobby and Theatre Front Display", ossia gli atri delle sale cinematografiche americane che, all'epoca, hanno ospitato i manifesti, le locandine, le foto buste e le foto di scena del film. Nelle ultime pagine sono riportati i modelli dei flani da pubblicare nei quotidiani, presentati nelle loro svariate dimensioni, ognuno con la rispettiva frase di lancio. Si noti che, come per quelle di *2001*, tutte le *lobby cards* di *Arancia meccanica* ospitano immagini a colori dei suoi fotogrammi e mai di fotografie di scena. È accaduto così, da allora in poi, per i materiali iconografici di tutte le opere di Kubrick, da quando ha legato il proprio marchio autoriale a quello della Warner Bros.

Un intervento particolare è quello che il regista opera impossessandosi della "novellizzazione" ossia la sceneggiatura di *Arancia meccanica*, uscita in inglese per la Penguin Books insieme al film, ed è costruita in maniera piuttosto originale. Si tratta della sceneggiatura integrale del film (o meglio, della sceneggiatura desunta) in cui la colonna "di sinistra", che contiene le descrizioni delle azioni, viene sostituita dalle immagini del film, tranne quando non sia strettamente necessario per l'intelligibilità della trama. Il tentativo riesce solo in parte: il testo ogni tanto deve comunque intervenire a spiegare quello che accade nelle foto, con didascalie aggiunte che sono una specie di sinossi del "lato sinistro" del copione. *Arancia meccanica* è uno dei film che meno si presta al fotoromanzo. I problemi contingenti sono molti: il libro è in bianco e nero e deve dunque rinunciare alla gamma cromatica iperrealista del film oltre che al ruolo fondamentale, quasi da videoclip *ante litteram*, della musica. E la sfida è quella di rendere, con l'impaginazione delle foto, un ritmo convulso. Qui, il fotografo di «Look» sembra scompaginare la tradizione delle sceneggiature pubblicate attraverso un "fotoromanzo" nel quale il gesto creativo non è il testo scritto, e in fondo nemmeno il singolo fotogramma, ma la disposizione della pagina, il montaggio che risulta più "montato" del film stesso. Per mimare i celebri, lunghissimi zoom indietro di alcune sequenze decisive, il libro scompone il movimento di macchina, sezionandolo in più inquadrature, come dei raccordi sull'asse. Dopo il tentativo di *Arancia meccanica*, Kubrick non autorizzerà più altre versioni cartacee dei suoi film. L'avvento dei vhs e dei dvd poi renderà obsoleta la pratica delle novellizzazioni e dei libri-sceneggiatura ma l'essenzialità del lato visivo, dell'apparato iconografico verrà riconosciuto implicitamente come essenziale ed ereditato in alcuni libri fondamentali, dalla monografia di Michel Ciment al postumo *The Stanley Kubrick Archives*.

Gianfranco Marrone raggruppa le diverse forme di immagine pubblicitaria e analizza i diversi modi di utilizzarle per dimostrare come Kubrick riesca a iscrivere lo spettatore nella storia e proiettare la storia nel mondo extratestuale dello spettatore. Marrone distingue tra locandine: referenziali, mitiche, oblique e sostanziali²⁵. Tra le locandine referenziali si possono collocare i testi che usano fotogrammi estratti dal film, accompagnandoli con una serie abbastanza standardizzata di elementi verbali (titolo, nomi dei protagonisti, riferimento all'autore, al produttore e così via), che producono un effetto di veridicità. Sono i fotogrammi più rappresentativi: il campo lungo del Korova Milk-bar, la violenza contro l'ubriaco, lo scontro con la banda di Billy Boy, la Cura con gli occhi forzatamente spalancati di Alex che coinvolgono lo spettatore. Le locandine mitiche invece tendono a creare un universo immaginario e sono sostenute dai concetti: la giovane-età, il sesso, l'ultra-violenza, Beethoven. Questo universo è arricchito da elementi figurativi e plastici che vogliono essere dichiaratamente simbolici, fortemente allusivi: lo sguardo di sfida di Alex dritto negli occhi dello spettatore, l'occhio con il ciglio finto, il coltello affilato, il bulbo oculare sul polsino, la scultura femminile del Korova. Sul piano plastico: la triplicazione della forma acuminata, che da un lato fa eco al coltello e dall'altra si oppone alla rotondità del bulbo oculare, a creare una tensione fra elementi uguali inscatolati fra loro e diversi. Un altro elemento di rilievo è quello cromatico dei tre colori forti e decisi del bianco, del nero e del rosso che saturano la figura. Il tutto costituisce un vero e proprio logo, il logo del film che tornerà su tutti i supporti comunicativi: copertine del disco della colonna sonora, opuscoli promozionali a fumetti, involucri di audio e video-cassette, rivestimenti del DVD. Un terzo gruppo di immagini promozionali può essere raggruppato tra le enunciazioni oblique non molto presenti ma non per questo meno significative. Sono caratterizzate da una costruzione figurativa per *bricolage*, composizione o collage di frammenti visivi che moltiplicano alcune immagini o fotogrammi distintivi della pellicola sino a smarrirne la collocazione testuale e il relativo significato – non senza avere costituito piste interpretative ulteriori. L'ultimo gruppo, quello delle immagini sensoriali coinvolge direttamente il corpo dello spettatore: l'arancia che spunta dagli elettrodi del casco indossato da Alex nel corso della cura o pungolata dall'angolo del logo fa fuoriuscire il succo che contiene all'interno.

Per *Barry Lyndon* Kubrick decide di affidare alla maestria citazionista di Joineau Bourdige gli *art work* della campagna promozionale. La cornice di gusto neoclassico che collega immagini di scene e personaggi nel manifesto inglese, la silhouette nera che evoca il personaggio principale, il logo della pistola e quello della rosa, sono tutte invenzioni figurative elaborate in lunghe sedute di lavoro, collazione di fotogrammi e materiali iconografici, verifiche di volumi e proporzioni, comparazioni di schizzi e bozzetti²⁶. Il risultato è un'intensa sintesi iconica che restituisce la sostanza di un capolavoro di alchimia visionaria.

I designer newyorkese Saul Bass²⁷ ha faticato per arrivare al risultato concettuale dell'immagine fantasmatica del volto deformato dalla paura inscritto nel lettering in fuga obliqua con il titolo, *The Shining*.

Le immagini pubblicitarie nel loro complesso, vere e proprie forme di arte visiva, nella varietà delle loro declinazioni, ripercorrono il film interpretandolo, dispiegandolo, modificandolo, traducendolo. Così facendo arricchiscono a dismisura il campo del suo esercizio estetico e neutralizzano ogni opposizione fra arte e mercato²⁸.

²⁵ Gianfranco Marrone, *Kubrick come brand*, in Umberto Cantone (a cura di), op. cit., p.48

²⁶ *Ivi*, p.34.

²⁷ Conosciuto sul *set* di *Spartacus* dove figurava come consulente per la scenografia.

²⁸ Gianfranco Marrone, op. cit., p.51.

II.2.2 Kubrick neo-classico

La critica ha sempre attribuito con una certa facilità i termini “classico” e “neoclassico” sia al modo di operare del regista che a certe sequenze dei suoi film. Le prime difficoltà riguardano l’uso dei termini e il significato che ad essi si intende attribuire. Se per “classico” intendiamo la qualità che un’opera d’arte esibisce nel passare indenne attraverso il trascorrere del tempo e rimanere un punto di riferimento per le generazioni future allora il termine si adatta ai film di Stanley Kubrick. Cosa rende “classico” un autore? A livello iconografico, la “classicità” di Kubrick è riscontrabile nel richiamo esplicito alle arti visive ma soprattutto al modo di comporre le inquadrature. Simmetria, prospettiva, ordine ed equilibrio costruiscono immagini impeccabili, dense e violente che si innestano su un tessuto narrativo dai contenuti atemporali. L’uso della macchina da presa concorre a un generale rallentamento dello scorrere della pellicola. Kubrick “interviene” sulla cinepresa e la fa diventare una macchina fotografica. Le sequenze si caricano di immobilità fino ad essere equiparabili a dei fotogrammi. Questo rallentamento della visione esplose in alcuni momenti in cui, con la macchina a mano, Kubrick distrugge le certezze della “classicità”, ossia rompe la prospettiva centrale, e fa entrare lo spettatore all’interno del rappresentato con la modalità del caos e dell’instabilità di un punto di riferimento. Il concetto di “classico” si complica se pensiamo che la prospettiva centrale, la simmetria e l’ordine vengono usati da Kubrick in ambientazioni del tutto estranee a questo concetto. Ci riferiamo allo zoom che retrocede e svela il volto e l’intero gruppo di drughi nel Korova Milk Bar. L’inquadratura centrale e simmetrica si rivela “inattuale” se confrontata con la scritta espressionista che pende dal soffitto del locale o con le sculture-tavolino e distributori del latte debitorici dell’estetica pop. Tutta l’opera di Stanley Kubrick, a partire da *2001*, pare girare intorno al problema scopico della prospettiva albertiana fatta di orizzonti, di punti di vista monoculari, di griglie prospettiche, di proiezioni sul piano, di simmetrie rigorose e di distorsioni controllate, di fughe prospettiche e di primi piani vertiginosi. L’immagine simbolo di questa ossessione in *2001* è quando i due astronauti si rifugiano nella navetta per non essere sentiti da Hal. È una delle più straordinarie messe in scena del regime scopico della prospettiva che l’occhio occidentale sia riuscito a produrre, “degnata di figurare accanto al *Matrimonio dei coniugi Arnolfini* di Van Eyck o al *Self Portrait with Wife June and Models* di Helmut Newton”²⁹. L’occhio di Hal, la cui forma richiama la monocularità del punto di vista, inquadra la perfetta simmetria dei due astronauti che complottano contro di lui. In generale, l’inquadratura dei film di Kubrick è sempre delimitata da oggetti che la incorniciano già dentro l’immagine e da fughe vertiginose che concentrano lo sguardo.

Le inquadrature ospitano scenografie, arredi, *locations*, che concorrono al senso di ieraticità³⁰, verticalità e frontalità. Il lavoro sugli attori partecipa alla creazione di un’atmosfera di solennità e atemporalità. L’analisi di ogni singolo film chiarirà questi aspetti ed evidenzierà i legami tra le inquadrature e varie correnti artistiche.

²⁹ Ecco un altro caso di parallelo tra una sequenza e il riferimento alle arti visive, in questo caso a un dipinto e a uno scatto fotografico. La deduzione soggettiva di Michele Cometa non ha basi documentarie e si somma ai precedenti interventi critici raggruppati sotto il nome di “foga citazionista”. Michele Cometa, *La cultura visuale di Stanley Kubrick*, in Umberto Cantone (a cura di), op. cit., p.39.

³⁰ Nel caso di *Eyes Wide Shut*, ad esempio, le prostitute che partecipano all’orgia nella villa misteriosa sono rappresentate durante il rito, in posizione eretta, frontale, i cui movimenti lentissimi e armoniosi le fanno ricordare come immobili, simili a statue. Il precedente storico di riferimento sono i *kouroi*, immagini scolpite di uomini guerrieri dell’età arcaica greca in cui prevale il gusto geometrico, e la ieraticità. Il lieve ritmo è scandito da linee che rimangono parallele, ortogonali o simmetriche. La posa è frontale e la posizione eretta è ben bilanciata sulle due gambe. Le membra sono distese in posa naturale a sottolineare l’armonia e la simmetria del corpo umano.

Come considerare “gli spunti” visivi che Kubrick trae dalle arti visive? Citazioni? Deduzioni iconografiche? Reinterpretazioni? Kubrick lavora con una modalità non dissimile da quella che gli artisti di ogni epoca hanno svolto rispetto alle grandi opere del passato. Pittura, scultura, architettura sono per Kubrick modelli compositivi sedimentati, reinterpretabili e fonte inesauribile di trasmissione di contenuti simbolici. Caterina Tonini³¹ tenta una classificazione teorica dei meccanismi di trasformazione attraverso tre categorie: la deduzione di forma e significato da un modello, la citazione e la reinterpretazione. Kubrick riprende immagini preesistenti e le fa rivivere in un *medium* diverso e in un ambito storico-culturale diverso da quello originario. Quale grado di consapevolezza può avere avuto Kubrick nel “riutilizzo” di certe immagini? La categoria della deduzione iconografica prevede la ripresa del soggetto senza interventi sul contenuto. Si tratta di un semplice riuso formale. La reinterpretazione invece prevede una consapevole risemantizzazione da parte dell’artista. L’analisi si complica se si tiene conto che le due categorie non sono sempre perfettamente distinguibili. Spesso, nello stesso fenomeno, si riscontrano mescolate pratica deduttiva e intenzione interpretativa. Risulta difficile stabilire il grado di consapevolezza del riuso formale e semantico sia per quanto dipende dalla coscienza dell’artista, sia per il contesto culturale dell’epoca. Gli studiosi Giovanni Agosti e Vincenzo Farinella³² schematizzano e ordinano tipo logicamente le possibili situazioni di ripresa, secondo il loro rapporto con il modello. Gli autori propongono alcune norme fondamentali che permettono allo storico delle immagini di distinguere le derivazioni filologicamente corrette e comprovabili da quelle solo probabili e da quelle non dimostrabili in modo da giungere a una considerazione storica rigorosa e basata su studi fondati. Alcuni elementi sarebbero imprescindibili: la necessità della figura antica senza la quale uno schema iconografico non appare giustificabile; la possibilità della conoscenza del modello antico; la sovrapposibilità delle immagini. Questi tre punti costituiscono il criterio guida che dovrebbe presiedere alla verifica del procedimento deduttivo. Il semplice accostamento di modello e immagine derivata dovrebbe rendere evidente il passaggio avvenuto³³. La trasmissione può avvenire per “engramma” e non per deduzione da modello quando le corrispondenze non sono ascrivibili a una pura ripresa formale ma risentono di un più complesso meccanismo di reinterpretazione e risemantizzazione. La sovrapposibilità non è sempre garanzia di deduzione iconografica ma indice di una significativa relazione tra immagini. Esistono, secondo Agosti e Farinella, diversi casi di deduzione. La deduzione di forma³⁴ si ha quando dell’immagine antica sopravvive la forma e il significato originario si perde. La forma rimane funzionale, adatta a rappresentare un determinato tipo di situazione o *pathos* e quindi riutilizzata per un nuovo contenuto. Interessa qui la ripresa di posture, singoli gesti o schemi iconografici. Nel capitolo dedicato all’analisi di *Eyes Wide Shut* si evidenzierà come l’*incipit* può rientrare a pieno titolo in questo caso anche se la consapevolezza di questa trasmissione

³¹ Caterina Tonini, *Meccanismi di trasmissione: deduzione iconografica e reinterpretazione*, in Monica Centanni (a cura di), *L’originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Paravia Bruno Mondadori Editore, 2005, pp.109-138.

³² Giovanni Agosti, Vincenzo Farinella, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in Salvatore Settis (a cura di), *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, tomo I, ‘L’uso dei classici’, Torino, Einaudi, 1984, pp.379-444.

³³ Agosti e Farinella mettono a confronto il gruppo scultoreo del Laocoonte e il San Sebastiano dipinto da Paolo degli Agostini agli inizi del Cinquecento. La postura delle gambe e la torsione di corpo e testa di San Sebastiano sono sovrapposibili allo schema del modello antico. La torsione spasmodica del corpo di Laocoonte può servire per la rappresentazione del corpo trafitto del santo.

³⁴ Gli studiosi espongono tra gli esempi, il Costantino della battaglia a ponte Milvio di Giulio Romano “dedotto” da un rilievo traiano non solo per la postura dell’imperatore a cavallo nell’impeto dell’attacco vittorioso ma anche il particolare macabro dell’ostensione delle teste mozzate.

di forma da parte di Kubrick rimane da dimostrare. La deduzione di forma e significato prevede che l'immagine antica sia ripresa in un nuovo contesto e in una nuova epoca senza subire modifiche sostanziali. Infine la deduzione di significato che opera una metamorfosi dell'antico. In questo caso l'immagine antica sopravvive nel suo contenuto ma la forma subisce alterazioni, metamorfosi, modernizzazioni fino a risultare non più riconoscibile. A quest'ultima categoria appartiene l'analisi delle due giovani modelle che adescano Bill alla festa dagli Ziegler e vedremo come altro non sono che delle moderne *nerèidi*.

In *Barry Lyndon* Kubrick lavora per "citazioni"³⁵. In numerose sequenze del film il regista riprende iconografie e temi senza sostanziali modifiche e senza risemantizzazione. Kubrick si riferisce consapevolmente a un modello conosciuto e autorevole. Questo meccanismo presuppone una certa complicità fra artista e pubblico che, in certi casi, può anche non rifarsi a un modello unico, specifico, ma gioca sull'allusione. La consapevolezza della fonte antica, per quanto non pienamente compresa, arricchisce comunque il piano semantico del nuovo contesto.

II.2.3 Kubrick e gli *storyboard*.

Alcune dichiarazioni svelano il complesso rapporto che il regista americano ha intrattenuto con la tradizionale forma dello *storyboard*. Fino al progetto di *Artificial Intelligence* Kubrick non si è mai servito di *storyboard* per visualizzare anticipatamente l'azione narrativa ma ha di volta in volta modificato il girato rispetto alla sceneggiatura – e riaggiornato la stessa - durante le riprese. Lo *Stanley Kubrick Archive*³⁶ riproduce pagine dattiloscritte della sceneggiatura di *Orizzonti di gloria* – la terza stesura del 25 febbraio 1957 – con annotazioni e schizzi autografi del regista. Nel capitolo dedicato a *Spartacus* Alison Castle propone altre note e schizzi autografi dedicati alla sequenza della rivolta degli schiavi³⁷. Da queste immagini si possono trarre le prime considerazioni generali: Kubrick, come afferma Ken Adam intervistato da Ciment su *Barry Lyndon*, è un disegnatore mediocre e approssimativo e non sembra esistere una forte struttura grafica a sostegno delle riprese. Ken Adam rivela a Ciment particolari interessanti che dimostrano come Kubrick si rivolga alla tecnica del disegno più per stabilire la topografia delle scenografie e la relazione che ogni punto deve intrattenere con l'illuminazione piuttosto che anticipare visivamente l'azione o le singole sequenze. Ciment chiede ad Adam come concepisce una scenografia e se la propone a Kubrick mostrandogli il massimo di angolazione per la macchina da presa. Lo scenografo risponde:

Per Stanley devo concepire ogni scenografia in funzione della massima angolazione possibile. Naturalmente in seguito può benissimo chiedermi cosa darà la scena con un obiettivo di quaranta o cinquanta. Così io la ridisegno in quel momento, gli faccio le proiezioni che desidera. Per le grandi scenografie gli propongo almeno otto angolazioni possibili. Kubrick ha una naturale diffidenza verso tutto ciò che non può vedere in grandezza reale e bisogna fargli delle proiezioni, dei modelli e così via. E si

³⁵ Vedremo come la "citazione" non esaurisca il complesso rapporto che Kubrick instaura con le arti visive per la creazione del film.

³⁶ Alison Castle (a cura di), *The Stanley Kubrick Archives*, Köln, Taschen, 2005, p.301.

³⁷ Anche il catalogo della mostra allestita a Roma, a Palazzo delle Esposizioni dal 6 ottobre 2007 al 6 gennaio 2008, edito da GAMM, riporta a pagina 87 alcuni disegni fatti da Stanley Kubrick per *Spartacus*.

riserva sempre la possibilità di cambiare idea anche al momento stesso di girare. Bisogna garantirgli un ventaglio di scelte³⁸.

L'unica volta che Ken Adam ha dovuto fare dei bozzetti per *Barry Lyndon* è stato per le scene di battaglia (tavola 58 figura B.L.1):

Stanley voleva vedere di quanti soldati avevamo bisogno per riempire lo schermo, per creare l'effetto di un attacco, e quali obiettivi si dovessero usare. Così muovevamo dei soldatini di piombo sotto tutte le angolazioni possibili³⁹.

Gli schizzi non sono mai stati utilizzati come antecedenti visivi di una sequenza. Adam ha disegnato la vasca da bagno di Lady Lyndon ma in questo caso è più opportuno parlare di *design*, come per gli schizzi di John Barry per le macchine distributrici di latte⁴⁰ più in *Arancia meccanica*. A partire da questo film, pare che Kubrick utilizzasse i computer⁴¹. Al «Rolling Stone» parlò del computer come di una delle più belle invenzioni dell'uomo e dai primi anni Settanta iniziò a fare esperimenti sulla struttura del film ridisponendo le scene sul mezzo digitale invece di mescolare tessere di carta su un pannello di sughero. Diane Johnson conferma:

Kubrick amava lavorare a partire da grafici riproducibili la struttura temporale del film. Non voleva una cronologia classica. Preferiva mettere in risalto momenti cruciali. È una pratica da romanziere. La si vede poco al cinema dove le indicazioni sul tempo obbediscono spesso a una logica funzionale come nei documentari⁴².

Roy Walker afferma che Stanley aveva sempre qualcuno specializzato che si occupava degli *storyboard* ma che raramente li utilizzava:

Stanley aveva un ragazzo in gamba per gli *storyboard* ma li usava raramente, solo in alcune sequenze. La maggior parte del film [*Barry Lyndon*] fu fatta senza. Per *Shining* non ce ne fu alcuno e neanche per *Eyes Wide Shut*⁴³.

Kubrick, quindi, non amava molto gli *storyboard* o qualunque visualizzazione grafica di ciò che aveva in mente. Se esistevano, servivano esclusivamente per il lavoro scenografico. Il documentario di Paul Joyce⁴⁴ mostra però alcuni *storyboard* del film che sembrano abbastanza simili a certe inquadrature da farci credere che l'enorme complessità di *2001* abbia indotto Kubrick ad aiutarsi con questo mezzo artistico. Douglas Trumbull dichiara:

Molto presto comprendemmo che gli *storyboard* erano utili solo per suggerire l'idea di base di ogni scena. Non appena un modello o un effetto particolari venivano realizzati e posti davanti alla macchina da

³⁸ Michel Ciment, op. cit., p.215.

³⁹ Michel Ciment, op. cit., p.214.

⁴⁰ Alison Castle, 2005, op. cit., p.412, n.12.

⁴¹ Lo Brutto, op. cit., p.352.

⁴² Davide Magnisi, Livio Costarella, *Gli orizzonti del cinema di Stanley Kubrick*, Mario Adda Editore, Bari, 2003, p.223.

⁴³ Mauro Di Flaviano, Federico Greco, Stefano Landini, *Stanley & Us*, Lindau, Torino, 2001, pp.139-140.

⁴⁴ Paul Joyce, *The Making of a Myth*, documentario sulla realizzazione di *2001*.

presa nasceva una nuova idea e la scena veniva modificata. Questa modifica influenzava poi le scene seguenti. Quando un'inquadratura era stata completata, un fotogramma della copia lavoro in 35 mm veniva gonfiato fino alle dimensioni di una vignetta dello *storyboard* e ne venivano distribuite copie a chiunque servissero⁴⁵.

Per *A.I.* Kubrick fa realizzare a Chris Baker numerosi disegni che definiscono in modo preciso le originali idee del regista.

⁴⁵ Douglas Trumbull in *The Making of 2001. A Space Odyssey*, selected by Stephanie Schwann, Martin Scorsese Series Editor, the Modern Library, New York, 2000, p.114.

III. ANALISI ICONOGRAFICA DI PROGETTI INCOMPIUTI.

III.1 NAPOLEON.

III.1.1 Genesi del progetto.

Nel 1968, terminato *2001: Odissea nello spazio*, Kubrick chiede a Robert Gaffney di seguirlo in Inghilterra per iniziare a progettare un film su Napoleone¹. A Joseph Gelmis il regista spiega i motivi della scelta: una vita che è stata raccontata come un “epico poema d’azione”, una vita sessuale “degnata di Arthur Schnitzler” e la mancanza, nel panorama cinematografico, di un film “accurato” su di lui². Già in questa fase precoce della pre-produzione Kubrick focalizza la sua attenzione sull’amore di Napoleone e Josephine. Ne è affascinato e lo definisce “una delle più grandi passioni ossessive di tutti i tempi”³. Coerentemente con il suo abituale modo di procedere compie vastissime ricerche storiche per la ricerca dei luoghi in cui potere girare il film⁴, legge resoconti del XIX secolo e biografie moderne sulla figura dell’imperatore e avvia la produzione dei costumi. La consulenza del professor Felix Markham, studioso all’università di Oxford e massimo esperto in materia napoleonica, gli consente di creare un archivio costituito da indici incrociati dell’immensa mole di dati risultanti dalle ricerche⁵. Kubrick dissemina di annotazioni la sua copia (la terza edizione del 1966) del *Napoleon* di Markham,

¹ Arthur C. Clarke, *The Lost Worlds of 2001*, Sidgwick and Jackson Limited, London, 1972, p.47, “It was overwhelming, and I was continually awed by Stanley’s ability to cope with a dozen simultaneous and interlocking crises, any one of which could cost half a million dollars. No wonder he is fascinated by Napoleon.”, queste le parole annotate da Clarke in riferimento al termine della sua collaborazione con Kubrick. Era il 1966.

² Lo Brutto, V., *Stanley Kubrick: A Biography*, Donald I. Fine, New York, 1997 (traduzione italiana: *Stanley Kubrick. L’uomo dietro la leggenda*, Il Castoro, Roma, 1999, p.334). Parlando di Spartacus, Kubrick già rivela le sue intenzioni di approfondire gli aspetti psicologici del protagonista: “In *Spartacus* ho cercato solo con limitato successo di rendere il film più reale possibile, ma ho dovuto battermi contro una sceneggiatura piuttosto stupida e di rado fedele a quello che si sa di Spartaco. La sua storia ci racconta che per due volte egli condusse il suo vittorioso esercito di schiavi fino ai confini settentrionali dell’Italia, dove avrebbe potuto uscire dal paese abbastanza facilmente. Ma non lo fece e riportò indietro il suo esercito per saccheggiare le città romane. Il perché di questo comportamento sarebbe stato il problema più interessante che il film avrebbe potuto affrontare. Erano forse cambiate le finalità della ribellione? Forse Spartaco aveva perso il controllo dei suoi capi, più interessati al bottino di guerra che alla propria libertà? Nel film a Spartaco viene impedita la fuga per lo sciocco inganno di un capo dei pirati che venne meno al patto di trasportare l’esercito degli schiavi sulle sue navi. Se mai avessi avuto bisogno di convincermi dei limiti della forza di persuasione che un regista può avere in un film in cui il produttore è qualcun altro e lui è semplicemente il membro più pagato della troupe, *Spartacus* mi fornì prove sufficienti per tutta la vita”, Michel Ciment, *Kubrick*, Rizzoli, Milano, 1999, p.152.

³ *Ibidem*

⁴ Kubrick manda il suo assistente di produzione Andrew Birkin a fotografare tutte le *location* della vita di Napoleone. Con sé aveva una lettera di André Malraux, ministro francese della cultura, che lo autorizzava a visitare e soprattutto fotografare siti di interesse storico.

⁵ Una ventina di studenti del professor Markham creano dossier sulle cinquanta principali figure storiche della vita di Napoleone e li sintetizzano in file biografici. Lo schedario in legno con cassette che raccoglie l’intero lavoro è stato esposto alla mostra itinerante dei materiali di lavoro usati dal regista: Francoforte sul Meno (30 marzo 2004) poi Berlino, Melbourne, Gand, Zurigo, Roma.

un'interpretazione della vita e della leggenda dell'imperatore basata sui più recenti documenti storici. Dal volume non è possibile risalire a quando Kubrick ne abbia iniziato la lettura. Le riprese in esterni erano già state programmate per l'inverno del 1969 e sarebbero durate due, tre mesi. Altri tre, quattro mesi avrebbero impegnato il regista per le riprese in studio. La Metro Goldwyn Mayer ha finanziato questa prima fase di ricerche e avrebbe dovuto portare a termine il progetto. La stesura della sceneggiatura oggi ufficialmente pubblica è datata 29 settembre 1969⁶. Alla fine del 1968 Kubrick è costretto a licenziare tutti i suoi ricercatori. La MGM interrompe il finanziamento. Nell'ottobre 1968 Robert O'Brien viene contestato dal consiglio di amministrazione della MGM. Nel gennaio del 1969 è sostituito da Louis F. "Bo" Polk, un produttore esecutivo con un passato nell'industria dei cereali. L'albergatore Kirk Kerkorian iniziò ad acquistare le azioni che, entro l'agosto del 1969, lo fanno entrare in possesso della società, con un piano che prevedeva la virtuale estinzione della MGM in quanto produttrice cinematografica. Mentre Gaffney cercava di chiudere gli accordi con la pre-produzione in Romania apprese che erano in programma diversi altri progetti su Napoleone. Il più importante era *Waterloo* (1970), diretto dall'ucraino Sergey Bondarčuk con Rod Steiger nel ruolo di Napoleone. Il film di De Laurentiis copriva solo i cento giorni compresi tra la fuga di Napoleone dall'Elba e la sua sconfitta a opera di Wellington. Questa coproduzione internazionale costò alla Columbia venticinque milioni di dollari riuscendo a incassarne solo un milione e quattrocentomila. Nel settembre 1971 la MGM annuncia la riduzione della produzione cinematografica per concentrarsi sulla televisione. Il suo catalogo di film viene ceduto per sanare il bilancio accelerando il declino che l'avrebbe portata all'abbandono nell'arco di un decennio. Un ulteriore tentativo di iniziare le riprese fu fatto nella primavera del 1969 con la United Artists che nel novembre dello stesso anno comunica l'abbandono definitivo del progetto⁷. La United Artists era realmente interessata al *Napoleon* ma dopo essere stata assorbita dalla Transamerica Corporation nel 1967 aveva accumulato quarantacinque milioni di dollari di perdite a causa di insuccessi produttivi. Kubrick aveva concretamente sperato fino a metà degli anni settanta di poter ultimare il suo progetto. Prevedeva di realizzarlo tra il 1972 e il 1973⁸. Il film sulla

⁶ Alison Castle (a cura di), *Stanley Kubrick's Napoleon: The Greatest Movie Never Made*, Köln, Taschen, 2009. Nel 1994 la sceneggiatura perduta del *Napoleon* è stata trovata da Jeff Kleeman, un impiegato della United Artists, in una miniera di sale vicino Hutchinson, nel Kansas, dove gli studios avevano tenuto al sicuro i loro archivi per decenni. La sceneggiatura è apparsa nell'estate del 2000 sul sito di Bjorn Hundland, un webnauta norvegese e poi copiata da altri siti. Il quotidiano britannico «Independent» il 5 agosto 2000 ha assicurato che fino a pochi giorni prima lo script era visibile all'indirizzo www.movie-page.com, poi è stato tolto a seguito dell'intervento della Polaris, la casa di produzione di Kubrick. Bjorn Hundland ha dichiarato al giornale di avere avuto la sceneggiatura attraverso una e-mail anonima inviatagli da un altro appassionato che gli aveva già trasmesso materiale interessante. Lo studio legale Loeb&Loeb LLP rappresenta la società Polaris detentrici dei diritti della sceneggiatura di Kubrick. Katharina Kubrick Hobbs (oggi Phelps) risponde sull'originalità della copia ritrovata da Jeff Kleeman al newsgroup alt.movies.Kubrick: "Beh, sì, è davvero il suo script, a giudicare da quello che tengo tra le mie mani adesso. È stato battuto a macchina di nuovo, comunque, poiché la vostra versione si presenta in una diversa formattazione. È piuttosto preoccupante in realtà, dove diavolo l'hanno mai preso, mi chiedo????".

⁷ La lettera di Robert Gaffney al direttore dello studio cinematografico di Bucarest del 31 dicembre 1968 documenta la crisi produttiva in corso: "I was planning to come and see you again this month to continue our negotiation, since we feel very strongly that the 1,000,000 we proposed is a reasonable figure. However, a change of top management has taken place at MGM during the past few weeks and Mr Kubrick and MGM have amicably decided to part company on 'Napoleon'". «The Times» del 4 gennaio 1969 titola: "Kubrick and MGM part" e nell'articolo spicca: "Kubrick keeps control of the project and is now seeking financial and distribution backing elsewhere. He hopes to start filming in September 1969". Su «Variety» del 15 gennaio 1969 si parla già di un progetto con la United Artists.

⁸ Lettera del 14 maggio 1992 di Michael Blowen: "Caro Stanley, non so se sei ancora intenzionato a realizzare 'Napoleon' (spero di sì) comunque credo che questo libro ti interesserà.". Allega la copia in anteprima della monografia di Alan Schom, *One Hundred Days. Napoleon's Road to Waterloo* poi pubblicato dalla casa editrice newyorkese Atheneum nel settembre dello stesso anno. Nel volume *Correspondance*

vita di Napoleone non vedrà mai luce ma ci lascia il più vasto archivio privato di ricerca e di immagini sull'argomento. Nel 2009 gli eredi del regista rendono disponibile alla pubblicazione l'immenso patrimonio iconografico custodito gelosamente dal regista nei suoi archivi a Childwickbury⁹. La Alison Castle cura la pubblicazione in mille copie per Taschen del volume *Stanley Kubrick's Napoleon: the Greatest Movie Never Made*. Il design della M/M di Parigi propone un imponente involucro a forma di libro in pelle verde al cui interno trovano alloggio dieci volumi in tre diversi formati e ricoperti in tessuto di diverso colore che trattano specifici argomenti: *Reference, Scouting, Picture File, Costumes, Text, Script, Chronology, Correspondence, Notes, Production*. Dal volume contenente le "note" del regista veniamo a conoscenza che già nel 1968 Kubrick, cercando un finanziatore, era attento ai costi di produzione. In una nota dattiloscritta del 14 novembre 1968 scrive "Reasons budget can be lower than one might expect". Segue un elenco di motivi: l'economicità degli eserciti (era previsto l'uso di veri eserciti statali), i costumi militari realizzati in tessuto Du Pont¹⁰ (quelli da sfondo medio e lontano) e l'uso della *front-projection*¹¹. Gaffney, già consulente della società Imax, mostrò a Kubrick esempi del sistema panoramico. Il film avrebbe dovuto impiegare come sfondi immagini in Imax tratte da fotografie 20x24 e proiettate su schermi riflettenti. Un altro motivo di risparmio sarebbe stato il girare gli interni *on location* mantenendo allo stesso tempo un'elevata qualità¹². Una tarda nota del 20 ottobre 1971 riporta una nuova lettera indirizzata a potenziali finanziatori. Il punto due attesta la volontà del regista di redigere una nuova sceneggiatura¹³. Durante la lavorazione di *Arancia meccanica* Kubrick coinvolge Anthony Burgess nel progetto su Napoleone chiedendogli di scrivere un romanzo da poter ridurre per un film. Su espressa volontà del regista sarebbe stata una parodia in stile Jane Austen e la trama sarebbe stata modellata sulla struttura di una sinfonia. L'idea di partenza era la *Terza Sinfonia op.55 miB* di Ludwig Van Beethoven, l'"Eroica", inizialmente progettata per omaggiare Napoleone divisa in quattro atti: Allegro con brio, Marcia funebre, Scherzo e Finale. Il romanzo di Burgess *Napoleon Symphony: A Novel in Four Movements* viene pubblicato da Knops nel 1974 ma non fa seguito alcun tentativo di adattamento cinematografico. La struttura sinfonica avrebbe strutturato il progetto cinematografico con modalità del tutto differenti dal tradizionale impianto narrativo. Ad esempio, se la battaglia di Waterloo fosse stata in corrispondenza dello "scherzo" di Beethoven, il racconto cinematografico sarebbe stato giustificato nell'accelerare la narrazione a un livello quasi comico. Lo spettatore oggi avrebbe assi-

contenuto nel volume *Stanley Kubrick's Napoleon, the Greatest Movie Never Made*, op. cit. La lettera di Stanley Kubrick a Felix Markham conferma che il regista aveva all'epoca ancora intenzione di realizzare il *Napoleon*: "Many tank for your note about the library search procedure. I am still editing *A Clockwork Orange* and after Warner Bros see it in about a month I may have some news about the Emperor".

⁹ "Kubrick never expressed any intention that he might have someone else direct *Napoleon*. He wrote the script himself and oversaw massive research and preparation for the project", Scott Brake, *Script Review of Stanley Kubrick's Napoleon*, "Film Face", July 10, 2000, p.3.

¹⁰ Tessuto indistruttibile su cui si potevano stampare le diverse divise tratte dalle "tavole di Rousellot", Lo Brutto, J., op. cit., p.338.

¹¹ Già per "L'alba dell'uomo" in *2001: Odissea nello spazio*.

¹² Kubrick annota: "In Francia e in Italia è possibile prendere a noleggio castelli completamente ammobiliati per 350-750 dollari al giorno", Magel, Eva-Maria, "Il film più bello mai girato", in *Stanley Kubrick*, catalogo mostra tenuta a Palazzo delle Esposizioni, Roma, 6 ottobre 2007-6 gennaio 2008, mostra realizzata dal Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Mein e Stanley Kubrick Estate, edizione italiana GAMM, Giunti Arte Mostre Musei, Firenze, 2007, pp.203-215.

¹³ "I will do a new screenplay. Naturally, in the two years since the first one was written I have had new ideas". Al punto cinque Kubrick sottolinea nuovamente diverse modalità per risparmiare denaro. In un altro appunto non datato (ma si suppone coevo) su un foglio della sua carta intestata, Kubrick cambia strategia e si ripropone di coinvolgere un altro autore nella scrittura della sceneggiatura: "Presumibilmente sarà qualcun altro a scrivere la sceneggiatura". In questa occasione il regista decide di rinunciare alle *star* e opta per lavorare con "attori del calibro di Patrick Magee, disponibili a condizioni favorevoli".

stato a una rappresentazione cinematografica stilisticamente e formalmente ben diversa da quella delineata nella sceneggiatura che risale al 29 settembre 1969¹⁴. Lo *script* del *Napoleon* rivela, stilisticamente, paralleli visivi con altri progetti dello stesso regista.

III.1.2 La sceneggiatura e i paralleli visivi con i film successivi.

La sceneggiatura inizia e termina con l'orsacchiotto di Napoleone (evidente anacronismo) e rimanda il lettore inevitabilmente al personaggio di "Teddy" tratto dal racconto di Brian Aldiss *Supertoys Last All Summer Long*¹⁵ cui Kubrick stava lavorando dal 1969 e all'ultima sequenza di *Eyes Wide Shut* che vede Nicole Kidman e Tom Cruise riconciliarsi sullo sfondo di un grande negozio di giocattoli in cui spiccano, per numero e dimensione, degli orsacchiotti ordinatamente allineati sugli scaffali. Prima dei titoli di testa era prevista una sequenza in interni: notte, stanza da letto in Corsica, Napoleone all'età di 4 anni abbraccia il suo orsacchiotto mentre la madre Letizia racconta una storia a lui e al fratello Giuseppe di 5 anni già addormentato. La sceneggiatura delinea un giovane protagonista assai melanconico:

EXT. FARM BRIENNE – DAY (4)

Napoleon, stands apart from the group, drinking his milk, a book under his arm, lost in thought, gazing across the cornfield at the school buildings, which are beautifully coloured by the late sunlight.

[...]

INT. ROOM NIGHT (9)

Napoleon's room at Valence. It is filled with books, mostly of military subjects, but well stocked with poetry, history and philosophy. He is reading by candlelight. Outside we hear the sounds of revelry produced by less conscientious officers.

NARRATOR

His moods at this time were complex and varied.

NAPOLEON (V. O.)

Life is a burden for me. Nothing gives me any pleasure; I find only sadness in everything around me. It is very difficult because the ways of those with whom I live, and probably always live, are as different from mine as moonlight is from sunlight.

Non siamo lontani dall'atmosfera melanconica e dalla figura di Lady Lyndon tratteggiata nel film del 1975. Sempre a *Barry Lyndon* siamo rivolti quando in un passo della

¹⁴ Questa stessa versione della sceneggiatura era apparsa online prima del 2000, anno in cui fu oscurato la pagina che la conteneva. La recente pubblicazione per concessione degli eredi suona come l'ufficializzazione di un'incursione anomala nella rete. Le scene, nella copia del regista, non erano numerate. La numerazione è stata aggiunta con la pubblicazione.

¹⁵ Pubblicato per la prima volta nel 1969.

sceneggiatura ambientata in un esterno (una foresta) al tramonto, Napoleone e Carolina Columbier, una ragazza di 15 anni, camminano e conversano amabilmente raccogliendo e mangiando ciliegie¹⁶. Le note di regia indicano un'iconografia di "pre-Raphaelite innocence and beauty", lui in uniforme, lei in un morbido abito bianco. Inevitabile il richiamo al primo amore tra Redmond Barry e la cugina Nora:

EXT. FOREST –DAWN

(11)

It is s hazy, summer dawn. Napoleon, 17, and Caroline Columbier, a lovely young girl of 15, walk together in a forest. They occasionally stop to pick cherries. It is a scene of pre- Raphaelite innocence and beauty - - The young officer, smartly uniformed, the innocent girl in a flowin white dress.

NARRATOR

He made friends with a family called Columbier, and would later write of his first flirtation with their daughter, Caroline.

NAPOLEON (V. O.)

It will be scarcely be considered credible, perhaps, but our whole business consisted in eating cherries together.

Segue immediatamente una sequenza ben struttutata e caratterizzata a livello visivo che rimanda all'incontro di Bill Harford/Tom Cruise con una prostituta in *Eyes Wide Shut*:

EXT. LYON STREET NIGHT

(12)

It is a witheringly cold winter night, in Lyon. People, bundled up to the eyes, hurry along the almost deserted street, past empty cafès which are still open.

Napoleon, hands deep in his pockets, shoulders hunched against the cold, passes a charming, young street-walker, about his own age. He stops and looks at her, uncertainly. A large snowflake lands on her nose which makes him smile.

GIRL

Good evening, sir.

NAPOLEON

Good evening, Mademoiselle.

She is sweet.

GIRL

The weather is terrible, isn't it, sir?

NAPOLEON

Yes, it is. It must be one of the worst nights we have had this winter.

GIRL

Yes, it must be.

¹⁶ Questo passo della sceneggiatura trova il precedente iconografico nell'immagine n. 6000 del *Picture File*.

Napoleon is at loss for conversation.

Anche le note di regia e i dialoghi trovano un parallelo con l'ultimo film del regista americano. La ragazza è descritta come dolce, l'approccio in strada estremamente delicato inizia parlando del clima rigido di quella notte. Il loro incontro non si consuma a casa della ragazza ma in un hotel economico.

Più avanti Napoleone assisterà a un'orgia presso l'elegante abitazione di Paul Barras. Qui ha luogo l'incontro tra Napoleone e Joséphine de Beauharnais che nella sceneggiatura trova un parallelo visivo con la sequenza di seduzione tra Redmond e Lady Lyndon al tavolo da gioco nel film del 1975. Tra gli invitati tutti appartenenti agli alti ranghi militare e di governo spiccano le bellissime donne poco vestite:

INT. PARIS OFFICE – DAY (24)

Robespierre lies severely wounded on a conference table, amid a disarray of papers, surrounded but ignored by his captors who lounge about, seated on chairs, waiting to be told what to do next.

NARRATOR

In July of 1794, the death of Robespierre ended the Reign of Terror and sent Paris headlong into a lavish whirl of pleasure seeking and sensuality, as if it were necessary to shake off the nightmare and make up for lost time.

INT. BARRAS SALON NIGHT (25)

A large, elegant salon in the house of Paul Barras, in Paris. There are ten card tables set up in the room, around which are gathered the élite of the new society; politicians, immensely rich war contractors, high ranking army officers and government officials.

Many of the women are extremely beautiful, and display their breasts completely uncovered, in the fashion of the day.

Napoleon is one of the few guests not playing cards; he has no money. Ill at ease, he drifts from table to table, hands clasped behind his back.

Josephine de Beauharnais is the most beautiful of all the women in the room. Napoleon settles at her table, rocking slowly on his heels. She plays for very high stakes and is losing gracefully. She glances up, distracted momentarily by his rocking, but her look lasts no longer than the flick of a card.

But Napoleon notices her annoyance and moves off to the bar, at one end of the room. The bartender, a friendly creep, stands alone¹⁷.

La seguente descrizione anticipa una scena di *Barry Lyndon* in cui Redmond e Lady Lyndon, circondati da numerosi bambini, festeggiano il compleanno del piccolo Brian:

¹⁷ Vorrei sottolineare che il “friendly” bartender aspetta Napoleone, da solo, in posizione eretta. Il dialogo che segue tra i due è caratterizzato da un'immediata atmosfera di complicità nonostante si conservi una certa formalità nei rapporti. Egli ha la funzione di informatore e mette in guardia Napoleone sulla personalità, gusti e bizzarre abitudini sessuali del padrone di casa. Questo insieme di elementi colloca questa sequenza molto vicino a quella di *The Shining* in cui Jack conversa con Lloyd.

EXT. TUILERIES GARDEN – DAY (127)

King of Rome, now 1 ½ years old, riding in a magnificently decorated cart, pulled by two lambs, supervised by Napoleon, Marie-Louise, Durac and Murat.

INT. TUILERIES NURSERY – DAY (128)

The King of Rome is asleep holding onto one of Napoleon's fingers. Letizia looks lovingly at her son and grandson. Magnificent toys are scattered about the room.

TITLE – DEFEAT (129)

All'interno del volume *Picture File*¹⁸ e riprodotta in formato 20x30 nel volume *Reference* si trova un'immagine che ritrae un bimbo su un carretto decorato trainato da montoni (vedi tavola 39 figura n.T.12). Sempre nel *Picture File* l'immagine n. 11359: *Reichstadt being taken for a ride*, riporta in campo medio il carretto trainato da montoni, Maria Luisa, Napoleone e due bambini che avanzano verso sinistra, perpendicolari rispetto all'inquadratura.

Tra le immagini di interni ed esterni contenute nel volume *Location Scouting*, spicca per eccentricità formale e tematica la fotografia di un particolare del labirinto di Villa Pisani a Venezia, residenza acquistata da Napoleone nel 1807. Nella sceneggiatura non ci sono accenni o descrizioni di dialoghi o sviluppi narrativi che prevedono questa immagine. Kubrick sembra disseminare, dagli inizi degli anni settanta¹⁹, brani di sceneggiatura e immagini del film che sa di non potere più realizzare. *Shining*, in questo caso, è il riferimento obbligato: nel romanzo di Stephen King non si parla di labirinti ma di giardino ornamentale costituito da siepi a forma di animali²⁰. Il regista invece fa del particolare di Villa Pisani un elemento iconografico determinante ai fini dello sviluppo narrativo e del finale del film in particolare. Wendy lo cita ammirata di fronte alla grandiosità delle cucine: “Sì, fa paura, è un enorme labirinto. Mi dovrò riempire le tasche di briciole di pane per non perdermi”²¹. La quarta sequenza si apre con la didascalia “Un mese dopo”. Danny si aggira a bordo della sua automobile a pedali per i corridoi del grande albergo. In una pausa del suo lavoro di scrittura, Jack osserva dall'alto il plastico del labirinto in siepi che si erge davanti all'albergo²².

¹⁸ Per avere il completo database di immagini riguardanti la vita di Napoleone, Kubrick inviò assistenti in tutta Europa per raccogliere qualunque tipo di reperto visivo riguardasse l'imperatore e la sua epoca. Libri, riviste e documenti vennero fotografati, i negativi montati su cartelle IBM con relative legende e organizzate in un database. Questo file iconografico contiene 17.000 immagini in parte riprodotte nel volume, interamente accessibile on line grazie a una password allegata al libro. Alison Castle (a cura di), *Stanley Kubrick's Napoleon: The Greatest Movie Never Made*, Köln, Taschen, 2009.

¹⁹ Anni in cui ormai il regista accetta l'idea di non potere più girare il suo film almeno nelle proporzioni epiche in cui era strutturato il progetto iniziale.

²⁰ *Jungle gym* ossia un parco giochi attrezzato per bambini.

²¹ Giorgio Cremonini, *Stanley Kubrick. Shining*, Lindau, Torino, 1999, p.29.

²² Jack controlla e domina dall'alto le sue prede. Ancora una volta una sequenza richiama il progetto incompiuto del *Napoleon* la cui sceneggiatura prevedeva l'inserimento di numerose mappe animate e/o commentate dalla voce narrante. La veduta dall'alto di un vasto territorio e la volontà di dominio, controllo, distruzione e conquista sono alla base di entrambi i progetti. Keir Dullea (David Bowman in *2001*) riferisce che durante una visita ad Abbot's Mead, la residenza di Kubrick, lo trovò impegnato a studiare una griglia da lui posta su una copia di un dipinto del XIX secolo che raffigurava una battaglia napoleonica. L'ingrandimento era diviso in quadratini da 2,5 cm; il regista contava pazientemente il numero dei soldati in ogni quadratino per determinare la misura dell'esercito di Napoleone, LoBrutto V., op.cit., pp.335-336. Con questo aneddoto sulla vita privata del regista si completa idealmente l'identificazione Jack-Stanley-Napoleone.

III.1.3 I costumi.

Nel 1968-69 la confezione dei costumi fedeli agli originali era già avanzata. Le foto relative alle prove dei costumi militari e alcuni abiti femminili sono visibili nel volume *Costumes* di Alison e Castle. Gli abiti femminili citati in questo passo della sceneggiatura invece non hanno, fino ad oggi, un riscontro fotografico ma esistono solo a livello di studio preparatorio. Per l'ideazione dei costumi Kubrick assunse John Mollo, specialista in uniformi militari e insegne reali e il costumista per balletti e opere David Walker che dopo tre mesi trascorsi a ideare schizzi per i costumi rinunciò. Kubrick gli faceva disegnare giovani donne in vestiti di tela stile Impero con i seni scoperti²³ (tavola 41 n. T.16 e T.17). Per avere un'idea dei cattivi rapporti intercorsi tra regista e costumista possiamo citare un estratto di una lettera datata 20 novembre 1968 inviata da Kubrick a Walker circa gli schizzi per i costumi del *Napoleon*²⁴: “ Please don't draw all the women so fat. I would get a much better idea of what things are going to look like if you draw them for the average good figure most actresses have”. Anche tra le immagini del *Picture File* si trovano iconografie coeve per i costumi femminili che spaziano nel campo delle tecniche artistiche, dai disegni, alle incisioni, agli acquerelli. Le legende di tutte le fonti iconografiche conservate da Kubrick in rigoroso ordine alfabetico nel suo archivio sono state riprodotte fedelmente dagli originali cartoncini su cui erano battute a macchina. Ogni cartoncino dello schedario iconografico consisteva in un negativo fotografico contenente lo scatto a riviste, libri, fascicoli, siti reali a seconda del soggetto trattato, una legenda e una numerazione. Le legende sono purtroppo incomplete. Il più delle volte indicano il soggetto del negativo ma sono lacunose per quanto riguarda la tecnica artistica e l'autore. Sembra quindi che Kubrick fosse interessato principalmente all'immagine in sé, alla sua composizione formale, all' “inquadratura” e al soggetto trattato, meno attento agli autori. Le immagini spaziano dai ritratti aulici in posa, idealizzati eseguiti su tela ad olio, ormai icone moderne (per esempio i ritratti di Napoleone eseguiti da Jacques-Louis David) per approdare ad acquerelli coevi di cui non è citato l'autore o disegni satirici e caricature alla Rowlandson. Per gli abiti femminili accade lo stesso. Si possono citare ad esempio le tavole n.14611, n.14613, n.2773 e i più audaci n.14643, n.9052, n.4210, 9051.

Lo studio dei costumi femminili per il *Napoleon* permette di aprire una parentesi importante. Esistono paralleli tematici e iconografici con *Eyes Wide Shut* e più specificamente con il personaggio interpretato da Nicole Kidman. L'abito da sera e il lungo cappotto nero indossati la sera del ballo dagli Ziegler richiamano, per taglio sartoriale, le forme “stile Impero”. In una conversazione privata con Marit Allen, la costumista, ho saputo che l'abito era un modello di John Galliano²⁵, esempio contemporaneo di revival e rivisitazione di epoche passate. La vita alta sotto il seno, le maniche aderenti e lunghe oltre il polso e la schiena nuda sono *topoi* già presenti nella storia del costume. Per *Eyes Wide*

²³ Phillips, Gene D., *The Epic Than Never Was: Stanley Kubrick's Napoleon*, in *The Stanley Kubrick Archives*, edito da Alison Castle e Stanley Kubrick Estate, Koln, Taschen, 2005, pp.496-501. figure 24 e 26 pag 501.

²⁴ Lettera contenuta nel volume *Text* di Taschen.

²⁵ “Ogni sua uscita in passerella è sempre un *coup de théâtre* e anche questa volta John Galliano, lo stilista britannico che firma dal '97 le collezioni Dior, non ha smentito la sua natura istrionica travestendosi da novello Napoleone corsaro alla fine del *defilé*. Chiosa col suo travestitismo metà della collezione, la più importante, la donna della Rivoluzione francese, tra Maria Antonietta e Joséphine de Beauharnais. [...] riportando in passerella tracce di un'applaudita sfilata di Givenchy dove, allora agli esordi, mise già in pedana un'imperatrice Giuseppina e la sua passione nel reinterpretare la storia”, Clementi, A., “John Galliano fa Napoleone tra Settecento e Pop art”, www.kataweb.it, domenica 27 marzo 2005. L'abito originale di John Galliano venne tenuto dall'attrice, quello che vediamo è una copia identica fatta fare apposta per il set.

Shut Kubrick ne crea una versione moderna, casta e coerente alla trama del film per una Nicole Kidman quasi trasposizione di una mai dimenticata Joséphine de Beauharnais. Le ricerche storiche avevano condotto il regista sulla giusta strada circa la trasparenza degli abiti di corte femminili²⁶. Gli abiti, somiglianti a vestaglie, prendono nomi di statue; sono di una semplicità estrema e si conciliano poco con il pudore, la morale e il buonsenso. In tela, tela tinta, cotone, comunque sottili e trasparenti, l'abbigliamento femminile dell'epoca rivela le forme e i movimenti del corpo. La donna ricca che gradiva vestire alla moda desiderava somigliare a una statua in marmo. L'abito indossato dalla Kidman è il simbolo della sedimentazione del gusto partendo dalla Grecia classica, passando per il quattrocento europeo, attraversando indenne l'epoca napoleonica e approdando a una rivisitazione e aggiornamento in chiave moderna con lo stilista parigino Paul Poiret negli anni trenta del secolo scorso. I suoi modelli evocano contemporaneamente la castità, serenità e provocazione che la Venere di Milo più volte ammirata al Louvre gli aveva trasmesso. In un manoscritto inedito afferma che proprio lo studio di statue antiche gli ha permesso di trasferire il suo interesse sulle spalle femminili come punto di appoggio per l'abito. I giornalisti dell'epoca definirono questo stile "Impero". La radice ellenica nella sua ispirazione è indiscutibile e unanimemente accettata. Afferma: "Sono soddisfatto delle mie creazioni quando riescono a trasmettere un senso di semplicità e bellezza, proprio come quello che si prova osservando una statua antica"²⁷. L'abito di Alice possiede il *decorum* agognato dallo stilista Poiret come principio di eleganza e specchio della personalità²⁸.

Kubrick sceglie un abito moderno con un esplicito e leggibile richiamo allo stile Impero senza dimenticare gli echi classici greci e *troubadour*²⁹: duemilacinquecento anni di storia condensati in un abito³⁰. Nei primi anni trenta (molto vicino agli anni in cui Schnitzler completa la novella *Doppio sogno*) il punto focale si spostò dalle gambe alla schiena. Molti modelli disegnati in quel periodo sembrano nati per essere visti di spalle³¹.

Sempre in *Eyes Wide Shut* un'enigmatica frase riporta all'iconografia napoleonica. La figlia di Milich, proprietario del negozio di costumi, interpretata da Leelee Sobieski, sussurra all'orecchio di Bill: "Io ti metterei un mantello di ermellino". Queste parole identificano Bill con Napoleone³². Entrambi i personaggi hanno il cuore straziato e ossessionato dall'infedeltà della compagna. Entrambi incontrano una prostituta in una fredda notte per strada e partecipano a "festini" in cui coppie hanno rapporti sessuali alla vista di altri invitati. Nella sceneggiatura del 1969, il luogo dell'orgia è anche l'occasione di incontro tra Napoleone e Joséphine. Lei sta giocando a carte. Inizia un

²⁶ La mania per il mondo greco-romano, stimolata dalle ricerche archeologiche, ebbe come risultato concreto quello delle vesti *à la Romaine*, *à la Vestale*, *à la Diane*, *à l'Athenienne*. Le stoffe erano trasparenti e diafane a tal punto che spesso sotto di esse venivano impiegati pantaloni atillati in maglia o addirittura delle intere calzamaglie dette "maglie a corpo".

²⁷ Traduzione mia. In «Vogue», 15 ottobre 1913, tratto da: Palmer White, *Paul Poiret*, London: Studio Vista, 1973, p.31.

²⁸ "[...] for a gown, like a faithful portrait, reflects a state of mind". Ivi, p.41

²⁹ L'abito femminile a vita alta portato da Joséphine rimase invariato per vent'anni anche se alla *robe en chemise* del Direttorio vennero presto aggiunte caste maniche lunghe strette a guanto. L'abito di Joséphine per l'incoronazione mantiene la linea neoclassica arricchita da revival come il rigonfiamento nella parte alta delle maniche che riprendeva una foggia rinascimentale. La stessa incoronazione nel 1804 dà inizio a una rivisitazione del passato per assumere in chiave simbolica elementi e citazioni evocative. La cerimonia si colloca in un passato indefinibile.

³⁰ Paragonabile all'ellissi temporale osso/astronave in *2001: Odissea nello spazio*.

³¹ Si ricordi la persistente inquadratura della schiena della Kidman mentre sorseggia un bicchiere di champagne alla festa e viene avvicinata dall'elegante Sandor Szavost.

³² Il mantello di ermellino richiama l'iconografia dei regnanti e imperatori in generale. Potrebbe essere un richiamo alla figura di Napoleone.

gioco di sguardi tra i due. Più tardi gli invitati vengono accomodati a sedere in un semi cerchio intorno a due palchi. In quello più piccolo suona un quartetto su musiche di Mozart. Quello più grande rimane l'unico punto della sala illuminato. Tre bellissime ragazze in pesanti costumi invernali entrano e iniziano a recitare presepe raggiunte da tre uomini che le spogliano e iniziano ad avere rapporti sessuali con loro. Il pubblico sembra gradire lo spettacolo. Napoleone seduto in fondo alla sala a stento riesce a credere ai propri occhi:

INT. BARRAS' MUSIC ROOM NIGHT

(26)

Later in the evening, the guests are now assembled in chairs, grouped in a semi-circle around two raised rostrums - - one is really more of a small stage. The smaller rostrum supports a string quartet playing Mozart. The larger one is empty.

Napoleon sits at the back of the room, still alone and awkward.

Servants snuff out the candles, leaving only the empty stage illuminated.

It begins to look like a musical evening until the entrance onto the stage of three very attractive girls, dressed in heavy winter costumes.

The three "actresses" begin to talk about being snowbound in a desolate cabin, when their conversation is interrupted by the entrance of three young desperados.

The purpose of this entertainment quickly reveals itself as the young men proceed to strip off the girls' clothing and have intercourse with them.

The distinguished audience sits coolly appreciative of the "s sextet".

Napoleon, still the provincial, can scarcely believe his eyes.

Joséphine, seated next to Barras, watches the proceedings, an imperturbable study of elegance and charm. Barras takes her hand and smiles at her. She whispers something to him and he nods.

III.1.4 Lo stile e la tecnologia applicati alle immagini.

Kubrick era solito non seguire rigidamente le sceneggiature e preferiva improvvisare al momento di girare in base agli stimoli creativi che potevano provenirgli dal lavoro con gli attori o imposte da difficoltà tecniche. Le coincidenze iconografiche tra i passaggi della sceneggiatura del *Napoleon* e *Eyes Wide Shut* non sono leggibili come casualità ma come trasposizione di idee artistiche maturate nel tempo e realizzate in progetti successivi. Più volte nella sceneggiatura ricorre l'appunto di regia circa la volontà di girare a lume di candela. Per ottenere immagini autentiche per atmosfera e storicamente fedeli si sarebbe occupato di aspetti tecnici non ancora risolto all'epoca. Tra i documenti è stato trovato un estratto dal redazionale di una ditta circa la storia delle candele³³. Nella presceneggiatura, sceneggiatura e nei programmi per le riprese compare frequentemente la menzione di "luce di candela" o di "torce". Quarantamila candele sono elencate nel calcolo del budget del gennaio 1969. Sin dall'estate 1968 Jan Harlan, Robert Gaffney e altri passarono in rassegna amici produttori e fabbricanti di lenti e macchine da presa per procurarsi un obiettivo a elevata sensibilità per una macchina da presa Mitchell.

³³ Datato settembre 1968, "Still The Candle Burns", Prices Potent Candle Co. Ltd.

Prove di ripresa con il nome fittizio “Una questione d’onore” mostrano i tentativi di Kubrick di ottenere con diverse aperture delle immagini ma con risultati non molto convincenti³⁴. Kubrick arriverà ad ottenere un risultato soddisfacente solo durante la pre-produzione di *Barry Lyndon* adattando un obiettivo Zeiss f 0.7 per foto nello spazio della NASA alla sua macchina da presa³⁵.

Una delle scene più suggestive della sceneggiatura riguarda proprio l’uso delle luci di candela nella stanza da letto ovale dove Napoleone e Joséphine consumano le loro appassionate notti d’amore. I “floor-to-ceiling mirror panels” avrebbero moltiplicato le immagini erotiche dei due amanti come ben specificato nelle note di regia. Stacco. Cerimonia civile privata per il loro matrimonio. Unici invitati: Barras, Eugene, Hortense, Marmont e Junot. La voce *over* di Joséphine avrebbe spiegato allo spettatore -come una legenda apposta a un’immagine o un sottotitolo- i motivi e i sentimenti che accompagnano l’evento rappresentato. In occasione della campagna d’Italia la sceneggiatura riporta la seguente dicitura: “ A spectacular shot of the French army on the march. About 5,000 men. Music”. Kubrick era intenzionato a ricostruire spettacolari sequenze di battaglia. Bob Gaffney ricorda che lui e Kubrick avevano immaginato “inquadrature dall’elicottero che sorvolavano la marcia di un esercito infinito con una cavalleria di 5.000 unità fra i 15 e 20.000 soldati della fanteria”³⁶. Immaginando la distanza tra i vari soldati Gaffney doveva calcolare quanto ci avrebbe messo a riprendere l’intero esercito sorvolandolo a una determinata velocità. Erano stati talmente specifici che riuscirono a prevedere 200.000 galloni di sangue. La messa in scena dei combattimenti doveva esaltare il lato coreografico e organizzare visivamente al meglio la configurazione delle forze. La “brillantezza estetica” delle battaglie poteva essere apprezzata anche da una mentalità non militare. Kubrick avrebbe usato mappe animate tra una sequenza e l’altra accompagnate da una voce narrante per facilitare la comprensione dello spettatore. Tra le immagini del *Picture File* ci sono numerose fonti iconografiche riferite a mongolfiere dell’epoca³⁷. Napoleone avrebbe voluto attaccare l’Inghilterra con i palloni aerostatici. Kubrick ripropone questo mezzo di trasporto per il progetto dell’incompiuto *A.I. Artificial Intelligence*. I disegni preparatori ideati da Chris Baker sotto la supervisione di Kubrick prevedono una mongolfiera-luna (tavola 49 n. A.I.15) realizzata poi cinematograficamente anche da Steven Spielberg³⁸.

L’uso dei *title* lungo tutta la sceneggiatura del *Napoleon*³⁹, alternati a mappe animate, rimanda a una concezione della fase di scrittura e del girato divisi in unità. Questo tipo di procedimento trova la sua massima espressione in *2001: Odissea nello spazio*, *Shining* e *A.I.*⁴⁰. Dopo il titolo *Empire*, la sceneggiatura si trova a “gareggiare” con iconografie sedimentate nella storia dell’arte divenute icone di massa nell’età contemporanea. Tra le fonti visive del *Picture File* sono presenti diverse riproduzioni fotografiche della celebre tela di Jacques-Louis David eseguita in occasione dell’incoronazione avvenuta il

³⁴ *The Stanley Kubrick Archives*, edited by Alison Castle; made in cooperation with Jan Harlan, Christiane Kubrick and the Stanley Kubrick Estate, Köln: Taschen, 2005, p.503. Test del 29 ottobre 1968 sviluppati il giorno dopo. 468 metri di pellicola. Un uomo in pullover bianco seduto accanto a una candela che gli illumina il viso.

³⁵ John Alcott, direttore della fotografia, ricorda che per ottenere questo effetto volevano utilizzare anche della pellicola invertibile.

³⁶ Il progetto di queste maestose riprese dall’elicottero verranno realizzate per i titoli di testa di *Shining*.

³⁷ n.13420, n. 13778, n.14053, n.16358, n.16362, n.2899, n.7034, n.7973, n.9007. Ce ne sono molte altre.

³⁸ Si veda l’analisi di *A.I. Artificial Intelligence* nel capitolo seguente.

³⁹ 1789-Revolution; The First Italian Campaign; Egypt; Coup d’ Etat; Empire; The Fall; Invasion of France; Elba; St. Helena

⁴⁰ Kubrick a Brian Aldiss: “Dimentichiamoci la struttura narrativa, quel che serve per scrivere un film sono sei unità non affondabili”. Di Flaviano M., Greco F., Landini S., *Stanley and Us*, Lindau, Torino, 2001, p.101.

2 dicembre 1804 nella cattedrale di Nôtre-Dame a Parigi⁴¹. Il pittore era presente il giorno dell'incoronazione e riuscì a fissare tutti i gruppi principali dei presenti in forma di disegno e appunti scritti. Assistiamo a un caso di documentazione in cui, alla realtà dell'evento, viene sostituita una visione idealizzata da parte del committente. Originariamente doveva mostrare l'Imperatore mentre s'incorona da solo⁴². Dietro suggerimento di François Gérard⁴³ l'iconografia dell'evento mostrerà Napoleone che incorona Giuseppina. L'Imperatore ordinò l'aggiunta della madre Letizia che non era presente e papa PioVII in gesto benedicente. Dalla ricerca iconografica effettuata si può quindi dedurre che il regista era ancora indeciso su come avrebbe rappresentato l'incoronazione. La sceneggiatura prevede la presenza del "painter David" che, con Napoleone e Joséphine in un salone delle Tuileries, studiano la "scenografia" dell'evento che si svolgerà nella scena seguente:

INT. TUILERIES SALON –DAY

(87)

Painted cardboard figures, about six inches high, representing Napoleon, Joséphine and the principal personages involved in the forthcoming coronation, are pushed about, discussed and noted, as the group plans the complex stage management of the coronation.

Napoleon, Joséphine, the painter David, and a small entourage are seated, standing and kneeling around a cardboard mock-up of the the interior of Notre Dame Cathedral.

[...]

INT. NOTRE DAME – DAY

The Coronation. At the moment when the Pope reaches for the crown of Charlemagne, to take it from the altar, Napoleon takes it, and, with his own hands, places it on his head.

Napoleon looks, with an air of pride and satisfaction, at Joséphine, as she advances towards him, at the altar, and when she kneels down, tears fall upon her clasped hands, raised to heaven - - or, rather to Napoleon.

NARRATOR

On December 2, 1804, Napoleon was made Emperor of France. He would later say: "I found the crown lying in the gutter and I picked it up."

Le immagini del *Picture File* che ispirano questo passo della sceneggiatura sono il disegno di Job: "Isabey, Joséphine and Napoleon planning the consecration ceremony at Fontainebleau. Nov. 1804" (n. 2661) e la n. 6154 di autore ignoto "David: Napoleon visiting the workshop of".

Kubrick sembra optare per un'iconografia insolita per la storia dell'arte, non idealizzata o idealizzante ma più vicina ai resoconti intorno alla forte personalità di Napoleone.

⁴¹ Si tratta di un olio su tela, 610X970 cm, 1805-1807, Museo del Louvre. Una copia è conservata nella Reggia di Versailles. *Picture File* n. 10221 –particolare di Caroline e Pauline Bonaparte per uno studio di costumi-, n.10222-particolare-; n. 10223-particolare-;

⁴² *Picture File* n. 0607: disegno preparatorio di Jacques-Louis David raffigura Napoleone che s'incorona da solo.

⁴³ Pittore (Roma, 1770-Parigi, 1837).

Come sempre, nessuna analisi della sceneggiatura, neppure di una versione finale, potrebbe restituirci il risultato visivo su pellicola⁴⁴. Da metà degli anni sessanta Kubrick tende a privilegiare il tempo trascorso sul *set* lavorando con gli attori in modo libero e creativo. Il numero di riprese effettuate per ogni scena cresce esponenzialmente e i tempi di “consegna” del girato o del montato non lo preoccupano più di tanto. Molto probabilmente anche per *Napoleon* Kubrick avrebbe proceduto per eliminazione. Le immagini prendevano il sopravvento sulla sceneggiatura e qui il regista condensava e stratificava i significati di intere pagine di *script*, aiutato da titoli e accenni di voce narrante. Il fine ultimo sarebbero state sequenze asciutte, “classiche”⁴⁵, di composta e geometrica precisione.

III.1.5 Ruth Sobotka- Joséphine de Beauharnais e ritorno.

Proseguendo la lettura della sceneggiatura del *Napoleon* è interessante soffermarsi sull’analisi di un particolare: la morte di Joséphine. Nel 1969 in un’intervista a Joseph Gelmis⁴⁶, Kubrick disse di essersi immerso completamente nella vita di Napoleone. Non possiamo dimenticare che un anno prima di iniziare le ricerche per il film, nel 1967 muore improvvisamente la seconda moglie Ruth Sobotka⁴⁷. Kubrick e Ruth si erano conosciuti alla fine del 1952 e divennero subito inseparabili. Si sposano il 15 gennaio del 1955 ad Albany, nello Stato di New York 1955: “Dance Magazine” dell’agosto di quell’anno riporta la notizia che Ruth non terminerà la tournée insieme alla compagnia del New York City Ballet in Europa per sposarsi con il regista Stanley Kubrick. Vivono in California dove il regista sta lavorando a *Il bacio dell’assassino*. Ruth è coinvolta come attrice e scenografa⁴⁸ ma ben presto tra i due nascono forti tensioni. Alexander Singer riporta che Kubrick stava tentando di allontanarla dalla sua vita professionale.

⁴⁴ Jan Harlan: “La sceneggiatura era un’idea, non di più. Le pagine cambiavano quasi ogni giorno”.

Alexander Walker: “Durante la lavorazione di un film la sceneggiatura veniva spesso rivoluzionata. Negli ultimi anni Stanley faceva film come fosse un pittore, ridipingendo e riscrivendo continuamente, ricominciando daccapo, e talvolta potevi vedere le linee tratteggiate sotto la pittura, cosa che conferisce interesse a molte opere contemporanee. Dal momento in cui Stanley iniziò a diventare sempre più indipendente finanziariamente, sicuro che la produzione avrebbe dovuto adeguarsi ai suoi tempi, ha iniziato ad assomigliare sempre più a un pittore piuttosto che a un regista. Così non gli servivano gli scrittori, dopo un certo tempo”.

⁴⁵ Murray M., “Sono molto simili a immagini classiche: non c’è nulla di superfluo nelle sue inquadrature. Tutto ha un significato, tutto ha un’idea”, Di Flaviano M., Greco F., Landini S., op.cit, p.177.

⁴⁶ Gelmis J., *The Film Director As Superstar*, New York, 1970, pp.293-316.

⁴⁷ Ruth Sobotka (Vienna, 1925-New York,1967), ballerina, attrice, costumista, scenografa. Per le dettagliate notizie biografiche : Sobotka W, *Ruth Sobotka*, pubblicato e stampato in forma privata in 300 copie dal padre Walter e dalla madre Gisela; Phillips Gene D., Hill R., *The Encyclopedia of Stanley Kubrick*, New York: Facts on File, 2002; Lo Brutto V., op.cit.; Baxter J., op. cit.

⁴⁸ La United Artists in un comunicato stampa dell’epoca: “Hollywood’s first female art director is Ruth Sobotka Kubrick, who has been signed for her first motion picture assignment on “Clean Break”, a United Artists release to be produced by James Harris and directed by Stanley Kubrick. Mrs. Kubrick, wife of the director, has not become a member of the Society of Motion Picture Art Directors but she will receive screen credit as art director of “Clean Break” and has been given permission to work on the United Artists Union of New York, which has a reciprocal agreement with the Art Directors in Hollywood. Records at the Society of Motion Picture Art Directors show there have been no women members since its formation in 1937.

Ruth era una donna bella, elegante, colta ed estremamente versatile. Riusciva bene in qualunque nuovo settore si cimentasse e i risultati erano eccellenti⁴⁹.

Ottenne dal marito di potere collaborare come scenografa per il film girato a Los Angeles: *Rapina a mano armata*. In passato si era già occupata di scenografia di spettacoli teatrali e di danza classica e aveva frequentato il Carnegie Tech, dove aveva studiato scenografia. Aveva disegnato la scenografia di diversi balletti del New York City Ballet, incluso *The Cage* di Jerome Robbins e svariati balletti di David Vaughan, il coreografo di *Il bacio dell'assassino*. Marie Windsor ricorda la lavorazione dello *storyboard* di *Rapina a mano armata* affermando che Ruth Sobotka era un'artista molto raffinata e che Kubrick le fece fare splendidi disegni a carboncino di ogni singola scena che voleva girare e li appese in sequenza tutt'intorno alle pareti del suo ufficio.⁵⁰ James B. Harris riferisce che Ruth ambiva a una carriera nel mondo della produzione cinematografica e voleva presenziare a tutte le riunioni. La definisce una "femminista *ante litteram*". Prima di separarsi legalmente nel 1958 Kubrick contattò il disegnatore del "Village Voice" Jules Feiffer nella speranza di trovare un progetto su cui lui e la moglie potessero lavorare. Uno dei personaggi ricorrenti dell'artista era una ballerina a piedi scalzi ma non si riuscì a creare una storia basata sulle avventure di questo personaggio. Lo stesso anno della separazione Kubrick incontra e sposa poco dopo Suzanne Christiane Harlan, attrice scelta per *Orizzonti di gloria*. Ruth abbandona la danza per frequentare una scuola di recitazione. La sua vita affettiva si risolve in relazioni disastrose con giovani scenografi e attori. Il divorzio risale al 1961. Vincent Lo Brutto descrive questo periodo della vita del regista come caratterizzato da isolamento, solitudine, eremitaggio. Dal 1964 anche l'aspetto fisico di Stanley Kubrick comincia a mutare: gli occhi divennero più intensi e segnati. Le sopracciglia formavano archi sempre più alti e i capelli dal taglio curato sparivano dietro ciuffi ispidi non più disposti con un'ordinata riga da una parte. La barba fitta e non curata si accompagnava a un 'abbigliamento più che informale'⁵¹. All'età di quarantadue anni, nel 1967 Ruth muore improvvisamente in un ospedale di New York. Le cause rimangono oscure, forse suicidio o per cause virali o infettive. David Vaughan ricorda: "Non ho mai saputo veramente di cosa fosse morta. Si era presa qualche strana infezione e il dottore era via per il week end quando lei era bisognosa di cure; fu terribile. Le era venuta una febbre altissima e se fosse sopravvissuta temevano che il cervello sarebbe rimasto danneggiato. Penso che uno dei motivi per cui morì fu che non voleva più vivere..."⁵². Il suo necrologio pubblicato su "Variety" il 21 giugno 1967 riportò che era "morta per cause non immediatamente certe".

Kubrick sarà presente al suo funerale. Nel 1967 inizia a lavorare a "L'alba dell'uomo": il prologo di quindici minuti di *2001*. Dal 1968 non lascerà più l'Europa. La seconda moglie del regista ha occupato un posto di primaria importanza nella vita affettiva e nella formazione culturale del giovane regista. Se lui le insegnò il gioco degli scacchi e l'amore per il cinema nella assidue frequentazioni delle proiezioni al MOMA⁵³ e vari cinema sulla Quarantaduesima strada, lei gli trasmise una vasta cultura su arte, danza e

⁴⁹ Ruth iniziò precocemente a imparare da Stanley le tecniche del montaggio filmico. Lo Brutto V., op.cit., p.101.

⁵⁰ Lo Brutto V., op. cit., p.130.

⁵¹ Lo Brutto V., op.cit., p.269

⁵² Più di una fonte ha ventilato il suicidio come causa della morte di Ruth. Il 18 marzo 1999 uno dei più grandi giornali nazionali in Inghilterra ha incolpato Stanley Kubrick del suicidio della seconda moglie. Questa dichiarazione è stata data da Julian Senior, responsabile marketing della Warner di Londra, a Mauro Di Flaviano, Federico Greco, Stefano Landini, *Stanley and Us*, Lindau, Torino, 2001,p.113.

⁵³ All'indirizzo www.moma.org/research/archives/holdings.html è possibile visionare l'elenco degli eventi e le proiezioni tenute ogni anno al MoMA dal 1929.

letteratura tra cui *Doppio sogno* di Arthur Schnitzler⁵⁴. Christiane Kubrick, la vedova del regista ha dichiarato che il marito acquistò i diritti della novella nel 1968, un anno dopo la morte di Ruth. Senza volere azzardare analisi psicologiche è doveroso soffermarsi su un particolare non del tutto infondato: Ruth è stato il grande amore passionale ed emotivamente destabilizzante per il giovane Kubrick come riportano anche i biografi Lo Brutto e Baxter. La terza e ultima moglie, Christiane, donna completamente diversa dalla precedente, sembra avere permesso al marito un'atmosfera familiare serena. Donna estremamente accomodante, diplomatica e apparentemente senza sogni di gloria nel mondo dell'arte, ha creato un ambiente favorevole al lavoro del marito. Una vita di coppia meno passionale e burrascosa ma più stabile⁵⁵. Essendosi immedesimato talmente nella vita di Napoleone non è fuori luogo ricordare una frase pronunciata da Napoleone in cui il regista americano si è potuto riconoscere. La frase in questione compare nel trattamento⁵⁶ ed è riferita al momento immediatamente successivo al primo rapporto sessuale con la promessa sposa Maria-Luisa: "Marry a German girl; they make the best wives in the world, good, sweet, naïve, and fresh as roses". La moglie di Kubrick, tedesca, ricorda a «La Repubblica» del 2 marzo 2001 che il marito era solito dire: "dietro ogni uomo di successo c'è una moglie in adorazione". Anche nelle parole di Napoleone ritroviamo la nostalgia e il tormento per il grande amore. Joséphine quindi, come ricordo di Ruth:

EXT. ELBA BEACH – DAY

A sunny beach on the Island of Elba. Napoleon is seated at a folding table in front of a tent. He is talking with General Bertrand. A few guards of the escort are visible in the distance. Napoleon has not just heard the news but has been talking about it for hours.

NAPOLEON

Joséphine dead - - how unbelievable! How impossible it is to believe it. She was always physically so strong - - she was never ill a day in her life.

BERTRAND

It is a terrible shock.

(The silences are punctuated by the sound of a gentle surf).

⁵⁴ Una coincidenza biografica importante: Il 16 novembre 1925 Schnitzler trova un telegramma che annuncia una grave malattia di Mizi Glümer. Il giorno dopo giunge un espresso: Mizi è morta. Schnitzler pensa che la causa di quella morte prematura risalga forse al lontano fallimento della loro storia d'amore e scrive: "A nessuno la mia arte deve tanto quanto a lei." Il 20 novembre gli giungono due lettere con la stessa notizia: Mizi si è tolta la vita ingerendo veronal. Lo stesso mese di novembre Schnitzler lo terminerà correggendo le bozze di *Doppio sogno*. Farese G., *Arthur Schnitzler: una vita a Vienna (1862-1931)*, Milano: Mondadori, 1997, p.262.

⁵⁵ Christiane Kubrick aveva spesso parlato del marito regista con il suo maestro di pittura, Harry Sternberg che ricorda: "Non vedevo l'ora di conoscerlo, e Stanley venne su al mio studio sulla Quattordicesima Est. Era uno dei tipi più iperattivi, dinamici, eccitati e pieni di energia che abbia mai incontrato. Si precipitò dentro, scambiammo qualche parola e il resto del tempo lo passò quasi tutto al telefono. [...] Lui e sua moglie erano due esseri umani così diversi. Dopo averli incontrati entrambi trovai fantastico che potessero essere una coppia, e sembravano una coppia molto felice. Erano completamente differenti – lui era tanto frenetico quanto lei era calma – sembrava che funzionasse", Vincent Lo Brutto, *Stanley Kubrick. L'uomo dietro la leggenda*, Il Castoro, Milano, 2009, p.278

⁵⁶ Rimando al volume *Treatment* di Alison Castle (a cura di), 2009, p.207.

NAPOLEON

But did she have the best doctors? Wasn't there any chance at all to save her?

BERTRAND

I don't know, sire - - she had the Tsar's personal physician.

NAPOLEON

She should have had Larrey or Corvisart. They might have saved her...But why didn't anyone even write to me? Can you believe that no one even bothered to write to me? Would you have believed that I should read such news in a newspaper? How incredible!

BERTRAND

That is incredible

NAPOLEON

Ah, my poor Joséphine. She was the most alluring, most glamorous creature I have ever known - - a woman in every sense of the word, and she had the kindest heart in the world. ...she was a woman to her very fingertips...How impossible it is to believe that she is dead.

[...]

NAPOLEON

She made me very unhappy when we were first married, but when we are young we become addicted to the pain of love and, once having experienced it, never want to be cured. For afterwards, we dread the horrible solitude of the heart, the emptiness of feeling...

Un ulteriore richiamo al mondo della danza classica e a un balletto in particolare interpretato da Ruth Sobotka per la coreografia di George Balanchine a Parigi è *Lo schiaccianoci* menzionato e "indossato" da Helena, la figlia di Bill e Alice in *Eyes Wide Shut*. I temi fiabeschi nella loro declinazione più cupa – come in *Shining* o *A.I.* – o nella versione solo apparentemente lieta e sognante dello *Schiaccianoci* sono disseminati in tutti i film del regista americano.

III.1.6 Le figure femminili nel *Napoleon*.

Il *Napoleon* inizia con una scena domestica notturna di rara intimità: Letizia legge una storia a Napoleone abbracciato al suo orsacchiotto mentre il fratello già dorme. La sceneggiatura termina con la struggente immagine di Letizia vestita a lutto e il "Teddy"⁵⁷ bear di Napoleone tra altri vecchi giocattoli, soldatini di legno e libri illustrati:

⁵⁷ Teddy è anche il nome di uno dei cani Labrador di Stanley, più volte presente nei dipinti della moglie Christiane.

INT. LETIZIA'S BEDROOM ROME – DAY

His mother, dressed in black, sits alone, a study of gloom and lament. The shutters are closed and the semi-darkness of the room is broken by bright slivers of sunlight.

The camera moves slowly away from Letizia, to an open portmanteau. It is filled with very old children's things - - faded toys, torn picture books, wooden soldiers and the Teddy bear Napoleon slept with as a child.

FADE OUT.

THE END

Non abbiamo documentazione sull'eventuale conoscenza di Kubrick circa i volumi di fiabe e racconti posseduti da Napoleone che lo accompagnarono nel suo esilio all'Elba. Il regista avrebbe sicuramente fatto tesoro di questa recente scoperta per arricchire la sua documentazione iconografica⁵⁸. Le immagini contenute nel *Picture File* si orientano verso una calda dimensione di rapporto padre e figlio: la n.5889 di cui non conosciamo nome dell'autore, data o tecnica rappresenta un esterno, un giardino e Napoleone accovacciato che gioca con il figlio mentre Maria Luisa li guarda. Giocattoli sono sparsi tutt'intorno. La n. 9892⁵⁹ riporta: "Napoleon and his son. Painting by Steuben". Kubrick si riferisce al dipinto di Charles de Steuben: *Napoleone I nel suo studio con il Re di Roma addormentato* del Museo Napoleonico a Roma. Questa immagine in particolare vede Napoleone seduto comodamente sul divano intento nella lettura e addormentato con la testa sulle sue gambe il figlioletto e avrebbe rappresentato una buona occasione per introdurre la lettura di una fiaba nel corso del film.

Eva-Maria Magel⁶⁰ sottolinea come le emozioni, l'amore e la vita psichica di Napoleone nei suoi rapporti con gli altri personaggi della sua intera vita fossero al centro dell'interesse del regista. Le idee presenti nella sceneggiatura del settembre 1969 sono già ben tracciate nelle note apportate da Kubrick sulla sua copia della biografia dell'Imperatore scritta da Felix Markham. Le donne giocano un ruolo di primo piano. Nelle annotazioni del regista Giuseppina è ritratta come un personaggio negativo. Di Maria Luisa Kubrick scrive: "sweet, dear thing". Nei suoi quaderni di appunti ipotizza che, in ultima analisi, Napoleone la preferisse a Joséphine. Invece la sceneggiatura mostrerà un cambio di orientamento durante gli anni di documentazione e lavorazione del progetto. Un solo punto è rimasto immutato: la vita affettiva dell'Imperatore sarebbe stata un tema chiave nello sviluppo della narrazione equiparabile come importanza alle scene di guerra e strategie militare. Kubrick abbraccia la teoria che la vita di Napoleone avrebbe avuto un corso diverso se solo il grande amore della sua vita, Joséphine, non lo avesse deluso e trattato crudelmente. Le annotazioni sulla biografia riportano

⁵⁸ Al Museo nazionale delle residenze napoleoniche di Portoferraio all'isola d'Elba si è tenuta la mostra: "Il volo delle aquile: Napoleone dai campi di battaglia alla storia raccontata" dal 23 aprile al 31 ottobre 2007. Le fiabe presenti all'Elba le aveva scelte Napoleone in persona prima di lasciare la reggia di Fontainebleau- come racconta la direttrice del museo Roberta Martinelli- e precedentemente appartenevano alla sua biblioteca privata alla quale solo lui poteva accedere. Il *Cappuccetto rosso* nella versione di Charles Perrault non in quella dei fratelli Grimm, *Il gatto con gli stivali*, *Cenerentola*, *La bella addormentata nel bosco*, *Barbablù* gettano una nuova luce sulla vita privata dell'Imperatore.

⁵⁹ La n. 10314 ne è un particolare. Kubrick abitualmente riporta le stesse immagini in due o più versioni. Un totale ossia l'immagine intera e uno o più particolari. Si può parlare a giusta ragione di zoom in avanti. Il regista applica alle immagini statiche un procedimento mentale di tipo cinematografico.

⁶⁰ Eva-Maria Magel, "Everything a good story should have", *Stanley Kubrick's 'Napoleon': the Greatest Movie Never Made*, edited by Alison Castle, Köln: Taschen, 2009.

l'immagine di una donna egoista e calcolatrice che causa l'infelicità dell'Imperatore condizionando in modo irreversibile la futura evoluzione della sua personalità. La sceneggiatura sembra invece orientarsi verso posizioni meno rigide. Da moglie infedele, indifferente ed egoista, Joséphine si trasforma in un personaggio positivo e soprattutto prende consistenza la sua importanza di compagna di vita di Napoleone. Maria Luisa è solo una giovane donna che assicura a Napoleone l'illusione di detenere il controllo⁶¹. La voce narrante – come poi accadrà in *Barry Lyndon* – ha il compito di gettare nuova luce sulle immagini che vediamo. In questo caso Maria Luisa è descritta come: “little more than a dull, commonplace, sensual girl, accustomed to the dictates of her father”⁶². L'amore passionale e contrastato è descritto nel rapporto tra Napoleone e Joséphine. Lei risulta essere il motore dello sviluppo psicologico del protagonista. Nelle note Kubrick sottolinea il principio che complesse situazioni psicologiche tra due o più personaggi possono essere convertite in sole due scene cinematografiche rendendo brillantemente il complesso significato. Ancora una volta siamo messi di fronte a una testimonianza che allude a una tendenza registica più generale e sviluppata intensamente a partire da *2001*: condensazione di ampi brani di sceneggiatura e contenuti letterari in scene orchestrate visivamente in modo da moltiplicarne il livello di lettura potenzialmente all'infinito. I conflitti matrimoniali tra Napoleone e Joséphine mettono in luce le motivazioni che guidano l'Imperatore nella sua sete di potere, il suo ossessivo bisogno di tenere tutto sotto controllo e la passione cieca che deve inchinarsi al potere della ragione.

Eva-Maria Magel, nella sua dettagliata analisi della sceneggiatura sottolinea come anche nel Napoleone Kubrick abbia unito, come d'abitudine, scene di estrema violenza a situazioni da commedia. Melanconia e ironia sembrano procedere di pari passo nella stesura del testo scritto: l'amata Joséphine nei dolci ricordi di Napoleone all'Elba è anche l'opportunistica che posa gli occhi sullo Zar Alessandro per salvaguardare il suo status sociale. A Napoleone non rimane che un conto non pagato del suo sarto per l'ammontare di seimila franchi. Il lettore/spettatore perspicace non tarderà maliziosamente ad immaginare che Joséphine si era fatta cucire un abito per compiacere lo Zar. Si noti la dicitura in sceneggiatura “low-cut dress” mentre lei e lo Zar stanno flirtando.

III.1.7 Le scene di battaglia, la sceneggiatura e le arti visive.

Nelle scene di battaglia troviamo ugualmente l'unione di stati emotivi contrastanti per descrivere una determinata situazione: il massacro di tremila soldati turchi a Jaffa il 7 marzo del 1799 colpì l'immaginazione del regista e pose quesiti su come un'esecuzione di massa potesse essere gestita tecnicamente. Kubrick riesce a rendere su carta un vero massacro (scena 64) quando in Egitto periscono elementi di cavalleria di stirpe mameucca. Il regista si delizia nella descrizione cinica della scena:

FADE IN:

TITLE: EGYPT

EXT. SPHINX – DAY

⁶¹ Vedi scena 122 della sceneggiatura.

⁶² Vedi scena 183 della sceneggiatura.

Napoleon, Eugene, Junot, Marmont and Murat, accompanied by a large party of scientists, stand before the Sphinx.

NARRATOR:

On July 2, 1798, Napoleon arrived in Egypt with an army of 40,000 men, and a romantic dream of conquest, following Alexander's march into India. The Directory had been quick to approve his plan for attacking England, indirectly, through their Eastern Empire, rather than by invasion of Britain, and they breathed a sigh of relief to have their unemployed conqueror off the doorstep.

EXT. PYRAMID – DAY

Napoleon and the scientists inspect a mummy, brought out into the sunlight, after thousands of years. A mood of somber reflection pervades the scene.

NARRATOR:

There was an air of grandiose fantasy about the expedition. Napoleon took along a hundred and fifty distinguished scientists, intellectuals and artists equipped with libraries and scientific instruments. They would found the Institute of Egypt, do the preliminary survey work for the Suez canal, and unlock the key to hieroglyphic writing.

EXT. HIEROGLYPHIC WALL OF TOMB – DAY

A young drummer boy scribbles "Long Live the Republic" on the face of some hieroglyphic writing. Several other soldiers closely scrutinize the ancient writing.

EXT. DESERT – DAY

We are inside of a French division square, defending itself against an attack of mameluke cavalry. Each side of the square is formed of three ranks of men, and artillery is placed at the corners.

The inside of the square is about the size of a football field, and is virtually empty, except for a small group of officers surrounding Napoleon, and a fairly large group of terrified scientists and intellectuals, dressed in heavy European clothes, mounted on donkeys and camels, and carrying umbrellas.

Outside the square, the shrieking mamelukes recklessly charge, and are slaughtered by the disciplined and accurate wall of French muskets.

The scene will be shot only from inside the square, and from this vantage point, all we can see, over the heads of the defending French troops and clouds of dust, are the tops of the mamelukes.

Napoleon, pleased with the way things are going, rides over to the groups of scientists, to cheer them up. He has to shout to be heard.

NAPOLEON:

(shouting)

Good afternoon, gentlemen. I hope you are enjoying this unusual spectacle. One cannot see this in Paris for any price.

They are too frightened to be amused.

MONGE⁶³:

⁶³ Gaspard Monge, conte di Pelusium (Beaune, 10 maggio 1746-Parigi, 28 luglio 1818) è stato un matematico francese inventore della geometria descrittiva.

Are we doing well, General Bonaparte?

NAPOLEON:

We are doing very well my dear Monge. The mameluke cavalry are brave but they are selling their lives at a bad price - - at a rate, should say, of 50-1. My only fear is that Murad Bey has some means of communicating with his men, and that he will manage to call them off before we can kill a great many more.

The artist, Denon, one of the stronger souls among the group, has been busy making sketches of the fighting. Napoleon rides over to him and looks down at the drawing.

NAPOLEON:

Those are excellent sketches, Denon. May I have them when you are finished?

INT. MANSION MURAD BEY – NIGHT

The captured mansion of Murad Bey, leader of the mamelukes. French-Arabian orgy - - quiet, cool, soft music, occasional male voice, low female laugh; Murat, Marmont, Berthier, Monge. Not Napoleon.

Il *Picture File* trova una corrispondenza visiva a questo brano della sceneggiatura. Con assoluta certezza possiamo affermare che il passaggio che descrive il tamburino, osservato da alcuni soldati mentre profana la parete ricoperta di geroglifici della tomba dei faraoni con la scritta “lunga vita alla Repubblica” proviene dalla fonte iconografica n. 2688 con la sola differenza che qui il ragazzino sta scrivendo “vive la République”. Per il resto le due situazioni risultano perfettamente sovrapponibili. L’immagine n. 252 riporta nella legenda: *the Sphinx being measured by French*. Nulla sappiamo dell’autore, della tecnica esecutiva, della data, delle misure e della collocazione dell’opera. La testa della sfinge in campo lungo è ripresa di profilo, il sinistro, una forte ombra sullo stesso lato contrasta con la piena luce di fronte, naso e mento. Nell’ambiente circostante si scorgono, in ridottissime dimensioni rispetto all’imponenza del monumento, le sagome di uomini intenti nella misurazione. Più lontana dalla sceneggiatura è l’immagine n. 2404 che riporta: *Napoleon regarding the Sphinx. September 1798. Painting by Gérôme*. Sempre un campo lungo vede protagonista la testa della Sfinge questa volta vista frontalmente e Napoleone solo a cavallo alla sua sinistra a una certa distanza. La n. 14541 riporta: *Gizeah, view of the Pyramid. 20 July 1798. Drawing by Schroeder*. Rilevante la presenza dell’immagine 14550 che raffigura: *a meeting of the Institute of Egypt*. Domina un interno architettonico di vaste proporzioni rispetto all’esigua dimensione delle figure umane rappresentate, non riconoscibili, distribuite in gruppi e intente in erudite conversazioni⁶⁴. Un ritratto di Napoleone a cavallo in Egitto è la n.9731 di cui conosciamo solo l’esecutore: Detaille. Si aggiungono immagini relative ai mamelucchi: la n.10646: *The costume of Roustam. Mameluke of the First Consul* e Napoleone: n. 13657 Napoleone a cavallo di un cammello che passa davanti alla sfinge e la n.10009 con Napoleone a piedi che guida la marcia dei suoi soldati durante la campagna d’Egitto. Una sola immagine caricaturale: un disegno umoristico di Bellangé ritrae i francesi accanto alla sfinge vista di profilo (n. 10385).

⁶⁴ Questa immagine rappresenta il primo incontro dei rappresentanti dell’Istituto che si tenne nella “harem room” della casa di Hasân Kâchef al Cairo. L’evento fu documentato in uno schizzo da Jean Protain. I personaggi sono riconoscibili grazie all’intervento di un altro artista appartenente alla spedizione che documentò successivamente in diversi schizzi ognuno dei membri dell’Istituto. Possiamo identificare: Napoleone, Nicolas Conté (occhio bendato), il generale Caffarelli (con la gamba di legno), Fourier, Dolomieu (il più alto), Monge, Berthollet, Louis Costaz (indossa occhiali), e l’artista stesso Protain che indossa gli occhiali e siede nel retro sulla panchina intento a disegnare.

Si possono fare le prime considerazioni circa l'uso che Kubrick fa delle fonti iconografiche. In questo caso, per la campagna d'Egitto, il regista condensa in sceneggiatura alcuni elementi tipici, a partire da *2001*, del suo fare cinema. Il montaggio prevede la successione di quattro scene: dopo il titolo (Egitto), un esterno giorno dominato dalla Sfinge in cui Napoleone, Eugene, Junot, Marmont e Murat, accompagnati da un nutrito gruppo di scienziati, stanno fermi in posizione eretta davanti alla sfinge. La voce narrante avrebbe spiegato al pubblico la situazione: il 2 luglio del 1798 Napoleone arriva in Egitto con un'armata di quarantamila uomini e romantiche idee di conquista sulla scia della marcia di Alessandro in India. Il Direttorio ha approvato il suo piano si attaccare l'Inghilterra indirettamente attraverso il suo impero orientale piuttosto che tramite l'invasione diretta della Gran Bretagna. Possiamo immaginare che Kubrick volesse riproporre, come le sopracitate fonti iconografiche riportano, l'imponenza del paesaggio, la maestosità dei monumenti e il senso di stupore, mistero, soggezione che certi ambienti naturali comunicano all'uomo. Un'immagine statica del genere avrebbe riportato lo spettatore alle sensazioni provate durante la sequenza del monolito nel precedente *2001*: la testimonianza di civiltà a noi sconosciute (alieni/monolito-Egitto/Sfinge) nel presente dell'umanità. La seconda scena prevista dal montaggio prevede un esterno giorno dominato dalle piramidi. Anche qui continua l'atmosfera sospesa dell'immagine precedente⁶⁵: Napoleone e gli scienziati ispezionano una mummia riportata alla luce dopo migliaia di anni⁶⁶. Qui il regista ha voluto introdurre in sceneggiatura e dare ampio spazio ai contenuti della precedentemente citata immagine n. 14550: centocinquanta scienziati, intellettuali e artisti con intere biblioteche e strumenti scientifici al seguito avrebbero fondato l'istituto dedito a studi di egittologia, avrebbero eseguito i lavori preliminari per il canale di Suez e svelato il mistero dei geroglifici. In *Barry Lyndon* riemergerà l'amore del regista per la scienza, la tecnologia e il progresso dell'uomo in tutti i campi del sapere. La pellicola del 1975 realizza il sogno, già espresso nelle fasi preparatorie del *Napoleon*, di girare al lume di candela. Il punto n.9 delle pagine dattiloscritte che seguono la sceneggiatura del 29 settembre 1969 (ma che riporta la data del 22 novembre 1968), indica ai potenziali futuri produttori:

Research has been done in locating an extremely fast lens, which will cover a 70 mm format. This will allow shooting to continue on exterior locations beyond the normal hour where the light becomes photographically inadequate. Fast lenses are also vital in shooting interior locations with only the natural daylight coming from the windows. We have found an F.95 50 mm lens, made by the Perkin Elmer Co. who specialize in making lenses for the Aero Space Industry. This lens is two full stops faster than the fastest lens presently available for 65 mm cameras and should even allow interiors to be shot by candlelight. Despite the extremely high speed of this lens, the resolution is very good. Research has also been carried out to find means of increasing the speed color film by special laboratory techniques. A small laboratory which can be installed at the studio in Borehamwood, can accomplish this.

Barry Lyndon cela inoltre, all'interno del tessuto narrativo e iconografico, riferimenti aulici a materie scientifiche: la poesia in francese⁶⁷ letta da una delle dame di compa-

⁶⁵ "A mood of somber reflection pervades the scene".

⁶⁶ Kubrick si è qui ispirato all'immagine n.2409 *Members of Institute with Napoleon in Egypt. Painting by Maurice orange.*

⁶⁷ "Les coeurs l'un à l'autre attiré se communiquent leur substance tels deux miroirs s'adonnent, l'un à l'autre opposé concentrent la lumière et se la reflèchissent ler rayons tour à tour accueillis, divisés en se multipliant s'accroissent, s'embellissent et d'autant plus actifs, qu'ils se sont plus croisés au meme point se réunissent".

gnia a Lady Lyndon mentre questa fa il bagno richiama l'*Ottica*⁶⁸ newtoniana. Kubrick omaggia ancora Newton quando nelle parole del prestidigitatore che intrattiene sul palco i bambini intervenuti per il compleanno del piccolo Bryan cita, in forma di gioco, leggi scientifiche legate alla luce e ai colori: "...we have the colors of the rainbow. There they are. You know the colors of the rainbow produce but one color Bryan...they produce the color white..."⁶⁹.

La terza scena della sequenza ambientata in Egitto è sempre un esterno giorno che mostra un muro ricoperto di geroglifici di una tomba e la quarta, esterno giorno nel deserto, è dedicata alla cinica descrizione del massacro dei mamelucchi. Kubrick dà indicazioni precise sulla composizione dell'inquadratura: i soldati francesi in difesa si dispongono a "recintare" uno spazio grande quanto un campo da football. Napoleone, intellettuali e scienziati su asini e cammelli al suo interno. Indossano pesanti abiti europei e si riparano con parasoli⁷⁰. Al di fuori i mamelucchi a cavallo caricano ma sono massacrati dal muro di "disciplined and accurate French muskets". La scena viene decisa dover essere girata dall'interno del campo francese. Ciò che la macchina da presa riesce a riprendere al di sopra delle truppe francesi e della nuvola di polvere sono le teste dei mamelucchi. Come già in *Lolita*, nelle successive parole di Napoleone prende forma quello humor nero che avrebbe trovato eccellente spazio nel *Dottor Stanamore* o in *Full Metal Jacket*. Il generale, cavalcando verso gli scienziati e orgoglioso di come sta prendendo piega la battaglia grida: "Buon pomeriggio signori. Spero vi stiate godendo questo inusuale spettacolo. A Parigi non avreste potuto vedere niente di simile per nessuna tariffa". Gli scienziati sono troppo atterriti dalla scena per esserne divertiti. L'unica preoccupazione di Napoleone, nelle successive parole che rivolge a Monge, è quella che Murad Bey, capo dei mamelucchi possa comunicare con i suoi uomini chiamandoli alla ritirata e non potendo così terminare il massacro già in atto.

Non possiamo sapere se la campagna d'Egitto avrebbe veramente preso forma come indicato in sceneggiatura e come suggerito visivamente dalle varie fonti iconografiche ma, per la prima volta nella storia degli studi kubrickiani, ci è data l'opportunità di compiere uno studio comparativo tra fase di ricerca iconografica successiva stesura della sceneggiatura. Quante delle immagini preparatorie hanno avuto tanta influenza da condizionare la stesura della sceneggiatura? Da quali repertori iconografici Kubrick ha attinto? Cultura "alta" o cultura "bassa"? Le domande che si pongono davanti al *Picture File* di 15.000 immagini sono complesse ed è difficile districarsi tra un numero così alto di fonti e la loro ridottissima dimensione che rende l'analisi dettagliata ancora più incerta (tavola 12 figura N.12).

III.1.8 Descrizione del materiale preparatorio e sue applicazioni pratiche.

L'elenco degli autori delle opere d'arte catalogate nel volume può dare un'idea della varietà di tecnica esecutiva presa in considerazione dal regista: Meunier, Moreau le jeune, David, Vigée Lebrun, Crepin, Denon, Duplessis-Bertaux, Meissonier, Bligny, Tro-

⁶⁸ Del 1722 è l'edizione francese.

⁶⁹ "...and particularly when by the concourse and mixture of all sort of Rays, a white Color is produced, the white is a mixture of all the Colors which the Rays would have aopart. ...It has been shewed that as the Sun's Light is mix'd of all sorts of Rays, so its whiteness ia a mixture of the Colors of all sort of Rays;..." Sir Isaac Newton, *Opticks or a tratise of the reflections, refractions, inflections&colours of light*, based on the fourth edition, London, 1730, with a foreword by Albert Einstein, Dover Publications Inc., 1952, book I, part II, prop.VII, theor.V, p.159.

⁷⁰ Il particolare dei parasoli proviene dall'immagine n. 14747 *Members of Institute on march across Egyptian desert*.

pinine, Simeon Fort, Goya, Calliano, Cambert, Charon, Nattier, Bray, Prud' hon, General Lejeune, Bergeret, Swebach, Gerard, Serangeli, Bartolini, Thevenin, Gautherot, Vincent, Hochler, Grolleron, C.Vernet, Menzel, Ratzler, Kraupa, Berthault, Nodet, Habermann, Rugendas, Vendramini, Lampi, Desnoyers, Klein, Kussendre e molti altri. Coprire l'intera vita di Napoleone in 180 minuti di pellicola ha significato innanzitutto comprimere narrativamente e visivamente gli eventi ed eliminare alcune scene. Un esempio tra molti la mancanza totale della figura di Betsy Balcombe nella sceneggiatura ma non nelle fonti iconografiche anche se presente in numero davvero esiguo di immagini. Sappiamo che il regista aveva appuntato sulla sua copia della biografia di Felix Markham, accanto alla figura della ragazzina, il nome "Lolita". Il *Picture File* comprende alcune immagini con Napoleone e Betsy: n.5775 *Mrs.Balcombe walking with Napoleon on St.Helena. Du Carrousel*, n. 1420 *Napoleon on St.Helena playing with the young Balcombe girls at the "Briars". Lithograph*. Lo stesso Markham non sviluppa più di due pagine sulla signorina Betsy Balcombe e la sorella Jane. Kubrick dedica molta più attenzione nella sceneggiatura al momento della malattia e morte di Napoleone. Le fonti iconografiche danno un ricchissimo contributo per costruire visivamente la parte finale del film che nella sceneggiatura occupa non più di qualche decina di righe. Risulta verosimile immaginare che il regista avrebbe creato suggestive e dense iconografie per comunicare il dramma della malattia e scomparsa del condottiero. Dall'interno della camera da letto di Napoleone morente al cospetto del conte Bertrand si passa, con uno stacco, all'immagine della tomba di Napoleone, "unmarked" accompagnata dalla voce narrante: "Napoleon died on May 5, 1821. Hudson Lowe insisted the inscription on the tomb should read "Napoleon Bonaparte". Montholon and Bertrand refused anything but the Imperial title - - "Napoleon". In the end it was left nameless"⁷¹. Un vero risultato di compressione e assimilazioni delle numerose immagini: n.10098 Napoleone sul letto di morte, autore, data, tecnica esecutiva sconosciuti; n.1444 Napoleone morente: amici e medici al suo capezzale dipinto da Steuben; n. 2136 Napoleone morto disteso sul letto, disegno di Marryat; n.2139 la tomba di Napoleone a St. Elena e la sua silhouette, incisione tedesca; n. 5179 il funerale di Napoleone, processione che abbandona Longwood: schizzo di Marryat; n.6267 Napoleone sul letto di morte circondato dagli amici; n.16500 Napoleone sul letto di morte, dipinto di Scheffer; n.1495 interno Invalides, tomba di Napoleone; n. 10393 Napoleone nella sua bara; n. 4453 la maschera mortuaria di Napoleone; n. 5173 maschera mortuaria di Napoleone presa da Ampommarchi; n.5215 profilo di Napoleone morto disteso sul letto; n. 5663 Napoleone morto, miniatura di Hervet; n.5691 funerale di Napoleone, processione verso gli Invalides, incisione di Boulay; n. 1474 funerale a St.Elena, incisione tedesca; n. 5187 Napoleone nella bara, litografia di Plattel; n. 5876 Napoleone morto e corteo funebre; n. 5195 funerale, processione sugli Champs Elysées, litografia di Lofosse; n. 1445 è un'allegoria in cui in corpo di Napoleone viene protetto dall'attacco dei cannibali da un'angelo; n. 12144 Napoleone sul letto di morte circondato da amici, stampa a colori; n. 12145 funerale di Napoleone a Sant'Elena, stampa a colori; n. 12146 la tomba di Napoleone, stampa a colori. Sono presenti immagini dei passatempi di Napoleone a St.Elena che non trovano riscontro esplicito nella sceneggiatura come ad esempio la n. 5890 in cui Bertrand e Napoleone giocano a scacchi in un elegante interno non riconoscibile, la n. 1526, 1432, 3128, 5881, 5937 Napoleone fisicamente appesantito in esterni in posa sognante e rilassata; n.5877 Napoleone a caccia; n. 5786 Napoleone a cavallo che visita l'isola. Corrispondono alla sceneggiatura la n. 9747, un dipinto di Turner del 1842 che raffigura un piccolo Napoleone avvolto in un ampio, melanconico paesaggio naturale, la n. 2538 Napole-

⁷¹ Questo finale ha il sapore dell'epitaffio che chiude la saga dei Lyndon: "Epilogo. Fu durante il regno di GiorgioIII che i suddetti personaggi vissero e disputarono, buoni o cattivi, belli o brutti, ricchi o poveri, ora sono tutti uguali".

one che guarda il mare controllato a vista da una guardia lontano (dipinto di Kratke) e la n. 5660 un notturno di Napoleone sognante che guarda l'orizzonte (dipinto di Haydon); Le immagini 5855, 5902-5903 (rappresentano due fermi immagine di una stessa sequenza) illustrano Napoleone mentre detta le sue memorie al conte Bertrand, n. 2542 Napoleone detta le sue memorie a Las Cases e figlio nel giardino di Longwood, dipinto da Myrbach; 10106 Napoleone in giardino attorniato da bambini (tavola 36 figura T.7).

INT. LONGWOOD HOUSE – DAY

Napoleon dictating his memoirs to Count Bertrand, a large map is spread on the floor. The room is overcrowded with books and papers.

A rat⁷² is noticed and ignored.

NARRATOR:

His four constricted rooms were infested with rats: His food and wine, and opened mail were subjects of continuous dispute.

EXT. BLUFF – DAY

Napoleon stares out at the grey Atlantic, watched by several British soldiers.

NARRATOR:

His walks were so closely guarded that he eventually gave them up altogether.

Dall'analisi comparata di fonti iconografiche e sceneggiatura sembra che Kubrick abbia voluto rappresentare gli ultimi momenti della vita a St.Elena preferendo atmosfere cupe e melanconiche (tavola 35 figure T.4 e T.5). Rimane il dubbio circa la modalità di rappresentazione.

Nella sceneggiatura lo zar Alessandro diviene metaforicamente l'amante maschile di Napoleone. Un attento calcolo politico lo avvicina allo zar nel tentativo di liberarsi dell'Inghilterra. Gli sforzi di Napoleone per raggiungere quest'obiettivo hanno il sapore di un corteggiamento e le due settimane che i due regnanti passano insieme nei pressi di Tilsit riecheggiano una luna di miele:

EXT. NIEMEN RIVE- DAY

The colors of France and Russia flutter, side by side, in the summer breeze, atop a large, ornately decorated raft, moored in mid-stream. It is an incredible sight, made of huge logs and planks, beautifully carpeted, draped with bunting, and with two small pavilions built on top, their roofs and walls covered with drapery, flags and colored silks.

On the opposite banks are the massed formations and colors of the French and Russian Imperial Guards.

At a prearranged time, nervously checked and rechecked by pocket-watches, clicking open and closed, the two Emperors set off, in decorated long boats, to their rendezvous in mid-stream.

⁷² L'immagine del topo proviene da una caricatura riportata da Felix Markham nella sua biografia di Napoleone di cui non è dato sapere né autore né tecnica. "The plague of rats at Longwood was a favourite theme of caricaturists in the St.Helena period".

As they proceed, an unintentional race between oarsmen develops.

Napoleon disembarks first and is thus able to welcome Tsar Alexander aboard.

They embrace and, at this moment, a tumultuous roar of approval, the sound of fanfares, the beating of drums, issues forth from both banks of the river. It is a splendid and marvellously absurd scene.

E ancora poco oltre il tono si mantiene simile:

EXT. FOREST AND FIELDS – DAY

The Tsar and Napoleon riding together, their entourage and escort a few tundra yards behind.

NARRATOR:

Napoleon and Alexander would spend two weeks together, seeing each other every day and sharing the entertainment of the evening. Each had set out to charm and flatter the other, and each would succeed. They would talk of everything together as two brothers - - philosophy, women, politics, war, science.

INT. THEATER – NIGHT

The Tsar and Napoleon seated together in a box at the theatre.

ALEXANDER (V.O.)

My dear sister, God has saved us. Instead of having sacrifices to make, we are coming out of this struggle with a kind of glory. But what do you think about this? I spend whole days with Bonaparte, and hours and hours in private conversation with him. I ask you - - isn't this like something from a dream?

EXT. PARADE GROUND – DAY

Napoleon and Alexander reviewing French troops.

NAPOLEON (V.O.)

If Alexander were a woman, I think I should fall passionately in love with him. But, at the same time, there is something very peculiar about him - - something lacking, but it is impossible to foresee precisely what will be lacking in any given instance, for the defect seems infinitely variable.

INT. SAUNA BATH – DAY

Alexander and Napoleon sit together, naked.

Il Picture File è stato decisivo nella scelta di certe situazioni. La n. 757 è un dipinto di Serangeli che mostra Alessandro e Napoleone salutarsi dopo l'incontro di Tilsit del 9 luglio 1807. Questa immagine è generica e non trova un riscontro riconoscibile nei dettagli della sceneggiatura. La n. 10054 invece rappresenta i due a teatro accompagnati da

ufficiali. Le n. 10312 e n. 10950⁷³ rappresentano rispettivamente l'incontro e l'addio sulle barche a Tilsit. La prima risulta essere un dipinto di Gautherot, la seconda un'incisione coeva senza specifiche di autore o nazionalità. La n.10312 è servita da ispirazione per il passaggio in sceneggiatura : una piattaforma sontuosamente decorata con il già arrivato Napoleone attende l'approdo della barca di Alessandro mentre sulle rive opposte dominano le sagome delle truppe francesi da un lato, russe dall'altro. La n. 11070 trova corrispondenza immediata nel passaggio della sceneggiatura:

INT. TILSIT SALON – DAY

Napoleon and Alexander, leaning on their elbows, on a large map of the world, spread out on a table.

NARRATOR:

Alexander had come to treat as a fallen enemy, but would find that to be defeated by Napoleon seemed equivalent to winning a great victory. There would be not territorial demands, no reparations - - only an intoxicating proposal to divide the world between them.

La n.11283 è un disegno di C.Vernet e rappresenta in campo lungo una veduta dell'incontro tra i due Imperatori. Altre immagini sono varianti ossia punti di ripresa diversi : n. 12329 incisione che mostra Alessandro e Napoleone sulla piattaforma ripresi di profilo rispetto all'osservatore; n. 1587 stessa situazione ripresa frontalmente in una stretta di mano; n. 8217 Napoleone sulla barca che si avvia all'incontro visto dal retro; n. 6750 soldati francesi sulla riva del Niemen il 25 giugno del 1815 da un disegno del maggiore Faber du Faur. Il regista ha espressamente voluto per questa sequenza toni sontuosi e celebrativi. Il risultato sullo schermo sarebbe sicuramente stato di spettacolarità e magnificenza. Come consuetudine del regista non è da escludere che, dopo il loro idillio, la scena ambientata nella sauna avrebbe potuto assumere toni comici. Un cambio di registro repentino che durerà fino alla fine della sceneggiatura inizia subito prima della campagna di Russia. Kubrick descrive un Napoleone intellettualmente ed emotivamente esausto "vacant, immobile, heavy". La sceneggiatura spiega il fallimento di Napoleone come il risultato di una mescolanza di diverse cause: delusioni d'amore, esaurimento e fiducia nel fato che ha portato il protagonista a una paralisi nel prendere decisioni.

III.1.9 La caricatura, un esempio specifico di metodologia iconografica.

Tra le quindicimila fonti iconografiche spiccano una serie di caricature che spaziano tra i diversi momenti della vita pubblica e privata di Napoleone (tavola 18 figure N.15 e N.16). Kubrick sembra essere ben consapevole del significato che questa tecnica artistica ha avuto nella storia dell'arte in particolare nel XVIII e XIX secolo. La caricatura contiene *in nuce* le seguenti tendenze: 1) realista: rivolta alla valorizzazione estetica di tutto ciò che è brutto, quotidiano, popolare, basso ma anche primitivo, primordiale, dilettantesco, marginale 2)idealista: privilegia l'essenza, lo schema, la struttura, le formule grafico-pittoriche cifrate di semplificazione, condensazione e stilizzazione nella ripro-

⁷³ Una identica immagine porta il n. 12110.

duzione della realtà 3) astratta: persegue la forma pura⁷⁴. L'arte di Kubrick si è sempre nutrita di questi elementi per costruire un linguaggio visivo assolutamente originale e tagliente. Personaggi caricaturali si offrono allo spettatore già dai tempi di *Rapina a mano armata*. Basti pensare all'attrice Marie Windsor nel ruolo di Sherry Peatty⁷⁵, grottesca nei modi, fisicamente e nello styling del suo personaggio: è eccessiva nel comportamento, avida di denaro, usa il marito per mettere le mani sull'intero incasso della rapina. Un altro esempio di personaggio caricaturale è il capitano Quin⁷⁶ di *Barry Lyndon* in parata i cui profili per nulla "classici" si rivelano fortemente debitori degli acquerelli di Thomas Rowlandson. Tra le caricature del *Picture File* troviamo ritratti, tipi inventati, figure di fantasia, immagini satiriche di gruppo e in costume, racconti illustrati, artifici e ornamenti grafici, disegni, schizzi, cartelloni.

Kubrick amava la caricatura per il suo essere un'anti-arte ossia per il suo statuto di sovversivo, protestatario, ribelle e anarchico. Il ritratto fotografico di George Grosz scattato dal giovane regista e apparso sul numero di giugno 1948 ritrae il pittore caricaturista tedesco su un affollato marciapiede della Fifth Avenue a New York. Kubrick ha scelto di ritrarlo non nel suo studio ma seduto a cavalcioni di una sedia con lo sguardo in macchina. Un'immagine volutamente "estraniata" che ci riporta alla critica sociale dell'opera di Grosz che aveva denunciato il grigiore e il pericoloso conformismo della società tedesca, riprendendo la borghesia tedesca per strada⁷⁷. Questa fotografia condensa in sé una moltitudine contraddittoria di riferimenti che si prestano a mille interpretazioni. Il pittore dell'orrore grottesco, degli storpi di guerra e delle maschere caricaturali dei potenti tedeschi, se ne sta seduto per strada, la cornice principale delle sue opere, con tanto di cravatta, abito gessato, scarpe lustre ai piedi e sigaro alla mano sinistra, assumendo la posa di uno di quei capitani d'industria che tanto avevano speculato sul conflitto mondiale. Il famoso pittore emerge con la propria sicurezza di sé dall'anonimato della metropoli e al contempo si lascia alle spalle l'Europa distrutta. Questo americano d'elezione, di origine tedesca, rappresenta una nuova identità per gli artisti del paese che lo ospita. Il carattere simbolico ed esistenziale della fotografia è sottolineato anche dall'autore del testo che correda la galleria fotografica: "è il simbolo degli artisti di tutto il mondo, che a New York hanno trovato gli stimoli e la pace necessaria per lavorare". Questo ritratto "eccede" le *photo-story* abitualmente ospitate nelle pagine delle riviste fotografiche americane dell'epoca come *Look* e *Life*. Stanley Kubrick immortala il pittore George Grosz con il suo sorriso ambiguo che sembra esprimere contemporaneamente una beffarda soddisfazione ma anche una critica ironica. Come si erano messi d'accordo il giovane fotografo e l'artista affermato che nel 1938 aveva ottenuto la cittadinanza americana e creava scompiglio come insegnante alla *Arts Students League* di New York, per scegliere questo sfondo straordinario per il ritratto? Kubrick fu in grado di scegliere il momento giusto, di organizzare la composizione fotografica in maniera tale che la presenza dell'artista, la storia della sua vita, i contenuti della sua arte

⁷⁴ Gec (Enrico Gianeri), *Storia della caricatura europea*, Firenze, Vallecchi, 1967; Thomas Wright, *Storia della caricatura e del grottesco: nell'antichità e nel medioevo*, Lecce, Argo, 1994; Enzo Cassoni, *Storia della caricatura e del disegno umoristico nel mondo*, NES, stampa, 1988; Marie Jo Texier (catalogo a cura di), *Si autorizza a ridere: la caricatura francese dal Direttorio al secondo Impero*, Firenze, Alinari, 1979; Attilio Brilli, *Dalla satira alla caricatura: storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo, 1985; Antoine de Baecque, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988; Catalogo della mostra itinerante tenuta nel 1985-1986, *La caricatura inglese da Hogarth a Cruikshank*, Roma, G.Novi, 1986; Werner Hofmann, *La caricatura: da Leonardo a Picasso*, Costabissara, A.Colla, 2006.

⁷⁵ Notizie provenienti da una conversazione privata con la costumista Milena canonero del 3 dicembre 2004.

⁷⁶ Si pensi anche, nello stesso film, allo chevalier de Balibari.

⁷⁷ Rainer F. Crone (a cura di), *Stanley Kubrick. Fotografie 1945-1950. Un narratore della condizione umana*, catalogo della mostra tenuta a Milano, Palazzo della Ragione, 16 aprile 2010- 4 luglio 2010, Giunti Arte Mostre Musei S.r.l., 2010, p.15.

e il mass medium in cui tutto questo viene riprodotto, si fondano in una rete di collegamenti e rinvii, trasformando la fotografia in un vero e proprio testo visuale che va ben oltre il semplice ritratto. Quest'immagine così particolare contiene in sé alcune sfaccettature tipiche dell'arte fotografica di Kubrick: l'addensamento di una complessa e densa rete di riferimenti, l'allestimento originale e marcato del soggetto fotografico, la sottile e graffiante ironia di un commento ambiguo che ritroviamo anche in altre fotografie. L'inquadratura è stata scelta con tale cura che anche il cartello "No Parking" smette di essere un accessorio scenico privo di significato, ma esorta il protagonista del ritratto a darsi da fare.⁷⁸ Per le fonti iconografiche del suo Napoleone Kubrick non si rivolge solo all'arte "alta", accademica, celebrativa o allegorica⁷⁹, ma strizza l'occhio alla caricatura per quel suo tono critico di fondo. Questo genere artistico reca in sé un che di minaccioso, l'amato *Unheimlich*, compagno di regia per tutti i film del regista dagli esordi fino a *Eyes Wide Shut*. Mentre il ritratto aulico salvaguarda, rivela, eleva e invita alla contemplazione, la caricatura aggredisce, smaschera, abbassa, scatena il riso e intimorisce. Può sembrare paradossale ma entrambi i generi della caricatura e del ritratto terminano le loro fortune nel novecento. Il mondo contemporaneo ha smarrito il suo centro, il canone, la norma. Vive di caos. L'arte si è fatta "brutta", disordinata, irrazionale, astratta, frammentaria facendo mancare la base di quell'ordine che solo la caricatura può sovvertire. Non si dà caricatura di un'arte che è già di per sé caricaturale come quella contemporanea che ha introiettato la smorfia e la deformazione come principio stilistico. Kubrick sembra consapevole e dimostra di omaggiare un'arte ormai passata, da museo ma capace di comunicare un sentimento proprio del regista: lo scetticismo. In ogni suo film il regista ha voluto sottolineare come la logica e la ragione non siano in grado di attribuire un senso compiuto alle cose terrene. Inserendo numerose caricature tra le fonti iconografiche per il progetto del *Napoleon* Kubrick si oppone al mito della bellezza ideale e si oppone al dogma secondo cui soltanto il nobile e il sublime sarebbero degni dell'arte. Hogarth (1697-1764) fu il primo ad ampliare la satira figurata in ciclo narrativo. Sfruttando il suo esempio si passò presto a concentrare su una sola lastra le fasi successive di un racconto. La vita di Napoleone in 8 episodi di James Gillray (1757-1815) nacque da questi sviluppi. Le caricature contenute nel *Picture File* spaziano tra i più diversi ambiti della vita di Napoleone e gli autori, non sempre citati, sembrano ricoprire un ruolo marginale negli interessi del regista, più interessato alle modalità di raffigurazione in sé e non influenzato dalla mano "alta" o "bassa" dell'esecutore. La n. 27 Napoleone trattenuto da un insegnante dal seguire Paoli. La tecnica esecutiva sembra essere uno chizzo,

⁷⁸ *Ivi*, pp.21-22.

⁷⁹ Rientrano in questo genere di immagini : *Generale Bonaparte sul ponte ad Arcole. 17 novembre 1796*, dipinto dal barone Antoine-Jean Gros (1771-1835), olio su tela, 73x59 cm, custodito a Versailles al Museo Nazionale del castello. Uno dei primi esempi di immagini emblematiche sul mito napoleonico che esalta le virtù militari del giovane Bonaparte a capo dell'Armata d'Italia. Nella realtà il ponte di Arcole non venne attraversato ma l'artista glorifica l'evento e lo rende parte della leggenda. La prova di essere documento storico è rafforzata dal fatto che Gros fu realmente presente alla battaglia di Arcole. Quello che emerge da questo dipinto è l'immagine del salvatore, del conquistatore che guida le sue truppe del raggiungimento della vittoria con la sola forza del coraggio; sempre di Gros al Museo del Louvre è custodito il capolavoro *Bonaparte in visita alle vittime della peste a Jaffa*, olio su tela, 73x50 cm. Commissionato da Napoleone per attenuare le voci che egli avrebbe avvelenato le truppe francesi colpiti dalla malattia durante la campagna in Siria, fu dipinto ed esposto lo stesso anno della creazione dell'Impero. Napoleone che tocca le piaghe incurante della malattia allinea il condottiero a quel profilo di regnante che intercede tra Dio e gli uomini. Non solo opera di propaganda ma evocazione del potere divino in terra santa come espressione di legittimazione del potere dinastico; a Jacques Louis David (1748-1825) il compito di celebrare il passaggio del gran San Bernardo (Museo del castello di Malmaison): perfetta personificazione dell'eroe romantico, il Primo Console trionfa in un'ascendente composizione diagonale che lo equipara ai grandi conquistatori dell'antichità come Annibale o Carlomagno i cui nomi compaiono incisi nella roccia sullo sfondo. Non c'è traccia dell'asino e del soprabito grigio realmente esistiti in quel momento storico.

mentre Kubrick riporta che è un disegno di un compagno di scuola dello stesso Napoleone. La n. 57 appartiene al ciclo napoleonico sopraccitato di Gillray: Napoleone a capo di un gruppo di banditi che usurpano il trono del re e lo uccidono. La caricatura inglese n. 139 raffigura Napoleone durante la battaglia di Lodi. La n. 191 è un'allusione al trattato di Campo Formio. La n. 244 illustra Joséphine e Madame Tallien che danzano nude di fronte a Barras. In legenda è riferito che si tratta di una caricatura inglese del 1797. Kubrick non cita l'autore, Gillray, e la fotografia fatta alla riproduzione sul cartaceo taglia le originali note a margine dell'opera per mano dello stesso Gillray che avrebbero offerto la chiave di lettura dell'immagine: "Madame Talian and the Empress Joséphine dancing naked before Barras in the winter of 1797. A fact! " datata 20 febbraio 1805. Questi sottotitoli, vere e proprie "voci narranti" sono paragonabili all'uso che Kubrick fa in sceneggiatura del suo narratore. Come nella più rispettosa tradizione caricaturale, alcune immagini si distinguono per l'esagerazione dei tratti fisiognomici: n. 548, caricatura inglese, Napoleone nel panico dopo l'ultimatum del 26 aprile 1803; n.885, caricatura inglese, conversazione tra re Giuseppe e Napoleone. Altre hanno come protagonista il diavolo: n. 683, caricatura francese, la regina di Prussia a cavallo porta in sella il diavolo appollaiato alle sue spalle che la sprona alla guerra; n. 1203, caricatura francese, Napoleone e il destino.

Altre ancora fanno assumere agli esseri umani le fattezze di animali: n. 480, caricatura inglese, Paul l'idiota nelle sembianze di un orso tenuto a catena da Napoleone; n.1246, caricatura francese, la capitolazione: il gatto è Marmont, la volpe è Tayllerand.

La n. 2327 cita solo il titolo "Meeting of Britannia and citizen François", e omette il nome dell'autore, il celebre Gillray. Il titolo corretto e completo dell'opera, riportato sotto l'illustrazione è: "The first Kiss this Ten Years or the meeting of Britannia & Citizen François". Il caricaturista presenta qui la sua percezione del trattato di pace, giocando sugli stereotipi allora preferiti: un francese elegante e magro, astuto ed ingannatore, che ha avuto cura di deporre il suo cappello e la sua spada, fa la corte all'Inghilterra grassottella e prospera ma un po' ingenua. Avendo messo da parte il suo tridente e il suo scudo, è soggiogata dal suo fascino ben sapendo che egli la ingannerà ancora. Nei ritratti in alto sulla parete di Giorgio III e Napoleone che si fronteggiano, gli sguardi sono diffidenti. Sono presenti altre caricature di tono vagamente allegorico-celebrativo: n. 1950 Napoleone perseguitato dalla divina vendetta; n. 5126 Napoleone perseguitato dalla divina giustizia; n. 4439, caricatura inglese, l'incoronazione di Napoleone.

La caricatura come mezzo espressivo prevede due modi di utilizzo della parte scritta rispetto all'immagine: una relega la parola a didascalia esplicativa, l'altra iscrive lo scritto nel corpo dell'immagine in filatteri. Kubrick sceglie molte immagini appartenenti a questo secondo gruppo: n. 548 caricatura inglese, Napoleone nel panico dopo l'ultimatum del 26 aprile 1803, n. 683 caricatura francese, la regina di Prussia guidata dal Diavolo alla guerra, n. 885 caricatura inglese, conversazione tra re Giuseppe e Napoleone, n. 4437 caricatura inglese, Napoleone e amante, n. 6490 caricatura inglese, John Bull ferma Napoleone dal volere controllare l'intero mondo.

La maggior parte delle immagini del *Picture File* assecondano il tono celebrativo proprio della ritrattistica imperiale e della pittura celebrativa del XVIII e XIX secolo. Alcune immagini sono riproduzioni fotografiche di busti, statue, statuette. Alcuni, di tono aulico, sono famosi e facilmente riconoscibili anche dall'osservatore meno avvezzo agli studi approfonditi di storia dell'arte: la n. 16421 ritrae in forma scultorea Paolina Bonaparte, eseguito da Canova oppure la n. 4920, il busto di Napoleone del Thorwaldsen. Moltissime altre sono di autori celebri ma meno conosciuti e seguono lo stesso impianto classico-celebrativo dei precedenti: n. 6513, busto di Napoleone imperatore di Bartolini, n. 6515, busto di Napoleone imperatore di Houdon, n. 782, busto di Beccicchi di Bartolini, n. 8910, busto di Madame du Barry di Pajou. A questo nutrito gruppo fa seguito

un altrettanto numeroso repertorio di statuaria “minore” ma ugualmente apprezzato e tenuto in alta considerazione da Kubrick: n. 5553 riporta in legenda solamente la dicitura “statuette”, n. 5485 Napoleone a cavallo, statuetta in porcellana, n. 5009 Napoleone alla scrivania, statuetta in legno policromo. Compaiono anche un rilievo dell’Arco di Trionfo raffigurante la battaglia a terra ad Aboukir (n. 10351) e una più generica e non ben specificata statua in stile classico, un nudo maschile, attribuito a Canova (n.11052). Il gusto antiquario del regista si riconferma nella raccolta di numerose immagini napoleoniche in forma di medaglie. La n. 16354 rappresenta due medaglie con profili affrontati di Felix e Elisa Bacciochi. La n. 16398 è una medaglia celebrativa la nascita del Reichstadt. Napoleone è celebrato in numerose medaglie: n. 5450, generale, di Isabey; n. 5476, primo console; n. 5601 al battesimo del figlio; n. 16394 (e 16396) con Maria-Luisa durante la celebrazione del loro matrimonio. Altre glorificano avvenimenti storici e battaglie: n. 12217 commemora la campagna in Egitto; n. 16441 celebra la ritirata dalla Russia.

III.1.10 L’allegoria e il ritratto, due generi pittorici prestati all’arte cinematografica.

Tra le fonti iconografiche sono raccolte anche numerosissime allegorie coeve all’epoca napoleonica. La n. 6365 non è una vera e propria allegoria anche se può rientrarvi a pieno titolo. La figura intera di Napoleone in uniforme in posizione eretta e sguardo fiero campeggia nel centro esatto di una pagina. All’altezza del suo volto, a destra e a sinistra, vicinissimi a lui, le riproduzioni di busti di Alessandro e Cesare. Alcune allegorie riguardano e comprendono nella raffigurazione la persona di Napoleone: n. 120 Napoleone libera il popolo italiano; n. 305 Napoleone al Frejus; n. 462 la gloria di Napoleone di Prud’hon; n. 538 Napoleone e la proclamazione dell’Impero; n. 5554 Napoleone su carro trionfale di Ingres (Kubrick sottolinea essere in “classical style”); n. 5656 Napoleone assurge all’immortalità, incisione di Tassaert; n. 5081 Napoleone e Maria-Luisa uniti dal Genio della Pace; n. 7408 Napoleone che risorge dalla tomba dipinto da Vernet. Altre invece non coinvolgono la figura di Bonaparte direttamente ma partecipano allo sguardo verso l’antico del regista che vi trova le più alte espressioni visive di posture ed espressioni per dare vita al suo Imperatore. Tra queste vorrei ricordare la n. 411 di Prud’hon raffigurante la Giustizia che perseguita il Crimine; n. 459 la Vittoria; n. 9120 la Legge. Ve ne sono poi alcune che si allontanano dal gusto classico rinascimentale ma colpiscono per immediatezza visiva e incisività dell’organizzazione spaziale: la n. 1525 riporta “the great allegory of Napoleon” e raffigura la testa dell’imperatore contornata da fitti rami e la n. 2139, incisione tedesca, vede la tomba di Napoleone a Sant’ Elena sotto un albero il cui tronco è reso vuoto dalla silhouette di Bonaparte stesso.

Anche le immagini relative alla ritrattistica seguono lo stesso andamento: dipinti celebrativi di autori talmente noti da fare assurgere le loro opere a icone massmediatiche, affiancati da altri meno noti, per poi arricchirsi di ritratti eseguiti con tecniche appartenenti alle arti “minori” come incisioni, miniature, schizzi, litografie. Famosissimo il dipinto di Gros che ritrae Napoleone ad Arcole⁸⁰. Il *Picture File* lo ripropone più volte, quasi sempre a figura intera⁸¹. Altrettanto conosciuto il ritratto di Napoleone a cavallo che attraversa le Alpi di David⁸². Rimanendo all’interno di questa iconografia idealiz-

⁸⁰ *Generale Bonaparte sul ponte ad Arcole. 17 novembre 1796*, olio su tela, 73x59, Versailles, Parigi.

⁸¹ N. 2396, n. 7856, n. 1967. La n. 6270 è un dettaglio della stessa.

⁸² *Il Primo Console supera le Alpi al Gran San Bernardo*, 1800, olio su tela, 260x221 cm., dipinto di Jacques-Louis David, Malmaison, Parigi.

zante e celebrativa si possono citare il Napoleone a cavallo dipinto da Michalowski (n. 7414), il disegno di Bellange (n. 5992) e il dipinto di Meissonier (n. 2523). Meno auliche e più realistiche le immagini di Napoleone a cavallo di un mulo che oltrepassa il san Bernardo (n. 2320, n. 7926) di cui non ci è dato sapere tecnica esecutiva o autore dell'opera. Curiosa e contrastante rispetto alle immagini precedenti per tecnica esecutiva, postura e iconografia, la n. 2147, raffigurante San Napoleone martire ed eseguita con la tecnica dell'incisione. Rientra tra le numerose immagini bollate come "popular engraving", epiteto che le relega in un contesto fruitivo più popolare ma anche più *popular*, ossia diffuse e conosciute. L'iconografia dell'incoronazione di Napoleone e Joséphine in Nôtre-Dame sembra dedicata quasi esclusivamente a pittori di corte celebri. David, Gérard, Isabey e Fontaine e Isabey per i disegni dei costumi. La n. 2692 fa eccezione: Napoleone che si incorona da solo è eseguita da un artista di nome Jacques Onfroy de Bréville⁸³ (Laigle, 1858-1931) detto Job. Il successivo matrimonio tra Bonaparte e Maria-Luisa abbraccia più autori per fama e tecniche esecutive: n. 989 matrimonio officiato dal cardinale Fesch dipinto da Rouget; n. 11350 appartiene alla serie delle anonime "popular engraving"; n. 11938 Maria-Luisa e Napoleone entrano alle Tuileries il giorno delle nozze dipinto da Garnier; n. 15474 dipinto di Hoche.

III.1.11 Iconografie desuete.

Tra le immagini spiccano numerosi orologi da tavolo dell'epoca: n. 492 proveniente dall'abitazione di rue Chantereine, n. 578 in bronzo con motivi allegorici, n. 12141 ornato di statuetta raffigurante Napoleone a Waterloo, n. 1441 orologio della camera da letto di Napoleone a Sant'Elena con le lancette bloccate all'ora del suo decesso 5:49 p.m.), n. 4248 quello di Malmaison, n. 4987 con Bonaparte a cavallo, n. 6936 proveniente dalla scrivania di Napoleone a Sant'Elena, n. 8729 orologio repubblicano, n. 8831 orologio epoca regno Luigi XV, n. 8838 altro della stessa epoca, n. 8863 orologio in marmo epoca Luigi XVI e n. 8915 orologio del XVIII secolo. Altre immagini si riferiscono a orologi da taschino: n. 7349 quello di Dombrowski, n. 9508 un più generico orologio della Rivoluzione, n. 847 quello di Napoleone, n. 1425 orologi di Napoleone a Sant'Elena e quello dato da lui a Marchand. Questo interesse così ben espresso da parte del regista trova una corrispondenza in un preciso istante della sceneggiatura. Gli orologi in questione non sono da tavolo ma da taschino e occupano un posto di primaria importanza nella caratura drammatica della scena⁸⁴. Il brano è tratto dall'incontro tra Napoleone e lo zar Alessandro sul Niemen:

EXT. NIEMEN RIVER – DAY

The colors of France and Russia flutter, side by side, in the summer breeze, atop a large, ornately decorated raft, moored in mid-stream. It is an incredible sight, made of huge logs and planks, beautifully carpeted, draped with bunting, and with two small pavilions built on top, their roofs and walls covered with drapery, flags and colored silk.

On the opposite banks are the massed formations and colors of the French and Russian Imperial Guards.

⁸³ Disegnatore e illustratore francese.

⁸⁴ La sottolineatura è mia.

At a prearranged time, nervously checked and rechecked by pocket-watches, clicking open and closed, the two Emperors set off, in decorated long boats, to their rendezvous in mid-stream.

As they proceed, an unintentional race between oarsmen develops.

Napoleon disembarks first and is thus able to welcome Tsar Alexander abroad.

They embrace and, at this moment, a tumultuous roar of approval, the sound of fanfares, the beating of drums, issues forth from both banks of the river. It is a splendid and marvellously absurd scene.

La n. 8609 (*Promenade publique au Palais-Royal*, 1972, Musée Carnavalet, Paris, dipinto da Louis Philibert Debucourt) mostra gli uomini abbigliati secondo la moda dell'epoca che indossano le loro *redingotes* aperte per mostrare le loro stravaganti fodere per orologi da taschino. Questo dipinto mostra anche l'abitudine, tra i nobili, di gustare gelati, una vera prelibatezza nella Parigi di fine settecento.

L'accurata documentazione sull'epoca che va dalla Rivoluzione francese alla fine dei giorni di Napoleone ci ha regalato immagini particolari, alcune davvero bizzarre, altre meno, alcune che trovano un riscontro in sceneggiatura, altre solo apparentemente fine a se stesse. La n. 10289 è la riproduzione fotografica del set per il gioco degli scacchi di Napoleone a Sant'Elena. Il ballo mascherato nella galleria degli specchi di Versailles⁸⁵ (di cui non conosciamo l'autore o la tecnica esecutiva) porta una data leggermente anteriore al periodo storico trattato, il 1745, e trova il suo corrispettivo, modificato, nel festino durante il ricevimento nella casa di Barras. Nel 1969, al momento di questa stesura, Kubrick già conosceva *Traumnovelle* di A.Schnitzler⁸⁶ e se non fosse stato per l'intervento della terza moglie Suzanne Christiane Harlan⁸⁷ molto probabilmente al posto di *Arancia meccanica* avremo goduto di una versione "giovanile" delle tematiche onirico-erotiche dello scrittore viennese. Questo dipinto settecentesco del ballo mascherato deve avere trovato una cassa di risonanza nella novella di Schnitzler e ha alimentato per vent'anni l'immaginario del regista fino alla realizzazione nel suo ultimo film. Rimanendo all'interno della sceneggiatura del *Napoleon*, un altro particolare di questo dipinto sembra avere trovato modo di espressione narrativa. Gli specchi del salone di Versailles come il "mirror-paneled bedroom" nell'appartamento di Joséphine, luogo di appassionate notti d'amore prima con Napoleone poi con il giovane Hippolyte Charles:

INT. JOSEPHINE'S BEDROOM – NIGHT

The candlelit, oval bedroom is completely encircled with floor-to-ceiling mirrored panels, which multiply the erotic images of Napoleon and Joséphine, making love.

[...]

⁸⁵ N. 4473.

⁸⁶ Ruth Sobotka, la seconda moglie, lo introdusse alla letteratura europea: "Through her, Stanley Kubrick was introduced to a number of important figures in that world. In addition, she also introduced him to Austrian literature, including Arthur Schnitzler's *Traumnovelle*, which would later form the source material for *Eyes Wide Shut*", Phillips, Gene D., Hill R., *The Encyclopedia of Stanley Kubrick*, New York: Facts on File, 2002, p.338.

⁸⁷ La donna impedì al regista di realizzare un film tratto dalla novella di Schnitzler in quegli anni in quanto considerava gli argomenti trattati molto pericolosi per la stabilità del loro matrimonio. In diverse interviste ha dichiarato che il soggetto sarebbe stato trattato in modo più obiettivo e maturo solo quando Kubrick sarebbe stato avanti con gli anni.

INT. JOSEPHINE'S BEDROOM - NIGHT

Joséphine and Charles making love in her mirrored bedroom at the Rue de Chanterine. Maximum erotica.

Le immagini desuete raccolte tra le fonti iconografiche comprendono un ritratto di Beethoven eseguito da Stieler, che ritroveremo appeso a una parete della camera da letto di Alex in *Arancia meccanica* e una gara di biciclette nel giardino del Luxembourg⁸⁸ che non trovano corrispondenza in sceneggiatura.

La n. 2708 rappresenta una scena di battaglia che ha come protagonista un cane ferito⁸⁹. Quest' immagine deve avere ispirato il seguente passo della sceneggiatura ambientato durante la campagna di Russia:

EXT. ROAD – SNOW – DAY

A French soldier, Picart, struggling along with a dog tied to his back. His friend, Didier, comes up to him.

DIDIER

Hello there, Picart.

PICART

Ah, Didier - - you are alive.

DIDIER

Why are you carrying the dog?

PICART

His paws are frozen and he cannot walk.

DIDIER

When you eat him, may I have some?

PICART

My God - - don't you recognize Mouton - - our regimental dog? I would rather eat Cossak.

Didier looks disappointed.

Poco prima un'altra scena coinvolge un animale, evento raro nel cinema kubrickiano:

EXT. SNOW – DAY

A French trooper soothes and strokes his dying horse, gives him a bit of sugar, then shoots him. The shot draws attention of some ragged soldiers, who rush up for a meal and are kept at bay by the trooper's pistol.

⁸⁸ N. 13818, n. 16341.

⁸⁹ Un'altra immagine che ha come protagonista un cane sul campo di battaglia è la n. 10851: Austrian cuirassiers.

NARRATOR

But, by November 5, the temperature was down to 30-degrees of frost, and 30,000 French horses were dead. They were not bred to endure such cold and, not being properly shod for ice, had no chance to survive in these conditions.

La moglie Christiane ha rilasciato in un'intervista la dichiarazione secondo cui il marito non avrebbe mai sopportato di filmare animali sofferenti. Grande amante e proprietario di cani e gatti, Kubrick celebra il suo amore per il regno animale nel primo cortometraggio *The Day of the Fight* fornendo un cane ai gemelli per arricchire la loro giornata di svago. In *Fear and Desire* ha voluto un doberman che figurasse accanto al generale nemico e un guizzante cagnolino disperde i soldi della rapina nella scena finale di *The Killing*. I gatti sono protagonisti nella sequenza dell'uccisione della signora Weathers, l'aitante ginnica vecchietta in *Arancia meccanica* e l'amato gatto Polly ci guarda dal suo ritratto eseguito dalla figlia del regista, Katharina, appeso alle pareti di casa Harford in *Eyes Wide Shut*. Esiste una foto privata pubblicata che testimonia come Kubrick fosse estremamente permissivo con i suoi animali: il gatto Freddie steso su un tavolo di montaggio durante la post produzione di *Arancia meccanica*.

Unica eccezione, un cavallo ucciso all'ippodromo in *The Killing*. La sceneggiatura del Napoleon prevede questa drammatica sequenza del cavallo ucciso dal soldato ma è molto difficile dire se sarebbe stata realizzata e montata.

Tra le altre fonti iconografiche molto originali bisogna segnalare una caricatura giapponese pubblicata in Giappone intorno al 1850 (n. 1465) e una formina per dolci con lo stampo ricalcato sull'effigie di Napoleone di profilo (n. 5034). Non mancano due immagini sull'avvistamento della cometa nel 1811 (n. 10593, n. 2908). Kubrick è rimasto affascinato dalla scrivania meccanica inventata apposta per Bonaparte da Giovanni Socci (n. 846) e ce ne fornisce un esemplare. La sua acribia filologica si riflette anche nella documentazione sul gioco delle carte. Queste (n. 2837, 2842, 2846) riportano in legenda: "Jack of clubs replaced by P.DECIUSMUS. Queen of spades replaced by Virtue/Queen's replaced by Prudence and Justice/Jacks replaced by classical heroes, 1811".

III.1.12 Le illustrazioni-documento di Faber Du Faur.

Le scene di guerra spaziano tra le diverse tecniche artistiche e sono attribuibili ad autori molto diversi per stile, fama e struttura formale dell'impianto figurative. Un esempio tra molti, il tema dei cosacchi è così documentato: n. 12949 litografia di Klein, n. 13052 dipinto di Hess, n. 13442 incisione di Vinkeles, n. 13461 incisione tedesca, n. 3370 dipinto di Krassovski, n. 6778 dipinto da Swebach. Austerlitz prende forma visivamente tra un dipinto per mano di Général Lejeune (n. 659) e quelli di Bergeret (n. 662) e Swebach (n. 668). Anche il più aulico Gérard partecipa con l'arrivo delle notizie della vittoria (n. 10309).

Gli autori di battaglie che più hanno colpito l'immaginario del regista e che compaiono in numero consistente sono da attribuirsi a: Faber du Faur, Myrbach, Verestchaguine⁹⁰, Girbal, Job⁹¹, Meissonier.

⁹⁰ Riporto il nome esattamente come trovato nella didascalia delle immagini al *Picture File*. Mi risulta trattarsi di Vasily Vasiliyevich Vereshchagin (1842-1904), pittore russo di battaglie e uno dei primi artisti russi a ricevere riconoscimenti all'estero. Nasce da una famiglia di nobili possidenti terrier a Cherepovets il 26 ottobre. A otto anni entra nel corpo cadetti di Alessandro e tre anni dopo nella scuola navale di San Pietroburgo. Il primo viaggio è del 1858 sulla fregata *Kamchatka* verso la Danimarca, Francia, Egitto. La-

Christian Wilhelm von Faber du Faur (1780-1857), all'età di trentadue anni, prende parte alla campagna di Russia del 1812 come ufficiale di artiglieria. Sopravvive al disastro, continua la carriera militare fino al ritiro nel 1851. Discreto artista, esegue giornalmente degli schizzi su un taccuino oggi conservati in ottime condizioni nella collezione militare Anne S.K. Brown a Rhode Island. I disegni sono eseguiti a matita, inchiostro e acquarello. Gli schizzi originali, eseguiti sui campi di combattimento, sono stati successivamente rielaborati e pubblicati come tavole. Molti di questi disegni sono stati colorati a mano. Faber du Faur insieme al suo compagno di guerra von Kausler, anche lui sopravvissuto al massacro della campagna di Russia, aggiunsero un commento basato sui loro ricordi. Gli schizzi furono esposti in mostra per la prima volta nel 1816. Nel 1827 l'editore Christian Auterrieth di Augsburg (Augusta) si offrì di pubblicare una serie delle tavole datate 1812. Tra il 1827 e il 1830 gli schizzi vennero ridisegnati e colorati e dal 1831 iniziò la vendita. Una serie limitata di tavole al completo intitolata *Pictures from my portfolio, collected in situ during the 1812 campaign in Russia* fu messa in produzione e diplomaticamente dedicata al principe di Württemberg. Successivamente la serie fu provvista di un testo in lingua francese ed inglese per dare una spiegazione a ogni singola tavola. La versione tedesca fu scritta in versi.

Una recente edizione delle tavole in questione⁹² ha permesso un'accurata analisi dei rapporti testo-immagini organizzati da Kubrick tra fonti iconografiche e sceneggiatura.

Alla precisa e schematica biografia di Napoleone di F.Markham, traccia inossidabile per costruire il suo percorso cinematografico, il regista americano aggiunge le "immagini" prendendo spunto dalla coeva documentazione diretta del maggiore Faber du Faur e, con un buon margine di sicurezza, possiamo affermare che ne espropria i commenti alle tavole per creare passi della sceneggiatura del suo *Napoleon*. Un esempio di infedeltà o rielaborazione artistica dei commenti è il brano della sceneggiatura n. 162:

EXT. RUSSIAN VILLAGE – NIGHT

A posting house is crammed full of officers and men and horses.

Outside, others are banging on locked doors, trying to get in, but they are refused, virtually condemning them to death during the sub-zero night.

Suddenly, a fire breaks out inside and, because of the horses and the way the doors are nailed up, it becomes an instant disaster. No one can get out.

The freezing men on the outside make a feeble effort to open the doors but they have been effectively barricaded from the inside.

The noise and the flames attract other men who have been huddled in the open air and, since they can do nothing, they crowd as close as they can to the flames to warm themselves, or cook bits of horse-flesh on the points of their swords.

La tavola che ha ispirato questa dettagliata scena in sceneggiatura è la numero 85 del testo edito e tradotto da Jonathan North . *Camp on the right bank of the Beresina, 27 no-*

scia l'esercito e inizia lo studio del disegno. Prosegue a Parigi presso Jean-Léon Gérôme. Le opere che hanno interessato Kubrick sono quelle della serie "1812" sulla campagna di Russia di Napoleone.

⁹¹ Riporto i nomi come sono indicati in didascalia alle immagini nel *Picture File*.

⁹² *With Napoleon in Russia. The illustrated memoirs of Major Faber du Faur, 1812*, edited and translated by Jonathan North, London: Greenhill Books; Mechanicsburg, Pa.: Stackpole Books, 2001.

vember è il titolo assegnato all'immagine da Faber du Faur e von Kausler. Kubrick ambienta l'evento in un generico "Russian village". Tavola e sceneggiatura si svolgono durante la notte e hanno a che vedere con il freddo intenso e il tentativo di trovare un modo per riscaldarsi. Mentre la prima risolve il problema gelo con la distruzione delle case in legno per creare dei fuochi, Kubrick sceglie la strada opposta: la casa piena di uomini, ufficiali e cavalli prende fuoco bruciando i malcapitati. Gli altri rimasti all'esterno al freddo altro non fanno che approfittare del tragico evento per trovare un modo per sopravvivere alla fredda notte accalcandosi intorno al rogo e cuocendo pezzi di carne di cavallo sulla punta delle loro spade.

Per rendersi conto della somiglianza tra tavola e sceneggiatura riportiamo il commento alla tavola 85:

Forced to abandon our fire, we wandered off in the direction of Zaniviki. We arrived there in the pitch dark with thick snow everywhere. Imperial Headquarters was based here, as was the Guard and a mass of troops and stragglers attracted by the glow of campfires. All the houses were occupied, and it was only after considerable effort, and some hard searching, that we found a house occupied by our staff, officers and soldiers. We had to obtain some wood at gun point to feed our fire, and we settled down for the night in the deep snow. There was no food. Soon fighting broke out, not as one might expect, for room inside the house but for the houses themselves⁹³; the soldiers, maddened by the cold, had clumbered onto the roofs and started to demolish the houses for wood. The occupiers fought vainly to prevent this but, by the following morning, Zaniviki had disappeared, consumed by countless campfires.

Il drammatico passaggio in sceneggiatura (n. 158) che vede un soldato francese finire il proprio cavallo e difenderne il corpo dall'agguato di altri soldati affamati trova un parallelo visivo nel particolare della tavola n. 82 *Near Bobr, 23 November*. Il commento di Faber du Faur descrive una più generica scena che si ripeteva quotidianamente in cui dominano il freddo, la fame, gli agguati per la sopravvivenza:

Although there had been something of a thaw over the last couple of days, this was soon replaced by heavy snow something that impeded our march. Russian columns shadowed us, but at distance as they too were suffering from the intemperate climate. However, we were still surrounded by clouds of Cossacks and bands of armed peasants, and this made it very dangerous to stray from the main road or lag behind. Here we see a typical scene – something that happened every day. A wounded officer and his wife, after considerable efforts to get this far, have just seen the horse pulling their sledge collapse and die. The buck of the army has already passed by but there is still some hope that the rearguard might be able to assist them. But night is approaching and the rearguard is some way off. The smoke in the distance is a sign that it has just left a village and has set it on fire. The Cossacks appear. The compassion and bravery of a handful of soldiers serves as some encouragement for the unluckily pair but they are now without transport and if the rearguard does not take pity on them they will be abandoned and captivity will follow. Either that or they will perish, victims of the murderous climate.

Molte tavole di du Faur riportano particolari di corpi ghiacciati che emergono dalla neve. L'immagine del ghiaccio compare anche all'inizio della sceneggiatura del *Napoleon*:

INT. DORMITORY BRIENNE- NIGHT

(3)

⁹³ Sottolineatura mia.

It is a still dark on a freezing winter morning. The boys are being awakened by a monk, loudly ringing a bell. Candles are lit.

Napoleon, age 9, sun-tanned, leaps out of bed, rubbing his arms and shivering. He tries to pour a pitcher of water, discovering that it has frozen solid.

NAPOLEON

Who has been putting glass in my pitcher? Look here, someone has filled my pitche with glass!

Si può ipotizzare che la mancata realizzazione di questo grande progetto cinematografico abbia lasciato delle tracce profonde nel regista e sia responsabile della scelta dei future progetti. *The Shining*, adattato dall'omonimo romanzo di Stephen King, oltre ad essere ambientato in un luogo ostile, isolato e reso inospitale dalla spessa coltre di neve presente in più della metà della pellicola, è caratterizzato da un finale, originale rispetto al romanzo, che riecheggia le tavole di du Faur. Kubrick si allontana da King quando elimina l'incendio e l'esplosione dell'Overlook. Preferisce il ghiaccio, la neve, un labirinto e Jack Nicholson congelato sotto la neve il cui corpo emerge solo parzialmente. Anche il progetto di *A.I. Artificial Intelligence*, incompiuto dal regista e portato a termine da Steven Spielberg, ha come protagonista il ghiaccio: i corpi ibernati in attesa di risveglio e cure e David intrappolato tra i ghiacci.

Nel *picture file* l'immagine n. 3256 *Campaign in Russia. Bivouac at Mikalewska. November 1812. By Faber du Faur* (che corrisponda alla tavola n. 75 dell'edizione moderna di Jonathan North) riporta un commento che facilmente ci riconduce all'immagine di Jack morto:

The fatal retreat had begun. The ancient city of the Czars was nothing but a heap of smouldering rubble and eyes had turned westwards towards far-off homelands. Whilst the sky had been serene and our feet trod upon firm earth, all had gone well. Our thin garments had protected us from autumnal breezes, we found food in villages, and the soldiers, even when suffering, had hope for better things to come. But the sky clouded over, the snow fell and the icy North came down upon us with all its attendant furies. The road disappeared and, for as far as one could see, a sheet of white stretched to the horizon. The faithful gunners made incredible efforts to save their prices; they buried those they could no longer drag with them. After a day in which we had suffered as never before, we reached a village and came across some snow-covered huts. Some of our comrades had preceded us and sought out shelter for us. But all was quiet and we assumed they had now abandoned the huts and resumed their march. As we drew nearer, however, we came across corpses frozen stiff and saw in their fate our destiny. We sought to brace ourselves for all the future could hurl against us, but the sinister end⁹⁴ to the first day of winter marked but the start of our woe.

Un altro passaggio della sceneggiatura è stato ispirato dalle tavole dell'illustratore du Faur anche se non è possibile individuare un'unica fonte precisa ma un insieme di disegni che raffigurano soldati e civili in stretto contatto⁹⁵. Questo passaggio (n.144) rappresenta una delle scene più violente del film non realizzato:

EXT. MOSCOW STREET – DAY

A French cavalry patrol finds Moscow a ghost-town, deserted, lifeless, a city of the dead, except for the eerie echo of their horse's hoofs.

Behind them, a column of a 100 infantry march, led by a drummer and a drum-major.

⁹⁴ Sottolineatura mia.

⁹⁵ Si ricordano ad esempio le serie di disegni che testimoniano il commercio di beni primari tra ebrei e soldati durante la guerra.

Suddenly, a wild-looking man, with long grey hair down to his shoulders, and a thick white beard, armed with a pitchfork, rushes out of an alley and into the path of the troops.

He is such an incredible sight, the men laugh at him.

DRUM-MAJOR

Hello, grandfather. Are you the only welcome we shall have today?

More laughter.

The old man suddenly attacks the drum-major with the pitchfork, which the unfortunate man takes full in the belly, letting out a horrible scream.

Several soldiers rush up to the old man and drag him off.

An officer shouts to bayonet him.

A soldier stabs at him but finds his bayonet will not penetrate the man's thick sheepskin coat. Several others have the same result.

The officer rides up and, without further ado, shoot him with his pistol, accidentally wounding a French soldier in the hand.

Anche in questo caso Kubrick si serve come base visuale delle illustrazioni-documento di Faber du Faur ma le aggiorna e le modifica in base alle proprie esigenze drammatiche che si presentano nel corso della sceneggiatura.

III.1.13 “Job”: l’illustrazione per ragazzi come fonte iconografica privilegiata.

Moltissime immagini del *Picture File* portano in didascalia il nome “Job” come autore. Si tratta di Jacques Onfroy de Bréville, detto Job, nato a Bar-le-Duc il 25 novembre 1858 e morto il 15 settembre 1931 a Laigle. Disegnatore e illustratore francese, essendo il padre contrario alla sua iscrizione alla scuola di belle arti, terminati gli studi presso il collegio Stanislas, entra nelle forze armate. Tornato a Parigi nel 1882 frequenta la scuola di Belle Arti, si forma nei laboratori dei pittori Carolus Duran e Evariste Luminais ed espone al Salone degli artisti francesi nel 1886. Riceve una tiepida accoglienza. Si cimenta nella carriera di disegnatore⁹⁶ e caricaturista politico e di costume. Collabora a giornali come *Le Monde Parisien* o *La Nouvelle Lune*. Job fa ormai parte di quella giovane generazione che traduce il racconto in immagini. Ne crea regolarmente per *La Caricature*, giornale fondato da Albert Robida sin dal 1883. Augurandosi di rinnovare la stampa infantile, Albert Quantin rivolge un appello a lui, insieme a Caran d’Ache, Steinlen e Christophe, per vivificare la formula di Epinal ormai invecchiata. Sarà l’inizio della sua carriera di illustratore per la letteratura infantile. La sua fama è da attribuire alle splendide illustrazioni per libri per bambini i cui testi sono di Georges Montorgueil⁹⁷. Le sue grandi immagini a colori hanno celebrato gli eroi nazionali. I suoi di-

⁹⁶ I suoi disegni sono apparsi sul periodico per bambini *Mon Journal*.

⁹⁷ Octave Lebesgue, giornalista francese, nasce il 5 novembre 1857 a Parigi e muore il 24 aprile nella stessa città. Debutta a Lione poi a Parigi lavorerà per *L’Écho de Paris*. Poi con alte cariche dirigenziali presso *L’Éclair* e *Le Temps*. A partire dal 1900 dirige *L’Intermédiaire des chercheurs et curieux*, pubblicazione creata nel 1864 su domande e risposte circa argomenti e curiosità varie. Lavora utilizzando gli pseudonimi di Jean Valjan e Caribert ma è conosciuto con il nome di Georges Montorgueil per avere redatto numerosi testi di libri per bambini felicemente illustrati da Job.

segni sulla vita e gesta di Napoleone e Murat hanno incantato generazioni di adolescenti. Numerose illustrazioni si possono trovare nel testo *La Vieille Garde impériale* edito nel 1932 da Alfred Mame e figli di Tours. Questo libro è di difficile reperibilità. Una raccolta di immagini più recente è stata realizzata da François Robichon⁹⁸: *Job ou l'histoire illustré*, Paris: Herscher, 1984. Job è ricordato anche per la precisione dei dettagli nella riproduzione delle uniformi. Un esempio di tale capacità documentaria è il libro *L'épopée du costume militaire français*. I suoi libri più conosciuti sono: *Murat*, *Le Grand Napoléon des petits enfants*, *Jouons à l'histoire*, *Louis XI*, *Napoléon*, *Bonaparte* e *Les Gourmandises de Charlotte*. Ha anche illustrato la vita di Washington ed è divenuto celebre negli Stati Uniti. Ha esposto agli Incohérents e il suo atelier è stato ricostruito al museo di Metz. Ha lavorato in Francia nello stesso periodo in cui Dulac, i Robinsons, Rackham e altri illustratori inglesi stavano contribuendo alla nascita della *Golden Age* del libro illustrato.

Il *Picture File* riporta disegni riguardanti Napoleone e altri Murat. La firma dell'autore (Job) è presente in quasi tutte le immagini e le didascalie rimandano allo stesso⁹⁹. Prima di analizzare i possibili motivi che hanno spinto il regista a rivolgersi a un illustratore per bambini come spunto visivo e avere avvicinato questa tecnica artistica ad altre più élitarie, è utile soffermarsi su alcune immagini di Job. La n. 4856 riporta in didascalia: "police of Louis XVIII" (tavola 14 figura N.8). Il pensiero si rivolge, con una certa rapidità, ai drughì di *Arancia meccanica* per l'identità di abiti e atteggiamenti. Nel disegno di Job si vedono quattro uomini, uno dietro l'altro, accomunati da una divisa e da posture minacciose. Indossano pesanti stivali, un cappello, un bastone e un cappotto doppiopetto. Questi elementi fanno parte dell'abbigliamento dei drughì: anfibì neri ai piedi, bombetta in testa, un bastone. Le pose richiamano istinti aggressivi e minacciosi in linea con il comportamento aggressivo dei protagonisti di *Arancia meccanica*. Questa riflessione si aggiunge ad altre precedentemente discusse circa la possibilità che le immagini servite come fonte iconografica per il *Napoleon* possano avere influenzato la scelta dei futuri romanzi da cui il regista americano avrebbe tratto i successivi film ma ancora di più che alcune opere visive, in questo caso il disegno di Job, siano confluite nelle iconografie di tali film.

Altri disegni di Jacques Onfroy de Bréville raffigurano episodi che hanno come protagonista una donna, *la cantinière* (tavola 15 figure N.9 e N.10; tavola 32 figure J.27 e J.28). Dai dialoghi registrati il 13 e il 23 luglio 1968 tra Kubrick e Markham, ora pubblicati nel volume *Text*¹⁰⁰, sappiamo che il regista era interessato a questo personaggio. La curiosità circa l'attendibilità storica di certe donne presenti, insieme ai soldati sui campi di battaglia, deve essere scaturita proprio dall'osservazione delle numerose immagini di Job. Nel dialogo si arriva a discutere della *cantinière* dopo che Kubrick ha chiesto a Markham delucidazioni riguardo la possibilità che Madame Fourès, si sia potuta davvero imbarcare su una nave insieme ad altri ufficiali. Kubrick vuole sapere chi erano queste *cantinières* che tanto avevano colpito l'immaginario visivo di Job, e se fossero prostitute o se facessero lavori utili. Markham le definisce "semi-prostitutes" aggiungendo che molte di loro erano mogli di soldati. Queste donne si assumevano anche il compito di occuparsi del cibo e di lavare gli abiti. Secondo lo studioso esse facevano effettivamente parte dell'esercito e indossavano qualcosa di molto simile a

È stato anche autore di testi di drammi lirici. Ricordiamo qui di seguito i libri da lui scritti e illustrati da Job: *France son Histoire*; *La Cantinière*; *Les Trois couleurs*; *Bonaparte*; *Napoléon*; *Jouons à l'Histoire*; *Au pays des chansons*; *Les Chants Nationaux de tous les Pays*; *La Tour d'Auvergne premier grenadier de France*; *Louis XI*; *Murat*.

⁹⁸ Storico dell'arte, specializzato in iconografia storica e militare.

⁹⁹ Per l'elenco delle immagini e relative didascalie vedere la sezione apparati.

¹⁰⁰ Fa parte dei 10 volumi che compongono il *Kubrick's Napoleon. The greatest Movie Never Made*, op. cit.

un'uniforme. Quando Markham afferma di non ricordare testi con testimonianze specifiche a riguardo, Kubrick risponde: "That book upstairs is obviously about them, but it's a children book, so I don't imagine you could get the whole story on that". Abbiamo la certezza che si riferisse ai disegni di Job e possiamo dedurre che gli stessi non potessero fornire, secondo lui, un'adeguata e completa idea di chi fossero le *cantinières* proprio perché le immagini si riferivano ad un pubblico minorene. Markham gli suggerisce la lettura di un testo che dovrebbe contenere notizie su di loro: *Soldat Impérial*, scritto da Jean Morvan del 1904. In sceneggiatura non compare Pauline Fourés (che compariva invece nel trattamento) e l'idea delle *cantinières* sembra avere ossessionato Kubrick per poco tempo, preferendo concentrare la sua attenzione sulle tre donne fondamentali della vita di Napoleone: la madre Letizia, e le mogli Joséphine e Maria-Luisa.

L'interesse di Kubrick per le illustrazioni dedicate ad un pubblico giovanile non si esauriscono con Job. Il *Picture File* comprende altri disegni¹⁰¹ a colori firmati la cui didascalia non riporta il nome dell'autore ma solo una breve descrizione della scena o del personaggio rappresentato. È stato possibile decifrare la firma grazie all'accesso on line nel data base di immagini tramite la password allegata all'acquisto del volume di proprietà della biblioteca della Cineteca di Bologna. Ingrandendo le immagini dove la firma appariva già leggibile ad occhio nudo, si è potuti risalire all'autore che risulta essere Charles Louis Bombléd (Chantilly, 1862- Pierrefonds, 1927). Figlio di un pittore olandese si è formato visivamente presso le accademie, ha vinto numerosi premi nel 1885 e ha ricevuto la medaglia d'oro all'esposizione universale di Parigi nel 1900. Le scarse notizie biografiche si aggravano del mancato reperimento di fonti iconografiche dirette o saggi critici sull'autore. Resta il dato oggettivo però di come Kubrick si sia rivolto a una forma artistica molto particolare per attingere elementi iconografici per il suo *Napoleon*.

La storia delle illustrazioni per ragazzi rientra a buon titolo in un campo più vasto che è quello delle stampe popolari e della letteratura ad essa collegata. Mi riferisco alla *littérature de colportage* francese, cui corrispondono i *chapbooks* inglesi o i *bilderbogen* tedeschi, diffusi in fascicoli tra il 1500 e il 1800. Bruno Bettelheim in un intervento chiarificatore su una sua affermazione circa i libri di fiabe illustrati per bambini¹⁰², nella premessa alla raccolta de *Le favole di Federico* che riunisce dodici tra le principali opere ideate da Leo Lionni¹⁰³, spiega il fascino che i libri illustrati hanno sui bambini, che valore essi vi attribuiscono e quale fascino ne subiscono: "in un vero libro illustrato, come in un sogno e nella fantasia di un bambino, l'immagine visiva è primaria, il testo secondario". La tecnica dell'illustrazione è un codice iconico peculiare non assimilabile a un quadro o a un dipinto ma più prossimo come significato e funzione a un ciclo di affreschi. Questo specifico codice di comunicazione, oltre a trasmettere informazioni, porta con sé componenti emotive e affettive ma la sua più profonda specificità consiste nell'interagire con le altre illustrazioni che la precedono e la seguono e nel legarsi in simbiosi con il testo. A differenza di un quadro, la singola illustrazione non ha la pretesa di racchiudere tutto all'interno di un'unica cornice ma rinvia sempre ora al testo ora a una successiva immagine così da arricchirsi di significati e nuove trame. L'illustrazione può essere paragonata a un fotogramma di un film e un ciclo di illustrazioni sulla vita di un personaggio ed è assimilabile a uno *storyboard*. Al di là dello stile e delle tecniche che ogni illustratore utilizza, è possibile elencare alcune caratteristiche comuni alla tecnica dell'illustrazione: la complementarietà testo-immagini, il potere evocativo delle immagini, l'essenzialità, la capacità di suscitare il gusto per il bello, la scelta personale

¹⁰¹ L'elenco delle immagini e relative didascalie è consultabile nella sezione apparati.

¹⁰² Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, Feltrinelli, Milano, 1985, p.61.

¹⁰³ Architetto che si dedicò alla realizzazione di libri illustrati per bambini. Leo Lionni, *Le favole di Federico*, Emma Ed, Torino, 1990, pp.5-11.

di prospettive, punti di vista, tagli dell'immagine che vanno a definire l'autorialità del materiale visivo.

Il prezioso saggio di François Robichon *Job ou l'Histoire illustrée* ci permette di comprendere i motivi per cui Kubrick si sia rivolto all'illustrazione per l'infanzia come fonte iconografica privilegiata. È necessario aprire una parentesi sull'opera di Jacques Onfroy de Bréville, contestualizzarla rispetto al momento storico e approfondire l'analisi del suo procedere artistico. Si renderanno evidenti i legami tra i due artisti sia in fase di ricerca, progettazione, esecuzione e "post-produzione". Job è lo pseudonimo con cui Jacques Onfroy de Bréville si è sempre firmato dai suoi primissimi lavori. Lo pseudonimo costituito dalle iniziali del suo nome e cognome trova una fortunata coincidenza nell'esistenza, alla fine del secondo Impero, di un caricaturista che si firmava allo stesso modo sull'*Eclipse*. Job, ottiene il baccalaureato in lettere nel 1876 e desidera successivamente entrare alla scuola di Belle Arti. Il padre rifiuta l'autorizzazione e Jacques entra nell'esercito, 77° reggimento di fanteria di linea l'8 novembre 1878 per poi passare al 4° corazzieri per decisione ministeriale del 6 gennaio 1879. Il giovane è già posseduto dal demone del disegno e da un innato senso di libertà. Presto comprende che non è tagliato per l'esercito. Un giorno, mentre schizza un disegno, un fante si ferma dietro di lui e lo guarda lavorare. Job domanda: "Vi interessa ciò che faccio?". E il soldato: "Sì perché anche io disegno, ma meno bene di voi". I due iniziano a conversare. Job lo conosce come Emmanuel Poiré. Qualche anno dopo diventerà uno degli umoristi e caricaturisti più conosciuti di Parigi con lo pseudonimo di Caran d'Ache. Dall'incontro nasce un'amicizia che terminerà solo con la morte prematura di Caran d'Ache nel 1900. Dopo quattro anni di servizio, nel 1882 Jacques torna a Parigi. Publica qualche caricatura, entra alle Belle Arti e frequenta gli atelier di Carolus Duran, ritrattista mondano e Evarisse Luminais, pittore di storia famoso per i suoi *Enervés de Jumièges*. Questi tre anni di studio e apprendistato gli permettono di approfondire la tecnica del disegno. Espone per la prima volta al Salone degli artisti francesi nel 1886 (*Journée faite-1792*), n° 344 Bréville [J. de] 195 bd St. Germain. Seguono alcuni schizzi al Salone del 1890 e 1892, poi si dedica a pannelli decorativi. Fino al 1895 è impegnato tra l'illustrazione di libri per l'infanzia (*Le Grand Napoléon des petits enfants*), la collaborazione a riviste e le cure termali per una malattia al fegato. Si reca alle stazioni termali spesso in compagnia di Caran d'Ache. Nel 1906 incontrano Edouard Détaillé¹⁰⁴ a Forges-les Eaux. Nel 1895 Jacques sposa Louise Doucoureau e hanno tre figli. In questo periodo prendono residenza al numero 81 di avenue Victor-Hugo. Il 29 settembre 1897 riceve il nastro della Legione d'onore su proposta del ministero dell'istruzione pubblica. Il generale Billot, ministro della guerra è il suo padrino. Le idee politiche di Job sono già definite. Durante l'affare Dreyfus s'iscrive alla Lega della patria francese, fondata nel 1899 per "lavorare a mantenere le tradizioni della patria francese". La Lega riunisce clericali, monarchici e non, i vecchi bulangisti, i membri di tutti i partiti d'opposizione a una politica nettamente repubblicana. Con lui altri artisti come Détaillé e Stevens e autori con cui collaborerà: Baron de Vaux e Georges Montorgueil, creatore dei suoi album più celebri. Job partecipa all'illustrazione di *Hommage des artistes français à Paul Déroulède* del 1900. I suoi disegni non hanno mai affrontato espliciti contenuti politici: solo l'uomo Job era anti-dreyfusiano. Tra il 1904 e il 1905 si trasferisce in un piccolo hotel stile XVIII secolo che fa costruire dall'architetto P. Humbert su un terreno sis 18, villa Gui-

¹⁰⁴ Jean Baptiste Édouard Détaillé (1848-1912) pittore accademico francese. Allievo di Jean-Louis-Ernest Meissonier. Si arruola nell'esercito francese e prende parte alla guerra franco-prussiana del 1870-1871 divenendo pittore ufficiale delle battaglie. Famoso per i suoi ritratti di soldati e manovre militari eccelle nella raffigurazione delle uniformi e vita militare in genere. Il testo che comprende il maggior numero di illustrazioni e stampe è *L'Armée Française*. Durante la vita ha collezionato uniformi e oggetti militari poi donati al Musée de l'Armée di Parigi dopo la sua morte.

bert nel XVI arrondissement di Parigi. Il piano terra prevedeva un grande salone più la sala da pranzo, al primo piano le camere e un grande atelier illuminato da un'ampia vetrata al secondo piano dove già stava formandosi la collezione di costumi, bandiere e armi. Nel 1925 farà domanda, in seguito rifiutata, per la costruzione di un annesso atelier. L'hotel è stato successivamente demolito ed è stato sostituito da un palazzo moderno. Nel 1913 Job diviene membro del comitato della società dei pittori militari. Nel 1914 lascia Parigi e si trasferisce a Bordeaux con la famiglia. Con l'aiuto di Mme Pro-me crea un atelier *Le jouet artistique français* per dare lavoro e una ragione di vita ai militari di guerra. Su idea di Caran d'Ache disegna giocattoli che i lavoratori dell'atelier realizzano in legno. Dopo una lunga malattia Job muore il 15 settembre del 1931 nella clinica di Neuilly-sur-Seine. La moglie fa dono al museo di Metz dell'atelier più tutte le collezioni di armi e costumi e l'intera biblioteca di libri da lui illustrati compresa nella più vasta biblioteca privata.

Il nome di Job non compare tra i grandi classici della caricatura. Solo John Grand-Carteret in *Les moeurs et la caricature en France* del 1888 gli consacra un paragrafo. Les Arsène Alexandre, Emile Bayard, J. Lethève non lo citano neppure. Eppure Job, tra il 1878 e il 1890, ha creato disegni per tutte le grandi riviste dell'epoca pur allontanandosi per stile e composizione formale dai grandi disegnatori della sua generazione come Forain, Willette, Steinlen e Caran d'Ache. Diversamente da loro non ha proseguito la carriera di caricaturista. Dal 1870 al 1880 la caricatura è prettamente di stampo politico poiché gli esordi caotici e controversi della terza Repubblica incoraggiano questa forma espressiva. Dopo l'installazione del regime repubblicano, la satira dei costumi diventa predominante. Qualunque sia il giudizio sull'oprea caricaturale di Job, essa contiene la chiave interpretativa per comprendere la sua carriera d'illustratore.

Dalla fine della guerra del 1870 al 1877 esiste solo la caricatura d'ispirazione repubblicana. Dopo il sedici maggio (1877) – tentativo di restaurazione monarchica – si scatena la caricatura monarchica e bonapartista. Dal 29 luglio 1881 diventerà forma d'arte violenta nelle sue espressioni grafiche. Job esordisce in caricatura politica con due disegni: uno sul numero del 25 agosto 1878 di *La Jeune Garde*, giornale bonapartista fondato nel 1877, l'altro su *Le Monde Parisien* del 22 maggio 1880. Nel 1883 i suoi disegni politici appaiono su *La Nouvelle Lune*, giornale satirico, letterario e umoristico la cui dominante politica non è chiara. Questa rivista registra i dibattiti che agitano i partiti conservatori (bonapartisti, legittimisti e orleanisti) che sognano un colpo di stato. Si veda ad esempio il disegno apparso su *La Nouvelle Lune* del 22 aprile 1883, 4° anno, n.16. *Suzanne et les trois vieillards*, citazione colta dalla storia dell'arte, vede il conte di Chambord, ultimo discendente dei Borboni, Napoleone Bonaparte soprannominato Plonplon e il duca di Aumale, principe della dinastia Orléans che si contendono la Francia. L'aspetto più interessante della caricatura tra il 1880 e il 1890 non si trova sui giornali politici ma su quelli che trattano fatti di costume. Tre elementi caratterizzano la produzione di questo periodo: una nuova visione della donna che suscita un interesse crescente, la storia illustrata e l'abbandono dell'attualità per rivolgersi allo humour in sé e ricerca di immaginazione e fantasia nelle illustrazioni. I migliori rappresentanti di questa nuova tendenza sono: *La Caricature*, *Le Chat Noir*, *Le Courrier Français*. Dal 1880 sono in voga i così detti *Études sur la toilette* con le varianti: *sur les corsets*, *sur les pantalons*, *sur les décolletés*..... Immagini erotiche e pornografiche appaiono su *La Vie Parisienne* (tavola 19 figure J.1 e J.2). Su questo giornale Job pubblicherà dal 1890 al 1894. La sua *Histoire en images* del 26 novembre 1892 sottotitolata "Instantanés pris de mon fauteuil un jour que la petite voisine d'en face est rentrée seule", poi allegata ad un album felicemente intitolato *Régalez-vous Messieurs*, non è altro che uno strip-tease per voyeuristi collaudati. Sulla stessa scia Job prosegue con il numero del 18 marzo 1893 caratterizzato da un disegno e relativa didascalia. La serie di immagini prende il malizioso titolo di

Étude sur les baignoires...et leur contenu. Ancora, il 3 giugno 1893 con *Pronostics et résultats* Job spoglia le varie tipologie di donne aiutato da una didascalia che non aggiunge troppo alle immagini fin troppo eloquenti. Del 1891 sono gli ultimi disegni frivoli apparsi su *Gil Blas illustré*.

Successivamente si registra un cambiamento nei contenuti delle sue illustrazioni. Job si rivolge al teatro (costumi) e a ridicolizzare con un humour sottile ed elegante scene di duelli, corse di cavalli, caccia, saloni di pittura, mondanità. *Le Duel* del 17 maggio 1884 su *La Caricature* consiste in dodici tavole caratterizzate per l'economia dei mezzi espressivi. Anche quando affronta temi a lui familiari come l'equitazione, la vita in caserma e gli ufficiali come "tipi", non è mai irriverente. Non tratterà mai l'esercito tedesco ad eccezione della serie di quattro disegni umoristici sulla disciplina prussiana ambientata all'epoca di Federico il Grande (*Revue Mame*, 14 ottobre 1894). Nel 1907 viene fondato il Salone degli umoristi, organizzato dal giornale *Le Rire*, di cui Job era membro del comitato artistico.

La storia per immagini (illustrata) ossia una successione di bozzetti che raccontano graficamente lo sviluppo di un evento, conosce in questo periodo uno sviluppo senza precedenti. Il genere è introdotto in Francia negli anni 1850 con gli album di Toepffer. La legenda tende a sparire e l'interesse si catalizza sul solo disegno. Parallelamente un altro genere trova riscontri in artisti e pubblico: la silhouette. Questo genere espressivo contribuisce a rafforzare l'espressione grafica e giunge a un'eccellente sintesi in economia di mezzi. Le sequenze degli illustratori assurgono in questo periodo alla perfezione narrativa. Verso il 1880 la ricerca dello humour cede il passo alla scuola naturalista e alla sua ricerca di "verità".

La letteratura per l'infanzia che agli inizi del XIX secolo è un genere già codificato (edificante ed austero), evolve durante il secondo Impero in due direzioni: un versante realista che, sul modello delle indicazioni di Mme Ségur (1799-1814), vuole che i piccoli protagonisti indisciplinati delle storie raccontate ricevano alla fine una lezione morale. L'altro versante, idealista (Zénaïde Fleuriot, 1829-1889), vede il trionfo di bambini eroi che incarnano tutte le virtù. Queste due tipologie infantili domineranno la letteratura per ragazzi fino al 1920. Per quanto riguarda invece l'illustrazione in sé, la specificità del pubblico dell'infanzia non è riconosciuta. La nozione "illustrazione per bambini" non esiste nel XIX secolo. Artisti come Gustave Doré o Philippoteaux non sono sfiorati dal dubbio se le loro immagini vadano bene sia per lo sguardo adulto che per quello infantile. Non esiste il dubbio circa la struttura dell'immagine: può essa porre problemi di comprensione a un pubblico giovane? Il dubbio sulla pertinenza dei contenuti li riguarda ma non altrettanto si può dire per la forma espositiva. Verso la fine del XIX secolo si assiste ad un cambiamento. L. Froelich, disegnatore danese che ha lavorato per la casa editrice Hetzel a Parigi dal 1857 al 1877, ha l'intuizione dell'impossibilità, per il bambino, di leggere un'immagine complessa. Crea il personaggio di Mademoiselle Lili e delle immagini senza contorno che prendono possesso dell'intero spazio del libro. Negli stessi anni, tre illustratori inglesi rivoluzionano la grafica: Walter Crane, Kate Greenaway, Randolph Caldecott. Essi creano un mondo più direttamente accessibile ai bambini, dominato dal colore. Boutet de Monvel e Le Mouël pubblicano i primi disegni per bambini su *Mon Journal* (1885-1886). Il lavoro di Job si inserisce in questo contesto culturale e suo merito particolare sarà il rinnovamento dell'articolazione testo-illustrazione dell'immagine con didascalia. A lui si deve la creazione dell'*image habillée* dove lo spazio plastico invade i caratteri tipografici creando una forte complicità e dipendenza tra disegno e testo scritto (tavola 23 figure J.9 e J.10; tavola 21 figure J.5 e J.6). Questa nuova concezione dell'immagine è al cuore del dibattito sulla pedagogia scolastica da Victor Duruy (1850) a Mme Pape-Carpantier (fine secondo Impero). Quest'ultima dichiara che quando un bambino apre un libro, la prima cosa che fa non è

di guardare le pagine scritte ma cerca le immagini le quali, che egli sappia leggere o meno, gli comunicano sempre qualcosa. Dal 1875 la casa editrice Pellerin pubblica tavole che si oppongono all'antiquato metodo libresco del passato ma fanno appello all'immaginazione. A quest'epoca risalgono i primi disegni da muro con intento didattico che illustrano la storia sacra e la storia di Francia. Le leggi Ferry (1881 e 1882) rendono l'insegnamento primario laico obbligatorio. Le istituzioni fanno largo uso delle immagini Pellerin: copertine di quaderni che esaltano la morale laica, il valor militare, il colonialismo e le tavole morali. La grande storia di Francia di Laisse apparsa nel 1900 non è illustrata quando, nello stesso periodo, la storia per immagini è già diffusa. Armand Dayot, ispettore delle Belle Arti, ha giocato un ruolo fondamentale per la sua diffusione ma i numerosi libri di storia con abbondanti illustrazioni pubblicati in quegli anni difficilmente entreranno nelle scuole. I grandi album illustrati sulla storia di Francia di Job hanno comunque costituito delle opere di riferimento per una generazione di giovani che poteva "immaginare" nei suoi disegni il loro passato storico.

In questo periodo il bambino diviene l'oggetto delle attenzioni politiche e ideologiche. Il progresso sociale, il radicamento della Repubblica sono possibili solo se la scuola laica forgia un sentimento di unità nazionale. Déroulède è il cantore della pedagogia patriottica degli anni 1880:

Le patriotisme qui est aussi une religion a ses symboles et ses rites comme il a ses apôtre et ses martyrs. Il appartient donc à l'Éducateur, afin de donner aux enfants "par tous les moyens un amour profond et raisonné de leur nation et de leursol", de les nourrir de toutes les glories de la France.

I bambini eroi si trasformano in giovani guerrieri: le cantiniere e i tamburini. La grande storia diventa una galleria di ritratti di eroi e di uomini illustri. Dopo la sconfitta del 1870 un ruolo rilevante è riservato ai combattenti.

Tous les enfants adorent les images, et tous les hommes sont enfants sur ce point, mais ce sont les enfants qu'il est surtout difficile de profondément toucher; combien peu y excellèrent qui surent, en grands artistes du pinceau et du crayon, s'adressent avec fruit à leur intelligence, à leur intelligence, à leur Coeur, à leur sensibilité. Un de ceux-là fut Job

(Georges Montorgueil)

Nell'età d'oro dell'illustrazione per bambini, Job ha saputo, in modo empirico e intuitivo, adattare il suo stile personale alla psicologia infantile. Un giorno, mentre sta per terminare un disegno di Napoleone chiede alla sua ultima figlia: "Gli somiglia?". Dopo un attimo di silenzio e avere ben guardato il disegno dice: "No papà! Trovo che non gli somigli per nulla!". Allora Job prende il disegno e lo cancella. La magia dell'illustrazione per l'infanzia è racchiusa in questo piccolo aneddoto familiare.

La stampa infantile è dominata da alcune riviste: *Magasin d'éducation et de récréation* edito da Hetzel nel 1860, *La poupée modèle*, per bambine, edito da Hachette nel 1863, *Journal de la jeunesse* dello stesso editore e *Mon Journal* del 1881 di Hachette che in dodici anni di vita cambierà formula e si arricchirà di colore. Il prezzo di otto franchi all'anno gli permette di abbracciare un vasto pubblico di bambini tra gli otto e i dodici anni. Dal 1870 al 1895 gli editori partono alla conquista del pubblico giovanile. La morale edificante trova la sua massima espressione nei *Proverbes* e nelle *Charades* o nei

racconti di avventure di bimbi disobbedienti. La morale partitottica messa in scena da eroi bambini trova lo sfondo ideale nell'epopea napoleonica. L'apprendimento della storia avviene grazie al divertimento come con i *Découpages* (tavola 22 figura J.7) che iniziano i bambini allo studio delle uniformi. I più piccini si possono divertire con le *Histoires sans paroles* che illustrano principi morali edificanti in poche immagini, o con storie i cui protagonisti sono i giocattoli o dove i bambini mimano situazioni da adulti. Si possono citare *Mon premier bal* apparso su *Mon Journal* il 28 gennaio 1893 o *Le concours hippique o Un tour au bois*. I disegni di Job sono caratterizzati da uno humour affascinante e fanno emergere la dimensione ludica grazie all'essenzialità del décor. *Les grandes manoeuvres* (1893) o *La chasse à courre* (1894) hanno una particolare fantasia compositiva e per il luogo in cui l'illustrazione si colloca all'interno della pagina. Questa tipologia di "illustrazione in libertà" sarà la base del successo dei grandi album storici degli anni a seguire.

La *petite histoire*, immaginario infantile militarizzato, ha come protagonisti dei bambini, eroi delle storie patriottiche. Questi giovani eroi esercitano il loro talento nelle attività di guerra che conservano toni ludici, in episodi "reali", in teatro come Jean Petitblanc sul numero del 4 febbraio 1893 di *Mon Journal*. In ogni caso, il racconto non elimina i dubbi su cosa appartenga alla *fiction* e cosa alla realtà. I bambini della terza Repubblica, allevati con il culto dell'arma, sognano di diventare come i grandi eroi. Sono le guerre della Rivoluzione e dell'Impero che offrono più spunti per le storie. I protagonisti sono i piccoli tamburini e le cantiniere. Joseph Jacquin, specializzato in questo genere di racconto, pubblica *Pif-Paf* (1896) dove si narrano le tribolazioni di una ragazzina nell'esercito del Consolato. L'anno dopo, la stessa ragazzina è cantiniera nell'esercito rivoluzionario contro i *chouans* (*Vif-argent*, 1897). I lieto fine addolciscono le storie ricche di episodi drammatici in cui la nostra eroina dà prova di coraggio. I bambini devono essere pronti al sacrificio come il tamburino Bara che preferisce morire assassinato per mano degli *chouans* piuttosto che disonorare la Repubblica. Queste storie ornano le copertine dei quaderni di scuola. *Coq-hardi* (15 dicembre 1894), tamburino dell'esercito della Rivoluzione, salva la bandiera del suo reggimento nonostante sia stato ferito e incute nei nemici un profondo senso di rispetto per il suo atto eroico. Talora sono le stesse cantiniere o i tamburini invecchiati che narrano le proprie avventure: *L'Histoire d'un tambour de 1805* di M. Fournier, 1896.

Dopo il 1900 i bambini appaiono mescolati ai personaggi storici (tavola 22 figura J.8): Napoleone appare accanto al Re di Roma o Murat bambino. Questa nuova forma di racconto è conforme a un programma pedagogico che consiste nel fare "drammatizzare" i grandi episodi della storia di Francia ai bambini. *L'Histoire amusante* di Jacquin e Fabre pubblicata su *Mon Journal* nel 1899-1900, permette di radicare la storia e i suoi valori nazionali nella psicologia infantile. Questo intento pedagogico è illustrato da Job in tono comico in *Les bonnes vacances* (18 luglio 1914). Apparso qualche giorno prima della dichiarazione di guerra, questo spettacolo per bambini assume tonalità tragiche.

In questo periodo Job mette in scena spettacoli per bambini. Si conoscono disegni creati da lui per una pièce intitolata *La Cassette de l'oncle Jérôme* e la pantomima militare *La Croix de Claudine*. Anche i *découpages* (antenato plausibile della bambola moderna) contribuiscono alla formazione pedagogica. *Mon Journal* li offre in supplemento dal 1895. Il tempo della fabbricazione (lettura del commento e realizzazione manuale) e il successivo utilizzo ludico dei personaggi doveva, secondo i creatori, familiarizzare i bambini con la storia e l'evoluzione del costume. Diverse serie sono intitolate *Notre Musée du costume*.¹⁰⁵ Questa formula è lanciata il 5 ottobre 1895 con Napoleone. La se-

¹⁰⁵ Raggruppato in tre titoli: *Belles Dames en grandes toilettes*,; *Guerriers et Grand Seigneurs*; *Amazones d'hier et d'aujourd'hui*. Escono nel 1901-1902 con cadenza di una tavola al mese.

rie sull'Impero si arricchisce nel 1900 con i costumi del principe Murat. Questi découpage sposano storiografia e uniformologia.

Gli album illustrati da Job appartengono a due grandi generi: quello della fiaba, caratterizzato da fantasia creativa e sollecitazione dell'immaginazione ha come pubblico privilegiato quello dei più piccini e quello storico in cui dominano gli eventi reali e la ricerca di verità per dare un fondamento all'esemplarietà del fatto narrato. La biblioteca per l'infanzia illustrata da Job è composta da: racconti, favole, leggende. I personaggi protagonisti sono fate, clown, folletti, giganti, giocattoli, piccoli eroi. I suoi romanzi d'avventura si sviluppano sullo sfondo del primo Impero. Gli eroi sono bambini che crescono all'interno della Grande Armata. Job debutta tra il 1886 e il 1889 con la *Bibliothèque enfantine* di Pellerin. Job illustra diversi generi. *Les Aventures de petit lièvre et petit canard* si caratterizza per un testo in caratteri grossi delimitato da vignette o un motivo ornamentale che corrisponde al testo a fronte. La storia semplice è fissata in illustrazioni facilmente comprensibili. *Ma tante-tire l'eau* si presenta in forma di singoli fogli con brevi didascalie-racconto. Il disegno, molto semplice, è accompagnato da brevi frasi che concludono la storia. Job introduce una nota umoristica con la silhouette di Napoleone, "un grand homme tout petit".

Le Grand Napoleon des petits enfants è ricordato come la sua opera più rappresentativa.

Job, dans son art, d'une très personnelle originalité d'esprit et de lignes, affecte le plus souvent une naïveté dans l'expression tout à la fois rare et savoureuse. Le trait, sinueux et fin, se prête, comme dans la gravure, aux fantaisies linéaires capricieuses, aux développements imprévus des contours; puis, avec une simplicité toute délicate, limite, d'une encre noire, les surfaces planes, où les couleurs d'aquarelle marquent les tons. C'est, pour mieux dire, de l'image d'Epinal, mais de l'image d'Epinal artistique, affinée, sortant du procédé et de la routine, s'approchant des oeuvres les plus parfaits de l'illustration, comme dans son album *Le Grand Napoleon des petits enfants*.

La sua arte grafica ha ereditato le qualità della caricature grazie all'impiego delle silhouettes care a Caran d'Ache. Il fisico di Napoleone trova la sua canonizzazione: il giovane generale e l'Imperatore. Nel 1895 Dayot presenta l'album come un "classico" in *Napoléon raconté par l'image*. In questi anni Job entra in contatto con la Sabretache, associazione di collezionisti e storici specializzati in storia militare e uniformi. La sua arte ne trae beneficio, arricchendosi culturalmente e ricreando disegni dai dettagli impeccabili. L'arte di Job non abbandona mai il *côté* fiabesco delle storie narrate. *Le Grand Napoléon des petits enfants* utilizza per la prima volta immagini allegoriche e simboliche che assumeranno particolare importanza nei successivi album storici. Il Sole e l'Ombra, l'Aquila realizzano da soli un racconto per immagini e sono inseriti sistematicamente nelle composizioni. Si può fare un esempio dell'evoluzione grafica e simbolica conforme agli eventi storici: "Bataille des Pyramides": il sole crea un'aureola sul capo di Napoleone che va incontro alla vittoria; "Austerlitz": il Sole nascente definisce graficamente la silhouette di Napoleone come presagio di vittoria; "Incendie de Moscou": il Sole è sparito e al suo posto le fiamme proiettano la loro ombra smisurata; "Sainte-Hélène": l'Aquila, allegoria della gloria, muore incatenata a terra mentre Napoleone sale al cielo in forma di astro raggianti. Questa sovra determinazione semantica degli elementi permette a Job di costruire una retorica figurativa che ne fa il suo marchio di fabbrica e la sua originalità. Sulla stessa tipologia compositiva ed espressiva si collocano: *Les mémoires de César Chabrac*, 1893; *Le bon roi Henry*, 1894, *Les épées de France*, 1894, *Murat*, 1903. Il primo si caratterizza per una composizione delle tavole meno colta ma più libera. Job sorprende il lettore per inquadrature insolite piene di

humor. Gioca con i limiti del quadro e proietta i personaggi fuori dall'immagine. *Murat* è un piccolo capolavoro nato dall'iniziativa personale di Job. Dopo aver realizzato i grandi album sulla storia di Francia in collaborazione con Montorgueil, *Murat* (tavola 13 figure N.5 e N.6) nasce come una fantasia senza impedire alla Storia di esserne lo sfondo rigoroso e colto pur abbracciando il pittoresco. Il grande successo di quest'album è nelle tavole in cui i personaggi sembrano catapultarsi fuori dalla pagina disegnata con un impero irresistibile. I punti di vista in *contre-plongée* fanno immediatamente pensare a effetti cinematografici. Nelle battaglie di Aboukir, il principe Murat fa esplodere il quadro. Il suo cavallo pare oltrepassare i confini dell'immagine. La battaglia di Eylau è una delle più affascinanti tavole di Job. La carica, letteralmente filmata come un *traveling*, lancia Murat contro il lettore (tavola 28 figura J.20). Solo il pittore Meissonier è arrivato a una tale perfezione in *Friedland-1807* in cui una carica di corazzieri si stacca dal supporto venendoci contro. È certo che Job abbia guardato l'opera di Meissonier, maestro incontestato dell'epoca.

Lucien Puech scrive nell'album che consacra a Job: "Job est l'Edouard Détaillé des publications illustrées. ...ses soldats de l'Empire sont d'une rigoureuse exactitude, qu'il n'omet aucun détail de costume...". Il loro vero punto in comune non è tanto il rispetto scrupoloso del dettaglio quanto la visione epica della storia. *Le Rêve* (di Détaillé), dipinto esposto al Salon del 1888, in cui dei soldati addormentati vedono sfilare in cielo le armate della Rivoluzione e dell'Impero, ha inaugurato un genere cui Job resterà fedele per tutta la sua carriera artistica. I temi del teatro e della fiaba sono indissolubilmente legati in due album: *Bonaparte* e *Napoléon*. Un altro lavoro importante da ricordare è *Kildine, histoire d'une méchante petite princesse*, del 1921 in cui il grafismo raggiunge gli apici del virtuosismo e l'armonia dei colori fa pensare a Walt Disney i cui primi cartoni animati escono negli anni trenta. Lo stile Job è riassumibile in alcune caratteristiche: la semplicità di tratto, la forza espressiva dei volti, fantasia e audacia nelle composizioni, uno stretto legame tra testo e illustrazioni, maestria del colore, il tutto in un universo di tenerezza e humour che affascina gli adulti. Quest'arte colta diventa materiale di studio e ricerca per i bibliofili dal dopoguerra. Il Napoleone di Jodel pubblicato nel 1925 non ha più alcun punto in comune con quello di Job. Jacques Onfroy de Bréville è indiscutibilmente l'inventore, nella Francia del 1880, dell'illustrazione per bambini.

Job perfeziona la sua arte in un ciclo di album che differiscono da quelli dedicati ai bambini per il soggetto e le convenzioni narrative e illustrative: *France, son histoire*; *La Cantinière*; *Les trois couleurs*; *Bonaparte*; *Napoléon*; *Les mots historiques*, *La Tour d'Auvergne*, *Louis XI*, *Allons enfants de la Patrie!*. Il periodo storico che va dal 1870 al 1914 è complesso. Dopo la sconfitta, solo qualche anno di silenzio, poi il patriottismo si anima con l'istituzione della terza Repubblica. Il regime necessita di eroi. La Francia, dopo il 1870, guarda al passato per trovare il germe di una futura gloria. Gaulois, Vercingétorix, Jeanne D'Arc, devono fondare un immaginario collettivo in cui la patria, l'esercito e la Repubblica sono indissolubilmente legati. Napoleone ritorna negli scritti di Frédéric Masson: *Napoléon chez lui*, 1894; *Napoléon et les femmes*, 1894; *Les maîtresses de Napoléon*, 1897.

È soprattutto il romanzo popolare che diffonde un'immagine di Napoleone in cui si mescolano i tratti ereditati dal romanticismo e i nuovi caratteri degli eroi dell'ideologia repubblicana. Chi meglio potrebbe fare sognare se non Napoleone così vicino ancora temporalmente? L'album di Job dedicato a Napoleone lo raffigura come buon repubblicano e stratega di genio, miticamente eroico e borghese padre di famiglia. La "drammatizzazione" della storia di Francia attraverso il culto degli eroi diviene un gioco di società. A fine secolo la moda dei *tableaux vivants* che ricreano scene celebri del nostro passato prende piede nei teatri. Job crea nel 1920 immagini viventi disegnate e messe in scena: *Pages d'Histoire* e undici tableaux musicati illustranti la storia di Francia dai

druidi all'Apothéose (1918). L'immagine scenica, il *tableau vivant*, con la sua regola delle tre unità di tempo, luogo, azione, è una buona approssimazione delle illustrazioni di Job. L'immagine concentra la durata storica in un istante retrospettivo. Questa sintesi iconografica è resa possibile grazie all'evoluzione della pittura di storia e militare dopo il 1870. Due sono le parole chiave che ne determinano l'estetica: episodio e dettaglio. L'episodio incarna una storicità singola equivalente alla situazione generale. Ci si tuffa nella storia e si estrae l'esempio sublime del "carattere" francese. Questa fu anche l'epoca d'oro del dettaglio. Senza arrivare al dettaglio molecolare di Meissonier, questo è importante perché permette l'evocazione. Il piccolo dettaglio fedele è garanzia di una verità più generale. La crescita del nazionalismo ancor più che la pittura simbolista, contribuisce all'invenzione di una nuova iconografia: la rappresentazione di una costante storica tramite il simbolo. *Le Rêve* di Détaillé del 1888, fissa un nuovo immaginario che Job utilizzerà sistematicamente dopo il 1895 arricchito di apporti personali. L'Aquila e il Gallo, L'ombra e il Sole, le Nuvole sono i simboli che si ritrovano frequentemente nei suoi album consacrati alla storia di Francia. Indipendenti dal testo che illustrano, costituiscono un mezzo attraverso cui l'artista crea una coesione tra tutte le illustrazioni. La poetica di Job opera una metamorfosi sulla storia trasformandola in dramma epico: sposa la precisione del dettaglio storico alla fantasia del simbolo. Se proprio si volesse dare una definizione si potrebbe parlare di "realismo simbolista".

La Cantinière, album che narra la storia di Francia da Luigi XVI a Waterloo, si apre su un gallo che simbolizza la libertà¹⁰⁶. La sua apparizione come emblema risale al 1789. I tre colori della nuova bandiera uniscono l'orgoglio del passato ai sogni del presente. Dalle parole di Job sappiamo molto sulla concezione formale dell'opera:

C'est le moins mauvais de mes ouvrages, et c'est celui qui se prête le mieux à l'illustration d'un texte qui n'est pas fait spécialement pour un album, c. à. d. coupé en petites tranches. Seulement dans ce cas, ce n'est plus un album avec des dessins de memes dimensions, soulignés de petites legends, c'est un texte plus étendu, illustré de pages entières, de demi-pages, de vignettes courant dans le texte et par là meme beaucoup plus varié et plus pittoresque.

Job utilizza quattro tipi di *mise en page*: la vignetta a fronte testo (alto o basso pagina), la pagina a fondo perduto¹⁰⁷ con un testo che si adatta all'immagine, la pagina semplice o doppia senza testo, la *vignette*, tipologia tradizionale, illustra una frase. L'utilizzo di una specifica parte della pagina permette inquadrature audaci come per l'entrata dell'armata francese a Mosca in cui solo i copricapi dei soldati sorpassano il bordo inferiore della pagina. La composizione più utilizzata è *l'image habillé*, illustrazione a piena pagina, senza bordo, in cui il testo si colloca negli spazi della pagina rimasti vuoti. Il legame testo/immagine è totale e la leggibilità del testo è assicurata. Il fuori testo – semplice o doppia pagina – non può avvalersi del supporto della lettura. Introduce una rottura. Questo tipo di "messa in pagina" è rarissima¹⁰⁸.

Il progetto di un album sulla storia di Napoleone in collaborazione con Montorgueil nasce intorno al 1901 quando Job completa *La Tour d'Auvergne* presso l'editore Combet¹⁰⁹. *Napoléon* appare nel 1921, centenario della morte dell'Imperatore. La grande guerra e i suoi morti hanno modificato il rapporto degli uomini con le battaglie. Mon-

¹⁰⁶ Questa immagine è contenuta tra le fonti iconografiche del *Picture File*.

¹⁰⁷ Questa composizione ha le sue origini nei *panoramas* molto in voga a Parigi intorno al 1880. Sono vedute illuminate grazie a un dispositivo che nasconde i bordi superiore e inferiore di un quadro circolare.

¹⁰⁸ Una sfilata nella *Cantinière* e *la Revue de Longchamps* in *Les Trois Couleurs*.

¹⁰⁹ Presso lo stesso editore, Job e Montorgueil pubblicheranno *Louis XI* nel 1905.

torgueil evidenzia i lati più nascosti e la sensibilità dell' imperatore: Elchigen, Austerlitz, Eylau. La morte di Lannes¹¹⁰, l'amico di sempre, diventa episodio fondamentale delle gesta napoleoniche. È il segno del destino che avverte Napoleone del pericolo nel perseverare nelle conquiste militari. Per questa illustrazione Job utilizza, come fonte di documentazione e ispirazione artistica, i disegni dell'alsaziano Zix (1772-1811) autenticati dalle *Mémoires* del generale Lejeune. Al Salon del 1894 è esposta la tela di Boutigny *La Mort du maréchal Lannes*. Job è l'erede di tutta la leggenda napoleonica creata da artisti come Charlet, Raffet e Horace Vernet ma con lui l'iconografia si rinnova completamente. Job cerca l'individuo, la sua personalità, la sua psicologia attraverso il filtro irrinunciabile dell'esattezza storica. In questo senso le scene intime sono ugualmente rivelatrici che i grandi momenti storici. Due versanti del mito coesistono: l'eroico e il familiare, il napoleone guerriero di Henry Houssaye e il Napoleone intimo di Frédéric Masson. Job ci propone un Napoleone padre di famiglia o mentre fa la toilette durante un bivacco (tavola 25 n.J.14)¹¹¹. Il fisico dell'imperatore s'incarna in due tipologie semplici e caricaturali: un Bonaparte giovane con i capelli lunghi dallo sguardo vivo e profilo aquilino e un Napoleone maturo, calvo, appesantito, dallo sguardo perso. Job lo rappresenta spesso di schiena.

interessante approfondire il significato e l'uso che Job fa dei due simboli: l'Aquila e l'Ombra. Essi sono presenti in tutti gli album di Job e gli permettono di dare una nota di colore alle sue illustrazioni. Se si scelgono alcuni episodi della vita dell'Imperatore si può seguire lo sviluppo dell'organizzazione grafico-spaziale di questi simboli. A Brienne, l'ombra del giovane Bonaparte cade sulla carta geografica d'Europa e annuncia il suo futuro di conquistatore. Durante la campagna d'Egitto marcia con il volto verso il sole che sorge rispondendo in questo modo al richiamo del destino¹¹². Di ritorno in Francia sulla fregata La Muiron, la sua stella brilla e annuncia la salvezza del 18 brumaio: l'ombra sul suo corpo, creata dalla luna, è davanti a lui. Dall'incendio di Mosca in poi il sole e la fortuna lo abbandonano. L'ombra d'ora in poi significa ambiguità di senso, oscurità e fantasma di morte. L'ombra di Napoleone cala sulle Tuileries.

Lontano dal ridurre il ruolo dell'illustrazione a una semplice ricostruzione erudita e precisa della storia, Job aggiunge al testo scritto un discorso per immagini in cui la poesia patriottica si sposa con uno studio scrupoloso dei fatti. In questo senso egli prende le distanze dagli illustratori dei libri di storia contemporanea: Leloir, erudito senza immaginazione, Robida, eccessivamente pieno di fantasia e Vogel che fa dell'immagine un pretesto ornamentale. L'autonomia dell'immagine è ancora più marcata in *Bonaparte* e *Napoléon* per quanto riguarda la "mise en page". L'illustrazione del *Bonaparte* mantiene uno stretto legame con il testo: la frase che serve da legenda alla tavola si trova il più delle volte in fondo alla pagina. L'immagine è temporalmente successiva alla lettura. Questa sincronizzazione non è rispettata nel *Napoléon*: una volta su due il testo viene troppo presto o troppo tardi. L'immagine sembra prendere le distanze dal testo, la sua complessità la rende autonoma. Le doppie pagine sono più numerose che negli album precedenti¹¹³. Questi grandi formati panoramici sono autonomi e costituiscono una vera sequenza cinematografica. Sono paragonabili a quelle del *Napoléon* di Gance, girato pochi anni dopo l'uscita del *Napoléon* di Job. Montorgueil così scrive nella prefazione del *Bonaparte*: "Cette belle succession d'images, sur laquelle, bien avant de lire ce texte, votre curiosité s'est rassasiée vous a dit tout ce qu'il y a à dire."

¹¹⁰ Tra le immagini del *Picture File* Kubrick ha fotografato la morte di Lannes di Bombléd (n. 5858).

¹¹¹ L'immagine che si riferisce al bivacco è la stessa tavola pubblicata da *Paris-Match* per il bicentenario della nascita di Napoleone nel 1969.

¹¹² Questo disegno è ispirato a un quadro di Gérôme ma è invertito specularmente.

¹¹³ Doppie pagine: nel *Bonaparte* (*Armée d'Italie à Nice; Egypte; Revue des Tuileries; Sacre*) e nel *Napoléon* (*Entrée à Berlin; Eylau; La Bérésina; Waterloo*).

L'illustrazione è ancora più originale per come si organizza nello spazio della pagina e per le composizioni molto audaci. Nel 1894 un articolo su Napoleone e i pittori apparso su *La Vie Parisienne* stigmatizza le convenzioni dei quadri esposti al Salon:

Le public...ne l'a [Napoleon] jamais vu de dos, rarement de profil, presque toujours il se présente de face, les yeux vacue, avec le même air inintelligent et profond...par fois il étend la main (la gauche, bien entendu, puisque la droite est immobiliste à jamais dans le gilet mémorable). ...il occupe le centre du tableau; sa place préférée est just eau milieu.

Job si allontana da queste convenzioni figurative e ci regala un Napoleone nel suo ufficio che imita un quadro di David, visto di schiena come accade per la raffigurazione di Napoleone davanti a Mosca o l'addio a Fontainebleau. La figura di Napoleone compare spesso ai margini delle tavole o in ridotte dimensioni come nel passaggio delle Alpi o la traversata del Reno. Questa libertà nella composizione impedisce una lettura troppo monotona e sistematica dell'illustrazione, rinforza la concezione di una narrazione figurativa obbligando il lettore a seguire Napoleone e a tuffarsi nell'immagine. Rispetto alla pittura ufficiale colta, aulica, su commissione, i lavori grafici di Job, Bombléd, Girbal arricchiscono la storia con il movimento, l'azione, le angolature inconsuete che colgono i protagonisti sia in atteggiamenti eroici che in momenti di debolezza e disfatta impensabili per la pittura di storia accademica.

L'esposizione della biblioteca Marmottan nel 1980, consacrata all'opera napoleonica di Job, ha messo in luce il procedimento artistico dell'illustratore. Le basi delle sue opere dopo il 1893 sono l'erudizione storica. Il 1893, su iniziativa di Edouard Détaillé, vede il progetto del museo dell'Armata e la pubblicazione del *Carnet* della Sabretache, società colta che raggruppa amatori di storia militare la cui presidenza fu offerta e accettata da Ernest Meissonier. Nel 1906 Détaillé e Maurice Leloir lavorano per organizzare un museo storico del costume. L'uniformologia conosce il suo momento di gloria. È molto probabile che Job sia stato introdotto in questi ambienti grazie all'amico Caran d'Ache, già in amicizia con Détaillé. Job consegna a Détaillé, il 21 dicembre 1898, una tavola: *L'Epopée du costume militaire*. Dopo qualche anno Job diviene un erudito apprezzato e pubblica alcune opere di uniformologia. Dallo schizzo preparatorio alla tavola finita, Job carica l'illustrazione del peso della Storia. La documentazione raccolta per creare le illustrazioni è impressionante: testimonianze, libri sulla storia dell'Impero di sua proprietà (oggi al museo di Metz). Incerto su eventi storici, consulta testi presso la biblioteca Nazionale o chiede delucidazioni ai suoi amici della Sabretache. La stessa acribia documentaristica si ripete per la creazione di *Murat* anche se è indirizzato ai più giovani. La precisione nella ricerca del dettaglio è ben espressa in questo scambio epistolare tra Germain Bapst e Job circa una caffettiera che deve figurare in un disegno¹¹⁴:

Monsieur,

Je vous sais si aimable que je n'hésite pas à vous demander un renseignement que vous seul pouvez me donner, et qui m'est indispensable pour terminer un tableau que je suis en train de commettre. Ce tableau représente l'Empereur Napoléon déjeunant en campagne sous un arbre avec Berthier, servi par Roustan, avec les volets de pied déballant la vaisselle. Etc....

Or. Divers détails de ce service m' échappent. Un croquis consulté à la BN me donne bien des formes des objets, mais non leur couleur ou leur matière.

Une bouteille...est-elle en verre?

¹¹⁴ Lettera di Job indirizzata a Germain Bapst verso il 1900. (BN. Ms. naf. 24527).

Une manière de caisse où se trouvent renfermés des plats d'argent...

Cette caisse est-elle en bois? Si oui, de quelle couleur? N'est-ce pas plutôt un panier?

Enfin, le café que l'on faisait chauffer en plein air était-il dans un filtre en terre? Quelle était la forme de ce filtre? Y avait-il un fourreau de terre, sur lequel était placé le filtre, ou le posait-on simplement sur des charbons ardents?

Je suis vraiment confus d'abuser ainsi de votre complaisance mais vous êtes, monsieur, si documenté sur toute cette période impériale, que je ne saurais puiser à une source plus sûre, et qu'un mot de vous sera pour moi infiniment précieux.

Successivamente lo interpellerà ancora. Inquietato dal filtro per il caffè: “ Quelle était la forme du filtre à café sous le 1er Empire? N'était-ce pas encore le filtre en terre tel qu'on l'a encore?”.

Per poi concludere con: “ Je tournerai la difficulté en supprimant ce maudit filtre et en ne mettant rien du tout sur le feu que tisonnent les domestiques. ...”.

Per la rappresentazione della morte del maresciallo Lannes, amico di Napoleone, Job si rivolge al documento-testimonianza del generale Lejeune:

Il [Napoléon] se retrouva seul regardant par moment le cortège des blessés que l'on ramenait. Il suivait de l'oeil cette longue file de malheureux lorsqu'on apporta le Maréchal Lannes frappé mortellement. Dès qu'il l'aperçut, il court à lui avec une expression indéfinissable de douleur.

[...]

... un des nombreux boulets qui continuaient à labourer la plaine lui emporta les deux genoux; deux ou trois officiers qui l'accompagnaient encore tout blessés qu'ils étaient, quelques grenadiers et des cuirassiers démontés, l'apportèrent dans leurs mains jusqu'au petit bois, où les premiers secours lui furent donnés. Ici, son cortège de ses grenadiers les moins blessés; ceux-ci lui firent un brancard de leurs fusils, de quelques branches de chêne et d'un ou deux manteaux. Ces braves, aux figures noircies par le soleil et la poudre qu'ils brūlaient depuis deux jours, avaient le front couvert de sueur et les sourcils contractés par la plus amère douleur. Le désordre de leur tenue, le sang don't plusieurs étaient couverts, témoignaient de leur valeur. Ayant la plupart un bras en écharpe, ils employaient celui qui leur restait pour soutenir le funèbre brancard. Le maréchal, Presque évanoui, laissait tomber la tête sur les mains d'un de ses officiers qui soutenait avec anxiété ce précieux fardeau. Ce fut sur le petit pont que le cortège s'arrêta, en voyant l'Empereur tout ému, fondant en larmes, et qui accourait au devant de son ami...

Un altro esempio di fedeltà alle testimonianze dirette si ha per la figura a pagina 127 del saggio di F. Robichon. Per quest'immagine molto particolare Job si è basato sulla descrizione di M. de Bausset: “je n'ai jamais vu de spectacle plus étrange et plus bizarre que celui que présentait le feu de bivouac des Grenadiers de la Garde Impériale, sur la grande place de l'Archevêché où logeait l'Empereur. Une flamme, claire et brillante, alimentée par des guitares, des mandolines...”. Job non è solo alla ricerca di precisione storica per la narrazione dei fatti ma vuole rendere credibili e verosimili le espressioni dei suoi personaggi. Per *Louis XI*, mette in posa un amico e lo fotografa. Le pose e le espressioni di questi scatti sono utilizzati per la costruzione delle tavole. A. de Rochas in *Les Sentiments, la Musique et le Geste* riproduce due fotografie che fanno parte di una serie proveniente dall'atelier di M. Jacques Onfroy de Bréville. Una di queste rappresenta *La France à qui l'on vient d'arracher l'Alsace et la Lorraine*: “C'est une mère qui, dans sa douleur, n'a plus la force de se tenir debout; elle s'effondre sur ses talons et, levant ses yeux baignés de larmes, elle soutient avec ses deux mains sa tête vacillante”. Questo tipo di procedimento forse può spiegare i visi contratti come in una smorfia delle sue raffigurazioni e le espressioni un po' innaturali. Il suo modo di lavorare, dai dise-

gni preparatori istintivi e imprecisi a quelli finali degni per perfezione esecutiva, è assimilabile a un procedimento fotografico (tavola 24 figure J.11 e J.12). Tutti i piani della superficie sono a fuoco e sono trattati con identica precisione per rendere una visione allucinante della storia. L'inserimento di colori pallidi e tenui permettono al filone irrealistico e mitico di addentrarsi nelle maglie strette della documentazione storica. Job è, in questo senso, molto vicino agli artisti simbolisti. Il modo di procedere di Job è riassumibile in poche fasi. Si analizzi ad esempio il caso di Bonaparte in Egitto. Job parte dall'idea di Napoleone in Egitto quindi si ispira direttamente a un quadro di Gérôme e, rispetto a questo, inverte il disegno specularmente. Le fonti di ispirazione sono spesso custodite nel gabinetto delle stampe della Biblioteca Nazionale dove consulta i fondi di antiche incisioni. Per la storia del primo Impero studia le collezioni Long, de Vinck, Hennin e la serie *Histoire de France*. Una ricchissima iconografia è riunita nell'opera di Dayot *Napoléon raconté par l'image* la cui copia personale, dalla copertina verde con impresso il monogramma "N", è oggi nel suo ufficio al museo di Metz. Job assimila le immagini di chi l'ha preceduto e ce le ripropone in diversi modi: riscrittura di una composizione nota (*Napoléon parcourant le champ de bataille d'Eylau* di Gros), imitazione o *pastiche* spesso arricchito di humour (*L'Empereur dans son bureau* di David, 1814 di Meissonier, *La Revue de Longchamps* di Détaillé), oppure innovazione, creazione originale. In ogni caso lascia impresso nei disegni il suo marchio stilistico: rinnova l'iconografia storica introducendo humour e umanità. Per i dettagli procede in diversi modi: per la tavola del "Divorzio" disegna la prospettiva della scala su un lucido. Per l'"Addio a Fontainebleau" scatta una fotografia dallo stesso punto di vista che troveremo nell'illustrazione (tavola 30 figure n. J.23 e J.24).

La maggior parte dei suoi album sono impressi per cromolitografia o cromotipoincisione. Tecnicamente diverse offrono esiti estetici opposti: la prima (in *Jouons à l'Histoire*) crea un tono finale degli inchiostri più freddo, la seconda (in *Louis XI, Bonaparte, Napoléon*) è facilmente individuabile per i colori più vivaci e ricchi di toni. In entrambi i procedimenti si possono rilevare differenze nei colori da un'edizione all'altra. Job controlla il tiraggio dei suoi album e la qualità estetica del prodotto finale senza lasciare nulla al caso. Dal 1877 le copertine a colori illustrate hanno una grande diffusione. La rilegatura industriale riccamente illustrata diviene un elemento indispensabile per l'immagine di un libro. La copertina dà un campione illustrato sintetizzante lo spirito dell'intera opera. Quelle di *Bonaparte* e *Napoléon* sono le più riuscite. I disegni degli album o dei periodici appartenevano all'editore. La casa editrice Hachette ha riutilizzato i disegni del *Mon Journal* per delle riedizioni talvolta infedeli. Job era pagato a forfait, diritti compresi. Verso il 1900 Job prende contatti con Querenet, amico d'infanzia divenuto celebre avvocato di Parigi perché un editore si era impossessato di una sua tavola facendola colorare impropriamente e sotto la quale aveva fatto stampare una legenda incomprendibile vendendone duecentomila esemplari. Problemi simili con *Murat* edito da Hachette nel 1903 vittima di un'infelice edizione presso l'editore Copernic nel 1980. Una casa editrice ha recentemente riedito il *Bonaparte* con un testo diverso annullando in questo modo la complicità esistente tra la storia e l'immagine. Per concludere il discorso sulla carriera artistica di Job non si possono dimenticare le opere specializzate in uniformi uscite tra il 1898 e il 1905. Nelle *Mémoires de César Chabrac* commette l'errore, comune all'epoca, di rappresentare i corazzieri del 1806 con le tenute del 1813. *L'Épopée du costume militaire François* è il suo primo lavoro colto. La tenuta militare ha delle ragioni pratiche, tattiche e storiche che riassumono un'epoca. *Tenues des troupes de France* comporta qualche "licenza". In un articolo della *Sabretache* (1934), Albert Depreaux s'interroga sull'esattezza di *Tambour des grenadiers des gardes françaises*:

Il nous reste maintenant à tenter de démêler l'extraordinaire imbroglio que présentent dans les *Tenues des troupes de France* aussi bien le dessin colorié de Job que l'article qui lui sert de commentaire. Le dessin, très soigné comme détails, est une curieuse interprétation de deux tableaux originaux, les numéros 2157 bis et 2255, du musée de Versailles. Pour établir son tambour, le dessinateur, tout en observant les principaux détails de galonnages aussi bien que les ornements de la caisse, a modifié ceux de la mitre au point de les rendre méconnaissables. Job a bien laissé sur le bonnet les armes de France surmontant trophée et drapeaux, mais a supprimé, sur le bandeau, le rocher caractéristique entouré par les flots pour le remplacer par un soleil d'argent emprunté au tableau du grenadier "mitre" et ceci fait, tout en connaissant certainement en tant qu'homme de France les différences essentielles de deux drapeaux, Cent-Suisses et Gardes-Françaises, il n'en a pas moins intitulé son travail: "Tambour des Gardes-Françaises". Devine qui pourra!

Nonostante qualche infedeltà, l'opera in questione è di riferimento presso gli eruditi. Dopo la guerra Job si interessa di cinema collaborando alla realizzazione di alcuni film per la sua approfondita conoscenza di storia del costume. Si ricordi il film *Miracle des loups* uscito il 13 novembre 1924 all'Opéra di Parigi, prodotto dalla Société des Romans historiques, per la regia di Raymond Bernard. Job ne ha disegnato i costumi ¹¹⁵. Questo grande affresco storico tratto dal romanzo di Dupuy-Mazuel, narra il regno di Luigi XI alla maniera di Job.

Questa lunga ma dovuta parentesi sulla vita e l'opera di Jacques Onfroy de Bréville è stata necessaria per delineare con precisione il valore storico e culturale del disegnatore francese. Il saggio critico di François Robichon ¹¹⁶ da cui sono state tratte tutte queste informazioni precise e storicamente documentate ci risulta essere l'unico esistente. La rivalutazione della sua arte è stata recente. Non esistono testimonianze sulle motivazioni che hanno spinto Stanley Kubrick a raccogliere numerosissime immagini di Job. Non sappiamo se il regista abbia trovato testi critici che lo abbiano portato precocemente a cogliere l'importanza artistica del suo operato. Le immagini raccolte nel *Picture File* provengono da testi illustrati. Si notino la figura n.N.9 tavola 15 in cui la riproduzione fotografica accoglie all'interno della cornice l'immagine e il testo scritto. Non ci è dato sapere se i testi fotografati fossero di proprietà del regista o provenissero da prestiti bibliotecari come testimonia Emilio D'Alessandro ¹¹⁷ il fidato collaboratore del regista. È certo che Kubrick, da autodidatta, quando non sapeva o non era sicuro di qualcosa, chiedeva ai massimi esperti del settore. Kubrick ha trovato nelle immagini di Job caratteristiche affini al suo modo di sentire e di operare: propensione verso il caricaturale e lo humour, l'intento didattico-pedagogico, l'unione di verità storica e fiabesco, acribia filologica, documentazione storica e ispirazione da testi iconografici (pittorici) del passato e un controllo totale in "post-produzione". I due artisti sono ulteriormente accomunati dall'impiego della pratica fotografica come mezzo per decidere le "inquadrature". Job termina la sua carriera come costumista e scenografo approdando alla forma d'arte più adatta a realizzare le sue ardite e innovative "inquadrature" realizzate nei disegni. Le fasi di ricerca, progettazione, esecuzione e post produzione trovano un identico modello di attuazione anche se con tecniche artistiche diverse tra loro.

¹¹⁵ « Le Courrier cinématographique », n.48, 29 novembre 1924.

¹¹⁶ François Robichon, professore di storia dell'arte all'università Lille-III. Nato nel 1954 è specializzato in iconografia storica e militare. Ha pubblicato sulle riviste: *Tradition, Uniformes, Revue historique des Armées, Revue de la Société des Amis du Musée de l'Armée*. Crea ed è presidente dell'Associazione degli amici di Édouard Détaillé. Ha pubblicato una lussuosa edizione edita dal Ministero della Difesa francese e dalla casa editrice Herscher, *L'Armée française vue par les peintres 1870-1914*.

¹¹⁷ Vedere in appendice la sezione dedicata alla biografia inedita di Emilio D'Alessandro a cura di Federico Greco.

III.1.14 L'iconografia di Napoleone I nelle arti visive.

Complessivamente le immagini del *Picture File* coprono l'intera produzione artistica, per numero e tecniche esecutive, che si è sviluppata nel corso di due secoli. L'iconografia di Napoleone I raccoglie tutte le rappresentazioni, dipinte, incise, scolpite e realizzate con altre tecniche artistiche riguardanti l'intera vita dell'Imperatore. Le opere a lui coeve furono realizzate a fini propagandistici, quelle successive destinate a evocare la leggenda napoleonica. Napoleone I è il capo di stato più ritratto dell'era post rivoluzionaria. Non esistono ritratti autentici di Napoleone precedenti al 1795. Le immagini che ritraggono l'allievo a Brienne o il giovane capitano d'artiglieria sono creazioni posteriori all'Impero come ad esempio le stampe di Auguste Raffet e Nicolas-Toussaint Charlet. Dopo il 13 vendemiaio nel 1795, gli artisti iniziano a ritrarre l'eroe. Le incisioni sono spesso il frutto dell'immaginazione degli incisori che non l'hanno visto di persona. Lo stesso accade per la prima campagna d'Italia durante la quale è la stampa che si fa carico di narrare dettagliatamente l'accaduto. Vernet e Naudet dipingono le battaglie di Lodi e Arcole ma senza mettere in risalto il generale capo. In assenza del modello, disegnatori e incisori devono fare ricorso all'inventiva per soddisfare il pubblico curioso di conoscere la fisionomia di Napoleone. Solo coloro che fanno parte del suo *entourage* riescono a rappresentarlo in maniera rassomigliante: sono i pittori e scultori che lo accompagnano in Italia e fanno parte della corte che si è costituita nel castello di Mombello presso Milano. Nessuno dei ritratti giovanili ha avuto l'approvazione di autenticità. Due disegni sembrano essere stati eseguiti quando era tenente di artiglieria. La prima è una caricatura datata 1785 trovata sulla pagina di un atlante che lo raffigura in marcia per soccorrere Paoli. L'autenticità è messa in discussione a causa della dicitura Bonaparte e non Buonaparte sul disegno. Il secondo disegno è un profilo di Bonaparte a matita di un certo Pontornini eseguito a Tournon nel 1785. Questo disegno apparso nel 1853 ha abbagliato diversi storici tra cui Armand Dayot che vi vede la più antica testimonianza grafica della figura di Napoleone che egli data per errore al 1783 collocandola nel periodo di Brienne. Nel 1914, lo studio di un disegno di Paul Dupuy riporta che l'acconciatura non abituale per l'epoca nei reggimenti di artiglieria e le similitudini con un'incisione del 1796 di Appiani che rappresentano il generale a capo dell'armata d'Italia, fanno pensare a un falso. Inoltre non vi è traccia di un Pontornini né nell'*entourage* di Napoleone né come artista corso. In una lettera che Napoleone inviò al fratello Giuseppe datata 25 giugno 1795 esprime la volontà di farsi fare un ritratto da donare a Desideria Clary ma quest'opera non è mai stata localizzata. Un disegno a matita ripassato ad acquerello del 1796 per mano di Giuseppe Longhi datato e firmato sul retro, è stato trovato di recente. Due artisti sono considerati i primi ad avere ritratto Napoleone: Andrea Appiani e Antoine Jean Gros¹¹⁸. Essi facevano parte di quella cerchia di artisti invitati da Bonaparte a seguirli nelle campagne in Italia ed entrambi mostrano un generale dalla fisionomia ben precisa. Due altri artisti contribuiscono alla diffusione della stessa fisionomia: Jean Urbain Guérin, miniaturista di Strasburgo, ritrattista della corte di Luigi XVI e Louis Albert Guislain Bacler d'Albe, cartografo di Bonaparte, realizza un ritratto fortemente ispirato alla tela di Gros. Queste quattro opere codificano i tratti fisiognomici del giovane condottiero: viso magro, sguardo penetrante, naso aquilino, mento volitivo, capelli lunghi modellati a "orecchie di cane" come voleva la moda del tempo corrispondenti alle descrizioni di coloro che avevano incontrato personalmente il generale. Dopo la vittoria di Rivoli, al suo ritorno a Parigi, gli artisti fanno a gara per vederlo e raffigurarlo. In questo periodo abbonda la produzione di medaglie, incisioni, ritratti, busti che danno il via al culto della personalità. Durante la campagna

¹¹⁸ *Général Bonaparte au pont d'Arcole.*

d'Egitto la produzione di immagini che lo raffigurano diminuisce drasticamente. I grandi dipinti che mostrano gli episodi della campagna d'Egitto sono infatti realizzate sotto l'Impero (*Battaglia delle piramidi* di Gros è del 1811). I ritratti di Napoleone datati dopo il 1798 e prima del 1800 sono soprattutto disegni e schizzi fatti dagli artisti al suo seguito come quelli di André Dutertre (profili). Il colpo di stato del 18 brumaio e la presa del potere segnano l'inizio di una produzione artistica che mira alla glorificazione del nuovo padrone di Francia. Abbondano i ritratti equestri (David, Gros, Regnault), i primi quadri di battaglie (la battaglia di Marengo di Lejeune) e le allegorie (Prud'hon). Alcuni come David, Appiani e Ingres sono già assorbiti dalla logica idealizzante mentre Isabey e Gros riportano ancora un'immagine fedele alla sua fisionomia. A partire dalla prima campagna d'Italia, Napoleone è oggetto di rappresentazione allegorica. È soprattutto nelle incisioni che questo tipo di rappresentazione trova il suo mezzo espressivo d'elezione. Anche la pittura s'impraticisce di allegoria soprattutto sotto il Consolato. Napoleone non amava essere raffigurato in mezzo a simboli e fece sopprimere le figure alate dalla tela di David *La Distribution des Aigles* e rifiutò il suo ritratto scolpito da Canova che lo voleva nudo alla maniera delle divinità greche. L'ultimo rifiuto dell'imperatore di posare per un ritratto è per David e il suo *Bonaparte au Grand-Saint-Bernard. Bonaparte à la Malmaison* (1802) di Isabey e *Bonaparte, Premier Consul* (1803) di Ingres mostrano per la prima volta Napoleone con la mano sinistra nella giacca sbottonata. Questa licenza iconografica retorica lo allontana dalle rappresentazioni belliche che esaltano le sue virtù di guerriero per mostrare qui il Primo Console nell'atteggiamento calmo del legislatore. Questa postura che simbolizza la ponderazione origina nella posa oratoria del filosofo greco Eschine rappresentato nella statuaria antica. Tutte le rappresentazioni ufficiali realizzate sotto il Consolato e l'Impero mostrano Napoleone in atteggiamenti di equilibrio e moderazione. Il primo esempio di questo tipo iconografico è *Napoleone in visita agli appestati di Jaffa* di Gros. Nel 1803 Vivant Denon è nominato da Napoleone direttore delle arti: a lui spetta la committenza e la scelta degli artisti. La legittimazione del potere trova il suo apice espressivo nella grande tavola dell'incoronazione e nei ritratti di Napoleone in vesti imperiali: Gérard (1805); Girodet-Trioson (1812); Robert Lefèvre. I simboli richiamano l'Impero romano (la corona di alloro), la monarchia dell'Ancien Régime (il mantello bordato di ermellino) e l'Impero carolingio (il trono, lo scettro, la corona imperiale). Nel suo ruolo di unificatore di una Francia divisa da anni di guerra civile vuole apparire come il rappresentante di una dinastia che succede ai Borboni e come un sovrano repubblicano. In questi ritratti la somiglianza è accessoria, l'identificazione avviene tramite i simboli del potere. Questo richiamo all'antico è ancora più evidente nelle statue e nei busti neoclassici di Chaudet, Bartolini e Canova. Per le scene di battaglia un nutrito gruppo di artisti gareggia per celebrare le vittorie imperiali. La propaganda maschera i fallimenti e gli errori tattici. L'Impero, nella persona di Vivant Denon, organizza concorsi di pittura per premiare colui che realizzerà l'opera più vicina ai dettami del potere. Una grande varietà di stili è espressa da queste opere: il naturalismo di Carle Vernet, il pre-romanticismo di Gros e Girodet-Trioson, il neoclassicismo di Hennequin e Debret, il romanticismo del giovane Horace Vernet. Sono due i filoni iconografici della pittura di battaglie: scene incentrate su Napoleone e lo stato maggiore nello spirito di pittori quali Parrocel, Gros, Vernet, Gautherot e tele basate su una struttura topografica che mostrano il campo di battaglia nella sua totalità come in Van der Meulen e ampiamente eseguite da Louis-François Lejeune. In queste scene di carattere militare Napoleone è spesso rappresentato a cavallo circondato dai marescialli in un'attitudine che ricorda la statua di Marco Aurelio. Non lo si vede mai combattere né brandire un'arma contrariamente al Murat dipinto da Gros nella battaglia di Aboukir con la spada in mano mentre attacca i nemici. Napoleone è sempre raffigurati in un atteggiamento di quiete anche sui luoghi di battaglia: è in "po-

sa". Un'altra modalità di ritratto ufficiale è quello che vede Napoleone in uniforme in piedi o a cavallo. Le immagini che lo presentano in posizione eretta obbediscono a codici iconografici rigidi. L'ambientazione è uno studiolo di lavoro in cui non compaiono gli elementi del potere come lo scettro, il globo, la mano della giustizia o la corona per lasciare il posto alle decorazioni che ornano la sua uniforme. Napoleone posa con l'atteggiamento calmo del legislatore con una mano inserita nel gilet e con l'altra indica i fogli appoggiati sullo scrittoio. Questi possono essere o trattati o testi legali (nel ritratto di David è raffigurato un estratto del Codice Civile). Lievi variazioni sono concesse nei diversi ritratti: due differenti tipi di uniformi e gli interni possono essere quelli delle Tuileries o quelli del castello di Saint-Cloud. Robert Lefèvre fu il principale pittore di questo tipo di ritratto seguito da François Gérard e David. Le rappresentazioni di Napoleone a cavallo sono più frequenti nei dipinti di battaglie che nei ritratti individuali. Quello di David (*Bonaparte che valica il Gran-San-Bernardo*, 1801) è sicuramente quello che più si è sedimentato nell'immaginario collettivo e che tende ad eclissare tutte le altre immagini del genere. Riprodotto cinque volte da David e dal suo atelier è oggetto di ampia diffusione grazie a copie e incisioni. Da questo momento Napoleone decide che non è più necessario fare da modello e mettersi in posa: "Ressemblant? Ce n'est pas l'exactitude des traits, un petit pois sur le nez qui font la ressemblance, C'est le caractère de la physionomie ce qui l'anime qu'il faut peindre. [...] Personne ne s'informe si les portraits des grands hommes sont ressemblants, il suffit que leur génie y vive"¹¹⁹. Alcuni artisti cercano di ritrarre Napoleone a sua insaputa. Per la loro spontaneità questi schizzi sfuggono ai codici dello stile all'antica che ricalca il volto dell'Imperatore su quello degli imperatori romani. Durante il Direttorio e il Consolato, Gros, David e Isabey avevano già realizzato degli schizzi dei tratti di Napoleone. Durante l'Impero, Girodet approfittando di una messa al palazzo di Saint-Cloud coglie i tratti dell'Imperatore nel 1812 (museo di Châteauroux): i quarantatré anni paiono sessanta e i segni della fatica e patologie fisiche hanno segnato duramente la sua fisionomia. Lo stesso anno dipingerà il ritratto di Napoleone in abito imperiale con tutt'altro stile. Altre testimonianze lo documentano in mezzo ai suoi soldati sul campo di battaglia: Benjamin Zix lo raffigura assopito durante un bivacco a Wagram e una delle immagini più rappresentative di Napoleone durante la ritirata di Russia è il disegno di Faber du Faur che si riscalda le mani a Pnewa. Sotto il regime napoleonico la stampa è soggetta a censura e non può esprimersi negativamente sul capo di stato. Sono vietati i disegni anti napoleonici. La caricatura conosce una grande diffusione nei paesi contrari alla politica napoleonica. L'Inghilterra, già critica della Rivoluzione, smantella tutti i codici iconografici ufficiali e ridicolizza in ogni modo la figura di Napoleone. Isaac Cruikshank, Thomas Rowlandson, John Cawse realizzano disegni feroci senza arrivare alla crudeltà impietosa di James Gillray che condanna il regime ritenuto illegittimo e ritrae "Boney" come un pericoloso folle pronto a divorare l'Europa. Meno conosciuti ma ugualmente efficaci nella loro critica sono i caricaturisti russi.

Dopo la campagna di Russia fino ai Cento Giorni, le opere che celebrano la gloria di Napoleone vanno riducendosi in numero. Alcuni progetti non vedranno mai luce o rimarranno allo stadio progettuale come per esempio quello di Gros su un episodio della campagna di Russia intitolato *L'incendio di Mosca*. Solo alcuni ritratti e busti sono realizzati durante questo periodo. Dopo la prima abdicazione gli artisti si riavvicinano a Luigi XVIII. Gros Gérard, Lefèvre diventano pittori ufficiali dei Borboni mentre David, fedele a Napoleone, preferisce l'esilio a Bruxelles. Dopo la caduta dell'Impero i quadri e le sculture ufficiali sono trafugate o distrutte come la statua di Napoleone di Chaudet che ornava la colonna Vendôme del 1816.

¹¹⁹ É.-J. Delécluze, *David, son école et son temps*, 1855, p.232.

Per quanto riguarda le impronte per la maschera mortuaria di Napoleone la controversia circa l'originalità non è ancora stata risolta. Esistono almeno quattro maschere: quella di Arnott, quella di Antommarchi molto contestata ma considerata quella definitiva, quella di Burton e quella al museo di Baden (presa dal vivo). Ognuna offre un'immagine diversa della fisionomia di Napoleone.

La leggenda del martirio in esilio acquisisce linfa vitale con la pubblicazione del memoriale di Sant'Elena secondo il racconto di Emmanuel Las-Caze nel 1823. Horace Vernet e Steuben lo dipingono prigioniero e sul letto di morte ispirandosi al testo di Marchand o Las-Caze. Rifiutati al Salon dalla Restaurazione, *L'apoteosi di Napoleone* dipinta nel 1821 da Horace Vernet è una delle prime opere significative: mostra la tomba dell'Imperatore circondata da Kléber, Desaix, Lannes, Lasalle e Ney. Steuben ritrae l'esiliato che detta le sue memorie al generale Gourgaud e in *Le otto epoche di Napoleone* del 1826 riassume il percorso militare e governativo in otto bicorni. Si consolida in Francia l'immagine leggendaria del condottiero.

III.1.15 Le note di Kubrick sul progetto.

Per terminare l'analisi delle fonti iconografiche napoleoniche è necessario soffermarsi sulle rare indicazioni di regia nascoste all'interno della sceneggiatura e riportando, successivamente, gli appunti autografi di Kubrick contenuti nel volume *Notes*. Il termine "indicazioni di regia" non è appropriato per definire le modalità operative che Kubrick dissemina all'interno del testo scritto. Refrattario ad ogni decisione stilistica prima di iniziare la fase delle riprese, Kubrick traccia un canovaccio su cui le prove con gli attori, le *location* e la risoluzione dei vari problemi tecnici decidono un modo di narrare per immagini. I pochi termini rintracciabili all'interno della sceneggiatura sono però estremamente indicativi di una concezione visuale, fotografica, già delineata nella mente del regista. L'atmosfera delle scene è già costruita su carta, ora con descrizioni e termini scientifici-matematici, ora con aggettivi che rimandano a un particolare stato d'animo. Il *fade in* della scena 1 fino al *fade out* della scena 14 indicano che le prime tredici scene sono un blocco, una sezione ben strutturata dei sei blocchi o parti che compongono l'intera sceneggiatura. Il film inizia con un'atmosfera calma e accogliente: notte, lume di candele, senso di protezione in un'immagine d'altri tempi. La scena 1 è una veduta sul calore e affetto domestico. Napoleone "dreamily sucks his thumb" e il tema dei sogni e l'atmosfera "dreamlike" investiranno tutto il corso della sceneggiatura. La scena 3, nel dormitorio di Brienne, Il giovane Napoleone è descritto come "sun-tanned" in una stagione dominata da neve e ghiaccio, sottolineando il suo sentirsi fuori luogo, per origini e condizioni economiche, rispetto ai suoi compagni di scuola. Gli esterni giorno a Brienne (4) sono ambientati in: "A lovely, late-summer afternoon" mentre con una breve frase Kubrick decide le atmosfere degli esterni giorno delle esercitazioni militari del giovane Napoleone (7): "A calm, winter day, snow on the ground". Le indicazioni climatiche sembrano ossessionare il regista che non dimentica, ad ogni cambio di scena, di caratterizzare il momento preciso della giornata e le condizioni meteorologiche:

EXT. FIELD – DAY

(8)

The edge of a wood near Valence. A windy, spring day. Napoleon and nine other young officers are gathered around a leathery-looking Captain with steel spectacles, who is instructing them in the art of map reading. The map, about four feet wide, is flapping noisily in the heavy gusts of wind, despite the four pairs of knees and hands struggling to hold it flat against the ground.

In altre occasioni il regista americano ritiene opportuno sottolineare le atmosfere acustiche che accompagnano una scena come nell'interno notte della stanza di Napoleone (9): "[...]. Outside we hear the sounds of revelry produced by less conscientious officers". Questa tecnica stilistica che procede per contrasti dinamici narrativi, contenutistici e soprattutto visivi e acustici crea un procedere per "episodi". Ogni scena è un quadro, un'illustrazione a sé stante cui la voce narrante fa da raccordo. Per l'incontro con la giovane Caroline Columbier nella foresta¹²⁰, Kubrick inizia la scena (11) con: "It is a Hazy, summer dawn". Nella scena successiva (12) assistiamo a un brusco passaggio climatico: "It is a witheringly cold winter night, in Lyon". Queste due scene successive presentano due aspetti del femminile così come saranno antitetici le tipologie di donna agli occhi di Napoleone: l'angelo e la prostituta. Più avanti, Joséphine de Beauharnais, simbolizzerà l'unione di questi aspetti contrastanti. Le scene 6, 7 e 8, tutti esterni giorno, sono un montaggio delle esercitazioni militari del giovane Napoleone. I contrasti climatici continuano. La scena 6 ha luogo in una calda giornata estiva, nella 7 è un freddo inverno nevoso e la 8 è caratterizzata da un forte vento primaverile. In quest'ultima scena il capitano e i giovani allievi a fatica cercano di leggere la mappa sollevata ripetutamente dal forte vento. Questo momento è particolarmente interessante e ribadisce il dualismo di opposti che domina tutta la costruzione filmografica kubrickiana. La scena 8 celebra il contrasto fra la mappa, elemento freddo e razionale e il vento, elemento naturale che introduce un motivo di imprevedibilità e incontrollabilità. Questi simboli all'interno dell'immagine suonano come un monito per il futuro del giovane condottiero: la disfatta di Waterloo quando l'inaspettato prende il controllo della lucida tattica militare. La prima vera indicazione di regia è rintracciabile nell'esterno giorno di una strada di Parigi (30):

Dreamlike, slow-motion shots of the cannon firing point blank into the mob on the Rue St. Honore, outside the Convention. They are devastated and there is immediate panic. Murat's cavalry charges them, and the infantry follows with fixed bayonets. There is no sound of the guns. The only sound is Napoleon's calm voice...

Più avanti, l'esterno giorno ambientato in una strada italiana (45), è voluto da Kubrick come: "A spectacular shot of the French army on the march - - about 5,000 men. Music". Molto probabilmente questa imponente immagine sarebbe stata realizzata con una ripresa aerea su espressa volontà del regista.

La scena n.52 è descritta come "A big, exciting shot of about 200 cavalry crossing the stream" e portebbe avere un corrispettivo visivo in alcune immagini contenute nel *Picture File*.

La scena più dettagliata per quanto riguarda topografia e movimenti di macchina è senza dubbio quella riferita alla campagna d'Egitto (64):

EXT. DESERT – DAY

We are inside of a French division square, defending itself against an attack of mameluke cavalry. Each side of the square is formed of three ranks of men, and artillery is placed at the corners. The inside of the square is about the size of a football field, and is virtually empty, except for a small group of officers surrounding Napoleon, and a fairly large group of terrified scientists and intellectuals, dressed in heavy European clothes, mounted on donkeys and camels, and carrying umbrellas.

¹²⁰ J.S. Bernstein definisce questa scena, la 10, "a vignette of a romance that goes nowhere" attribuendole accezioni negative rispetto alla struttura narrativa tradizionale. Ribadisce invece la modalità di procedere di Kubrick per stazioni, episodi, "unità non affondabili" come il regista preferiva chiamarle.

Outside the square, the shrieking mamelukes recklessly charge, and are slaughtered by the disciplined and accurate wall of French muskets.

The scene will be shot only from inside the square, and from this vantage point, all we can see, over the heads of the defending French troops and clouds of dust, are the tops of the mamelukes.

[...]

L'impostazione grafica e l'inquadratura voluta da Kubrick avvicinano molto quest'immagine alla modalità di illustrare la storia di Job che abbiamo già dettagliatamente preso in analisi poco sopra. Ancora una volta possiamo affermare con una certa sicurezza che le immagini raccolte dal regista come base documentaria per il film sono entrate in sceneggiatura in forma scritta e sono facilmente identificabili e attribuibili.

La componente sonora gioca un ruolo fondamentale nel dare atmosfera alle scene. Si consideri ad esempio le scene successive (65 e 66) che vogliono la stessa base musicale ma accompagnano due immagini diametralmente opposte:

INT. MANSION MURAD BEY – NIGHT

The captured mansion of Murad Bey, leader of the mamelukes. French-Arabian orgy - - quiet, cool, soft music, occasional male voice, low female laugh; Murat, Marmont, Berthier, Monge. Not Napoleon.

INT. NAPOLEON'S OFFICE IN MURAD BEY MANSION – NIGHT

But Napoleon is at work. He has taken over a large room, grouped several tables into an L-shape, and has made it into an office. [...]. We hear the continuation of the music from the previous scene. [...].

L'analisi delle prime 13 scene della sceneggiatura permette di ribadire come, con estrema economia di mezzi iconografici, verbali e musicali, Kubrick riesca a riassumere i primi venti anni della vita di Napoleone. Ogni scena è una vignetta, un quadro. Le 13 scene si susseguono a ritmo incalzante comunicando allo spettatore un caleidoscopio di colori per gli occhi e di emozioni per l'anima: amore materno, senso di solitudine, dure esercitazioni militari, primo amore, primo approccio sessuale, violenza. Le stagioni si alternano in questa successione di opposti: inverno, estate, inverno, primavera, estate, inverno, estate. Gli stati d'animo seguono lo stesso andamento irregolare: calma e armonia nella scena introduttiva seguita da disordine e senso di divisione (il collegio di Brienne) e così via fino alla scena 13 e al *fade out*. Le prime tredici scene hanno un andamento episodico saltando da una scena all'altra senza un centro reale di connessione tra le stesse che non sia la vita di Napoleone. Il personaggio di Napoleone è il motivo per cui esistono queste sequenze: immagini illustrative di tappe della giovinezza, figurine di un album per ragazzi arricchite dalla voce narrante. In questo modo Kubrick riesce a presentare in modo impeccabile le variazioni di umore e la complessità della psicologia del protagonista: "complex and varied moods". È facile ipotizzare che la macchina da presa di Kubrick avrebbe optato per l'estetica del rettilineo, dell'ortogonale, del simmetrico e del prospettico imbevuta di eleganti e bilanciati movimenti di macchina prossimi al sentire dell'età della Ragione. Come in *Barry Lyndon*, le scene di battaglia avrebbero trovato migliore espressione visiva attraverso innovativi e arditi metodi di ripresa come già Kubrick aveva deciso scegliendo riprese aeree e otando per le illustrazioni di Job, Bombléd, Girbal. La sceneggiatura suggerisce che il *Napoleon* sarebbe sta-

ta un'esperienza visuale estrema¹²¹. *Barry Lyndon* sembra nato dalle ceneri del *Napoleon* e rimane il suo parente più prossimo.

È interessante terminare l'analisi del *Napoleon* con alcune osservazioni riguardanti i documenti esposti alla mostra itinerante di materiali kubrickiani che ha toccato la città di Roma nell'autunno del 2007 e quelli contenuti nel volume *Notes* di Alison Castle per Taschen. Al Palazzo delle Esposizioni, dal 6 ottobre 2007 al 6 gennaio 2008, Roma ha ospitato la mostra itinerante sul regista americano voluta dagli eredi e allestita dal Deutsches Filmmuseum. Testimonianze inedite, documenti, materiali, suggestive ambientazioni sceniche hanno dato inizio a una nuova lettura dei testi kubrickiani su basi più scientifiche. In mostra erano esposti il trattamento del 22 novembre 1968, la lettera di Audrey Hepburn datata 17 novembre 1968 in cui rifiuta il ruolo di Joséphine, il *Napoleon* di Felix Markham del 1966 con annotazioni di Kubrick, il taccuino, lo schedario e i disegni per i costumi di David Walker (Mme Récamier, 1795 e Joséphine Directoire, 1795). Molto interessante, per l'analisi impostata fino a questo momento, la presenza di un armadio in legno con ante in vetro trasparente chiuse a chiave, in cui erano chiaramente leggibili i titoli dei libri in esso contenuti: *The Versailles love* di Pierre Gaxotte e Jacques Perret con immagini di Maurice Toussaint¹²² (tavole 1 e 2), *Napoleon raconté à tous les enfants* di Guillaume Raoul illustrato da Maurice Toussaint e Jean Steen, *Uniformes de la Garde Imperiale*, vari testi con i titoli generici di *Memoirs of Napoleon* e *Life of Napoleon*, due testi di cui non è stato possibile identificare l'autore ma dal titolo esatto di: *The Personality of Napoleon* e *The Empress Josephine, Napoleon's Mother* di Clara Tschudi e *Napoleon at Home: the Daily Life of the Emperor at the Tuileries* scritto da Frédéric Masson e illustrato da Félicien De Myrbach¹²³. Non sappiamo con quale criterio siano stati scelti e messi in mostra a Roma questi testi napoleonici invece di altri. Con un certo margine di sicurezza possiamo affermare che Kubrick abbia consultato, se non addirittura posseduto, copia del *Napoleon raconté par l'image d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres* di Armand Dayot del 1902. Alcune illustrazioni possono essere state reperite grazie ad altre fonti in quanto più note, pubblicate e diffuse ma altre, presenti nel *Picture File* devono provenire da questo volume. La mia copia edita nel 1902 riprova a pagina 5 "Bonaparte élève à l'école militaire. D'après une lithographie de Charlet". Un'analisi non troppo attenta potrebbe fare cadere in errore e credere che l'immagine catalogata da Kubrick al numero 1963 sia la stessa. Le due immagini in questione sono pressoché identiche con l'eccezione di figure ed oggetti sullo sfondo. L'immagine conservata dal regista ha come tema lo stesso soggetto ma l'autore di questa litografia è Raffet. Kubrick si dimostra attento a tutte le varianti di uno stesso soggetto anche quando queste differiscono per minimi dettagli. L'immagine numero 82 "Napoleon with troops at attack on isles de la Madeleine (Sardinia) corrisponde a quella a pagina 6 del volume di Dayot: "Bonaparte fait ses premières armes en Sardigne. D'après une lithographie de Raffet". Dal 1788 al 1796 ossia dall'uscita da Brienne alla battaglia di Arcole, le rappresentazioni della figura di Napoleone sono in generale prive di interesse artistico. Gli anni tra queste due date vedono pochi eventi memorabili interessanti per pittori e illustratori. Uno di questi è proprio la spedizione in Sardegna. Da-

¹²¹ Si pensi a come Kubrick descrive l'armata francese che attraversa Mosca deserta: "an eerie ghost town".

¹²² Maurice Toussaint (Fontenay-aux-Roses, 5 settembre 1882- Lione, 1974) pittore, disegnatore e illustratore francese. Il padre è il pittore e incisore Henri Toussaint. La sua reputazione si struttura sulla sua magistrale abilità nel trattare i soggetti militari. Ha illustrato numerose opere sulle armate francesi dell'*Ancien Régime* e sulle armate napoleoniche. A lui si devono anche le splendide illustrazioni per la rete ferroviaria. Infine ha illustrato numerosi romanzi storici e polizieschi.

¹²³ Di Myrbach sono raccolte numerosissime immagini nel *Picture File*. I dipinti e i disegni di questo artista sono estremamente adattabili a una visione cinematografica. Le inquadrature di alcune immagini in particolare (tavola 11 n.2) sono affini alle inquadrature kubrickiane.

yot si sofferma su un particolare della vita privata di Napoleone che abbiamo già avuto modo di analizzare dettagliatamente in precedenza: a Valence dove debutta nella carriera militare in qualità di tenente del reggimento de la Fère, scrive *Dialogue sur l'amour*¹²⁴ abbandonandosi alla tenera passione ispiratagli da Caroline Du Columbier, sfruttata in sede iconografica dai pittori di scene di genere e aneddotiche. Dayot si stupisce di come ancora nessuno avesse realizzato una stampa della scena idilliaca in cui Bonaparte raccoglie le ciliegie in compagnia di Mlle Du Columbier. Kubrick si dimostra un ricercatore instancabile e rintraccia l'immagine di cui però non conosciamo né il nome dell'autore, né l'anno di esecuzione o la tecnica artistica impiegata per realizzarla. A pagina 26 il ritratto di Bonaparte: "Portrait de Bonaparte. Gravé à Milan en 1796 è conservato da Kubrick al numero 12204: "Italian portrait of 1796" che insieme al numero 31 "Napoleon portrait of. In 1785. By Pontornini. (Doubts a sto authenticity)" ancora oggi sono studio di accese controversie per stabilirne autenticità e attribuzione dell'opera. L'immagine giapponese e lo stampo per dolci (n. 5034 "Cake mould with busto f Napoleon/ pagina 95 di Dayot: "Moule à gaufres orné de l'image de Napoleon. Collection de M. Paul Le Roux) già analizzati precedentemente sono un esempio di come alcune rarissime immagini abbiano come fonte primaria il testo di Dayot:

Mais voici qui prouve bien encore que la légende napoléonienne a traversé toute l'étendue des mers et aussi connue à l'ombre du Fusyama que dans les forêts de l'Estramadure.

Avant d'écrire ce livre, j'eus l'occasion de feuilleter un album japonais intitulé *L'Histoire du grand Napoléon*.

Cet ouvrage est orné de nombreuses gravures, curieuses surtout pour la naïveté de l'intention, estampes d'un dessin Presque enfantin et brutalement coloriées, comme des charges de Cruikshank.

[...]

Pour retrouver ce très curieux album, j'ai fait de nombreuses mais vaines recherches à travers les collections japonaises les plus riches. Et cependant mes investigations n'ont pas été complètement inutiles, puisqu'elles m'ont valu de M. Tadamas Hayashi, l'érudit japonais bien connu, l'intéressante letter suivante, qui est un Vèritable enseignement historique:

'J'ai cherché, cher Monsieur, dans tous les coins de la maison, et je ne suis pas parvenu à trouver une image ou un livre sur Napoléon. Je vous soumetts donc simplement ce qui est dans ma mémoire. On sait que le port de Yokohama a été ouvert aux Européens en 1860. A cette époque, la guerre entre le Skogun et le Daimio était sur le point de faire explosion. En 1867, le pouvoir esecuti du Skogun fit sa chute et l'avènement de l'Empereur acque eut lieu. C'est durant ces années de guerre civile qu'on fit connaitrela puissance de Napoléon Ier. Otsuki Bankei scrivi huit poèmes sur l'Empereur français, et la France était admirée par tous les Japonais de la révolution.

Je me rappelled que mon père me lisait le soir l'histoire de l'Empire écrite en hollandaise, et moi, tout petit, je me figurais moi aussi devenir un grand home; ce qui m'a decide d'apprendre le français en 1870.

Napoléone t la France étaient donc très à la mode entre 1860 et 1870. Plusieurs traductions de l'histoire de l'Empire ont paru. Quelques-unes sont accompagnés d'illustrations. C'est probablement à cette époque qu'on fit aussi les stampe aujourd'hui introuvables. Je regretted infiniment de n'avoir rien conserve de ce qui était le sujet de mon admiration à l'enfance".

Il y aurait un formidable inventaire à dresser des images napoléoniennes écloses de 1804 à 1815, et répandues aujourd'hui sur toute la surface du globe. Et non seulement des tableaux, des statues, des gravures, des médailles, qui sont innombrables, mais encore de tous ces objets industriels, Presque toujours d'une étonnante naïveté d'exécution, sortes de fétiches par l'admiration populaire, et que le culte pieux et touchant de quelques fervents bonapartistes nous permet de retrouver encore aujourd'hui...La liste en serait trop longue. "Napoléon deviant symbole, fétiche, dieu pénate"¹²⁵.

¹²⁴ A diciassette anni Napoleone scrive: "L'amour fait plus de mal que de bien et ce serait une bienfait d'une divinité protectrice que de nous en défaire et d'en délivrer les hommes".

¹²⁵ Citazione tratta da Henry Houssaye.

A pagina 101 Dayot si sofferma sulla descrizione dei bassorilievi della colonna Vendôme di cui Kubrick cataloga almeno un'immagine. Dayot la descrive come “une illustration géante de la plus formidable des épopées”. La colonna raccoglie in una serie di ventiquattro composizioni scolpite i fatti salienti della Campagna del 1805, da Boulogne alla pace di Presbourg. Queste immagini erano poco conosciute nei dettagli dato che la sua altezza impediva all'osservatore di coglierne i tratti salienti. Grazie ai disegni e alle incisioni di Ambroise Tardieu sulla veduta generale, i piedistalli, i bassorilievi, la statua e le medaglie siamo a conoscenza dei dettagli di quella memorabile Campagna. Le numerose immagini contenute nel *Picture File* che hanno come soggetto soldati invalidi privi di un arto inferiore sono da riferire alla pagina 103 di Dayot: “Dans un tableau, un de ses meilleurs, Debret¹²⁶ a représenté Napoléon attachant en souriant, au milieu des acclamations, la croix de la Légion d'honneur sur la poitrine d'un vieil invalide manchot et privé d'une jambe, qui vient à lui soutenu par un officier de hussards colossal”.

Aggiungiamo alcune osservazioni sui dati riportati nei volumi *Notes* e *Production* del testo di Taschen. Il primo è una testimonianza di come Kubrick fosse un prolifico “annotatore” e del suo amore per i diversi materiali comunemente utilizzati nella scrittura autografa: quaderni, fogli di carta, matite, penne, stilografiche e affini. Su un foglio di carta intestato “Stanley Kubrick”, non datato, il regista riporta appunti autografi scritti con una penna stilografica. Alcune brevi frasi scritte non seguendo la tradizionale griglia gutemberghiana spiccano per apparente eccentricità. La prima, in alto a sinistra, elude gli assi cartesiani e priva di ogni riferimento spaziale galleggia obliqua verso l'alto. Su tre righe Kubrick scrive: “you need distance” ornata da una linea serpentina che avvolge e collega, avviluppando, le tre parole. La frase è riferita a se stesso. Sappiamo da testimonianze e testi critici quanto il regista si fosse immedesimato nella vita di Napoleone¹²⁷. Con queste tre brevi parole Kubrick ricorda a se stesso di mantenere il distacco e la lucidità del giocatore di scacchi nei confronti di una materia, la vita di Napoleone, di difficile gestione per gli stretti tempi cinematografici e di non cadere negli stessi errori del suo protagonista: passione, emotività, ricerca di sicurezza. Sulla destra del foglio il regista aggiunge: “a great challenge”. Subito sotto, su due righe molto ravvicinate la scritta:

silent film
titles – images and music

Kubrick aveva già in mente di creare uno stile narrative lontano dagli abituali modi percettivi dello spettatore degli primissimi anni Settanta. “silent film” assume il significato di predominio dell'immagine sulla parola, rafforzato dai successivi termini: titoli, immagini, musica. Subito sotto iniziano una serie di raccomandazioni a se stesso, numerate. La n.1 sembra la naturale successione di quanto affermato sino ad ora: “dialog is too personal and character like Napoleoni s always banal”. Su questo punto ci sono alcune osservazioni da fare. Da questa frase si deduce che il regista preferisse una sceneggiatura non dettagliata a livello di struttura discorsiva. La stesura del settembre 1969 ci dimostra il contrario offrendo intere pagine di dettagliati scambi di battute tra i diversi

¹²⁶ J.-B. Debret, allievo di David, nasce a Parigi nel 1783 e muore nel 1850.

¹²⁷ Alexander Walker: “Per Stanley il foglio bianco era come uno specchio. Provi a riempirlo di parole ma quello che ottieni è il riflesso di te stesso. E non gli piaceva guardare se stesso. Quando guardi attraverso una macchina da presa vedi tutti gli altri eccetto te stesso. Quando guardi in uno specchio vedi solo te stesso. Quando provi a scrivere ti guardi dentro e questo può essere spaventoso, particolarmente per coloro che usano gli occhi, che sono cameraman o registi”; in Mauro Di Flaviano, Federico Greco, Stefano Landini, *Stanley and Us*, Lindau, Torino, 2001, p. 99.

personaggi. È molto probabile che al *Napoleon* sarebbe accaduta la stessa sorte del *Barry Lyndon*: una sceneggiatura dettagliata anche nei dialoghi e una realizzazione “per immagini” che ha tolto voce ai protagonisti. Un preciso passaggio della sceneggiatura del 1969 però dichiara apertamente l’indicazione espressa nel punto n.1 del foglio in esame:

INT. NAPOLEON’S PARIS HQ – DAY

(30)

Napoleon’s new plush headquarters in Paris. Pencil between his teeth, dividers in one hand, he creeps around on hands and knees on top of a very large map of Italy, laid out from wall to wall. Other large maps cover the table, the couch and other available space.

Murat, Marmont, Junot and Berthier creep around with him, working out various march routes. Appropriate *ad lib* dialogue will cover the action.

At one point, Napoleon and Berthier bump heads.

[...]

Questo passaggio annulla ogni attenzione di Kubrick al dialogo e mantiene alta l’attenzione per la costruzione visiva della scena descrivendo con attenzione posture e disposizione degli oggetti nella stanza. L’ *ad lib*¹²⁸ indicato dal regista conferisce libertà di scelta per i dialoghi in sede di ripresa. Si noti come il termine latino abbreviato si utilizzi spesso negli spartiti musicali dove indica una serie di battute, in genere un ritornello alla conclusione del pezzo o una coda, che può essere ripetuta un numero indeterminato di volte, a scelta dell’esecutore, e che trae la sua origine quasi sempre da un’improvvisazione effettuata nella fase finale della composizione (da cui l’assenza di scrittura). Il termine *ad lib* è comunque il corrispondente colloquiale, nell’inglese orale, dell’espressione originaria. Kubrick sembra dunque attratto dagli opposti: da una parte la griglia rassicurante del dialogo dettagliato che viene poi abbandonato in fase di ripresa in cui più spesso è l’immagine ad assumere significazioni complesse e a parlare per i personaggi, dall’altra una dichiarata volontà di libertà espressiva per i dialoghi ma all’interno di una cornice dettagliata per quanto riguarda la *location*, la disposizione degli oggetti e le posture dei personaggi. Il punto n.2 autografo si struttura visivamente nel seguente modo:

2.

conciseness of brief titles

brevity
title
shot
as sync sound
effect

¹²⁸ *Ad libitum*, espressione della lingua latina che significa “a piacere”, “a volontà”. L’espressione è utilizzata anche oggi con il suo significato letterale per esprimere libertà di scelta da parte della persona in un determinato comportamento.

Anche questo punto ribadisce il lavoro in economia per tutti gli aspetti produttivi e registici. Il volere concentrare al massimo la significazione porta il risultato visivo kubrickiano molto più vicino all'idea di singola immagine fotografica che a una vera e propria sequenza cinematografica. L'immagine statica domina sul trascorrere del tempo in pellicola e il persistere sulla retina di un'inquadratura ricercata e arricchita di significazione fanno collassare il tempo fluido cinematografico. Il punto n. 3 ("unusualness") sottolinea la continua ricerca di Kubrick per l'insolito, per il disorientante a livello percettivo. Il punto n. 6, "power of picture and music", non fa che ribadire un'organicità di intenti da parte del regista: comunicare per immagini e musica come nella migliore tradizione del film muto. Altri due appunti scritti obliquamente rispetto alle convenzionali norme sono il "no conflict MGM" che documenta come la vicenda produttiva sia stata lunga e ricca di discussioni per le parti e "The Burning Secret" che allude all'altro progetto incompiuto dal regista americano¹²⁹.

Nelle note appartenenti agli appunti del "Napoleon Notebook" del 1 luglio 1967 verifico ulteriormente come Kubrick fosse preoccupato per l'utilizzo della parola e il suo ingombro nel formato cinematografico:

Rapid but normal Documentary narrator has 162 words per minute. If the film were 180 minutes long and one-third of it were narrated

60 minutes 162 w p m = 9720 words
Say 10,000

There are about 400 w p page in J H Rose book that would mean his entire life would have to be explained in 25 book pages.

Can this be done?

Dialog 1/3 60 minutes = 80 w p h
4,800 words

There are 9,000 words in a 3 hour film.

Gli appunti autografi datati 28 luglio 1967 vertono su diverse problematiche: strutturare in parole il progetto, il cast, l'uso della *front projection*, i costumi, le scene di battaglia, consulente militare, sceneggiatori. Tra queste, la prima riga è dedicata a: "Researches to organize picture file". Sempre alle fonti iconografiche per la realizzazione del film si riferisce il foglio del 5 settembre 1967. L'ossessione di dovere ridurre cinematograficamente un materiale vastissimo continua a occupare il regista:

¹²⁹ *The Burning Secret* (*Brennendes Geheimnis* è il titolo originale) scritto da Stefan Zweig nel 1914 compariva tra le opere di cui la MGM possedeva i diritti. Kubrick scopre questo romanzo in un periodo che i biografi di Kubrick fanno oscillare tra il 1956 e il 1957 ma più verosimilmente contemporaneamente alla stesura della sceneggiatura di *Paths of Glory*. Il progetto fu abbandonato per alcuni cambiamenti ai vertici della MGM. In questi anni Kubrick dirige *The Killing* e attraversa una fase di crisi matrimoniale con la seconda moglie Ruth Sobotka. La loro relazione terminerà bruscamente. Nel 1957 Kubrick incontra Christiane Susanne Harlan e l'anno dopo, il 6 aprile 1958 nasce la loro primogenita Anya Renata Kubrick. Ritengo che esista un legame tra le parole scritte da Kubrick su questo foglio: "The Burning Secret" e "you need distance". Molto probabilmente la morte improvvisa della sua seconda moglie ha lasciato un segno profondo nel regista che in questa occasione ricorda un romanzo legato a ricordi di vita passata con lei e si impone il distacco e la freddezza.

In television documentary fashion – several minutes can be spent on each important character, introducing them – possibly before any of the film actually starts its major lines. If spent an average of 3 minutes per person you could do 20 in an hour. How will anyone remember them later? Would this be better done “en passant”?

Research:

Parts
Pictures
Maps
Battlefields
Uniforms
Military drill+tactics
Weapons
Musei
Costumes
Props
Interior Décor
Historical

Si noti come il termine “Historical” risulti essere scritto con un inchiostro diverso, probabilmente è stato aggiunto successivamente e comunque appare come ultimo termine della lista.

Gli appunti del 21 maggio 1968 riguardano ancora le immagini:

Picture research
↓
Librarian

Script
↓ ↓ ↓
Fact retrieval Chronology Historia

Punch card?
Or
Miracode
/
or on punch card with transparency

Da queste note possiamo dedurre che una fonte privilegiata per il reperimento delle iconografie fosse la biblioteca come ci testimonia anche Emilio D’Alessandro, il fidato collaboratore del regista¹³⁰, oltre agli acquisti privati che risultano essere numerosissimi. Nel volume *Production* di Taschen ci sono due note numerate di una certa rilevanza:

¹³⁰ Rimando agli estratti inediti della biografia di Emilio D’Alessandro riportati nella sezione apparati.

1. These pictures are intended to give a sense of the visual beauty inherent in the story. They are assembled in a kind of order but they by no means represent a complete review of the major events of Bonaparte's life.
2. Please handle the illustration board carefully to avoid paper cuts.

Da questi appunti sappiamo che le immagini raccolte non dovevano essere intese come vincolanti per una costruzione visiva forte basata su un modello imitativo quanto piuttosto indicare un *mood* generale. Kubrick ci tiene a sottolineare che le immagini non sono raggruppate in un ordine logico prestabilito e non vogliono avvicinarsi all'idea di completezza. Sono solo esempi, episodi, momenti della vita di Napoleone. Il secondo punto documenta la proverbiale attenzione del regista per l'ordine. Amava comunicare tramite note scritte a macchina o di suo pugno con chiunque lavorasse in pre-produzione o durante le riprese. L' "illustration board" doveva avere molta importanza nella fase progettuale dato che Kubrick indica espressamente di maneggiarlo con cura. Un altro appunto datato 15.XI.68 testimonia un commento positivo del regista (evento assai raro) su un kolossal storico:

I recently saw a Roumanian epic film made all by themselves called *The Dacians*. From a production quality standpoint, it was a film that would be difficult to equal in any western country because of the great number of extras and costumes. The quality of the costumes and the sets was superb.

Queste poche righe riflettono la voracità cinematografica del regista che, secondo le dichiarazioni di familiari e collaboratori, era interessato ad ogni tipo di realizzazione su pellicola senza fare caso a qualunque sorta di distinzione tra cinematografia "alta" o "bassa". Ogni espressione artistica poteva avere elementi interessanti cui attingere e questa produzione rumena pare essere stata di grande stimolo per il regista soprattutto a livello visivo per quello che concerne la spettacolarità dei set e dei costumi.

III.1.16 Le immagini del *Picture File* e i paralleli visivi con i film successivi.

Le immagini del *Picture File* sono una fonte inesauribile di analisi. Alcune di esse colpiscono per bizzarria e lasciano l'osservatore in uno stato di sospensione quasi ipnotica in mancanza di un'immediato riscontro razionale per la scelta del soggetto fotografato. La n. 535 "Malmaison gardens. The Cedar of Marengo"¹³¹ suscita più interrogativi che deduzioni così come la n.14651 che riporta "Psyche and Eros" dipinto da Gérard. Quest'ultimo negativo fotografico che non ha un riscontro diretto né nel trattamento né

¹³¹ Rueil Malmaison a otto chilometri da Parigi non è solo la città del passato di Richelieu, Bonaparte, Joséphine de Beauharnais ma è anche la culla dei pittori impressionisti. Per amore di Joséphine Napoleone acquistò nel 1799 la tenuta di Malmaison, luogo di villeggiatura unico nel suo genere. L'Imperatrice Joséphine, eccellente botanica, fa importare duecento piante, quelle che maggiormente amava, dalla Martinica. Magnolie, peonie, mimose, camelie e gelsomini fanno la loro comparsa insieme al roseto composto da più di duecentocinquanta specie e alla serra riscaldata. A Rueil Malmaison dei 1474 etteri, un terzo della superficie è occupata da boschi e foreste. Nel parco di Bois-Préau si ritrovano alberi bicentenari: un faggio rossiccio, un cedro dell'Atlante e il cedro di Marengo fatto piantare dallo stesso Imperatore. Interessante notare che Stanley Kubrick è stato sepolto nel giardino della sua abitazione a Childwickbury sotto il suo albero preferito, un' Araucaria. Il genere comprende diverse specie arboree originarie dell'emisfero meridionale. Le araucarie hanno ramificazioni regolari e simmetriche e disposizione simmetrica (a piani) delle ramificazioni.

in sceneggiatura, si materializza con una certa imponenza alla base dello scalone della sontuosa abitazione degli Ziegler in *Eyes Wide Shut*. Un altro ritorno evidente è la n.4645 “Fountain ornamental in a Paris dining room” che prende le forme della fontana ornata da un gioioso putto in apertura della sequenza del primo amore di Redmond in *Barry Lyndon*. Tra le immagini del *Picture File* troviamo numerosi rimandi all’opera del 1975: la n. 5136 “Napoleon and wounded soldier: ‘Sire, I am a relic of Austerlitz’” anonima, la n. 7251 “Pageboy and disabled soldier” di Job e la n. 6252 “Pensioner disabled soldier” anonima¹³², mostrano ex combattenti che hanno perduto entrambe le gambe dal ginocchio in giù (la 5136) o una sola di esse (in specifico la destra). In *Barry Lyndon* Redmond termina la sua carriera di libertino e la sua arrampicata sociale nello stesso modo, perdendo un arto, differenziandosi nettamente dal finale del romanzo di William M. Thackeray. Anche l’uscita di Redmond e della madre dalla locanda dove era avvenuta l’amputazione e la successiva degenza corrispondono a due immagini del *Picture File* napoleonico: la n. 3561 “Napoleon entering carriage after Waterloo” e la n. 6724 “Pius VII being led to imprisonment” di cui non conosciamo né tecnica artistica¹³³ né l’autore hanno lo stesso impianto visivo della sequenza tratta da *Barry Lyndon*. Non è una coincidenza il fatto che entrambe le immagini raffigurino i momenti di decadenza massimi per le vite di Napoleone e Pio VII. Kubrick probabilmente non a caso si è rivolto a questo impianto iconografico per trasferire in pellicola il momento di massima sconfitta e dolore del suo protagonista irlandese.

L’immagine n. 14009 “Hunt, accident during the. Litograph by C.Vernet” raffigura il fermo immagine di una caduta da cavallo durante una battuta di caccia. Questa litografia, del tutto generica e non particolarmente significativa all’interno delle iconografie napoleoniche, trova il suo significato se confrontata con la sequenza della caduta da cavallo del piccolo Bryan. Anche il romanzo di Thackeray riporta l’evento quindi non possiamo attribuire la scelta visiva completamente al regista ma la modalità in cui Kubrick ce la presenta avvicina notevolmente questa litografia di Vernet alla pellicola. Il regista sceglie un *ralenti* per spiegare allo spettatore cosa è realmente accaduto al piccolo Bryan che vediamo disteso sulla lettiga, pallido in volto. Questa scelta stilistica forza il cinema ad avvicinarsi all’immagine immobile della pittura mantenendo però un certo grado di dinamismo più proprio dell’illustrazione di testi letterari o del fumetto. La n. 14309 “Marie-Antoinette in the conciergerie. Portrait by Sophie Prieur” è un ritratto di Maria Antonietta colta in un momento drammatico della sua vita. Il dipinto del 1793 conservato al museo Carnavalet di Parigi raffigura la donna imprigionata alla Conciergerie. Il negativo di Kubrick è un particolare dell’intero ritratto e realizza un primo piano della regina. Bisogna sottolineare come il regista abbia voluto inserire in didascalia il nome della pittrice di cui esistono scarsissime notizie biografiche o studi critici. Probabilmente voleva annotare un riferimento comunque importante per non confondere questo ritratto con quello eseguito pochi mesi prima da Alexander Kucharski¹³⁴ oggi a Versailles che ritrae Maria-Antonietta sempre alla Conciergerie in abiti, posa e taglio dell’inquadratura pittorica molto simili. Lontani dalla pittura idealizzante e fastosa di corte, la regina ha lo sguardo fisso e perso nel vuoto. Questa immagine corrisponde per

¹³² Questa illustrazione a colori è di Hippolyte Bellangé tratta dal libro di P.-M. Laurent de L’Ardeche *Histoire de Napoleon*, 1843. Il titolo al disegno è “Invalide”.

¹³³ La prima sembra essere un disegno, la seconda un’incisione.

¹³⁴ Alexander Kucharsky (Varsavia, 18 marzo 1741- Parigi, 5 novembre 1819) conosciuto anche come Alexandre Kucharsky o Couaski è un pittore polacco che ha trascorso tutta la sua vita in Francia. Da giovane a Parigi lavora presso Joseph-Marie Vien e Carle van Loo all’Académie Royale dal 1760 al 1769. Il sovrano polacco voleva che si specializzasse nella pittura di storia ma lui preferì la ritrattistica. Dal 1776 al 1778 Kucharsky fu al servizio dei principi di Condé. Il suo stile predilige i ritratti a mezzo busto con la tecnica del pastello o dell’olio senza disdegnare la tempera e le miniature. Dopo Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, dal 1789 Kucharsky diviene pittore della regina Maria-Antonietta.

risultato estetico e significato aggiunto alla modalità in cui Kubrick ci presenta Lady Lyndon in pieno fervore religioso all'indomani della morte del figlio Bryan. Le immagini n. 16959, 16962, 16965, 16968, 16972, 16977, presumibilmente disegni o incisioni, sicuramente di accompagnamento a un testo scritto (almeno le prime tre), illustrano i passatempi dei giovani soldati. Le didascalie di accompagnamento alle immagini citano: "a un ballo a Norimberga, 1806", "a passeggio con una ragazza bavarese", "omaggio floreale a ragazza bavarese". La n. 16968 in particolare mostra il soldato e la ragazza tedesca nella modesta abitazione di lei, entrambi distesi sul divano abbracciati e titola: "Soldier at leisure in german girl's house". La n. 16972 mostra l'addio dei soldati alle ragazze bavaresi con cui hanno trascorso il loro tempo libero. Così come le illustrazioni al testo, anche la pellicola di Kubrick fa immaginare l'evoluzione di questi incontri tutt'altro che semplicemente platonici. In *Barry Lyndon* Kubrick prende spunto a piene mani da questa successione di illustrazioni per costruire la sequenza dell'incontro tra Redmond e la contadina tedesca Lischen. La n. 2561, illustrazione di Job, raffigura Murat che fa ritorno dalla madre. I ritorni e gli addii sono dei *topoi* frequentemente trattati nelle illustrazioni di libri per ragazzi. Kubrick dona la stessa importanza all'interno della sua pellicola al momento in cui Redmond saluta la madre per abbandonare l'Irlanda dopo il duello con il capitano Quin a causa di Nora. La breve scena prevede l'arrivo di Redmond a cavallo presso l'abitazione materna e un coreografico abbraccio con la stessa sulla soglia di casa all'interno di un'inquadratura perfettamente statica e centrata. Anche il soccorso ai compagni feriti in battaglia è un'iconografia ricorrente nelle illustrazioni di libri di storia per ragazzi. La n. 2597 di Job "La Tour D'Auvergne at assault on Mahon, Minorca, rescuing a comrade" centra l'"inquadratura" su La Tour D'Auvergne che soccorre l'amico. Una simile immagine raramente si sarebbe potuta trovare nella pittura ufficiale su tela. Lo stesso *topos* lo ritroviamo in *Barry Lyndon* quando Redmond soccorre il capitano Grogan in battaglia. Due enigmatiche immagini presenti all'interno del *Picture File* trovano una giustificazione all'interno della pellicola del 1975. La n. 3157 è il famoso dipinto di Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson¹³⁵ *I funerali di Atala* del 1799 oggi al Louvre che trae la sua ispirazione da un romanzo di Chateaubriand¹³⁶. Quest' iconografia trova eco nella sequenza in cui Redmond, dopo la morte del figlio, viene trasportato fuori dalla stanza dove si era addormentato, ubriaco. Kubrick rende la sequenza un'unica immagine grazie alla scelta del piano sequenza che non interrompendo mai la visione con stacchi o tagli di montaggio "mette in moto" quello che la pittura classica nelle "deposizioni" ci ha abituati a considerare l'istante per eccellenza. Mi riferisco al dipinto ad olio su tavola in legno di pioppo del 1507 di Raffaello conservato a Roma alla Galleria Borghese. La fama di questo dipinto, non unico nel suo genere ma il più popolare delle innumerevoli versioni di questo tema dell'arte sacra cristiana, è il referente primo e più immediato per lo spettatore sufficientemente colto che si trovi ad assistere alla sequenza del trasporto del corpo addormentato di Redmond ubriaco.

¹³⁵ Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson (Montargis, 5 gennaio 1767- Parigi, 9 dicembre 1824), pittore francese di formazione letteraria classica e allievo di Jacques-Louis David.

¹³⁶ *Atala* è un romanzo di François-René de Chateaubriand pubblicato dapprima separatamente nel 1801 per poi in seguito venir incluso nella quarta parte del *Génie du christianisme*. L'opera è legata al mito del "buon selvaggio" sviluppatosi nel Settecento. I due protagonisti del romanzo Chactas e Atala sono due semi-selvaggi nel deserto. Nella prefazione al romanzo Chateaubriand afferma di dipingervi la natura americana con la più scrupolosa esattezza. In realtà descrive le rive del fiume Mississippi senza esservi mai stato, ma basandosi su diari di altri esploratori. L'esotismo americano costituì una grande novità per la società dell'epoca colpita dalla grandiosità dei paesaggi descritti più che dagli usi e costumi dei personaggi.

L'altra immagine è la n. 8972, il *Gilles*¹³⁷ di Antoine Watteau anche conosciuto come *Pierrot*. Quest'opera è rimasta sconosciuta fino al 1804 quando venne acquistata presso un mercante di quadri che la teneva come insegna del proprio negozio. Priva di documentazione non ha ancora svelato il misterioso significato racchiuso nell'attore dalle braccia ciondoloni e dall'espressione disorientata. L'uomo sembra scrutare l'osservatore ed è presentato davanti a quattro maschere della commedia dell'arte italiana, frequentata e spesso raffigurata da Watteau. Si è ipotizzato che potesse trattarsi dell'insegna del cartellone per un teatro il che spiegherebbe il formato eccezionale e la stesura pittorica più contrastata e larga del consueto. È l'immagine dell'attore quotidianamente offerto alle risa, inconsapevole vittima di una cerimonia di cui ignora il senso e sintetizza l'intera arte di Watteau fatta di sognante fantasticherie e sottile malinconia. Kubrick ha conservato questa immagine "eccentrica" rispetto al resto del *corpus* di iconografie napoleoniche probabilmente perché era un indice di rappresentazione generale affine al suo modo di sentire l'epoca e il personaggio di Napoleone.

Alcuni elementi ricorrenti nella cinematografia Kubrickiana da *2001* in avanti sono qui riscontrabili: il senso di alienazione e indecidibilità da parte dello spettatore di fronte a una tale composizione visiva, la verticalità e staticità accentata del personaggio in primo piano, la presenza delle maschere e il riferimento al teatro e alla rappresentazione più in generale e l'atipicità del formato del dipinto che contribuisce ad aggiungere significati all'opera. Lo sguardo e la posa di *Gilles* caratterizzano l'intera modalità rappresentativa di *Barry Lyndon*: Kubrick riproduce un mondo trasognato e malinconico i cui personaggi rimangono bloccati in una fissità anomala per una ripresa cinematografica.

III.1.17 Brani della sceneggiatura desunti dalle fonti iconografiche.

Altre osservazioni riguardano corrispondenze dirette tra immagini del *Picture File* e sceneggiatura. Le fonti iconografiche riportano diverse opere che hanno come soggetto protagonista il tamburino. La n. 11627 ne è un valido esempio. Essa porta in didascalia la seguente dicitura: "Street scene, German. Drummer sounding night alarm. Painting by Knote". La sceneggiatura riporta esplicitamente in diversi punti "drum" e "drummer" e anche in *Barry Lyndon* la figura dei tamburini e i tamburi a livello di colonna sonora sono presenti con una certa enfasi.

EXT. TOWN SQUARE – DAY (15)

[...]

As the cheers die down, we hear the sounds of a solitary drum and marching men. All eyes turn to the appearance of a column of 25 French troops, led by Napoleon on a horse and a single drummer, marching into the town square in a column of threes.

[...]

EXT. ITALIAN ROAD – DAY (51)

A section on the march - - boy drummers, in their early teens.

¹³⁷ Olio su tela del 1718-1719, 185x150 cm, nelle collezioni del Louvre dal 1869, lascito Louis La Caze.

EXT. ITALIAN BATTLEFIELD – DAY

(56)

[...]

Drummers and bands fill the air with stirring music.

[...]

The officers signal with their swords, and the drummers beat the charge. The sky rings with a thousand battle cries.

EXT: HIEROGLYPHYC WALL OF TOMB – DAY

(63)

A young drummer boy scribbles “Long Live the Republic” on the face of some Hieroglyphic writing. Several other soldiers closely scrutinize the ancient writing.

La n. 1738 “Marie-Louise being presented with a portrait of Napoleon. Engraving” è un’incisione di autore sconosciuto caratterizzata da un’atmosfera allegorica: putti, vittorie alate e una generica ambientazione di sapore classicheggiante per posture e abbigliamento dei personaggi. Questa sequenza caratterizzata dall’assenza di Napoleone e dalla sua presenza in forma di ritratto permette a Kubrick di celebrare il potere delle immagini. Siano esse dipinti, disegni, incisioni o fotografie, l’attimo più o meno lungo fermato e reso solenne da una qualunque di queste tecniche artistiche, si carica un’aura particolare, inesauribile al trascorrere del tempo storico. La sceneggiatura si ispira a questa incisione e descrive l’incontro dei due futuri sposi “in assenza”:

INT. THRONE ROOM SCHONBRUNN PALACE – DAY

(121)

The proxy wedding of Marie-Louise and Napoleon in Vienna. The Archduke Charles stands in for the absent Napoleon.

FRANCIS II

I grant mt daughter’s hand to the Emperor of the French.

MARIE-LOUISE

I, with my father’s permission, give my consent to my union with the Emperor Napoleon.

Berthier turns to Marie-Louise, presents her with a letter from Napoleon, and a portrait of him, in a medallion, surrounded by 12 extremely large diamonds.

La scena successiva contrasta con la precedente collocandosi come secondo termine di un’opposizione assenza-presenza. Mentre la scena 121 è caratterizzata dalla mancanza di un incontro fisico tra i due futuri coniugi, la scena immediatamente seguente si visualizza come un impulso di passione e fusione di corpi. Le immagini del *Picture File* che meglio corrispondono al passo della sceneggiatura sono le n. 5776 “Marie-Louise. Na-

poleon entering the carriage of” e la n. 11349 “Marie-Louise. Napoleon entering the coach of. At their first meeting. Popular engraving”:

INT: IMPERIAL COACH – RAIN – NIGHT

Marie-Louise’s coach, and those of her entourage bounce along a road near Compiègne, in a driving rain storm.

Napoleon’s sister, Caroline, Queen of Naples, reviews the protocol to be followed.

Marie-Louise looks tired, confused, slightly sick and anxious.

CAROLINE

(reading)

On arriving, the Empress Marie-Louise will ascend the steps on the north side, and the Emperor Napoleon will use those on the south side. The monarchs will arrive at the middle simultaneously. Upon perceiving the Emperor, the Empress will kneel and bow her head, and the Emperor will raise and embrace her.

Suddenly there is a banging on the windowpane, and the women shriek. The door opens, and a man, on horseback, jumps in. Marie-Louise is seized, passionately embraced and drenched, by a rain-soaked cloak. Shrieks and laughter.

NAPOLEON

(laughing)

Good evening, ladies. You must forgive me, my dearest wife, but I simply could not wait to see you.

[...]

Altri passi della sceneggiatura che originano da numerosi riferimenti iconografici sono il 197:

EXT. TREE TOP OBSERVATION POST – DAY

Napoleon and his staff have their telescopes trained on what appears as a cloud of dust, at a distance of some six miles. The staff talk, somewhat absently, concentrating on their telescopes.

[...]

E il 56:

EXT. ITALIAN BATTLEFIELD – DAY

[...]

Napoleon studies this exchange of fire to better understand the enemy’s position. Surrounded by his entourage, he is on a wooded platform constructed in the top branches of a large tree, overlooking the battlefield.

[...]

La scene sono ambientate su una postazione di osservazione tra i rami di un’albero. L’immagine di riferimento più diretta è la n. 4801 “Myrbach. Napoleon at out look post” in cui Napoleone è rappresentato di schiena, su una scala a pioli appoggiata a un albero, intento ad osservare attraverso il telescopio ma è solo. Kubrick ha unito più fonti iconografiche che riguardano l’osservazione del campo di battaglia tramite strumenti

tecnologici. In altre fonti iconografiche vediamo Napoleone, da solo, con telescopio in osservazione (n. 6206 “Napoleon in the fortress of Smolensk”), Napoleone su un piccolo ponticello in legno mentre guarda attraverso il telescopio (n. 5042 “Napoleon during campaign in Prussia. Litograph by Raffet”), Napoleone intento nell’osservazione con il telescopio appoggiato sulla spalla di un corazziere per una maggiore stabilità della visione (n. 3452 “Napoleon and chasseur”). Nella n. 2258 (identica anche la n. 3378) Napoleone è seduto su una sedia con una gamba allungata che poggia su uno sgabello mentre alle sue spalle un gruppo di marescialli sono intenti nell’osservazione con i telescopi. Interessante notare come Kubrick riporti diverse diciture in didascalia. Per la n. 2258 compare: “The heights of Borodino with Marshals” mentre nella n. 3378, identica, leggiamo: “Napoleon and Marshals on heights of Borodino. Painting by Verestchaguine”. La ripetizione di una stessa immagine all’interno del *Picture File* sembra dovuta più spesso al caso che non ha intenzione programmatica. In questo caso la seconda didascalia contiene una specifica in più riguardante l’autore del dipinto. In altri casi la stessa immagine si ripete e varia dal totale a dei particolari, delle vere e proprie zoomate in sede di ricerca iconografica. Un altro dipinto rappresenta Napoleone a cavallo mentre osserva attraverso il telescopio (n. 2262 “Napoleon at Wagram. Detail from painting by H. Vernet”). In questo caso il regista ha specificato che si tratta di un particolare e che ha volutamente “stretto” sul personaggio di Napoleone.

La danza, altro tema ricorrente nella cinematografia kubrickiana, trova in sceneggiatura un piccolo ma spassoso spazio:

INT. TUILERIES BALLROOM – DAY

(119)

Napoleon is dancing with Murat. The only other person in the large ballroom is Berthier. A trio of musicians, placed outside the closed door, plays a waltz.

Murat is teaching Napoleon how to waltz. He is an expert teacher, and Napoleon is a reasonable pupil. Berthier watches glumly.

L’immagine n. 9052 “The Waltz. Fashionable under the Directory” sembra essere servita al regista come giustificazione storica dell’usanza di ballare il valzer sotto il Direttorio. Forte dei dialoghi con lo storico Markham, Kubrick trova la documentazione visiva coeva per potere, a buon diritto, inserire un momento comico.

La documentazione di Kubrick arriva fino a minimi particolari presenti in sceneggiatura. L’uso di consumare i pasti nella forma di *picnic* è testimoniata dall’immagine n. 4681 “Picnic aristocratic. During hunting season. Reign of Louis XV”. La sceneggiatura riporta il particolare ambientato in un contesto leggermente diverso:

EXT. GROUNDS OF ST. CLOUD PALACE – DAY

(79)

Warmly-dressed spectators have made the dawn journey from Paris, and are scattered about the gardens and lawns, breakfasting from picnic baskets.

Groups of infantry laze on the grass, playing cards, reading, smoking and sleeping.

NARRATOR

The next morning, on November 10th, at the Palace of St. Cloud, the final moves were to be made which would bring Napoleon to supreme power.

L'uso di un aggettivo, in un altro momento della sceneggiatura, allarga gli orizzonti interpretativi oltre a trovare un corrispettivo visivo nel volume *Reference* (vedi fig.) . L'aggettivo in questione è "grotesquely" e potenzia il suo significato abbinato alla parola "nursery":

INT: SCHONBRUNN NURSERY – DAY

(184)

A grotesquely large nursery in Schonbrunn Palace, overfilled with expensive toys. The King of Rome, now four years old, sits alone on the floor, playing with some soldiers. Two nursemaids sit at some distance from him, near the window.

NARRATOR

Napoleon would never see his son again, and the child would grow up in gilded isolation, melancholy, ignored by his mother, in chronic ill-health and haunted by the legend of his father. He would die at the age of 22.

Con un solo aggettivo "ambientato" in modo appropriato, Kubrick riesce a dare il senso visivo dell'azione. Più che di azione è lecito parlare di immagine. Le proporzioni degli ambienti rispetto alla disposizione dei personaggi e il dominio della forma architettonica aggravano il senso di solitudine, abbandono, malattia e morte del bambino. Siamo molto vicini alle atmosfere dell'Hotel Overlook in cui l'edificio prefigura il destino dei personaggi.

La sceneggiatura rimanda in modo esplicito anche a un intero *corpus* iconografico del *Picture File*:

EXT.. MILAN STREET – DAY

(57)

The triumphal entrance of the French army into Milan. Wildly enthusiastic crowds, floral arches, tricolors everywhere, glittering military bands, flags, columns upon columns of French troops, the smart clattering of the cavalry.

Napoleon, on horseback, flanked by his staff and aides, his eyes shining, his expression transfixed, as if in a mystical reverie.

[...]

NAPOLEON (V. O.)

From that moment on, I foresaw what I might be. Already I felt the earth flee beneath me, as if I were being carried away up to the sky.

Napoleone, durante l'entrata trionfale a Milano, viene rappresentato a cavallo con un'espressione che lo allontana dai comuni mortali e lo avvicina al divino. In questo passaggio di sceneggiatura troviamo la traduzione letterale delle numerosissime immagini allegoriche precedentemente analizzate. Della "mystical rêverie" e dell'espressione "transfixed" rimangono echi in *Barry Lyndon* in un contesto non celebrativo ma di profondo dolore quando Lady Lyndon sprofonda nella crisi mistica dopo la morte di Bryan.

La sceneggiatura accenna a figure di pittori. Durante la scena 87 che si svolge in un interno giorno in un salone delle Tuileries, il “painter David” insieme a Josephine, Napoleone e il seguito stanno posando sullo sfondo di una scenografia effimera dell’interno della cattedrale di Notre Dame.

Denon¹³⁸ è citato invece nella scena 64 intento a riprodurre schizzi durante una battaglia mentre Napoleone cavalca fino a lui e osserva il procedere del disegno. Infine Kubrick descrive così la figura del generale Carteaux¹³⁹:

EXT. TOULON HQ AREA – DAY

(18)

NARRATOR

A French army of 10,000 was ordered to retake the port but its commander, General Carteaux, a well known Parisian painter, had little experience in war and the siege quickly became a stalemate.

General Carteaux, a florid and moustached man in his late thirties, painting from life, a group of French soldiers posed in a patriotic tableau, their eyes fixed on a distant vision of glory.

III.2 A.I. ARTIFICIAL INTELLIGENCE

III.2.1 Genesi del progetto.

¹³⁸ Dominique Vivant, barone Denon (Givry, 4 gennaio 1747 – Parigi, 27 aprile 1825) è stato uno scrittore, incisore, storico dell’arte, egittologo e amministratore francese. È considerato uno dei precursori della museologia e della storia dell’arte. Accompagna Bonaparte nella Campagna d’Egitto durante la quale redige il *Viaggio nel Basso e Alto Egitto*, pubblicato in due volumi nel 1802. Al suo ritorno il primo Console lo nomina direttore generale del museo centrale della Repubblica che diventa dapprima museo Napoleone poi museo del Louvre e amministratore delle arti. Nel 1805 Denon rilancia il progetto della colonna Vendôme che era stato sospeso nel 1803. Organizza spedizioni nell’Europa imperiale per raccogliere opere d’arte da trasportare nel museo del Louvre. Nel 1814 Luigi XVIII lo conferma alla guida del Louvre.

¹³⁹ Jean Baptiste François Carteaux (31 gennaio 1751 – 12 aprile 1813) pittore francese che divenne Generale nell’armata rivoluzionaria di Francia. Famoso per essere stato il comandante incompetente durante l’assedio di Tolone nel 1793.

A.I. Artificial Intelligence è un progetto non realizzato¹⁴⁰ cinematograficamente da Stanley Kubrick. Non esistono documenti che testimonino la volontà del regista che fosse proprio Steven Spielberg a dovere realizzare il film. Gli eredi Kubrick in numerose interviste hanno affermato che questa era la volontà di Stanley anche se rimangono dubbi a riguardo. Christiane Kubrick, la vedova del regista dichiara al «Corriere della sera» del 16 giugno 2001: «È assolutamente un film di Stanley. Ma nell'animo, nella mente e nello stile è di Steven. Ed era quello che mio marito voleva: un film prodotto e pensato da lui ma realizzato e vissuto da Spielberg». *A.I.* esce nel 2001¹⁴¹ dopo una gestazione lunga e laboriosa di cui ci rimangono le testimonianze visive nei disegni preparatori di Chris Baker. Secondo le dichiarazioni di Steven Spielberg, nel 1984 Kubrick aveva iniziato a parlargli del progetto di adattare il racconto breve di Brian Aldiss dal titolo *Summer Toys Last All Summer Long*¹⁴²: la storia di un bambino robot di nome

¹⁴⁰ Tra i progetti non realizzati elenco i titoli (con poche eccezioni) di cui si trovano riferimenti nel materiale di proprietà dell'Archivio Stanley Kubrick o titoli più volte citati nella letteratura su Kubrick: *Murder of Myself*, anni Cinquanta, progetto concepito per far parte della serie TV *Three of a Kind*. Sceneggiatura non datata di proprietà dell'Archivio Stanley Kubrick; *The Burning Secret*, 1956 circa, basato sul racconto *Bruciante segreto* (*Brennendes Geheimnis*) di Stefan Zweig. Probabilmente a metà degli anni Cinquanta Calder Willingham e Kubrick avevano scritto una sceneggiatura per la MGM come seguito di *Rapina a mano armata*. Il progetto fu abbandonato per alcuni cambiamenti ai vertici della MGM; *The 7th Virginia Cavalry Raider*, 1958, progetto riguardante un gruppo di guerriglieri sudisti durante la guerra civile americana. Kubrick non ha mai terminato la sceneggiatura; *One-eye Jacks*, 1958. Fin dal 1956 Marlon Brando si occupava di questo progetto western ispirato al romanzo *La storia di Hendry Jones* (*The Authentic Death of Hendry Jones*) di Charles Neider. Nel maggio del 1958 Kubrick firmò un contratto semestrale come regista e co-sceneggiatore (insieme a Calder Willingham e allo stesso Brando) con il produttore Frank Rosenberg. Quando apparve chiaro che il progetto non funzionava – nel frattempo Kubrick e Robert Harris lavoravano a *Lolita* – Kubrick abbandonò il progetto e il contratto venne risolto. Il film uscì nel 1961 per la regia dello stesso Brando; *The German Lieutenant*, 1959, progetto basato su una sceneggiatura scritta dal veterano della guerra di Corea Richard Adams, fatto su misura per Alan Ladd che doveva avere la parte del protagonista. La vicenda si svolge durante gli ultimi giorni della seconda guerra mondiale ed è raccontata dal punto di vista di un piccolo gruppo di paracadutisti tedeschi. L'Archivio Stanley Kubrick conserva documenti relativi alla preparazione del progetto. Su internet è comparsa una sceneggiatura di Stanley Kubrick e Richard Adams; serie TV basata sul film *Off Limits* (*Operation Mad Ball*, 1957), fine anni Cinquanta. Profondamente colpiti dalla recitazione di Jack Lemmon ed Ernie Kovacs in *Off Limits*, Kubrick e il produttore Richard Harris progettarono di realizzare una serie TV ispirata al film. A questo scopo incontrarono Ernie Kovacs e un comandante della Black Fox Military Academy; *I Stole 16 Million Dollars*, fine anni Cinquanta, basato sulla biografia di Herbert Emmerson Wilson, uno scassinatore di casseforti professionista che aveva scontato dodici anni nel carcere di San Quentin. Si ritiene che Kubrick abbia scritto la sceneggiatura appositamente per Kirk Douglas; *Blue Movie*, fine anni Sessanta/inizio Settanta. Nel 1964 Terry Southern scrisse un romanzo satirico intitolato *Blue Movie* pubblicato nel 1970. Tra i personaggi del romanzo figura un regista ispirato a Kubrick di nome Boris Adrian che tenta di realizzare un filmetto porno. Parti della sceneggiatura e la corrispondenza con gli agenti sono conservate presso l'Archivio Stanley Kubrick; *Napoleon*, 1970 circa; *All the King's Men/Déricourt*, 1989 circa. Progetto riguardante l'agente segreto della seconda guerra mondiale Henri Déricourt detto Gilbert. Si basa sui romanzi *All the King's Men*, 1988 di Robert Marshall e *Double Agent? - Light on the Secret Agent's War in France*, 1961 e *Déricourt: the Chequered Spy* di Jean Overton Fuller del 1989. Da vari materiali conservati presso l'Archivio si evince un intenso lavoro sul progetto. Dattiloscritto di Fuller di proprietà dell'Archivio; *Aryan Papers*, 1991/1993. Basato sul romanzo *Bugie di guerra* (*Wartime Lies*) di Louis Begley del 1991; *God Fearing Men*, sceneggiatura senza data di mano di Kubrick di proprietà dell'Archivio. La moglie del regista dichiara: «Stanley era molto affascinato da Albert Speer sul quale avrebbe voluto fare un film. Aveva letto molti libri su questo periodo». Jan Harlan aggiunge: «Era anche molto interessato a Leni Riefensthal», Yann Tobin, Laurent Vachaud, *Incontro con Christiane Kubrick e Jan Harlan*, «Positif», n.464, ott.1999. «La Repubblica» del 1 novembre 2006 annuncia il ritrovamento, tra la mole di documenti del regista, di una sceneggiatura della fine degli anni Cinquanta affidata a Jim Thompson. Lo script, nato da un'idea di Kubrick, s'intitola *Lunatic at large*, storia noir ambientata nel 1956 a New York durante il carnevale.

¹⁴¹ Prima proiezione 26 giugno 2001 a New York.

¹⁴² Prima pubblicazione nel 1969 poi nel 1970 inserito nell'antologia *The Moment of Eclipse*. Kubrick ha acquistato i diritti nel 1982.

David che vuole diventare un essere umano per farsi amare dalla mamma. Il problema principale all'epoca erano gli effetti speciali che non rendevano ancora possibile realizzare un robot davvero rassomigliante alla fisionomia e movenze umane¹⁴³. Brian Aldiss già collaboratore alla sceneggiatura dichiara che il regista telefonò alla Matsuhita in Giappone e chiese a un dirigente se potevano progettare per lui un piccolo vero robot¹⁴⁴. Phil Hobbs aveva il compito di supervisionare il lavoro sui modelli del bambino che si stavano organizzando nei laboratori in cui progettisti e tecnici stavano eseguendo stampi del volto. Chris Cunningham viene assunto per gli studi sul volto e lavora in un hangar abbandonato vicino alla tenuta dei Kubrick. Il loro rapporto di collaborazione non durò a lungo per incompatibilità di carattere¹⁴⁵. Nel 1993, dopo l'uscita di *Jurassic Park*, Kubrick crede di avere trovato una soluzione e invita, il giorno del ringraziamento, il regista George Lucas e Ned Gorman nella sua abitazione di Childwickbury. Gorman riferisce che Kubrick voleva sapere come realizzare il suo progetto "senza spendere tutto il denaro della Banca d'Inghilterra". Il regista aveva già contattato diversi artisti degli effetti speciali britannici per decidere se usare del trucco su un attore bambino o se era meglio creare un pupazzo in animatronic. Quello che voleva sapere dagli esperti della ILM era se poteva raggiungere risultati migliori usando le emergenti tecnologie digitali¹⁴⁶. In questi anni Kubrick ha dato inizio allo sviluppo di una serie di disegni preparatori¹⁴⁷, molto vicini concettualmente a degli storyboard, creati da Chris Baker grazie ai finanziamenti già concessi dalla Warner Bros. Il «Los Angeles Times» nel novembre 1993 riporta che *A.I.* è definitivamente in produzione¹⁴⁸. Dal 1993 i due registi lavorarono al film per altri due anni incerti su chi lo avrebbe diretto. Jan Harlan, il cognato di Kubrick, dichiara che un migliaio di disegni firmati da Chris Baker sono contenuti in quattro spaziose scatole su uno scaffale del suo ufficio personale. Molto denaro della Warner è stato speso per tentare di realizzare il bambino artificiale senza successo. Kubrick non voleva un attore in carne ed ossa perché era cosciente del suo limite in fase di riprese: i lunghi tempi che sarebbero trascorsi tra una scena e l'altra avrebbero tradito la "crescita" dell'attore rendendo il risultato sullo schermo assolutamente non accettabile tantomeno credibile.

III.2.2 La sceneggiatura.

¹⁴³ Tra il 1990 e il 1995 Kubrick incarica Chris Cunningham, tecnico degli effetti speciali, di realizzare e testare volti di robot per vedere se il bambino protagonista riuscisse a risultare "half-real, half-odd" ma senza successo.

¹⁴⁴ Mauro Di Flaviano, Federico Greco, Stefano Landini, *Stanley and Us*, Lindau, Torino, 2001, p.162.

¹⁴⁵ "La cosa strana era che mi rendevo conto di lavorare con Stanley Kubrick e di non divertirmi", Chris Cunningham a Fred Schruers, *They Sing the Body Electric*, «Premiere», giugno 2001. Interessante notare che il video creato da Cunningham *All is full of Love per Bjork*, abbia come protagonisti due androidi. Può darsi che la fisionomia sia stata ispirata dagli studi fatti con Kubrick. Riguardo all'uso degli effetti digitali operato da Cunningham è utile dare un'occhiata al lavoro della sua *équipe* per lo spot della Playstation. La vera sfida era di far sembrare la ragazza strana ma credibile. Leggermente irreale ma non alterata dagli effetti digitali. L'agenzia voleva che il pubblico si interrogasse sulla sua esistenza.

¹⁴⁶ Dopo cena, Kubrick fa entrare i due ospiti in una piccola sala di proiezione per visionare il filmato digitale di prova che gli avevano portato dalla California. Il test mostrava una nave pirata che solcava il mare aperto, creata col computer. Stanley ne fu impressionato.

¹⁴⁷ Si tratta di schizzi e disegni concettuali su architetture, luoghi, ambienti interni, mezzi di locomozione. Alcuni sono di Chris Foss (fig...).

¹⁴⁸ Mauro Di Flaviano, Federico Greco, Stefano Landini, op. cit., nota 7 p.169.

Secondo Jane M. Struthers¹⁴⁹ Kubrick ha voluto che il progetto assumesse la forma cinematografica di una “future fairy tale” eludendo ogni semplicistica classificazione o sbrigativo inserimento all’interno del sistema dei generi. Il regista aveva optato per una forma di racconto archetipica che contenesse temi riguardanti l’esistenza umana. I temi trattati sarebbero stati i sogni, l’immaginazione, l’amore materno, il senso di perdita e abbandono e l’ansia del mancato ricongiungimento. Nel 1983 secondo la Struthers Kubrick stava già lavorando con Brian Aldiss. Il titolo provvisorio prevedeva l’indecidibilità tra due titoli: *Supertoys* o *Toys* e sarebbe mutato nel titolo definitivo solo nei primi anni Novanta. Kubrick e Aldiss si erano già incontrati nel 1976 e da quella data le loro conversazioni continuarono per gli anni a seguire per decidere gli elementi base per creare una fiaba nella forma di una struttura fantascientifica. Kubrick ha opzionato i diritti del racconto breve di Brian Aldiss nel 1982 (pagati nel 1988) e nel novembre dello stesso anno iniziano a lavorare insieme alla stesura del trattamento fino al 1990. Al loro primo incontro Kubrick consegna ad Aldiss una copia di Pinocchio. Il regista considera questa fiaba strutturalmente affine al suo progetto cinematografico: entrambi i bambini protagonisti sono esseri artificiali che grazie all’intervento della Fata Turchina diventano umani. Aldiss, da subito, si dimostra contrario all’inserimento della Fata Turchina all’interno del trattamento. L’interesse di Kubrick per i miti, il soprannaturale, il magico, il surreale e l’allegorico trova modo di essere approfondito nel saggio di Bruno Bettelheim *Il mondo incantato* in cui si analizza come la più grande paura dell’essere umano sia quello di rimanere soli, di essere abbandonati e di vivere per sempre soggetti all’ansia da separazione. Terminata la collaborazione con Aldiss e dopo un breve scambio di idee con lo scrittore Bob Shaw, da maggio 1990 Kubrick inizia a lavorare sulle varie versioni dei trattamenti con Ian Watson fino a gennaio 1991. I nove mesi di lavoro con Watson portano alla concezione dei seguenti elementi: 1) la scena al night club¹⁵⁰, 2) l’ “Armageddon Army”, 3) il cantiere di demolizione dei robot, 4) la macchina della verità situata a Rouge City, 5) i personaggi chiamati “the Organ Boys” che Watson e Kubrick successivamente utilizzeranno come genesi dei *bikers* nella scena del “Moon Ballon”, 6) il personaggio di Lalitha, fondatore del progetto di ricerca “How Can a Robot Become Human” portato avanti dal professor Nicholls (poi professor Hobby nella sceneggiatura di Spielberg), che dirige David e Gigolo Joe all’Istituto di robotica che ha sede in un luogo chiamato Zero Zone¹⁵¹. Da maggio 1994 a febbraio 1995 Ian Watson lavora insieme alla scrittrice di romanzi Sara Maitland sulla stesura del trattamento integrando l’archetipica struttura della fiaba con il concetto di intelligenza artificiale. Negli appunti di Kubrick datati 13 novembre 1993 sul tema dell’intelligenza artificiale troviamo la seguente domanda: “What is this psychologically about?” e aggiunge: “The possibilities of immortalità through DNA+A.I.”. Il lavoro di Kubrick con Arthur C. Clarke durante la lavorazione di *2001* contenevano già le idee che avrebbero dato origine al progetto di A.I. per cui Clarke scrisse un trattamento nel 1992 poi rifiutato dal regista. Nel 1996 Kubrick commissionò ai suoi collaboratori interviste ai ventuno maggiori scienziati dell’epoca circa la possibilità dell’esistenza di forme di vita extraterrestre, la possibilità di contatti con loro e sull’intelligenza artificiale. Sebbene il fulcro di interesse di queste interviste sia l’analisi della possibilità di forme di vita aliene, numerosi sono i commenti sull’intelligenza artificiale e sulla scoperta del DNA, entrambi temi di recente interesse per l’epoca, che si allargano verso una riflessione sul destino

¹⁴⁹ Jan Harlan, Jane M. Struthers, *A.I. Artificial Intelligence from Stanley Kubrick to Steven Spielberg. The Vision Behind the Film*, London, Thames & Hudson, 2009.

¹⁵⁰ Questa scena non compare nella versione filmica di Spielberg.

¹⁵¹ Per l’iconografia di questo luogo rimando ai disegni di Chris Backer. Questa zona desolata originava da un paesaggio distrutto da un’esplosione atomica. Quest’ambientazione non compare nel film di Spielberg.

evoluzionistico della razza umana¹⁵². In un'intervista a Joseph Gelmis nel 1970, alla domanda del perchè Hal fosse più umano degli esseri umani in *2001*, Kubrick risponde:

One of the things we were trying to convey in this part of the film is the reality of a world populated . as ours soon will be – by machine entities who would have as much, or more, intelligence as human beings, and who have the same emotional potentialities in their personalities as human beings. We wanted to stimulate people to think what it would be like to share the planet with such creatures [...] Most advanced computer theorists believe that once you have a computer which is more intelligent than man and capable of learning by experience, it's inevitable that it will develop an equivalent range of emotional reactions – fear, love, hate, envy etc.

Marvin Minsky pioniere e co-fondatore dell' intelligenza artificiale presso il Massachusetts Institute of Technology ha pubblicato *The Society of Mind* nel 1988¹⁵³. Kubrick, prima ancora dell'uscita pubblica del testo, si è fatto spedire copia dello studio di Minsky e quello di Hans Moravec *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence* che influenzarono molto la sua concezione dell'intelligenza artificiale¹⁵⁴. Il testo di Minsky in particolare si basa su un principio che costituisce la struttura portante del progetto kubrickiano per il film : la questione non è se le macchine intelligenti possano provare emozioni ma se le macchine possono essere intelligenti senza provare emozioni. Per il ruolo da protagonista, Kubrick voleva che il robot bambino assomigliasse a una sorta di bambola vittoriana androgina¹⁵⁵. A Muren e Gorman fu mostrata una fotografia del dipinto di Gainsborough *The Blue Boy*¹⁵⁶ come esempio. Kubrick voleva un robot identico esternamente ad un essere vivente ma che tradisse le sue origini non umane attraverso degli espedienti: il meccanismo interno doveva in qualche modo trapelare, una luce proveniente dall'interno del corpo meccanico, lentiggini e nei perfettamente simmetrici sul volto del bambino robot oppure occhi simili a quelli di una bambola, vuoti, senza riferimenti precisi nello spazio ma diretti verso il nulla, il corpo in un equilibrio non perfettamente umano (per esempio gli occhi più distanziati rispetto agli esseri umani. Per trasportare sulla carta le idee di Kubrick, Muren si rivolge a uno dei migliori *art director* per gli effetti della ILM, Ty Ruben Ellingston che racconta:

Il primo esercizio fu creare una lista di cinquanta modi per raccontare la differenza tra un ragazzo reale e un robot che appariva come un ragazzo reale. Kubrick voleva che il ragazzo sembrasse androgino e con lo sguardo perso. Iniziai a pensare: cosa rende gli occhi da bambola proprio simili a una bambola?È perché

¹⁵² Anthony Frewin (a cura di), *Stanley Kubrick. Interviste extraterrestri*, Isbn, Milano, 2006.

¹⁵³ Marvin Minsky, *La società della mente*, Adelphi, Milano, 1989.

¹⁵⁴ Interessante notare a questo proposito un passo dell'intervista rilasciata da Kubrick al «New York Times» il 14 aprile 1968: “ There's no doubt that there's a deep emoziona relationship between man and his machines, which are his children”. Il testo di Moravec è stato dato da Kubrick a Brian Aldiss, Bob Shaw, Ian Watson e Sara Maitland come fonte privilegiata per la stesura dei loro trattamenti.

¹⁵⁵ Sugli scaffali della biblioteca privata di casa Kubrick compaiono molti titoli riferiti alla storia delle bambole. Rimando alla fotografia che accompagna l'articolo *Kubrick mio quante ossessioni* di Sean O'Hagan in «D» allegato del quotidiano «La Repubblica» del 7 maggio 2005, p.113-115.

¹⁵⁶ Thomas Gainsborough, olio su tela, 177,8 cmx112,1 cm, c.1770, Huntington Library, San Marino, California. Ritratto di Jonathan Buttall, figlio di un ricco mercante anche se non esiste documentazione specifica a riguardo. Stilisticamente molto vicino al ritratto del giovane Carlo II eseguito da Ven Dyck del 1637. Nel 1919 questo dipinto ha ispirato il regista Friedrich Wilhelm Murnau per il suo film d'esordio *Knabe in Blau*. Questo capolavoro pittorico ha avvicinato l'artista pop Robert Rauschenberg verso la carriera artistica.

gli occhi delle bambole non si focalizzano in un punto nello spazio, semplicemente non mettono a fuoco nulla. Sono vuoti¹⁵⁷.

Dato che le facce umane sono inevitabilmente asimmetriche, Ellingston visualizza la faccia del bambino-robot come fosse inumanamente bilanciata. Gli occhi avrebbero finito per essere più distanti tra loro rispetto a quelli di un essere umano, dando al bambino-robot sembianze aliene. Ellingston lavora con Photoshop al volto di un bambino che trova su una rivista, usando sulla faccia il comando *mirror* a destra e a sinistra così da farla diventare perfettamente simmetrica e mette gli occhi più distanziati. Kubrick si illuminò alla vista di questo approccio. Il dibattito CG sì, CG no, si protrasse per un anno. Le note di Kubrick datate 13 novembre 1993 descrivono il tema principale di *A.I.* Sulla pagina di destra mette in evidenza le motivazioni che spingono David a rimanere con Lalitha, precursore di Dr. Know, personaggio che imperversa nei trattamenti di Watson dal 1990 al 1991 e nelle note del regista dal 1993 al 1994. Le note di Kubrick datate 2 aprile 1994 affermano: “Lalitha is implausible + too difficult to set and is not interesting”.

David è un robot bambino programmato per amare. Se una macchina intelligente assomiglia a noi sia fisicamente che nei comportamenti, ha una coscienza, motivazioni e scopi da raggiungere, siamo noi disposti ad accettarli come esseri viventi? Il problema dell'integrazione di macchine intelligenti e esseri umani posto da Minsky sembra colpire l'immaginario kubrickiano. Anche l'intervista a Irving John Good sembra entrare non a caso nella trama di *A. I.* Secondo lo scienziato entro un milione di anni l'uomo subirà cambiamenti e i nostri eredi potrebbero essere fisicamente molto lontani da come siamo oggi. Good e Asimov parlano di un futuro caratterizzato dalla mancanza di individualità e dal dominio di un'unica coscienza collettiva.

Dal testo di Moravec Kubrick sottolinea il seguente brano:

We humans will benefit for a time from their labors, but sooner or later, like natural children, they will seek their own fortunes while we, their aged parents, silently fade away¹⁵⁸.

Il lavoro di Ian Watson per Kubrick si interrompe bruscamente nel 1991¹⁵⁹ quando il regista decise di archiviare per sempre il progetto. Watson gli consegna il trattamento di novanta pagine a gennaio. Nel giugno dello stesso anno Kubrick lo contatta nuovamente chiedendogli di scrivere due versioni alternative in forma di sinossi. Nel 1993, in seguito all'uscita di *Jurassic Park*, Kubrick invia il trattamento di novanta pagine e la sinossi a Spielberg e invita Dennis Muren e Ned Gorman a Childwickbury. La Warner Bros. annuncia *A.I.* come il nuovo progetto in corso di lavorazione. Kubrick inizia la fase di visualizzazione grafica con Chris Foss presto sostituito da Chris Baker consigliato da Ken Slater. Il regista e l'illustratore si incontrano per la prima volta nel dicembre del 1993 e Baker inizia la produzione di schizzi da maggio 1994 sulla base dei trattamenti eseguiti da Watson e dalla Maitland cui Kubrick aggiunge le proprie osservazioni. Su

¹⁵⁷ www.archiviokubrick.it/opere/film/ai/ilm.html

¹⁵⁸ In *A.I.* l'estinzione della razza umana è accettata come dato di fatto ma non ne vengono spiegate le cause o le modalità.

¹⁵⁹ Nel 1991 Kubrick si interessa all'adattamento del romanzo di Louis Begley *Wartime Lies*. Questo progetto viene abbandonato nel 1993 e la Warner Bros annuncia che la prossima produzione sarebbe stata *A.I.*

questo trattamento di ottantasette pagine inizia la pre-produzione di *A.I.*¹⁶⁰ Pare che il regista, come consuetudine all'inizio della lavorazione di ogni suo film, non avesse la più vaga idea di cosa volesse visivamente. Da maggio 1994 il lavoro di Kubrick e di Sara Maitland apporta alcuni cambiamenti all'interno del racconto: 1) l'imprinting di David che prima avveniva al Cybertronics ora ha luogo a casa Swinton; 2) le relazioni familiari vengono ulteriormente rafforzate. Rispetto al precedente trattamento di Watson la Maitland doveva apportare più emozione da fiaba e magia alla storia. Nel frattempo Kubrick esplora le possibilità per un finale più etereo, magico, da sogno e scrive negli appunti: "Is [Monica] virtual reality for David/a dream perpetual?".

La nota del regista del 4 novembre 1993 si riferisce all'incorporazione della scena del bussare al muro, di ispirazione proustiana, nel trattamento della maitland del febbraio 1995. L'idea del caffè che appare nella sequenza del film di Spielberg, esisteva già nel trattamento di Watson del 1990¹⁶¹. Kubrick interrompe la collaborazione con Sara Maitland nel febbraio 1995 poiché era concentrato su *Eyes Wide Shut* per cui Chris Baker ha illustrato alcune scene. I contatti con Spielberg sono stati assidui in questi anni e il trattamento revisionato basato su quello scritto da Watson gli è stato spedito nel 1996. Spielberg dà forma al progetto incompiuto di Kubrick basandosi su questo trattamento, i materiali su cui aveva lavorato il regista e i loro discorsi dei quindici anni precedenti. Le 1500 illustrazioni eseguite da Chris Baker vengono mostrate a Dennis Muren, supervisore degli effetti speciali e Rick Carter, *production designer* e sono la fonte primaria per la costruzione narrativa della storia poiché sono caratterizzate da continuità e presentano pochissime zone lacunose. Lo stesso Baker si unisce all'*art department* di Spielberg.

A.I. è stato ideato da Kubrick seguendo l'effetto drammatico da lui stesso definito: "mode jerk"¹⁶². Questa scelta stilistica impone la rappresentazione cinematografica di capitoli letterari tramite giustapposizione di unità spazio-temporali ben delineate visivamente. Queste unità narrative obbligano lo spettatore alla partecipazione attiva nella narrazione lo stimolano a ricreare la continuità mancante per comprendere fluentemente il senso della storia. L'osservatore diventa co-autore arricchendo di personali interpretazioni il canovaccio tracciato dal regista. Come per le fiabe, anche per *A.I.*, ogni nuova generazione si rapporta alla storia a seconda del proprio grado di comprensione e livello culturale. Anche Brian Aldiss parla della stessa strategia cinematografica da parte di Kubrick:

Sono sempre stato bravo nella struttura narrativa di un romanzo, i miei libri sono sempre stati narrativi. Hanno quel che direi il rapporto tra causa ed effetto ma Stanley era meno interessato a questa cosa: "Dimentichiamoci la struttura narrativa. Quel che serve per scrivere un film sono sei unità non affondabili"¹⁶³.

Aldiss aggiunge che questo modo di procedere è stato applicato dal regista a partire da *2001* in cui queste "unità non affondabili" sono ben visibili perché manca un collegamento esplicito tra di loro ma è proprio per questo motivo che il film risulta così interessante: il nostro intelletto non lo risolve interamente. Anche in *Shining*, secondo lo

¹⁶⁰ Vedi sezione apparati per la sinossi del trattamento datato maggio 1994 pubblicata in Alison Castle (a cura di), *The Stanley Kubrick Archives*, Taschen, Köln, 2005, p.505.

¹⁶¹ La *Rosenkavalier Suite*, *Opus 59* di Richard Strauss inclusa da Watson, compare nel film quando David, Teddy e Gigolo Joe entrano attraverso i cancelli dogana per Rouge City.

¹⁶² Rick Carter: "Stanley Kubrick told Steven that he wanted to explore the structure of the film through "mode jerks", Kubrick had utilized this visual juxtaposition in *2001*[...]" p.32, Ian Harlan, Jane M. Struthers, op. cit.

¹⁶³ Mauro Di Flaviano, Federico Greco, Stefano Landini, op. cit., p.101.

scrittore, sarebbero evidenti queste unità narrative concluse in loro stesse, unite solo da cartelli su fondo nero come fossero aperture di capitoli in un testo letterario.

III.2.3 I disegni di Chris Baker.

Chris Baker è nato il 17 agosto del 1960 a Birmingham, in Inghilterra. Quando firma i propri disegni usa lo pseudonimo Fangorn dal nome della più vecchia creatura della Terra di Mezzo del libro *Il Signore degli Anelli* di J.R.R.Tolkien. Ha realizzato copertine per libri, romanzi illustrati, libri di *design* e lavori di *concept design* per la televisione e il cinema. Baker definisce così il suo lavoro:

Il *conceptual artist* si inventa il look di un film su carta o con il computer per dare ai produttori e al regista un'idea di come sarà visivamente il film ultimato. È molto utile per i grossi film di fantascienza, per i drammi in costume, questo genere di cose. Non significa necessariamente realizzare disegni di alta qualità. Durante tutti gli anni in cui ho lavorato su *A.I.* con Stanley Kubrick, ho realizzato solo un dipinto; tutto il lavoro era sotto forma di schizzi a matita. Alcuni erano veramente poco raffinati, altri più rifiniti. Anche se poi, più avanti, ho fatto anche dei lavori a colori con il computer e realizzato un bel po' di disegni in 3D¹⁶⁴.

Chris Baker sostiene che Kubrick gli ha fornito del materiale base come prima ispirazione per iniziare la produzione di disegni:

Stanley supplied me with so much reference material books. Max Ernst and Kandinsky for Zero Zone which didn't actually end up in the final movie; books on the Antarctic; photographic books on New York; and also the architectural magazine «Domus»¹⁶⁵;

Inizialmente Stanley non era sicuro di cosa volesse ma più il tempo trascorreva più riusciva a diventare specifico nelle richieste. Nella fase iniziale era alla ricerca spasmodica del maggior numero di idee possibili. I disegni creati da Baker¹⁶⁶ possono essere a buon diritto definiti “*cinematic*”:

Stanley aveva visto un romanzo disegnato che avevo realizzato e in esso aveva trovato qualcosa che gli era piaciuto. In realtà non era granchè preoccupato della qualità dei disegni; essendo un regista, era interessato ai mezzi per raccontare storie. Quello che mi è piaciuto di più a fare fumetti era proprio il raccontare una storia per disegni, in un certo senso, più che disegnarla. Penso che questo si percepisse da quel mio lavoro¹⁶⁷.

¹⁶⁴ www.archiviokubrick.it/opere/film/ai/baker.html.

¹⁶⁵ Ian Harlan, Jane M.Struthers, op. cit., p.33.

¹⁶⁶ “Se si esclude il disegno, in cui era del tutto incapace, Kubrick era in grado di svolgere da sé quasi tutti gli altri compiti legati alla realizzazione di un film”, Ken Adam in Hans-Peter Reichman, *Rea is good, interesting is better*, catalogo mostra itinerante, Giunti, Firenze, 2007, p.17.

¹⁶⁷ www.archiviokubrick.it/opere/film/ai/baker.html.

Alcuni sono arricchiti da appunti a margine in cui suggerisce particolari inquadrature e propone idee per l'illuminazione di certe scene. Kubrick ammirava il talentuoso Baker soprattutto il gran numero di idee che era in grado di generare senza sosta. A ogni suggestione proposta da Kubrick corrispondevano una trentina di disegni da parte di Baker. Il regista ha espresso rammarico di non avere incontrato Baker trentacinque anni prima. Per l'abitazione dei Swinton, il regista è orientato per la linea circolare come motivo dominante dell'intera architettura:

One of his suggestions was a curved floor. Following this theme I was struck with the idea of a circular apartment. When I joined Spielberg's art department, Rick Carter responded to this circular idea with a central staircase and panoramic windows. He took segments from several of the images that I had drawn with Stanley and decided pretty much from the start what he wanted to do¹⁶⁸.

I disegni di Baker realizzati con Kubrick si allontanano quindi molto dalla visione desiderata dal regista rispetto alla versione finale del film di Spielberg. Modifiche architettoniche vengono introdotte nella costruzione degli ambienti per facilitare i movimenti di macchina sul *set*. Janusz Kaminski suggerisce pannelli verticali in vetro come espediente cinematografico che non solo divide gli ambienti ma facilita l'entrata e l'uscita delle attrezzature. Si noti la scelta di non introdurre arredi futuristici nell'appartamento per potere focalizzare l'attenzione sull'unico pezzo tecnologico: David.

Rick Carter dichiara che il *design* di casa Swinton deve solo in parte la sua estetica ai disegni di Baker e trae ispirazione dalle case circolari della Disneyland degli anni Sessanta e dai progetti architettonici di Frank L. Wright:

The design of the house was influenced by Chris's drawings, but the most significant aesthetic inspiration comes from Disneyland's 1960s circular future house and architect F.L. Wright. The use of the circle was a revealing motif found in many of the designs featured in the film. These were either conceived by Chris or subsequently added by the art department¹⁶⁹.

La figura geometrica del cerchio e la linea circolare ritornano con una certa costanza nei disegni di Baker per Kubrick (tavola 44, tavola 46, tavola 49): la discarica circolare per i robot, la mongolfiera, la "Flesh Fair", Rouge City, Dr.Know, zona di lettura nell'istituto Cybertronics, la "Ferris wheel". I disegni di Baker datati 24 giugno 1994 raffigurano l'istituto di criogenesi (tavola 45 n. A.I.6). Un anno dopo, il 28 settembre 1995, Baker propone a Kubrick il "Lily shake institute floating in the Harbour" caratterizzato da una struttura geometrico-simmetrica curvilinea propria del mondo vegetale ma applicata a strutture architettoniche. Kubrick, secondo le dichiarazioni di Baker, amava molto questo impianto visivo e ha voluto lo stesso motivo "lily-pad" in una scena al nightclub che però non è stata utilizzata da Spielberg nel film.

Un interessante spunto iconografico è la struttura visiva che Chris Baker ha dato all'istituto di robotica situato nella "Zero Zone" (tavola 52) che nella versione cinematografica di Spielberg è stata utilizzata per l'istituto del professor Hobby. La statua disegnata da Baker viene sviluppata nel logo del "Cybertronics Institute" e nella sceneggiatura di Spielberg è un'icona collegata alla memoria di David. Il disegno di Baker, voluto da Kubrick e non mantenuto nella composizione originaria da Spielberg nella ver-

¹⁶⁸ Ivi.

¹⁶⁹ Ian Harlan, Jane M. Struthers, op. cit., p.34.

sione cinematografica richiama fortemente gli anni di formazione del regista come fotografo. Christiane Kubrick nel volume *Stanley Kubrick. A Life in Pictures* afferma che il marito ammirava molto gli scatti della fotografa Berenice Abbott¹⁷⁰ e che i due si erano incontrati più volte nei primi anni Cinquanta¹⁷¹. Sul sito del Museo della città di New York, nella sezione collezioni, sono visibili alcuni degli scatti della fotografa americana. Tra questi spicca la foto che documenta la statua di John Watts (1749-1836) vista dal Trinity Courtyad (Wall Street)¹⁷² (tavola 80 ABB.11). La statua, scolpita da George Bissell¹⁷³, sembra essere collocata direttamente sulla facciata dell'edificio a guisa di ornamento. Altre fotografie della Abbott ritraggono la simbiosi edifici-statue: sempre a Wall Street la statua di DePeyster, la foto n. 2 *Custom House Statues and New York Produce Exchange*¹⁷⁴, la statua di Garibaldi a Washington Square nel Greenwich Village (tavola 79 figura ABB.9) e la piccola Madonna del rosario al 7 di State Street (Wall Street). Quando Berenice Abbott lasciò nel 1921 gli Stati Uniti alla volta dell'Europa, difficilmente avrebbe potuto presagire che nel futuro la sua notorietà sarebbe stata in gran parte legata alle riprese fotografiche di New York. Al suo ritorno fu la metropoli a monopolizzare la sua attenzione. Durante un'assenza di quasi dieci anni la città si era trasformata nel centro più importante d'America per la finanza, l'editoria e la pubblicità. Un'estensiva crescita edilizia e la speculazione sulle proprietà immobiliari ne avevano cambiato il profilo e mutato la qualità della luce – elementi questi di grande fascino per la Abbott. Durante la sua permanenza a Parigi la fotografa era stata profondamente colpita dall'imponente documentazione fotografica della città fatta da Eugène Atget all'epoca scomparso di recente. Seguendone l'esempio iniziò a documentare l'architettura e la vita di strada di New York. Nel 1932 con la scrittrice e storica dell'arte Elizabeth McCausland inizia la documentazione visiva e scritta che avrebbe trasmesso il senso del cambiamento e della grandeur di New York¹⁷⁵. Il disegno di Chris Baker si avvicina alla struttura compositiva e al senso di spiccata verticalità che suscita la visione dell'insieme anche se il disegno di Baker è una veduta dall'alto e la fotografia della Abbott è ripresa dal basso. Tutti i disegni di Chris Baker per *A.I.* sono caratterizzati da linee verticali molto accentuate e gli stessi scatti dell'Abbott in cui ven-

¹⁷⁰ Berenice Abbott (Springfield, 17 luglio 1898 - Monson, 9 dicembre 1991) fotografa statunitense. Inizia gli studi alla Ohio State University senza terminarli. Nel 1918 si trasferisce con i suoi amici dell'università al Greenwich Village di New York dove è ospitata dall'anarchico Hippolyte Havel. Condivide una grande casa nella Greenwich Avenue insieme alla scrittrice Djuna Barnes, al filosofo Kenneth Burke e al critico letterario Malcom Cowley. Mentre studia scultura conosce Man Ray e Sadakichi Hartmann. Nel 1925 viene introdotta da Man Ray alla fotografia di Eugène Atget. Inizia a documentare New York nel 1929. Nel 1935 si trasferisce in un loft del Greenwich Village con la critica d'arte Elizabeth McCausland fino al 1965. Insieme collaborano a un lavoro sostenuto dal Federal Art Project pubblicato nel 1939 in forma di libro col titolo di *Changing New York*. La Abbott ha usato una macchina fotografica a grande formato per scattare immagini di New York con la stessa attenzione ai dettagli e alla diligenza compositiva che aveva appreso da Eugène Atget. La sua opera ha fornito una cronaca storica di molti edifici e isolati oggi demoliti di Manhattan. Per le fotografie di New York rimando all'edizione ampliata e annotata di Bonnie Yochelson editore, *Berenice Abbott: Changing New York*, New York: New Press and the Museum of the city of New York, 1997.

¹⁷¹ Christiane Kubrick, *Stanley Kubrick. A Life in Pictures*, Little, Brown, Time Warner Books, UK, London, 2002, p.33.

¹⁷² Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott: Changing New York*, The New Press, The Museum of the City of New York, New York, 1997, Wall Street, n.22.

¹⁷³ George Edwin Bissell, scultore americano (1839-1920).

¹⁷⁴ *Ibidem.*, Wall Street n.2.

¹⁷⁵ A quel tempo tuttavia il brillante futuro della metropoli era avvolto nell'incertezza. Le trecento immagini di grande formato che la Abbott ha scattato suggeriscono una città dall'aspetto austero. La Abbott riuscì a trovare un finanziamento per il progetto grazie alle iniziative intraprese dal governo del *New Deal* nei confronti delle arti. Il governo federale, con il contributo destinato ai progetti culturali proveniente dal mondo dell'imprenditoria o della stampa, approvò il Federal Arts Project e la Works Progress Administration per promuovere l'insegnamento e la produzione dell'arte.

gono esasperate le linee dei grattacieli di New York riconducono a uno stesso ambiente claustrofobico e opprimente rispetto alla figura umana (tavola 79 e tavola 80)¹⁷⁶.

Chris Baker svela le originarie volontà del regista in merito alle modalità di ripresa di alcune scene e alla loro visualizzazione dimostrando come il film di Spielberg si allontani in modo considerevole dalle direttive e dai progetti su carta realizzati con il disegnatore¹⁷⁷. Baker dichiara che Kubrick fosse interessato a come potesse essere rappresentata una lotta tra uomini e macchine ossia l'equivalente di un combattimento tra gladiatori ma ambientato in un prossimo futuro. Nelle loro conversazioni avevano pensato a tutti i modi possibili in cui i robot potevano essere annientati durante una lotta: ridotti in forma di cubetti metallici dopo essere stati pressati, distrutti con acidi, tagliati a pezzi con una sega elettrica, appesi e torturati strappandone gli arti, fatti passare attraverso una macchina sminuzzatrice. Inoltre c'erano mezzi per rendere allo spettatore queste macabre immagini ancora più spettacolari inserendo piccole camere digitali nella testa o corpo dell'aggressore e proiettando in contemporanea i primi piani più disturbanti su grandi schermi. Stanley era aperto a ogni tipo di suggestione visiva. Il lavoro di Baker era talmente celere e la sua produzione di disegni talmente consistente numericamente che Kubrick un giorno ha affermato: "we could probably turn it into a real cool graphic novel"¹⁷⁸. Questa affermazione ribadisce nuovamente il particolare legame tra struttura narrativa e immagin, tipico della letteratura illustrata, che Kubrick riporta su pellicola riproducendone fedelmente le modalità: dense immagini ricche di rimandi narrativi e simbolismi, accompagnate da una voce narrante che si sostituisce al testo letterario. Il racconto in prima persona di Chris Baker aggiunge interessanti contributi¹⁷⁹:

Ho cominciato a lavorare insieme a Stanley Kubrick per il progetto di *A.I.* nell'inverno 1993. Nello stesso anno era stato pubblicato un *graphic novel* di novantasei pagine cui avevo collaborato e per mia fortuna era capitato sotto gli occhi di Stanley. [...] mi è venuta la curiosità di sapere che cosa lo avesse attratto del mio lavoro. Non credo che Stanley mi abbia mai dato una risposta esplicita ma mi sembra che il fattore decisivo debba essere stata la narrazione visiva come elemento a parte rispetto allo stile e al soggetto del disegno.

L'architettura di Rouge City è un valido esempio di come Baker e Kubrick lavoravano insieme. Prima di arrivare alla città, le auto dovevano passare attraverso una sorta di cancello doganale descritto nel trattamento di Ian Watson come un paio di labbra di enormi proporzioni. Le labbra isolatamente non funzionavano a livello grafico e Baker ha aggiunto altri particolari anatomici fino ad includere il busto e solo allora si è raggiunto il risultato sperato: un'immagine statica, incumbente ricca di erotismo. Kubrick ne era entusiasta e ha voluto che questo modulo compositivo fosse ripetuto in diverse declinazioni, all'interno di Rouge City. L'edificio soprannominato "the kneeling woman" è stato realizzato anche da Spielberg. Il disegno di Baker n.739 datato 11 settem-

¹⁷⁶ In *Killer's Kiss* del 1955 Kubrick ambienta la storia di Dave e Gloria in una New York cupa e labirintica in cui è esaltata la verticalità dei grattacieli e l'orizzontalità delle superfici di copertura degli stessi in cui si svolgono animate sequenze d'azione.

¹⁷⁷ Ian Harlan, Jane M. Struthers, op. cit., p.63.

¹⁷⁸ Il romanzo a fumetti o romanzo grafico, traduzione letterale dell'espressione inglese *graphic novel* usata comunemente anche nella lingua italiana, è un formato di fumetto in cui le storie sono più lunghe, autoconclusive e in genere rivolte a un pubblico adulto. Per questo genere è stata utilizzata anche l'espressione "fumetto d'autore", in contrapposizione a "fumetto popolare" spesso identificato col fumetto seriale.

¹⁷⁹ Chris Baker, *Racconto per immagini. Bozzetti per "A.I."*, in *Stanley Kubrick*, catalogo della mostra a Palazzo delle Esposizioni, 6 ottobre 2007 – 6 gennaio 2008, edizione italiana GAMM – Giunti Arte Mostre Musei S.r.l, Firenze, 2007, pp.311-313.

bre 1995 in cui sono raffigurate le porte di entrata alla città e i ponti sospesi, compaiono importanti annotazioni: il progettore suggerisce a Kubrick come accentuare il senso di oppressione e claustrofobia all'ambiente di Rouge City accentuando gli elementi erotici delle strutture architettoniche aggiungendo elementi dall'Art Déco e Art Nouveau. Secondo Baker il motivo per cui nella versione cinematografica non compaiono molte delle sue realizzazioni grafiche è da ricondurre alla censura che non avrebbe approvato tanti richiami evidenti alla sessualità. La sequenza in cui Gigolo Joe, David e Teddy entrano a Rouge City dopo un giro in auto con un gruppo di ragazzi richiama complessivamente i drughi di *Arancia meccanica*. La New York sommersa che vediamo nel film ha conservato moti degli elementi previsti da Baker nei suoi progetti. Il modo in cui gli edifici crollano e i danni strutturali visibili sott'acqua già nei disegni, sono stati combinati con immagini digitali e miniature dalla ILM che ne ha curato la realizzazione. Nel 1993 Dennis Muren e Kubrick avevano discusso su come realizzare questa scena così come tutto il resto del lavoro al computer che sarebbe servito. Il regista aveva già realizzato dei test inviando Philip Hobbs a filmare piattaforme petrolifere nel mare del Nord e scogliere della costa irlandese immerse nella nebbia con l'intenzione di sostituirli digitalmente con le immagini dei grattacieli che fuoriescono dall'acqua. Gli uffici dirigenziali dell'istituto "Cybertronics" sono filmati da Spielberg come l'incontro tra i contenuti narrativi di Watson e elementi dei bozzetti di Baker: il "Robotic Institute" (l'atrio su due piani), la sala di lettura della biblioteca (pensata in sede creativa simile a quella privata di Kubrick) e la statua come logo dell'Istituto. L'idea della mongolfiera-luna che riappare nell'insegna della "Flesh Fair" è stata un'idea originale di Kubrick (tavola 49 figura A.I.15)¹⁸⁰. Anche Sara Maitland conferma:

Una grande idea, una sua idea, fu quella di inserire alcuni esseri umani profondamente razzisti verso i robot. Organizzano delle ronde, dei veri e propri genocidi chiudendoli in campi di concentramento. E mi parlava di questa immagine favolosa di un pazzo aristocratico inglese su un dirigibile che aveva una calamita con cui prendeva al volo i robot da terra e i robot ne erano terrorizzati¹⁸¹.

Secondo Chris Baker *A.I.* doveva essere un "tour de force" dal punto di vista della visione. I singoli bozzetti venivano discussi e corretti insieme a Kubrick, togliendo un elemento o l'altro finché l'insieme non arrivava a soddisfare l'occhio e a dare la sensazione giusta. Baker non definisce mai il suo lavoro come storyboard ma preferisce il termine "progetti concettuali". Un altro interessante contributo che sottolinea come Kubrick in fase di pre-produzione fosse costantemente interessato a espressioni artistiche eterogenee come fonte di ispirazione è la dichiarazione di Ian Watson¹⁸²:

Il piccolo androide David e il suo orsacchiotto erano così poco autonomi che Stanley alla fine mi disse: "Questi due, da soli,, non arriveranno da nessuna parte. Dobbiamo avere qualcuno che li aiuti. Abbiamo

¹⁸⁰ Nel *Picture File* del *Napoleon* compaiono numerosissime immagini di mongolfiere. La prima fase di documentazione iconografica per il film mai realizzato ha messo in contatto il regista con idee visive che egli ha trasposto in tempi successivi in altri progetti. In questo caso nessuna mongolfiera appare nella sceneggiatura del *Napoleon* del 19 settembre 1969 ma viene introdotta in un film di tutt'altro genere e impianto visivo.

¹⁸¹ Mauro Di Flaviano, Federico Greco, Stefano Landini, op. cit, p.164.

¹⁸² *Ibidem* p.162.

bisogno di un personaggio tipo G.I.Joe¹⁸³, qualcuno capace ed esperto”. Allora io dissi: “Perché non un G.I.Gigolo Joe un robot per il sesso?”. Stanley disse: “Questa è un’idea interessante!.Scrivi delle scene”.

Abbiamo già analizzato come l’intero impianto architettonico di Rouge City e in generale di tutti gli ambienti interni ed esterni di *A.I.* tenda alla verticalità. Chris baker suggerisce che lo stesso tipo di configurazione dovevano avere i “Super Mechas”, i robot del futuro che nel trattamento originario dovevano essere “leathery”. Con Baker Kubrick opta per un approccio “tall” e “skinny”. I materiali suggeriti dal disegnatore dovevano essere simili a marmo o porcellana. Il *design* finale dei Super Mechas nel film di Spielberg è stata creata digitalmente e sviluppata seguendo fedelmente i disegni di Baker dagli studi Winston e ILM. L’idea che sta alla base di questi Super Robot ha a che vedere con il concetto di sopravvivenza e rigenerazione dell’umanità già esplorata da Kubrick durante la lavorazione di *2001*. Il testo da cui è scaturito l’interesse per lo sviluppo cinematografico di questo tema è il racconto di Arthur C. Clarke *Guide al tramonto (Childhood’s End, 1953)*. L’iconografia finale scelta per i Super Robot da Kubrick-Spielberg origina nei primi abbozzi grafici per creare gli extraterrestri in *2001*. Kubrick voleva inserire nel film alcuni personaggi alieni ma poi rinunciò. Le proposte prese in esame erano disparate quanto sperimentali. Dan Richter, l’attore che interpretava il personaggio di Guarda-la-luna, doveva figurare come un essere nebuloso, perchè era girato su una pellicola grigia, priva di tonalità cromatiche. I suoi movimenti diventavano riconoscibili e solo vagamente, grazie a vari punti del suo corpo che venivano messi in risalto. Si sperimentò anche l’uso di varie emulsioni per la pellicola e filtri diversi oltre che di personaggi diversi. Il personaggio nella tavola 55 numero A.I.27 prende il nome di Reddy Kilowatt¹⁸⁴. Il riferimento immediato è la scultura in bronzo *L’Homme qui marche* del 1961 di Alberto Giacometti¹⁸⁵. È possibile inoltre che Kubrick conoscesse il ritratto fotografico dello scultore eseguito da Henri Cartier Bresson nel 1961 che lo ritrae all’interno della gallerie Maeght di Parigi in mezzo alle sue opere (tavola 57 figura A.I.30). *L’Homme qui marche* sintetizza l’intera poetica kubrickiana. La scultura è simbolo della natura stessa del ventesimo secolo. Esprime tutta la difficoltà dell’essere, la complessità e l’unicità della vita, la strana impossibilità di andare incontro all’Altro, la solitudine infinita che abita un millennio giunto al termine. Esprime anche la dignità dell’uomo in marcia verso un nuovo destino, sempre in piedi, di fronte alla speranza¹⁸⁶. Meno di un anno fa, nel corso di un’asta presso i locali della celebre Sotheby’s di Londra, un esemplare della scultura è stato venduto per sessantacinque milioni di sterline pari a settantaquattro milioni di euro. Occupandosi negli anni Quaranta e Cinquanta della cifra estetica e stilistica di Alberto Giacometti, Jean-Paul Sartre ne sottolineò la vena esistenzialista nel saggio intitolato *La ricerca dell’assoluto* concepito come introduzione al catalogo della mostra che nel 1948 Giacometti tenne a New York alla Pierre Matisse Gallery. Negli stessi anni Giacometti lavorava al suo soggetto principale, collocandolo in composizioni multiple o mantenendo la scultura singola per ridefinire la percezione dello spazio in cui si immagina possa avvenire lo spostamento del nostro *homme*.

¹⁸³ G.I.Joe è una linea di giocattoli, cartoni animati e fumetti prodotta dalla statunitense Hasbro. I pupazzi di G.I.Joe esordirono negli anni Sessanta con un enorme successo commerciale. In seguito identificò l’intera linea di prodotti che comprendeva numerosi personaggi oltre quello originale.

¹⁸⁴ Anthony Frewin, *2001: il prologo che ha rischiato di esserci*, nel catalogo Giunti, op.cit., p. 174.

¹⁸⁵ Alberto Giacometti (Borgonovo di Stampa, 10 ottobre 1901 – Coira, 11 gennaio 1966), pittore e scultore svizzero.

¹⁸⁶ Jean-Louis Prat, *Percorsi di Alberto Giacometti*, in *Alberto Giacometti*, a cura di Jean-Louis Prat e Claudio Spadoni, Milano, Mazzotta, 2004. Catalogo della mostra allestita al Museo d’Arte della città di Ravenna, p.81.

Quella figura umana in bronzo, spossata e tutt'altro che florida, colta mentre avanza con andatura obliqua, è per J.P.Sartre l'emblema dell'uomo ormai privo di valori essenziali, lanciato in una deambulazione confusa e incerta che incarna gli aneliti e le disillusioni dell'uomo contemporaneo con la conseguente misurazione di spazi più interiori che geografici. È doveroso ricordare la suggestione che procura la fotografia realizzata in bianco e nero da Henri Cartier Bresson nel 1961 in cui Giacometti è ritratto in mezzo alle sue opere. Curiosamente la postura spontanea assunta dall'artista è la medesima che è stata assegnata alla celebre scultura. Casualità significativa, comunque.

Per quanto riguarda la paternità dell'opera, al momento attuale non esistono documenti che testimonino la volontà di Kubrick che fosse Spielberg a dirigere il progetto. La nota 12 a pagina 160 del volume intervista realizzato da Mauro Di Flaviano, Federico Greco e Stefano Landini *Stanley and Us* riferisce che le notizie diffuse dall'entourage kubrickiano e dalla Warner Bros secondo cui Kubrick desiderava che *A.I.* fosse diretto da Spielberg sembrano essere contraddette da alcuni passi di queste interviste. Non risulta da nessuna parte infatti che Spielberg fosse stato coinvolto nella lunghissima fase di pre-produzione del film. Il massimo punto di contatto indiretto tra Kubrick e Spielberg è stato l'incontro tra Stanley e Dennis Muren supervisore degli effetti speciali di *Jurassic Park* per conto della ILM di George Lucas. Proprio in seguito a quell'incontro Kubrick decise che avrebbe realizzato da solo gli effetti speciali di *A.I.*. Se analizziamo alcune interviste rilasciate dagli eredi e collaboratori emergono contraddizioni nelle dichiarazioni. Emilio D'Alessandro, collaboratore e segretario fidato del regista per oltre trent'anni, ammette che Kubrick fosse interessato al lavoro su Spielberg ma più che di collaborazione sarebbe opportuno parlare di "spionaggio":

Un altro regista che "spiava" era Spielberg. I due si sentivano spessissimo. E ogni tanto con la scusa di consegnargli un bigliettino di saluti Kubrick mi mandava sul set di...dove Spielberg stava girando. In realtà mi chiedeva di spiare come girava o se Spielberg aveva seguito i consigli che lui gli aveva dato telefonicamente¹⁸⁷.

D'Alessandro aggiunge che spesso si faceva vedere a casa Kubrick George Lucas, ogni tanto Spielberg. Il contatto telefonico e qualche rapporto personale sembrano essere esistiti ma più al fine di carpire informazioni tecniche da Spielberg che per affidargli un progetto che Kubrick sentiva totalmente suo. Ian Harlan, fratello di Christiane e produttore esecutivo del progetto, rilascia un'intervista al «Corriere della Sera» il 16 giugno del 2001 e conferma quello che racconta Emilio D'Alessandro in forma confidenziale:

Mentre visionavo l'opera, ricordavo la corrispondenza via fax tra i due: Stan aveva chiesto espressamente a Steven di creare a casa sua una linea diretta telefonica per dialogare. La fertile letteratura visionaria di quegli scambi è stata trasferita nella pellicola.

Il regista si era servito della consulenza di Dennis Muren della ILM chiedendogli come realizzare con l'animazione di computer graphics degli attraversamenti di Manhattan sommersa dalle acque. Il fine pare fosse di "divorare" la tecnologia e di realizzare nella sua casa gli effetti del film da solo con la workstation di computergraphics Domino ce-

¹⁸⁷ www.archiviokubrick.it/testimonianze/EmilioD'Alessandro.

lebre per il suo playback in tempo reale¹⁸⁸. Phil Hobbs coerentemente con quanto fino ad ora ipotizzato dichiara nel 1999:

In *A.I.* voleva essere coinvolto in tutto come in tutti i suoi film. Il pensiero di delegare la parte effetti speciali alla ILM o un'altra compagnia di effetti speciali che avesse un controllo su quanto ci sarebbe stato sullo schermo, lo portò a cercare un'altra soluzione. Pensò che la cosa si potesse fare con effetti meccanici, in modo da essere veramente l'unica persona a poter controllare il tutto: quello che lui voleva, non la versione di qualcun altro di ciò che voleva lui. Ecco perché provò ogni altro modo di realizzare *A.I.*: costruire modelli, realizzarlo in un altro modo...era un maestro nell'arte del "realizzarlo in un altro modo". Certo oggi non esiste un modo migliore degli effetti visivi digitali ma la perdita del controllo su Stanley su di essi lo sconvolgeva. Voleva solamente trovare il modo di mantenere veramente il controllo¹⁸⁹.

Nello stesso anno la figlia Katharina risponde a Nick James sul numero di settembre di «Sight and Sound»: «Non vedeva l'ora di fare *A.I.*. Era molto eccitato al riguardo. C'era un sacco di roba ultimata già pronta a partire». La moglie Christiane, sulla stessa rivista conferma che il marito e Spielberg si sentissero spesso telefonicamente ma per sapere cosa doveva fare. Nel 2000, sul «Corriere della sera» del 16 marzo, la moglie fa una dichiarazione che lascia poco spazio a sfumature interpretative:

Stanley era stregato dall'anima dei computer. Il mio sogno si è avverato: sarà Spielberg a dirigere il film che mio marito desiderava tanto. [...]Sono stata io a convincere Spielberg.

Sul «Corriere della sera», un anno dopo, il 16 giugno 2001 sempre la moglie dichiara:

Kubrick avrebbe fatto un altro film ma senza Spielberg e il suo animo maturo e infantile al tempo stesso, questa complessa storia di *A.I.* che mio marito tanto voleva vedere sullo schermo, sarebbe scomparsa in un archivio.

Attraverso le interviste si intuisce che la paternità del progetto è di Stanley Kubrick¹⁹⁰ e che la versione di Spielberg si allontana in modo consistente dal progetto originario. L'atteggiamento degli eredi nei confronti dei progetti incompiuti da Kubrick sembra reiterarsi con il *Napoleon*. Jan Harlan rilascia alcune dichiarazioni a «La Repubblica» di domenica 18 ottobre 2009:

Non dubito che questo film si possa ancora fare ne abbiamo parlato con Spielberg. Eravamo a cena con Ang Lee e glielo abbiamo proposto. Concordiamo che gli unici che potrebbero girare *Napoleon* sono lui o Ridley Scott. Anche se credo che anche lui userebbe il computer per le scene di guerra. Oggi, a nessun prezzo, si può trovare una vera armata a cavallo.

Per *A.I.* l'analisi dei bozzetti disegnati da Chris Baker è l'unica documentazione certa del lavoro che Baker e Kubrick stavano effettuando insieme e su questi, senza tentare un

¹⁸⁸ Serafino Murri, *In morte di un rivoluzionario manierista*, in «Close Up», n.7, anno 3, mag/lug 1999, speciale Stanley Kubrick, pp.43-46

¹⁸⁹ Mauro Di Flaviano, Federico Greco, Stefano Landini, op. cit., p.168.

¹⁹⁰ Chris Baker dichiara: «Avevo capito che *A.I.* sarebbe stato realizzato comunque, era un progetto troppo grosso per la Warner per lasciarlo cadere», www.archiviokubrick.it/opere/film/ai/baker.html.

confronto con l'opera realizzata da Spielberg, bisogna basare le osservazioni iconografiche. Il testo più ricco di immagini realizzate da Chris Baker è quello di Jan Harlan e Jane M. Struthers, *A.I.: from Stanley Kubrick to Steven Spielberg the Vision Behind the Film*. A pagina 15 gli appunti autografi di Kubrick, in inchiostro blu, nero e rosso con sottolineature a pennarello rosa, datati 1 gennaio 1994 per il personaggio di Lord Johnson-Johnson prevedono che i motociclisti siano un'evoluzione degli "Organ Boys" i cui corpi sono rivestiti con tatuaggi¹⁹¹. Sulla sinistra della stessa pagina sono riportate le prime idee di Watson per raffigurare i motociclisti e la sequenza della mongolfiera-luna. Negli sviluppi successivi della sceneggiatura, Watson descrive gli stessi come "hounds":

Scene 211

A hunting horn sang out in the Shanty Town on the New York side of Rouge. Too-roo, too-roo. The night crowd began to make themselves scarce. People who had been gambling by the light of hurricane lamps scooped up their stakes and hurried off. Street vendors of algaeburger and fried tofu closed their make-shift stalls decorated with fairy lights. Drug pushers and whores retreated behind frail doors. Shutter closed. Music died away. Soon only those who were high or drunk remained adroad, wandering dazedly or slumped against walls. And David's two guides, with David. Too-roo! Bike headlights raked the dirt alleys. The bikes resembled suits of samurai armour, horned, flanged, bristly, mounted with weapons and suction harpons with which to target and reel in pray. Their riders wore white leather...either contemptuous of camouflage or the better to recognize each other. They were white ghosts mounted on hideous roaring insects. Suddenly the moon drifted hugely overhead, lit from within: a rotund dirigible patterned like Earth's satellite, the spotter platform for the hunters. Side nacells clug to the seas of the Moon like alien ships which had landed, propellers turning lazily. A passenger in the open gondola replied on a longer horn, Ro-too, ro-too. Beneath the gondola, in a net, dangled a solitary...¹⁹²

La scena del "Flesh Festival e il personaggio di Lord Johnson-Johnson compaiono per la prima volta nelle idee di Ian Watson per la sceneggiatura nel settembre del 1990 e vengono sviluppati ulteriormente da Sara Maitland nel corso del 1994.

A pagina 16 sono riprodotti gli appunti autografi di Kubrick in inchiostro azzurro e rosso datati 8 gennaio 1993:

Propose "multimedia info centers".

IDEA WORLD INFO
MULTI-MEDIA INFO CENTERS
MAY BE ON THE STREETS

BLUE FAIRY

Defines her role and shows a scene

Questi appunti diventano il negozio di informazioni del Dr Know che ha sostituito Lalitha come fonte per rintracciare il professor Nicholls e la Fata Turchina. A pagina 17 troviamo alcuni chiarimenti sui personaggi di Dr. Know e Lalitha. Le note autografe in inchiostro seppia datate 13 novembre 1993 sottolineano i motivi che spingono David a rimanere con Lalitha, il precursore di Dr Know che compare nei trattamenti di Ian Watson dal 1990 al 1991 e negli appunti di Kubrick dal 1993 al 1994. Le note del regista datate 2 aprile 1994 dichiarano:

¹⁹¹ Riguardo all'appunto: "Call Ian Watson", Kubrick non lo chiamò mai più.

¹⁹² La pagina si interrompe con queste parole.

Lalitha is implausible+ too difficult to set and is not interesting.

Kubrick aggiunge idee per lo sviluppo di Dr Know:

Glitzy hi-tec places connected to sats with all the world's data bases and inf

A pagina 24 c'è un'importante nota circa il finale. Il trattamento del 1991 di Ian Watson prevede che Monica torni in vita per un giorno solamente. Nella versione finale della sceneggiatura, quella rimaneggiata personalmente dal regista e datata maggio 1994 il finale è decisamente ottimista: Monica si sveglia il mattino seguente e balla un valzer con David come aveva fatto il giorno del suo *imprinting*¹⁹³.

Il maggior numero di bozzetti di Cris Baker è contenuto nel volume curato da Jan Harlan e Jane M.Struthers, *A.I. From Stanley Kubrick To Steven Spielberg. The vision Behind The Film*. L'analisi delle immagini, create dal *designer* in stretta collaborazione con il regista rivela lo sviluppo di alcune iconografie e il persistere di determinati motivi figurativi lungo tutto l'arco della narrazione. Il disegno n.267 datato 30.9.94 raffigura "The Night Club"¹⁹⁴. Il foglio è diviso in due settori che relegano il disegno A nella parte superiore e il disegno B nella parte inferiore. Entrambi raffigurano l'interno di un night club. Il primo si concentra su alcuni palchi sopraelevati a forma di piattaforme circolari sorrette da grossi e slanciati piedistalli. Alcuni tavolini sono collocati nella parte inferiore e ovunque coppie di uomini e donne sembrano trascorrere serenamente la serata. Il particolare più rilevante è che le donne vestono abiti da sera essenziali, lineari ed eleganti e indossano maschere simili a quelle utilizzate per *Eyes Wide Shut*. Gli uomini invece sono raffigurati a volto scoperto e indossano un completo classico scuro da sera. Il disegno B mette in risalto un particolare architettonico della sala da ballo. Un'enorme statua a mezzo busto, delle sembianze e pose di un cameriere, la cui mano fa da base a un tavolo che sorregge tre grandi coppe di champagne, è collocata al centro dell'ambiente. Sopra ogni coppa sono collocati rispettivamente: un cantante, le coriste, un uomo che suona il sintetizzatore. Il pubblico dell'immagine precedente è seduto ai tavolini. Solo le donne sono indossano maschere. Questa sequenza non compare nel trattamento del maggio 1994¹⁹⁵ e non viene utilizzata da Spielberg. Nonostante questo, compaiono alcuni elementi che diventeranno costanti iconografiche per l'intera produzione di bozzetti: il senso di spiccata verticalità di tutti gli ambienti e delle strutture architettoniche, le statue antropomorfe di grandi dimensioni a ornamento degli edifici collocate in interni ed esterni, il senso claustrofobico che caratterizza i *set* dedicati alle attività di svago e divertimento collettivo, le strutture geometriche di base del cerchio, del rettangolo e del quadrato (e le loro varianti tridimensionali) come unità strutturali per la creazione dei diversi ambienti.

Un'altra *location* che non viene utilizzata dall' *art department* di Spielberg è la Zero Zone (disegno n.715 datato 9.8.95). A pagina 36 del volume curato dalla Struthers è raffigurato il "Robotic Institute" in specifico la *reception area*. Il foglio n.556 è suddiviso in due parti. La sezione A è dedicata alla configurazione spaziale del palazzo di ricerca scientifica, disegnato con un'inquadratura dal basso che esalta lo slancio verticale della statua antropomorfa che orna l'entrata. La sezione B presenta lo stesso edificio e la

¹⁹³ Per il trattamento del maggio 1994 rimando alla sezione apparati.

¹⁹⁴ Jan Harlan, Jane M.Struthers (a cura di), op. cit., p.13.

¹⁹⁵ Rimando alla sezione appendice per l'intero trattamento.

statua ripresi con inquadratura zenitale. Questo è un valido esempio di come la risposta artistica di Baker, alle idee appena abbozzate di Kubrick, fosse prolifica e mirata. Spesso, insieme ai disegni, compaiono indicazioni del disegnatore circa l'inquadratura, le luci e vari suggerimenti di regia, accolti sempre favorevolmente da Kubrick. Gli schizzi di Chris Baker per l'istituto di robotica nella Zero Zone non compaiono nel film in questa forma. Spielberg ne utilizza alcuni elementi per l'architettura dell'istituto di cibernetica del professor Hobby: la statua di Baker è stata sviluppata nel *logo* dell'istituto. In *A Life In Pictures* il bozzetto n.561 di Baker datato 31.3.95 per il Robotic Institute raffigura gli interni dell'edificio. David e Teddy in posizione eretta guardano immobili i resti di un cadavere umano bruciato dall'esplosione. Un altro cadavere sulla destra giace in una postura scomposta alla poltrona di una scrivania. Un'altra immagine di poco successiva (n.579 del 13.4.95) sempre riferita all'interno del Robotic Institute è riprodotto in *The Stanley Kubrick Archives*¹⁹⁶. Lo scheletro umano al desk richiama iconograficamente il Jack Torrance congelato nel finale di *Shining* e apre un capitolo importante che verrà sviluppato dettagliatamente nell'analisi del film nei capitoli successivi. Per gli esterni dell'istituto di criogenetica Baker ha prodotto una splendida immagine non utilizzata da Spielberg. Il disegno n.757 datato 28.9.95¹⁹⁷ vuole l'edificio a forma di giglio su una piattaforma galleggiante collegata ad altri grattacieli da una lunga passerella in cemento. La nota autografa di Baker attesta:

Here we have a "Lilly" shake institute "floating" in the Harbour. To the right and top id the dam(?) built to hold back the waters.

Kubrick amava particolarmente questo disegno per la regolarità della struttura, la sua simmetria biomorfa e per l'utilizzo della linea curva elemento reiterate nel corso della progettazione visiva. Baker, su suggerimento del regista, ha sviluppato questo motivo in una scena ambientata nel night club che però non figura nel film. I progetti originali per l'istituto di cariogenesi, poi scartati in favore del "Lily pad", sono comunque interessanti e coerenti con la ricerca di una struttura architettonica basata sulla figura geometrica di base del cerchio e comunque della regolarità e simmetria compositiva delle rispettive parti. Il disegno n.35 datato 24.6.94¹⁹⁸ prevede cinque immagini, degli esterni dell'istituto, sullo stesso foglio. Il disegno n.20, non datato ma per logica antecedente a quello appena analizzato, progetta le celle di criogenetica in differenti bozzetti altamente specifici nelle modalità di funzionamento. Seguono quattro progetti per le celle destinate a contenere il corpo di Martin. Il n.12 non è datato come il n. 27. Il 14 riporta la data del 14.6.94 e il 22 il 20.6.94¹⁹⁹. I bozzetti per la configurazione dell'appartamento degli Swinton appartengono a quel genere artistico che riunisce le architetture "ideali"²⁰⁰, progetti su carta molto dettagliati ma mai realizzati. Il primo esempio che questi disegni richiamano è il progetto del cenotafio di Newton del 1784 di Étienne-Louis Boullée o quello per una casa delle guardie campestri di Claude-Nicolas Ledoux del 1790 circa, entrambi conservati alla Biblioteca Nazionale di Parigi. Queste strutture architettoniche sono sferiche. Esse sacrificano la funzionalità per esaltare la comunicazione simbolica. Alcuni dei progetti di questi due architetti sono formati da pure sfere,

¹⁹⁶ Alison Castle (a cura di), op. cit., 2005, p.506.

¹⁹⁷ Jan Harlan, Jane M. Struthers, op. cit., p.38.

¹⁹⁸ Jan Harlan, Jane M.Struthers, op. cit, p.39.

¹⁹⁹ Da questi dati certi possiamo presumere che il disegno n.20 è sicuramente antecedente al 24.6.94 e la sua realizzazione si approssima al 20.6.94.

²⁰⁰ Il termine è improprio ma ricco di suggestioni. Sarebbe più corretto parlare, nel caso di Boullée, di progetti non realizzati.

cubi, cilindri e piramidi collocati in un paesaggio ideale, impraticabile. La riabilitazione dell'architettura rivoluzionaria è avvenuta ad opera di Emil Kaufmann con il testo del 1924 *Die Architekturtheorie der französische Klassik und des Klassizismus*. Dopo di lui è ufficialmente accettato il parallelo tra architettura rivoluzionaria e architettura totalitaria. Albert Speer è quanto di più boulléiano è stato prodotto nel Novecento²⁰¹. I *pastiche* di Ledoux hanno fatto furore. È molto probabile quindi che nella formazione artistica di Baker non sia mancato un *imprinting* boulléiano. Come i due architetti neoclassici Baker trasferisce nei suoi bozzetti per la città di Rouge City poco significative citazioni classiciste (l'Atlante), la propensione alla grandiosità e l'introduzione della geometria elementare.

I disegni n. 220 del 7.9.94 e n. 225 del 8.9.94 usano la linea circolare come modularità compositiva di esterni e interni e Baker specifica: "The apartment could be divided into concentric circles" richiamando un altro *topos* kubrickiano: il labirinto. Per il disegno n. 248 aggiunge:

I imagine this apartment to be cylindrical – each room is on a separate level with either a staircase or elevator at its center

Le strutture circolari e concentriche si ripresentano quando Baker propone i progetti per gli interni dell'appartamento di Monica e Henry. Il n. 257 datato 26.9.94²⁰² raffigura la camera da letto in cui David e Martin giocano. Il soffitto è a forma di cupola in vetro trasparente sorretta da un'esile struttura metallica a spicchi e aelli concentrici. Per concludere il discorso sull'iconografia di casa Swinton è interessante aggiungere un commento al disegno a pagina 57 che riguarda la scena in cui David, in camera sua, scrive una lettera a Monica. Tra gli arredi della stanza compaiono Pinocchio, un robot giocattolo, un soldatino, un peluche e un dinosauro, omaggio dichiarato al collega Spielberg con cui, in questi anni, il regista teneva assidui contatti telefonici e via fax. L'identica immagine è pubblicata anche nel catalogo della Giunti della mostra itinerante di materiali kubrickiani che ha fatto tappa a Roma ed è indicata con il n. 245 e datata (in modo non del tutto decifrabile) 20.?94.

L'idea originale di Kubrick della mongolfiera a forma di luna piena ha un corrispettivo visivo nell'immagine n.82 datata 25.7.94 e si sviluppa nella n.107 del 27.7.94. Questa iconografia ritorna nella sequenza della *Flesh Fair* e si limita all'insegna del luogo nel film di Spielberg. La patre che ha più stimolato l'immaginazione di Baker è stata la *Flesh Fair*. La n.643 datata 1.6.95 è particolarmente violenta e l'artista la commenta come segue:

In this scenario a handful of robots are pitted against the fair champion – a powered exoskeleton allows him to make mincemeat of his prey. It might be interesting to have tiny cameras embedded in the armour to create unusual video footage.

Baker descrive con minuzia altri sistemi per torturare pubblicamente I robot prima di ucciderli: la n. 608 del 12.5.95 intitolata "The crusher" prevede:

²⁰¹ Albert Speer cita Boullée e Ledoux nel capitolo delle sue memorie del 1969 intitolato *Il globo terrestre*.

²⁰² Questo disegno è riprodotto sia in Jan Harlan, Jane M.Struthers, p.52 e in Alison Castle, p.506.

I imagine the crusher having a transparent front so that the blood thirsty crowd can actually see the robot transformed into a cube!

Oppure la n.653 dell'8.6.95:

The cannons have other uses – firing these robots thru huge propellers is quite devastating.

Altre macchine di tortura prevedono ruote che strappano arti e in questo caso Baker propone nel bozzetto di proiettare su un grande schermo i particolari della mattanza:

This contraption lite rally pulls the robots apart – some close – up photography provides interesting video footage for the blood thirsty audience.

La genesi di Rouge City e della strada di accesso alla città è descritta da Baker nei minimi dettagli. I primi disegni dei canali di accesso alla città erano rappresentati da enormi bocche spalancate²⁰³ come voleva Kubrick ma Baker non era soddisfatto del risultato estetico e propone diverse versioni fino ad approdare all'immagine utilizzata nel film: la n. 739 datata 11.9.95. Tre teste di donna emergono dall'acqua fino alle spalle. Il lungo collo e la bocca spalancata sottolineano il senso di verticalità che caratterizza l'intera Rouge City:

Here I've turned the toll booths into a series of suspension bridges that emphasize their sexual nature.

In una fase intermedia della progettazione (n.127 del 5.8.94), Baker annota alcuni consigli circa l'aspetto finale che le teste dovrebbero avere:

I imagine that most of these structure would be lit from within or certainly lighting to highlight the features à la *Marlene Dietrich*!

Una splendida riproduzione della versione finale dei “toll-booths” per entrare a Rouge è il dipinto a colori eseguito da Baker e riprodotto a pagina 507 in *The Stanley Kubrick Archives*. In un'immagine dell'interno di Rouge City²⁰⁴ Baker mette in evidenza una statua antropomorfa sul modello classico dell'Atlante ma con sembianze fisiche che lo avvicinano a un robot. La statua semi inginocchiata regge, con le braccia sollevate, il cornicione di un imponente edificio. Sulla destra una testa di Sfinge è posta a ornamento di un'altra costruzione. La n. 784 datata 20.10.95 propone il centro vitale di Rouge. Le insegne luminose lasciano immaginare le attività che si svolgono all'interno degli edifici e negozi: “Kamasutra”, “The Love Tunnel”, “Love Robots for Hire”, “Auto Erotica Love Robots”, “Pornucopia”, “Hard Core”. Le strutture architettoniche hanno come modularità organi sessuali maschili e femminili riprodotti in diverse dimensioni e materiali. Baker annota:

²⁰³ Disegno n. 126 datato 5.8.94 pubblicato in Ian Harlan, Jane M.Struthers, op. cit., p.85. Gli stadi intermedi del progetto comprendono anche la n. 137 e 138 datate entrambe 9.8.94.

²⁰⁴ Christiane Kubrick, op. cit., p.173

Here's a much more claustrophobic view of Rouge City. I also wanted to integrate the "Body" architecture in a slightly less obvious way.

New York sommersa dalle acque è stata anche immaginata da Chris Foss²⁰⁵. In *The Stanley Kubrick Archives* a pagina 504 è riprodotta l'immagine a colori di New York sommersa dalle acque e gli schizzi in bianco e nero dello stesso edificio del disegno precedente, qui ancora integro, avvolto nelle tracce grafiche che prevedono la sua penetrazione e distruzione da parte di un oggetto in volo. Sotto, un altro schizzo, riproduce un ipotetico mezzo di trasporto volante, quello che Kubrick soprannominerà anfibicottero, capace di muoversi agilmente sia nel volo aereo che nell'immersione sottomarina. A pagina 103 del testo curato da Harlan e Struthers abbiamo la versione di Baker dell'anfibicottero cui seguono note autografe:

-copter-

My first 'semi-serious' attempt at the copter design. The wet/dry engines would rotate thru 90° depending on the environment.

Il mondo sommerso in cui David e Teddy si avventurano prevede l'incontro inaspettato con robot intrappolati nel fondo marino che si palesano improvvisamente ai due suscitando orrore. Il disegno n. 300 datato 28.10.94 è una chiara citazione da *Lo squalo* nella scena in cui una testa mozzata in avanzato stato di decomposizione appare improvvisamente da un relitto in fondo al mare. Baker propone a Kubrick diverse inquadrature ardite. La n.302 datata 31.10.94 prevede 2 disegni della balena e le note spiegano la successione temporale in essa raffigurata:

Maybe it's not until the tail is revealed that we realize that it is a whale we're looking at.

Nel successivo n.314 dell'8.11.94 Baker suggerisce di inoltrarsi all'interno della balena anche se non è previsto nella sceneggiatura:

Although in the script they do not enter the whale it might be interesting if they did.

Per visualizzare i robot che scavano i ghiacci alla ricerca di esseri umani, Kubrick si serve anche di Chris Foss²⁰⁶ ma preferisce l'impostazione che Baker dà alle panoramiche di New York imprigionata tra i ghiacci. In nota alla n.671 (a) del 22.6.95:

²⁰⁵ Christopher F. Foss (Devon, 16 marzo 1946), artista e disegnatore britannico. Appartiene alla categoria di *concept artist* definiti "futuristi visuali" le cui opere sono ispirate quasi esclusivamente dalla fantascienza (navi spaziali e scenari futuristici extra terrestri). I suoi disegni sono diventati copertine per centinaia di libri di fantascienza.

²⁰⁶ Disegni di Chris Foss in Alison Castle, op. cit., 2005, p.508.

I think one of the problems with this scene is encompassing the vastness of the excavation on a small page. On the next sketch I'd like to pan right from this point opening up to show a much more open vista.

Per le successive n.671 (b) e n. 671 (c) Baker indica al regista:

Stanley, these two pages should be viewed side by side and next to 671 (a) to create a panoramic view of the excavation site. I imagine the actual dig site for the Ferris Wheel is the goings on at the extreme right.

Baker prevede l'esistenza di veicoli capaci di generare vapour capace di sciogliere istantaneamente il ghiaccio al loro passaggio. Un disegno di difficile lettura se non fosse per l'indicazione di Baker "This way up" che orienta il foglio rispetto alla visione. Il disegno in questione, il n. 701 datato 20.7.95 va visto verticalmente:

These massive vehicles generate the kind of energy that literally vaporizes the ice resulting in huge amounts of water vapour. This particular craft is slicing backward and forward down to trench and deeper and deeper towards its goal.

L'iconografia dei robot di alcuni disegni deve molto al trattamento del maggio 1994. L'immagine n.729 datata 5.9.95 prevede:

Here most of the surface of the skin is made up of a jewel-like substance. It might be interesting for the skin to be constantly changing its appearance or have a strange liquid marble look to it.

Il disegno immediatamente successivo propende per superfici riflettenti:

In this case the robots appear to be made of a hard shiny substance like porcelain. I see them as being quite beautiful.

Solo tre mesi dopo Baker sembra approdare a una soluzione figurativa soddisfacente e con una certa enfasi propone a Kubrick il suo progetto:

Took me a while to get the effect that I wanted with this one. The robot is essentially very human to look at however the skin is slightly translucent allowing us to see an amazing network of micro circuitry that looks alive. Tiny pinpoints of light can be seen travelling along a filigree of what might be fibre optics. I see this as being a very subtle effect.

Per la sequenza in cui ricordi di David lo riportano nell'appartamento dove ha vissuto con Monica, Baker propone²⁰⁷ una dissolvenza dimostrando una certa dimestichezza nell'applicare le tecniche cinematografiche:

We must avoid trauma. We must provide a benign familiar environment and a guide-figure. At this point I imagine there could be a dissolve to the duplicate Swinton apartment.

²⁰⁷ Disegno n.458 datato 30.1.95 diviso in due immagini successive che illustrano la dissolvenza.

IV. ELEMENTI DI ANALISI ICONOGRAFICA.

IV.1 2001: ODISSEA NELLO SPAZIO

IV.1.1 Genesi del progetto.

Nel 1957, Alexander Walker intervista Kubrick nell'appartamento di New York in occasione dell'uscita di *Orizzonti di gloria*. In quel momento arriva una consegna di film da visionare. Il critico nota che si tratta di un gruppo di film di fantascienza giapponesi¹. Sette anni dopo, durante un pranzo al Trader Vic's con Roger Caras della Columbia Pictures, Kubrick dichiara la sua intenzione di fare un film sugli extraterrestri. In questo momento il regista non ha ancora uno sceneggiatore ma sta leggendo tutti i principali scrittori di fantascienza. Il 1964 è l'anno di svolta nella carriera artistica e nella vita privata del regista. Anche il suo aspetto esteriore inizia a mutare: in un profilo pubblicato sul «New Yorker», il fisico e giornalista Jeremy Bernstein descrive un Kubrick dall'aspetto *bohémien* di un baro da crociera o di un poeta rumeno². Kubrick e Arthur C. Clarke si incontrano il 23 aprile³, giorno di apertura della Fiera mondiale di New York, del 1964. Clarke propone al regista *La sentinella*⁴, un racconto che aveva scritto per un concorso della Bbc durante le vacanze di Natale del 1948. Kubrick opta per un modo non convenzionale di stendere una sceneggiatura da lui concepita “la forma di scrittura meno comunicativa mai concepita”. Una stesura su carta era indispensabile dal momento che la Mgm si dimostrò interessata al progetto. Il regista propone a Clarke di scrivere insieme un romanzo da cui trarre un copione. La stesura del progetto avviene nella suite 1008 del Chelsea Hotel, al centro di Manhattan, dove lo scrittore prende residenza. Il problema della raffigurazione degli extraterrestri è imminente. Clarke suggerisce a Kubrick di parlare con il giovane scienziato Carl Sagan, astrofisico allo Smithsonian Astrophysical Observatory di Cambridge nel Massachusetts. Sagan fu invitato da Kubrick a una cena-colloquio nel suo attico; la conversazione fu centrata su quale poteva essere l'aspetto delle creature extraterrestri. Secondo Kubrick la creatura doveva avere sembianze umane, Clarke era contrario. Sagan sconsiglia vivamente qualsiasi tentativo di raffigurare gli alieni. Martedì 23 febbraio 1965 la Mgm, dai suoi uffici al 1540 di Broadway a New York, diffonde un comunicato stampa che annuncia l'intenzione di produrre con Kubrick *Journey Beyond the Stars*, un titolo di lavorazione usato per vendere l'idea. Il progetto sarebbe stato realizzato a colori e in Cinerama. Gli interni sarebbero stati girati negli studi Mgm di Londra. Nell'aprile 1965 Tony Masters si trasferisce da New York all'Inghilterra e viene assunto come scenografo. Nella primavera dello stesso anno Kubrick trasferisce la sua unità produttiva presso gli studi Mgm a Boreham Wood, ventiquattro chilometri a nord di Londra. Stanley e Christiane traslocano con tutta la famiglia in un grande

¹ Vincent Lo Brutto, *Stanley Kubrick. L'uomo dietro la leggenda*, Il Castoro, Milano, 2009, p.268.

² *Ivi*, p.270.

³ Si incontrano al Trader Vic's, popolare bar del Plaza Hotel.

⁴ Il racconto non vince premi. Scott Meredith lo vende alla rivista «Ten Story Fantasy» che lo pubblica nel 1951 con il titolo originale *Sentinel of Eternity*.

appartamento al Dorchester Hotel di Londra. Come era avvenuto per *Lolita* e *Il dottor Stranamore*, Kubrick sceglie l'Inghilterra. Grande attenzione è riservata al reparto dei giovani modellisti che, guidati da Wally Veevers – supervisore degli effetti speciali – si occupavano della creazione delle astronavi e dei pianeti. La produzione impiegava centotré modellisti con competenze diverse: Kubrick aveva convocato costruttori di barche, studenti di architettura, disegnatori, scultori, litografi, metallurgici e perfino alcuni intagliatori di avorio appena sbarcati da una baleniera. Ognuno era assunto con brevi contratti a termine e il ricambio era frequente. Per la documentazione Kubrick visiona film sullo spazio prodotti in tutto il mondo, programmi televisivi, cortometraggi, documentari, film realizzati per la Fiera Mondiale, film sperimentali. In questo modo viene scoperto *Universe*, un cortometraggio prodotto nel 1960 dal National Film Board of Canada⁵ che dimostrava al regista come una macchina da presa poteva diventare un telescopio puntato sui cieli. *Universe* era una produzione della Unit B del Canadian Film Board. Colin Low e Roman Kroitor, da sempre affascinati dalla cosmologia, creano questo progetto, nato cinque anni prima dello Sputnik, come proposta per un film scolastico⁶. Kubrick non riesce ad assicurarsi l'intera squadra che aveva creato le immagini per il film – Colin Low, Sidney Goldsmith e Wally Gentleman – ma riesce ad avere quest'ultimo per parecchie settimane di lavoro preliminare salvo dare le dimissioni per motivi di salute. I collaboratori responsabili per gli effetti speciali di *2001* sono stati: Wally Veevers, Douglas Trumbull⁷, Con Pederson e Tom Howard. È importante ricordare alcune date che segnano le tappe fondamentali per l'evoluzione iconografica del progetto. Il 28 maggio 1964 Clarke suggerisce a Kubrick l'idea che “they” – gli extraterrestri – potrebbero essere macchine che considerano la vita organica come una malattia orribile⁸. Stanley accetta favorevolmente l'idea e la considera la base per ulteriori sviluppi narrativi. Il rapporto macchine/esseri organici, sembra trovare proprio qui l'origine dell'interesse che Kubrick svilupperà pienamente con il progetto per *A.I.* Tre giorni dopo Clarke annota un'idea, di cui non è specificata la paternità, che

⁵ “È risaputo che Kubrick conosceva la produzione dell'ONF e dopo avere visto *Very Nice, Very Nice*, aveva chiesto a Arthur Lipsett di realizzare il cartellone pubblicitario de *Il dottor Stranamore*. Meno noto invece, il fatto che il regista avesse intravisto la possibilità di realizzare il suo capolavoro negli studi dell'*Office a Saint-Laurent*. In un'intervista rilasciata a Marc Glassman e Wyndham Wise, pubblicata la scorsa primavera sulla rivista «Take One», Colin Low, figura storica dell'ONF, racconta del suo incontro con Kubrick a New York. Aveva visto *Universe*, il celebre documentario sul sistema solare realizzato da Low e Roman Kroitor. Kubrick rimane impressionato dagli effetti speciali realizzati nel cortometraggio e vuole saperne di più in previsione del progetto che stava portando avanti con Clarke. Kubrick dichiara a Low: ‘ Non ho intenzione di fare questo film a Hollywood. Potrei farlo in Inghilterra ma non è ciò che desidero davvero. Cosa ne pensate dell'idea di produrlo all'ONF?’ Low risponde che l'ONF non aveva mai portato avanti progetti di quel calibro ma che si sarebbe potuto fare. Tornato a Montreal, Colin Low cerca di convincere Grant McLean, l'allora direttore di produzione, ad accettare la sfida. McLean raffredda gli entusiasmi di Low: ‘il lungometraggio di fiction non è di nostra competenza. Inoltre costerà un occhio della testa’. Kubrick ingaggia Wally Gentleman, uno degli specialisti di effetti speciali dell'ONF e tenta di coinvolgere Sydney Goldsmith che preferisce rimanere a Montreal. Il resto è storia”, traduzione dal francese, Marcel Jean, ‘*2001: A Space Odyssey*’ aurait pu être un film de l'ONF, «24 images», n.100, inverno 2000,p.43.

⁶ Si noti ancora una volta come Kubrick tragga ispirazione da forme artistiche che creano progetti specifici per la didattica: per il *Napoleon* è stata analizzata a fondo l'opera di “Job” e i suoi rapporti con i programmi educativi della scuola nella prima metà del Novecento.

⁷ Il membro più giovane del gruppo, Douglas Trumbull era un americano di ventitré anni. La sua formazione di architetto si arresta quando la Graphic Films Corporation di Hollywood vede il suo portfolio di illustrazioni spaziali e lo assume a capo del settore sfondi. Dopo *Lifeline in Space* per la Usaf e *Space in Perspective* per la Nasa, Kubrick scopre il suo nome nei titoli di *To the Moon and Beyond*, un film in Cinerama 360 prodotto per la Fiera Mondiale del 1964 e attraverso la Graphic Films gli commissiona alcuni disegni di sfondo; Kubrick gli assegna il compito di risolvere alcune delle principali difficoltà di *2001*, inclusa la sequenza della Porta delle Stelle che conclude il film.

⁸ Arthur C. Clarke, *The Lost Words of 2001*, Sidgwick and Jackson Limited, London, 1972, p.32.

poi viene scartata: diciassette alieni – piramidi nere – guidano auto cabrio lungo la Fifth Avenue circondati da poliziotti irlandesi. Questa densa iconografia rimanda a tre elementi importanti: la scorribanda in auto, New York e i poliziotti irlandesi. In *Arancia meccanica* e in *A.I.*, si ripresenta l'immagine di folli corse in automobile (e in motocicletta per i *bikers* di *A.I.*). La Fifth Avenue è un esplicito richiamo a New York, città amata dal regista e scelta come *set* per *Il bacio dell'assassino*, *Eyes Wide Shut* e *A.I.*. L'aver specificato "poliziotti irlandesi" è un possibile riferimento alla New York degli anni 1945-1950 e al servizio fotografico scattato per la rivista «Look» del 27 settembre 1949 intitolato "Paddy Wagon". "Paddy" è un soprannome irlandese che trae origine dal gaelico Pádraic, o Partick. Dato che la maggior parte dei poliziotti di New York aveva origini irlandesi, lo stesso nome, in modo un po' sprezzante, era stato utilizzato per etichettare il cellulare, il mezzo adibito al trasporto degli arrestati. Il 6 agosto Stanley decide che il computer sarà un femmina e porterà il nome di Athena. Il 17 ottobre Stanley ha la bizzarra idea – secondo Clarke – di "slightly fag robots" che creano un'ambiente vittoriano per mettere i protagonisti della storia a loro agio. Per il giorno di Natale del 1964 il romanzo era quasi terminato. In realtà è più opportuno parlare di una bozza che copriva i due terzi dell'intero sviluppo narrativo e che terminava proprio nel punto di massima *suspense*: Bowman alle soglie dello Star Gate senza sapere cosa sarebbe accaduto dopo se non in termini estremamente generali. L'8 marzo Clarke annota nel suo diario:

Fighting hard to stop Stan from bringing Dr.Poole back from the dead. I'm afraid his obsession with immortality has overcome his artistic instincts⁹.

La dichiarazione di Clarke conferma che gli interessi di Kubrick circa il rapporto esseri umani/ computer, mortalità e immortalità hanno origine in questi anni dedicati a letture e studi di scienza, astronomia, antropologia e fantascienza. Il 2 maggio Clarke termina il capitolo intitolato "Universe" per il quale il regista gli comunica segno di approvazione in special modo per la sequenza "Floating Island". Si noti come "Universe" sia un termine ricorrente nella fase di pre-produzione del progetto. L'influenza del film canadese è rintracciabile anche tra gli altri titoli pensati in alternativa a quello comunicato dalla stampa¹⁰: *Universe*, *Tunnel to the Stars* e *Planetfall*¹¹. Un'altra "Floating Island" molto amata dal regista compare nei disegni di Chris Baker per *A.I.*, in specifico per il progetto dell'istituto di cariogenesi. Nel settembre 1965 Kubrick decide che la missione della Discovery non doveva andare su Giove ma su Saturno per sfruttare le possibilità visive degli anelli del pianeta. I tre mesi di preparazione per il progetto su Giove sembrano tempo e denaro sprecato ma presto il regista indirizza nuovamente la Discovery verso Giove insoddisfatto della resa su pellicola degli effetti speciali per la visualizzazione degli anelli. Clarke decide, il 25 agosto 1965, che il romanzo deve terminare con Bowman in piedi accanto a un'astronave aliena ma Kubrick non è soddisfatto. Solo in ottobre Stanley si concentra sul problema del finale. Il 3 ottobre Clarke, al telefono con Kubrick, gli propone Bowman che regredisce all'infanzia: "Lo vedremo come un bambino in orbita"¹². Il 15 ottobre Stanley decide di

⁹ Arthur C. Clarke, *The Lost Words of 2001*, op. cit., p.36.

¹⁰ *Journey Beyond the Stars*.

¹¹ Arthur C. Clarke, op. cit., p.32.

¹² Vincent Lo Brutto, op. cit., p.287. Kubrick a Jerome Agel: "Il finale fu alterato poco prima di girare. Nell'originale non c'era la trasformazione di Bowmann. Egli si limitava a girare per la stanza e alla fine vedeva l'oggetto. Ma non ci sembrava una soluzione abbastanza soddisfacente o interessante, e continuammo a cercare nuove idee, finchè ci venne in mente il finale che conoscete".

liberarsi di tutto l'equipaggio ad eccezione di Bowman¹³. Il 18 novembre Clarke si reca al cinema a Londra e annota poche righe che, nella loro essenzialità, danno una spiegazione all'intero progetto:

Feeling rather stale – went into London and saw Carol Reed's film about Michelangelo, *The Agony and the Ecstasy*. One line particularly struck me – the use of the phrase: "God made Man in His own image". This, after all, is the theme of our movie¹⁴.

Il 26 dicembre 1965 Kubrick dichiara di non amare il dialogo, trova il copione verboso e vuole che *2001* si basi più su immagini e suono che sulle parole. Il canadese Douglas Rain, già voce narrante di *Universe*, era stato preso per la narrazione prevista dalla prima versione del copione, quella che Kubrick aveva chiesto a Clarke di scrivere per la sequenza che apriva il film "L'alba dell'uomo". Il testo viene poi eliminato e l'attore ha il compito di dare voce ad Hal. L'animazione dei modellini, affidata alla supervisione di Harry Lange che traduceva i suoi disegni in prototipi, e la sua visualizzazione su pellicola sono assimilabili alla metodologia artistica dell'artista americano contemporaneo Bill Viola. Per ottenere la giusta profondità di campo, in modo da creare l'illusione di un'astronave a grandezza naturale, il diaframma dell'obiettivo doveva essere aperto al massimo; affinché le parti mobili dei modellini si muovessero in modo fluido, i motori che guidavano i meccanismi erano regolati al minimo, in modo che il movimento creato fotogramma per fotogramma fosse impercettibile. Kubrick racconta a Herb Lightman di «American Cinematographer»:

Era come guardare la lancetta delle ore di un orologio. Abbiamo girato la maggior parte di queste scene usando esposizioni lente di quattro secondi a fotogramma, e se stavi sul set non vedevi nulla in movimento. Anche la gigantesca stazione spaziale, che sullo schermo ruotava a una discreta velocità, sembrava immobile durante le riprese delle scene. Per alcune inquadrature, come quelle in cui sulle astronavi si aprivano o chiudevano delle porte, un movimento di dieci centimetri richiedeva cinque ore di riprese. Non era possibile notare un movimento irregolare, se c'era qualche irregolarità, fino a quando non si vedeva la scena sullo schermo, e anche gli ingegneri non potevano mai essere sicuri circa il punto esatto dove l'irregolarità si fosse prodotta. Questo tipo di cosa implicava infiniti tentativi ed errori, ma i risultati finali sono un tributo alla grande precisione dell'officina meccanica della Mgm inglese¹⁵.

Il Natale del 1965 viene ricordato da Clarke come un periodo di intenso lavoro. L'immenso set del TMA1, contenente il monolito trovato sulla Luna, è stato allestito negli Shepperton Studios a sud-est di Londra. Stanley aveva solo pochi giorni per girare dato che la prima settimana del nuovo anno un'altra produzione avrebbe occupato lo studio. Il monolito occupa molte righe nei ricordi di Clarke per la difficoltà nella sua concezione, per la costruzione e l'adeguata illuminazione e tecnica fotografica:

My diary records that first day in some detail:

¹³ Douglas Trumbull dichiara che la paternità dell'idea è sua: "[...] At an early stage, all the astronauts were to make it to the room in the penultimate scene. I told Stanley to kill all except Bowman, and he told me I was ridiculously stupid", Stephanie Schwam (selected by), *The Making of 2001: A Space Odyssey*, Modern Library, 2000, p.134.

¹⁴ Arthur C. Clarke, op. cit., p.39.

¹⁵ Vincent Lo Brutto, op. cit., p.292.

December 29, 1965. The TMA 1 set is huge – the stage is the second largest in Europe, and very impressive. A 150 x 50 20-foot hole, with equipment scattered around it. (E.g. neat little electric-powered excavators, bulldozers, etc. which could *really* work on the Moon!). About a hundred technicians were milling around. I spent some time with Stanley, reworking the script – in fact we continued through lunch together. I also met the actors, and felt quite the proper expert when they started asking me astronomical questions. I stayed until 4 p.m. – no actual shooting by then, but they were getting near it. The spacesuits, back packs, etc. are beautifully done, and TMA 1 is quite impressive – though someone had smeared the black finish and Stanley went on a rampage when I pointed it out to him.

IV.1.2 Il Monolito.

Inizialmente, l'artefatto alieno avrebbe dovuto prendere le forme di un tetraedro nero, la più semplice delle forme solide formata da quattro triangoli uguali. Era una forma che ispirava ogni sorta di speculazione scientifica o filosofica. L' *art department* si è impegnato a creare modellini di varie forme ma non erano mai adatti allo scopo e il pericolo maggiore era che suscitassero irrilevanti associazioni con le piramidi. Successivamente Kubrick si orienta per un cubo trasparente ma non è stato possibile costruirne uno delle adeguate dimensioni. Quindi opta per la forma rettangolare:

So he settled on the rectangular shape and obtained a three-ton black of lucite – the largest ever cast - . Unfortunately, that also looked unconvincing, so it was banished to a corner of the studio and a completely black slab of the same dimensions was substituted¹⁶.

Il monolito¹⁷ rientra a pieno titolo nell'ambito delle produzioni artigianali (e industriali). La complessa genesi dell'oggetto artistico impone di ripercorrere anche la storia critica che ha attribuito a esso diversi materiali costruttivi. La dichiarazione di Clarke parla prima di un oggetto di tre tonnellate di forma rettangolare in Lucite, poi sostituito da un "black slab" delle stesse dimensioni. La L.Lucite (marchio registrato)¹⁸ è il nome commerciale del polimetilmetacrilato (PMMA) o metacrilato, una materia plastica sviluppata nel 1928 e commercializzata dal 1933 dall'industria chimica tedesca Röhm. È un materiale più trasparente del vetro che, a seconda della composizione può essere più o meno infrangibile. La Lucite è oggi prodotta dalla Lucite International e fa parte del gruppo Mitsubishi, la Mitsubishi Rayan Co., Ltd. Le sue applicazioni spaziano dall'arredo bagno¹⁹, alle insegne industriali²⁰, all'illuminazione²¹, agli interni, strutture

¹⁶ Arthur C. Clarke, *The Lost Worlds of 2001*, Sidgwick and Jackson Limited, London, 1972,p.44.

¹⁷ Kubrick risponde a J.Gelmis circa l'idea del monolito: "From the very outset of work on the film we all discussed means of photographically depict an extraterrestrial creature in a manner that would be a mind-boggling as the being itself. And it soon became apparent that you cannot imagine the unimaginable. All you can do is try to represent it in an artistic manner that will convey something of its quality. That's why we settled on the black monolith which is, of course, in itself something of a Jungian archetype, and also a pretty fair example of 'minimal art'": www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1970superstar.html.

¹⁸ I nomi commerciali sono svariati. Ne elenchiamo alcuni: Acrivill, Deglas, Limacryl. Oroglas, Perspex, Plexiglas. Molto utilizzata per produrre oggetti di bigiotteria negli anni Cinquanta. In sede critica è possibile che siano stati fatti degli errori d'interpretazione e Lucite sia stato confuso con la "leucite", minerale tipico di rocce magmatiche alcaline potassiche o ultra-potassiche effusive (KAlSi₂O₆).

¹⁹ L'azienda Pretty-Glass (Pretty jet e Pretty Spa) è la più grande produttrice brasiliana di arredo bagno e termale. Nata nel 1978 è oggi una delle più importanti aziende al mondo per fatturato e qualità del prodotto. Ha iniziato a produrre e commercializzare vasche da bagno in acrilico Lucite dal 1998.

²⁰ La scritta della casa automobilistica Renault che caratterizza tutte le concessionarie europee è un'esclusiva miscela della Lucite, colore "Secret Sign Grey'n White".

architettoniche²², applicazioni tecnologiche, comunicazione, rivestimenti, edilizia e molto altro²³. Questo primo oggetto industriale in plastica, secondo le parole di Clarke, viene sostituito da un “black slab”. Questa indicazione è vaga e non presuppone nessun tipo di materiale costruttivo. Il termine inglese *slab* ha diversi significati: lastra, piastra, pezzo, tavola e come termine colloquiale assume il significato di tavolo operatorio e tavolo per autopsia. La lingua inglese dà questa spiegazione al termine: “block consisting of a thick piece of something”. Ancora una volta siamo di fronte all’impossibilità di risalire al materiale costruttivo. In sede critica, Sandro Bernardi attribuisce al monolito una composizione in pietra²⁴. Magnisi e Costarella vogliono il monolito, “un elementare parallelepipedo di metallo”²⁵. Vincent Lo Brutto accenna a un “grosso blocco di lucite”, senza essere troppo preciso sulla fase di elaborazione materiale del progetto monolito²⁶:

A un certo punto fu chiesto a una ditta privata di plasmare un grosso blocco di lucite – a Kubrick interessava provare a proiettare immagini sulla sua superficie. Il blocco venne fuso e ricevette molta attenzione da parte della stampa, essendo il più grosso stampo in plastica mai tentato prima. Le ottiche però non erano all’altezza degli standard di Kubrick e l’idea fu scartata.

Il resoconto più attendibile è quello di Piers Bizony²⁷ che descrive la complessa procedura artigianale che ha portato alla costruzione del monolito:

The *alien* artifacts, however, proved to be even more of a problem than the terrestrial spaceships. Black monoliths were easy enough to describe on paper, but not so easy to film convincingly. Chunks of rock were cut, polished and photographed – only to end up looking like useless chunks of rock. That extra “something” was missing. Painted wooden and plastic structures showed up every warp and flaw under the lights. Matted artwork also failed. At last a credible technique was devised by which a blacker-than-black finish could be produced on a truly smooth surface. A heavy wooden monolith was sanded, rubbed, sanded again. Then a mixture of black paint and pencil graphite was applied – and rubbed down, applied and rubbed down, over and over, till the slab glowed with an eerie blackness. It shone like silk, yet sucked up light like a black hole. It had a surface texture like nothing on earth (after all, pencil graphite is not a common element of everyday paint finishes).

Touching this immaculate surface on set with greasy fingers was proclaimed a capital offence. Between scenes, the twelve-foot-high artefact, with its sensitive skin, was swaddled in thick layers of plastic sheeting and cotton wool. Many months would separate its starring performances: in the little clearing outside the apemen’s cave; in its trench several meters below the lunar surface; and finally in the dazzling white hotel room. (The slab floating in space above Jupiter was a “miniature”)

²¹ La metropolitana di Bangkok usa cartelli direzionali dall’elevato impatto visivo in Lucite, tecnologicamente avanzati anche dal punto di vista della sicurezza dato che vantano un basso indice di infiammabilità.

²² L’applicazione più famosa è quella dei “monolithic viewing panels” - come cita il sito della Lucite International – usati in acquari, zoo, centri di ricerca, hotel. L’acquario cilindrico alto otto metri, al cui interno scorre un ascensore, dell’hotel Acquadome di Berlino è una creazione della Lucite Int.

²³ La ditta umbra Binova, famosa per l’alto livello qualitativo e di *design* degli ambienti cucina, usa la lucentezza del Perspex per aggiungere un tocco sofisticato e futuristico alle modernissime soluzioni abitative degli spazi.

²⁴ Sandro Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Il Castoro, Milano, 2000, p.129. Si tratta di un errore d’interpretazione del termine “lucite”. Bernardi lo ha probabilmente inteso come “leucite”, un minerale.

²⁵ Davide Magnisi, Livio Costarella, *Gli orizzonti del cinema di Stanley Kubrick*, Adda Editore, Bari, 2003, p. 89.

²⁶ Vincent Lo Brutto, op. cit., p.292

²⁷ Piers Bizony, *Le futur selon Kubrick*, Paris, Cahiers du cinema, 2000, p.105 e Piers Bizony, *Shipbuilding*, in Stephanie Schwan (selected by), *The Making of 2001: A Space Odyssey*, The Modern Library, 2000, pp.53-54.

Kubrick had wanted to be even more ambitious than this. He had wanted shimmering multi-faceted pictures to appear, deep within a transparent crystalline pillar, as though it was literally showing its primitive pupils the way to a better life. Today advertisers and movie-makers regularly make use of computer-generated fractal surfaces, glassy reflections and so forth. Kubrick had none of these toys to play with. He decided to experiment by projecting images into slabs of clear Perspex, trying to make use of internal reflections. At great expense, a very large and precise block of “Lucite” was moulded by an outside contractor and brought on stage. The newspapers heralded it, probably correctly, as the largest and most precise casting of transparent plastic the world had ever seen. Unfortunately it wasn’t optically pure enough to provide the required effect. The Perspex experiment was abandoned, very much to the disappointment of the block’s all too-terrestrial manufacturers.

And so it was that a featureless black rectangular box managed to persuade us that we were looking at a sophisticated mechanism from another world. It was the boldest of *2001*’s rich array of illusions. The sheer simplicity of the image, born out of countless experimental failures with more complex ideas, turned out to be just right.

Un altro documento interessante circa la genesi del monolito e i complessi rapporti con la scrittura del romanzo di Clarke avvenuta in parallelo alla lavorazione del film, è il *memorandum* di nove pagine in trentasette punti, datato 18 giugno 1966, che Stanley consegna a Clarke a commento di una fase di stesura del romanzo. Di questi punti, il n.14 è dedicato al monolito:

Since the book will be coming out before the picture [sic!] I don’t see why we shouldn’t put something in the book that would be preferable if it were achievable in the film. I wish the block had been crystal-clear but it was impossible to make. I would like to have the block black in the novel.

L’ultimo punto, il 37, anticipa la famosa ellissi spazio temporale:

I think this is a very bad chapter and should not be in the book. It is pedantic, undramatic and destroys the beautiful transition from man-ape to *2001*.

Clarke racconta come sia nata casualmente l’iconografia del balzo spazio-temporale. La sequenza dello “skull-smashing” è stata l’unica non filmata in studio ma girata in un campo poco lontano dal regista stesso. Mentre tornavano a piedi sul *set*, Kubrick ha iniziato a lanciare le ossa in aria e a filmarle con la camera a mano.

L’iconografia del monolito ha scomodato correnti artistiche e singoli artisti in sede critica. Il “Minimalismo” è stato chiamato in causa più volte per la corrispondenza effettiva tra l’oggetto alieno e alcune delle caratteristiche comuni al lavoro di un certo gruppo di artisti²⁸: il lessico formale essenziale, pochi elementi come base costruttiva, materiali derivanti da produzioni industriali, il rigore esecutivo, il cromatismo limitato, l’assenza di decorazione e di riferimento allegorico. Gli oggetti artistici sono geometricamente definiti, formati dalla ripetizione e variazione di elementi primari²⁹. Uno degli elementi che allontana il monolito da questo gruppo di lavoro è che l’arte

²⁸ Il termine “Minimalismo” viene usato per la prima volta dal filosofo dell’arte inglese Richard Wollheim nel saggio intitolato *Minimal Art* e indice una corrente artistica che nata negli Stati Uniti nei primi anni Sessanta. Nessun gruppo di artisti ha mai definito il proprio lavoro con questo termine, né si è riconosciuto appartenere a questa corrente. Il “Minimalismo”, come termine, si diffonde per mezzo dei critici d’arte e della stampa.

²⁹ Vincent Lo Brutto, *Stanley Kubrick. L’uomo dietro la leggenda*, Il Castoro, Milano, 2009, p.296, “Per l’oggetto monolito, il regista esplorò ogni possibile forma geometrica, pretendendo una motivazione intellettuale per ogni configurazione proposta: cercava una forma primaria che potesse comunicare con il pubblico in una sola immagine”.

minimale vanta procedimenti industriali per la sua realizzazione mentre l'artefatto kubrickiano nasce da un lungo processo di lavoro artigianale. Certo, non bisogna dimenticare che il risultato finale è stato indotto in seguito all'impossibilità, per il regista, di ottenere un prodotto industriale – la Lucite – pura e trasparente per “reggere” al processo fotografico e di forte illuminazione. L'attribuzione monolito/arte minimale è semplicistica e riduttiva. Le origini della nascita del minimalismo vanno cercate nell'astrattismo americano del dopoguerra. Artisti come Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko realizzano in questo periodo opere astratte che segnano un netto cambiamento nella produzione artistica statunitense. Frank Stella dipinge, negli anni Cinquanta, i *Black Paintings*, quadri privi di cornice consistenti in strisce nere parallele divise da sottili linee bianche³⁰. Anche Jasper Jones ha contribuito alla formazione culturale del minimalismo introducendo nei suoi dipinti degli oggetti per affermare la negazione della soggettività dell'artista e della sua vanità. Il monolito, come la maggior parte delle opere minimali, è sovradimensionato e il suo essere oggetto-scultura struttura (o ri-struttura) l'ambiente creando però forte indecidibilità quale sia il confine tra la scultura e la struttura-ambiente. Oltre che ad oggetti scultorei, il monolito eredita caratteristiche formali anche dai dipinti monocromi. Rodchenko, nel 1919 crea un dipinto tutto nero. Da allora al 1956 molti artisti americani hanno seguito il suo esempio: Still, Newman, Crampton, Corbett, Rauschenberg. È più probabile che Kubrick abbia tratto ispirazione da un'ampia tendenza artistica che abbraccia tutto il XX secolo e si manifesta nelle sue variegate declinazioni. Ad Reinhardt si è concentrato esclusivamente sui monocromi neri a partire dal 1956³¹. Il suo lavoro esemplifica la complessità del lavorare con tale colore rispetto all'illuminazione e all'ambiente circostante. Questo tipo di problematica accomuna i due artisti anche se si esprimono attraverso mezzi differenti. Le regole che Reinhardt elenca nel suo *Twelve Rules for a New Academy*, pubblicato nel 1957, sembrano adattarsi all'oggetto monolito:

- 1) no texture.
- 2) no brush work
- 3) no sketching
- 4) no forms
- 5) no colors
- 6) no design
- 7) no light
- 8) no space
- 9) no time
- 10) no movement

“there is no ancient or modern, no past or future in art”³²

Secondo Reinhardt, i dipinti neri causano un periodo prolungato di stasi percettiva rispetto alla maggior parte dei prodotti artistici. Per questo motivo vengono associati ad esperienze mistiche o religiose. Priscilla Colt descrive la sua esperienza in termini di effetto psichedelico³³:

³⁰ Queste opere, la cui realizzazione era preceduta da una meticolosa preparazione in modo da limitare gli effetti personali della manualità, non hanno alcun rimando allusivo. La vernice impiegata dall'artista per la realizzazione di queste opere era di produzione industriale e di uso comune. Si noti un'altra importante differenza rispetto al monolito che è invece ricoperto con una vernice “artigianale” - colore nero addizionato di polvere di grafite-.

³¹ Lucy R. Lippard, *Ad Reinhardt*, New York, Harry N. Abrams, 1981, p.109.

³² *Ivi*, p.140.

³³ Priscilla Colt, *Notes on Ad Reinhardt*, «Art International», oct.1964, p.34.

After a period of looking at the dull glow, one begins to perceive its non-blackness...then the extremely muted colors begin to emerge

Questo tipo di esperienza è molto simile a quella che sperimenta Bowman quando attraversa la Porta delle Stelle.

Reinhardt mette in guardia nei confronti di una cattiva illuminazione per le superfici nere. L'artista chiede, per le sue opere, "dim, late afternoon non reflecting twilight" o un ragionevole fac-simile artificiale. Prosegue aggiungendo che la luce forte, diretta, tende ad oscurarle completamente. Lo stesso effetto si è creato sul *set* di *2001* che, fortemente illuminato, ha fatto assumere le sembianze di un buco nero al monolito come ha affermato Piers Bizony: "It shone like silk, yet succede up light like a black hole". L'*artwork* voluto da Kubrick come simbolo di un'intelligenza superiore si assesta su una posizione opposta rispetto alla Op e Pop art. Anche nel campo delle iconografie si può constatare come il regista scelga le proprie soluzioni iconografiche spaziando tra diverse correnti artistiche e non rimanendo schiavo dei dettami programmatici di alcuna di esse. È interessante notare che il modo di preparare il colore di Reinhardt e gli elementi usati per raggiungere l'effetto "lucido-opaco" voluto, sono straordinariamente simili a quelli usati dal regista. La vernice nera viene mescolata manualmente con il "Mars black"³⁴, un carbonio. Per minimizzare gli aspetti tattili di una superficie dipinta e farne un incontaminato e unico veicolo di supporto per la luce e colore, Reinhardt opera per velature sottilissime cercando di evitare pennellate evidenti che possono intrappolare la luce in modo irregolare e svelare la "mano dell'artista". Reinhardt e Kubrick, contrariamente al modo di lavorare della maggior parte degli artisti appartenenti al minimalismo, optano per l'artigianalità, atteggiamento tipico della scuola di New York caratterizzata da un forte individualismo: "The one way in art comes from art-working"³⁵. Reinhardt ha accennato alla volontà di lasciare la pittura per dedicarsi al cinema che lo ha sempre affascinato e che considerava "incomparably greater than all previous picture arts thrown together"³⁶.

Altre opere molto vicine, per composizione formale, sono le *Space Columns* di Peter Kolisnyk³⁷ a Toronto e le sculture *3 x 1* di William Turnbull³⁸. L'opera di quest'ultimo artista ha numerosi punti di contatto con il monolito di Kubrick. Turnbull lavora in "economia" e la complessità delle sue opere d'arte, lungo tutto l'arco della sua carriera, risiede nell'approccio intellettuale e immaginativo da parte dello spettatore. L'artista scozzese è ossessionato dal concetto di integrità dell'unità formale delle sue sculture che comunicano, pure nella loro essenzialità, un senso di pienezza e completezza. Le opere hanno un significato se vengono esperite dal fruitore che si relaziona spazialmente ad esse. Le sculture, sia quelle degli anni cinquanta che quelle successive, pur nella diversità di risultato estetico, sono accomunate dal senso di simmetria unito alla ieraticità. Come Kubrick, Turnbull non ha ricevuto una formazione e una preparazione culturale istituzionalizzata e le sue opere d'arte emergono dal processo creativo che sembra non avere mai fine piuttosto che da un'idea artistica pre-esistente ideata a priori.

³⁴ Lucy R. Lippard, op. cit., p.151.

³⁵ *Ivi*, p.152.

³⁶ *Ivi*, p.155.

³⁷ Peter Kolisnyk (Toronto, 1934- 2009). Le *Space Columns* risalgono al 1968 e sono in lamina di arborite marrone scuro su legno compensato. Sono collocate all'aperto e sorgono direttamente dal terreno. Nel 1967, *Floor Piece VII*, è costituito sempre da parallelepipedi scuri che però vengono esposti all'interno di una galleria, in specifico la Robert McLaughlin Art Gallery, Oshawa, Ontario. Nel 1968 Kolisnyk crea un'opera in Plexiglas, *Untitled [view 1 of 2]*.

³⁸ Richard Morphet, *William Turnbull: Sculpture and Painting*, Millbank (London): The Tate Gallery, 1973, pubblicato in occasione e della mostra tenuta a Londra nel 1973; la scultura *3 x 1* del 1966 è riprodotta a pagina 14 (figura 28).

L'approccio di Turnbull è molto vicino a quello di un artigiano. *Game, Forms on a Table* e *Playground* del 1949, elementi semplici verticali si ergono da una base. La struttura di queste sculture richiama i siti preistorici e reminiscenze archeologiche. Questa tendenza andrà intensificandosi nel corso degli anni Cinquanta. L'influenza dell'arte primitiva si concretizza nel potere magico dell'oggetto isolato nell'ambiente. *Standing Female Figure, Female Figure, Idol 1,2,3,4,5, War Goddess, Screwhead, Totemic Figure*, sculture realizzate tra il 1955 e il 1957 hanno molte affinità nel loro enigmatica ieraticità con le antiche sculture greche e le figure egiziane. Le incisioni che l'artista crea sulle loro superfici "enhancing the archaeological analogy, resemble the surfaces of boards or tables that have been infinitely worked upon, forgotten for centuries and rediscovered bringing sudden contact with an ancient culture"³⁹. Secondo Richard Morphet gli artefatti di Trumbull funzionano come antichi reperti archeologici che si ripalesano all'uomo contemporaneo carichi di un 'aura di magia e mistero proprie delle antiche civiltà a noi sconosciute. Il catalogo della mostra tenuta a Londra nel 1972 tende a sottolineare l'originalità e l'eccezionalità di impostazione formale delle opere di Trumbull datate intorno alla metà degli anni Sessanta commentando la scultura intitolata *Screwhead*:

Its rear aspect, an upright rectangle marked only by a single vertical stripe, employs a simplicity of mean exceptional in British art of the period⁴⁰. It also demonstrates Turnbull's longstanding attachment (also very unusual at this date) to lateral symmetry.

Le semplici figure di *Female Figures* e *Male Figure* del 1955 conducono l'artista rapidamente ai non naturalistici monoliti intitolati *Column Female* e *Column Male*. Come le opere di Turnbull, il monolito di *2001* sintetizza il primitivo, lo stupore dell'infanzia (il mito) e l'*artwork*. Gli elementi fin qui raccolti conducono ad un'osservazione di non secondaria importanza. Il monolito Kubrickiano esce dalla pellicola e viene a collocarsi all'interno della storia dell'arte al fianco di opere di artisti contemporanei come quelli qui citati. Il monolito non è solo semplice scenografia, inserto artistico diegetizzato ma è esso stesso opera d'arte (artigianale) che trova spazio all'interno delle forma cinematografica. La pellicola sembra più un mezzo per documentare l'esistenza di un'opera d'arte di cui non rimane traccia, che non è stata esposta in gallerie d'arte, né venduta a privati o presso case d'asta e di cui non rimane traccia. È un oggetto artistico-performance, una nuova categoria di arte visiva. Come per *Game* del 1949 e *Playgrounds* di Turnbull, la scultura ha un senso in relazione alla reazione emotiva dello spettatore. L'artista scozzese scrive nel catalogo della mostra *This is Tomorrow* nel 1956: "The observer or user iso ne of the units"⁴¹. Le sculture totemiche degli anni Cinquanta si ergono direttamente dal terreno e non prevedono una base dello stesso materiale di cui sono fatte le sculture. Le opere d'arte comportano l'accostamento voluto di diverse *texture* quali il bronzo, la pietra e il legno. Un ulteriore cambiamento nella sua produzione artistica avviene agli inizi degli anni Sessanta quando Turnbull è affascinato dai concetti di soglia e limiti corporei tra esterno e interno di cui l'occhio rappresenta il centro di massima attenzione:

My fascination with the Indians who blinded themselves by looking at the sun...⁴²

³⁹ *Ibidem.*, p.35.

⁴⁰ *Ivi.*, p.36.

⁴¹ *Ivi.*, p.38.

⁴² *Ivi.*, p.42.

Gli indiani si infliggevano tale modalità di accecamento per vedere meglio, più in profondità. La chiusura permanente del *gate*⁴³ che è rappresentato dalla palpebra chiusa, segna l'inizio di un viaggio in cui l'esplorazione scultorea è eminentemente tattile. Le *Gate Sculptures* degli anni 1962-63 sono un tema ricorrente anche tra gli artisti del gruppo di Turnbull come Bernard Cohen e il loro significato profondo risiede nei concetti di soglia e viaggi di esplorazione. Il padre di Turnbull era un navigatore e costruttore di navi e le origini familiari trovano eco in molti dei titoli che l'artista dà alle proprie opere: *Ulysses, Magellan, Columbus, Cortez, Kahn, Gate*. Ai primi anni Sessanta bisogna fare risalire un progetto, non realizzato, per una scultura nel deserto⁴⁴. Quest'opera è molto simile formalmente al monolito di *2001* e la stessa collocazione spaziale richiama la sequenza dell'"Alba dell'Uomo". Le parole di Turnbull potrebbero essere sostituite a molte delle dichiarazioni che Kubrick fece in occasione delle interviste rilasciate all'uscita del film:

We are surely the barbarians, the primitives of the space age, at the beginnings. This is the end of the earthbound man [...] the beginning of the space-age, man with new worlds, words, signs [...]⁴⁵

Parlando delle grandi tele monocrome degli anni Sessanta, Turnbull ne parla come di un'esperienza percettiva di intensa contemplazione molto vicina all'esperienza psichedelica provocata dalla sequenza della Porta delle Stelle di *2001*:

These large canvases are the banners carrying the ideogram of our time; not creating a familiar illusionistic space that takes us into a world of perspective or chiaroscuro, but acting outwards into our own world [...] provocations to contemplation and action⁴⁶.

Turnbull era un ossessivo frequentatore di spettacoli cinematografici. L'ampio respiro dello schermo Cinemascope ha influenzato i suoi dipinti. Era particolarmente affascinato da quei momenti in cui lo schermo era riempito da un unico colore. Si ricordi come anche Kubrick, specialmente in *Arancia meccanica*, nei titoli di testa, faccia particolare uso di "schermi-monocromi". Le opere che più si avvicinano per essenzialità compositiva, simmetria e trattamento del materiale costruttivo al monolito di Kubrick, sono quelle create da Turnbull tra il 1963 e il 1968. L'acciaio viene trattato con vernice ma prima di essere rivestita dal colore, l'opera viene pallinata con una smerigliatrice per resistere alla ruggine e per assicurare una resa levigata della superficie in modo che le diverse velature di colore non creassero uno spessore che avrebbe negato l'originale "durezza" dell'acciaio. Lo stesso modo di trattare il materiale, di cui è costituito il monolito di *2001*, viene descritto da Piers Bizony⁴⁷ ed equipara la fattura dell'oggetto di scena alle coeve produzioni artistiche. Dopo il 1968 Turnbull non rivestirà più le sculture di vernice e opererà per sculture orizzontali in aperta opposizione alle sottili forme verticali che hanno caratterizzato la fine degli anni Quaranta e hanno trovato una naturale evoluzione fino alla fine degli anni Sessanta. Il 1968 Turnbull crea una scultura che non ha modo di trovare sviluppi in molti altri formati. Un gruppo di

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ Richard Morphet, op. cit., fig.19, p.44.

⁴⁵ *Ivi*, p.47.

⁴⁶ *Ivi*, p.48.

⁴⁷ Vedere nota 25 di questo capitolo.

cilindri verticali trasparenti in fibra di vetro accostati prende il nome di *Transparent Tubes* e testimonia l'interesse dell'arte contemporanea verso materiali industriali. Il parallelepipedo in Lucite, descritto da Bizony, e fortemente voluto da Kubrick, è assimilabile a un'opera scultorea contemporanea per le grandi dimensioni mai raggiunte prima da un prodotto industriale e per lo sperimentalismo cinematografico cui è stato sottoposto. Anche se il blocco in Plexiglass non figura su pellicola, la sua creazione, i tentativi di farne uno strumento artistico necessario alla diegesi cinematografica, equipara il lavoro artigianale di Kubrick a quello dei suoi colleghi scultori e pittori a lui contemporanei.

IV.1.3 La Porta delle Stelle.

La "Porta delle Stelle" è un'altra sequenza per la quale sono stati scomodati, in sede critica, numerosi artisti di varie discipline. Robert Gaffney fu incaricato di riprendere il materiale del terreno per la sequenza con le informazioni minimali che Kubrick gli aveva dato circa il volare basso e il girare con scarsità di luce⁴⁸. Quando *2001* uscì, molti pensarono che Kubrick avesse usato la solarizzazione – la tecnica utilizzata da Richard Avedon nelle sue celebri fotografie dei Beatles nello splendore dei colori psichedelici ma le riprese aeree di Gaffney non sono state solarizzate. Parecchi anni dopo l'uscita del film, Gaffney vide una dimostrazione che era stata presentata a Kubrick dalla Films Effects of Hollywood: era l'immagine di un'onda che scivolava sull'oceano e nel momento in cui si rompeva l'acqua bianca esplodeva in mille colori. Al regista era stato spiegato che l'effetto era stato ottenuto mescolando i master di separazione in bianco e nero usati per produrre una stampa a colori⁴⁹. Stampando la registrazione del giallo sul master ciano, e stampando il ciano sul magenta, la mescolanza di master e registrazione produceva spettacolari effetti di colore. Attente sperimentazioni e test impegnativi avevano rivelato a Kubrick che era possibile controllare i colori per alterare i paesaggi americani, in modo da farli sembrare

⁴⁸ Esistono diverse versioni circa il rifiuto di Kubrick di pilotare aerei dopo una certa data. Il regista aveva accumulato 150 ore di volo attorno all'aeroporto di Teterboro nel New Jersey e aveva volato spesso in solitario fino ad Albany. Secondo la biografia di Vincent Lo Brutto (p.309), la paura che gli ha impedito di volare per quasi trent'anni ha le sue radici in un particolare incidente. Un giorno, mentre ai comandi del suo aereo era in procinto di uscire dall'aeroporto di Teterboro, Kubrick aveva cominciato a rullare sulla pista. Mentre controllava gli interruttori, uno era rimasto incastrato a metà; l'aereo era partito di scatto e aveva decollato con una parte del motore che non funzionava. La moglie, alla rivista «Paris Match», dichiara: "Un giorno rischiosi di precipitare. Un po' di tempo dopo un suo collega morì in aereo. Per una ragione sconosciuta, fu Stanley a ricevere un pacchetto postale contenente la macchina fotografica e alcuni effetti personali devastati del suo collega. Fu uno choc. Quando andò in Spagna per girare *Spartacus*, in pieno volo si sentì male. Al ritorno, sempre in aereo, pensavo morisse. Tremava e sudava in maniera incontrollabile. Non volle più volare. Quando dovevamo andare negli Stati Uniti, la famiglia intera si imbarcava su un transatlantico". Kubrick a Ciment (p.192) dichiara in termini meno specifici: "Non ho paura della tecnologia. Ho paura degli aerei. Sono stato capace di volare per qualche tempo però suppongo che se avessi dovuto farlo lo avrei fatto. Forse perché un po' di conoscenza in materia è una cosa pericolosa. Una volta avevo il brevetto di pilota di aereo e avevo totalizzato 160 ore di volo solitario su un monomotore leggero. Disgraziatamente ciò servì solo a rendermi diffidente verso gli aerei più grandi".

⁴⁹ Per produrre una copia a colori, la pellicola individuale veniva scomposta su tre pellicole monocromatiche attraverso tre filtri con i colori base del processo di stampa: giallo, ciano e magenta. Questa pellicola era intrinsecamente molto più nitida di quella a colori. Con i filtri appropriati, le tre pellicole potevano essere ricombinate restaurando i colori originali attraverso la stampa, in successione, su una quarta pellicola a colori.

panorami alieni⁵⁰. Mesi di sperimentazioni cromatiche nel laboratorio di stampa trasformarono le riprese aeree effettuate dalle seconde unità nel panorama ultraterreno. Per assicurare un risultato fotografico coerente, Kubrick volle che la pellicola vergine fosse conservata in una camera sotterranea, così che ogni negativo di una determinata inquadratura potesse essere sviluppato nella stessa soluzione chimica. Questo significava che per vedere se un'inquadratura composita aveva funzionato, poteva essere necessario aspettare fino a un anno. La maggior parte del materiale per la sequenza fu girato sopra Page, in Arizona; un paio di scene furono riprese nella Monument Valley. La Porta delle Stelle univa vivide immagini di volo spaziale ad alta velocità a spazi di colori psichedelici. Questo insieme di alchimia cinematografica non aveva precedenti nel cinema commerciale ed era stato appena accennato in certi film sperimentali. Douglas Trumbull, dopo molti mesi di esperimenti, inventa la Slitscan, uno strumento che sfruttava un procedimento fotografico a striscia per il quale l'otturatore della macchina era tenuto aperto per un lungo periodo di tempo mentre le immagini venivano registrate direttamente sulla superficie di celluloidi e non un fotogramma alla volta. Gli scenografi prepararono un flusso di creazioni astratte, utilizzando dipinti Op Art, progetti architettonici, circuiti stampati e fotografie di cristalli e strutture molecolari scattate al microscopio elettronico: tutto questo veniva elaborato dalla Slitscan formando un corridoio composto di due piani infiniti di illuminazione. A «Sight and Sound» Douglas Trumbull ha dato la seguente spiegazione:

Avevo incontrato il cineasta sperimentale John Whitney, così avevo qualche idea sulla sua tecnica di effettuare più esposizioni su un singolo fotogramma di pellicola, in modo automatico. John lavorava a un meccanismo per far scorrere una fessura attraverso un fotogramma, muovendo un'immagine dietro la fessura in modo da creare forme, striature e altre cose. In realtà non vidi mai questa cosa, ma ne avevo un'idea nella mia testa. E mi venne in mente che si poteva farlo piatto doveva anche essere possibile farlo su tre dimensioni. Dopo un esperimento attraversai lo studio, andai nell'ufficio di Kubrick e gli dissi: 'Dovrò costruire una macchina grande come una casa, con binari e motori, e grossi pezzi di vetro per arrivare in fondo a questa cosa'. Lui disse: 'Penso che tu abbia ragione. Fallo, prendi tutto quello che ti serve'. Le immagini erano su diapositive Kodalith alte circa un metro, un metro e mezzo, e larghe circa tre metri: centinaia di figure da libri di Op Art, strane griglie tratte dalla rivista «Scientific American», fotografie al microscopio elettronico ingrandite, contrastate e stampate in negativo; anche un sacco di roba disegnata da me⁵¹. Stranissime forme, più gelatine colorate, montate insieme su un enorme tavolo luminoso. La macchina da presa era montata su binari e si muoveva in una direzione, mentre le immagini scorrevano dietro la fessura in un'altra. Ecco la sensazione di tuffarsi in uno spazio che ha una profondità infinita. Non esisteva un nome per questo procedimento, perché non era mai stato fatto prima. Io lo chiamai Slitscan. Non so come Whitney avesse chiamato il suo⁵².

Il tono vago che Trumbull tiene nella descrizione è per rispettare la volontà di Kubrick che ha chiesto a tutti i membri della produzione di non pubblicizzare le tecniche specifiche usate nella sequenza. Nel volume curato da Stephanie Schwam Trumbull riassume in modo conciso il procedimento della Slit-Scan:

Using a technique of image scanning as used in scientific and industrial photography, this device could produce two seemingly infinite planes of exposure while holding depth-of-field from a distance of fifteen

⁵⁰ Vincent Lo Brutto, op. cit., p.302.

⁵¹ Trumbull creò anche il materiale grafico da retroproiettare sugli schermi installati in molti set. In alcune scenografie c'erano fino a otto schermi che mostravano tabulati di computer e altre informazioni sulla missione.

⁵² *Ivi*, p.316.

feet to one and one-half inches from the lens at an aperture of F/1.8 with exposures of approximately one minute per frame using a standard 65 mm Mitchell camera⁵³.

La seconda fase della Porta delle Stelle viene descritta con una certa vaghezza in una serie di apparenti cataclismi astronomici del tipo: esplosione di stelle, vaste galassie e immense nuvole di gas e polveri interstellari. L'unica indicazione che ci viene rivelata è che il risultato visivo di queste immagini è stato la conseguenza di interazioni tra sostanze chimiche riprese in un'inquadratura non più larga di un pacchetto di sigarette⁵⁴. La moglie del regista aggiunge, forse involontariamente, molti più particolari a questo procedimento:

L'effetto che vede il protagonista passare attraverso un fluire spazio-temporale di immagini e visioni è stato realizzato in una grande fabbrica newyorkese: per fare quella scena sono state utilizzate lacche, colla, colori di tutti i tipi ed era tutto molto puzzolente. A tutto ciò è stato dato fuoco e la cosa è stata ripresa in *fast motion*. Ribolliva tutto come in un calderone. Sembrava di essere in una fucina delle streghe⁵⁵.

Da Jeremy Bernstein sappiamo qualcosa in più circa gli esperimenti per ottenere determinati effetti. Bernstein viene messo in contatto con Arthur C. Clarke dal collega e amico Gerald Feinberg, professore di fisica alla Columbia University. I due si incontrano a New York e parlano degli "anelli di Newton"⁵⁶. Kubrick aveva consultato l'enciclopedia britannica e aveva trovato in questo fenomeno fisico una fonte di ispirazione per visualizzare la Porta delle Stelle. Avevano messo del liquido sotto una superficie di vetro e quello che ne risultava erano degli anelli di grande impatto visivo ma non era ancora l'effetto sperato.

Il risultato estetico della Porta delle Stelle è stato più volte associato alla serie di dipinti intitolato *Dune* di Mondrian (1910)⁵⁷ per i colori mentali che li assimilano a pure suggestioni figurative o alle vedute di Friedrich per i paesaggi desertificati dalle tonalità basse e chiare. Ma ancora una volta si ricade nella foga citazionistica. I riferimenti alle arti visive non provengono da fonti ufficiali o documentate e hanno poco a che vedere con le reali intenzioni dell'autore.

L'uso della *front projection* è minuziosamente descritta nel breve saggio di Herb A. Lightman⁵⁸ e dimostra come Kubrick sperimenti un procedimento usato abitualmente dai fotografi e lo "adatti", per la prima volta, alla produzione cinematografica.

A Tony Masters, il *production designer*, e al suo assistente John Hoesli, si deve la bizzarra stanza neoclassica in cui Bowman si ritrova al termine del viaggio interstellare. Nel copione originale, l'astronauta atterrava in una camera d'albergo creata dagli extraterrestri per metterlo a suo agio. Su una scrivania vedeva un elenco del telefono, ma quando si avvicinava scopriva che la stampa era sfocata e che non era reale. Kubrick

⁵³ Stephanie Schwam (selected by), op. cit., p.119.

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ Davide Magnisi, Livio Costarella, *Gli orizzonti del cinema di Stanley Kubrick*, Adda Editore, Bari, 2003, p.225.

⁵⁶ Il fenomeno degli "Anelli di Newton" prende il nome da Isaac Newton. È una figura di interferenza dovuta alla riflessione della luce tra due superfici: una sferica e l'altra piana, adiacente alla prima. Quando viene prodotto mediante luce monocromatica, si osserva una serie di anelli concentrici, alternatamente chiari e scuri, centrati nel punto di contatto tra le due superfici. Quando viene prodotto mediante luce bianca, si osserva una distribuzione di anelli aventi i colori dello spettro visibile. In questo caso, le differenti lunghezze d'onda che compongono la luce interferiscono in corrispondenza di diversi spessori dello strato d'aria tra le due superfici.

⁵⁷ Olio su cartoncino.

⁵⁸ Stephanie Schwam (selected by), op. cit., pp. 106-112.

decide presto di abbandonare questo tipo di approccio. Sappiamo che l'ambiente per questa sequenza si struttura molto lentamente nel corso della lavorazione. Un primo motivo di ispirazione potrebbe essere stato il progetto per l'hotel sulla stazione spaziale della catena alberghiera Hilton⁵⁹ oppure il fatto che il romanzo e la "sceneggiatura" di *2001* sono state scritte da Clarke nella suite n. 1088 del famoso Hotel Chelsea al 222 West 23rd Street di Manhattan. In data 3 giugno 2010, Brandon Rivard dell'Hotel Chelsea risponde alle domande circa l'arredamento e i dipinti alle pareti della suite in questione:

The room is currently a one-bedroom apartment. I would assume that this was also the case when Arthur C. Clarke occupied the room. As this room is a private residence (and has been for the last 25 years), I can't comment on the décor or style of the room. It has more likely been done to fit her satisfaction and likely has very little of the hotel's furniture installed⁶⁰.

Stanley Kubrick considera la scelta della camera d'albergo come assolutamente casuale. A Charlie Kohler⁶¹, alla domanda di come fosse venuta l'idea della stanza, risponde:

Well, again, this gets into the area of imagination and artistic processes, whatever they are. The room is made from his own memories and dreams. It could have been anything that you could possibly imagine. This just seemed to be the most interesting room to have.

La critica è stata spesso aggressiva nei confronti di alcune iconografie di *2001*. Pauline Kael di «Harper's» accusa Kubrick di plagio per la sequenza dello Star Gate. Secondo la critica, il regista avrebbe creato una pessima versione dei lavori sperimentali di cineasti come Jordan Belson:

The light-show trip is of no great distinction; compared to the work of experimental filmmakers like Jordan Belson⁶², it's third-rate. If big film directors are to get credit for doing badly what others have been doing brilliantly for years with no money, just because they've put it on a big screen, then businessmen are greater than poets and theft is art⁶³.

Renata Adler del «The New York Times» definisce il monolito "a combination Prime Mover slab and coffin lid" e dice rassomigliare a un "fifties candy bar". La Adler scomoda Rorschach per indicare l'inconciliabilità di tre corni narrative: il monolito, l'invecchiamento dell'astronauta e la stanza neoclassica. F.A. Macklin di «Film Comment» si avvicina di più alle immagini e le "legge" con più attenzione. La stanza di hotel⁶⁴ in cui Bowman invecchia è la risultante dell'unione di elementi moderni e Luigi

⁵⁹ Gene Youngblood, *Free Press Interview: Arthur C. Clarke*, in Stephanie Schwam, op. cit., p.263.

⁶⁰ Comunicazione avvenuta tramite scambio di posta elettronica.

⁶¹ Charlie Kohler, *Stanley Kubrick Raps*, in Stephanie Schwam, op. cit., p.249.

⁶² I film sperimentali underground di Jordan Belson e Pat O'Neill, la cui psichedelia si trova in *2001*, testimonia il costante interesse di Kubrick nei confronti di tutte le avanguardie. In particolare è impressionante la somiglianza tra la sperimentazione visiva di *Samadhi* del 1967 e il corridoio di luce in *2001*. Il termine proviene dal sanscrito e significa "stato di consapevolezza in cui l'anima individuale si fonde con l'anima universale". Belson ha combinato il suono del suo stesso respiro con abbagliante vapore colorato. Nota 11 p.47 in Mauro Di Flaviano, Federico Greco, Stefano Landini, *Stanley and Us*, Lindau, Torino, 2001.

⁶³ Stephanie Schwam, op. cit., p.146

⁶⁴ Si noti come a livello tecnico, più volte il regista torni alle origini e utilizzi sistemi di illuminazione usati abitualmente dai fotografi e non dai cineasti. John Alcott dichiara a Ciment: "La scena fu illuminata

XVI. Questa sfumatura connota il lavoro artistico di Kubrick verso l'artisticità e l'originalità come avremo modo di approfondire nell'analisi di *Barry Lyndon* grazie alla testimonianza di Milena Canonero.

The Stanley Kubrick Archives raccoglie alcuni documenti circa la genesi delle principali iconografie di *2001*. Una pagina delle note di produzione riguarda una frase scritta da Kubrick in seguito all'impossibilità di raffigurare in modo convincente gli extraterrestri: "you cannot imagine the unimaginable". Per quanto riguarda la genesi della stanza neoclassica in cui Bowman si ritrova uscito dalla Porta delle Stelle, il volume riproduce la pagina 150 delle note di produzione datate 1.VI.65:

REPLICA HOTEL SUITE

synopsis

Bowman finds himself in a replica of a normal Earth-type hotel suite, and makes contact with the Extra-terrestrial beings.

characters:

Bowman

Extra-terrestrials?

costumes:

Bowman: Space-suit, and possibly a change of clothes into something provided for him by The Extra-terrestrials.

Extra-terrestrials?

make-up:

Bowman - - normal

Extra-terrestrials?

Il primo giugno del 1965 Kubrick ha già l'idea di un cambio di abito per Bowman all'interno della stanza. Il make-up di Bowman indicato come "normal" non fa prevedere che il regista avesse già in mente la sequenza come la vediamo oggi ossia con il processo di invecchiamento dell'astronauta. Come si evince dai punti esclamativi accanto al termine Extra-terrestrials, Kubrick aveva molte difficoltà nel visualizzare i personaggi alieni. A pagina 379 troviamo la scheda tecnica della Hawk Films Ltd, datata 8.9.67, in cui Dan Richter è ricoperto di grossi *pois* e viene filmato sullo sfondo illuminato per tentare di visualizzare gli extraterrestri. L'idea era di usare una pellicola contrastata: i *pois* neri sarebbero stati gli unici visibili e, una volta invertiti, avrebbero dato l'immagine di un alieno fatto di pura luce. Ma il risultato fu pessimo. Dan Richter lo descrive come: "looking at a person decked out in polka dots". Ogni scheda tecnica è accompagnata da una o più Polaroid. La figura numero 60 sempre a pagina 379 riporta

esclusivamente da terra e i riflettori erano cubi di 60 cm di lato e dovevano avere 5 cm di spessore per poterci camminare sopra. Il calore sottostante tendeva a deformare la plastica. Abbiamo così scoperto che le luci che s'impiegano comunemente per il cinema producono troppo calore. Si è dovuto impiegare le lampade dei fotografi del tipo "a fungo" che sono molto semplici e molto meno care", p.219.

in didascalia l'esplicito richiamo alla scultura di Giacometti⁶⁵, per la creazione dell'alieno:

The Giacometti inspired figure affectionately called "Reddy Kilowatt" was one of the more promising ideas for depicting aliens.

A pagina 384 il volume reproduce l' *Index card* che si riferisce a una delle tecniche usate per la creazione della sequenza della Porta delle Stelle:

Purple hearts: this is a process where the color of normal photography is considered changed by making various high contrast master positives with incorrect color filters. This technique represents a unique development in film effects and was developed at great time and expense by MGM.

Il complesso effetto *mindbender*⁶⁶ creato per la stessa sequenza è stato ottenuto combinando la tecnica della Slit-scan con la proiezione su schermi multifaccettati:

Slit-scan: this is a process wherein a single frame of film is exposed with the shutter open while the camera tracks in on a repeating track such as a worm gear towards an aperture which may be differently shaped such as a long narrow slit. The movement of the aperture gives the motion and keeps the exposure sharp. Behind the slit, artwork of various types move, advancing themselves slightly on each frame. This gives the effect of great vanishing perspective and of motion travelling past the cameras.

A testimonianza del fatto che Kubrick ha continuato a scattare fotografie, *The Stanley Kubrick Archives* pubblica una fotografia panoramica scattata dal regista con la sua amata Widelux. L'immagine rappresenta una lezione di pittura sulla base lunare. Kubrick aveva girato scene di vita sociale e familiare sulla base che venivano mostrate al dottor Floyd durante la sua visita. Una delle scene si svolgeva in una stanza blu che aveva una piscina circolare e una moquette di Astro-Turf⁶⁷.

Gli ambienti chiusi di *2001* sono "trattati" con il grandangolo. Questo obiettivo produce sempre un effetto corridoio: i set appaiono "stirati" e danno l'impressione di allungarsi. Inoltre, le inquadrature simmetriche molto amate dal regista, sono sempre valorizzate dal grandangolo che sottolinea le linee di fuga.. Gli obiettivi a focale corta hanno il pregio di dilatare lo spazio ed esagerare le prospettive mantenendo una grande profondità di campo per cui l'immagine risulta netta, dettagliata, tagliente e contrastata. Questo stile visivo, inoltre, accentua lo choc sensoriale creato ad ogni cambio di piano. L'uso della focale corta porta con sé almeno altre due conseguenze: il grandangolo aumenta la percezione della distanza percorsa dai personaggi: questo accresce la sensazione di movimento e di disordinato brulichio dell'immagine. Inoltre, tutti gli elementi compresi nell'inquadratura, soprattutto quelli vicini, vengono distorti, le linee

⁶⁵ Per il commento alla scultura di Giacometti rimando al capitolo su *A.I.*

⁶⁶ Esperienza che cambia la prospettiva di vita o il modo di pensare o vedere la realtà.

⁶⁷ Azienda di superficie erbosa artificiale. Il termine è un marchio registrato ma spesso viene usato per indicare qualsiasi tipo di superficie erbosa artificiale. Astro-Turf è una invenzione congiunta di Donald L.Elbert, James M. Faria e Robert T.Wright nel 1965, tutti impiegati alla Monsanto Company. Inizialmente viene venduto con il nome "Chemgrass". Prende il nome di Astro-Turf grazie a un dipendente della ditta, John A.Wortmann, che lo impiega all'Astridome Stadium di Houston nel 1966.

incurvate, le proporzioni falsate. In questo modo la sensazione di ritorno sulla platea è quella di uno schermo sferico invece che di una superficie piatta⁶⁸. La visione ottenuta con il grandangolo si discosta dalla visione umana. L'occhio dell'uomo non è in grado di tenere a fuoco così tanti piani contemporaneamente e l'ampiezza di visione garantita dalla focale corta è maggiore⁶⁹. Le immagini distorte di *2001* e quelle allucinatorie di *Shining* (per il quale è stato usato anche un 14,5 mm⁷⁰) non sono certo di stampo documentaristico.

Un esempio tratto da *2001* mostra la modalità di regia di Kubrick con gli obiettivi grandangolari⁷¹. Nel colloquio con gli scienziati russi, sarebbe stato conforme alla convenzione girare un campo lungo o medio come sequenza iniziale con obiettivo grandangolare, per poi filmare le parti importanti della conversazione in inquadrature più ravvicinate e con obiettivi di maggiore lunghezza focale. Tradizionalmente, i ritratti, vengono ripresi in modo "più fotogenico" con i teleobiettivi che creano anche una più netta separazione dallo sfondo. Kubrick opera invece in modo paradossale: tutte le inquadrature sono riprese con un grandangolo estremo, per cui le persone sedute più vicine sembrano sovradimensionate. Solo una ripresa dello scienziato russo che pone al Dottor Floyd la domanda più importante del discorso, viene girata in un'inquadratura media con maggiore lunghezza di fuoco. Sia l'ascolto attivo che la risposta negativa del Dottor Floyd hanno luogo in campi medi. L'effetto che si crea sullo spettatore è di un certo disagio: il Dottor Floyd sembra infatti diventare il protagonista della storia: abbiamo seguito dettagliatamente il suo volo, la sua accoglienza e la conversazione telefonica con la figlia. Tramite l'allestimento spaziale e l'utilizzo del grandangolo, lo spettatore viene portato a una certa distanza nei confronti di Floyd; le sole figure che appaiono grandi nell'immagine, rivolgono le spalle alla macchina da presa e anche colui che pone la domanda parla da una certa distanza dallo spettatore. Questo sottile disorientamento viene ulteriormente accentuato dalla curvatura, dettata da esigenze costruttive, della stazione spaziale costruita a forma di anello e dal bianco accecante e da fatto che, prima dell'arrivo di Floyd e dopo la sua partenza, il gruppo parla solo in russo.

IV.1.4 Analisi di brani della sceneggiatura.

La versione della sceneggiatura di *2001* datata 13 ottobre 1965⁷² è molto interessante per stabilire la fase evolutiva delle varie iconografie prese in analisi. La prima descrizione dell'artefatto alieno è al punto a14:

⁶⁸ Marco Bertoncini, *Quando lo schermo esplode. Note sull'uso del grandangolo nel cinema di Welles e Kubrick*, «Cineforum», n.451, anno 46, n.1, gen/feb 2006, pp.46-53.

⁶⁹ Kubrick si avvicina stilisticamente alla corrente pittorica del Manierismo. Per questo caso specifico mi riferisco all'uso dello specchio per l'autoritratto del Parmigianino. Per una completa trattazione dei punti di contatto tra Kubrick e il Manierismo rimandiamo al capitolo su *Shining*.

⁷⁰ Usato per riprendere il labirinto di *Shining* ad esempio.

⁷¹ Christian Appelt, *L'artigiano della visione*, catalogo mostra itinerante, Giunti, Firenze, 2007, pp. 315-329.

⁷² Nel 2001 circolavano liberamente in rete, in vari siti, alcune versioni di sceneggiature. Per *2001*, tutti i siti riportavano questa versione datata 13 ottobre 1965. Chi ha trovato la sceneggiatura scrive in rete: "I found this on a bbs a while ago and I thought I'd pass it along to all of you Kubrick freaks out there". Datata 02.23.89 è la nota del trascrittore: "For all you Clarke/Kubrick/2001 fans, I found the original paper copy of this screenplay a while back and felt compelled to transcribe it to disk and upload it to various bulletin boards for the enjoyment of all. The final movie deviates from this screenplay in a number of interesting ways. I've tried to maintain the format of the original document except the number of lines per page of the original. In order to reduce the length of this file I've used a bar of "- - - -" to

EXT CAVE – NEW ROCK

[...]

It is a cube about fifteen feet on a side, and it is made of some completely transparent material; indeed, it is not easy to see except when the light of the sun glints on its edges. There are no natural objects to which Moonwatcher can compare this apparition. Though he is wisely cautious of most new things, he does not hesitate to walk up to it. As nothing happens, he puts out his hand, and feels a warm, hard surface.

After several minutes of intense thought, he arrives at a brilliant explanation. It is a rock, of course, and it must have grown during the night. There are many plants that do this – white, pulpy things shaped like pebbles, that seem to shoot up in the hours of darkness. It is true that they are small and round, whereas this is large and square;

L'oggetto, il 13 ottobre 1965, è ancora un cubo. Sorge un dubbio causato dalle date. Arthur C. Clarke nel suo saggio-diario *The making of 2001: A Space Odyssey* dichiara che i primi giorni di gennaio 1965 Kubrick gira sul *set* del TMA 1, che comprende il monolito, agli Shepperton Studios. Quindi la sceneggiatura deve essere precedente, e non posteriore, dato che l'oggetto alieno è ancora un cubo e si parla del viaggio su Saturno⁷³ e non su Giove. Moonwatcher lecca l'oggetto cubico e non trovandolo gradevole si allontana e si dimentica di quell'incontro⁷⁴. Il cubo trasparente, come nelle prime intenzioni del regista, emette immagini con le quali istruisce gli ominidi:

EXT CUBE – FIRST LESSON

They are still a hundred yards from the New Rock when the sound begins.

[...] so that they stand paralyzed on the trail with their jaws hanging. A simple, maddening repetitious rhythm pulses out of the crystal cube and hypnotises all who come within its spell.

[...]

Totally entranced, they gather around the Cube, forgetting the hardships of the day, the perils of the approaching dusk, and the hunger in their bellies.

Now, spinning wheels of light begin to merge, and the spokes fuse into luminous bars that slowly recede into the distance rotating on their axes as they do; and the hominids watch, wide-eyed, mesmerized captives of the Crystal Cube.

delimit the pages as there was a lot of whitespace per original screenplay page". Oggi l'unico sito che riunisce quelle versioni, mai dichiarate ufficiali dagli eredi ma sicuramente originali – come era già accaduto per quella del *Napoleon* datata 29 settembre 1969- è www.archiviokubrick.it. Per consultare le varie versioni rimando alla consultazione presso l'Archivio Stanley Kubrick a Londra (vedere sezione apparati).

⁷³ Sceneggiatura, c 124 e d 1.

⁷⁴ a 15.

Then by some magic – though it was no more magical than all that had gone on before – a perfectly normal scene appears. It is as if a cubical block had been carved out of the day and shifted into the night. Inside that block is a group of four hominids, who might have been members of Moonwatcher’s own tribe, eating chunks of meat. The carcasses of a wart-hog lies near them.

[...]

Then the whole sequence begins again, but this time it unfolds itself with incredible slowness. Every detail of the movement can be followed; the stone arches leisurely through the air, the pig crumples up and sinks to the ground. There the scene freezes for long moments, the slayer standing motionless above the slain, the first of all weapons in his hand.

The scene suddenly fades out. The cube is no more than a glimmering outline in the darkness;

[...]

They have no conscious memory of what they had seen... Moonwatcher feels the first faint twinges of a new and potent emotion – the urge to kill. He had taken his first step towards humanity.

Più avanti la sceneggiatura propone la sequenza dell’acquisto del dottor Floyd presso i grandi magazzini Macy. Al momento del pagamento, lascia il recapito per la consegna:

Thank you very much. Floyd Heywood, R., First National Bank of Washington.
Please deliver to Miss Josephine Floyd, 9423 Dupre Avenue
N.W.14.

Non è un caso la scelta del nome per la figlia: Joséphine. In quegli anni Kubrick era già ossessionato dalla figura di Napoleone, come ha anche dichiarato Clarke. Il finale della sceneggiatura fa retrocedere verosimilmente questa stesura al dicembre 1964 quando Clarke consegna la prima stesura definitiva del “trattamento” che termina nel momento più interessante: Bowman alla soglia della Porta delle Stelle:

In a moment of time, too short to
be measured, space turned and
twisted upon itself.

La mostra itinerante dei materiali kubrickiani che ha fatto tappa a Roma nel 2007 ha esposto alcuni documenti interessanti e mai mostrati prima. Il disegno tecnico del procedimento Slit-Scan è accompagnato dal piano di produzione (n.3) del 9 luglio 1965⁷⁵. Bozzetti, foto e filmini prova dei fotogrammi testimoniano gli esperimenti in allo per la visualizzazione della Porta delle Stelle. Altri bozzetti riguardano la base lunare. Tra gli oggetti: il casco di Bowman, i costumi firmati Hardy Amies, le posate Arne Jacobsen prodotte da Georg Jensen, l’orologio da polso Hamilton e relativi bozzetti. Per il menu di bordo, la ditta Seabrooks fornisce uno schizzo. Le molte

⁷⁵ Questa data fa decisamente retrocedere la sceneggiatura al 1964. La versione cartacea non prevedeva una visualizzazione della soglia in cui Bowman si trova.

fotografie con annotazioni del regista a pennarello testimoniano come Kubrick abbia continuato a servirsi della fotografia anche come mezzo tecnico per elaborare la versione su pellicola cinematografica. A questo proposito, molto interessanti sono le Polaroid che Kubrick, insieme all'operatore Geoffrey Unsworth, scattano per elaborare un sistema che gli permettesse di determinare la corretta illuminazione per le riprese basandosi sui toni grigi della Polaroid in bianco e nero.

IV.1.5 Design in 2001⁷⁶

La perfezione voluta da Kubrick da un punto di vista tecnico-cinematografico richiede, oltre i più rinomati specialisti della ricerca spaziale del tempo, anche le competenze specialistiche di molti *designer* industriali delle maggiori compagnie del settore. La lista dei tecnici assunti per i diversi settori dell'allestimento testimonia l'alta professionalità e il valore che Kubrick attribuiva alla rappresentazione visiva del futuro. Parteciparono al film più di cento specialisti per quattro anni di lavoro.

Nel corso del film vengono presentate sei diverse unità per il trasporto e l'attraversamento dello spazio. Il pan-Am-Shuttle Orion che viaggia tra la terra e una base spaziale in orbita è un aliante che attraversa i diversi strati dell'atmosfera e funziona anche nella stratosfera e per questo si presenta come un aereo Delta dalle ali corte. Nella sua struttura ricorda quella di un caccia, uno Starfighter o un Phantom-jet. All'interno si trova la tipica doppia fila di posti di un normale aereo passeggeri. Kubrick utilizza una manciata di dettagli futurologici: i minischermi integrati negli schienali dei sedili, la linea mordida dei sedili e dei rivestimenti della cabina di pilotaggio sponsorizzata dalla Pan Am e creata da Tony Masters, le uniformi delle stewardess disegnate da Hardy Amies e la penna volante che prova l'assenza di gravità. Lo shuttle si aggancia alla base orbitale Space Station Five. Il dottor Floyd, l'unico passeggero dello shuttle, viene condotto nella *passenger lounge* della base orbitale dove aspetta il suo volo per la Luna. Questa zona di passaggio sembra la sala d'attesa di un'agenzia pubblicitaria. Appare chiaramente il nome dell'hotel Hilton e la lounge si chiama Earth Light Room. I russi e gli americani che vi si incontrano, siedono gli uni accanto agli altri come in un fast-food che mostra la sua insegna Howard Johnson's. Militari americani e sovietici siedono su poltrone Dijn di Olivier Morgue. Alle pareti i videotelefonati, all'epoca un'anticipazione. Le borse delle signore portano la scritta in cirillico Aeroloft e i loro "tubini neri" rivelano una semplicità conservatrice.

Il veicolo spaziale Aries, un corpo sferico, schiacciato verso il basso dal gruppo propulsore, ricorda la forma delle meduse. La Discovery è sulla rotta per Giove. Essa ha una struttura modulare molto rigida: la testa rappresenta l'area di comando e di ritrovo, la coda è formata da tre gruppi propulsori esagonali, la parte centrale è occupata da dieci unità di alimentazione ordinate per linee. La grande area di comando e di ritrovo dalla forma di una sfera gigantesca è lo spazio al quale Kubrick presta maggiore attenzione. Il modello della centrifuga fu costruito dalla società aerospaziale inglese Vickers-Armstrong Engineering Group. Hal è costituito da una lente fisheye, che funge da antenna esterna e dalla *brain room*, grande quanto una stanza. Quest'ultima è geometrica e trasparente e comunica attraverso vetro acrilico, luci, griglie. Kubrick non mostra mai scatole, cavi, fili, prese. Tutti i grafici, le tabelle, le icone lampeggianti e gli

⁷⁶ Volker Fischer, *Progettando il futuro. Design e quotidiano in '2001: Odissea nello spazio'*, in Stanley Kubrick, catalogo mostra allestita a Roma a Palazzo delle Esposizioni dal 6 ottobre 2007 al 6 gennaio 2008, GAMM, 2007, pp. 139- 157.

output in pixel sono stati disegnati immagine per immagine e poi assemblati secondo la tecnica del cartone animato.

Per gli arredi della vita privata, se ci si immagina il mobilio del tempo – dalle poltrone sferiche di Aarnios alle sedie e alle sdraio di Verner Panton –, ci si meraviglia del fatto che Kubrick non abbia sfruttato il potenziale futuristico di questo arredo. Il regista cercava un *leisure-time-feeling* privo della claustrofobica tendenza a chiudersi a riccio propria per esempio delle sedie sferiche ma anche un mobilio che non fosse connotato in maniera troppo evidente da un codice eterofilo come le *cone chair* di Verner Panton, della *Visiona* per il BASF, della poltrona gonfiabile *Donna* di Gaetano Pesce o ancora delle poltrone di plastica trasparente *Blow up* di D'Urbino e Lomazzi. Le postazioni private dei diversi posti di scrittura della centrifuga, con le relative sedie da ufficio alla Fritz Hansen, devono più allo spirito di uno showroom della Knoll degli anni Sessanta che agli ambienti di plastica biomorfi di un Luigi Colani, di un Joe Colombo o di un Verner Panton⁷⁷. Altrettanto legata agli anni Sessanta è la sala conferenze sulla Luna dove il dottor Floyd espone un resoconto dei segnali del monolito: file di tavoli rettangolari disposti a U⁷⁸ e il pulpito di un oratore, privi di ogni creatività esattamente come la sala conferenze di un qualunque hotel con il suo mobilio “confort”. L'abbigliamento e le acconciature delle stewardess nel Pan-Am Shuttle si ispirano a André Courrèges, Betty Barclay ma anche a Mary Quant e Vidal Sassoon. L'abbigliamento delle donne non presenta alcun equipaggiamento comunicativo-tecnologico: sono spiriti servizievoli, quasi dei maggiordomi. L'unità della cucina, piatta ed essenziale, si ispira alle facciate *softline-patchwork* delle *urban villas* americane degli anni Sessanta. L'intero *tableau* utopico delle cucine sferiche, poltrone sferiche, radio e televisori sferici di plastica in colori sgargianti sembrò a Kubrick troppo appariscente per fare sembrare plausibile un quotidiano futuro. Ma le posate di Arne Jacobsen dovevano esserci.

IV.1.6 Branding 2001⁷⁹

Il collaboratore di Kubrick Roger A. Caras nella primavera del 1965 presenta l'idea del film a una serie di società proponendo loro di contribuire alla sua realizzazione. In cambio, viene offerta alle società la possibilità di avere nel film i propri prodotti, marchi e logo. Inoltre viene messo a disposizione di queste società del materiale visivo supplementare che mostrava come i loro prodotti sarebbero stati inseriti nelle scene del film in modo evidente. A questo scopo, durante le riprese, vengono realizzate apposite fotografie poi utilizzate per inserti pubblicitari per le riviste. La decisione finale di quando, come e se fare apparire tali prodotti nel film spettava solo a Kubrick. Grazie alle relazioni intrecciate con le ditte che presero parte al progetto, il regista ebbe il vantaggio di ricevere materiali dai laboratori di ricerca delle maggiori industrie. L'esposizione dei marchi nel film finito ha contribuito a rafforzare la credibilità della sua visione del futuro. Le ditte usano le immagini del film per pubblicizzare i propri prodotti, pubblicizzando allo stesso tempo il film⁸⁰. Kubrick ottiene come partner

⁷⁷ Volker Fischer, *Progettando il futuro. Design e quotidiano in '2001: Odissea nello spazio'*, catalogo mostra itinerante Giunti, Firenze, 2007, pp.139- 165.

⁷⁸ Nella versione della sceneggiatura datata 13 ottobre 1965 :”low ceiling conference room, “U” shake table facing three projection screens” (b 54).

⁷⁹ Bernd Eichorn, *Branding '2001: Odissea nello spazio'*, catalogo mostra Roma, op. cit., pp.159- 165.

⁸⁰ L'apparizione di questi prodotti non può essere definita *product placement* nel senso odierno del termine poiché il film non è stato sovvenzionato, né le ditte partecipanti hanno avuto una qualche influenza sul film.

principali la IBM e la Honeywell. La IBM elaborò un progetto dettagliato (poi rifiutato dal regista) per Athena, il predecessore di Hal 9000, mentre la Honeywell fornì un rapporto di oltre cento pagine dal titolo *A Prospectus For 2001 Interplanetary Flight*, che conteneva una parte teorica sull'astronautica interplanetaria, un esauriente vocabolario di termini specialistici e alcuni schizzi di studi di apparecchiature previste per l'anno 2001⁸¹. Il marchio IBM appare in maniera piuttosto evidente sui terminali dei computer delle navicelle spaziali e sulle tute degli astronauti mentre la partecipazione al film della Honeywell è difficilmente identificabile. Il settore moda, acconciature e make-up viene affidato alla rivista «Vogue» che, con la sua partecipazione, poté sperare in un aumento delle vendite degli spazi pubblicitari. Per la realizzazione dei costumi (escluse le tute spaziali), la rivista contatta Mary Quant e poi Sir Hardy Amies. La Coty Inc., per «Vogue», sviluppa le acconciature e il make-up facendo precedere il suo lavoro da uno studio intitolato *Make-up and Fashions 2001*:

In quel tempo tutte le persone saranno così attraenti quanto desiderano. Peeling chimici, chirurgia plastica, medicine rivitalizzanti e ringiovanenti consentiranno a chiunque di ottenere l'aspetto desiderato in cambio di un minimo dispendio economico e di tempo. Strati cornei e peli superflui verranno eliminati o ridotti tramite metodi sopracitati; i capelli saranno forti, folti e belli per tutta la vita. Nel 2001 quindi il ruolo del trucco e dei prodotti per i capelli sarà puramente decorativo. Non ci sarà necessità di cancellare difetti o imperfezioni⁸².

Si avvicinano i nomi delle ditte: Pan Am, Hilton, Howard Johnson's, Bell Systems, American Express, IBM, Seabrook Farms, BBC. In maniera meno vistosa è poggiato sul banco di un controllo di sicurezza un numero della rivista francese «Paris Match». La borsa della linea aerea sovietica Aeroloft è stata probabilmente utilizzata senza avere preso un accordo con la compagnia. Una "penna atomica" della Parker Pen Company fluttua nel corridoio dell'Orion mentre davanti al dottor Floyd si svolge una scena d'amore in un modello futuro della Firebird IV della General Motors. In viaggio verso la luna a bordo della Aries B, al dottor Floyd viene servito cibo della ditta Seabrook Farms prelevato da una cucina della Whirlpool. Le immagini della conferenza che ha luogo nella base lunare sono riprese da un giornalista con una macchina Nikon e sempre una Nikon viene usata per fotografare gli astronauti che si trovano nei crateri lunari davanti al monolito⁸³. Bowman e Pole indossano, durante il loro viaggio verso Giove, orologi da polso della Hamilton Watch. Bowman fa jogging nella centrifuga in abbigliamento di cotone della Lyle & Scott.

I pannelli parietali della memoria di Hal sono del gruppo specializzato in sistemi di archiviazione Dexion. Nelle diverse astronavi e nel cratere lunare Tycho sono distribuiti gruppi motore, strumenti di misurazione e tabelloni elettronici di marchi quali: American Machine&Foundry, A.T.&T., Bausch&Lomb, Burroughs Tube Company, Dexion, General Electric, Hewlett-Packard, Honeywell, Lear-Siegler, Marconi, Minnesota Mining&Manufacturing Company (3M), Olivetti, Perkin-Elmer, RCA Victor e Tote Systems International. La Dupont fornisce i materiali per la fabbricazione delle tute spaziali. In alcune scene che non vengono girate o utilizzate, il dottor Floyd doveva utilizzare per il viaggio sulla Luna un *laptop* della Honeywell custodito in una valigia in

⁸¹ Bernd Eichhorn, *Branding 2001: Odissea nello spazio*, catalogo mostra itinerante, Giunti, Firenze, 2007, pp.159-165.

⁸² *Ivi*, p.160; il testo fa parte dell'Archivio Stanley Kubrick e non è datato. Fu scritto probabilmente nella tarda estate/autunno del 1965.

⁸³ La sceneggiatura del 13 ottobre 1965 : "TMA-1 EXCAVATION/ PHOTOGRAPHER: Excuse me, gentlemen, if you'd all line up on this side of the walkway we'd like to take a few photographs. Dr.Floyd, would you stand in the middle...Dr.Michaels on that side, Mr.Halvorsen on the other..thank you" (b 67).

magnesio Samsonite. I suoi effetti personali avrebbero dovuto essere conservati in valigie della Skyway Luggage e il regalo per la figlia doveva provenire da un negozio on-line della Macy's. Nel piccolo centro commerciale e in un negozio di articoli da ufficio della base spaziale evrebbero dovuto essere esposte riviste tra le quali la tedesca «Der Stern», barrette di cioccolato di noti produttori, utensili da viaggio come macchine fotografiche usa e getta della Kodak, penne semiautomatiche della Parler Pen, sveglie della Hamilton Watch, radio transistor e un mini televisore della RCA Victor e svariati souvenir. Un distributore della Pepsi avrebbe dovuto erogare soft drinks. Coty avrebbe gestito un salone di bellezza nella base spaziale. Sui loro *newspads*, gli astronauti avrebbero potuto leggere edizioni elettroniche di quotidiani come il «New York Times». Roger Caras scrive a Sid Balkin della ditta di modellistica Bill Dana Productions nel 9 agosto 1965: “At present the film *2001: A Space Odyssey* has the most comprehensive merchandising program ever put together in the history of our industry”⁸⁴. Vengono realizzati diversi articoli di merchandising come la colonna Sonora (MGM), il libro (Signet Books), poster, cartoline, spille (Personality Posters) e puzzles (Spring-Book). Alle casse dei cinema vengono vendute sei milioni di brochure argentate del film. Viene programmata la realizzazione di un libro a fumetti⁸⁵, di un libro da colorare e di un raffinato volume con disegni e dipinti dei modelli utilizzati nelle singole scene corredato di immagini degli effetti speciali. La Aurora, specializzata in costruzione di modelli, distribuisce un kit di montaggio del clipper Orion, seguito dalla Airfix. La Hamilton Watch pubblicizza in cartelloni e sulla stampa l'orologio portato da Bowman e da Poole durante il viaggio per Giove. La catena di fast food Howard Johnson's fa stampare un menù per bambini decorato con fumetti di *2001* in una tiratura di tre milioni di copie. I grandi magazzini Macy's, che poi non compaiono nel film finito, pianificano una serie di eventi: una mostra in concomitanza dell'uscita del film con vendita di biglietti, incontri con gli attori Keir Dullea e Gary Lockwood per firmare autografi, una lettura di Arthur C. Clarke, la visita di un vero astronauta, decorazioni per le vetrine e la partecipazione alla nota “Macy's Thanksgiving Parade”. Le hall e i ristoranti degli hotel Hilton fanno pubblicità così come i punti vendita della Pan Am. In occasione della conferenza *Commercial Utilization of Space* Baron Hilton annunciò l'apertura degli Hilton Orbiter Hotels. La Whirlpool fabbrica una delle cucine componibili del film trasformandola in un apparecchio funzionante e la presenta in occasione di una fiera. Si cerca di coinvolgere le scuole inserendo la pubblicità nelle loro pubblicazioni e ai convegni dei sindacati degli insegnanti. Nel 1968 la rivista «Seventeen Magazine» pubblicizza il film su tre numeri consecutivi: come film del mese, in un inserto di moda con Keir Dullea come modello e in un servizio fotografico di diverse pagine su moda e gioielli dal titolo *Going back to school*. I grandi magazzini vengono invasi dalle pubblicità ispirate al film di capi di vestiario della Puritan Fashions e degli accessori di John Romaine. Il produttore di gioielli Wells che aveva come target principale gli adolescenti, si assicura il diritto d'esclusiva del marchio Gioielli monolito e pubblicizza le sue linee con inserzioni a doppia pagina raffiguranti una ragazza che fluttua nello spazio.

Kubrick riesce a integrare marchi popolari, oggetti di *design* e quotidianità dei viaggiatori spaziali contribuendo a fare diventare *2001* un film di culto.

⁸⁴ *Ibidem.*, nota 8 p.165.

⁸⁵ La Marvel Comics pubblica il fumetto nel 1976.

IV.2 ARANCIA MECCANICA

IV.2.1 Genesi del progetto.

Stanley, Christiane, Katharina, Anya e Vivian si stabiliscono in Inghilterra, ad Abbot's mead poco fuori Londra, alla fine degli anni Sessanta. Nel loro periodo londinese durante le riprese di *Lolita* e del *Dottor Stranamore*, i Kubrick avevano abitato a St. John's Wood. Si erano poi trasferiti a Kensington, continuando a spostarsi fra New York e Londra per approdare a Elstree prima di trovare una sistemazione nella campagna inglese. Jay Cocks¹ ricorda gli ultimi momenti del regista e della sua famiglia negli Stati Uniti:

We are on the long lawn of a house on the North Shore that Stanley rented for Christiane and their three daughters, and we are about to go to dinner. It is almost summer, and Stanley is preparing to return home to England. This is still 1968, and with the rumoured exception of a fast flight to attend the funeral of his second wife, he will not come back to America again.

Kubrick sentì parlare per la prima volta di *Un'arancia a orologeria* durante la lavorazione di *2001*, quando Terry Southern era venuto a trovarlo, e gliene fornì una copia. Il volume era rimasto su uno scaffale per due anni e mezzo. Ad Andrew Baily il regista ha dichiarato:

Direi che la mia intenzione con *Arancia meccanica* era di essere fedele al romanzo e di cercare di vedere la violenza dal punto di vista di Alex, per mostrare che per lui era un gran divertimento, la parte più felice della sua vita, che era come una specie di grande balletto d'azione². Era necessario trovare un modo per stilizzare la violenza, proprio come fa Burgess con il suo stile di scrittura. Il contrappunto ironico della musica era certamente uno dei modi per ottenere questo risultato. Tutte le scene di violenza sono molto diverse senza la musica³.

La prima stesura della sceneggiatura che Kubrick trae dal romanzo di Anthony Burgess porta la data del 15 maggio 1970. Per creare uno stile adatto all'argomento scelto, Kubrick trova il modo per realizzare, a livello tecnico, quello che la tecnologia allora disponibile non permetteva ancora. Per *Arancia meccanica* il regista aveva immaginato inquadrature in cui avrebbe utilizzato uno zoom per andare da molto vicino a molto lontano in un solo, continuo movimento. Ed Di Giulio aiuta Kubrick nel trovare le

¹ Jay Cocks, *SK*, in Stephanie Schwam, *The Making of 2001: A Space Odyssey*, Modern Library, Modern Library, 2000, p. XVII.

² Si noti come, oltre ai riferimenti alla danza nelle pellicole del regista, Kubrick usi il paragone tra i suoi film e i balletti in molte interviste. A Joseph Gelmis, nel 1968, descrive il fascino delle battaglie napoleoniche descrivendole come "grandiosi balletti letali". La seconda moglie, morta l'anno prima, ha disegnato i costumi per un importante balletto di Jerome Robbins, *The Cage*, una storia dell'orrore in cui le femmine di un gruppo di insetti uccidono i maschi dopo essersi accoppiati con loro. La figlia Katharina dichiara: "Stan adorava ballare. Era un grande fan di un programma televisivo in cui si ballava il *foxtrot* e il *quickstep*. Era un bravo ballerino segretamente. Una volta mi disse che avrebbe voluto fare un musical, che sarebbe stato divertente. Amava i film con i balli", Mauro Di Flaviano, Federico Greco, Stefano Landini, *Stanley and Us*, Lindau, Torino, 2001, p.61.

³ Vincent Lo Brutto, *Stanley Kubrick. L'uomo dietro la leggenda*, Il Castoro, Milano, 2009, p.349.

soluzioni più appropriate: un duplicatore 1,6⁴ ottenuto grazie a Bern Levy che lavorava per la Angenieux, una Mitchell BNC standard ritoccata e la Cinema Products fornisce un controllo a joystick per manovrare lo zoom automaticamente e in modo fluido.

Kubrick inizia il lavoro di progettazione acquistando dieci anni di arretrati di svariate riviste di architettura. Il regista trascorre due settimane a sfogliarle con lo scenografo John Barry, strappandone pagine e archiviando le immagini ritenute interessanti in indici incrociati. Tutto il materiale viene collocato in uno speciale schedario a vetrina chiamato Definitiv, fabbricato da una società tedesca. La maggior parte degli ambienti del film furono identificati notandoli dapprima sulle riviste. Liz Moore, già creatrice del Bambino delle Stelle per *2001*, realizza i tavoli a forma di donna nuda del Korova su espressa richiesta del regista⁵:

Avevo visto una mostra di scultura in cui venivano esibite delle figure femminili come fossero dei mobili. Da ciò venne l'idea delle figure nude in vetroresina usate come tavolini nel Milk Bar. Il compianto John Barry, che era il *production designer* del film, disegnò la scenografia. Per ottenere le giuste pose per la scultrice che doveva creare le figure, John fotografò una modella nuda in tutte le posizioni in cui poteva immaginare che sarebbe servita da tavolino. Ci sono meno posizioni di quante si possono credere⁶.

Kubrick si riferisce alla mostra dell'artista inglese Allen Jones. «The Telegraph» dell'8 ottobre 2007 riporta una versione leggermente diversa. Allen Jones racconta a Martin Gayford l'origine dell'interesse di Kubrick. Intorno al 1970, Jones riceve una telefonata dal regista che aveva appena visto le sue sculture in esposizione. Kubrick gli propone di creare il *design* dei suoi *set* senza ricevere alcun compenso, solo il *credit*. Jones riporta la frase esatta pronunciata dal regista:

I'm a very famous film director, this will be seen all over the world and your name will be known⁷.

Alle Jones non crede a quello che ha appena sentito dall'altro capo del telefono. L'ego di Kubrick gli pare qualcosa di smisurato e mai riscontrato in alcun artista di sua conoscenza. Jones rifiuta l'offerta. Si noti che da metà anni Sessanta, il tema sessuale entra prepotentemente nelle opere di Jones. Il suo allievo e amico David Hockney, guardando un'immagine, sottolineò la sua somiglianza alle illustrazioni delle riviste *fetish*. Jones ne rimase affascinato e iniziò a collezionare quel tipo di rivista. Era interessato soprattutto alla tecnica del disegno. La caratteristica dei disegni *fetish* è quella di essere riprodotti in una stampa spessa che li avvicina alle incisioni su legno dell'Espressionismo tedesco. Il disegno ha la peculiarità di comunicare un concetto con la più grande economia di mezzi. La Pop art in generale era interessata a questo tipo di arte espressiva. Alla fine degli anni Sessanta, i dipinti di Jones fuoriescono dalla superficie e la sua arte culmina nel mobilio scolpito⁸.

A Michel Ciment, Kubrick dichiara la propria idea circa l'arte contemporanea:

⁴ Per passare dal 16mm al 35mm senza perdere troppa luce.

⁵ «L'arte erotica finirà col diventare arte popolare e come oggi si comprano da Woolworth dipinti africani di vita selvaggia, un giorno si potrà comprare dell'arte erotica», Kubrick a Michel Ciment, *Stanley Kubrick*, Rizzoli, Milano, 1999, p.166.

⁶ Michel Ciment, *Stanley Kubrick*, Rizzoli, Milano, 1999, p.156.

⁷ www.telegraph.co.uk/culture/art/3668398/Allen-Jones-The-day-I-turned-down-Stanley-Kubrick.html.

⁸ Paul Moorhouse, *Pop Art Portraits*, exhibition catalogue, National Portrait Gallery, London, 2007.

Penso che la quasi totale preoccupazione dell'arte moderna per il soggettivismo abbia portato all'anarchia e alla sterilità nelle arti. Il concetto che la realtà esiste soltanto nella mente dell'artista, e che quella che gli spiriti più semplici hanno considerato per tanto tempo realtà non sia che un'illusione, inizialmente è servito a infondere nuova energia, ma ha finito poi col produrre un sacco di opere molto stravaganti, molto personali ed estremamente prive di interesse. Nel film *Orfeo* di Cocteau il poeta chiede cosa deve fare. "Stupiscimi", gli viene detto. Ben poca parte dell'arte moderna lo fa [...] ⁹.

IV.2.2 La Pop art.

Su queste basi bisogna analizzare l'uso che Kubrick fa delle arti visive e in specifico delle opere pop all'interno di *Arancia meccanica*. La pop art, come gran parte delle etichette storiche attribuite alle correnti artistiche, è una definizione di comodo per critici e storici ma priva di valore ed estranea alla maggior parte degli artisti ai quali è riferita. I critici hanno spesso cercato di stabilire una serie rigorosa di parametri entro i quali il lavoro di un artista potesse essere catalogato. Per quanto riguarda la pittura pop tali parametri presuppongono: l'uso di immagini tridimensionali preesistenti prese a prestito dai mass media e preferibilmente dalla pubblicità, dalla fotografia, dai fumetti; una rappresentazione di tipo piatto e frontale, caratteristiche che nell'arte contemporanea vengono associate all'arte naïf; una preferenza (specialmente nella pop art americana) per le strutture compositive a carattere centralizzato e per zone piatte di colore puro e uniforme rigorosamente limitate da contorni marcati; l'utilizzo di tecniche meccaniche o di altre tecniche deliberatamente inespressive che prevedono l'abolizione della mano dell'artista in favore di un'identificazione con i processi di spersonalizzazione della produzione di massa; la predilezione per le aree del gusto popolare e del kitsch in passato escluse dall'ambito delle belle arti; l'interesse per soggetti contemporanei. Analoghi criteri possono essere applicati alla scultura.

Il saggio che ha analizzato in modo più approfondito i rapporti tra le sequenze di *Arancia meccanica* e la pop art è il volume di Valeria Napolitano *L'esthétique pop dans 'Orange mécanique'*. Nell'introduzione viene sottolineata una cifra stilistica importante che troverà applicazione anche nel film successivo: l'alternanza marcata tra macchina da presa fissa e macchina mobile (o accelerato) ¹⁰. Questa opposizione comporta la scelta di due forme figurative diverse: statica, simmetrica, equilibrata, prospettica la prima, centrifuga, curvilinea, caotica la seconda. Il dualismo ben si adatta alle coppie di termini che Heinrich Wölfflin ha attribuito a determinate opere d'arte per descrivere l'evoluzione storica dell'arte moderna. Il primo e il secondo termine, in opposizione, per cinque coppie, descrivono il passaggio da una concezione classica dell'arte a una contemporanea. Kubrick, realizzando sequenze che partecipano sia all'una che all'altra modalità, abbraccia lo sviluppo delle arti nella sua complessità. La prima coppia di termini prevede il passaggio, nell'evoluzione dell'arte verso la contemporaneità, dal "lineare" al "pittorico". Dalla visione plastica che si affida al contorno e isola le cose all'interno del quadro/inquadratura, si passa a una visione ondeggiante in cui l'aspetto delle cose è colto nel loro complesso. Questo caso si presenta rispettivamente quando il regista passa da inquadrature realizzate con la macchina fissa a quelle con la macchina a mano. Le seconde coppie descrivono il cambiamento da una "visione in superficie", tipica dell'arte "classica" alla "visione in profondità" in cui le superfici si sovrappongono nello spazio (tipico del barocco). Ne consegue che mentre l'arte classica

⁹ *Ivi*, p.151.

¹⁰ L'uso del grandangolo non rientra in questo secondo gruppo in quanto tale obiettivo presuppone sempre una problematica di ordine prospettico: vuole dare un'illusione di profondità benché con elementi curvilinei.

è caratterizzata da una “forma chiusa”, quella contemporanea va verso la “forma aperta”. Le penultime coppie trattano della “molteplicità” e dell’“unità”: mentre in un sistema di composizione classica le singole parti conservano la loro autonomia a costituire un tutto armonico di parti indipendenti, l’arte successiva subordina tutti gli elementi a uno solo dominante. Le ultime coppie vivono dell’opposizione “chiarezza assoluta” degli oggetti vs “chiarezza relativa”. Per citare un esempio possiamo opporre Dürer e Rembrandt, la scultura classica alla scultura barocca.

La prima sequenza di *Arancia meccanica* si colloca all’interno dei primi termini delle coppie wölffliniane: lineare, superficiale, forma chiusa, molteplicità, chiarezza. Lo zoom indietro che parte dal particolare dell’occhio di Alex per allargare a un campo che abbraccia tutto l’ambiente, mantiene inalterate queste caratteristiche estetiche: l’immagine si compone per “linee”. La bellezza dell’immagine è riferibile al contorno che delimita nettamente oggetti e persone. Le forme assumono un che di irremovibile e cristallizzato. Ogni elemento rimane ben distinto da quello adiacente. Lo stile lineare è lo stile della determinatezza sentita plasticamente e comunica allo spettatore un senso di stabilità e sicurezza. I colori sono isolati, grazie alla linea, come singoli alveoli in uno smalto. Linea, superficie e struttura geometrica dei corpi hanno il sopravvento. La forma si esaurisce in una sola veduta. La “superficie” comporta la veduta frontale. Alex, i drughi e l’arredo del Korova sono disposti nel rispetto di una simmetria ad asse centrale. La “forma chiusa” corrisponde allo stile della solennità: le parti dell’inquadratura si dispongono intorno a un’asse centrale oppure a costituire un effetto equilibrato tra le due metà del quadro. Le vedute si assestano sulla rigorosa frontalità (come in questo caso) o su un deciso profilo. Come nella più pura rappresentazione dell’arte classica, secondo Wölfflin, Alex e i drughi vengono inseriti in un ambiente dominato dall’orizzontalità e dalla verticalità e a queste indicazioni geometriche si devono adattare. Questo senso di compiutezza e finitezza rende conto all’osservatore di quello che è essenziale. Lo stile della forma chiusa è anche indicato come stile architettonico. La “molteplicità” e la “chiarezza” concorrono a destare nell’osservatore il medesimo senso di equilibrio, completezza, appagamento dello sguardo, finitezza e proporzione. La sequenza che vede Alex e le due ragazze divertirsi allegramente in camera da letto¹¹, è leggibile attraverso le seconde coppie di termini: pittorico, visione in profondità, forma aperta, unità, chiarezza relativa. L’immagine che risulta è colta dall’occhio nel suo complesso e non nei particolari, le superfici si sovrappongono nello spazio e sono dati i punti di riferimento essenziali. Le masse di luci e ombre non hanno contorni evidenti. Il carattere fluttuante dell’immagine crea l’illusione di un moto inesauribile.

Marshall McLuhan¹² avvicina l’invenzione della stampa a caratteri mobili – tecnologia che impone criteri di funzionamento fondati sulla omogeneità degli elementi impiegati, sulla loro ripetitività e sulla possibilità di ordinarli serialmente in linee e colonne - al sistema degli assi cartesiani. Ogni messaggio redatto a stampa esige, per essere fruito, di posizionarsi a una certa distanza, assumere il “punto di vista” e inviare su quella superficie un fascio di raggi ottici rettilinei. Di qui il passaggio all’omologia tra l’atto della lettura e la piramide rovesciata o la camera oscura ossia i cardini su cui si regge la prospettiva rinascimentale. Questa svolge un compito generale di mecano morfismo, di formazione e visualizzazione simbolica dell’intera età meccanica, caratterizzato a livello materiale dallo sviluppo concomitante della stampa gutenberghiana e

¹¹ Alla domanda di Michel Ciment del perché abbia scelto la tecnica dell’accelerato, Kubrick risponde: “Mi sembrava un modo per satireggiare quello che è diventato l’uso assai comune del *ralenti* per rendere solenne questo genere di scene e farle diventare “arte”. L’ *Ouverture* di *Guglielmo Tell* mi sembrava un bello scherzo musicale”, in Michel Ciment, op. cit., p.153.

¹² Renato Barilli, *Culturologia e fenomenologia degli stili*, Bologna, Il Mulino, 1982.

dall'industrialismo fondato sulla macchina a energia termica. Quest'arco di tempo inizia con la prospettiva rinascimentale e si chiude con l'impressionismo ovvero con la conquista dei procedimenti ottici e fotochimici da cui scaturisce la fotografia. McLuhan avvisa del sorgere di un ciclo tecnologico assai diverso rispetto a quello meccanico gutenberghiano ossia l'era elettronica-elettrotecnica che ha come atto di nascita l'anello di Pacinotti e la posa dei cavi transoceanici. Cézanne, negli stessi anni, mette a punto una concezione dello spazio fondata sul modello dello sferoide, favorevole ai tratti incurvati che gravitano attorno a un baricentro. I primi termini delle coppie di Wölfflin "leggono" i fenomeni artistici dell'età meccanomorfa, i secondi termini quelli del periodo elettromorfo. Kubrick inserisce la sua regia all'interno di questa opposizione/complementarietà di poli e abbraccia l'intero corso della storia delle arti visive.

Il saggio di Valeria Napolitano analizza i rapporti tra il film e l'estetica pop con particolare riferimento alle sequenze in cui è protagonista la violenza. Viene messo in evidenza il modo in cui i codici della pop art condizionano la dimensione estetica e la struttura tematica del film e come tale connubio generi effetti originali. Nella prima parte del film, il ricorso all'estetica pop è sistematica: nel *décor* e nella versione elettronica della colonna sonora. Nel sistema culturale odierno, l'interazione tra le differenti arti visive presenta delle connotazioni di grande fascino ma allo stesso tempo problematiche. Durante gli anni Sessanta si assiste a un processo di interazione tra cinema e pop art. Gli artisti pop statunitensi si servono del repertorio di immagini messo a disposizione dal cinema e viceversa. Le immagini relative alle star del cinema hollywoodiano mettono in evidenza il carattere ripetitivo, seriale della vita quotidiana. Nella produzione cinematografica l'immagine pop è uno strumento per produrre effetti surreali sullo spettatore e per sottolineare l'ambiguità del limite tra il vero e il falso, l'originale e la riproduzione. Warhol utilizza i volti delle star del cinema allo stesso modo in cui utilizza le lattine Campbell o le bottiglie della Coca Cola sfruttando il dispositivo della manipolazione dell'oggetto rappresentato che appare isolato, ingrandito, moltiplicato e simbolizza l'adattamento dell'immaginario individuale alla logica della società consumistica. La ridondanza dell'immagine meccanica, messa in evidenza soprattutto dalla tecnica della serigrafia che permette a Warhol di riprodurre fotografie sulla tela è amplificato dall'uso del colore che marca le differenti parti dei volti delle attrici provocando un processo di disgregazione dell'immagine. Ralph Rumney, artista pop inglese, in un articolo del 1958 intitolato *The Shape of Heads to Come*, sottolinea l'analogia tra l'effetto spettacolare prodotto dalle immagini sul grande schermo e la fascinazione surreale provocata dai dipinti di grandi dimensioni. Lichtenstein condivide con gli adepti dell'astrattismo post pittorico, una predilezione per i grandi formati, il tratto spersonalizzato, le forme ampie e piatte sulle campiture di colore che sembrano debordare dal quadro. I monocromi di William Turnbull e Robyn Denny stabiliscono un rapporto originale tra colori e astrazione geometrica¹³.

La prima sequenza di *Arancia meccanica* vede il passaggio dal primo piano dell'occhio di Alex al piano d'assieme che provoca una dissoluzione dello sguardo del protagonista che sembra guardare nel vuoto. Lo zoom all'indietro causa una depersonalizzazione di Alex: i quattro giovani sono inscindibili gli uni dagli altri. L'immagine finale mostra il giovane protagonista e i drughi assorbiti nell'architettura pop del Korova. Il *design* dell'ambiente consiste in una disposizione geometrica delle statue e di un'insegna deformata che evoca la distorsione surreale prodotta nel film dal linguaggio *nadsat*. Greg Jenkins elenca alcune caratteristiche formali che si succedono costantemente nella produzione cinematografica kubrickiana a partire da *Lolita*. Il regista fa iniziare il suo

¹³ Si veda l'influenza di questi artisti sull'*incipit* di *Arancia meccanica*.

adattamento con una sequenza altamente visiva che cattura l'attenzione dello spettatore e contrariamente a quanto la letteratura ha dichiarato unanimemente finora, riduce la violenza descritta nella fonte. Quando Charlotte Haze viene investita da un'auto, Nabokov parla di "porridge of bone, brains, bronze hair and blood" mentre Kubrick opta per un'ellissi sul fatto. Nel romanzo Humbert è violento con Lolita mentre nel film, dalla primissima immagine che scorre sui titoli di testa, abbiamo l'idea di un asservimento totale dell'insegnante nei confronti della ragazzina. L'uccisione di Quilty nel libro è lunga e grottesca. Michael Tarn che interpreta Pete in *Arancia meccanica* dichiara:

Quella in cui Pete, dopo essere entrato nella casa insieme agli altri druggi, sfonda una porta a calci e molesta sessualmente la figlioletta di dieci anni. Era troppo forte, ma era nel libro¹⁴.

Malcom McDowell riferisce a Ciment:

Abbiamo visionato i film di propaganda nazisti più orripilanti. Non ho capito perché Stanley abbia scelto poi quegli estratti così inoffensivi. Quei bombardieri e quelle truppe tedesche in parata non erano nulla paragonati alle immagini vomitevoli che avevamo visionato. Certe scene di Buchenwald e di Auschwitz erano impressionanti. Lui non ha scelto gli estratti più forti perché secondo me voleva raggiungere un pubblico vasto senza sconvolgerlo troppo¹⁵.

Jack, non rompe il braccio al piccolo Denny ma si limita a slogargli una spalla e in *Full Metal Jacket*, Kubrick taglia le scene girate del gioco a calcio con una testa decapitata¹⁶. Il bicchiere di latte, molto più delle statue distributrici della bevanda, è un oggetto pop che richiama i lavori di Claes Oldenburg¹⁷. L'attimo in cui Pete va da Lucy apre un universo onirico in cui soddisfazione orale e soddisfazione erotica sono intimamente legati. Oldenburg coinvolge il suo gioco in un movimento regressivo che riconduce la realtà in una condizione onirica, in quella dell'oziosa, cedevole, voluttuosa infanzia, dove gli oggetti non oppongono alcuna resistenza ma si mostrano pronti ad accoglierci come dentro un morbido grembo femminile, oppure scintillano di tinte distraesti ed appetibili. Kubrick procede esattamente come Oldenburg che fa un uso dell'elemento percettivo del tutto differente dagli altri pop. L'ottico si muta in tattile e viceversa, così che la vista si pone all'origine di precisi movimenti psicologici e fisici che prendono la forma di suzioni, palpeggiamenti¹⁸. L'immobilità dei personaggi e la predominanza del colore bianco definiscono la fusione tra esseri umani e sculture pop. Secondo Renato Barilli¹⁹ nella pop art nordamericana domina l'oggetto in una specie di vuoto assoluto, in uno "spazio zero" fuori di ogni contesto e sintassi. L'oggetto rischia di divenire una pura forma, un segno mentale. La bottiglia o il sandwich (il latte in Kubrick) risulterebbero equiparati al quadrato, al circolo, a idee aprioristiche. Barilli condivide con Kubrick la critica nei confronti di una certa produzione artistica contemporanea quando afferma che la pop art non si presenta nel suo aspetto migliore quando punta su soluzioni "araldiche", quando cioè stampa sulla tela le immagini di certi oggetti popolari come se fossero stemmi, imprese, insegne restando del tutto tributaria della formulazione assegnata ad essi dalla pubblicità e dai fumetti, dai rotocalchi senza

¹⁴ Mauro Di Flaviano, Federico Greco, Stefano Landini, *Stanley & Us*, Lindau, Torino, 2001, p.145.

¹⁵ Michel Ciment, *Kubrick*, Rizzoli, Milano, 1999, p.290.

¹⁶ Vedere immagine contenuta in Alison Castle, op. cit., 2005.

¹⁷ *Fried Potatoes*, 1962; *Hamburger*, 1962; *Bacon, Lettuce and Tomato*, 1963.

¹⁸ Alberto Boatto, *Pop Art*, Laterza, 1983, pp.92-94.

¹⁹ Renato Barilli, *La ricerca artistica negli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 2006.

tentare di esercitare su tutto quel materiale una presa autonoma e originale. Come esempio, Barilli cita Lichtenstein che trascrive passivamente gli stereotipi dell'attuale civiltà delle immagini. Il critico non nega l'intervento parziale sul materiale che ne elimina parzialmente la volgarità attraverso l'ingrandimento, la purezza di mezzi con cui il riporto è effettuato, l'austerità e il rigore. Ne risulta una bellezza estetica nel senso più limitato del termine cioè una piacevolezza di percezione nell'ambito della più trita e logora volgarità.²⁰

IV.2.3 Analisi della sequenza dell'omicidio della signora Weathers.

Valeria Napolitano analizza con attenzione la sequenza dell'assalto dei quattro drughi alla casa isolata della Signora Weathers. Stilisticamente sono presenti dei dettagli particolari che ne fanno una delle parti più interessanti di tutta la pellicola. La sequenza gioca un ruolo fondamentale all'interno della struttura narrativa: l'assassinio della "Signora dei gatti" deve essere considerata l'apogeo dell'escalation di violenza che caratterizza la prima parte di *Arancia meccanica*. L'arresto del protagonista implica un cambiamento radicale della sua condizione sociale. La sequenza della Signora dei gatti è strettamente legata a quella immediatamente precedente. La battaglia tra Alex e i drughi, sottolineata dal ricorso al *ralenti* che sottolinea il carattere ridondante della scena violenta, è ritmata sulle note della *Gazza ladra* che caratterizza tutta la decima sequenza. Appare evidente che la musica di Rossini mira a stabilire un legame stretto tra le sue sequenze, in particolare mostra la volontà di Kubrick di descrivere i due "combattimenti" come dei balletti. Inoltre, proprio perché Alex ha punito i suoi amici, colpevoli di avere messo in discussione la sua *leadership*, ora subisce la loro vendetta. Se si mette a confronto l'adattamento kubrickiano rispetto al romanzo di Burgess del 1962, si può notare come la decima sequenza è, su pellicola, del tutto originale. Nel capitolo 6 della prima parte, Burgess insiste sul carattere monocromatico dell'ambiente in cui vive la donna, saturo della predominanza del colore grigio. Questa connotazione sottolinea la condizione di solitudine della signora che finisce per apparire indifesa all'assalto dei drughi. La signora Weathers è invece molto aggressiva verbalmente²¹ e, prendendo alla sprovvista Alex per questo suo atteggiamento combattivo, provoca in lui una reazione estrema. Burgess si serve con abilità del registro linguistico giocato nella giustapposizione paradossale del *nadsat* deliberatamente ironico di Alex e i termini più ordinari della donna, per descrivere il duello verbale tra i due. La battaglia verbale anticipa quella fisica nella totale assenza di metafore sessuali o espressioni oscene che caratterizzano invece lo scambio di battute dei due avversari nel film.

[...] e poi veniva la parte chiamata Città Vecchia con tutte queste case in stile bigio. Laggiù c'erano dei gabbioni antichi sul serio e cinebrivido, fratelli miei, tutti abitati da gente muffigna, vecchi poldi abbaianti tipo colonnelli con i bastoni da passeggio e vecchie semprocchie vedove, e damine bige e sorde e piene di gatti che non avevano sentito il contatto di un maritino in tutta la loro purissima seigiorni. Ed era vero che

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Malcom McDowell dichiara a Michel Ciment: "Nel romanzo è una signora anziana, gentilissima. All'epoca non ero d'accordo con Stanley che la trasformasse in un personaggio così sgradevole. Mi ha spiegato che se volevamo ottenere un minimo di simpatia nei confronti di Alex bisognava che la donna fosse forte quanto lui. E aveva ragione", Michel Ciment, *Kubrick*, Rizzoli, Milano, 1999, p.290. Kubrick, a Ciment che gli fa notare che la donna dei gatti nel libro di Burgess è più anziana: "Svolge la stessa funzione che aveva nel romanzo ma penso sia un po' più interessante nel film. È più giovane, è vero, ma è altrettanto antipatica e stupidamente aggressiva", *Ivi.*, p.149.

laggiù c'erano delle trucche bige che potevano rendere una bella porzione di truciolo sul mercato turista – tipo quadri e gioielli e altre sguanate pre-plastica del genere – Così si arrivò quatti e tranquilli a questa casa chiamata La Residenza e c'erano dei lampioni a globo su gambi di ferro messi come di guardia uno di qua e uno di là dal portone [...]

E dentro c'era questa bigia semprocchia col criname bianco e una biffa rugosissima, che versava il vecchio mommo da una bottiglia in certi piattini e poi metteva questi piattini per terra così si capiva che in basso doveva esserci un gran movimento di rattoli e rattolini miagolanti. E ne locchiammo anche un paio, due enormi grasse scorfacce che saltarono sul tavolo col truglio spalancato facendo mea mea mea. E si poteva locchiare questa vecchia babusca che rispondeva ai suoi micetti sprolando qualcosa tipo rimprovero. Nella stanza si locchiava un sacco di vecchi quadri alle pareti e degli orologi bigi molto elaborati e anche roba tipo vasi e ornamenti che parevano antichi e dovevano costare saettati [...]

[...] sentii le patte della vecchia babusca che facevano flip flop con le pantofole e venivano vicino alla porta, non so perché mi feci l'idea che avesse due grossi gattoni sotto ciascun braccio.

-Guardate- dissi. – c'è un capolavoro di scultura cinebrivido sopra quella porta [...] Da lassù sulle mestole di Bamba locchiai che quella scultura sopra la porta era giusta davvero per i miei stivali.

Dentro c'era un buio da bernoccoli con un fracco di letti e armadi e sedione e pile di scatole e di libri in giro.

Un bello spreco, fratelli, tutte quelle stanze per un'unica quaglia bigia e i suoi pussigatti ma forse i rattoli e le rattole vivevano tipo camere separate mangiando panna e teste di pesce come tanti principi reali.

Avrei eseguito la vecchia ultraviolenza sulla bigia babusca e sui suoi pussimao se necessario poi avrei preso delle belle granfiate di ciò che aveva l'aria d'essere roba buona, sarei andato verso la porta ballando il valzer, l'avrei aperta e avrei fatto piovere oro e argento sui miei soma in attesa. Dovevano imparare tutto sull'arte del comando.

[...] e ammirando sulle scale i saloppi quadri antichi che c'erano – mammole con capelli lunghi e il colletto alto, un paesaggio tipo campagna con alberi e cavalli, il santo poldo barbuto tutto spalandrato spenzolante da una croce -. C'era una gran sniffa rancida di pussigatti e pussipesci e polvere in questo gabbione, molto diversa da quella dei nostri alloggi.

Sopra un grosso credenzine di legno nell'ingresso locchiai una bella statuina che brillava nella luce della stanza, così quella l'afferrai per me dato che era una giovane mammola su una patta sola e le braccia aperte, e si capiva che era fatta tutta d'argento.

E detti un rapido sguardo alla stanza e alla bigia babusca. La stanza era piena di rattoli e rattole che strisciavano avanti e indietro sul tappeto e bioccoli di pelame fluttuavano dappertutto e queste grasse scorfacce erano di tutte le forme e colori, bianche, nere, rosse, a chiazze e a strisce e anche di tutte le età.

La loro padrona, questa vecchia babusca, mi guardò furiosa come un uomo e disse: -Come ha fatto a entrare? Stia lontano brutto mascalzone o le do questo sulla testa-. Mi feci una gufata cinebrivido locchiando che teneva uno stronzo bastone da passeggio nella granfia venosa e che l'aveva alzato per minacciarmi.

[...] locchiai sopra una mensola una trucchetta bellissima, la più bella trucchetta che un malcico amante della musica possa sperare di vedere perché si trattava del planetario e delle mestole di Ludwig van in persona, quello che chiamano un busto, una trucca tipo pietra coi lunghi capelli e i fari ciechi e la grossa cravatta svolazzante, tutto in pietra. Ci persi subito la testa dicendo: -Guarda quant'è bello e tutto per me-.

Ora tutti i gatti stavano diventando elettrici e saltavano qua e là in preda al gatto panico e qualcuno se la pigliava coi suoi simili.

Mentre rinculavo per il calcio devo aver pestato la coda di uno di quei pussigatti scriccianti e squassati perché snicchiai un orribile IAUUUU altissimo e sentii qualcosa tipo peli e denti e artigli che mi s'avvinghiavano alla gamba e allora bestemmiai cercando di scuoterlo via sempre con quella statuina d'argento nella granfia e cercando di scavalcare la vecchia babusca per raggiungere il bel Ludwig van tutto imbronciato nella sua pietra

[...] alzai la migna statuina tipo argento e le mollai un gran bel festone sul planetario e questo la zitti cinebrivido per benino²².

Julian Rice²³ dedica una parte del suo saggio all'analisi della sequenza. "Ludwig van" viene ridotto a oggetto triviale sminuito da una falsa avanguardia artistica. La signora dei gatti, nel romanzo, è una "victorian relic" e l'arte di cui si circonda consiste in ritratti pre-moderni di donne aristocratiche e crocifissioni. Nel film invece, la donna è una ricca *bohémienne* e l'arte che possiede in forma di quadri e sculture è la versione colta delle oscenità del Korova. L'arte erotica doveva suggerire, secondo le intenzioni di Kubrick, un'ambientazione futuristica per la storia. L'arte erotica, in un prossimo futuro, sarebbe diventata merce di fruizione di massa. La prima inquadratura della grande stanza in cui la donna sta eseguendo esercizi ginnici, comunica allo spettatore molto sulla sua personalità. L'immagine stabilisce un conflitto di gusto: "the giant white phallus is pitted against the bust of Beethoven"²⁴. Sebbene i dipinti e gli *objets d'art* siano conformi alla rivoluzione sessuale, la loro sfida è infantile mancando di arguzia e capacità espressiva. La prima immagine della vittima rivela un mondo capovolto: l'arte moderna sovvenzionata dalla ricchezza dei ceti abbienti è un triviale simbolo di potere paragonabile a *Guarda la Luna* e il suo *entourage*. La scultura fallica è un'opera d'arte talmente importante che la donna rischia la vita per difenderla ma è anche un'arma nelle mani di Alex. Ogni oggetto nella stanza rappresenta l'azzeramento di complessità e pienezza che l'Arte contemporanea ha voluto esprimere. Il reale bersaglio di Kubrick è qui la creazione artistica e il mercato dell'arte contemporanea²⁵. Come l'artista inglese Thomas Rowlandson, Kubrick introduce oggetti d'arte, o personaggi che hanno a che fare con il mondo dell'arte, all'interno delle sue creazioni artistiche. L'arte si riduce a merce di scambio. Il regista ci obbliga a ricordare che l'arte è un *business* al cui vertice, i critici d'arte, decidono cosa è arte e cosa non lo è. Storicamente siamo stati abituati ad avere un'idea dei prodotti artistici assolutamente idealizzata e lontano, invece, dai concetti di committenza e denaro. Kubrick, in quanto artista, ha sempre vissuto in prima persona l'opposizione tra creazione artistica e bisogno di soddisfare le esigenze delle case cinematografiche e del botteghino.

Kubrick sostituisce l'insieme monocromatico di Burgess con un *décor* decisamente policromo caratterizzato dal contrasto tra diversi toni di colore. Un'attenta analisi permette di scoprire il carattere eterogeneo della disposizione cromatica dell'ambiente. La moquette e il soffitto presentano dei colori tenui che rimandano a uno stile decorativo classico, rinforzato dalla carta da parati biancastra che riveste i muri e dalle tende pesanti. Il vero elemento di rottura sembra rappresentato dai quadri che presentano una gran varietà di tinte. Alcuni optano per una tonalità pallida di giallo, viola e blu. Altri, come i due nudi che rappresentano una doppia bocca e il seno messo in evidenza, giocano su colori più squillanti come il rosso e il nero. Questi ultimi conducono direttamente verso l'estetica pop americana che ha lavorato sulle potenzialità espressive dei colori forti²⁶. L'inquadratura che apre la sequenza ci introduce subito nell'ambiente e presenta con chiarezza il *décor*: l'interno della stanza è visualizzato

²² Anthony Burgess, *Arancia meccanica*, Torino, Einaudi, 2005, parte I, capitolo 6, pp.70-78.

²³ Julian Rice, *Kubrick's Hope: discovering Optimism from '2001' to 'Eyes Wide Shut'*, Scarecrow Press, 2008.

²⁴ Stanley Kubrick intervistato da Penelope Houston, *Kubrick Country*, «Saturday Review», Dec,25, 1971.

²⁵ Lo stesso argomento viene esposto criticamente da Kubrick quando Redmond, in *Barry Lyndon*, è interessato all'acquisto di un dipinto di Ludovico Cardi. Rimando alla dettagliata analisi della sequenza nel capitolo dedicato al film.

²⁶ Lichtenstein, Wesselmann, Rosenquist.

nella sua simmetria e regolarità. La saturazione cromatica prodotta dall'assemblaggio del colore rosso predominante nella moquette e del verde del soffitto, è attenuata dalle tonalità più tenui dei quadri che hanno come soggetto i nudi femminili. La deformazione temporale prodotta dalla giustapposizione della voce off di Georgie e la prima immagine della signora dei gatti è imponente. Mentre il criminale descrive i tesori contenuti nell'abitazione della futura vittima, lo spettatore ha già la possibilità di osservare la donna che appare molto diversa da quella descritta da Burgess. Prima di tutto Mme Weathers dimostra da subito di possedere una certa tempra ed energia fisica: la vediamo intenta ad eseguire esercizi ginnici, forse dello yoga, che richiedono una certa abilità. Gli oggetti che la circondano hanno indubbe connotazioni erotiche. La gigantesca scultura fallica sembra incarnare la personalità aggressiva della donna. Il ricorso alla camera fissa gioca sull'alternanza tra l'inquadratura di Alex alternata a quella della signora e sottolinea la *bagarre* verbale tra i due. Bisogna sottolineare l'effetto straniante sullo spettatore causato dall'immobilità dei due protagonisti e la violenza delle parole che aumenta progressivamente fino alla conversione in violenza fisica che la Napolitano definisce "bataille/ballet"²⁷. La macchina a mano usata da Kubrick per riprendere questa seconda parte della sequenza sembra collocarsi direttamente all'interno della scena condividendo i movimenti bruschi e instabili dei personaggi oltre a distruggere lo spazio. In questa scena convulsa un elemento sembra in grado di restituire la stabilità spaziale perduta: il movimento circolare di Alex e Mme Weathers che trasformano la lotta in una sorta di balletto. Questo movimento permette la scoperta progressiva dei confini dell'ambiente. Grazie a questo dispositivo Kubrick sembra voler sottolineare la relazione "circolare" tra la violenza della scena e la tematica sessuale dei quadri pop. Per lo spettatore è un'occasione per godere della sovrapposizione simbolica tra la gigantesca scultura fallica brandita da Alex e i quadri di soggetto erotico appesi alle pareti. La donna colpisce Alex con una statua rappresentante Beethoven. Questo gesto causa la reazione violenta del protagonista che uccide la signora dei gatti con la scultura fallica²⁸. Mentre Alex sta per colpire la donna, la macchina a mano si arresta sull'occhio sanguinolento che funge da gemello al polsino della camicia del giovane drugo. L'occhio-feticcio²⁹ entra così in rapporto con altri elementi della sequenza ed è l'occhio di Alex stesso impaziente di vedere la sua vittima mentre la colpisce mortalmente. L'occhio sanguinante è il simbolo dello sguardo avido di violenza di Alex. L'assassinio non è visualizzato: Kubrick rinuncia a mostrare l'attimo della collisione tra scultura e corpo della donna e le immediate conseguenze. Il regista taglia sul grido di orrore della donna la cui bocca appare deformata dall'andirivieni della macchina da presa che sembra mimare il movimento della scultura. La distorsione è prodotta grazie all'uso di un obiettivo a focale corta che causa un'amplificazione delle curvature naturali. Kubrick visualizza il colpo omicida con una successione rapida di dettagli di quadri appartenenti alla sequenza. L'analisi della scena,

²⁷ Valeria Napolitano, *L'esthétique pop dans 'Orange mécanique'*, Ferraro, Napoli, 1999.

²⁸ La donna aveva poco prima definito la scultura "un'opera d'arte molto importante". Il collegamento visivo è con la scultura *Princesse* di Costantin Brancusi del 1916 e quella meno nota di Brassai in marmo di Carrara del 1961. Per la versione cinematografica, la statua è stata eseguita da Herman Makkink che ha creato anche i Cristi in ceramica esposti in camera di Alex.

²⁹ Interessante notare che tra le fotografie "scientifiche" della fotografa Berenice Abbott, conosciuta personalmente e ammirata dal Regista, è compresa *Parabolic Mirror* definita dall'autrice come una delle più difficili da realizzare. Prima ha fotografato un occhio, ha eseguito un ingrandimento e lo ha montato su un cartoncino. Poi ha posizionato la macchina fotografica con l'angolazione esatta per catturare il riflesso dell'occhio in ogni singolo specchio montato sulla superficie concava della superficie dello specchio parabolico. Lo scatto ha richiesto una lunga esposizione e un artificio tecnico per includere la base nella composizione; Hank O'Neal, *Berenice Abbott. American Photographer*, New York, 1982, p.215.

fatta scorrere a velocità normale, mostra un'alternanza di bocche circolari il cui colore rosso intenso rappresenta la violenza del colpo e la fuoriuscita del sangue. Con l'aiuto della moviola si possono distinguere le immagini inserite nel tessuto filmico, le cui connotazioni stilistiche conducono deliberatamente verso l'estetica della pittura pop. Si succedono in progressione: un nudo femminile con gli occhi aperti e una grande bocca al cui interno è contenuta una bocca più piccola (allusione alle parti intime femminili); una mano su un seno; un nudo di donna che si masturba; un nudo di donna il cui seno destro è messo in evidenza. I primi tre particolari appartengono a uno dei quadri appesi al muro, l'ultimo a un altro. Il dispositivo messo in atto da Kubrick è un adattamento della tecnica usata da Roy Lichtenstein con delle similitudini ma anche differenze rispetto al pittore americano. Molte opere realizzate da Lichtenstein all'inizio degli anni Sessanta utilizzano il prelievo di pezzi di fumetto. La manipolazione del dettaglio, prima isolato poi trasformato, porta a un ingrandimento dello stesso per essere trasferito in una dimensione nuova, quella del quadro. Ogni frammento scelto da Lichtenstein possiede una forte potenzialità espressiva che favorisce l'allontanamento rispetto al tessuto narrativo del fumetto. Il ricorso all'ingrandimento e la scelta di toni accesi, liberano il dettaglio da ogni dipendenza dal supporto primitivo, conferendogli una nuova identità. Nella scena dell'omicidio della signora dei gatti, il dispositivo messo in atto da Kubrick ha delle caratteristiche di originalità. I dettagli sono mostrati in successione rapida e lo spettatore non riesce a coglierli singolarmente. Sembra di assistere a una mescolanza accelerata di simboli sessuali, che culminano nella grande bocca aperta. Quest'ultima immagine rappresenta efficacemente il grido di orrore di Mme Weathers e la penetrazione mortale. Gli inserti di Kubrick sembrano agire in modo opposto rispetto al modo di procedere di Lichtenstein che priva il dettaglio del suo "movimento" che possedeva all'interno del fumetto e lo fissa nel nuovo spazio immobile della tela. Kubrick, al contrario, preleva i dettagli dei quadri presenti nella sequenza e li inserisce nello scorrere della pellicola; sceglie, in questo modo, di mettere in movimento ciò che originariamente era immobile generando così un vero e proprio effetto *cartoon*. La trasposizione dei quattro frammenti dello spazio immobile della tela al flusso mobile della sequenza determina parallelamente la reinterpretazione dei dettagli che appaiono ora interdipendenti e strettamente legati al corso della narrazione. Meno evidente è il legame tra gli inserti pittorici diegetizzati e i *Great American Nudes* di Tom Wesselmann che sembrano invece avere esclusivamente rapporti tematici con le inquadrature del film. Gli inserti pittorici di *Arancia meccanica* giocano sul registro del simbolismo sessuale che è anche il principale tema sviluppato da Wesselmann. Il dettaglio del seno verso cui la mano è tesa, mira a presentare la sessualità femminile come bene di consumo. Le riproduzioni di Kubrick vanno oltre e connotano i quadri appesi alle pareti di un'essenza oscena e violenta. Gli inserti figurativi della decima sequenza lavorano sul contrasto prodotto dall'accostamento dei colori tipici della pop art. Il rosso, colore della violenza, del sangue e della morte, è spesso accostato al blu, colore ambiguo che suggerisce contemplazione e libertà ma anche alienazione e morte. Il bianco si inserisce spesso tra i due colori precedenti come per attenuare il contrasto violento tra i due colori estremi. Gli inserti figurativi, inoltre, si rapportano alla tecnica del collage³⁰ e dell'isolamento del dettaglio³¹. Roy Lichtenstein in particolare ha sperimentato la valorizzazione pittorica del particolare. Molte opere dell'artista, realizzate negli anni Sessanta, si basano sulla rottura del flusso narrativo-temporale del fumetto e reinventando formalmente il particolare selezionato dall'insieme³².

³⁰ Tom Wesselmann, Richard Hamilton negli Stati Uniti e Eduardo Paolozzi in Europa.

³¹ Roy Lichtenstein.

³² Antonio Costa, *Cinema e pittura*, Torino, Loescher, 1991, p.138: "Per di più apparente, la tautologia in Lichtenstein si dimostra soltanto un'astuzia critica che, sbarazzando il pittore di ogni preoccupazione

Per quanto riguarda le sequenze dell'assalto dei druggi alla casa dello scrittore Alexander³³ e quella alla dimora della signora dei gatti, prima dell'arrivo dei giovani teppisti, i due ambienti vengono rappresentati mediante inquadrature statiche, centrate, simmetriche, cioè secondo i principi della prospettiva centrale cinquecentesca; gli spazi sono rappresentati come vere e proprie scatole prospettiche rinascimentali. L'arrivo dei teppisti causano uno sconvolgimento nella rappresentazione dello spazio. Attraverso l'uso della macchina a mano³⁴ le inquadrature divengono mobili e dinamiche, decentrate e distorte, del tutto prive di elementi simmetrici. Mentre la rappresentazione del primo tipo, quella prospettica, genera uno spazio, la rappresentazione del secondo tipo, quella mobile, distrugge lo spazio che prima aveva prodotto³⁵. Renato Barilli vedrebbe il passaggio dai primi ai secondi termini delle coppie wolffliniane ossia l'alternarsi di meccanomorfismo e elettromorfismo nell'evoluzione degli stili artistici nel corso dei secoli. L'uso della macchina a mano da parte di Kubrick è omologo alla prospettiva "curva"³⁶ che risulta dall'osservazione del gruppo di opere di Lichtenstein esaminate fino a questo momento. Gli ultimi fumetti di Lichtenstein sono assimilabili a grandi dettagli. L'occhio si avvicina all'oggetto e l'oggetto avanza verso l'occhio restringendo il campo ma intensificando la messa a fuoco. La ricerca artistica degli anni Settanta è alleata con la tecnologia di specie elettrotecnica³⁷. L'arte evade dalla dimensione gutenberghiana della tela occupando saldamente uno spazio e un tempo reali.

Un interessante "inserto" artistico è il dipinto murale *The Dignity of Labour* decorato con graffiti nel Municipal Flatblock 18 A.

Le quattro statuette di Cristo sul comodino di Alex sono riprese in modo da convertire la crocefissione in una *performance*. I volti di Cristo, Alex e Beethoven sono assemblati insieme a immagini di catastrofi e impiccagioni. La fantasia di Alex diventa, anche in questo caso, pura *performance*: il drugo trasforma la mitologia culturale di una società condizionata e condizionabile in un nuovo ordine di verità costituite. Alex è assimilabile a un artista/performer: riconverte immagini e suoni offerti dal sistema culturale e li riorganizza in un egocentrico paradigma che è stato strutturato nel subconscio.

Giorgio Cremonini precisa che la pittura, insieme alle arti plastiche e figurative all'interno di *Arancia meccanica*, non si limita a sintetizzare un *décor* ma ne fa una sorta di protagonista sotterraneo e invadente, un elemento essenziale e unificante dell'intreccio. La dimensione pop del film va oltre le singole citazioni costituendo un

iconografica, gli permette di lavorare indisturbato al livello del linguaggio: ciascun suo intervento mira infatti a circoscrivere gli aspetti formali del cartoon a scapito di quelli narrativi. Quale prima mossa l'americano interrompe la continuità temporale del fumetto e ne preleva un dettaglio, come se la sequenza avesse subito un guasto improvviso nel meccanismo. Il suo ritagliare non è un atto imparziale, bensì una scelta ogni volta di un frammento potenzialmente significativo dal punto di vista della forma".

³³ Il riferimento artistico più immediato è la serigrafia di Richard Hamilton *Interior*, 1964-1965 in cui la frammentarietà del tempo e dello spazio disorienta lo spettatore e trasforma l'immagine di apparente comfort e raffinatezza in una realtà ben più inquietante.

³⁴ John Alcott: "Aveva trovato anche un mezzo più facile per tenere l'Arriflex che ne faceva una specie di *steadycam ante litteram*. È l'unica persona che io conosca che sia riuscita a darle una simile stabilità. Ciò dipende dal fatto che in fondo è un fotografo", Michel Ciment, op. cit., p.220; "Era un film dallo stile visivo assai composito. C'erano molti stili fotografici differenti, anche opposti. Siamo tornati al formato 35mm dopo aver utilizzato il 65 mm per *2001*. Per ragioni pratiche ci serviva un'attrezzatura più mobile, meno ingombrante. L'Arriflex ci è parsa la più adatta. Abbiamo usato molto i grandangolari e un obiettivo francese Angénieux che ha un'apertura minima f/4", *Ibidem.*, p.219.

³⁵ Sandro Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Il Castoro, Milano, 2000.

³⁶ Il corrispettivo in fotografia si ottiene con l'uso del grandangolo. Kubrick usa una lente grandangolare estrema (9.8mm) per riprendere le sequenze del Korova, l'assalto alla casa dello scrittore Alexander e l'uccisione della signora dei gatti. Il regista è sicuramente stato influenzato dagli scatti con la lente "fish-eye" di Weegee.

³⁷ Renato Barilli, op. cit.

vero e proprio museo disseminato per tutti gli ambienti³⁸. Le citazioni si comportano come un racconto popolare, divengono facilmente riconoscibili poiché si tratta di traslazioni molto vicine alle opere di ispirazione. L'impressione di sessualità da fumetto è comunicata dall'artificialità compositiva di alcune inquadrature, dalla geometrizzazione dello spazio e dalla luminosità sgargiante, falsa. Tutto appare iperbolicamente artificioso e caricaturale in palese sintonia con invenzioni narrative come l'effetto *cartoon*. Lo scontro tra la banda di Billy Boy e i drogati di Alex è visualizzato tramite azioni esagerate e frammentate. La sequenza ha l'intensità che normalmente si associa alle fantasie indotte dall'uso di droghe di ragazzini cresciuti a film e fumetti e si avvicina ai cartoni animati nel suo essere lontano dalla realtà: nessuno dei combattenti sembra riportare ferite.

Merita un'analisi l'accostamento che Kubrick opera tra personaggi e opere d'arte diegetizzate. Lo stupro ad opera della banda di Alex nei confronti della moglie dello scrittore Alexander avviene sullo sfondo di un grande quadro ad olio (150x300 cm), dipinto dalla moglie di Kubrick, appeso alla parete della loro abitazione intitolato *Seedboxes*. L'immagine rappresenta una sorta di serra in cui le piccole sementi e le giovani piante sono raggruppate per specie, ognuna in un ben preciso spazio a fianco delle altre. La regolarità delle file create dalla vegetazione si accompagna alla caotica vivacità della loro crescita³⁹. Il tono positivo e vitale del dipinto contrasta con l'atto violento perpetrato dai giovani delinquenti sulla donna indifesa. Kubrick aveva bisogno di una tela che riflettesse l'umanità e la cultura sofisticata della coppia. Lo stesso tipo di opposizione visiva si ha in *Eyes Wide Shut* quando Victor Ziegler, Bill e Mandy sono nel bagno della lussuosa residenza del primo. Un'inquadratura riprende Victor davanti a un quadro di Christiane che raffigura una donna incinta intitolato *Paula on red*⁴⁰. L'immagine grottesca vede Ziegler mezzo svestito, con indosso solo i pantaloni sorretti da bretelle, a torso nudo davanti all'immagine poetica di una donna, distesa, in evidente avanzato stato di gravidanza. Il contrasto è reso più marcato dal fatto che lo spettatore conosce i motivi per cui Victor Ziegler si presenta vestito in quel modo.

Arancia meccanica è stato il primo film realmente inglese di Kubrick ma anche quello che lo ha reso invisibile nel Regno Unito per più di trent'anni. Stanley e Christiane avevano trasformato la loro proprietà di campagna in una casa per loro e per le figlie e in un ambiente di lavoro per le rispettive professioni di regista e pittrice. Christiane creò uno studio in cui dipingere e trasformò l'immensa tenuta attorno alla casa in un giardino continuo che sarebbe divenuto il soggetto della sua prolifica carriera artistica. I giardini furono progettati, sotto la supervisione di Christiane, da Bill Rowson, il responsabile dei festini floreali che ornavano gli sfondi di molti film della Mgm. Lo Brutto considera Christiane un' "artista occasionale"⁴¹. Quando i Kubrick abitavano sull'Ottantaquattresima strada a New York, Christiane dipingeva i poliziotti, gli autobus e le strade che costituivano il mondo attorno a lei. È una pittrice colta e, come il marito, non ha mai sopportato le analisi troppo intellettualistiche dell'arte. La sua arte si ispira a Matisse, Cézanne e Vuillard. Stanley Kubrick sosteneva il lavoro della moglie. *Seedboxes* era uno dei suoi quadri preferiti ed era stato orgoglioso di metterlo nel film.

³⁸ Giorgio Cremonini, *Arancia meccanica*, Lindau, Torino, 1999, p.49.

³⁹ Sullo sfondo del dipinto, circondata da alberi, c'è una grande tenda bianca all'interno della quale due figure (una potrebbe essere Stanley) giocano a ping-pong.

⁴⁰ Cat. n. CK 0305 b, 180x90, venduto. Esistono altre due versioni dello stesso soggetto: *Paula 8 months on yellow*, cat. n. CK 0306 b, 97x191, 10,000 sterline; *Paula 9 months on lace*, cat. n. CK 0307 b, 97x191, 10,000 sterline. Tutte le opere di Christiane Kubrick sono visibili e acquistabili sul suo sito www.christienekubrick.com.

⁴¹ Vincent Lo Brutto, *Stanley Kubrick. L'uomo dietro la leggenda*, Il Castoro, Milano, 2009, p.384; "Sono andata alla Arts Students League di New York e alla UCLA in California mentre aspettavo le mie figlie e ho fatto corsi accelerati in tutti gli "-ismi" che esistono", *Ivi*.

Christiane trovava misogini molti degli altri quadri del film che rappresentavano immagini sessuali e pornografiche: la violenza e il terrore sessuale di *Arancia meccanica* la angosciavano terribilmente. La terza moglie del regista dipingeva già da diciannove anni e l'attenzione suscitata dal controverso film del marito ne aumentò la fama di artista. Nel febbraio del 1973 Christiane tiene una mostra a Londra e vende trentanove tele a prezzi che andavano dalle 100 alle 500 sterline e organizza un'altra mostra. Lavora su tele grandi, 120x180 o 120x275 cm, alternandole con disegni e dipinti più piccoli⁴². I quadri mostrano un forte senso della composizione e la predilezione per toni ocra, arancione e terracotta. I temi dipinti riguardano la vita familiare immersa in un'atmosfera pastorale e bucolica: rose rosse, siepi con gazze e tane di talpa, erba tagliata, alberi color corallo, piante alpine⁴³, viole, crisantemi, fiori blu, televisori, tende aperte sul prato, cani, gatti e la famiglia. Quando non dipingeva, Christiane lavorava a un teatrino di marionette, una passione che risale alla sua infanzia tedesca. I racconti che crea si inseriscono in una tradizione europea che unisce la commedia dell'arte al surrealismo rievocando le favole di Grimm senza tralasciare televisione e cinema.

La mostra itinerante dei materiali kubrickiani che ha fatto tappa a Roma nel 2007, ha esposto interessanti materiali sul film. Oltre ai bozzetti per il Korova eseguiti dallo scenografo John Barry e il disegno della camera da letto di Alex, un taccuino riporta le "cat lady dialog ideas":

after she phones police why does she go back into gym?
to do what?
make more phone calls.
give her a desk and a table.

the scene doesn't really make sense	if she is a very bolshy type
	even when she calls the police she can be unafraid
	I'm not afraid. I can handle them

1. car drives up in distance. Magic Hour.

2. cat lady doing exercices
doorbell rings – cats eating

3. she goes to door. dialog at door

4. dialog from exterior

5. cat lady phones police

6. boys sneak to side window

7. Alex climbs in from outside

⁴² Marina Vaizey, *Christiane Kubrick. Paintings*, Warner Books, New York, 1990.

⁴³ Nel dipinto ad olio *Yellow Trees, Donkey and Rabbit Fence*, (1988), Christiane documenta la presenza del piccolo albero di *Araucaria*, il preferito da Stanley, sotto al quale giace il corpo del regista.

8. int gym cat lady loads shotgun

was Mozart an astronaut

mafia

blood affair

Un brano della sceneggiatura definitiva datata 1 settembre 1970 con annotazioni e aggiunte:

INT KOROVA MILKBAR – NIGHT

Cubicles recessed into wall of circular room enclosing carpet dimly-lit arena-like arena on which couples are making love

Tables chairs made of nude fibreglass figures in various positions of love making their limbs and backs supporting thick slabs of glass and cushions⁴⁴

Atmosphere quiet soothing hypnotic

Every so often a couple rises from a table as one might go to a dance floor to join those in love arena

continued – 1

Alex Pete Georgie Dim their feet resting on faces crotches lips of the sculptured furniture ignore the lovemaking

weird electronic music

non dancing music

La versione della sceneggiatura datata 7 settembre 1970⁴⁵, viene considerata come l'ultima scritta e revisionata dal regista. I cambiamenti tra questa versione e il film ultimato sono minimi. La prima sequenza corrisponde alla versione del 1 settembre esposta in mostra:

INT. KOROVA MILKBAR – NIGHT

Tables, chairs made of nude fiberglass figures.

Hypnotic atmosphere.

Alex, Pete, Georgie, Dim, teenagers stoned on their milk-plus, their feet resting on faces, crotches, lips of the sculptured furniture.

ALEX (V.O.)

⁴⁴ Sottolineatura mia. La descrizione combacia perfettamente con le sculture di Allen Jones in cui il tavolo ha come superficie di appoggio una spessa lastra di vetro e la sedia prevede, sopra la lastra di vetro/plexiglass un cuscino.

⁴⁵ www.archiviokubrick.it/opere/film/am/script.html

There was me, that is Alex, and my three droogs, that is Pete, Georgie and Dim and we sat in the Korova milkbar trying to make up our rassoodocks what to do with the evening. The Korova Milk Bar sold milkplus, milk plus vellocet or synthemesc ordrencrom which is what we were drinking. This would sharpen you up and make you ready for a bit of the old ultra-violence. Our pockets were full of money so there was no need on that score, but, as they say, money isn't everything.

Risulta interessante riportare anche il passaggio della sceneggiatura che si riferisce all'uccisione della signora dei gatti :

GEORGIE

It's this Health Farm. A bit out of the town. Isolated. It's owned by this like very rich ptitsa who lives there with her cats. The place is shut down for a week and she's completely on her own, and it's full up with like gold and silver and like jewels⁴⁶.

ALEX

Tell me more, Georgie Boy.

INT. CATLADY'S HOUSE

Catlady doing yoga exercices.

Room is full of cats. Doorbell rings.

CATLADY

(softly to herself)

Oh shit.

EXT. CATLADY'S HOUSE

CATLADY

Who's there?

ALEX

Excuse me, missus, can you please help? There's been a terrible accident. Can I please use your telephone for an ambulance?

CATLADY

I'm frightfully sorry. There is a telephone in the Public House about a mile down the road. I suggest you use that.

ALEX

But, missus, this is an emergency. It's a matter of life and death. Me friend's lying in the middle of the road bleeding to death.

CATLADY

I...I'm very sorry, but I never open. I'm very sorry but I never open the door to strangers after dark.

ALEX

Very well, madam. I suppose you can't be blamed for being suspicious with so many scoundrels and rouges of the night about.

Alex walks away from door, then ducks into the bushes where the others are hiding. They put on their maskies and follow Alex round to the rear of the house.

ALEX

Dim, bend down.

(Alex points to an upstairs window).

⁴⁶ Sottolineatura mia. Questa frase è ripresa integralmente dal romanzo di Burgess e non prevede, almeno in sceneggiatura, la presenza di un *décor* in stile pop art.

I'm gonna get in that window and open the front door.

He climbs up drain-pipe to the bathroom window.

INT. CATLADY'S HOUSE

The Catlady enters and dials number.

CATLADY

Hullo, Radlett Police Station. Good evening. It's Miss Weathers at Woodmere Health Farm. Look, I'm frightfully sorry to bother you but something rather odd has just happened... Well, it's probably nothing at all, but you never know... Well, a young man rang the bell asking to use the telephone... He said there had been some kind of accident. The thing that caught my attention was what he said – the words he used, sounded exactly like what was quoted in the papers this morning in connection with the writer and his wife who were assaulted last night... Well, just a few minutes ago... Well, if you think it's necessary, but, well, I'm quite sure he's gone away now. Oh..alright. Fine. Thank you very much. Thank you.

She puts phone down, turns and nearly jumps out of her leotard when she sees Alex in the doorway.

ALEX

Hi, hi, hi there, at last we meet.

CATLADY.

What the bloody hell you'd think you are doing?

ALEX

Our brief governet thru the letter hole was not, shall we say, satisfactory, yes?

CATLADY

Now listen here, you little bastard, just you turn around and walk out of here the same way as you came in.

Alex eyes a giant white, fibreglass phallic sculpture on the table beside him.

ALEX.

Naughty, naughty, naughty, you filthy old soomaka.

CATLADY

No! No! Don't touch it. That's a very important work of art. What the bloody hell do you want?

ALEX

You see, madam, I am part of an international student's contest to see who can get the most points for selling magazines.

CATLADY

Cut the shit, sonny, and get out of here before you get yourself in some very serious trouble.

He rocks the giant phallus which has a special weight swinging inside causing it to swing up and down an eccentric motion.

CATLADY

I told you to leave it alone. Now get out of here before I throw you out, wretched slummy bedbug. I'll teach you breaking into real people's houses. Get out!

She grabs up a bust of Beethoven and rushes at Alex. He grabs the giant phallic sculpture.

Circling, Alex fends off her mad rushes with skilful jabs of the giant phallus.

She ducks under and clobbers him with the heavy bust of Beethoven.

He goes down, pulling her off balance and they both wind up the floor.

In the struggle, Alex bashes her with the phallus.

Distant police sirens.

He exits.

Le ultime immagini sono identiche alle azioni che vediamo nel film: Dim rompe sulla testa di Alex una bottiglia di latte e i drughi fuggono lasciandolo solo all'arrivo della polizia.

I costumi di *Arancia meccanica*, come il trucco, sono elementi centrali nell'opera di Stanley Kubrick, densi di significato e da lui realizzati in stretta collaborazione con le costumiste. Milena Canonero viene assunta dal regista e inventa un tipo di abito per i drughi che è rimasto radicato nell'immaginario visivo. Dalla prima sequenza è chiaro che Alex è il capo della banda. In una sorta di rigida posa alludente alla fotografia di moda contemporanea, Alex e i suoi compagni vengono definiti nella loro identità sessuale e appartenenza sociale, tramite la propria "uniforme" costituita da una raffinata combinazione di elementi della moda passata e futura. Le camicie senza collo, le bretelle, i cappelli come arcaici attributi maschili di un'epoca passata, contrastano con i pantaloni bianchi dall'effetto futurista. Tutti indossano un ornamento in plastica che funge da macabro trofeo di battaglia e lascia presagire la loro brutalità: un bulbo oculare sanguinolento. Gli stivali militari attribuiscono ai protagonisti un aspetto minaccioso e segnalano la loro inclinazione alla violenza. È la stessa sensazione destabilizzante che si provava alla vista degli skinhead londinesi in quegli anni e per tutto il decennio successivo. Il loro look stravagante incuteva paura ed era costituito da elementi grotteschi. "la loro interpretazione del grottesco mi ha ispirata nell'ideare l'immagine dei drughi"⁴⁷. Il tetto mondo del futuro che Burgess aveva descritto nel suo romanzo, nel film viene messo in scena come una caricatura della società occidentale contemporanea che opta per look spaziali e moda futuristica. Grottesca è la madre di Alex, operaia in fabbrica, con la sua sgargiante minigonna in plastica, i capelli lilla e gli stivali in vinile. La donna incarna la proiezione di una futura "working class" britannica che, grazie alla democratizzazione della moda, si adatta ai dettami del tempo: apparire giovani ed estrosi. Sul registro del grottesco si collocano gli uomini di sorveglianza del Korova. Indossano calzamaglie bianche e una cintura nera in vita che nella loro funzionalità sono un'ironica allusione alla "moda spaziale" coeva che trova espressione nei modelli degli stilisti francesi della metà degli anni Sessanta. Stilisti come Paco Rabanne, Pierre Cardin, André Courrèges inserivano nelle loro collezioni elementi utopistici: nuovi materiali come alluminio o plastica, stoffe argentate o bianche, caschi da astronauta, calzamaglie spesso in combinazione con stivali in vinile alti al ginocchio. La "unisex space age" disegnava anche una nuova immagine di generi⁴⁸. In *Arancia meccanica*, attraverso il linguaggio del vestiario, viene negata l'utopia di uno splendido nuovo mondo così come veniva formulato nella moda futuristica⁴⁹. La bombetta e il bastone da passeggio di Alex, classici simboli dell' *establishment* britannico che infondono sicurezza, celano un mostro: il giovane incarna le molteplici maschere di una violenza che ha una chiara connotazione maschile. Gli atti di violenza prendono la forma di *performance* omicide. La scena di seduzione che si svolge nel negozio di

⁴⁷ Stefano Masi, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, L'Aquila, 1990, pp.169-180, intervista a Milena Canonero.

⁴⁸ Marisa Buovolo, *Maschere di violenza. Il linguaggio dell'abbigliamento in 'Arancia meccanica'*, catalogo mostra itinerante tenuto a Roma nel 2007, Giunti, Firenze, 2007, pp.193- 201.

⁴⁹ "Che razza di mondo è questo? Uomini sulla Luna e nessun rispetto per i vecchi", esclama sotto il ponte il vecchio barbone.

dischi vede Alex, in un'entrata teatrale, abbigliato da dandy. Indossa un cappotto bordeaux a doppio petto lungo fino al ginocchio con ampi revers in pelle di serpente argentata e il bastone da passeggio. Il ritorno dello stile dandy nella moda degli anni Sessanta e Settanta caratterizzato dal revival del classico completo da uomo e dal "peacock style" è noto come "New Edwardian look". Come fa notare Marisa Buovolo⁵⁰, il dandistico look ha conosciuto la sua rinascita in Inghilterra proprio quando l'identità maschile culturalmente affermata cominciava a vacillare. La Londra degli anni Sessanta era dominata da numerose eroine del futuro in provocanti minigonne o stravaganti tailleur pantalone – fino ad allora considerati un'uniforme esclusivamente maschile – che incarnavano il simbolo di una nuova indipendenza⁵¹. Il ritorno alle tradizionali forme di messa in scena della mascolinità, storicamente conservate nella moda attraverso il New Edwardian look, era quindi una reazione alla nuova auto coscienza femminile che si manifestava nella rivoluzionaria moda di Mary Quant. Dietro al ritorno di questo opulento stile di abbigliamento si palesano le paure gerarchico-sociali. In *Arancia meccanica* siamo davanti a una riflessione sulla mascolinità e sulle forme della sua rappresentazione che si afferma attraverso le maschere di violenza sempre distruttive. Volto impotente della mascolinità standardizzata è lo scrittore Alexander che indossa una vestaglia bianca e rossa su pantaloni bianchi. L'iconografia culturale dell'uomo in vestaglia da camera evoca indubbiamente una mascolinità perversa⁵². Nel film non si vede mai il personaggio in piedi, ma sempre in una posizione "impotente". La stessa vestaglia da camera viene indossata da Alex quando è ospitato a casa del signor Alexander dopo essere stato picchiato dai suoi ex compagni. Alex entra così nei panni dello scrittore e ne condivide la mascolinità spezzata. Solo grazie alla sua alleanza con il potere politico il protagonista torna alla superiore mascolinità normalizzata legittimata dalla società spettatrice e applaudente.

⁵⁰ Marisa Buovolo, op. cit., p.198.

⁵¹ Quando Allen Jones ha realizzato le sculture stava reagendo a quello che vedeva intorno a sé nella cultura e nella moda degli anni Sessanta. L'azienda che ha creato gli abiti in pelle per le sculture di Jones è lo stesso che ha fornito gli abiti indossati da Diana Rigg nella serie televisiva *The Avengers*. Allen Jones dichiara a riguardo: "Artists don't live in a vacuum any more than politicians or writers or anybody else. I was living in Chelsea and I had an interest in the female figure and the sexual charge that comes from it. Every Saturday on the King's Road you went out and skirts were shorter, the body was being displayed in some new way. And you knew that the following week somebody would up the ante". Retrospectivamente Jones commenta: "I was reflecting on and commenting on exactly the same situation that was the source of the feminist movement. It was unfortunate for me that I produced the perfect image for them to show how women were being objectified", Martin Gayford, *Allen Jones: The day I turned down Stanley Kubrick*, «The Telegraph», 8 oct. 2007, www.telegraph.co.uk/culture/art/3668398/Allen-Jones-The-day-I-turned-down-Stanley-Kubrick.html.

⁵² Marisa Buovolo, op. cit., p.201. Si noti che anche il proprietario del negozio di costumi "Rainbow" in *Eyes Wide Shut* indossa una vestaglia.

IV.3 BARRY LYNDON

IV.3.1 Genesi del progetto

L'11 dicembre 1975 a Londra e il 18 dicembre dello stesso anno a New York esce nelle sale cinematografiche *Barry Lyndon*. Il soggetto è tratto dal romanzo ottocentesco *The Luck of Barry Lyndon* di William Makepeace Thackeray⁵³. Il criterio scelto da Kubrick per l'adattamento non fu di elaborare una sceneggiatura basata sul romanzo ma di usare il testo come filo conduttore del film per poi sviluppare l'equivalente cinematografico di ogni scena: lo script non era che una traccia. Ken Adam dichiara a Ciment:

Fondamentalmente si trattava di un romanzo. Stanley non sentiva la necessità di avere una sceneggiatura ispirata a Thackeray. Il testo originale faceva le funzioni della sceneggiatura e lavorammo su di esso. Stanley aveva fatto il "montaggio" preventivo in funzione delle esigenze del film⁵⁴.

L'evoluzione dei metodi registici di Kubrick era ormai compiuta: da *2001* i suoi film non nascono come un intero ma sono costruiti meticolosamente pezzo per pezzo durante la realizzazione. I detrattori del film commentarono: "Quando un regista muore diventa un fotografo"⁵⁵. John Alcott cura la fotografia. Alla rivista «American Cinematographer» spiega che la solidità del rapporto professionale tra lui e Kubrick è basata sulla coincidenza di vedute sul punto di vista fotografico. Dal punto di vista della fotografia, il film è stato una sfida colossale. Il regista e Alcott avevano parlato della possibilità di girare a lume di candela durante la lavorazione di *2001* quando Kubrick progettava il film su Napoleone ma all'epoca non esistevano obiettivi abbastanza sensibili per poterlo fare. Negli anni Settanta la sensibilità della pellicola era ancora bassa. I tipi disponibili fra i 50 e i 100 Asa non avevano l'ampiezza sufficiente per consentire all'emulsione di essere impressionata dalla luce di una candela. All'epoca Kubrick poteva solo sperare di trovare un obiettivo abbastanza luminoso che gli permettesse di riprodurre la patina che le arti visive del Settecento ci hanno fatto conoscere. La tedesca Zeiss aveva messo a punto per il programma spaziale Apollo della Nasa un sensibilissimo 50mm fotografico⁵⁶. Con la collaborazione di Ed Di Giulio della cinema Products, che gli aveva procurato lo zoom 20:1 per *Arancia meccanica*, riesce a ottenere ciò che non esisteva sul mercato. La lente della Zeiss era fissa, niente messa a fuoco ma solo un'ottica con 50 mm di focale. L'apertura era f 0,7, un intero stop più luminoso del f 1,0. Kubrick voleva montare la lente sulla sua Mitchell BNC. Il problema era che più l'obiettivo è sensibile, più si avvicina alla superficie della pellicola e la BNC aveva un otturatore a due lame ossia una lastra di apertura troppo spessa. Kubrick opta per rimuovere una delle lame dell'otturatore, rinunciando a un otturatore regolabile e chiedendo a Di Giulio di rimuovere la lastra di apertura. La Mitchell viene immolata allo scopo delle riprese per *Barry Lyndon* e non sarebbe stata più in grado di

⁵³ L'opera fu pubblicata a puntate sulla rivista «Fraser's» nei numeri fra gennaio e dicembre 1844. Nel 1856 Thackeray effettuò modifiche per pubblicarla nel secondo volume delle sue *Miscellanies: Prose and Verse* e il titolo cambiò in *The Mompers of Barry Lyndon, Esq., of the Kingdom of Ireland*.

⁵⁴ Michel Ciment, *Kubrick*, Rizzoli, Milano, 1999, p.211.

⁵⁵ Vincent Lo Brutto, *Stanley Kubrick. L'uomo dietro la leggenda*, Il Castoro, Milano, 2009, p.397.

⁵⁶ Lo Brutto, op. cit., p.389.

realizzare altri tipi di riprese. Il passo successivo è la fabbricazione di un supporto speciale con messa a fuoco per quest'obiettivo⁵⁷. Non soddisfatto del solo 50mm, Kubrick chiede a Ed un 35 mm che Di Giulio realizza grazie a Richard Vetter della Todd-Ao che gli fornisce un adattatore⁵⁸ Manocom per obiettivi da proiezione fatti da Cole Morgan. Così Di Giulio fornisce a Kubrick un 75 mm e un 35 mm. Con questi tre meravigliosi obiettivi viene girato il film. Il regista risolve un altro problema tramite la fotografia. Non volendo *location* lontane dalla sua abitazione di Boreham Wood, utilizza una squadra di fotografi per scattare immagini di dimore a non più di novanta minuti da casa sua. Lo stesso avviene per la seconda unità inviata a Potsdam e a Berlino Est con il compito di fotografare castelli e strade. Per concepire le sequenze tedesche il regista studia un numero incalcolabile di immagini scattate in Germania da squadre di fotografi, in modo da determinare esattamente in che modo la seconda unità avrebbe dovuto riprendere le inquadrature richieste. Il sistema era lo stesso utilizzato in *2001* per gli sfondi di "L'alba dell'uomo". Kubrick aveva messo a punto un sistema complesso, sovrapponendo alle foto una griglia con lettere e numeri che gli permetteva di dirigere la seconda unità per telefono: bastava dare alla troupe le coordinate della griglia con precisione matematica⁵⁹.

Le ricerche per la scenografia furono imponenti. Ken Adam ricorda che Kubrick voleva fare quasi un documentario su quell'epoca. Al momento di cominciare il regista non aveva conoscenze sufficienti sul periodo storico mentre Adam aveva solide basi di arte e architettura. Anche in questo caso Kubrick utilizza la tecnica fotografica: "Fotografavamo tutte le location e tornavamo a casa per analizzare le foto" spiega Ken Adam. Scoppiavano terribili discussioni perché Stanley era attratto maggiormente dagli interni vittoriani che da quelli più formali e rigidi del diciottesimo secolo. Kubrick e Adam avevano approcci differenti alla scenografia: Adam partiva da un'ampia ricerca sull'epoca per poi creare una sua interpretazione che era una sintesi della sua esperienza e della sua immaginazione. Kubrick invece opta per uno studio meticoloso dei dipinti con l'intenzione di ricreare esattamente le immagini dei maestri dell'epoca usandoli come guida per rendere l'esatto aspetto dei set, degli arredi e dei costumi⁶⁰. Per questi ultimi Kubrick affida il compito a Milena Canonero⁶¹ e Ulla-Britt Soderlund che acquistano vestiti del diciottesimo secolo ancora disponibili in Inghilterra. Le persone nel Settecento erano di taglia più piccola e fu necessario aprire i vestiti e crearne di nuovi sugli stessi modelli. La produzione sceglie una fabbrica a Radlett per la produzione. Leonard di Londra crea le parrucche con capelli veri e Barbara Daly si occupa del trucco.

IV.3.2 Daniel N. Chodowieki.

Come spiega Adam a Ciment, ricerche approfondite sono state effettuate sulla pittura del diciottesimo secolo europeo:

Stanley voleva ispirarsi direttamente alla pittura dell'epoca. Personalmente, a partire dalla lettura del libro di Thackeray, mi sarebbe piaciuto elaborare la mia concezione del XVIII secolo per visualizzare quello di

⁵⁷ Per andare da zero a infinito ci volevano tre giri completi della ghiera.

⁵⁸ È un adattatore che si mette davanti alla lente per cambiare leggermente la focale.

⁵⁹ Lo Brutto, op. cit., p.391.

⁶⁰ Lo Brutto, op. cit., p.392.

⁶¹ In un primo tempo Kubrick aveva offerto a Piero Tosi il film che rifiuta perché non voleva stare troppo tempo lontano da casa.

cui parlava l'autore nel romanzo. Non ho bisogno di guardare le case o i dipinti del periodo. Qualunque sia il libro che leggo, me ne faccio un'idea nella mia mente. Se non conosco l'epoca, faccio naturalmente delle ricerche, ma ad un certo momento mi allontano dalla documentazione e comincio a lavorare sulla base di una mia interpretazione personale. Stanley non era affatto d'accordo. Secondo lui la via più sicura – e conoscendo la sua struttura mentale lo capisco – era d'ispirarsi a pittori come Gainsborough, Hogarth, Reynolds, Chardin, Watteau, Zoffany, Stubbs (per i costumi di caccia) e in particolare Chadowiecki, un artista polacco che ci affascinava entrambi, un maestro nel disegno e nell'acquerello, che aveva uno stile estremamente semplice e un notevole senso della composizione. Ciò che inoltre piaceva a Stanley, erano certi dipinti bizzarri come quelli di Hogarth, credo, in cui si vedevano quadri sospesi in alto sulle pareti e niente sotto. Per me fu insomma una ricerca immensa. Mentre di solito, durante la preparazione di un film non smetto mai di disegnare, per questo film non ho mai usato un solo foglio di carta. [...] ⁶².

Tra i nomi celebri di pittori indicati da Ken Adam spicca quello di Chadowiecki, la cui scrittura corretta è Chodowiecki. Daniel Nikolaus Chodowiecki nasce a Danzica il 16 ottobre 1726. Il padre è un commerciante e la madre una francese ugonotta. Il giovane Chodowiecki parla francese, tedesco e polacco. Abbandona precocemente la professione paterna per dedicarsi agli studi artistici. Nel corso della sua vita è pittore, incisore, illustratore e compositore di opere per flauto. Inizia dipingendo acquerelli, poi miniature su avorio e piccoli olii su tela. Solo in un secondo momento si dedica al disegno e all'incisione. Nel 1743 si trasferisce presso uno zio nella Berlino illuminista e federiciana. Nel 1755 sposa la francese Jeanne Marie Barez. Chodowiecki raggiunge la fama con il dipinto *Jean Cals dice addio alla famiglia* del 1767 conservato a Berlino al Dahlem Museum e con l'incisione all'acquaforte *Il grande Calas* che raffigura lo stesso tema. Si associa a vari editori di Berlino e altre città tedesche e illustra opere di Ariosto, Cervantes, Lesange, Richardson, Gessner, Lessing, Schiller, Goethe, Basedow, Krasinski, Klapstoch, Goldsmith, Rousseau, Shakespeare. Per quindici anni lavora come incisore delle tavole per l'opera scientifica di Lavater. Un vero capolavoro sono i 108 disegni eseguiti nel 1773 durante un viaggio a cavallo verso Danzica ⁶³. Questi disegni sono caratterizzati da uno spirito documentaristico tanto da poter essere considerati come vere e proprie riprese fotografiche. Nel 1764 diventa membro dell'Accademia d'arte figurativa di Berlino. Per l'Almanacco dell'Accademia incide una serie di tavole con la vita di Cristo. Negli anni 1796-1797 pubblica due calendari con scene di storia della Polonia e un'introduzione alla storia del paese natale, forse redatta dallo stesso Chodowiecki. In una lettera a Jozef Leski, astronomo dell'università di Cracovia scrive: “ Mi sento onorato di essere un polacco sebbene io viva in Germania”. Nel 1797 viene eletto direttore dell'Accademia di arte. Muore a Berlino il 7 febbraio 1801.

Le poche notizie biografiche sulla vita di Chodowiecki e i recenti studi critici in lingua tedesca ⁶⁴ non hanno influenzato la scelta dell'artista da parte di Kubrick. Come ben

⁶² Michel Ciment, op. cit., p.211. Si noti l'impressionante somiglianza di Bryan, in braccio alla madre, nella sequenza in cui Lady Lyndon entra nella stanza in cui Redmond si sta facendo cucire un abito dal sarto. Il bambino è la fotocopia del neonato del dipinto ad olio di Copley, *Princess Sophia and Amelie*, 1785.

⁶³ Daniel Chodowiecki, *Die Reise von Berlin nach Danzig im Jahre 1773*.

⁶⁴ E.Hinrichs, K.Zernack, *Daniel Chodowiecki (1726-1801): Kupferstecher, Illustrator, Kaufman*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1997; Adolph Freiherr von Knigge, *Über den Umgang mit Menschen*, mit Illustrationen von Chodowiecki und Anderen, Frankfurt am Main, Insel, 1977; Georg Christoph Lichtenberg, *Libretto di consolazione*, con 25 disegni di Daniel Chodowiecki, Milano Rizzoli, 1981; Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, Illustrationen von Daniel Nikolaus Chodowiecki und Anderen, Frankfurt am Main, Insel, 1982; Elisabeth Wormsbacher, *Daniel Nikolaus Chodowiecki: Danzig 1726-1801 Berlin: Erklärungen und Erläuterungen zu seinen Radierungen: ein ergänzungsband zum werkverzeichnis der druckgraphik*, Hannover, Kunstbuchverlag Galerie J. H. Bauer, 1988; Thomas Muchall-Vierbrook, *Daniel Chodowiecki: Kupferstiche aus dem Nachlass des Meisters in Verbindung mit seinen Erben ausgewählt und herausgegeben*, Munchen, Holbein-Verlag, 1921; Paul Landau, *Chodowiecki's Illustrationen zu den deutschen Klassikern*, Berlin, Bard, 1914.

specifica Adam, Chodowiecki è stato preferito ad altri per il fatto di essere un “maestro nel disegno” con uno stile “semplice” e dotato di un “notevole senso della composizione”. Questi elementi fanno supporre che le acqueforti di Chodowiecki siano servite per costruire una sorta di *storyboard* per *Barry Lyndon*. Oggi sono consultabili in rete centinaia di acqueforti dell’artista sul sito del Los Angeles County Museum of Art⁶⁵. Kubrick, negli anni Settanta, ha acquistato libri antichi e ne ha richiesti in prestito altri alle biblioteche londinesi⁶⁶. Alla mostra itinerante dei materiali kubrickiani, che ha fatto tappa a Roma nel 2007, era esposto il volume *Daniel Chodowiecki’s Künstlerfahrt im Jahre 1773*⁶⁷ che conferma e documenta la dichiarazione di Adam a Ciment.

Le immagini di *Barry Lyndon* si lasciano leggere come veri dipinti dell’epoca. Per comunicare con lo spettatore Kubrick rinuncia alla parola e utilizza i mezzi propri della pittura o del disegno: simboli, attributi, colori, posture, disposizioni di personaggi rispetto agli ambienti. Il regista sembra avvicinarsi all’epoca pregutenbergiana: le sequenze talmente lente e solenni sembrano prive di svolgimento diacronico e emulano le antiche predelle dipinte dove le vicende della vita di Cristo o di un Santo vengono rappresentate “in sequenza”, colte nei momenti di massima significazione e pregnanza emotiva. Le sequenze sembrano emulare gli *exultet* dove la pittura esige un ritmo temporale e che con il loro srotolamento avveniristico preludono alla pellicola cinematografica. Così Kubrick sembra ripercorrere i passi dell’arte pittorica medievale quando, con le sue sequenze “raggelate”, blocca lo scorrere della pellicola e restituisce la dimensione della temporalità e del moto attraverso una successione di stazioni, di immagini strutturate fortemente evocative di ciò che si sta svolgendo a livello narrativo. Kubrick dipinge le sequenze. Lo spettatore è stritolato nel cortocircuito dipinto-sequenza cinematografica-dipinto subendo un salto temporale di vari secoli. Nello specifico della sequenza della seduzione al tavolo da gioco è l’immagine che riesce a fare udire le parole. Tutto accade come se le parole inscritte nell’atmosfera fumosa, odorosa, ormai povera di ossigeno e satura di vapori esalati dalla cera calda uscissero una a una, lettera per lettera, dalle bocche socchiuse dei due futuri amanti per venire a incidere sulla pellicola Eastman color man mano che vengono pronunciate. È come se tra i loro sguardi esistesse un canale comunicativo privilegiato, un tubo catodico in cui scorrono, invisibili ai presenti ma udibili e leggibili allo spettatore, le parole. La voce è resa da Kubrick percepibile alla nostra vista, sontuosamente, in questa raffinata scena di seduzione. Il progetto del regista pare una vera e propria sfida lanciata alle possibilità del cinematografo che non è stato testimone diretto del periodo: l’epoca dei Lumi viene trattata attraverso le forme figurative del suo tempo e i mezzi rappresentativi del nostro. Per quanto riguarda l’ipotetico utilizzo delle acqueforti di Chodowiecki come *storyboard* per il film, il diverso formato dell’inquadratura tra incisione all’acquaforte e schermo cinematografico non ha costituito un ostacolo per il regista. L’orizzontalità del formato cinematografico non perde quel senso di spiccata verticalità ricorrente nelle incisioni di Chodowiecki. Kubrick mantiene con maestria la stessa composizione formale delle acqueforti, ne rispetta le proporzioni tra personaggio e ambiente, conserva l’altezza dell’inquadratura, tipologia e provenienza delle luci, i notturni e ne fagocita avidamente i robusti passaggi chiaroscurali. Redmond e Lady Lyndon sembrano emulare le figurine delle acqueforti. Kubrick conserva i profili, non si distrae e ripete, nei suoi attori, i dettagli dell’abbigliamento, delle acconciature e delle posture. Abilmente sfrutta quello che già disegno e pittura erano arrivati a fare prima, e meglio, del cinema. In questo contesto si possono inserire le numerose dichiarazioni del regista che afferma di amare il cinema muto per le sue immense potenzialità espressive:

⁶⁵ <http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe>

⁶⁶ Rimando alle dichiarazioni di Emilio D’Alessandro nella sezione appendice.

⁶⁷ *Da Berlino a Danzica. Viaggio di un artista nell’anno 1773.*

In un film ritengo che i principali strumenti da utilizzare siano le immagini, la musica, il montaggio e le emozioni degli attori. Il linguaggio è importante ma lo collocherei dopo questi elementi. Dovrebbe addirittura essere possibile fare un film senza usare affatto il dialogo. Purtroppo si è sperimentato assai poco con la forma narrativa del film tranne che nel cinema d'avanguardia dove di solito non c'è molta tecnica e abilità. Per quel che mi riguarda le scene più memorabili nei film migliori sono quelle costruite essenzialmente d'immagini e musica⁶⁸.

La convenzione di raccontare la vicenda soprattutto attraverso una serie di scene dialogate. La maggior parte dei film non sono davvero molto di più di commedie teatrali con più atmosfera e più azione. Credo che la portata e la flessibilità delle vicende cinematografiche aumenterebbe di molto se si riprendessero certi elementi della struttura dei film muti, dove le fasi che non richiedevano sottolineature particolari potevano essere presentate semplicemente con un'inquadratura e una didascalia. [...] Questa economia di giudizio dava ai film muti una portata e una flessibilità narrativa molto maggiori di quelle che oggi abbiamo. A mio modo di vedere ci sono pochissimi film sonori, anche tra quelli che consideriamo dei capolavori, che non possano essere rappresentati su un palcoscenico quasi con la stessa efficacia, presumendo di avere una buona sede, lo stesso cast e la stessa qualità nelle interpretazioni. Non si può riuscire invece con un grande film muto⁶⁹.

La domanda seguente a questa affermazione chiede spiegazioni del fatto che *2001* non è rappresentabile su un palcoscenico confermando la vicinanza tra questo film e quelli muti. Kubrick spiega e conferma:

È abbastanza vero. So di avere tentato di fare qualcosa in questa direzione in tutti i miei film ma mai in una misura sufficiente da rendermi del tutto soddisfatto. Comunque porrei le migliori pubblicità televisive sullo stesso piano del cinema muto, in quanto sono un ulteriore esempio di come si possa raccontare meglio una storia cinematografica. In trenta secondi vengono introdotti i personaggi ed una situazione talora sorprendentemente complessa viene presentata e poi risolta⁷⁰.

Per quanto riguarda il tanto criticato uso della voce narrante del film, Kubrick, coerentemente con quanto precedentemente dichiarato, sostiene:

C'è troppo da raccontare. Una voce fuori campo vi risparmia il grosso problema di raccontare i fatti necessari alla vicenda attraverso scene espositive dialogate che possono diventare assai noiose e spesso poco convincenti. La voce che narra è un modo perfettamente legittimo ed economico per comunicare informazioni sulla vicenda che non hanno bisogno di un peso drammatico e che altrimenti sarebbe noioso rendere drammaticamente⁷¹.

Ciment chiede chiarimenti sullo specifico uso che il regista fa della voce narrante per neutralizzare l'emozione ad esempio nell'incontro della contadina tedesca e Redmond :

Nella scena a cui lei fa riferimento la voce fuori campo funziona da contrappunto ironico rispetto a ciò che si vede recitato dagli attori sullo schermo. Questa è soltanto una sequenza minore nella vicenda e deve essere presentata con economia⁷².

⁶⁸ Michel Ciment, op. cit., p.162.

⁶⁹ *Ivi*, p.192

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ *Ivi.*, p.172.

⁷² *Ibidem*

Kubrick emula la staticità delle acqueforti, trasformando la sua macchina da presa in una macchina fotografica. Ogni intervallo tra due o più disegni, che costituiscono un'intera sequenza della pellicola, nel film corrisponde a una quantità più o meno elevata di fotogrammi, assenti nello *storyboard*. In rapporto al numero d'immagini che saranno espresse sulla pellicola, lo *storyboard* opera dunque d'anticipo con una selezione drastica. Le sequenze kubrickiane, assimilabili a dei fermo immagine⁷³, omaggiano la tradizione settecentesca della *gravure* che accompagnava le opere letterarie. Kubrick illustra il testo, la voce narrante, guardando alle acqueforti di Chodowiecki, utilizzando l'immagine come un metalinguaggio visivo più o meno semplificato rispetto al referente testuale. L'analisi parallela di coppie di immagini, un'acquaforte e un fotogramma del film, fanno chiarezza su come, a prima vista, ciascuna paia avere un valore sincronico cogliendo l'istante mentre, prestando attenzione, si nota come la rappresentazione iconica produce a sua volta un effetto diacronico attraverso l'inserzione di elementi, tracce, indizi che rimandano a un prima e a un dopo⁷⁴. Rispetto al suo referente testuale l'immagine si carica di significazione e svolgimento temporale superando la mera fedeltà traduttiva. L'aspirazione a una temporalità iconica era già propria dell'artista polacco. Si osservino le coppie di figure in *Chodowiecki und Lichtenberg* di Rudolf Focke⁷⁵. Qui Chodowiecki aspira a una temporalità quasi cinematografica, brama quello che tradizionalmente e virtualmente pare essere negato al dipinto e dato, invece, in potenza, all'illustratore di storie e romanzi. Kubrick, delle due immagini di cui la seconda è successione temporale della prima, opta per quest'ultima in cui i personaggi "posano" pacatamente e dove, senza tradire emozioni, ricoprono il loro ruolo sociale. Ma, come Chodowiecki ben mostra in questa serie di acqueforti, l'uomo settecentesco è dotato di sentimenti e passioni. Kubrick non dimentica di rappresentarci questo lato della natura umana, il più istintuale, sanguigno, irrazionale e lo farà girando scene con la macchina a mano, rompendo ogni equilibrio compositivo e ordine formale. Kubrick riabilita l'immaginazione dello spettatore: ciò che è rappresentato lascia intravedere il non ancora detto o reso immagine. Esattamente come J.J.Rousseau, inconsapevolmente, indicava all'illustratore Hubert F.Gravelot⁷⁶ le norme per rendere l'immagine all'acquaforte l'immediato precursore del cinema: "Come per le figure in movimento, è necessario vedere ciò che precede e ciò che segue, e dare al tempo dell'azione una certa latitudine"⁷⁷. L'interpretazione visiva kubrickiana del romanzo di Thackeray e della voce narrante del film sembra così volgere verso una singolare consapevolezza dell'intera architettura narrativa in equilibrio tra intertestualità letteraria e intertestualità iconica⁷⁸. Il rapporto che lega testo e immagine nella letteratura del XIX secolo ha un'eco "contemporaneo" nell'associazione immagine fotografica e didascalia dei rotocalchi attuali.

Abbiamo già avuto modo di analizzare, nel capitolo dedicato all'attività del giovane Kubrick presso la rivista «Look», come fosse organizzato il lavoro di preparazione per

⁷³ Enrico Ghezzi, commentando la lentezza delle sequenze di *2001* (che si ripresenta in *Barry Lyndon*), paragona l'Odissea kubrickiana a *Frau im Mond* di F.Lang: "Non è tanto la durata analoga impressionante quanto il ritmo simile, l'identica concezione spaziale del tempo filmico, l'identica contrazione temporale dello spazio. Sia *Frau im Mond* che *2001* sembrano ignorare le convenzioni ritmiche e i luoghi comuni della percezione spettacolare del cinema. Trattandosi di viaggi spaziali i due film si installano dentro una velocità da crociera lenta, lentissima, quasi ferma [...], E. Ghezzi, *Il cinema (che) non si vede*, «Filmcritica», n.514, 2001, p.163.

⁷⁴ Franca Zanelli Quarantini, *Un bacio nel bosco: gravures dalla 'Nouvelle Héloïse*, «Studi di estetica», n.19, III serie, 1999, p.83.

⁷⁵ Lipsia, 1910.

⁷⁶ Hubert F. Gravelot (1699-1773).

⁷⁷ F.Z.Quarantini, op. cit., p.100.

⁷⁸ *Ibidem*

ogni servizio. Michele Smargiassi sottolinea l'importanza della stesura di una breve sceneggiatura per poi creare gli scatti fotografici: "Preparava gli *script* dei suoi servizi in anticipo, in cinque copie dattiloscritte per i capiredattori, veri e propri copioni: prefigurava la trama del suo film immobile con la stessa maniacale attenzione per i dettagli che avrebbe avuto poi come regista"⁷⁹. Lo Brutto sottolinea come le sequenze fotografiche, ad esempio quelle scattate allo zoo, fossero "spiegate" da legende che legano il particolare di un'immagine al significato più generale che gli si attribuisce. La didascalia ha anche una funzione "nobilitante", come se servisse a dare dignità all'immagine fotografica. Quando Kubrick diventa regista utilizza testi a commento, sottotitoli, voci narranti, intertitoli e sottotitoli esattamente come se si trattasse di legende fotografiche. La narrazione per immagini è un campo di studio complesso e ricco di spunti interpretativi. Il dibattito sulle sue origini è ancora controverso. Negli ultimi anni, storici e critici tendono a valorizzare la pittura medievale attribuendole precocissime capacità di linguaggio narrativo per immagini. Il mago dell'arte concettuale John Baldessari, nella grande mostra americana a lui dedicata, ha allestito una sezione-omaggio a Giotto suggerendo un'audace chiave di lettura⁸⁰. Molti gli chiedono perché un artista contemporaneo dovrebbe guardare a Giotto e lui spiega che la Cappella degli Scrovegni, in fondo, è un fumetto e che la grandezza di Giotto è parlare su due livelli: per il lettore medio (il fumetto della vita di Gesù) e per il fruitore colto (il significato teologico e metafisico). Parla di Giotto, il mago John, ma in fondo potrebbe benissimo stare riferendosi a Stanley Kubrick. Le acqueforti di Chodowiecki come le sequenze di Giotto, come i moderni fumetti⁸¹, offrono nel loro aspetto statico una grande potenzialità nel raccontare le sequenze. Kubrick sfrutta una caratteristica importante del "libro illustrato": la compresenza di racconto scritto e vignetta permette all'illustratore/regista numerose omissioni impensabili in un dipinto. Il lettore ha, nel testo scritto di riferimento, un potente alleato per la decifrazione del disegno/sequenza. Ne consegue un atteggiamento curiosamente contraddittorio: da una parte una specie di disimpegno dell'illustratore/regista che non si cura di rappresentare l'intreccio o la funzione narrativa più saliente; dall'altra una servitù singolare al testo, per cui sono ritratti dettagli che alla luce del solo disegno/sequenza, senza ricorso allo scritto/voce narrante, non si potrebbero interpretare. Le vignette di Chodowiecki, selezionate e messe in successione da Kubrick, vengono lette a scatti successivi come se fossimo davanti a una lanterna magica e ragguagliano il lettore sull'avanzamento della modificazione narrativa più che non faccia la lettura del testo scritto/voce narrante. Il risultato non è molto dissimile da quello dei moderni fumetti. È lecito parlare di operazione pop: Kubrick preleva le acqueforti e le rende sequenze cinematografiche.

IV.3.3 Adolph von Menzel.

Se ci addentriamo nel campo delle innumerevoli fonti figurative cui Kubrick si è ispirato per ricostruire, o meglio, documentare il suo XVIII secolo, è interessante analizzare quale uso originale è riuscito a fare delle fonti iconografiche e come ne abbia

⁷⁹ Michele Smargiassi, *Un piccolo fotografo geniale a caccia nello zoo di New York*, «Il Venerdì di Repubblica», 16 aprile 2010, pp.100-102

⁸⁰ Anna Lombardi, *Il fumetto? Lo ha inventato Giotto*, «Il Venerdì di Repubblica», 7 gennaio 2011, pp. 95-96.

⁸¹ Thierry Smolderen, nel suo saggio *Naissances de la bande dessinée*, fa risalire le origini del fumetto, forma d'arte appartenente al genere narrazione per immagini, a William Hogarth, passando per Cruikshank, Töpffer per arrivare ai big del fumetto ottocentesco.

strumentalizzato le peculiari potenzialità espressive per costruire un'intera storia in pellicola. Milena Canonero dichiara che Kubrick ha tratto ispirazione dal pittore e disegnatore mitteleuropeo Adolph von Menzel⁸². Kubrick si impossessa dell'arte pittorica di Menzel. Nella sequenza del giardino a Spa, una carrellata lentissima, da sinistra verso destra, accompagna l'occhio dello spettatore dall'immagine di due donne e un uomo che salgono una gradinata, su un uomo a un tavolino per poi arrivare allo Chevalier e Redmond. Risulta straordinaria la somiglianza di taglio e struttura interna dell'immagine che avvicina la sequenza a un dipinto di Menzel: stessa profondità di campo, stessa inquadratura, stessa scalinata, identico vaso sul piedistallo d'angolo. Mentre in Menzel due uomini consultano carte geografiche appoggiati a un tavolino in ferro battuto, Kubrick opta per un nobile anziano, addormentato, forse memore della pittura di Hogarth o citazione dell'acquaforte di Chodowiecki *Zieten dormant à la table de Frédéric II*. Un'altra immagine "rubata" a Menzel è quella di Sir Charles Lyndon sulla sedia a rotelle accompagnato da un *lacché*. In queste forme di pittura anticipatamente impressionista si nascondono, non troppo silenziosi, effetti cinematografici⁸³. Il suo realismo lo avvicina a quello delle fotografie, facendolo rompere con la tradizione accademica della pittura di storia ideale. Menzel è il pittore della melanconia quando tratta il soggetto femminile Wilhelmine von Bayreuth, sorella di Federico II. Lo studio preparatorio in gesso colorato per *Il concerto di flauto di Federico il Grande a Sanssouci*⁸⁴ vede la donna protagonista ritratta in ampi abiti settecenteschi che riflettono gli studi compiuti anni prima da Menzel sulle orme di Antoine Watteau. Cosciente di appartenere ormai al XIX secolo, il suo razionalismo cede al ricordo della magia del XVIII secolo. Nell'olio su tela, la figura di Wilhelmine occupa uno spazio ben visibile sullo sfondo. L'abito voluminoso ruba alla scena gran parte dello spazio. Il suo sguardo melanconico è sottolineato dall'esile corporatura che sembra sprofondare nell'abbondanza del tessuto⁸⁵. Kubrick riprende questa modalità di rappresentazione per connotare lo spirito melanconico di Lady Lyndon. La ripresa di modalità espressive di un pittore ottocentesco per raffigurare il Settecento conferma la dichiarazione di Milena Canonero circa le fonti iconografiche studiate da Kubrick:

Stanley lavorava in questo modo: era avido di conoscere e sapere. Era curioso. Amava documentarsi. Mi mandò in giro per tutta Europa per comprare libri d'arte, anche più copie per un medesimo testo. Le fonti iconografiche dell'epoca erano fondamentali ma Stanley non copiava passivamente. Per quanto riguarda Chodowiecki, Kubrick conosceva le sue acqueforti ma le sue intenzioni non sono mai state quelle di costruire, deliberatamente, con reale intento programmatico, una successione di immagini che andassero a costruire uno *storyboard* per *Barry Lyndon*. Ricordo che Stanley rifiutò un progetto per uno *storyboard* che riguardava sequenze di battaglie. Kubrick, forse, ha sentito il modo di narrare storie per immagini di Chodowiecki affine al suo modo di sentire le inquadrature cinematografiche. L'assimilazione delle immagini della storia dell'arte è avvenuta in modo del tutto naturale, spontaneo. Studiava un certo periodo storico, lo faceva suo fino a quando, istintivamente nelle sue inquadrature, le fonti iconografiche di cui si era nutrito riemergevano prepotentemente, filtrate però alla luce di una conoscenza profonda di tutta la storia dell'arte, non certo limitandosi solo al XVIII secolo⁸⁶.

⁸² Stefano Masi, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, Lanterna Magica, L'Aquila, 1990, p.124.

⁸³ Nelle piccole incisioni su matrice in legno di Menzel sono già ravvisabili tutte le caratteristiche fotografiche molto prima dell'avvento del dagherrotipo.

⁸⁴ A. von Menzel, *Studio di modello per Wilhelmine von Bayreuth*, 1851-1852, disegno in gesso colorato su carta, 38,6x44,1 cm, Kupferstichkabinett, Berlin, SZ Menzel Kat 673.

⁸⁵ A. von menzel, *Il concerto di flauto di Federico il Grande a Sanssouci*, 1850-1852, olio su tela, 142x205cm, Nationalgalerie, Berlin.

⁸⁶ Intervista inedita rilasciatami in forma privata presso l'attrezzeria 85 E di Cinecittà il 3 dicembre 2004. Milena Canonero stava preparando i costumi per il film su Maria Antonietta di Sofia Coppola. In quell'occasione ha voluto fotocopiare alcune pagine di un testo di arte che avevo portato con me. Si tratta

Kubrick, a Ciment conferma quanto detto dalla Canonero e aggiunge particolari:

Per *Barry Lyndon* ho creato un vastissimo archivio iconografico di disegni e di dipinti presi da libri d'arte. Queste figure servirono come punto di riferimento per tutto quello che avevamo bisogno di creare. Purtroppo sarebbe stato troppo difficile utilizzare quelle figure lasciandole inserite nei libri e mi dispiace di aver dovuto sfasciare un sacco di bellissimi libri. Tutti erano però ancora reperibili sul mercato il che ci fece sembrare meno colpevoli. I bozzetti dei costumi furono tutti copiati dai disegni e dai quadri dell'epoca; nessuno di essi fu disegnato nel senso comune del termine⁸⁷.

Nelle varie interviste rilasciate da Milena Canonero nel corso degli anni, troviamo elementi interessanti per comprendere pienamente la complessità e l'originalità dell'uso delle fonti iconografiche. La costumista accenna spesso alla “pittura minore inglese, irlandese e tedesca” come documentazione visiva privilegiata⁸⁸. Anche il termine “formalità” riferito agli abiti richiama la tendenza del regista verso una certa compostezza formale delle immagini e dei personaggi che, secondo la Canonero, gli ingombranti e pesanti vestiti settecenteschi imponevano obbligatoriamente agli attori obbligandoli in andature lente e solenni. A Stefano Masi dichiara che il personaggio di Lady Lyndon è stato costruito su fonti iconografiche derivanti dalla pittura minore del XVIII secolo ma nell'intervista inedita rilasciatami in forma privata entra più nello specifico, aggiungendo che non c'è stata un'unica fonte d'ispirazione⁸⁹ e indicando un olio su tela di Gainsborough, *The Hon. Mrs. Thomas Graham*, conservato alla National Gallery of Scotland a Edimburgo come modello per la scena di seduzione al tavolo da gioco. Un'altra interessante dichiarazione riguarda i personaggi maschili:

Sì, Stanley per *Barry Lyndon* ha concentrato tutto il suo senso dello humour, del grottesco e del *wit* – che gli appartengono anche nella vita privata, non solo sul set – in personaggi esclusivamente maschili come ad esempio il capitano Quin in parata che fa sfoggio della sua posizione sociale i cui profili, per nulla “classici”, si rivelano fortemente caricaturali e ricordano i personaggi degli acquerelli di Thomas Rowlandson. Oppure lo Chevalier de Balibari.

L'artigianalità che contraddistingue Kubrick per le invenzioni tecniche su macchine da presa, obiettivi e illuminazione contagia anche il reparto costumi. Ulla-Britt Soderlund ha avuto l'idea – subito approvata dal regista – di un laboratorio dove creare i costumi. Il luogo dove viene allestita la sartoria era poco fuori Londra, a Elstree e comprendeva quaranta specialisti tra tagliatori e sarti. Quando le riprese sono state fatte in Irlanda, il laboratorio viene trasferito lì, un po' ridimensionato, guidato dal capo tagliatore che proveniva dal Glymbourgh Opera. Solo alcuni costumi maschili sono stati presi alla SAFAS, probabilmente creati da Piero Tosi. L'idea di un laboratorio era insolita all'inizio degli anni Settanta. All'epoca Danilo Donati era l'unico a mettere in piedi laboratori di sartoria e lo faceva per i film di Fellini. In Gran Bretagna, prima di loro, nessuno aveva mai allestito una sartoria per un film. Solo per la realizzazione delle uniformi, il prototipo veniva cucito nel quantitativo necessario da una piccola industria

di *Menzel 1815-1905: 'la nevrose du vrai'*, Paris, Musée d'Orsay, 15 avril-28 juillet 1996, Washington, National Gallery of Art, 15 sept 1996, catalogo a cura di Claude Keisch e Marie Ursula Riemann-Reyher, Paris, Réunion des musées nationaux, Du Mont Buchverlag, 1996.

⁸⁷ Michel Ciment, op. cit., p.182.

⁸⁸ Maria Pia Fusco, *Canonero, la regina dei costumi: “Devo tutto al mio gusto italiano”*, «La Repubblica», martedì 27 febbraio 2007, p.46.

⁸⁹ Milena parla di “disegni, schizzi preparatori di artisti principali e minori del XVIII secolo europeo”.

manifatturiera. Molti degli abiti realizzati sono stati dati alle case di costume, altri a un museo, molti sono andati dispersi e Milena Canonero dichiara di conservarne alcuni. Nelle scene al lume di candela la costumista ha dovuto eliminare i tessuti bianchi per evitare lo sgradevole effetto “sparo” dato che l’obiettivo usato da Kubrick era estremamente luminoso.

IV.3.4 Ludovico Cardi detto il Cigoli.

La sequenza in cui Redmond ammira dei dipinti e intende acquistarne uno in particolare offre alcuni importanti spunti interpretativi. La tela a cui Redmond è interessato è *L’adorazione dei magi*⁹⁰ di Ludovico Cardi⁹¹ detto il Cigoli, realizzato nel 1605 e conservata a Stourhead⁹² sulla parete occidentale. Thomas Allen Nelson⁹³ interpreta in modo bizzarro questo inserto figurativo diegetizzato:

In a brief satirical episode in which Barry bribes an unnamed nobleman by purchasing works from his art collection at exorbitant prices, he fatuously admires one painting (“I love the use of the color blue by the artist”) which the nobleman explains is by one “Ludovico Corday”, a disciple of Alexandro Allori, and shows “The Adoration of the Magi”. Kubrick, I suspect, creates an inside joke here. For one thing, no such painter as “Ludovico Corday” ever existed as far as I know, but the first name, of course, recall’s *Clockwork’s* Ludovico Technique (which, then, decodes as an imitative and mechanical art). Alexandro Allori (1535-1607) was known for his mediocre anatomical drawings; he was an imitator of the Florentine school, which means that the fictional “Ludovico” is an imitator of an imitator. Moreover, *The Adoration of the Magi* has to be one of the most hackneyed and overdone subjects in the history of art, something of an obligatory piece for the artists of the Renaissance (Botticelli’s is probably the most renowned example). And finally, the nobleman – like General Broulard in *Paths* – refers to the *painting* as a “picture”. I suspect Kubrick’s wife Christiane, herself an accomplished painter, had a hand in this scene. But enough! As Nabokov’s Humbert says, “my little cup brims with tiddles!”

Questo tipo di approccio critico dimostra una certa superficialità. Nelson non si è documentato a sufficienza sui due pittori e considera il soggetto dell’adorazione dei magi come un esempio di bieca imitazione quando invece, proprio i soggetti sacri più interpretati hanno mostrato le particolarità stilistiche e l’originalità dei singoli artisti in rapporto a temi “classici”⁹⁴. Quando Nelson pubblica il suo saggio, sono già disponibili biografie sul Cigoli e sull’Allori⁹⁵.

Lodovico Cardi, detto il Cigoli dal luogo della sua nascita, nacque il 1559 nel castello di Cigoli che sorge sopra una collina del Valdarno inferiore nel territorio di San Miniato.

⁹⁰ La pala del Cigoli (olio su tela, 345x233) viene acquistata a Firenze nel 1790 da Sir R. Colt Hoara che la trasferisce nell’attuale residenza. Originariamente era nella chiesa fiorentina di San Pier Maggiore, collocata sull’altare della famiglia Albizzi, su commissione di Clemente Albizzi. Nel 1873 la chiesa crolla parzialmente e successivamente viene demolita.

⁹¹ Ludovico Cardi (1559-1613), architetto, pittore e amico di Galileo. Allievo di Alessandro Allori e seguace di Andrea del Sarto. Guido Battelli, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Firenze, Istituto di edizioni artistiche Alinari, 1922; Giovan Battista Cardi, *Vita di Lodovico Cardi Cigoli 1559-1613*, S. Miniato, per cura del comune, 1913; Franco Faranda, *Lodovico Cardi detto il cigoli*, Roma, De Luca, 1986; *Lodovico Cigoli 1559-1613: tra manierismo e barocco, dipinti*, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, 19 luglio-18 ottobre, catalogo a cura di Marco Chiarini, Serena Padovani, Angelo Tartuferi, Fiesole, Amaltea, stampa 1992.

⁹² Stourhead House, Stourton, Warminster Wiltshire, BA 12 6QH, www.nationaltrust.org.uk.

⁹³ Thomas Allen Nelson, *Kubrick: inside a Film Artist’s Maze*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p.187.

⁹⁴ Si consideri l’Annunciazione di Lorenzo Lotto del 1530 eseguita per la chiesa dei mercanti di Recanati famosa per il suo impianto iconografico se paragonato con i coevi lavori eseguiti nell’Italia centrale.

⁹⁵ Vedere la citazione alla pagina seguente della storica dell’arte Anna Maria Matteoli..

La famiglia non contrariò la sua vocazione artistica. Dopo i primi studi letterari compiuti a Empoli si forma presso Alessandro Allori detto il Bronzino, che teneva scuola di anatomia pittorica nei chiostrini di San Lorenzo. L'Allori era un fervente michelangiolista, un compositore arido e freddo e un disegnatore minuto e preciso che teneva gli allievi sopra i cadaveri a disegnare muscoli e legature prima di iniziarli all'arte pittorica vera e propria. Sotto la guida del Buontalenti, insigne architetto della Corte Medicea, il Cigoli prende lezioni di prospettiva e d'architettura. Prepara il modello in legno della facciata di Santa Maria del Fiore. Dall'insegnamento del buon talenti e dai suggerimenti di Galileo Galilei ha origine il *Trattato di prospettiva*⁹⁶ che si conserva nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe agli Uffizi (N. 2660). Presso Santi di Tito continua la tradizione, in Firenze, di Andrea del Sarto: la sua influenza si nota nella *Madonnina* di Budapest e nel quadro d'altare rappresentante la *Trinità*. Altre commissioni importanti di questo periodo sono i due affreschi nel Chiostro grande di Santa Maria Novella, rappresentanti il *Salvatore al limbo* e la *Vestizione di San Francesco Ferreri* e la tavola ad olio della *Resurrezione del Signore* per la Cappella del Palazzo Ducale. Le cittadine del Valdarno gareggiano nel commissionare opere al pittore conterraneo: Empoli⁹⁷, Pontormo, Fucecchio, Montopoli, Pontedera. A Pistoia, nella chiesa dei Servi si conserva la *Natività della Vergine* che eredita tratti della maniera di Andrea del Sarto. Il celebre medico e filosofo Girolamo Mercuriale da Forlì gli ordina la *Cena in casa del Fariseo*, dove il Salvatore è rappresentato non seduto ma sdraiato sul letto all'uso romano, mentre la Maddalena gli asciuga i piedi con i suoi capelli. Quest'opera è stata considerata per molto tempo come creazione di Tintoretto. Intorno al 1597 il Cigoli riprende gli studi di anatomia sotto la guida di Teodoro Majern, fiammingo, che insegnava all'Ospedale di Santa Maria Nuova, e modella la statuetta in cera dello *Scorticato*⁹⁸, familiare agli artisti per le numerose riproduzioni che ne sono state fatte. Nel 1600, quando Maria de' Medici andò sposa a Enrico IV re di Francia, il Cigoli viene chiamato a Corte per preparare le decorazioni dei festeggiamenti granducali: archi di trionfo, prospettive, scenari per teatro, carri trionfali, panni d'arazzo. La regina, rimasta vedova dieci anni dopo, si rivolge a lui per erigere un monumento equestre al consorte sul Ponte Nuovo a Parigi. La statua del re non può essere fusa dal Giambologna, la base viene costruita secondo i progetti del Cigoli ed è durata fino alla rivoluzione francese. A Roma, nel 1610, papa Paolo V, Borghese incarica il Cigoli di affrescare la cupola della cappella in Santa Maria Maggiore. Per il cardinale Scipione Borghese decora la loggia di un casino nella villa al Quirinale in cui Cigoli rappresenta i vari episodi della *Favola di Psiche* narrata da Luciano. La storica dell'arte Matteoli⁹⁹ sottolinea l'importanza dell'artista e il suo riconoscimento in sede critica tramite alcune biografie ben note:

Lodovico Cardi-Cigoli (1559-1613) ha sempre riscosso, dall'età contemporanea ai nostri giorni, i più larghi consensi da parte degli storici e dei critici. Ciò è dovuto sia alle sue innegabili doti artistiche, sia al valore storico del suo operato nel campo della pittura, per cui egli fu il principale tra i riformatori della pittura fiorentina, che soprattutto per merito suo abbandonò le posizioni ormai decadenti del tardo-mannerismo per assumere quelle notevolmente più brillanti del pre-barocco.

Tuttavia nessuno finora si è mai occupato di pubblicare uno studio esauriente sulla vita e l'opera del Cigoli, forse per la straordinaria vastità dell'argomento, dato che egli fu un artista dei più laboriosi che siano esistiti. Né intendo colmare per intero questa lacuna col presente lavoro. Ho raccolto le principali

⁹⁶ Rodolfo Profumo, *Trattato pratico di prospettiva di Ludovico Cardi detto il Cigoli*, manoscritto Ms 2660 A del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Roma, Bonsignori, 1992.

⁹⁷ La *Deposizione* viene dipinta per la chiesa della Croce di Empoli.

⁹⁸ Conservato al Museo del Bargello, Firenze.

⁹⁹ Anna Matteoli, *Lodovico Cardi-Cigoli pittore e architetto: fonti biografiche, catalogo delle opere, documenti, bibliografia, indici analitici*, Pisa, Giardini, 1980.

Fonti antiche, rappresentate dalle biografie del nipote Giovanni Battista e degli storici Giovanni Baglione (1571-1644), Filippo Baldinucci (1625-1697), Jacopo Rilli-Orsini (1665-1724) e Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742) [...]

Non sappiamo se Kubrick abbia scelto di inquadrare la sequenza, come la vediamo su pellicola, semplicemente perché il quadro di Cardi e la provenienza della luce naturale corrispondevano alle esigenze registiche oppure se il regista fosse a conoscenza dell'importanza di questo pittore nella storia dell'arte. Una dichiarazione di Keir Dullea fa propendere verso la seconda ipotesi:

I Kubrick intrattenevano scienziati, filosofi, scrittori. Stanley è un autentico uomo rinascimentale. Voglio dire, gli capitava lì uno storico dell'arte e lui era assolutamente alla sua altezza nel parlare di Rinascimento o di Cubismo. Osservai che era in grado di farlo in aree di ogni genere. È sempre stato un uomo dalla curiosità insaziabile. Ti faceva un sacco di domande sulle cose. Conosceva in profondità una quantità di cose che nulla avevano a che fare con il cinema¹⁰⁰.

I profondi interessi scientifici di Ludovico Cardi possono essere stato un motivo in più per volere valorizzare un suo dipinto. Si deve ricordare che un altro esempio dell'uso del colore blu da parte del Cigoli è la coeva *Allegoria della carità*¹⁰¹ in cui è rappresentata la Luna sotto i piedi della Madonna, copiata dalle illustrazioni di Galileo che accompagnano il *Sidereus Nuncius* come conferma la lettera di Cigoli a Galileo¹⁰². La Luna è visualizzata nei particolari dei crateri e asperità scoperte dallo scienziato. Una sequenza che celebra contenuti scientifici è quella del teatrino all'aperto allestito in occasione del compleanno di Bryan. Il prestidigitatore pronuncia questa frase: "We have the colours of the rainbow. There they are. You know the colors of the rainbow produce but one colour Bryan. They produce the colour white". Egli illustra la sua "lezione scientifica" con fazzoletti colorati di seta che magicamente fuoriescono dal cilindro e un coniglio bianco. Kubrick sceglie di omaggiare Newton. Fondamentale, per gli intellettuali del Settecento, è la lettura dell'*Ottica* newtoniana la cui prima edizione risale al 1704:

And particularly when by the concurrence and mixture of all sort of Rays, a white Color is produced, the white is a mixture of all the Colours which the Rays would have apart. It has been shewed that as the Sun's Light is mix'd of all sort of Rays, so its whiteness is a mixture of the colours of all sort of Rays¹⁰³.

Sappiamo dell'ammirazione di Kubrick per la fotografa Americana Berenice Abbott e della loro frequentazione negli anni Cinquanta. Kubrick ha conosciuto anche gli scatti scientifici e uno in particolare dimostra come raggi di luce vengano deviati nel loro tragitto quando incontrano un prisma. La Abbott scrive la didascalia che accompagna la sua foto:

Light Rays.

¹⁰⁰ Lo Brutto, op. cit., p.207-308.

¹⁰¹ Olio su tela, 245x125, 1605 circa, Palazzo Pitti, Firenze.

¹⁰² Nota 143, Anna O. Cavina, 1976, p.142.

¹⁰³ Sir Isaac Newton, *Opticks or a treatise of the reflections, refractions, inflections & colours of light*, based on the fourth edition, London, 1730, with a foreward by Albert Einstein, Dover Publications Inc., 1952, book one, part II, prop. VII. Theor.V, p.159.

Multiple beams of light from a source change direction when they go into a glass plate and when they emerge. Some waves are reflected inside the glass and then escape. The prism photograph was done very carefully. The prism was filled with water and not one drop of air was inside. The box that held the light source was specially designed and purposely looks as it does to make for a better composition¹⁰⁴.

Un'altra sequenza collegata agli stessi interessi scientifici è quella che vede Lady Lyndon nella vasca da bagno¹⁰⁵. La poesia di argomento scientifico letta da una delle due dame a Lady Lyndon riflette la diffusione, tra i poeti settecenteschi, delle coeve suggestioni sulla natura della luce e del colore portate alla luce da esperimenti e trattati scientifici:

Les coeurs, l'un à l'autre attiré
se communiquent leur substance
tells deux miroirs s'adonnent, l'un à l'autre oppose
concentrent la lumière et se la refléchissent
les rayons tour à tour accueillis, divisés
en se multipliant s'accroissent, s'embelissent
et d'autant plus actifs, qu'ils se sont plus croisés
au meme point se réunissent [...]

I raggi luminosi sono i protagonisti della poesia: ogni raggio si propaga in linea retta poi, incontrando una superficie levigata si riflette con un angolo di incidenza uguale a quello di riflessione. Nozioni e suggestioni portano a un vedere sghembo a causa della legge sulla riflessione (e rifrazione) ottica: i raggi *divisés* si moltiplicano per poi riunirsi. Lo spettacolo cui assistiamo origina dalla codificazione della rifrazione della luce di Newton nel 1690 e da lui contraddistinta col nome di dispersione¹⁰⁶. Inoltre, non è inverosimile che Lady Lyndon, donna colta¹⁰⁷, fosse a conoscenza delle recenti scoperte scientifiche nel campo dell'ottica. Francesco Algarotti è erede e diffusore tra le dame del pensiero newtoniano con la pubblicazione, nel 1737, del *Newtonianismo per le dame ovvero dialoghi sopra luce e colori*, subito tradotto in inglese da Elizabeth Carter nel 1739 con il titolo *Sir Isaac Newton's Philosophy Explain'd for the Use of Ladies*. Una frase del trattato, in particolare, può essere letta in chiave metaforica per interpretare il brusco risveglio alla realtà che Lady Lyndon subisce quando scopre che Redmond la tradisce con la bambinaia:

La luce del newtonianismo ha dissipato i cartesiani fantasmi che vi affascinavano la vita. Voi siete ora veramente newtoniana e lo sarete con non lieve vantaggio della verità¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Hank O'Neal, *Berenice Abbott: American Photographer*, New York, 1982, p.230.

¹⁰⁵ Ken Adam disegna e colloca in un ambiente reale la vasca da bagno Luigi XVI usata da Lady Lyndon; *Lo Brutto*, op. cit., p.392.

¹⁰⁶ La legge sulla rifrazione fu trovata da Snell nel 1621 e Cartesio nel 1637 riuscì a spiegare con essa il fenomeno dell'arcobaleno intuendo una decomposizione della luce solare nei suoi elementi colorati. Solo Newton dimostrò il fenomeno: studiando il fenomeno della rifrazione giunge a scindere la luce nei suoi singoli elementi colorati.

¹⁰⁷ Katharina Kubrick spiega così la scelta della poesia in francese: "I don't know where Stanley found the french poetry or why he chose it. Presumably he thought it was appropriate. Only wealthy and educated English people could read or speak French. All upper class ladies were taught to read French. Don't know the author or title", dichiarazione rilasciata in forma privata.

¹⁰⁸ Francesco Algarotti, *Il newtonianismo per le dame ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*, In Napoli, [i. e. Venezia], 1737, p.300.

L'importanza delle dimostrazioni newtoniane hanno influenzato la teoria e la pratica pittorica del Settecento. Algarotti, nel *Saggio sulla pittura* (1762), commenta i rapporti scienza-pittura:

Quando poi verrà il tempo da cominciare a maneggiare il pennello, non potrà essere se non utilissimo al pittore ch'egli abbia contentezza anche di quella parte di Ottica che è intorno alla natura della luce e dei colori. La luce, per quanto purissima, cosa ne appaia è un composto di differenti materie: e dal Neutono si è scoperto il numero, e la dose degl'ingredienti che la compongono. Ciascun raggio, quanto si voglia sottile, è un fascetto di raggi rossi, doré, gialli, verdi, azzurri, indachi, e violetti; che così mescolati insieme non possiamo discernere uno dall'altro, e formano il bianco della luce. E il bianco non è colore per sé, come disse espressamente il dottor Lionardo da Vinci, ma è ricetta di qualunque colore. Questi vari colori componenti la luce immutabili in se stessi, e dotati di varie qualità, si separano però continuamente d'insieme, e si manifestano agli occhi nostri all'esser la luce riflessa, o trasmessa da' corpi...e così dalle varie separazioni, e misure di essi raggi nascono i vari colori, co' quali la Natura dipinge le cose. L'arte è giunta a separargli facendo passare per un prisma i raggi del sole; i quali a una qualche distanza dal prisma si ricevono sopra una carta distinti ne' sette colori primitivi e puri, e posti l'uno dopo l'altro come le terre, quasi direi, sulla tavolozza del pittore [...]

IV.3.5 L'arte della ceroplastica.

La sequenza del bagno di Lady Lyndon richiama l'arte della ceroplastica. Maurizia Natali aveva già notato come il feto di *2001* “sospeso nel suo scenario impossibile, evoca un'ecografia uterina e le cere anatomiche del XVII e XVIII secolo”¹⁰⁹. Lady Lyndon, distesa, immobile, sembra caduta in uno stato prossimo alla catalessia. Vero simulacro di morte, il suo fascino prende un aspetto necrofilo¹¹⁰. Charles Le Brun descrive lo stato organico in cui è caduta Lady Lyndon:

è un languore sgradevole in cui consiste il disagio che l'anima patisce dal male o dalla mancanza che le impressioni del cervello le rappresentano. Nella tristezza, il polso è debole e lento, e si sente il cuore come avvolto da lacci che lo stringono, e da pezzi di ghiaccio che lo gelano comunicando la loro freddezza al resto del corpo¹¹¹.

Honorata assomiglia poco a un organismo vivente. La posa del corpo, il colorito pallido e la sensualità richiamano l'immagine delle Veneri anatomiche in cera¹¹². I corpi femminili scuoiati o squartati erano disposti in pose contemplative spesso al limite della lascivia. Questi manufatti si situano al confine tra scienza e arte e consolidano un'iconografia che vede il medico in stretto rapporto con il corpo femminile le cui origini possono essere fatte risalire al celebre frontespizio del *De Humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio del 1543 conservato a Parigi nella biblioteca della scuola di

¹⁰⁹ Maurizia Natali, *L'immagine-paysage. Iconologie et cinéma*, Saint-Denis Cedex, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

¹¹⁰ C. Milanese, *Morte apparente e morte intermedia: medicina e mentalità nel dibattito sull'incertezza dei segni della morte 1740-1789*, Roma, Istituto dell' Enciclopedia Italiana, 1989.

¹¹¹ Charles Le Brun, *Le figure delle passioni*, M. Giuffredi, Milano, Cortina, 1992.

¹¹² Importantissime quelle conservate alla Specola fiorentina. Un esempio tra molti, la *Venere dei Medici* di Clemente Susini del 1781 attraverso il quale, la dissezione del cadavere, veniva letteralmente messo in scena. La Specola, inizialmente museo reale di fisica e storia naturale, espone la prima grande collezione di cere anatomiche, quella del granduca di Toscana Leopoldo di Asburgo-Lorena, fratello di Maria Antonietta e Giuseppe II imperatore d'Austria. La collezione è stata creata nel 1775 sotto l'egida del naturalista Felice Fontana.

Medicina. L'autore è indicato in Jan Stefan Van Calcar¹¹³ che rappresenta una donna, e non un uomo come si era fatto fino a quel momento, stesa sul tavolo per la dissezione (Vesalio è raffigurato come l'autore materiale della procedura e non un barbiere come nelle iconografie precedenti). La scelta del corpo femminile non è casuale dato che tutte le altre immagini del trattato anatomico rappresentano corpi maschili. Una sequenza di particolare intensità, che ha come protagonisti un medico e un cadavere di donna, è in *Eyes Wide Shut*, quando Bill si avvicina al corpo della giovane donna distesa nel lettino della cella frigorifera.

Attribuire a Kubrick l'ispirazione alle veneri anatomiche è pura speculazione critica non esistendo documenti, al momento, che parlino di tale fonte iconografica. Senza dubbio l'acribia filologica del regista e la sua accurata documentazione devono avere coinvolto tale pratica artistica nel corso della pre-produzione. L'antica arte di modellare la cera non ha avuto origine da esigenze utilitaristiche, come nel caso di manufatti in argilla o vetro, ma sorse dal desiderio di imitare la natura¹¹⁴ con un fine puramente estetico. La caratteristica principale della cera è la possibilità di una resa mimetica sorprendente e insuperabile da parte di qualsiasi altro materiale. È malleabile, di facile lavorazione, si può colorare e gli si possono applicare prodotti organici come peli, capelli, denti, unghie. Il risultato ottenuto travalica la realtà. Verso il Cinquecento, quando l'arte della ceroplastica è al culmine, la cera viene considerata materiale artistico per eccellenza. La possibilità di ricreare modelli fedeli fa sì che, soprattutto a Firenze, quasi tutta la nobiltà del periodo ricorra a questo materiale per far realizzare la propria immagine a grandezza naturale da portare come voto alla chiesa della SS Annunziata. I *bóti*, come venivano chiamate queste immagini votive, riempivano i ballatoi della chiesa¹¹⁵. Quando nel 1447 non ci fu più spazio si cominciò ad appendere le figure per mezzo di funi al soffitto della chiesa¹¹⁶. Questo spettacolo impressionante era famoso in tutta Europa. Nel Seicento, la ritrattistica in cera non ruota più attorno alla Chiesa ma, raffigurando le personalità più rappresentative, rientra nell'arte celebrativa profana. Il bisogno di approfondire le ricerche, specie in ambito anatomico, determinano il superamento delle possibilità espressive del disegno e gli artisti ricorrono alla cera per perfezionare la ricerca morfologica. Numerosi artisti si servono di modellini preparatori in scala ridotta in cera. Ludovico Cardi, di cui Thomas Allen Nelson ha ignorato l'importanza, realizza un piccolo scorticato diventato molto famoso a livello europeo perché è la prima anatomia in cera conosciuta. Il modello, oggi custodito al Museo Nazionale del Bargello di Firenze assieme ad una copia in bronzo attribuita al Foggini, è interessante per la buona resa della muscolatura esterna e anche perché, avendo dimensioni ridotte, non è stato costruito prendendo il calco dei muscoli direttamente da un cadavere. La fortuna di questo modello è attestata dalle numerose copie e repliche realizzate nei più diversi materiali durante i secoli successivi. Il Cigoli, con lo *Scorticato* anticipa quella che sarà la grande diffusione della ceroplastica anatomica del Settecento. Verso la fine del Seicento compaiono i primi modelli anatomici in cera colorata che diventano una valida alternativa ai preparati umani disseccati. I primi preparati anatomici in cera risalgono

¹¹³ Nadeije Laneyrie-Dangen, *L'invention du corps: la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX siècle*, Paris, Flammarion, p.197; Giuseppe Olmi (a cura di), *Rappresentare il corpo. Arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, Bologna, Bononia University Press, 2004; G. D. Hubermann, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Torino, Einaudi, 2001.

¹¹⁴ La cera ha avuto grande importanza dall'antichità fino all'Ottocento. Piuttosto economica e facile da reperire viene utilizzata sia nelle arti figurative per la pittura ad encausto che per la realizzazione d'immagini per i più svariati scopi: devozionale, ludico, per fini magici o per riprodurre il volto dei defunti.

¹¹⁵ Il chiostro anteriore prende il nome da questi.

¹¹⁶ Verso la metà del XVII, quando fu restaurata la Basilica e venne costruito il soffitto dorato che vediamo ora, le figure in cera erano più di seicento.

all'ultimo decennio del Seicento dalla collaborazione tra Gaetano Giulio Zumbo, siciliano, e il chirurgo francese Guillaume Desnoues. Zumbo si perfeziona a Bologna, la cui Università era molto rinomata per la scuola di anatomia umana e per la ceroplastica¹¹⁷. La diffusione dell'arte della ceroplastica si sposta rapidamente dall'Italia, alla Francia per proseguire in Inghilterra. Iconograficamente il passaggio dalle cere agli automi è breve. In *Barry Lyndon*, l'immagine di Lady Lyndon che suona la spinetta, mentre il reverendo Runt suona il flauto traverso, ha un riferimento obbligato nella *Dama musicista*, creata nel 1774 dallo svizzero Pierre-Jaquet-Droz: mentre suona il clavicembalo, gli occhi della donna-automa seguono il movimento delle dita e respira a tempo di musica per creare l'illusione dell'emozione e della realtà. Altri particolari, solo apparentemente irrilevanti, testimoniano l'accurata documentazione storico-artistica da parte di Kubrick. L'acqua della vasca in cui è immersa Lady Lyndon non emette vapori. Si tratta di acqua fredda. Solo un secolo prima le abluzioni erano una pratica ormai desueta. Erano messe sotto accusa le porosità della pelle come veicolo di infezione del virus della peste, facilitato dal calore dell'acqua¹¹⁸. Longchamps descrive il bagno della marchesa Du Châtelet e la considera una pratica del tutto abituale facente parte della quotidianità¹¹⁹. L'episodio è significativo per la trasformazione relativa all'uso dell'acqua presso i ceti aristocratici. I palazzi nobiliati, dagli anni trenta del XVIII secolo, sotto l'influsso di Luigi XV, vengono riadattati nelle loro funzioni. Nasce l'idea di camera con vasca da bagno. Questo non significa che abbia come prima finalità l'igiene, concetto che diventerà disciplina scientifica solo nel XIX secolo. L'immersione diventa ora una pratica possibile. L'elemento acqua fredda, ha un peso decisivo per comprendere la finalità del bagno di Honoria. L'uso dell'acqua fredda, per tutto il XVIII secolo, è associato alla cura della follia¹²⁰. Questa rinnovata cultura del corpo, che ne prevede il rafforzamento, è frutto del pragmatico ottimismo scienziato sotteso all'evoluzione del pensiero illuminista e al recupero della cultura classica. Il freddo è consigliato come agente terapeutico in grado di agire sugli umori. Si passa dall'ozio delle pratiche calde, all'*otium* associato ai bagni freddi.

Il rapporto tra Kubrick/operatore e i le fonti iconografiche di riferimento non sempre sono stati sereni. A Richard Schickel, Ryan O'Neal dichiara:

Il momento più difficile della giornata di Stanley era trovare la prima inquadratura. Una volta fatta quella, tutte le altre andavano a posto. Ma agonizzava sulla prima. Una volta che era proprio bloccato cominciò a cercare in un libro di riproduzioni artistiche del diciottesimo secolo. Trovò un quadro, non mi ricordo quale, e sistemò Marisa e me come se fossimo in quel quadro¹²¹.

¹¹⁷ Nella prima metà del Settecento, a Bologna, Ercole Lelli e Giovanni Manzolini collaborano brevemente. Manzolini proseguirà gli studi con la moglie Anna Morandi che, alla morte del marito non cessa l'attività e raggiunge risultati eccellenti nella modellazione di preparati anatomici in cera colorata da ricevere offerte di lavoro in tutta Europa che rifiutò per accettare la cattedra di anatomia a Bologna. Le cere bolognesi del Lelli riguardanti l'Osteologia e la Miologia, e quelle dei coniugi Manzolini comprendenti gli organi di senso, visceri e ostetricia sono i più antichi preparati anatomici in cera conosciuti; AA.VV., *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, «Atti del I Congresso Internazionale», Firenze, 3-7 giugno 1975, Firenze, Olschki, 1977; AA. VV., *Le cere anatomiche bolognesi del Settecento*, Università degli studi di Bologna, Accademia delle Scienze, Catalogo della mostra 1981, Bologna, Clueb, 1995; AA. VV.: *Le cere anatomiche della Specola*, Firenze, Arnaud, 1979; J. Clair, *L'âme au corps. Art et sciences 1793-1993*, catalogo della mostra, Galeries nationales du Grand Palais 19 octobre 1993-24 janvier 1994, Paris 1993.

¹¹⁸ Georges Vigarello, *Lo sporco e il pulito: l'igiene del corpo dal Medio Evo a oggi*, Venezia, Marsilio, 1996, p.17.

¹¹⁹ *Ivi*, p.111.

¹²⁰ Carmignani, Varese, Buttazzi, *La cultura del corpo tra Settecento e Ottocento*, Calderini, Bologna, 1995.

¹²¹ Lo Brutto, op. cit., p.406.

Inconsapevolmente Kubrick si comporta proprio come Gravelot¹²². L'illustratore studiava attentamente il testo che doveva figurare e successivamente allestiva una sorta di teatrino di posa in cui disponeva dei manichini fino a che non era pienamente soddisfatto della loro disposizione reciproca rispetto all'ambiente. Quindi realizzava un disegno a matita e sanguigna prima di approdare al disegno definitivo¹²³.

John Alcott conferma l'aderenza delle sequenze cinematografiche alle fonti di riferimento:

Cercavamo di riprodurre le situazioni decise in base alla ricerca e di riferirci ai disegni e ai dipinti previsti per la giornata. Le composizioni effettive delle nostre inquadrature erano molto fedeli ai disegni dell'epoca¹²⁴.

Alcune osservazioni tratte dal saggio di Cocks, Diedrick, Perusek¹²⁵ svelano i legami tra l'arte cinematografica di Kubrick e la classicità. La facciata del tempio neoclassico che appare subito dopo la scelta di Redmond di diventare una spia per i prussiani, suggerisce la stabilità e l'ordine sociale ma allo stesso tempo è una falsa facciata, un'imitazione del tempio classico¹²⁶ così come il falso Barry finge di essere quello che non è. Kubrick si rivolge nuovamente all'arte classica per enfatizzare il significato dell'incontro al tavolo da gioco tra Redmond e Lady Lyndon. In esterni, sculture classiche di donne in pose garbate sono collocate in nicchie dietro la coppia. L'iconografia richiama le Veneri che suggeriscono un amore casto con la posa delle loro braccia e del pannello che rinvia alla pudicizia. Kubrick inverte il significato che la Venere comunica all'interno di una sequenza quando Redmond viene scoperto dalla moglie in atteggiamenti intimi con la bambinaia. Sulla sinistra della coppia di amanti, una Venere in pose meno caste sottolinea la tipologia di rapporto che intercorre tra i due. Successivamente, quando Redmond entra nella stanza in cui Honoria è immersa nella vasca da bagno, Kubrick replica la sequenza con l'inserimento di un dipinto alle loro spalle. La sincerità delle parole di Redmond sono messe in discussione dalla coppia di amanti nell'immagine ad olio. Tra i temi ricorrenti del film c'è la volontà di Barry di crearsi una famiglia per colmare il vuoto lasciato dalla morte paterna quando era ancora un ragazzo. Il matrimonio non gli basta e incontra Lord Wendover che gli garantisce un titolo nobiliare. Il capo di Wendover è posizionato tra due dipinti. A sinistra l'iconografia richiama un'arcadia di classica memoria popolata di ninfe al bagno. A destra un gruppo di adulti e bambini nello stile ritratti di famiglia molto diffusi all'epoca. Entrambi questi dipinti mettono in discussione la moralità del comportamento di Wendover. La scena immediatamente seguente mostra un'enorme statua di Atlante che regge il mondo che simbolizza lo sforzo che costerà a Redmond per assicurarsi un posto in società. Il quadro di van Dyck¹²⁷ conservato a Wilton House

¹²² Hubert-François Bourguignon, conosciuto con il nome di Gravelot (1699-1773).

¹²³ Gordon N. Ray, *The art of the French illustrated book: 1700 to 1914*, New York, Pierpont Morgan Library, Dover Publications, 1986.

¹²⁴ Lo Brutto, op. cit., p.398; Gay Hamilton, interprete della cugina di Redmond, dichiara che la forma dei costumi e dell'acconciatura prevista per il suo ruolo era basata sui dipinti francesi, in particolare un Fragonard con una ragazza con le guance rosa, i capelli marroni raccolti e la testa inclinata che legge un libro, *Ibidem.*, p.407

¹²⁵ Geoffrey Cocks, James Diedrick, Glenn Perusek, *Depth of Field. Stanley Kubrick: Film and the Uses of History*, The University of Wisconsin Press, 2006.

¹²⁶ Il riferimento è al Partenone.

¹²⁷ Il *Ritratto di Philip Herbert, quarto conte di Pembroke e la sua famiglia* di A. van Dyck, 1635, olio su tela, collezione privata del conte di Pembroke, Wilton House.

che incombe prima su Redmond e Bryan, dopo su Lady Lyndon, da sola che firma gli assegni, dimostra il fallimento del tentativo di creare una famiglia.

*A Life in Pictures*¹²⁸ pubblica una fotografia curiosa in cui Kubrick e Ryan O'Neal siedono vicini in uno degli ambienti in cui è stato girato il film. Alla destra del regista, la macchina da presa, alla sua sinistra Redmond, con lo sguardo nel vuoto, indossa una mascherina attaccata a una grossa bombola di ossigeno. Kubrick guarda in macchina, sulle gambe poggia un blocco per appunti e con la mano destra regge una penna. Dietro di loro uno splendido *décor* Settecentesco. La bizzarra immagine che ritrae regista e attore richiama fortemente gli splendidi e importantissimi disegni¹²⁹ eseguiti da Madame Lavoisier nel 1790-91 durante gli esperimenti del marito presso il laboratorio allestito nell'hôtel de la Madeleine. Lavoisier e la moglie sono noti alla maggior parte di noi grazie al dipinto di David conservato al Metropolitan Museum of Art di New York, *Lavoisier and his Wife*. I disegni di Madame Lavoisier *Lavoisier in his Laboratory conducting Experiments on Respiration*¹³⁰ appartengono a un collezionista privato e illustrano lo studio sulla quantità di ossigeno consumata dal suo assistente, Armand Seguin, a riposo e sotto sforzo. Madame Lavoisier è stata allieva di Jacques-Louis David e ha illustrato con tredici incisioni, il *Traité élémentaire de chimie* del marito, pubblicato a Parigi nel 1789.

¹²⁸ Christiane Kubrick, *A Life in Pictures*, Little, Brown, Time Warner Books, UK, London, 2002, p.146.

¹²⁹ 36 x 22 cm.

¹³⁰ Edgar Wind, *Hume and the Heroic Portrait: Studies in the Eighteenth Century Imagery*, edited by Jaynie Anderson, Oxford, Clarendon Press, 1986, figg.110-11; Marco Beretta, *Imaging a Career in Science. The Iconography of Antoine Laurent Lavoisier*, Canton, MA, Science History Publications, 2001; Madeleine Pinault Sorensen, *Madame Lavoisier, dessinatrice et peintre*, «La Revue du Musée des arts et métiers», n.6, mars 1994.

IV.4 THE SHINING

IV.4.1 Genesi del progetto.

Dopo la distribuzione di *Barry Lyndon*, Kubrick parla con Jack Hofsess del «New York Times» e coglie l'occasione per spiegare ciò che lo attrae dei nuovi progetti:

Quello che succede nel mondo del cinema è più o meno questo: quando uno sceneggiatore o un regista comincia a lavorare, i produttori e gli investitori vogliono vedere tutto scritto nero su bianco. Giudicano il valore di una sceneggiatura come se fosse una *pièce* teatrale, ignorando la grandissima differenza fra i due mezzi. Vogliono un buon dialogo, una trama asciutta, uno sviluppo drammatico. Quello che ho scoperto è che più un film è completamente cinematografico, meno interessante diventa la sceneggiatura, perché una sceneggiatura non nasce per essere letta ma per essere realizzata su pellicola. Così, se i miei film più vecchi sembrano più parlati dei più recenti, è perché ero obbligato a conformarmi a certe convenzioni letterarie. Poi, dopo un certo successo, mi è stata data più libertà per esplorare il mezzo come preferivo. Non sarà mai pubblicata una sceneggiatura di *Barry Lyndon* perché non c'è niente da leggere che abbia un interesse letterario. Il cinema non ha ancora nemmeno iniziato a scoprire come si possano raccontare storie secondo la sua specificità¹³¹.

2001 segna un momento di cesura nella carriera artistica e nella vita privata del regista americano. Quando Kubrick si interessa al romanzo di Stephen King ha già sperimentato nuove forme di narrazione cinematografica con *2001*, *Arancia meccanica* e *Barry Lyndon*. John Calley, dirigente della Warner, aveva letto in bozza *Shining*¹³² e ne spedisce una copia a Kubrick. Il regista ne rimane affascinato per l'eccellenza nella costruzione della storia più che per lo stile della scrittura. Stanley Kubrick, nelle diverse interviste rilasciate nel corso degli anni, è sempre rimasto vago circa i motivi che lo hanno spinto a scegliere una storia piuttosto di un'altra. Ha dichiarato di consultare il Virginia Kirkus Report¹³³, un catalogo che le librerie ricevono ogni due settimane e che compendia tutti i libri che sono stati pubblicati. Ogni sommario è costituito da trecento parole ed è molto preciso e comprende una breve valutazione qualitativa. Il regista dice di leggere solo quelli che gli sembrano interessanti e per quanto riguarda la lettura dei classici, invece, si affida al caso. Kubrick trova che il motivo della sua difficoltà nel trovare un testo da adattare cinematograficamente stia nel fatto che esistono pochi buoni libri e nella difficoltà di un adattamento all'altezza senza incorrere nel rischio di rovinarlo. A Ciment, Kubrick specifica che la sua lettura avviene con la minore autocoscienza possibile per non interferire con l'impatto emotivo della stessa. L'impressione della prima lettura è lo strumento di lavoro per affrontare le fasi successive della lavorazione¹³⁴.

La figlia Katharina afferma che, a giudicare dalla massa di libri che c'erano a casa, Kubrick leggeva di tutto: guerra, storia, film, fantascienza, scienza, arte, fotografia, romanzi, biografie, thriller, gossip, spionaggio, dizionari di ogni lingua, politica, storia naturale, uccelli, cani, gatti e molte pubblicazioni periodiche¹³⁵. Grazie alla fotografia

¹³¹ Vincent Lo Brutto, *Stanley Kubrick. L'uomo dietro la leggenda*, Il Castoro, Milano, 2009, p.418.

¹³² In Italia il romanzo esce con il titolo *Una splendida festa di morte*, Sonzogno, 1978. Dopo l'uscita del film viene ripubblicato come *Shining*.

¹³³ Davide Magnisi, Livio Costarella, *Gli orizzonti del cinema di Stanley Kubrick*, Adda Editore, Bari, 2003, p.230.

¹³⁴ Michel Ciment, *Kubrick*, Rizzoli, Milano, 1999, p.157.

¹³⁵ www.archiviokubrick.it/testimonianze/persone/katharina.html.

che accompagna l'articolo di Sean O'Hagan¹³⁶ possiamo vedere alcuni dei titoli che sono collocati sulla libreria¹³⁷.

I rapporti indiretti con Stephen King sono sempre stati conflittuali. Lo scrittore definisce l'adattamento "una Cadillac senza motore"¹³⁸ e aggiunge "ho odiato quello che ne ha fatto Kubrick". Il racconto nasce da esperienze realmente vissute da King allo Stanley Hotel a Estes Park in Colorado dove lui e la moglie, durante un breve soggiorno nel mese di ottobre, sperimentano il senso di solitudine che regnava nell'albergo. Era l'ultimo weekend della stagione, gli chiesero di pagare in contanti perché stavano riportando le ricevute delle carte di credito a Denver e un cartello riportava: "Le strade potrebbero essere chiuse dopo il primo novembre". Stephen King considera il film troppo freddo, lo paragona a una "scultura" e sottolinea come il suo finale sia appassionante e quello di Kubrick senza un senso. Il regista spiega a Ciment il modo in cui ha utilizzato il romanzo di King:

Avevo già lavorato sull'adattamento del libro, ma non avevo veramente cominciato a scrivere la sceneggiatura prima che Diane Johnson iniziasse a collaborare con me. Con *Shining* il problema era quello di estrarre la trama essenziale e di reinventare le parti più deboli. I personaggi dovevano essere sviluppati un po' diversamente. È in questa fase di sfondamento che di solito si verifica la rovina dei grandi romanzi perché tanta parte della loro riuscita è dovuta all'eleganza della scrittura, all'intuito dell'autore e spesso alla densità della vicenda. Ma *Shining* era un'altra cosa. Le sue virtù risiedevano quasi unicamente nel soggetto e non si rivelò troppo problematico adattarlo in forma di sceneggiatura. Diane ed io discutemmo a lungo sul libro e poi compilammo un elenco delle scene che dovessero essere incluse nel film¹³⁹.

Diane Johnson fa luce sulle complesse fasi della stesura di un canovaccio su cui creare le impressionanti immagini che continuano a nutrire l'immaginario comune. La struttura narrativa è stata concepita pensando in termini di segmenti temporali in rapporto alla totalità del film. Kubrick e la Johnson¹⁴⁰ hanno proceduto seguendo i rapporti classici: una scena doveva durare un certo numero di minuti, una pagina della sceneggiatura doveva corrispondere a un minuto del film, un film non doveva andare oltre centoventi scene. Hanno lavorato "in togliere", eliminando interi brani del romanzo per giungere allo scheletro essenziale. Diane Johnson dichiara di avere imparato molto dalla stesura di una sceneggiatura: l'importanza della struttura. I due hanno trascorso molto tempo a spostare i vari avvenimenti della vicenda aiutandosi con schede e diagrammi per determinare il momento in cui la *suspense* sarebbe stata più efficace. Per Stanley era

¹³⁶ Sean O'Hagan, *Kubrick mio quante ossessioni*, «D» allegato a «La Repubblica», 7 maggio 2005, pp.113-114.

¹³⁷ Elenco in modo incompleto in base alla leggibilità dei caratteri: *A Cinema of Loneliness*, un testo di Schickel di cui non è leggibile il titolo, *Stage Design throughout the World since[...]*, Stanislavsky, *My Life in Art*, Shakespeare, Bernard Shaw, *Character Handmade Dolls, Dolls, The Doll, The Teddy Bear Encyclopedia, Dolls and Dollmaker, The Queen's Doll's House, Doll's Houses, Doll's House Book, Puppets, Victorian Sculpture*, vari volume sulla scultura del XVII, XVIII e XIX secolo, *Rodin Rediscovered, Henry Moore*, la sua biografia fermata Baxter, vari volume su di lui, *Milton Paradise Lost, Telling Lies, Women's Masochism, Crowds and Power, Psychiatric drugs*, Iron John Robert Bly, Bruno Bettelheim *Surviving and other Essays, New English Bible, Male Fantasies, Astrology, What is Scientology?, Mythical Beasts, Encyclopedia of Mythology, World Mythology*.

¹³⁸ Intervista a Stephen King in Orhan Pamuk, Philip Gourevitch (a cura di), *The Paris Interview. Interviste, II*, Fandango Libri, Roma, 2010, p. 451 e seguenti.

¹³⁹ Michel Ciment, op. cit., p. 189-190.

¹⁴⁰ Sembra che Diane Johnson abbia depositato presso l'università di Austin, Texas, il *journal de travail* della stesura della sceneggiatura.

inutile scrivere i dialoghi finché non si fosse ottenuta una struttura soddisfacente. La sceneggiatrice aggiunge che Kubrick, per essere un regista fortemente “visivo”, ha un lato da “scrittore” in quanto è molto interessato agli elementi narrativi e al loro funzionamento e in fase di sceneggiatura non pensa agli effetti cinematografici. Dei dialoghi iniziali, Diane Johnson svela che Kubrick li voleva neutri e, proprio per questo, sospetti, minacciosi¹⁴¹.

IV.4.2 Analisi della prima sequenza.

L'analisi iconografica che segue è basata sulla versione europea del film¹⁴². Il film si apre sulla sovrapposizione ortogonale di due tipi di scorrimento: quello verticale dei titoli di testa – caso pressoché unico nella filmografia kubrickiana avvezza alle inquadrature fisse – e l'altro orizzontale dello sguardo soprannaturale¹⁴³. La prima inquadratura presenta un'immagine dai tratti iconici estremamente caratteristici. L'aspetto più evidente è costituito dalla rigorosa simmetria strutturale del quadro. Lasciando scorrere i fotogrammi ci si accorge che questo ordine speculare è destinato alla distruzione e alla sua sostituzione con un nuovo ordine anch'esso fortemente simmetrico ma dai tratti differenti rispetto al precedente. La prima inquadratura ha una durata di 20". Dopo il cartello “Warner Bros.”, lo schermo rimane nero per alcuni istanti e si apre sull'immagine di un ambiente montano, un grande specchio d'acqua con al centro un isolotto ripreso frontalmente in campo lunghissimo. L'elemento caratterizzante è la simmetria: sull'asse orizzontale lo specchio d'acqua duplica il profilo dei pendii montuosi, poi la centralità dell'isolotto va a stabilire una nuova simmetria sull'asse verticale tra il lato destro in ombra e quello sinistro della valle¹⁴⁴. Dopo alcuni istanti assolutamente percepibili parte un movimento in avanti, una carrellata aerea, lungo lo specchi d'acqua verso l'isola. Un movimento che fa inclinare l'immagine da un lato¹⁴⁵. La seconda parte di quest'inquadratura è caratterizzata dalla prosecuzione del carrello aereo che, attraverso l'uscita di campo dell'isola e l'inclinazione dell'asse di ripresa, produce un nuovo quadro speculare in cui è evidente una tensione visiva contrastante con la prima parte: il parallelismo tra gli assi di ripresa e il piano dello specchio d'acqua viene distrutto. Kubrick opera degli scarti rispetto alla ripetizione di un modello iconico simmetrico. La prima immagine dell'Overlook Hotel è una veduta esterna. Abbiamo due elementi interessanti che collegano questo film al progetto per il *Napoleon*. Le riprese aeree effettuate in elicottero da Greg Mac Gillivray, osannate da John Alcott per perfezione tecnica e imponenza visiva, erano già previste per le immagini di eserciti in battaglia del *Napoleon*¹⁴⁶. Nel *Picture File*¹⁴⁷ l'immagine n. 16130 che riporta in didascalia la dicitura “Saint Bernard view of the hostel of the. Photograph” assomiglia in modo impressionante per composizione e inquadratura al modo in cui Kubrick ci mostra gli esterni dell'Overlook. Si noti che il valico del San Bernardo da parte di Napoleone è riportato sempre tramite dipinti o disegni. Questa è

¹⁴¹ Mario Serenellini, *Quando facemmo 'Shining' e litigammo con Stephen King*, «Il Venerdì di Repubblica», 18 dicembre 2009, pp.98-101.

¹⁴² Marco Carosso analizza la versione americana nel suo saggio edito da Falsopiano.

¹⁴³ Paolo Cherchi Usai, *Effetto 'Shining': tecnica ed espressione*, «Segnocinema», vol. I, n.1, sett. 1981, pp.37-41.

¹⁴⁴ Marco Carosso, *Stanley Kubrick's 'Shining'*, Falsopiano, Alessandria, 2006, p.50.

¹⁴⁵ Flavio De Bernardinis, *L'immagine secondo Kubrick*, Lindau, Torino, 2003, p.93.

¹⁴⁶ Rimando al capitolo sul *Napoleon*.

¹⁴⁷ Alison Castle (a cura di), *Stanley Kubrick's 'Napoleon': the Greatest Movie Never Made*, Koln, Taschen, 2009.

l'unica fotografia. Non compaiono persone o animali ma solo una veduta di questo luogo in campo lungo. Le sequenze iniziali passano dal dominio incontrastato della natura all'imponenza architettonica. L'Hotel entra prepotentemente in campo e si presenta come l'indiscusso protagonista. Nell'evoluzione spazio temporale interna al piano, la sua fisionomia assumerà dimensioni sempre maggiori. Il paesaggio risulta un perturbante ibrido fra natura e architettura. Già dai movimenti della macchina da presa è riscontrabile un intento connotativo: dopo una serie di carrelli aerei in avanti che fanno della linearità un tratto caratterizzante, compare violentemente in campo l'albergo ripreso attraverso un movimento che si distingue per il suo dinamismo: un *travelling* aereo laterale con rotazione sull'asse verticale di ripresa in avvicinamento alla poderosa costruzione dell'Overlook¹⁴⁸. L'ultimo quadro che compone la sequenza si chiude sulla ripresa aerea dell'Hotel in campo lungo, da destra rispetto all'ingresso. La seconda veduta di un paesaggio composto dall'integrazione di natura e architettura compare poco dopo dove è presentato l'esterno del complesso abitativo di cui fa parte l'appartamento dei Torrance a Boulder. La macchina da presa in movimento afferma nuovamente la linearità attraverso un breve e lento carrello in avanti. Come alla prima apparizione dell'Overlook segue la presentazione di Jack Torrance al suo interno, così la visione dell'esterno del complesso abitativo segue la presentazione di Wendy e Danny. Se ci si limita alla considerazione plastica dell'inquadratura, è imponente la ridondanza tra l'articolata morfologia architettonica dell'albergo e quella del complesso abitativo di Boulder. Esistono forti tensioni visive interne ai due piani. Boulder è un simulacro dell'Overlook. Le direzioni grafiche, i volumi, i piani e le masse appaiono sottoposti a un procedimento di specularità imperfetta¹⁴⁹. Esiste una continuità tra le direzioni grafiche tracciate dal profilo delle montagne dell'Overlook rispetto alle successive montagne che sovrastano Boulder. Per quanto riguarda i volumi, grazie a un meditato lavoro sulle distanze di ripresa, le dimensioni degli elementi plastici (linee, luci, colori) i due complessi abitativi risultano pressoché identici. All'interno della cornice, lo spazio occupato da questi segni è sostanzialmente omogeneo sia come estensione che come collocazione. Queste tecniche registiche creano una indiscussa continuità visiva tra i due luoghi. Per quando riguarda i piani di profondità, entrambi i quadri presentano quattro livelli spaziali: le piante che emergono dal fuori campo in primo piano, il parcheggio con le vetture in secondo piano, il complesso abitativo e infine le montagne. Entrambe le masse abitative sono illuminate in modo omogeneo ma la sorgente luminosa proviene dall'alto a sinistra per Boulder, e dall'alto a destra per l'Overlook. Kubrick costruisce l'identità attraverso lo scarto. Il regista racconta a Ciment come è stata concepita la scenografia dell'hotel insieme all' *art director* Roy Walker:

Roy se ne andò in giro per l'America a fotografare hotel che fossero adatti alla vicenda. Poi impiegammo settimane per esaminare tutte quelle fotografie e per selezionarle per le diverse stanze. Utilizzando i dettagli contenuti nelle foto, i nostri disegnatori prepararono degli schizzi¹⁵⁰. In base a questi disegni vennero costruiti dei modellini di tutti i set. Volevo che l'hotel apparisse autentico, anziché a quegli hotel tradizionalmente spettrali che si vedono al cinema. Credevo che la sistemazione labirintica e le grandi stanze dell'hotel avrebbero da sole fornito un'atmosfera abbastanza paurosa. Questo tipo realistico di approccio fu impiegato anche nell'illuminazione e in ogni aspetto della scenografia. Mi sembrava che la guida perfetta per questo tipo di approccio si potesse trovare nello stile letterario di Kafka. Anche se le

¹⁴⁸ Marco Carosso, op. cit, p.122.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 124.

¹⁵⁰ [...] un atteggiamento inusuale per Kubrick che distrusse volutamente gli accuratissimi disegni preparatori di Shining perché nessuno potesse vederli e che ora, a detta anche di Roy Walker, sarebbero materiale di studio interessantissimo per il film; Mauro Di Flaviano, Federico Greco, Sefano Landini, *Stanley and Us*, Lindau, Torino, 2001, nota 2 p.169.

sue storie sono fantastiche ed allegoriche, la sua scrittura è semplice e schietta, quasi giornalistica. [...] I dettagli conclusivi per le diverse camere dell'hotel provennero da parecchi hotel differenti. I gabinetti in rosso, ad esempio, dove Jack incontra Grady, il fantasma del precedente guardiano, s'ispiravano ai gabinetti creati da Frank Lloyd Wright per un hotel nell'Arizona. I modellini dei vari set vennero poi illuminati, fotografati, rielaborati e revisionati. Questo processo continuò, con alterazioni e aggiunte di elementi ad ogni stanza fino a quando non fummo tutti soddisfatti del risultato¹⁵¹.

L'immagine riprodotta a pagina 236 del catalogo della mostra itinerante dei materiali kubrickiani che ha fatto tappa a Roma¹⁵², è molto interessante. Per le riprese esterne, una troupe della seconda unità composta dal produttore esecutivo Jan Harlan e da un cameraman, si reca nel vero hotel Overlook, ossia il Timberline Lodge Hotel in Oregon negli Stati Uniti. I negativi, una volta impressionati, venivano inviati in Inghilterra dove Stanley li visionava. Questa foto viene rispedita indietro con alcune indicazioni (tavola 64 figura PH.1). Il regista riduce l'inquadratura e annota con un pennarello indicazioni grafiche e verbali per ottimizzare l'immagine: "2 trees could cover the poles" e aggiunge il disegno di due abeti sopra due pali in metallo che disturbano l'insieme armonico della vegetazione antistante l'hotel. Altre indicazioni sono scritte su targhette adesive bianche a macchina:

Ignore what looks like a central path just have the snow smoothly and roundly change its direction up the slope at about the position of what is drawn as a central path

The frame is exactly 1-1:85. Obviously you compose for that but protect the full 1-1:33 area.

Make sure it doesn't wind up looking like a snow plow did it

After you push the snow around the wind and fresh snow fall should keep it from looking plowed

In order to accurately get the central path curve, you have to set up shots and put stakes in the ground so that the curve as seen through the ground glass corresponds to what is drawn. THERE IS NO OTHER WAY TO DO IT. REPEAT NO OTHER WAY.

IV.4.3 Kubrick architetto.

Il modo di lavorare di Kubrick sulle fotografie per poi creare il film giustifica la famosissima frase riportata da Baxter nella biografia del regista. Kubrick, durante le riprese di *Shining* ha confessato a Jack Nicholson che fare un film non significa altro che "fotografare la fotografia della realtà". Gli scatti eseguiti dalla seconda unità hanno una straordinaria somiglianza con le atmosfere atemporali e fantastiche di Ray Atkeson¹⁵³. Il fotografo statunitense è famoso per le sue immagini in bianco e nero di paesaggi dell'Oregon innevati. In particolare la foto del Timberline Lodge scattata da Atkeson è estremamente simile a quella scattata dalla seconda unità di Kubrick.

L'architettura dell'albergo e del labirinto è il centro attorno a cui ruota tutto il film. "Sei quello, non il mio papà. Sei l'albergo" urla Danny nel romanzo¹⁵⁴. Il precipitare di Jack Torrance in una psicosi reattiva è una proiezione psicologica della situazione del tutto alienante dell'albergo vuoto, isolato nello spazio e nel tempo, soverchiante rispetto alla

¹⁵¹ Michel Ciment, op. cit., p.192.

¹⁵² *Stanley Kubrick*, catalogo della mostra allestita al Palazzo delle Esposizioni, Roma, dal 2 ottobre 2007 al 6 gennaio 2008, GAMM, Firenze, 2007, p.236.

¹⁵³ Ray Atkeson (13 febbraio 1907-25 maggio 1990).

¹⁵⁴ Stephen King, *The Shining*, New York, 1978, p.428.

dimensione del singolo e della famiglia. L'assoluta discrasia fra le strutture materiali della deserta stazione turistica di lusso, con le sue banalità alienanti e il kitsch dell'arredo alberghiero da un lato e dall'altro il bisogno di una casa, di un rifugio simbolico per la famiglia nucleare, disegna una schizofrenica architettura in consonanza con il crollo psicologico di Jack. Paolo Cherchi Usai ha analizzato i rapporti tra architettura e significato all'interno di alcune sequenze. La stanza da bagno citata da Kubrick potrebbe essere ispirata a quella dell'Arizona Biltmore (1927) o quella dell'Elizabeth Arden Resort Hoel, il «Sunlight» di Phoenix concepito nel 1945 secondo principi costruttivi improntati ad un predominio della linea retta¹⁵⁵ nel quale, tuttavia, la forma orizzontale prevale sulle altre. Il tema si trova formulato in termini identici in numerose costruzioni di Muthesius¹⁵⁶ la cui produzione matura¹⁵⁷ coincide nello stile con la forma dell'Overlook: un corpo centrale unito ad una serie di strutture sporgenti di varia dimensione, collegate al primo esteriormente da linee (gli spioventi dei tetti) in forte pendenza, per esigenze funzionali e per il retaggio culturale. Nessuna traccia di linea curva così come avviene nella Gold Room¹⁵⁸. L'albergo sembra un immenso transatlantico di lusso rimasto deserto che naviga senza meta, privo di equipaggio e passeggeri. L'improvviso apparire di trecento persone nel corso della festa da ballo nella Gold Room sottolinea l'ossessivo vuoto dei locali¹⁵⁹. I cenni di autobiografismo rivelati in sede critica non sembrano infondati se si tiene conto della dichiarazione della figlia del regista Anya rilasciata a Nick James:

[...]e poi andavamo avanti e indietro in America, tutte le volte con la nave. Siamo state sulla Queen Mary, sulla Queen Elizabeth, sulla SS United States e la SS France, una settimana di gelati e di relax sul ponte. Era stupendo.

La moglie Christiane aggiunge un particolare che conferma l'interpretazione dell'Overlook come un transatlantico fantasma negli anni Trenta:

Gli piaceva molto fare finta di vivere nel 1930¹⁶⁰.

Jean Marc Boineau¹⁶¹ riporta una dichiarazione del regista che conferma le note autobiografiche all'interno di tutti i suoi film e in *Shining*, in particolare:

¹⁵⁵ Dove l'incrocio tra i piani ha rilievo espressivo pari alla poetica dell'ortogonale in Talyesin o in tutto il periodo giapponese.

¹⁵⁶ Hermann Muthesius (Gross-Neuhausen, 20 aprile 1861- Berlino, 26 ottobre 1927) architetto tedesco. Dopo un viaggio in Giappone, lavora a Londra presso l'ambasciata tedesca. Analizza il "rinascimento" dell'architettura domestica inglese del secondo Ottocento da Philip Webb e Norman Shaw a Charles F.A.Voysey e Charles Rennie Mackintosh dei quali divulga le innovative idee architettoniche: pianta libera, anticlassicismo, recupero di stilemi vernacolari, spunti di astrazione e geometrismo di derivazione giapponese. In *Das englische Haus*, Berlino, 1904, tre volumi, riporta i risultati dei suoi studi con ampio apparato iconografico di foto e disegni. Muthesius è uno dei primi teorici europei del disegno industriale e della standardizzazione edilizia. Fonda il Deutscher Werkbund nel 1907 il cui programma è incentrato sulla volontà di creare un centro di raccolta delle forze migliori dell'arte con l'industria per renderla una risorsa economica.

¹⁵⁷ Hans Freudenberg, Berlin Zehlendorf, 1907-1908.

¹⁵⁸ Paolo Cherchi Usai, *Kubrick architetto*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick*, Marsilio, Venezia, 1999, p.283.

¹⁵⁹ JuhaniPallasmaa, *Il mostro nel labirinto. L'architettura in 'Shining'*, catalogo mostra itinerante dei materiali kubrickiani, op. cit., pp. 251- 261.

¹⁶⁰ Nick James, *At Home with the Kubricks*, «Sight & Sound», settembre 1999.

¹⁶¹ Jean Marc Boineau, *Le petit livre de Stanley Kubrick*, Spartorange, Garches, 1991, p.34.

[*Shining* autobiografico] in parte. Jack mi assomiglia per alcune cose. Alcuni miei fantasmi in forma di caricatura. In questo senso c'è molto di me in ognuno dei miei film. Fare un film porta all'isolamento e a non vedere più cosa ci sta accanto.

Diane Johnson dichiara che l'idea originale del regista di fare sorgere l'hotel su un cimitero indiano lo interessava molto. Kubrick si è documentato sulla storia e sui costumi degli indiani, in particolare i cimiteri sui quali venivano costruite delle abitazioni. Purtroppo non c'è stato modo di approfondire l'argomento per motivi di economia narrativa ma il regista ha introdotto abbondanti riferimenti alla cultura indiana nella scenografia¹⁶² e nei costumi. Wendy, durante il suo soggiorno all'Overlook, veste come una donna Sioux e risulta mimeticamente calata nella realtà del luogo. Il costume prende le forme di parte dell'arredamento. Milena Canonero diventa, in questo film, concettualmente *designer* e gioca con la logica percettiva. La costumista esaspera, rendendolo *naïf* allo spettatore, il rapporto che esiste tra l'abito, il luogo del corpo e l'abitare. Inoltre, tale abbigliamento non trova riscontro nel romanzo di King ed è da considerare come una precisa volontà registica, arricchita di forti significati simbolici, politici e culturali. Il romanzo descrive Wendy in viaggio verso l'Overlook come una donna bionda con addosso un semplice abitino blu appena sopra al ginocchio. Kubrick invece la veste da Nativa e le conferisce profonde connotazioni di carattere non limitatamente estetico: Wendy diventa il simbolo di un'intera cultura sterminata, oltraggiata. Prossima a vendicare lo scempio subito dalla sua tribù, Wendy è più fantasma di Jack o Grady. Wendy apre un capitolo sulle coraggiose donne Sioux come Mary Crow-Dog che ricorda la cognata Delphine, uccisa dalle truppe governative statunitensi, e ritrovata morta nella neve, con le lacrime ghiacciate sul volto. Su un'area di un paio di chilometri quadrati c'erano quarantotto corpi congelati, tutti in posizioni spettrali¹⁶³. Il fatto che Kubrick faccia morire Jack nello stesso modo in cui furono ritrovati i Nativi assassinati, fa pensare a una voglia di rivalsa, a un non volere dimenticare. È Wendy che permette questo: mette in salvo Danny, lo educa al labirinto e se ne prende cura. La misoginia tanto citata in più sedi non sembra applicabile a questo personaggio femminile. Jack risulta limitato: è incapace di portare a termine l'unico compito – il romanzo-. Le parole di Mr. Grady quando si rivolge a Jack imprigionato nella dispensa vanno nella stessa direzione: “sua moglie, mi pare, è più forte di quanto avessimo immaginato, forse ha più risorse, sembra più forte di lei”. Questo esplicito omaggio del regista al mondo femminile prende forma nel suo modo equilibrato di prendersi cura del figlio, di controllare le caldaie e tenere i rapporti radio con l'esterno durante l'inverno che li isola dal resto del mondo.

Per quanto riguarda la scenografia¹⁶⁴, le stanze del piano terra dell'hotel hanno i muri decorati con manufatti Navajo e Apache. Una fotografia seppiata di Edward Curtis ritrae un capo indiano ed è visibile appesa alla parete di uno dei corridoi. Questi trofei di “caccia” aumentano il loro valore connotativo essendo associati a mostruosità tassidermiche come le teste di alce e bufali uccisi per togliere nutrimento ai Nativi.

Nella terza bozza della pre sceneggiatura, gli autori approfondiscono nell'esposizione il concetto di “cultura indiana”¹⁶⁵. Nella prima visione di Danny appare una maschera

¹⁶² Si noti la lattina sulla scaffalatura alle spalle di Halloran quando nelle cucine ha il primo scambio telepatico con Danny. Il barattolo riporta l'immagine disegnata di un profilo di indiano con il capo ricoperto di piume su cui campeggia la scritta “calumet” il tutto nelle tonalità della bandiera americana.

¹⁶³ Mary Crow-Dog, Richard Erdoes, *Donna Lakota*, Milano, M. Tropea, 2000.

¹⁶⁴ Il *décor* è ispirato all'Hotel Ahwahnee nello Yosemite caratterizzato da motivi indiani in tutto l'arredamento. Shelley Duvall ricorda con un po' di rammarico che Kubrick ha usato come obiettivo il 18, perché deformava i volti ma valorizzava l'arredamento; Michel Ciment, op. cit., p.305.

¹⁶⁵ Ursula von Keitz, *Shining': un soggetto congelato*, catalogo della mostra itinerante dei materiali kubrickiani, GAMM, op. cit., pp.235-249.

indiana e lui la riconosce di nuovo quando la famiglia entra nella hall dell'hotel: «La scena si apre con l'inquadratura di una maschera indiana, che Danny ha visto nella sua visione. Danny impallidisce». La maschera esposta, nella versione del 24 ottobre 1977¹⁶⁶ si discosta dal generale *American Indian design* rappresentato dal grande mosaico Navajo sul camino nel Lounge e dai numerosi arazzi con soggetti indiani¹⁶⁷. La cultura indigena è stata fagocitata e riproposta come oggetto da museo.

Il labirinto è un altro luogo, originale rispetto al romanzo, la cui genesi è difficilmente ricostruibile¹⁶⁸. L'intervento di Kubrick trasforma la topiaria fiabesca delle siepi potate in forme di animali che ogni tanto si muovono, nell'immagine del labirinto¹⁶⁹. Quella che nel romanzo è una casa giocattolo, un modellino dello stesso albergo, nel film diventa un modellino del labirinto, esposto nell'atrio dell'Overlook. La sequenza dello sguardo dall'alto¹⁷⁰ di Jack sul plastico trova la sua origine nelle prime pagine del romanzo quando Ullman gli mostra le mappe dell'hotel:

Ullman stood up and went to the file cabinet in the corner. "Step around the desk, if you will, Mr. Torrance. We'll look at the hotel floor plans."

He brought back five large sheets and set them down on the glossy walnut plain of the desk. Jack stood by his shoulder, very much aware of the scent of Ullman's cologne¹⁷¹.

Juhani Pallasmaa¹⁷² segue le interpretazioni fino ad oggi date dalla critica e sottolinea come Kubrick riesca a dare profondità e senso mitico alla tormentata figura del protagonista anche non incarna più il caso singolo e specifico di un padre portato alla psicosi dalla sterilità creativa, dall'insoddisfazione e da distacco, ma la mitica figura senza tempo del Minotauro. Fin dai primi sintomi di ira, sul volto e nella postura rattappata di Jack si visualizzano caratteri bestiali fino a rassomigliare al Minotauro di Picasso nelle incisioni della raccolta *Minotauromachia*¹⁷³. Il volto di Jack quando guarda il labirinto dall'alto assomiglia all'inquietante sguardo di Eugène Atget fotografato da Berenice Abbott¹⁷⁴. Kubrick e la Abbott si frequentavano negli anni Cinquanta ed è molto probabile che l'esito di molte immagini del regista abbiano echi formali e compositive in opere da lui ammirate. La sequenza che comprende il lungo indugiare sul volto di Jack, valorizzato dal maglione scuro, fino a bloccare il tempo cinematografico in un'istantanea, altro non è che un ritratto fotografico di Jack. In quest'occasione Kubrick ci mostra un quadro animato in cui l'azione è immobilizzata. In generale il regista coglie più occasioni possibili per mostrare immagini ferme. Kubrick ci mette in grado di guardare il tempo tramutato in una forma spaziale o sincronica, esperienza che solo un quadro o una fotografia possono offrire. Lo studio sulle espressioni umane compare negli scatti del giovane Kubrick quando lavora per la rivista «Look». Le famose immagini del bambino allo specchio che reagisce, con

¹⁶⁶ Le varie versioni della sceneggiatura sono conservate presso l'Archivio Stanley Kubrick a Londra. Rimando alla sezione Apparati per ulteriori notizie sull'Archivio.

¹⁶⁷ Ursula von Keitz, op. cit., p.246.

¹⁶⁸ Diane Johnson dichiara a Ciment di non ricordare come fosse venuta in mente l'idea del labirinto e di chi sia l'effettiva paternità del progetto visivo.

¹⁶⁹ Kubrick aveva approfondito lo studio della mitologia antica e deve avere valutato con attenzione tutte le stratificazioni di senso suggerite dal mito del labirinto.

¹⁷⁰ Secondo Herman Kern, la figura geometrica del labirinto acquista un senso solo quando la si osserva dall'alto, quando la si considera una pianta architettonica: Herman Kern, *Labirinti: forme e interpretazioni; 5000 anni di presenza di un archetipo*, Milano, Feltrinelli, 1981, p.11.

¹⁷¹ Stephen King, *The Shining*, Pocket Books, New York, 2001, p.4.

¹⁷² Juhani Pallasmaa, op. cit., p.253 e seguenti.

¹⁷³ *Ivi* p.254.

¹⁷⁴ Hank O'Neal, *Berenice Abbott. American Photographer*, New York, 1982, tavola78 figura ABB.7.

marcate espressioni del volto alla vista della sua immagine, sembrano uno studio parallelo a quello portato avanti da Darwin in *L'Espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*. Duchenne de Boulogne¹⁷⁵ sembra essere intervenuto, con i suoi esperimenti sui muscoli facciali, sul volto di Jack Nicholson che per tutto il corso della pellicola non è altro che un catalogo delle espressioni umane¹⁷⁶

Il tema del labirinto riecheggia in vari elementi architettonici: la moquette del corridoio e la stanza 237 hanno un vistoso motivo labirintico in diverse tonalità cromatiche. La moquette-labirinto-playground su cui gioca Danny è di David Hicks¹⁷⁷. I suoi wallpaper-hexagon prodotti dallo storico tappezziere inglese Cole & Son negli anni Cinquanta e Sessanta erano molto conosciuti. Il *designer* ha messo in produzione i suoi “esagoni” non solo su carta da parati ma su tappeti e stoffe oltre alla creazione di mobili. Tra i suoi clienti più celebri vanno segnalati Buckingham Palace e un nightclub sulla *Queen Elizabeth II*¹⁷⁸. Tutta la configurazione spaziale dell'albergo è un labirinto, impossibile da visualizzare o da concepire come figurazione spaziale memorizzabile. Le immagini sono estremamente nitide e ben illuminate ma non riescono a determinare un complesso architettonico coerente. Corridoi e scale creano un intreccio che confonde, con un risultato percettivo simile a quello dei disegni di M. C. Escher. Altri paralleli visivi possono essere fatti tra alcune sequenze e immagini fotografiche. Il gesto di Danny, che scrive sulla porta la parola “murder” al contrario, è in realtà molto comune nell'esperienza quotidiana e sembra una forzatura richiamare precedenti artistici. Eppure i fotografi Doisneau e Brassai hanno affrontato lo stesso tema in *Ménilmontant, Paris 20e*, 1933¹⁷⁹ e *Bambino di nascosto. Marais, Paris*¹⁸⁰, 1931-1934. Nella prima fotografia una bambina incide su un grande muro. Alla sua sinistra un bambino, più piccolo di età appoggia la guancia destra sulla sua superficie. La seconda ritrae un bambino che con un gesso traccia un disegno su un grande muro. Kubrick aveva scattato una fotografia a una ragazza che, con il rossetto, scrive “I hate love!”. Lisa e Louise Burns sono state collegate alle gemelle fotografate da Diane Arbus o allo scatto del giovane regista alle sorelle salvate da una mortale intossicazione da monossido di carbonio. Tra le fotografie di Doisneau ce n'è una particolarmente interessante per la compresenza di due coppie di gemelli o bambini, la cui immagine, ricollega a quella

¹⁷⁵ G. B. Duchenne de Boulogne, *The Mechanism of Human Facial Expression*, Cambridge, Cambridge University Press, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990.

¹⁷⁶ Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne (17 settembre 1806, Boulogne sur Mer- Parigi 15 settembre 1875) è stato un neurologo francese che ha applicato l'elettricità agli studi di fisiologia. La moderna neurologia si basa sui suoi studi sulla conduttività del sistema nervoso, la scoperta degli effetti delle lesioni sul sistema nervoso e le sue invenzioni nel campo diagnostico come la biopsia dei tessuti profondi, i test di conducibilità nervosa e la fotografia clinica. L'atlante che accompagna il suo lavoro clinico *Album de photographies pathologiques* è stato il primo testo di neurologia illustrato per mezzo di scatti fotografici. La sua monografia *Mécanisme de la physiologie humaine*, accompagnata da fotografie, è il primo studio scientifico circa la fisiologia delle emozioni e ha rappresentato la base dei futuri studi di Charles Darwin.

¹⁷⁷ David Hicks (1929-1998), *interior designer* inglese.

¹⁷⁸ Questo particolare è un'ulteriore conferma che *Shining* abbia voluto ricreare l'atmosfera claustrofobica e anni Trenta di un transatlantico che Kubrick conosceva bene visti i suoi numerosi spostamenti via nave tra l'Inghilterra e gli Stati Uniti. “I suspect that what happened came as a result of too much cheap whiskey, of which Grady had laid in a generous supply, unbeknownst to me, and a curious condition which the old-timers call cabin fever. Do you know the term?”. [...] “It's a slang term for the claustrophobic reaction that can occur when people are shut in together over long periods of time. The feeling of claustrophobia is externalized as dislike for the people you happen to be shut in with. In extreme cases it can result in hallucinations and violence – murder has been done over such minor things as a burned meal or an argument about whose turn it is to do the dishes.”, Stephen King, *The Shining*, Pocket Books, New York, 2001, p.12.

¹⁷⁹ Robert Doisneau, Milano, Motta, 2001.

¹⁸⁰ Jean Claude Gautrand, *Brassai 1899-1984: Brassai universal*, Koln, Taschen, 2004, p.176.

della gemellarità. *I fratelli* del 1934 (tavola 87 figura SHIN.13) ritrae due bambini vestiti in modo identico e dalla corporatura simile davanti a un'abitazione che guardano altri due bambini che camminano sulle mani in verticale. Anche loro sono vestiti allo stesso modo e procedono con lo stesso "passo" sincrono. Sempre a Doisneau dobbiamo guardare per la straordinaria somiglianza di inquadratura e approccio formale quando Kubrick carrella in avanti fino all'immagine fotografica di Jack alla festa da ballo del 4 luglio alla fine del film. Lo scatto di riferimento è *Univers de Marcel Proust – Dans la maison de la tante Léonie à Illiers (Eure)* del 1957. L'incontro di Jack con il barman e lo stesso bar dell'Overlook fanno pensare all'immagine di Berenice Abbott conservata al Museum of the City of New York che ha come protagonista un *bar tender* dall'atteggiamento ieratico ed enigmatico proprio di Lloyd.

IV.4.4 Kubrick manierista.

L'immagine di Jack, morto congelato nel ghiaccio, richiama alcune opere famose del manierismo italiano. Ci riferiamo alle sculture del Sacro Bosco di Bomarzo¹⁸¹. Queste opere d'arte sono accomunate dal rifiuto umanistico del concetto di forma e optano per quello più ambiguo e sfuggente di metamorfosi¹⁸². Diversamente dal consueto ordinamento dei parchi rinascimentali, il Sacro Bosco non è scandito da prospettive di viali ortogonali e simmetrici ma si presenta come un'avventurosa sequenza di apparizioni ora spaventose ora amene. Le proporzioni delle figure in preesistenti blocchi di peperino sono ingigantite o invertite in effetti spaesanti. L'immagine di Jack, bloccata in una statua di ghiaccio, compare improvvisamente, spiazzando lo spettatore e le sue capacità di orientarsi dato che non ci sono punti di riferimento topografici intorno ma solo il suo atipico "ritratto". Jack sembra una gigante statua manierista per il sentimento stregato che attribuisce a un evento naturale come una tempesta di neve, per la "teatralità"¹⁸³ dell'apparizione come parametro manierista che discende da una nuova concezione di spettacolo fondato sulla sorpresa delle apparizioni e il coinvolgimento dello spettatore, per il gigantismo desunto dagli apparati festivi, per il ricorso scenografico al falso rudere e al frammento simulato e per i concetti di inganno e artificio come momenti di incontro tra arte e natura. Giorgio Vasari insinuava il sospetto della follia nei confronti dei manieristi avviando quell'interpretazione del Manierismo in termini patologici che risulterà tanto gradita al positivismo ottocentesco. Il biografo confonde gli sconfinamenti dell'immaginazione con le patologie dell'immaginazione con le patologie della psiche. Il volto di Jack rientra perfettamente all'interno della cultura dell'insolito e del capriccioso del Manierismo cinquecentesco¹⁸⁴ in cui la metamorfosi e l'ibridazione erano contenuti essenziali. La testa di Jack sembra un'escrescenza rocciosa o il volto antropomorfo di una fontana congelata¹⁸⁵. Ancora

¹⁸¹ Nel Viterbese. Ideato da Pirro Ligorio per il principe Pier Francesco Orsini. J. White, *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, Milano, 1971; Maurizio Calvesi, *Il Sacro Bosco di Bomarzo*, Roma, De Luca, 1956; E. Battisti, *L'Antirinascimento. Per un'iconologia degli automi*, Milano, Garzanti, p.220-253.

¹⁸² Antonio Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 2003, p.155.

¹⁸³ L'accentuazione della mimica facciale, elemento teatrale per eccellenza, rende i volti simili a maschere nell'espressione fissa, cristallizzata del dolore, dell'orrore o di altro sentimento forte.

¹⁸⁴ Si consideri anche l'esempio della Grotta grande del Buontalenti presso il Giardino di Boboli a Firenze o l'*Appennino* del Giambologna a Pratolino.

¹⁸⁵ Buontalenti, nella Grotta grande del Giardino di Boboli, nella prima camera con lucernaio circolare collocò un vaso di vetro con dei pesci. Durante un inverno particolarmente rigido l'acqua gelò. Lidea

una volta gli scatti di Doisneau apportano contributi interessanti all'analisi delle possibili fonti iconografiche tenute in considerazione da Kubrick – anche a un livello non cosciente – per la creazione dei suoi film. *L'inferno* del 1952¹⁸⁶ (tavola 82 figura SHIN.3) raffigura un gendarme che cammina lungo un marciapiede e oltrepassa un negozio con la saracinesca abbassata decorato da un immenso mascherone sui modelli cinquecenteschi italiani. In particolare il riferimento va alla *Bocca dell'Inferno* del Sacro Bosco di Bomarzo (tavola 81 figura SHIN.1) e allo stesso *topos* ricorrente nel Manierismo come i mascheroni¹⁸⁷ in forma di camini molto diffusi all'epoca¹⁸⁸. Nei poemi cavallereschi il tema del “sacro bosco” da intendersi come bosco magico è il banco di prova del valore del cavaliere/Danny che, addentrandosi, viene sottoposto a terribili sfide. In *Shining* il concetto di “sacro bosco” è esteso all'intero albergo che, con le sue apparizioni spaventevoli e allettanti, non in contraddizione tra loro, costituiscono due diversi aspetti di prove che il cavaliere deve superare.

IV.4.5 Hans Baldung Grien.

Il cavaliere Jack ha un incontro solo in apparenza gradevole nella stanza 237. L'analisi delle varie fasi di sceneggiatura tracciata da Ursula von Keitz¹⁸⁹ dimostra come la sequenza che vediamo nella versione europea della pellicola sia una successiva reinterpretazione del personaggio di cui non resta documentazione scritta. L'apparizione della donna nuda è inizialmente collegata alla cronaca dello scandalo documentata nell'album. Jack vede la seguente immagine: “La tenda da doccia opaca è tirata lungo la vasca, ma vediamo il braccio di una donna che ciondola oltre il bordo della vasca. È di colore rosso scuro e gonfio. Mentre Jack osserva, paralizzato dal terrore, la mano tira lentamente la tenda fino a rivelare il lato sinistro della vasca. Il mostro femminile sorride a Jack e gli dice con voce roca: ‘Ho avuto un'altra crisi di sonnambulismo, mio caro’”¹⁹⁰. Ulteriori informazioni sulla presenza gli vengono di nuovo fornite, dopo che Jack ha negato a Wendy di aver visto qualcosa, dall'album: “Si ferma a una pagina raffigurante un'immagine che corrisponde esattamente alla scena spettrale a cui ha assistito nel bagno – il braccio di una donna che penzola oltre il bordo della vasca – il titolo è *Suicidio nell'hotel dopo litigio tra amanti*”. In una bozza dell'ottobre 1977 la sua espressione si riduce, nell'incontro con Danny, a un ghigno grottesco, che sottolinea il suo carattere sinistro: “Entra e vede nella vasca una donna morta già da tempo, gli occhi rossi bluastri gonfi sono fissi su Danny, lucidi e enormi come di marmo. Lei sogghigna, le sue labbra purpuree sono tirate in una smorfia¹⁹¹”. Ursula von Keitz conclude dicendo che in nessuna delle bozze c'è la figura della *Vanitas* come quella che appare a Jack nel film, il che testimonia una successiva reinterpretazione del personaggio. Diane Johnson attribuisce l'immaginario sessuale della pellicola esclusivamente a Kubrick¹⁹². La figura della giovane donna che si trasforma in una

affascinò tutte Europa e fu replicata nel giardino di numerosi palazzi. La natura si trasformava in artificio; John Shearman, *Il Manierismo*, a cura di Marco Collareta, Firenze, S.P.E.S., p.101.

¹⁸⁶ Robert Doisneau, Milano, Motta, 2001.

¹⁸⁷ Giulio Romano, mascherone; Bartolomeo Ridolfi, mascherone su chiave d'arco, S.Maria in Stella (Verona), Villa Giusti;

¹⁸⁸ Bartolomeo Ridolfi, Camino nella Villa Della Torre a Fumane (Verona); Bartolomeo Ridolfi Proserpina nel palazzo Thiene a Vicenza;

¹⁸⁹ Ursula von Keitz, op. cit., p.248.

¹⁹⁰ Appunti di sceneggiatura non impaginati.

¹⁹¹ Sceneggiatura ottobre 1977, p.27. Presso l'Archivio Stanley Kubrick a Londra.

¹⁹² John Baxter, *Stanley Kubrick: la biografia*, Lindau, Torino, 2006, p.363.

corpo vecchio e in avanzato stato di decomposizione richiama la pittura nordica di Baldung Grien. Jean Loup Bourget dichiara che in *Shining* compare un Baldung Grien, poi tagliato in sede di montaggio¹⁹³. L'affermazione porta a pensare che il pittore possa essere stato effettivamente preso come modello per interpretare visivamente la sequenza. Hans Baldung Grien¹⁹⁴, allievo di Dürer, dipinge e disegna, intorno al 1515, numerose varianti¹⁹⁵ che hanno come tema la donna e il cadavere fino a raggiungere l'iconografia del solo abbraccio tra il nudo di donna e il mostro¹⁹⁶. La trasformazione fisica della donna è omologa alla scultura di Gregor Erhart (tavola 83 figura SHIN.6), *Vanitas*, realizzata intorno al 1500 in tiglio policromo e conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Non si tratta di una caricatura ma della formulazione plastica sulla riflessione del trascorrere del tempo, affatto diversa dall'interpretazione che un artista del Rinascimento italiano avrebbe potuto realizzare. Su un piedistallo si ergono tre corpi femminili nudi appoggiati di schiena ognuno dei quali rappresenta la versione invecchiata della precedente. L'osservatore, ruotando la base si trova davanti allo spettacolo della vita: giovinezza, maturità, vecchiaia¹⁹⁷. Lo stesso tema è trattato da Grien in *Le età della donna* del 1544 conservato al museo delle Belle Arti Di Lipsia¹⁹⁸ (tavola 84). Charles W. Talbot¹⁹⁹ si sofferma sul significato della figura femminile nelle opere di Grien e dall'analisi ne esce una visione decisamente moderna della donna. Eva, nella pittura tedesca del XVI secolo, diventa il soggetto preferito dagli artisti al di là del suo significato cristiano legato alla caduta e alla salvezza del genere umano ma protagonista in grado di suscitare diverse reazioni psicologiche. Eva ha rappresentato nelle opere di Dürer, Cranach e Hans Baldung Grien, l'archetipo del nudo femminile nonostante l'assenza di modelli antichi su cui basare la reale immagine. Dürer si è rivolto all'antichità classica per cercare un modello e per usufruire della codificata teoria delle proporzioni ma la complessità del soggetto non rientrava in nessun canone prestabilito. Nella figura di Eva confluiscono i complessi e contrastanti atteggiamenti verso le donne. Dalla raffigurazione di Eva hanno preso sviluppo altri temi in cui la figura femminile detiene il ruolo da protagonista: i soggetti hanno a che fare con l'amore, la bellezza, la vecchiaia e la morte. Le donne, da sempre, sono state associate alle forze della natura e ai quesiti fondamentali sull'origine e il significato dell'esistenza. Baldung Grien, per tre decenni ha raffigurato streghe, sirene e donne tentatrici tra le braccia della morte. Quello che accomuna queste immagini non è solo la presenza del nudo femminile quanto l'espressione di forze non comprensibili e controllabili dall'uomo. Domina un senso di angoscia e indecidibilità. Come Eva, queste donne esercitano un potere sull'uomo ma in ultima analisi non possono sfuggire alle forze della natura. L'assenza di abiti rende queste figure degli archetipi universali di potere e vulnerabilità. Il potere deriva dalla sua bellezza fisica e la vulnerabilità da quel suo essere esposta, nuda, allo sguardo altrui. Grien non si ferma alla rappresentazione

¹⁹³ Jean Loup Bourget, *En réalisant Panofsky*, «Positif», sett.1982, n.259, pp.38-43. Nello stesso articolo Bourget parla di allegoria della Danza Macabra come tema generale diffuso nell'iconografia del film.

¹⁹⁴ Hans Baldung, detto Grien (Schwäbisch Gmünd, 1484- Strasburgo, 1545), pittore, disegnatore, incisore e xilografo tedesco allievo di Albrecht Dürer.

¹⁹⁵ *Hans Baldung Grien, prints and drawings*, National Gallery of Art, Washington, jan 25-apr 5, Yale University Art Gallery, New Haven, apr 23- June 14, 1981, catalogue edited by James H. Marrow & Alan Shestack, New Haven, Yale University Art Gallery, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

¹⁹⁶ Jean Wirth, *La fanciulla e la morte, ricerche sui temi macabri nell'arte germanica del rinascimento*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, stampa, 1985, p.5.

¹⁹⁷ Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps*, op. cit., p.160.

¹⁹⁸ La copia della parte perduta del quadro di Grien (quella relativa alla vecchiaia e alla morte) è conservata presso il Museo delle Belle Arti di Rennes; Jean Wirth, *La fanciulla e la morte*, op. cit., p.437.

¹⁹⁹ Charles W. Talbot, *Baldung and the Female Nude*, in *Hans Baldung Grien: Prints and Drawings*, catalogo della mostra edito da James H. Marrow & Alan Shestack, National Gallery of Art, Washington, January 25-April 5, Yale University Art Gallery. New Haven, April 23- June 14, 1981, pp. 19-37.

della bellezza ma predilige streghe nude che suscitano sentimenti di orrore e repulsione, eco della misoginia degli inquisitori. Alcune opere di Grien mettono apertamente in opposizione gli universi maschile e femminile e rappresentano uomini che soccombono al fascino della donna che li fa diventare stupidi e poco virili. La donna che esce dalla vasca da bagno e va incontro a Jack potrebbe essere Eva, come una Venere o una strega sotto false sembianze ma rimane l'icona della donna attraente e tentatrice cui l'uomo non sa resistere. L'indecidibilità circa la sua natura è causata da alcuni caratteri che mettono in dubbio la sua natura. La tradizione pittorica codifica l'aspetto esteriore delle streghe attraverso i lunghi capelli sciolti. Nel nostro caso, la donna che esce dalla vasca ha una i capelli bagnati ordinatamente raccolti ai lati del capo. La sua andatura ieratica e un che di androgino la fa somigliare a un *kouros* più che a una Venere. Kubrick reinterpreta sapientemente le iconografie pittoriche e rende i suoi personaggi così densi di rimandi interni e di riferimenti alle arti visive che è resa impossibile un'identificazione certa con un modello. Come nei dipinti di Grien, anche la bellissima ragazza inizia un rapido processo di invecchiamento e decomposizione delle carni. La festa da ballo che si svolge nella Gold Room ha il sapore di una Danza Macabra. Le persone che partecipano all'evento causano un forte turbamento causato dalla sensazione che non si tratti di corpi pienamente in vita. Tradizionalmente la Danza Macabra viene raffigurata in girotondi²⁰⁰ o in coppie di danzatori isolati²⁰¹. Fehse²⁰² dimostrava già all'inizio del Novecento, i debiti della Danza Macabra verso le leggende popolari sul ritorno dei morti e sul loro sollazzarsi nei cimiteri. L'argomento combacia con il concetto di Storia per Kubrick e con la volontà di costruire l'Overlook su un cimitero indiano: "la storia per Kubrick è un gigantesco organismo vivente, costituito da una babele di voci, corpi, generazioni di persone che si intrecciano e si sovrappongono fra loro. La storia ci circonda con i suoi fantasmi. Queste tracce e questi sedimenti cominciano a manifestarsi e segnalare in modo prepotente la loro presenza"²⁰³. Secondo la leggenda i morti danzano tra loro, la notte, nei cimiteri, trascinando nei loro balli i vivi, proprio come gli Elfi delle ballate tedesche. L'immagine di una danza prende forma quando i nuovi venuti si stagliano per il loro bell'aspetto che contrasta con lo stato di avanzata decomposizione di quelli che escono dai sepolcri. La leggenda ricorda ai mortali che la loro sorte comune è di entrare in questa sala da ballo. La raffigurazione di coppie in immagini isolata sulle pagine di un libro di riproduzioni, sopprime un dato iconografico e formale importante: l'effetto di accumulazione che traduce il carattere collettivo della morte²⁰⁴. Il ballo nella Gold Room rientra a pieno titolo in una iconografia della Danza Macabra.

Sappiano dalla biografia di Lo Brutto e da Emilio d'Alessandro che Kubrick e Fellini hanno iniziato lunghe conversazioni telefoniche a partire dall'uscita di *2001*²⁰⁵. Nel 1973 esce in Gran Bretagna²⁰⁶ *Tre passi nel delirio* di Fellini con il titolo *Tales of Mystery and Imagination*. Il personaggio del diavolo, nei panni di una bambina che gioca a palla, si inserisce bene nelle atmosfere dell'Overlook. Un passo della sceneggiatura vuole che la voce fuori campo di Dammit dica: "Lei lo sa che giocheremo

²⁰⁰ Gli affreschi della Chaise-Dieu.

²⁰¹ Incisioni edite da Guyot Marchant del 1485.

²⁰² Jean Wirth, op. cit., p.13.

²⁰³ G.P.Brunetta, *Stanley Kubrick. Tempo, spazio, storia e mondi possibili*, Pratiche, Parma, 1985, p.18-19.

²⁰⁴ Jean Wirth, op. cit., p.13-37.

²⁰⁵ Lo Brutto, op. cit., p.326; intervista inedita a Emilio D'Alessandro nella sezione Apparati.

²⁰⁶ In Italia esce il 14 agosto 1968, preceduto dalla proiezione al Festival di Cannes il 17 maggio 1968.

insieme prima o poi...”²⁰⁷ che suona molto come il richiamo delle gemelle uccise a Danny: “Vieni a giocare con noi. Per sempre, per sempre, per sempre”. Il finale della sceneggiatura ha un’iconografia statica che richiama quello di *Shining* basato sul fermo immagine di Jack congelato e sull’identificazione sguardo soggettivo della carrellata in avanti lungo il corridoio verso la fotografia sulla parete con la fotografia stessa:

La Ferrari è ferma poco lontano, di sbieco. Riverso all’indietro c’è il corpo di Toby Dammit decapitato. Il cavo di acciaio gli ha troncato di netto la testa. Questo fotogramma, immobile, si trasforma lentamente in disegno: una di quelle figure popolari, a piccoli tratti di penna; è l’illustrazione di un libro che si richiude. Sulla copertina del libro c’è il ritratto di Edgar A. Poe.

Fine.²⁰⁸

È probabile che l’immagine della palla che vaga per l’Overlook associata all’immagine delle due gemelle sia un esplicito omaggio di Kubrick a Fellini. Stanley Kubrick ha modo di dimostrare anche durante la lavorazione di *Shining* che è un fotografo e continua a ragionare in termini di *still pictures*. L’ultima immagine del film è una foto originale del 1921 trovata in un archivio iconografico modificata artigianalmente dal regista:

Fotografai Jack con molta attenzione simulando l’angolazione e le luci di quella foto del 1921. Lo fotografai da distanze diverse in modo che il suo volto risultasse ora più grande e ora più piccolo sul negativo. Ciò permise la scelta di un’immagine di una grandezza tale che, quando poi fosse stata ingrandita, avrebbe avuto la stessa grana della foto originale. La foto del volto di Jack venne sovrimpressa sulla foto principale, e credo che il risultato riuscì perfetto. Ognuno dei volti che stanno intorno a Jack è un vero archetipo di quell’epoca²⁰⁹.

Anche il montaggio del film procede verso la sperimentazione, già avviata con *2001*, di proporre allo spettatore una nuova struttura narrativa. Il suo stile “a togliere” riflette la non ossessione per l’attacco perfetto in termini di corrispondenza. Non era interessato a come le scene si accoppiavano tra di loro.

²⁰⁷ *La sceneggiatura di Toby Dammit*, Liliana Betti, Ornella Volta, Bernardino Zapponi (a cura di), *Tre passi nel delirio*, Bologna, Cappelli, 1968, p.80; il saggio riporta anche il disegno di Fellini della bambina (immagine n.10).

²⁰⁸ Liliana Betti, Ornella Volta, Bernardino Zapponi, op. cit., p.96. Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994, pp.247-280.

²⁰⁹ Michel Ciment, op. cit., p.198-200.

IV.6 EYES WIDE SHUT

IV.5.1 Genesi del progetto

Il 15 dicembre 1995 la Warner Bros. annuncia la produzione del nuovo film di Stanley Kubrick , *Eyes Wide Shut*. Kubrick aveva in mente di adattare la novella di Arthur Schnitzler *Doppio sogno* dal 1968 quando lesse il libro²¹⁰ ma la moglie ha esercitato forti pressioni sul regista perché accantonasse il progetto²¹¹. John Baxter dichiara che Kubrick aveva iniziato a lavorare all'adattamento insieme alla seconda moglie Ruth Sobotka e Ciment aggiunge il particolare che l'appartamento di West Central Park a New York dove Alice e Bill vivono, è lo stesso, con lo stesso arredamento dove Kubrick e Ruth hanno vissuto nel 1965. Il fatto stesso che l'idea di realizzare il film sia nata mentre usciva nelle sale *2001* nel 1968²¹² pochi mesi dopo la morte prematura della seconda moglie, fa riflettere sull'importanza e l'influenza che questa donna ha avuto nella vita artistica e sentimentale del regista americano. La scelta di affidare la fotografia a Larry Smith recuperava un collaboratore ormai familiare dai tempi di *Barry Lyndon* in cui Smith era stato capo elettricista e conosceva bene il modo di lavorare del compianto John Alcott. Smith mise in opera una qualità tecnica del tutto particolare: la sua carriera si era sviluppata soprattutto nell'illuminazione per le mostre. Il primo particolare che rimane impresso dopo la prima visione del film sono i colori profondamente saturi: i neri marcati ma anche il ricorso a tonalità blu e arancioni. Michael Herr definisce i colori della pellicola "pulsanti e densi, quasi oppiacei" che l'avvicinano all'arte del *pochoir* (tavola 68 figura E.W.S.7). Rispetto ai primi film, la pellicola era diventata molto più sensibile e arrivava fino a 500 o anche 800 Asa, standard impensabili fino a qualche decennio prima. Il party natalizio degli Ziegler è coperto a 360 gradi usando la Steadycam, la Moviecam SL manovrata da Elizabeth Ziegler o da Peter Cavacituti. Non essendo possibile nascondere le luci, sono state utilizzate solo luci di scena. Il formato 1,85:1 viene fotografato con lenti sferiche Zeiss Superspeed T 1.3 a focale fissa (che producono un effetto speciale di lucentezza), solo occasionalmente viene usata l'Arri T21²¹³. La maggior parte delle scene viene girata con un'ottica Zeiss 18 mm, solo di rado si passa a obiettivi oltre il 35mm. I colori saturi sono il risultato della collaborazione, per lo sviluppo, con il Deluxe Laboratory di Londra. Nel corso della pre-produzione, Smith fece test approfonditi. Il laboratorio

²¹⁰ I diritti sono stati acquistati nel 1971.

²¹¹ "Quando Stanley lesse per la prima volta *Doppio sogno*, io ero in confidenza con la poetica di Schnitzler. C'era stata negli anni Cinquanta una reazione in Europa contro la preoccupazione dell'America riguardo la psicanalisi. Condividevo questa reazione, e quando andai in America rimasi stupefatta che moltissime persone erano in analisi e parlavano così liberamente di cose che gli europei avrebbero tenute ben nascoste. Conobbi molti americani all'epoca, e pensai che questa splendida persona nuova, libera dai sensi di colpa e dotata di autostima che usciva dall'ufficio dell'analista sarebbe stata più forte. [...] Così dissi ' Non voglio leggere Schnitzler, è roba ricoperta di muffa. Scordatelo'. Al tempo in cui parlavamo del libro, Stanley era talmente preso e io non volevo che lo fosse. Allora Terry Southern gli dette *Arancia meccanica* e io lo lessi e dissi 'Dimenticati Schnitzler, leggi questo'. Passò immediatamente al nuovo libro e Schnitzler fu accantonato per un po'. Ma lui continuava a tornarci sopra. Quando poi era diventato un uomo anziano, era in una posizione di gran lunga migliore per fare un film sull'argomento. È stato un bene che ci abbia messo così tanto tempo. Era sbagliato da parte mia scoraggiare chiunque in termini artistici ma eravamo sposati e lei sa bene dove va a parare il libro", www.archiviokubrick.it/testimonianze/persona/homekubricks.html.

²¹² Michel Chion, *Stanley Kubrick. L'umano né più né meno*, Torino, Lindau, 2006, p.491.

²¹³ Due macchine da presa Arri 535 BS vengono manovrate da Martin Human.

consiglia un bagno separato per la pellicola e immerge il negativo per un periodo di tempo più lungo rispetto a quello previsto dalla procedura standard. Questo accorgimento dà alle scene notturne un'esposizione e una profondità eccezionali, oltre a neri magnifici²¹⁴. Le luci di Natale che si vedono al party degli Ziegler vengono provate con due mesi di anticipo. Erano luci da pochi watt che sulla pellicola creavano un effetto di realismo magico. La forzatura del laboratorio produce un effetto finale di speciale lucentezza. Una mail ricevuta in forma privata dalla direttrice del Luton Hoo Hotel aggiunge particolari interessanti e qualche aneddoto circa la lavorazione di *Eyes Wide Shut*:

I was Manager here at Luton Hoo²¹⁵ when some of *Eyes Wide Shut* was filmed here. The first half hour of the film is all Luton Hoo – we were supposedly an upmarket New York Apartment at Christmas. Our entrance lobby – staircase – central corridor and Ballroom all feature in the production. The staircase particularly was transformed by the addition of hanging LED tiny white lights. The Ballroom was used for the dance sequence – one evening while Stanley was preparing his camera shots I was taken hold of by him and whirled around to assist the camera man. [...] Although Stanley had a reputation of being difficult I got on very well with him. He did come on set one evening and walked through a room set up as a bar area and quite heavily florally decorated – which he disliked and told the set dresser to 'get rid of it all' – and it had to be gone straightaway!! I did have to say 'no' to one of his request's – he wanted to move a marble bench in the staircase to enable the steady-cam operator access – however as I knew the value of the item I had to refuse – however I did allow Stanley to protect the bench seat and stand the very slim steady-cam operator on the bench. When they left Luton Hoo to move to Knebworth House we heard that despite extensive preparation's there Stanley walked out after 2 hours as they refused him permission for his cafetiere on set!! He did not film there at all!! I met Stanley after the filming locally shopping in Harpenden and stood chatting with him in the High Street for quite a while – no one else knew who he was.

Per i primi piani si ricorre a una lampadina da 200 watt inserita in una lanterna di carta bianca trasparente e controllata da un variatore. Le strade di New York sono create dagli scenografi Les Tomkins e Roy Walker nei teatri di posa di Pinewood con la collaborazione dello scenografo americano Dave Shapman, assunto per cercare dei luoghi, nelle strade di Londra, che potessero rappresentare in modo credibile il Greenwich Village. Shapman, come sempre per espressa volontà di Stanley, deve fotografare tutti i luoghi. Anche Lisa Leone ha fotografato tutti i dettagli del Greenwich Village. “Eravamo in possesso di una massa di elementi di riferimento che Stanley adorava avere”²¹⁶. Le facciate erano decorate in dettaglio con autentici materiali reperiti a Manhattan e trasportati in Inghilterra. Gli sfondi per le retroproiezioni, assieme ad ampie immagini riprese guidando di notte per le strade di New York, sono realizzate dagli operatori Patrick Turley, Arthur Jafa e Malik Sayeed²¹⁷. L'atmosfera onirica era resa più dall'illuminazione che dalle scenografie. Sono state realizzate molte *maquettes*²¹⁸ prima di giungere alle scenografie definitive. Piacevano a Kubrick perché poteva inserirvi la sua macchina fotografica a 35 mm e scattare delle foto²¹⁹. “Non

²¹⁴ Vincent Lo Brutto, *Stanley Kubrick. L'uomo dietro la leggenda*, Il castoro, Milano, 2009, p.514.

²¹⁵ The Mansion House, Luton Hoo, Luton, Bedfordshire LU1 3TQ.

²¹⁶ Les Tomkins a Ciment, Michel Ciment, *Kubrick*, Rizzoli, Milano, 1999, p.277.

²¹⁷ Lo Brutto, op. cit., p.514-515.

²¹⁸ Per *Shining* si era servito di numerose *maquettes*. Kubrick si era reso conto del loro potenziale quando vengono costruite di dimensioni piuttosto grandi.

²¹⁹ Si noti come il regista non abbia perso l'abitudine di regalare macchine fotografiche ai suoi collaboratori. “[...] alla fine della lavorazione mi ha regalato una macchina fotografica. Era la prima volta che mi faceva un dono fuori dalle festività, e sono rimasto assai commosso. Quando facevamo assieme i sopralluoghi, lui si serviva ogni tanto della mia macchina fotografica, che però gli creava molti problemi essendo automatica. Preferiva la sua, che gli permetteva di effettuare la messa a fuoco. Offrendomi la

guardava tanto le *maquettes* quanto le foto che aveva scattato! Riteneva di potersene fare un'idea assai migliore, un atteggiamento che rimanda alla sua gioventù, quando aveva lavorato come fotografo²²⁰. Kubrick non ha mai accennato a una visione d'insieme. Si lavorava su ogni singola scena separatamente. Vengono realizzati molti disegni al computer con la riproduzione delle stanze in vista dei movimenti della macchina da presa.

Eyes Wide Shut si presta all'analisi che intercorrono tra pellicola e arti visive a iniziare dall' *incipit*.

IV.5.2 L' *incipit*.

Prima dei titoli di testa, una manciata di secondi, troppi e troppo pochi allo stesso momento, permettono allo spettatore *voyeur* di curiosare in un interno in cui un corpo femminile, di schiena, si toglie un abito nero. La perfezione di quel corpo fa lavorare i bulbi oculari, affaticandoli, tra l'estasi e la ricerca di imperfezioni che ne possano dichiarare la natura carnale, materica. La visione è improvvisamente interrotta, la nudità è esibita ma resa inaccessibile, il desiderio è alimentato e interdetto. Più che un corpo, Alice²²¹ è un archetipo, l'emblema dell'intero film: nuda, in posizione eretta, le braccia e le gambe che formano angoli simmetrici in un movimento che risulta contemporaneamente coreografico, semplice, armonioso. Questi 8 secondi stabiliscono la forza del suo personaggio e grazie ad altri particolari della scenografia, segnano l'entrata in un mondo caratterizzato da un *design* molto curato e simbolico. L'inquadratura, caratterizzata da coppie di colonne ai lati, fa assumere alla stanza le forme di un tempio al cui centro, la Venere/Kidman, rappresenta la divinità²²². Quest'immagine richiama alcune fotografie scattate da Kubrick per la rivista «Look», in particolare quello con la modella nuda, di schiena, seduta che posa per gli studenti dell'Università Columbia a New York (tavola 5 figura K.PH.6) e quello che vede pittore e modella in pose speculari, uno di fronte all'altro, dove il nudo di schiena è estremamente simile a quello di Nicole Kidman (tavola 3 figura K.PH.1). Kubrick sembra giocare con le facoltà percettive dello spettatore mettendolo in dubbio circa la sostanza di questo corpo perfetto: Donna o Dea? L'architettura atemporale in cui Alice si sta spogliando e il suo corpo sono i mezzi attraverso cui il regista ci immerge nel regno dell'ambiguità e del sogno. Lo stesso abito nero che Alice indossa per la festa degli Ziegler rappresenta l'unione di contrari: simbolo della donna rispettabile ma che vuole sedurre. Questo modello di John Galliano²²³ è una contemporanea rivisitazione degli abiti femminili stile Impero di cui Joséphine de Beauharnais, moglie di Napoleone, fu icona di stile, senza dimenticare le splendide collezioni della sartoria parigina di Paul Poiret negli anni Venti del Novecento. Alice indossa un abito atemporale a vita alta le cui maniche, lunghe oltre i polsi, rievocano lo stile dei poemi

macchina fotografica mi ha detto: 'Non dimenticare di portarla con te quando lavoreremo di nuovo assieme, così potrò usarla io"', Les Tomkins a Michel Ciment, op. cit., p. 280.

²²⁰ Les Tomkins a Ciment, Michel Ciment, op. cit., p.276.

²²¹ Interessante ricordare che durante la lavorazione di *2001*, in un momento delle varie fasi di elaborazione della sceneggiatura, a un capsula spaziale viene dato il nome Alice; Arthur C. Clarke, *The Lost Worlds of 2001*, Signet, 1972, p.154.

²²² Andrew Stewart, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge University Press, New York, 1997.

²²³ Dichiarazione in forma privata della costumista Marit Allen.

cavallereschi²²⁴. Lo stesso soprabito nero a *redingote* non si allontana dalla *robe en chemise* dell'epoca Direttorio cui vennero presto aggiunte caste maniche lunghe strette a guanto. Alice, nella sua canottiera²²⁵ e slip color panna, mentre confessa a Bill il suo desiderio per un altro uomo, ricorda ancora Joséphine nelle “maglie a corpo” dell'epoca: corpetti in maglia di seta color carne che le donne furono ben presto costrette a portare sotto i trasparentissimi e audaci abiti stile Impero. Come ricorda Jan Harlan e come abbiamo avuto modo di analizzare nei dettagli nel capitolo dedicato al *Napoleon*, il progetto su Napoleone è sempre rimasto nell'immaginario di Kubrick che ha definito la vita sessuale di Bonaparte “degnata di Arthur Schnitzler”.

Le dichiarazioni della costumista Marit Allen²²⁶ a Michel Ciment svelano alcuni particolari sulle scelte artistiche del regista coerenti con l'intero impianto stilistico del film. Per gli abiti della prostituta che Bill incontra per strada l'unica indicazione iniziale che il regista le ha dato è stato il termine “grafico” poi sviluppato in “geometrico”. Sia la pelliccia indossata da Domino²²⁷ che il succinto abito in tinta unita sono caratterizzati da un marcato geometrismo. Per i perizomi indossati dalle ragazze dell'orgia Kubrick ha espresso esigenze molto particolari. La costumista ha fotografato centinaia di modelli spaziando dai sex-shop, alle catene di negozi con merce a buon mercato fino alle boutiques alla moda di Londra e New York. Il regista non rimane soddisfatto del modello scelto da lui stesso e indossato dalle ragazze all'inizio delle riprese e li fa modificare artigianalmente al settore costumi guidato dalla Allen. Tutti i costumi per la sequenza dell'orgia sono stati indossati dagli attori, quindi fotografati dalla Allen e quindi scelti dal regista. I colori vengono scelti seguendo un'atmosfera cromatica molto precisa nella mente del regista che voleva colori ricchi e forti. Ha preteso che ci fossero colori religiosi come il rosso e il viola²²⁸. Le maschere²²⁹ sono state fatte arrivare tutte da Venezia. La costumista ha dovuto fotografarle tutte seguendo le scrupolose indicazioni del regista: “di giorno, a 35mm, no Polaroid, no flash”. Le foto venivano poi attaccate su grandi pannelli di cartone che Kubrick studiava attentamente e attribuiva ai diversi personaggi del film. Stanley cambiava la composizione delle maschere, i raggruppamenti, isolandone una sola per un primo piano. Spesso le faceva modificare leggermente nel piccolo atelier allestito vicino al *set*. Voleva che dessero un'impressione minacciosa ma senza esagerazioni. In generale rifiutava che i capi di abbigliamento o gli accessori, come le maschere, venissero realizzate apposta per il film, perché secondo lui, questo modo di procedere, avrebbe comportato un elemento di rischio. Preferiva acquistare, avere a disposizione e fere le scelte. Si può notare come

²²⁴ Lo stesso modello di abito viene indossato da Joséphine il giorno dell'incoronazione nella cattedrale di Nôtre Dame. La cerimonia celebrava i suoi sfarzi in una certa atemporalità di un passato indefinibile in cui era evocato lo sfondo *troubadour*.

²²⁵ Si tratta del modello dell'azienda svizzera Hanro n. 1501 classic in cotone, attualmente ancora in produzione.

²²⁶ Marit Allen conosceva già Kubrick negli anni Sessanta quando era redattrice di moda per «Vogue» e Terry Southern era amico di suo marito che era l'agente di Peter Sellers. Nel 1955 riceve una telefonata che fissava un appuntamento presso la casa di Kubrick il quale conosceva i recenti lavori della costumista per *Dead Man* di Jim Jarmusch e apprezzava i film di Nicholas Roeg e *Il lenzuolo viola* per il quale Marit Allen aveva creato i costumi per una storia incentrata su analoghe ossessioni sessuali.

²²⁷ Interessante ricordare che “Domino” è anche il nome della *workstation* di grafica computerizzata, celebre per il suo playback in tempo reale, che Dennis Muren fa conoscere a Kubrick il quale voleva realizzare da solo gli effetti speciali di *A.I.*; Serafino Murri, *In morte di un rivoluzionario manierista*, «Close Up», n.7, anno 3, maggio-luglio 1999, pp.43-69.

²²⁸ Dichiarazione di Marit Allen contenuta in Mauro Di Flaviano, Federico Greco, Stefano Landini, *Stanley & Us*, Lindau, Torino, 2001, p.128.

²²⁹ Una maschera greca in pietra sovrasta il letto in cui muore Lou Nathanson. Maschere africane sono presenti nella stanza in cui Bill e Domino trascorrono del tempo. Bill legge l'articolo che parla del decesso di Mandy in un caffè i cui muri sono ornati da antichi ritratti di donna sulle note del *Requiem* di Mozart.

Kubrick, nell'ultimo decennio del Novecento, preferisca lavorare ancora in modo artigianale, scattando fotografie, appendendole e spostandole personalmente conservando un forte contatto fisico con gli strumenti della sua arte. Avrebbe potuto usare un computer per visualizzare, catalogare e modificare le maschere invece rinuncia completamente, almeno in fase progettuale, all'aiuto della tecnologia disponibile. Un lavoro estenuante è stato fatto sui manichini nel negozio di Milich. La loro disposizione veniva cambiata continuamente in rapporto alla macchina da presa perché dovevano ingannare la prospettiva. Per gli abiti di Milich, la sceneggiatura indicava semplicemente una vestaglia ma Kubrick, incurante dei contenuti sul progetto cartaceo²³⁰, indica alla costumista di fargli indossare dei pantaloni, una camicia e un paio di scarpe. La Allen fotografa Rade Sherbedjia in ventisette abbigliamenti diversi, quattro dei quali erano vestaglie antiche e strane. Poi attacca le foto sul pannello e lo posiziona vicino alla sua porta. Kubrick opta per una vestaglia. Lo stesso modo di procedere si ha per la scelta dei costumi da fare indossare ai manichini nella galleria di Milich. Per il personaggio di Nicole Kidman l'idea iniziale era molto diversa da quella finale. Alice avrebbe dovuto assumere lo stile di Anya, la figlia maggiore del regista: un po' hippy, con fiori ricamati. Nicole non si sentiva a suo agio in quel tipo di abbigliamento e preferiva essere una donna elegante della New York di oggi. Stanley ritaglia da un giornale una fotografia della Kidman con un abito nero e una camicia bianca e pone le basi per uno "stile classico e atemporale"²³¹.

IV.5.3 Alice e Bill allo specchio.

Eyes Wide Shut ha molti punti di contatto con le arti visive sia a livello narrativo che a livello iconografico. John Baxter definisce le immagini dell'orgia come veri e propri "affreschi pittorici" in cui emerge uno studio dei colori, delle tecniche e delle scuole di pittura minuzioso e profondo senza dimenticare le radici di Kubrick-fotografo che impostano inquadrature forti in cui cornici, prospettiva e luminosità gareggiano con le varie manifestazioni pittoriche. Una sequenza particolarmente complessa formalmente ma percepita come estremamente fluida e semplice è quella che vede Alice e Tom riflessi a mezzo busto nello specchio della loro camera da letto. Grazie a un abile gioco di specchi la messa in scena di Kubrick fa perdere le coordinate spaziali allo spettatore²³².

L'inquadratura propone una composizione complessa che interrompe le precedenti inquadrature più fluide della sequenza della festa. Sono presenti tre livelli d'inquadratura: il quadro che circonda una fotografia del matrimonio appoggiato sul comò, il quadro dello specchio, il quadro del dipinto sulla destra che rappresenta fiori blu e gialli. Nello specchio vediamo l'immagine di Alice inquadrata da due colonne greche e due quadri appesi al muro dietro le sue spalle, il cui contenuto iconografico è scarsamente identificabile. L'illuminazione, creata dalla lampada posta tra Alice e lo

²³⁰ "Una vestaglia? Perché diavolo dovrebbe indossare una vestaglia? Non badi alla sceneggiatura", dichiarazione di Stanley Kubrick a Marit Allen, riportata dalla stessa a Michel Ciment, op. cit., p.281.

²³¹ Michel Ciment, op. cit., p.282. Murray Melvin, il reverendo Runt di *Barry Lyndon* parla di classicità e atemporalità anche per un film solo apparentemente creato sulla base di soli dipinti del XVIII secolo: "Era un processo per eliminazione. Si eliminava sempre di più come nelle immagini che Stanley crea. Sono molto simili a immagini classiche: non c'è nulla di superfluo nelle sue inquadrature. Tutto ha un significato", Mauro Di Flaviano, Federico Greco, Stefano Landini, *Stanley & Us*, Lindau, Torino, 2001, p.177.

²³² Julian Rice, *Kubrick's Hope: discovering optimism from '2001' to 'Eyes Wide Shut'*, The Scarecrow Press, 2008, pp.44-52.

specchio, tende ad attirare la nostra attenzione prima sull'immagine di Alice riflessa nello specchio che sul corpo reale. Kubrick fa vacillare le facoltà percettive spettatori all'introducendo Bill nell'inquadratura, non fisicamente ma tramite il suo riflesso nello specchio. Un leggero *travelling* avanti riassetta l'inquadratura facendola coincidere con i limiti dello specchio. Gli altri quadri di riferimento secondari escono dall'inquadratura principale. Il riflesso contenuto nello specchio diventa poco a poco la vera immagine di Bill e Alice, la sola chiaramente visibile grazie all'illuminazione della lampada. Quando Bill inizia ad abbracciare Alice la macchina da presa si avvicina ulteriormente escludendo il corpo di Bill dall'inquadratura. Non vediamo altro che il suo riflesso nello specchio. Kubrick sceglie una modalità destabilizzante per lo spettatore: il volto di Alice sullo stesso asse della macchina da presa provoca una perdita di riferimenti spaziali. Il piccolo passo in avanti compiuto dalla macchina da presa fa sparire i bordi dello specchio e porta a chiedersi se ciò che vediamo è il corpo di Alice o il suo riflesso. Kubrick in questo modo si rivolge direttamente allo spettatore grazie all'intermediazione dello sguardo di Alice mettendolo nella posizione di *voyeur* poiché lo sguardo riflesso non è rivolto a lui direttamente. La composizione dei piani colloca la nudità di Alice in un contesto che non è mai naturale ma sempre improntato su referenti teatrali, pittorici o cinematografici. Il corpo di Alice è carico di erotismo nonostante la precedente discussione e la conseguente distanza che si era instaurata tra i due sposi.

IV.5.4 Eyes Wide Shut e le arti visive.

La sequenza dell'orgia che dovrebbe essere impostata su un alto tasso erotico, comunica un sentimento di freddezza e distanza. Le ragazze che partecipano all'orgia hanno movenze sonnamboliche e fanno pensare, con la loro postura ieratica, a delle statue animate in contrasto con la dimensione erotica della sequenza. Frederic Raphael dichiara che Kubrick gli ha fatto spedire da Tony Frewin una serie di fotografie erotiche di Helmut Newton allo scopo di stimolare la sua immaginazione per la stesura della sceneggiatura²³³. Lo scrittore si riferisce agli scatti che ritraggono accurate composizioni formali in cui una o più donne completamente svestite²³⁴ sono osservate da uomini in abito da sera. In aggiunta, come fonte di ispirazione, Raphael riceve riproduzioni di quadri di Egon Schiele e di Klimt²³⁵. Anche nel corso della stesura di questa sceneggiatura Kubrick non sembra interessato alle parole e alle capacità linguistiche dello sceneggiatore che viene sollecitato ad utilizzare la voce fuori campo per dire quelle cose che avrebbero richiesto del dialogo superfluo. Raphael dichiara:

Filmare era il suo unico modo per esprimersi artisticamente. Per un regista come Kubrick interessato più alle immagini che allo sviluppo drammatico, il grande vantaggio della voce fuori campo era che non condizionava la scelta di cosa fare vedere sullo schermo. L'immagine fotografica, immobile o quasi, era il cuore della sua visione cinematografica. La densità e la cura nella composizione dell'inquadratura che caratterizzano la sua opera non hanno molto a che vedere con il movimento. Le mie idee mettono in crisi la sua convinzione che un'opera d'arte può essere il prodotto della combinazione di una serie di elementi finiti²³⁶.

²³³ Frederic Raphael, *Eyes Wide Open*, Torino, Einaudi, 1999, p.112.

²³⁴ Il più delle volte indossano solo un paio di tacchi a spillo.

²³⁵ Frederic Raphael, op. cit., p.113.

²³⁶ Frederic Raphael, op. cit., p. 122 e 143.

Alcune dichiarazioni del fotografo Helmut Newton mettono in luce i punti di contatto tra i due artisti fotografi e sottolineano quanto Kubrick sia rimasto un fotografo. Newton risponde a domande sulla differenza fra cinema e fotografia, sull'impressione di freddezza comunicato dai suoi scatti e sull'erotismo:

Fotografia e cinema non hanno nulla a che fare. Non c'è nessun grande fotografo che sia diventato un grande cineasta. Per poter essere un buon regista devi avere "il complesso del potere".
(Laura Leonelli, «Epoca», 24 settembre 1989)

Nelle mie foto non c'è emozione. È tutto molto freddo, volutamente freddo. Mi tengo lontano dal romanticismo. Al massimo un barlume di sentimentalismo. Mi si accusa di essere crudele. Ma nelle mie fotografie non c'è violenza. C'è la violenza dei corpi, la violenza del fisico in quanto tale, mai la violenza contro qualcuno.
(Ludovica Ripa di Meana, «Europeo», 16 dicembre 1980)

Il mio lavoro è il prodotto di una cultura cosmopolita, occidentale, totalmente capitalistica.
(Chiara Bezzi, «Amica», 10 febbraio 1986)

È difficilissimo creare immagini erotiche. Meno si mostra meglio è. È per questo che considero Schnitzler uno scrittore interessantissimo. Costruisce situazioni sessualmente molto pesanti senza descrivere nulla di più che un bacio o uno sguardo.
(Laura Leonelli, «Epoca», 24 settembre 1989)²³⁷.

La ieraticità delle ragazze che partecipano al rito e all'orgia richiamano statue arcaiche greche che con la loro compostezza e severità rappresentano un puro concentrato di forze inesprese pronte ad esplodere e materializzano tra i comuni mortali in forme antropomorfe poteri divini e soprannaturali. Tipologie come quelle del *kouros* concentrano stasi e movimento in una postura che avvicina il corpo umano a quella di un parallelepipedo, concretizzando visivamente la preferenza del regista per la simmetria e la regolarità. Le prostitute indossano maschere che le rendono identiche e anonime. I loro corpi nudi sono perfetti come quelle di indossatrici e risultano innaturali. Questa sequenza ha lo stesso impatto percettivo delle *performance* organizzate da Vanessa Beecroft, reali e irreali allo stesso tempo caratterizzate da una potenza coloristica e compositiva di un grande dipinto figurativo senza esserlo. Sequenza e *performance* hanno la presenza spaziale di una scultura e citano la storia dell'arte, la storia del cinema e la moda rendendo possibile inserire queste manifestazioni artistiche all'interno di correnti come la Minimal Art o il Concettuale²³⁸. La presenza di donne nude al cospetto di uomini vestiti aveva già fatto estremo scalpore al Salon des refusés²³⁹ del 1863 quando venne esposto *Colazione sull'erba* di Manet. Il dipinto era ispirato a due fonti diverse: la realtà contemporanea e la pittura di epoche passate. Il tema è una scena pastorale debitrice verso il *Concerto campestre* di Giorgione²⁴⁰ ma mentre nel quadro del Louvre la nudità era emblema di virtù e unione con la natura, nell'età moderna rappresenta la violazione del decoro sessuale e riduce lo spettatore a *voyeur*. Sono soprattutto le dimensioni ambiziose della tela di Manet che

²³⁷ Lorenzo Merlo (a cura di), *Helmut Newton: new images*, Grafis, Bologna, 1989, pp.12-14.

²³⁸ *Vanessa Beecroft. Performances 1993-2003*, Milano, Skira, 2003, catalogo della mostra itinerante tenuta nel 2003-2004 al Castello di Rivoli, Museo d'arte Contemporanea.

²³⁹ L'esposizione del quadro di Manet causò uno scandalo di dimensioni nazionali che provocò il famoso giudizio di Napoleone III: "Cette peinture offend la pudeur".

²⁴⁰ Opera che ha la sua fonte di ispirazione nel *Giudizio di Paride* di Marcantonio Raimondi.

causano scalpore. L'*Olympia*, presentata al pubblico nel 1864 ma dipinta nel 1863, il nudo femminile innaturalmente irrigidito collega i piaceri sessuali sfrontatamente esibiti dal corpo nudo che si offre senza pudicizia alle malattie trasmesse per contagio sessuale che caratterizzavano gli anni di libertà e spensieratezza della classe abbiente e benpensante. Manet non è un impressionista per la presenza degli uomini vestiti di scuro che vanno a costituire un'unica macchia cromatica e per il colore che, se pure steso a colpi di pennello irregolari, è compatto. L'atmosfera è evocata grazie al contrasto tra ampie zone di colore contrastanti²⁴¹. L'avanzato studio di Meyer Schapiro²⁴² allinea alcuni elementi appartenenti allo pop art alle opere di Courbet e Manet: la rappresentazione di tipo piatto e frontale che nell'arte contemporanea vengono associate all'arte naïf, una preferenza per zone piatte di colore puro e uniforme rigorosamente limitate da contorni marcati e un'esplorazione delle aree del gusto popolare e del kitsch in passato considerate al di fuori dell'ambito delle belle arti. Manet, come Kubrick, fanno ricorso a immagini e formule compositive e coloristiche tratte da fonti popolari – e non – preesistenti.

La preferenza di Kubrick per le strutture regolari e simmetriche è collegata alla trattatistica e alla creazione artistica a sua volta ispirata agli elementi naturali. Non si può dimenticare un particolare solo apparentemente marginale: l'albero²⁴³ preferito dal regista – e inserito più volte nei dipinti della moglie Christiane (tavola 87 figura CHR.1) – è un'Araucaria la cui caratteristica principale è la simmetria e la regolarità di crescita. Étienne-Louis Boullée²⁴⁴ si chiede se l'architettura, nei suoi principi di regolarità e armonia, sia un'arte di pura fantasia e invenzione o i suoi principi costitutivi originino dalla natura. L'architetto considera l'arte della caricatura come giochi dell'immaginazione che eccedono la regolarità compositiva, cara al Settecento, e ne mostra le aberrazioni. Le caricature, per quanto esempio di deformazione, originano comunque dagli oggetti della natura. La bellezza risiede, secondo Boullée, negli oggetti che hanno una maggiore analogia con la nostra organizzazione interna²⁴⁵. Il corpo sferico viene considerato come sintesi di tutte le proprietà dei corpi e il suo essere ai nostri occhi maestoso è dovuto ad alcuni fattori: la forma semplice, la superficie priva di interruzioni, l'esatta simmetria, la perfetta regolarità, il maggiore sviluppo il profilo piacevole e gli effetti di luce che da esso originano²⁴⁶.

IV.5.5 La sceneggiatura e le arti visive.

²⁴¹ Fred Licht, Manet, Jaca Book, 1998, p.37 e 69.

²⁴² Meyer Schapiro, *Courbet and popular imagery. An Essay on Realism and Naïveté*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», IV, n. 3-4, April 1941, July, 1942.

²⁴³ Il rapporto tra Kubrick e le specie arboree non è stato sempre di rispetto. Andrew Birkin, in Africa per gli scatti dell'Alba dell'Uomo, racconta che il regista chiese di fare tagliare e trapiantare, dietro pagamento di una ingente bustarella ad autorità locali, alberi africani millenari e protetti di chi Kubrick amava la forma ma che voleva avere come sfondo in un altro paesaggio. Gli alberi sono poi stati distrutti; dichiarazione rilasciato alla rivista «Studio», n. 144, aprile 1999, contenuta in Michel Chion, *Un'odissea del cinema: il '2001' di Kubrick*, Torino, Lindau, 2008, p.44.

²⁴⁴ Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, a cura di Alberto Ferlenga, Torino, Einaudi, 2005.

²⁴⁵ Boullée, op. cit., p.16.

²⁴⁶ *Ivi*, p.17.

L'analisi della sceneggiatura²⁴⁷ permette alcuni interessanti spunti di approfondimento circa i rapporti tra le varie sequenze e le arti visive. Non si accenna a un *incipit* come quello analizzato ma la prima immagine è quella dell'interno notte del soggiorno di un appartamento di Central Park West in cui la bambina di sette anni di nome Helena e la baby-sitter stanno guardando la televisione immerse in un'accogliente atmosfera natalizia. Nella sceneggiatura non è specificato il nome del "TV show" che Helena desidera guardare prima di andare a dormire. Sembra che Kubrick abbia lasciato in sospeso un punto cui voleva attribuire un significato simbolico preciso. La scelta finale cade sul balletto classico dello *Schiaccianoci*. Lo *Schiaccianoci* è un balletto con musiche di Čajkovskij²⁴⁸ su indicazioni del coreografo Marius Petipa e successivamente quelle del successore Lev Ivanov, commissionato dal direttore del Teatro di Mosca su richiesta specifica dei regnanti russi. La storia è tratta dal racconto *Lo schiaccianoci e il re dei topi* di E.T.A. Hoffmann del 1816 ma non nella sua forma originale perché troppo cruenta. Il racconto ripreso dal libretto si basa sulla revisione di Alexandre Dumas. La versione originale del balletto di Marius Petipa è divisa in due atti. Nel primo, durante la vigilia di Natale, agli inizi del XIX secolo, il sindaco organizza una festa per i suoi amici e per i loro figli. In attesa dei regali, i bambini danzano quando arriva il signor Drosselmeyer, un amico di famiglia che porta i doni e li intrattiene con giochi di prestigio riuscendo a superare la diffidenza e il timore iniziale dei piccoli. A Clara regala uno schiaccianoci a forma di soldatino che Fritz, il fratello di Clara, rompe per dispetto. Arrivano i parenti. Tutti danzano a lungo. Clara, stanca e felice, si addormenta e inizia a sognare. È mezzanotte e tutto intorno a lei inizia a diventare un mondo di fantasia: una miriade di topi irrompono e cercano di rubarle lo schiaccianoci che si anima e partecipa alla battaglia con i soldatini di Fritz. Lo schiaccianoci vince il confronto, si trasforma in un principe e porta Clara in una foresta innevata. L'Atto si chiude su un Valzer di fiocchi di neve. Il secondo Atto si apre nel Regno dei Dolci nel cui Palazzo li riceve la Fata Confetto. Il balletto si chiude con un Valzer. Il sogno finisce. Clara si sveglia, ripensa al suo magico sogno e abbraccia il suo schiaccianoci. Nel film Helena indossa sopra al pigiama, il tutù e le scarpette da danza classica. Alice le concede di vedere lo *Schiaccianoci* permettendo alla figlia di inoltrarsi nei territori inesplorati e misteriosi del sogno. Le fiabe aprono al mondo dell'inconscio e preparano ad affrontare la vita. La versione di Nureyev è un accurato e coraggioso approfondimento dei risvolti psicanalitici e individua nell'avventura notturna di Clara un'iniziazione all'amore che trasformerà la bambina in donna. Il finale, comune a tutte le versioni del balletto, celebra l'amore e il matrimonio: i due giovani, alla fine del percorso onirico, si ritrovano cresciuti e pronti a vivere il futuro insieme. Alla festa degli Ziegler Kubrick annota alcuni particolari che poi, su pellicola, prendono forme diverse:

²⁴⁷ La sceneggiatura analizzata era reperibile in rete nel 2001 sul sito www.screentalk.org. Non è datata ma i contenuti fanno presumere che si tratti di una delle ultime stesure prima delle riprese. Le sceneggiature dei film di Stanley Kubrick pubblicate non sono disponibili nelle librerie italiane, più facile risulta il reperimento online. La sceneggiatura di *Arancia meccanica* pubblicata da Screen Press del 2000 è la ristampa della sceneggiatura di *A Clockwork Orange* redatta da Kubrick stesso e corredata dalle immagini del film in bianco e nero, fotogramma per fotogramma, con le battute riportate di ogni personaggio, in inglese. Era stata edita originariamente da Ballantine Books nel 1972. Questa nuova edizione presenta alcuni errori di stampa come fotogrammi erroneamente ripetuti e battute fuori posto. La sceneggiatura di *Full Metal Jacket* edita da Knopf nel 1987 è ricca di fotogrammi a colori dal film. Nell'introduzione Michael Herr racconta la sua collaborazione con Kubrick. Fuori catalogo, reperibile solo usata. La sceneggiatura di *Eyes Wide Shut* edita dalla Warner nel 1999 è una sceneggiatura desunta.

²⁴⁸ Le musiche sono state composte tra il 1891 e il 1892.

ANOTHER FABULOUS ROOM – A LITTLE LATER

Bill and Alice, carrying champagne glasses make their way through the glitterati.

They stop to admire the 17 foot Christmas tree trimmed with colored lights and antique ornaments.

Il termine “glitterati” si riferisce agli effetti di luce “artigianali” descritti dalla direttrice del Luton Hoo e gli “antique ornaments” vengono invece visualizzati nella scultura a ornamento della splendida scalinata elicoidale che ha come soggetto il bacio tra Amore e Psiche di canoviana memoria. Le due ragazze che conversano con Bill dichiarano di essere due modelle²⁴⁹. Una delle due, Nuala, dice che il suo nome non è di origine hawaiana come chiesto da Bill ma “an agency name” ribadendo la spersonalizzazione dei corpi delle *mannequin*. Alice, nella sceneggiatura era “an editor at a publishing house but they went broke”. Les Tomkins, lo scenografo, afferma che Kubrick ha trasformato Alice nella direttrice di una galleria d’arte per giustificare la presenza dei quadri di Christiane alle pareti²⁵⁰. L’affascinante uomo dal marcato accento ungherese che flirta con Alice la invita a vedere gli Impressionisti al piano di sopra, in particolare si riferisce a due Bonnard:

SZABO

Victor and Illona have a fabulous art collection.

ALICE

They do, don’t they.

SZABO

Have you ever seen the Impressionist stuff upstairs?

ALICE

I don’t think so.

SZABO

There are a couple of magnificent Bonnards up there.

ALICE

Are there?

SZABO

Do you like Bonnard?

ALICE

Yes, I do.

²⁴⁹ La sequenza sembra originare più dai diari e lettere di Schnitzler che da *Doppio sogno* : “Quanto a Fridolin, appena entrato in sala era stato salutato come un amico atteso con impazienza da due maschere in domino rosso che non era riuscito a identificare, sebbene esse conoscessero con sorprendente precisione ogni specie di storielle dell’epoca in cui era studente e praticante in ospedale. Si erano allontanate dal palco in cui lo avevano invitato con insinuante gentilezza, assicurando che sarebbero tornate poco dopo e senza costume, ma erano restate via così a lungo che Fridolin, impazientitosi, aveva preferito scendere in platea sperando d’incontrare di nuovo quelle due ambigue figure”. Schnitzler riporta notizie autobiografiche più simili all’impostazione iconografica del film: “Fra il pubblico che si appresta a uscire ci sono realmente un paio di soggetti per strada [...] e io vengo subito affiancato da alcune signore a me sconosciute che mi prendono sottobraccio e dichiarano di volermi “salvare”. La signore sembrano molto contente per la coincidenza che le ha fatte diventare le mie accompagnatrici sottobraccio”; *Arthur Schnitzler. Diari e lettere*, Le Comete, Feltrinelli, ..., p. 24. Anche la frase di Milich a Bill circa i manichini che sembrano vivi ha le sue radici dai diari di Schnitzler: “La sensazione di trovarsi tra i costumi di un affitta-maschere, che a tratti si muovono e agiscono come fossero persone vere”, Roberta Ascarelli, *Arthur Schnitzler*, Pordenone, Studio Tesi, 1995, p.17.

²⁵⁰ Michel Ciment, op. cit., p.277.

La collezione di Impressionisti si trasforma nel film nella collezione di bronzi del Rinascimento. L'arte è ridotta a pura merce di scambio e occasione di metafore a sfondo sessuale. La mercificazione delle arti e il collegamento tra arte e piacere e desiderio sessuale è stato trattato ampiamente da Thomas Rowlandson²⁵¹. Sandor Szavost evoca i fantasmi dell'Overlook nei modi di fare e nel modo di parlare decisamente anacronistico e possiede un atteggiamento predatorio tipico dell'ambiente in cui si trova. Si offre di aiutare Alice grazie alle sue conoscenze nel campo dell'arte – friends in the art game – e la invita al pino di sopra per ammirare la collezione privata di bronzi rinascimentali di Victor. Il riferimento agli Impressionisti e in particolare a Bonnard non è affatto casuale. Il catalogo che raccoglie i dipinti di Christiane Kubrick introdotto da Marina Vaizey, critica d'arte del «Sunday Times» di Londra e edito dalla Warner Books, riporta le seguenti notizie biografiche:

Yet Kubrick eschews symbolism, denies the restriction of one theory or another. For an artist who was brought up in Germany and lived in America and England, the most profound influences on her life are the great French painters who ushered in the modern era. She works very often on a large scale, alternating happily with small drawings, etchings and watercolors, particularly those done outside, often when the artist is travelling. Both these aspects of her work, as well as its affinities with theatre, help to suggest that Kubrick is working in a context which has strong affinities with the French *intimistes*, Bonnard and Vuillard. Her paintings also create and impose patterns, at times bringing to mind the resolute, robust patternings of Matisse and Cézanne.

Today, Bonnard and Vuillard are increasingly recognized as great painters. Once the very charm of their work was held against them, as though to be so agreeable must by definition diminish their achievement, thus leaving out entirely, say, the tradition which correctly helps us assess Chardin and Vermeer as great painters.

Bonnard and Vuillard not only painted their surroundings, but created them. Each made, in different ways, their own private domestic stage sets, creating bewildering, fecund and fertile patternings for the sheer pleasure of synthesizing them into order. Both made great screens of paintings, decorative schemes, and both were involved with the world of the theatre. Both were draughtsmen, printmakers, illustrators. Both always painted and portrayed the domestic, moments of repose and affection.

[...]

Unlike Bonnard and Vuillard whom I believe in many powerful ways to be her most direct antecedents – although, indeed, like Bonnard and Vuillard, and indeed any artist, she has in her visual vocabulary an acute awareness of much art from many places, and over some centuries – she does not place the human figure, or in any event does so rarely, at the center of her canvas²⁵².

L'immagine di Alice, nuda con i gambalotti neri che le arrivano al ginocchio e i capelli raccolti è il soggetto preferito per l'investigazione pittorica dei postimpressionisti e soprattutto degli intimisti Vuillard e Bonnard. La versione disincantata di Toulouse-Lautrec non sceglie attrici provocanti o giovani donne che stanno scoprendo la loro bellezza ma una prostituta non più giovanissima, appesantita e stanca. Kubrick si allinea con la pittura Impressionista e trasporta su un mezzo di comunicazione visiva diverso gli stessi contenuti pittorici.

Quando Bill viene accompagnato da un maggiordomo al piano superiore da Ziegler, in difficoltà con la ragazza in overdose, la sceneggiatura ce lo mostra per la prima volta mentre apre la porta e accoglie Bill all'interno di una non specifica stanza in pantaloni e canottiera. La ragazza è semi svestita e la sceneggiatura indica un'inquadratura per i "cocaine paraphrenalia" sul tavolo. La pellicola mostra una scelta iconografica meno

²⁵¹ Allen Samuels, *Thomas Rowlandson and the Business of Art*, in Hölzgen, Daly, Lottes, *Word and Visual Imagination: studies in the interaction of English Literature and the visual arts*, Erlangen Univ. Bibliothek, Erlangen-Nurnberg, 1988, pp.209-221: "The sex negotiations and the art negotiations become indistinguishable: the market for the one is the market for the other".

²⁵² *Christiane Kubrick. Paintings*, introduction by Marina Vaizey, Warner Books, New York, 1990, pp. 9-10.

generica. Ziegler indossa solo i pantaloni sorretti da bretelle che rimangono appoggiate al suo busto nudo rendendolo ridicolo. La ragazza è completamente nuda e le inquadrature mettono in risalto la sua bellezza statuaria. La posa in cui Kubrick sceglie di presentare Amanda evoca gli studi di nudo di Klimt. Si ricordi che riproduzioni dell'artista viennese sono state recapitate a Frederic Raphael per stimolare la sua immaginazione per la stesura della sceneggiatura. In particolare, tra i disegni di Klimt, uno ricorda la posa del corpo della ragazza (tavola 66 figura E.W.S.4). Il regista carica la connotazione l'inquadratura che vede Ziegler, semi svestito, davanti al dipinto di una giovane donna in evidente avanzato stato interessante distesa. Si tratta del quadro della moglie Christiane intitolato *Paula on Red*²⁵³ che contrasta con gli eventi che si sono svolti in quella stanza poco prima. La scenografia decadente di una stanza da bagno più simile a un soggiorno che a un luogo per la cura del corpo, non fa che accentuare la sensazione di disagio prodotta dall'opposizione tra il corpo di Ziegler²⁵⁴ e quello della donna incinta nel dipinto. Anche uno scatto del giovane Kubrick per la rivista «Look» affronta un'iconografia simile: all'interno di un museo o galleria d'arte, un uomo di profilo osserva con aria interrogativa un dipinto raffigurante una donna nuda distesa il cui volto è celato dal libro aperto che tiene in mano²⁵⁵. Il "Naval officer" protagonista dell'immaginario erotico di Nicole dà inizio a una serie di parallelismi con molti scatti eseguiti da Brassai (tavola 73 figura 17). Il riferimento va a *Conchita con i marinai*, Place d'Italie, Paris 13e, c.1933²⁵⁶ in cui, lo sguardo malizioso della ragazza lascia immaginare sviluppi ulteriori. Il girovagare notturno di Bill per le strade deserte sembra rievocare le atmosfere cupe e claustrofobiche delle strade parigine di Brassai come in *Le plus vieux poste de police de Paris*²⁵⁷. Alcuni scatti raffigurano gli interni di un bordello e sono tutte caratterizzate dalla presenza contemporanea, nell'immagine, di uomini vestiti e donne nude o semi svestite²⁵⁸. L'orgia può avere più referenti iconografici. Le ragazze disposte in cerchio, nude, inginocchiate ricordano una sequenza del film *The Wicker Man*²⁵⁹ e *L'Orgie du Régent* di Brassai²⁶⁰. La sequenza in cui Bill incontra in obitorio la ragazza morta si allontana dalla sceneggiatura che vuole Bill entrare in contatto fisico con il corpo e rimane in uno stato di sospensione in cui eros e thanatos sembrano prendere corpo²⁶¹. Lo sguardo professionale sulla nudità lascia il posto a uno sguardo di desiderio sul cadavere. La lentezza dei gesti, l'assenza di dialogo, la musica d'atmosfera dai toni angoscianti accentuano il significato ambiguo della sequenza. Kubrick sembra suggerire che non è la nudità in sé a suscitare il desiderio ma la natura dello sguardo che si posa su un corpo nudo. Alice è la perfetta incarnazione della Dea o Demone della Secessione dal colorito pallido e azzurrino, dai grandi occhi chiari celesti e i fini capelli rossi (tavola 65 figure

²⁵³ Cat n.CK 0305 b, 180x90, venduto. www.christianekubrick.com. Ne esistono altre due versioni intitolate *Paula 8 months on yellow* e *Paula 9 months on lace*.

²⁵⁴ Si noti che Ziegler, nella sceneggiatura, nella conversazione finale con Bill, gli offre un Napoleon del 1935.

²⁵⁵ La fotografia è intitolata *Looking at Art in New York*, febbraio 1947.

²⁵⁶ Jean-Claude Gautrand, *Brassai 1899-1984: Brassai universal*, Koln, Taschen, 2004, p.85.

²⁵⁷ Paul Morand, *Brassai. Paris la nuit*, Paris, Flammarion, 1987, p.40.

²⁵⁸ *Chez Suzy Rue Grégoire-de-Tours Paris 6e 1932; Una casa chiusa monacale Rue Monsieur-le-Prince Paris 6e 1931; Al Ballo della Horde al «Bullier» Montparnasse Paris 1932*.

²⁵⁹ Film del 1973 diretto da Robin Hardy e appartiene al genere horror. Il sergente Neil Howie, indagando sulla scomparsa di una giovane ragazza arriva su un'isola scozzese. Scopre che gli abitanti sono pagani e praticano degli antichi riti e che la ragazza è ancora viva e prossima ad essere sacrificata. Troppo tardi si accorgerà di essere rimasto prigioniero di un macabro e crudele gioco. Il film è stato censurato a causa di una scena in cui Britt Ekland danza nuda. In parte musical, in parte fiaba pagana e in parte horror, la sceneggiatura porta la firma di Anthony Shaffer ed è stato creato con un budget irrisorio.

²⁶⁰ Paul Morand, op. cit., p.50.

²⁶¹ Il racconto di Schnitzler che più si avvicina a quest'atmosfera è *Notte di primavera in sala d'anatomia*.

E.W.S.1 e E.W.S.2; tavola 67 figura E.W.S.5). È il modello klimtiano della donna legata alle forze della natura, vittoriosa per saggezza, ingegno e coraggio. Alice, come le donne di Klimt sono figure sottili ed eleganti, creature del loro tempo eppure conservano tutte l'atemporalità dell'Idolo. Alice è anche la donna-silhouette delle *shadow lamps* di Erté²⁶². La sequenza finale nel negozio di giocattoli vede la Kidman compiere un gesto denso di riferimenti: il fare silenzio che Alice rivolge a Bill, *signum harpocraticum*, ossia il *nosce te ipsum*. Secondo André Grabar è gesto rituale monastico che esprime la condizione della preghiera che resiste al male sostituendo la parola ordinaria con il mormorio interiore. Come nelle opere di Klimt, anche il finale di *Eyes Wide Shut*, fa prevalere la speranza sulla distruzione e l'amplesso proposto coincide con la salvezza. L'atto sessuale è l'abdicazione consapevole alla superiore coscienza erotica matriarcale. La Donna-Natura, la Grande Madre universale, signora della vita e della morte di cui ogni donna comunque conserva l'enigma. L'uomo è un eroe destinato al fallimento che porta già nel volto inespressivo il segno della sconfitta²⁶³. Nell'Eros sta la verità del mondo. Il "per sempre" negato da Alice non è altro che il rifiuto del "e vissero felici e contenti" tipico delle fiabe. Kubrick suggerisce che l'unica salvezza è la creazione di un legame forte con un'altra persona. Se una coppia ha raggiunto il vero amore adulto non ha bisogno di desiderare la vita eterna. L'*incipit* ci appare ora come il richiamo del regista a tuffarci dentro il quadro, dentro la storia come se fossimo Fritz e Clara perché, ingannevolmente mostra entrambi gli occhi ma il signor Drosselmeyer è lui, non c'è dubbio²⁶⁴.

²⁶² Romain de Tiroff conosciuto come Erté è un *designer* francese che ha realizzato figurini di moda, oggetti d'arte e opere grafiche.

²⁶³ Eva di Stefano, *Il complesso di Salomè: la donna, l'amore e la morte nella pittura di Klimt*, Palermo, Sellerio, 1985, p.52.

²⁶⁴ Antonio Faeti, *Dalla fiaba al perturbante*, .p. 30.

V. L'ATLANTE WARBURGHIANO COME IPOTESI DI LETTURA E CATALOGAZIONE DELLE IMMAGINI KUBRICKIANE

V.1 ABY WARBURG E MNEMOSYNE: PER UNA TEORIA DELL'IMMAGINE

Gli elementi di analisi proposti per lo studio delle immagini dei film di Stanley Kubrick hanno cercato di individuare e catalogare i prestiti cui le creazioni di Kubrick sono debitorici. Il regista dimostra una grande attenzione nell'utilizzo delle fonti figurative: non cita mai in modo prevedibile o riconoscibile perché vuole esaltare e privilegiare i contenuti narrativi. Le immagini appartenenti sia alla cultura alta che alla cultura bassa vengono trattati con identica dignità. Kubrick si dimostra refrattario ad un uso estetizzante fine a se stesso o come sfoggio culturale gratuito. L'inserito – pittorico, scultoreo, fotografico – si declina all'interno di una poetica del *pastiche* e del *kitsch* in una contaminazione giocosa e creativa che non dimentica spunti filosofici, letterari, antropologici, storici e fanta-scientifici. Il grande limite nell'affrontare lo studio e l'analisi dell'immagini kubrickiane sta nella metodologia stessa di paragonare una sequenza o un fermo immagine a un'opera di riferimento anche se si cita in modo completo la storia dell'opera – autore, titolo, data, luogo di conservazione, supporto, misure, tecnica artistica -. Abbiamo potuto evidenziare come spesso, un'immagine del film non sia riferibile ad un'unica opera d'arte ma condensi più momenti artistici e più tecniche artistiche accomunate da un *pathos* comune alle diverse espressioni artistiche che si sono succedute nei secoli dall'antichità ai nostri giorni.

Il rapporto tra Kubrick e la tradizione classica è complesso e inesplorato. La tradizione classica non ha un oggetto definito, un *corpus* chiuso di testi, di immagini, di idee e di simboli, da conservare in modo statico: descrive piuttosto un movimento, un processo dinamico di trasmissione che prevede anche l'alterazione, la reinterpretazione e la reinvenzione, il fraintendimento (volontario o involontario), fino al tradimento dei contenuti e delle forme¹. Monica Centanni definisce “classico” quanto, di epoca in epoca, viene selezionato criticamente e pregiato per il suo valore. Si tratta di una qualifica relativa, dell'esito di un processo critico non determinato una volta per tutte: ogni epoca ha il “classico” che sceglie di definire come tale. Il “mito” classico non è un patrimonio fisso e immutabile ma un repertorio aperto di nuclei di racconto, di frammenti di storie e di immagini che l'artista può riattivare in una nuova forma espressiva per dire, di volta in volta l'attualità del presente. Manipolazione funzionale del repertorio mitico, scarto rispetto al canone (ai canoni), necessità e crisi del procedimento mimetico, assunzione e rifiuto dei modelli, interferenza e contaminazione orizzontale delle fonti: allo schema di relazione originale/copia va sostituita la dinamica archetipo (prototipo)/esemplare. L'originale latita dietro alla varietà delle forme: la creazione artistica recupera e restituisce un sentore frammentario e inquieto di originalità². Un esempio pratico di stratificazione artistica e temporale potrebbe essere l'esempio tratto dalla versione della sceneggiatura di *Eyes Wide Shut* in cui Sandor cita

¹ Monica Centanni (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Mondadori, Milano, 2005, p.3.

² *Ibidem*

“Bonnard”³ quando invita Alice al piano superiore dove Victor Ziegler possiede una nutrita collezione di Impressionisti. Abbiamo già avuto modo di analizzare come Bonnard sia uno dei pittori intimisti cui la moglie del regista si ispira per i soggetti e lo stile dei suoi quadri. Bisogna supporre che Kubrick abbia avuto familiarità con le immagini create da Bonnard. L’artista è un valido esempio di come l’Antico riemerge nella contemporaneità e di come Kubrick abbia operato in modo analogo quando ha creato il personaggio di Alice. *Woman in the Bathroom*⁴ ha il suo precedente più immediato in *Standing Model*⁵ di Seurat e fa confluire l’antico e il contemporaneo. Bonnard presenta il nudo femminile in posizione eretta e frontale facendola somigliare a una scultura. Allo stesso modo, l’ambizione di Seurat è stata quella di ritrarre i contemporanei come gli scultori del fregio del Partenone avevano ritratto i contemporanei di Fidia e il critico dell’epoca, Félix Fénéon, lo equipara agli scultori greci. La piccola tavola in legno dipinta ad olio combina, nell’immagine del nudo femminile, la solidità della scultura e la morbidezza delle carni. Non c’è dubbio che Bonnard condivida con Seurat il desiderio di dare alla figura umana la dignità e l’imponenza dell’arte classica. Nel 1970 il testo di Antoine Terrasse ha concentrato l’attenzione sul modo in cui le pose dei nudi femminili di Bonnard riflettono quelle delle sculture antiche. Nel 1984 Sasha Newman ha evidenziato le fonti antiche specifiche: l’Ermafrodite del Louvre, la Niobe morente, il bronzo egizio del Louvre *Lady Takushit*, la Venere dei Medici, lo Spinario, l’Afrodite accovacciata del Louvre. L’austero profilo del *Nu debout*⁶ del 1920 trae ispirazione dal *Kouros*⁷ indicato da Sarah Whitfield⁸. Bonnard era un assiduo frequentatore del Louvre e assimila i gesti e le pose delle statue classiche e le reintroduce con estrema naturalezza, per una perfetta assimilazione del modello, nei suoi dipinti. Così, i corpi nudi delle splendide ragazze che partecipano all’orgia in *Eyes Wide Shut*, tradiscono il loro *pedigree* scultoreo ma prendono le forme riconoscibili dei corpi delle indossatrici, nuovi idoli moderni della cultura di massa. Ciò che è classico può ridursi ad alcuni principi generali: il “classico” ha uno stretto legame con l’ordinario e si allontana dall’insolito. I suoi elementi costitutivi sono riconosciuti da un’intera comunità nella loro rassicurante “banalità”. I volti dei nudi di Bonnard – così come quelli delle modelle utilizzata da Kubrick – sono cancellati, resi invisibili. Il pittore esclude ogni particolare oscurando volontariamente l’identità. Le mani sono spesso celate allo sguardo e i piedi sono nascosti nelle calzature. Il corpo-oggetto è scelto per la sua struttura essenziale, quasi assimilabile a un parallelepipedo nel caso del regista. Una versione di nudo femminile riflesso allo

³ Katharina Kubrick fa alcune dichiarazioni in forma privata circa l’influenza dell’arte antica sul suo modo di dipingere e nel corso della storia dell’arte in generale e un accenno alla fonte di Chodowiecki per *Barry Lyndon*: “I’m not particularly interested in Greek art and Neoclassicism. I studied greek and roman pottery a bit in school, and there are naturally Greek influences throughout the art worlds of painting and architecture. These ages in art have influenced contemporary painting. There’s not a lot that’s new in art that hasn’t already been done. I am mostly influenced by the XVII century Flemish Spanish and French painters. And of course at art school we were taught about the impressionists. My favourite amongst those are Manet, Monet, Van Gogh, Cezanne, Degas. I am also a fan of Chardin. Berthe Morisot and Mary Cassat are both fine painters. I prefer Cassat. Both Stanley and Christiane have vast libraries. Stanley spent a year doing research. Chodowiecki’s engravings afforded a vastly detailed illustration of the details needed to copy and lend an authentic feel to the film. I’m sure his engravings were only some of hundreds of images used to research the period in which ‘Barry Lyndon’ takes place”.

⁴ Conservo il titolo in inglese poiché i contenuti dell’analisi sono tratti dal testo in lingua inglese di Sarah Whitfield, John Elderfield, *Bonnard*, London Tate Gallery, 1998, p.20. *Woman in the Bathroom*, 1909, olio su tela, 109x57, collezione privata.

⁵ Olio su legno del 1887, 2,5x16, Museo D’Orsay, Parigi.

⁶ Olio su tela, 122x56, collezione privata.

⁷ *Kouros*, 600 a.C. , marmo, h.149, The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, 1932.

⁸ Sarah Withfield, *Bonnard*, op. cit., p.132.

specchio, in particolare, rimanda alla reinterpretazione dell'antico ed evidenzia come, anche solo considerando l'influenza – certa – di Bonnard sull'operare artistico di Kubrick, il tema del nudo femminile riflesso sia uno dei temi più trattati dagli artisti del XIX e XX secolo. *La Cheminée*⁹ raffigura alle spalle della donna che si specchia, un quadro di Maurice Denis esposto al Salon des Indépendants nel 1891 con il titolo *Décor 91*¹⁰. Il gesto della donna è tratto sull'antica scultura della Niobe morente¹¹. Il quadro di Bonnard è omaggiato e citato esplicitamente da Mel Ramos. L'introduzione di Walter Guadagnini al catalogo sull'artista curato dalla Galleria Civica di Modena sottolinea come esista uno stretto rapporto tra quotidianità, riconoscibilità, opera e spettatore. Lo stesso modo di operare di Ramos viene seguito da Kubrick quando sceglie le sue inquadrature per presentare Alice. La straordinaria fortuna critica e commerciale della pop art è fondata sul principio della riconoscibilità delle immagini proposte appartenenti all'universo iconografico quotidiano, a un panorama visivo già consumato, prima ancora di essere incontrato all'interno dei luoghi deputati all'arte. Si tratta di un meccanismo di conferma delle attese dello spettatore, diametralmente opposto a quello messo in atto dalle avanguardie storiche, al quale non viene richiesto lo sforzo di vedere un'immagine nuova, inedita, ma al quale viene proposto di rivedere un'immagine già nota, arricchita dell'aura che – seppure in forma completamente diversa rispetto al passato – avvolge l'opera d'arte. A questo primo livello di riconoscibilità dell'immagine ne segue un secondo: la riconoscibilità dell'artista, il legame tra l'artista e le sue figure¹². Dagli anni Settanta Mel Ramos si concentra sullo studio della modella all'interno dello studio. Le *Drawing Lessons* del decennio successivo convergono sulla tecnica pittorica e sulla storia di questo soggetto all'interno della storia dell'arte. L'indifferenza con cui Ramos transita attraverso i periodi e gli stili, dal neoclassico all'*action painting*, dimostra che è interessato alla persistenza dell'immagine, alla sua disponibilità ad essere manipolata e reintrodotta nel circuito comunicativo sotto una forma diversa da quella originaria. Nei due cicli degli anni Ottanta e Novanta *The Artist's Studio* e *The Drawing Lesson* (tavole 69, 70 e 71) il nudo femminile si configura come pretesto figurativo della composizione. Ramos ricorre alla citazione portata ora alle conseguenze estreme di una ripresa letterale dei modelli di riferimento pur con alcune significative variazioni sia di scala che di tecnica. Lo specchio è utilizzato come espediente retorico per il raddoppiamento dell'immagine, per la *mise en abîme* dei significati prima ancora che dell'iconografia. Ramos cita¹³ Bonnard in *Young Girl Before a Mirror* del 1986. Lo specchio permette, all'interno della stessa tela, la presentazione di due temi canonici della pittura figurativa ossia il nudo in piedi e il nudo sdraiato. Nelle *Drawing Lessons* la superficie si svuota anche dell'ultimo pretesto ambientale costituito dallo studio dell'artista per prosciugarsi fino all'essenziale confronto tra il disegno dal vero e la citazione del disegno d'invenzione. Ramos omaggia la tradizione resa nota dai lavori di Matisse e Picasso del lavoro tra artista e modella. Il Museo Reina Sofia di Madrid espone fino al 28 marzo 2011 la mostra

⁹ Olio su tela, 80,7x126,7, Margoline Collection; Sarah Whitfield, op. cit., p.114-115.

¹⁰ Il dipinto di Denis è registrato come "Décor Nahasch" (Nahasch in ebraico significa serpente) in un blocco di appunti del 1892 che registra donazioni e vendite fatte da Denis. Secondo le dichiarazioni rilasciate in forma privata da Antoine Terrasse, Bonnard ha venduto il dipinto di Denis a un collezionista. Non è mai stato rintracciato e non esistono fotografie. La composizione è conosciuta grazie al disegno e lo studio ad olio riprodotto nel catalogo curato da Sarah Whitfield a pagina 114. Esiste anche un pasello di Vuillard in cui il nudo giace disteso su un divano rosso.

¹¹ Scultura del V secolo a. c., marmo, h.149, Museo Nazionale, Roma.

¹² Walter Guadagnini, *Mel Ramos*, Milano, Electa, 1999, p.5.

¹³ Un esplicito riferimento a Bonnard da parte di Ramos è la litografia del 1979 che omaggia la serie di quadri che raffigurano donne distese dentro la vasca da bagno riprese in *plongée* intitolata *Bonnard's Bath*.

“Atlas” curata da Georges Didi-Huberman e ripropone una riflessione sulla migrazione di temi, gesti e formule patetiche dall’antichità ad oggi. Aby Warburg dedica gli ultimi anni della sua vita, tra il 1925 e il 1929, a un sogno. Ordinare un monumentale atlante in cui le immagini – dall’antichità al Novecento – potessero liberamente dialogare tra loro, suggerendo inattese collisioni figurali¹⁴. Nasce *Mnemosyne*¹⁵, un progetto destinato a rimanere incompiuto. Corpi e gesti transitano dalla classicità alla contemporaneità, cancellando ogni antitesi tra le epoche. Le gerarchie si infrangono e viene spezzata la logica dello sviluppo cronologico lineare. Grazie a un montaggio pre-cinematografico, momenti del passato e del presente vengono tessuti insieme. Attraversando le sale del Reina Sofia si passa da un busto romano di Atlante a un assemblage di Warburg, poi le incisioni di Goya e i ritratti di August Sander, gli schizzi di Jacob Burckhardt e il taccuino occupato da dettagli di statue gotiche di Rosemarie Trockel, gli album del Bauhaus e i collage di El Lissitzky, i pedinamenti di Dziga Vertov e quelli di Guy Debord, le cronache di Robert Rauschenberg e il planetario di Oyvind Fahlström, le riprese naturalistiche di Karl Blossfeldt e quelle di Paul Klee, i meteoriti di Sigmar Polke e le esplosioni solari di Charles Ross, le rovine di John Heartfield e le foto belliche di Warburg¹⁶. Esistono assonanze invisibili, corrispondenze celate. Didi-Huberman, archeologo del sapere attento alle discontinuità e agli intervalli, propone un atlante che, analogamente all’enciclopedia di cui ha parlato Italo Calvino in una delle *Lezioni americane*, non riconduce la conoscenza del mondo a un sistema fermo ma cattura momenti di un’unità frantumata. L’archivio compie una “presentazione sinottica” che scavalca i recinti disciplinari e sceglie non solo dipinti e sculture ma anche fotografie, film, giornali, annotazioni, lettere. Sperimentando una metodologia basata sull’intreccio tra linguaggi, elabora un catalogo che rivela un atteggiamento tassonomico che situa sul medesimo piano temporalità lontane. L’attenzione si concentra sulle connessioni tra le forme. Un impero dei segni governato dalla tecnica del montaggio, inteso come artificio per avvicinare più inquadrature.

A partire da 2001 è possibile, per l’analisi delle sequenze kubrickiane, adottare il sistema di “catalogazione di immagini” scelto dallo storico dell’arte amburghese Aby Warburg (1866-1929) e visualizzato nel suo Atlante intitolato *Mnemosyne*. Lo studioso lo definisce “una storia dell’arte senza testo” in cui cerca di descrivere la migrazione delle forme espressive attraverso la storia delle rappresentazioni. L’Atlante di immagini (*Bilderatlas*) conosciuto con il titolo *Mnemosyne* è un’opera molto discussa e citata ma poco realmente studiata nella sua genesi e nelle sue implicazioni essendo un testo aperto che non ammette chiusure¹⁷. L’Atlante era costituito da una serie di pannelli sui quali Warburg attaccava le immagini /foto, ritagli di giornale, stampe, perfino francobolli) tra le quali riteneva di poter stabilire un rapporto fluido e dinamico (tavole 88, 89 e 90). Lo studio del ricchissimo fondo dedicato a *Mnemosyne* conservato nell’archivio dell’Istituto Warburg di Londra, rivela molteplici versioni dei singoli pannelli e diverse sequenze complessive degli stessi. Se si mette a confronto l’edizione curata da Martin Warnke¹⁸ con le immagini esposte nei vari allestimenti museali, si comprende il diverso

¹⁴ Vincenzo Trione, *Mappe per la memoria. Busti romani, Goya, Bauhaus: un atlante della modernità*, «Corriere della Sera», Domenica 2 gennaio 2011, p.43.

¹⁵ Warburg ebbe a definire il progetto “storia di fantasmi per adulti”.

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ Nicholas Mann, prefazione all’edizione italiana di *Aby Warburg. ‘Mnemosyne’. L’Atlante delle immagini*, a cura di Martin Warnke, edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi, Nino Aragno editore, 2002, pp. VII-XI.

¹⁸ L’edizione di M. Warnke ha il merito di presentare una precisa disposizione seriale dei pannelli e disporre per ognuno di essi di un ordine di lettura che sembra corrispondere alle ultime intenzioni dell’autore e l’aver pubblicato alcune foto che mostrano quale fosse la precisa disposizione dei pannelli nella ellittica sala di consultazione della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg.

carattere esegetico che *Mnemosyne* ha assunto in relazione alle diverse versioni che ne sono state proposte. I pannelli originari non esistono più. Fatti di stoffa nera disposta su una struttura in legno avevano il vantaggio di essere facilmente trasportabili per la loro leggerezza. Solo le riproduzioni fotografiche realizzate da Warburg stesso e una piccola scatola di mollette con cui lo studioso le attaccava sui pannelli, restano a testimoniare la sua idea circa la sopravvivenza dell'Antico. Ernst Gombrich ha indicato in Fritz Saxl colui che suggerì a Warburg l'uso dei pannelli¹⁹. Quando nel 1924 Warburg viene dimesso da Kreuzlingen per recuperare il suo equilibrio psico-fisico, e fa ritorno ad Amburgo, Saxl²⁰ propone di festeggiare la rinascita del maestro con una mostra delle immagini che illustravano i temi principali a cui Warburg aveva dedicato le sue ricerche. In questa occasione nasce formalmente il primo progetto di *Mnemosyne*. Warburg coglie subito i vantaggi di questo sistema, non solo come mezzo per collegare e sviluppare le sue ricerche in ambito visivo senza dover affrontare l'immenso ostacolo della parola scritta ma anche per promuovere la biblioteca nel suo nuovo ruolo pubblico di organizzatrice di mostre storiche o espositive. Nicholas Mann ritiene che Warburg avesse manifestato già molto tempo prima dell'intuizione di Saxl, la propensione a lavorare in questo modo. Tra le carte dell'archivio londinese già il 30 luglio del 1900 una lettera al fratello Max racconta del piacere provato da Warburg nell'identificazione dei personaggi di un affresco del Ghirlandaio attraverso monete, genealogie, codici e altre testimonianze: "In questo mio tentativo adopero lo stesso metodo che avevo imparato a scuola per giocare a scacchi, metodo che consisteva nel trasferire ogni mossa su pezzi di carta. Così ho scoperto come anticipare ogni mossa. Oggi uso la stessa tecnica per le diverse ipotesi dell'identificazione storica"²¹. Dodici anni dopo, nel contesto per i preparativi per il Congresso degli storici dell'arte a Roma, durante la quale Warburg avrebbe presentato la sua interpretazione degli affreschi di Palazzo Schifanoia, si ritrova l'uso dei pezzi di carta. Scrivendo al collega Rudolf Kautsch nel settembre 1912, Warburg propone una tecnica analoga per risolvere i problemi dell'organizzazione dell'orario del Congresso: "sto adoperando un *tableau labil* che mi permette, grazie a pezzetti di carta, di spostare e sistemare le relazioni dei partecipanti a seconda dell'ora e della sala". Questi due accenni, dal punto di vista metodologico, apportano elementi che permettono di ipotizzare che nella formazione intellettuale di Warburg fosse preesistente una disposizione per fronteggiare e "razionalizzare" visivamente alcune questioni concettuali attraverso un certo tipo di tecnica concreta e manuale. Nicholas Mann mette in luce l'ultima fase della gestazione di *Mnemosyne*. Il 22 settembre 1926 Warburg annota nel suo diario: "Ho iniziato a mettere in ordine il materiale visivo per l'Atlante"²². Il significato del progetto viene spiegato dallo stesso storico dell'arte in una lettera del 2 febbraio 1927: "Ho concepito il progetto di mettere insieme i risultati delle mie ricerche, o almeno quelle che hanno a che fare con l'influenza dell'Antico nella cultura europea, in un grande atlante tipologico. Una pubblicazione di questo genere permetterebbe di fornire una solida cornice, pur sempre elastica, a tutto il mio materiale". Un altro appunto, di poco posteriore, conferma quanto detto: "La cornice complessiva dell'Atlante potrebbe essere formulata così: una considerazione scientifico-culturale della forza plasmatrice sopravvissuta dei valori

¹⁹ Nicholas Mann, prefazione all'edizione italiana, op. cit., p.VII.

²⁰ Fritz Saxl (Vienna, 8 gennaio 1890- Dulvich, 22 marzo 1948), storico dell'arte austriaco. La sua formazione avviene prima a Vienna con Max Dvořák poi a Berlino con Heinrich Wölfflin. Nel 1911 entra in contatto con Aby Warburg. Nel 1913 si trasferisce ad Amburgo per lavorare come suo assistente. Combate la prima guerra mondiale sul fronte italiano per quattro anni e nel 1919, ammalatosi Warburg, viene incaricato di occuparsi della biblioteca. Nel 1929 ne assume la direzione e la trasforma in un istituto di ricerca di rilievo internazionale.

²¹ *Ivi*, p.VIII.

²² *Ivi*, p. IX.

espressivi antichi nell'economia spirituale, cioè nell'ambito culturale generale europeo". Saxl, nella relazione inviata a Warburg (allora in Italia) sei settimane più tardi (15 novembre 1927) individua le potenzialità e i limiti del progetto. In questa occasione Saxl ribadisce la sua intenzione di proseguire il lavoro dell'Atlante: "a fondamento ho seguito tre principi: 1. lasciare assolutamente inalterata la struttura intellettuale data; 2. accrescere il numero di esempi, rispetto a quelli già raccolti; 3. cautelarsi riguardo a eventuali sorprese provenienti da materiali sconosciuti"²³. Negli ultimi mesi del 1927 l'orientamento appare già chiaro e in una lettera a Saxl del 22 settembre Warburg definisce il progetto "il nostro gigantesco Atlante". Le iniziali 400 immagini erano diventate 700 disposte su 40 pannelli. Il 18 maggio 1928 Warburg scrive a Saxl: "abbiamo sistemato il nostro Atlante di immagini per il libro *Mnemosyne* su 45 pannelli comprensivi di 700 illustrazioni che sicuramente, lo si voglia o meno, diventeranno almeno 1000"²⁴ e aggiunge che la casa editrice Friedrichsen De Gruyter gli ha inviato il contratto per la pubblicazione. Da questo momento in poi è Saxl che si occupa dei dettagli. Nel 1929, prima della morte avvenuta il 26 ottobre, Warburg abbozza nel diario i titoli per l'Atlante. L'8 aprile scrive: "*Mnemosyne*. Il risveglio degli dèi pagani nell'epoca del Rinascimento europeo, in quanto forma di valore espressiva energetica. Un tentativo per una scienza della cultura storico-artistica. Due volumi di testo. Inoltre, un Atlante con circa 2000 immagini". Il 6 ottobre: "*Mnemosyne*. Serie di immagini per una ricerca della funzione dei valori espressivi improntati all'antico nella rappresentazione della vita in movimento nel Rinascimento europeo"²⁵.

All'inizio del 1924 Warburg aveva iniziato a lavorare con telai metallici leggeri di 150 cm per 200 cm circa su cui era montato un telo scuro su cui si potevano attaccare e riordinare riproduzioni di opere d'arte con pinze metalliche. In un periodo in cui la proiezione in coppia di diapositive era ancora poco praticata, la possibilità di confrontare più opere costituiva un passo per la visualizzazione di qualsiasi problema di storia dell'arte²⁶. Tutte le opere venivano disposte sui telai, numerate e fotografate. In *Mnemosyne* la riproduzione fotografica non è utilizzata come supporto illustrativo, ma come un *medium* comune a cui vengono ricondotte tutte le immagini prima di essere disposte nello spazio della tavola. In questo modo si assiste a due operazioni successive di trasformazione del materiale originario: gli oggetti di diversa natura (dipinti, rilievi, disegni, opere di architettura, esseri organici) vengono unificati dalla fotografia prima di essere disposti sulla tavola ricoperta di stoffa nera che poi viene rifotografata per creare un'unica immagine²⁷. Quest'immagine viene poi inserita in una successione destinata ad assumere la forma di un libro²⁸. L'Atlante non si limita a descrivere le migrazioni di immagini attraverso la storia delle rappresentazioni: le riproduce. In questo senso l'Atlante è sostenuto da un pensiero di genere cinematografico che, utilizzando delle immagini, non mira ad articolare significati ma a produrre effetti. Pare che nel 1929 Warburg abbia deciso di integrare immagini contemporanee nell'atlante pittorico; fino a quel momento era prevalsa una prospettiva strettamente storica per quanto riguardava il materiale da includere. Tale decisione sembra legittima se si considera l'aspetto

²³ *Ibidem*

²⁴ *Ivi*, p.X.

²⁵ *Ibidem*

²⁶ Pare che Heinrich Wölfflin sia stato il primo ad usare la proiezione in coppia nelle sue lezioni di storia dell'arte a Berlino, a partire dal 1900 circa. Rimandiamo alla nota 6 a p. 47 di Marco Bertozzi (a cura di), *op. cit.*

²⁷ È lo stesso procedimento che che Kubrick opera nella creazione del *Picture File* per il film su Napoleone e corrisponde al "fotografare la fotografia della realtà" comunicato da Kubrick a Nicholson come corrispettivo concettuale della creazione filmica.

²⁸ Philippe-Alain Michaud, *Migrazioni. 'Mnemosyne' e il passaggio delle frontiere nella storia dell'arte*, in Claudia Cieri Via, Pietro Montani, *Lo sguardo di Giano*, Aragno, 2004, pp. 433- 451.

esemplare dell'atlante. Il progetto di una teoria unitaria della “memoria umana delle immagini” difficilmente poteva limitarsi all'arte e alla cultura rinascimentali. Il materiale contemporaneo aveva la funzione di pietra di paragone per evidenziare la fattibilità dell'intera impresa. Benchè nelle ultime tre tavole (77-79) siano riunite fotografie di giocatori di golf, annunci pubblicitari per cosmetici e ritagli di giornali, il diario del 1929 sembra indicare che un evento in particolare suggerisce a Warburg l'inclusione della relativa documentazione: la stipula dei Patti Lateranensi firmati l'11 febbraio 1929 da Mussolini e dal pontefice Pio XI. Warburg si trovava a Roma insieme a Gertrud Bing. Tutt'e due riferivano i vari eventi legati alla cerimonia della sottoscrizione dei Patti di cui erano testimoni, tra i quali una processione del papa a San Pietro non chè uno spettacolo cinematografico cui Warburg partecipò per vedere un filmato sulla stessa cerimonia di sottoscrizione²⁹. Philippe-Alain Michaud di addentra mettendo a confronto l'Atlante con l'immagine cinematografica. Durante gli anni Venti, Siegfried Kracauer, nelle cui cronache della cultura moderna e della vita quotidiana pubblicate nell'appendice della «Frankfurter Zeitung», a proposito dell'immagine fotocinematografica sviluppava una forma di analisi adattata alle leggi della riproducibilità tecnica che trovava delle assonanze con il modo di procedere di Warburg³⁰. Secondo Kracauer, l'immagine fotografica o cinematografica, come l'immagine in pittura per Warburg, è nella sua stessa essenza documentaria: la finzione non è che una vernice che ricopre il riflesso dell'esistenza materiale. Mentre Kracauer considera l'immagine un fenomeno statico a partire dalla nozione di inquadratura, Warburg la considera come una struttura cinematica, all'interno di una problematica del movimento cioè del montaggio. Nel 1926, in un testo intitolato *Balazs dimentica le forbici*, Ejzenštejn, iniziando a criticare il ruolo che il teorico tedesco del cinema attribuiva al contenuto figurativo dell'immagine, affermava l'identità tra cinema e montaggio³¹. Riconducendo il cinema al sistema plastico della pittura da cavalletto, Balazs generava quello che Ejzenštejn chiama un fenomeno di “statizzazione” dell'immagine stessa. L'immagine dunque non è che un frammento tra altri frammenti: l'essenza del cinema non risiede nelle immagini ma nella relazione tra le immagini ed è da questa relazione che nasce l'impulso dinamico cioè il movimento. Quattro anni dopo, in un capitolo de *L'esprit du cinéma* (1930) intitolato *Pas d'idéogrammes!*, Balazs risponde ad Ejzenštejn che il cinema russo tende a fare del cinema un'operazione puramente concettuale. Ridurre il cinema a degli ideogrammi significa ridurlo al grado più primitivo del linguaggio scritto. Tra le righe si scorge ciò che avvicina il pensiero di Ejzenštejn a quello di Warburg: le catene di immagini vengono utilizzate in *Mnemosyne* come degli ideogrammi in modo da produrre un nuovo linguaggio della storia dell'arte che è affine alla sintassi visuale di Ejzenštejn. La stessa elaborazione del concetto d'intervallo su cui posa la struttura dell'Atlante e che resterà il concetto dominante della cultura del montaggio nel XX secolo, risale alla teoria del cinema russo degli anni Venti. In *Mnemosyne*, la dimensione soggettiva che Panofsky assegnava al contenuto dell'immagine è spostata tra le immagini. Il loro contenuto è fotografico o documentario; solo la loro iscrizione in una catena di immagini le trasforma in unità espressive. All'interno della tavola, il frammento non ha esistenza separata, esso è la figurazione singola di un tema generale che invade tutti gli elementi nell'identica maniera, e crea un “effetto d'immagine globale” comparabile con l'*Obraznost'* di Ejzenštejn³². Il teorico propone il concetto di montaggio-collisione: i fenomeni del

²⁹ Charlotte Schoell-Glass, *La teoria dell'immagine proposta da Aby Warburg: le testimonianze visive del 'Bilderatlas'*, Marco Bertozzi, op. cit., pp.36- 49.

³⁰ *Ivi.*, p.437.

³¹ *Ivi.*, p.440.

³² *Ivi.*, pp.443-444.

montaggio non si limitano all'articolazione generale dei piani, essi si manifestano all'interno dell'immagine isolata, nella stessa continuità del piano. L'immagine si scontra, nel suo mostrarsi, con i limiti dell'inquadratura che essa fa esplodere per propagarsi sotto forma di impulso dinamico. Nel suo album di immagini, Warburg cerca di restituire alle figure arcaiche sedimentate nella cultura moderna la loro originale energia espressiva utilizzando le risorse del montaggio. Warburg fa risorgere nella *silhouette* di una giocatrice di golf che brandisce la mazza, l'immagine di una menade estatica, nell'immagine di un nuotatore sul podio il ricordo dei *monstra* della mitologia pagana o nella forma di uno Zeppelin sul cielo di Amburgo. L'espressione moderna dell'asservimento dell'energia e dell'abolizione delle distanze. In *Mnemosyne* Warburg non cercava di evidenziare delle invarianti nella storia della figurazione ma, su una scena sperimentale, di creare delle tensioni tra le immagini dopo averle rese commensurabili attraverso la riproduzione fotografica che, riconducendo tutti i motivi a un equivalente plastico generale, costituisce in quanto tale una critica implicita del feticismo dell'originale³³. Sebbene fosse stata concepita per essere pubblicata, *Mnemosyne* ha la forma di un impianto piuttosto che quella di un libro: l'enigmatica formula dell'"iconologia degli intervalli" che appare nel diario di Warburg nel 1929 chiarisce che l'Atlante è concepito come un congegno. Un'iconologia che non verte sul significato delle figure ma sulle relazioni complesse che queste figure intrattengono fra di loro in un meccanismo visuale che non è riducibile alla sintassi del discorso. Per comprendere ciò che Warburg intendeva con "iconologia degli intervalli" bisogna interrogarsi su ciò che accomuna le fotografie o, meglio, su ciò che le separa, su quelle zone nere irregolari che isolano le immagini sulla superficie delle tavole e che presentano un'enigmatica funzione prediscorsiva: ogni tavola di *Mnemosyne* rappresenta la cartografia di un ambito della storia dell'arte intesa contemporaneamente come sequenza obiettiva e come concatenazione di pensieri, in cui la rete degli intervalli disegna le linee di frattura che separano o organizzano le rappresentazioni in "costellazioni". La tecnica di manipolazione dei dati visuali elaborata da Warburg si ispira al concetto formulato nel 1904 da Richard Semon che definisce la memoria come la funzione incaricata di preservare e trasmettere l'energia nel tempo e di reagire a distanza a un fatto del passato: ogni avvenimento che riguarda l'essere vivente deposita una traccia nella memoria che Semon chiama "engramma" e che descrive come una riproduzione in rapporto a un originale. L'Atlante di Warburg esteriorizza e ridi spiega nella scala della cultura il fenomeno descritto da Semon a livello delle formazioni psichiche. Come gli "engrammi" di Semon, le immagini di *Mnemosyne* sono "riproduzioni", ma riproduzioni fotografiche³⁴ cioè, letteralmente, dei fotogrammi³⁵. Michaud prende a esempio la tavola 2 dell'Atlante e gli elementi disposti in alto e a destra del pannello. Il complesso di immagini ricavate da fonti diverse fa pervenire Warburg, grazie alla sola disposizione dei piani, ad attivare fenomeni dinamici che la considerazione isolata non avrebbe consentito. La sequenza d'immagini organizzate da Warburg abbandona il registro della figurazione per riprodurre, in forma mimetica, la rotazione sul proprio asse della sfera del cielo. Michaud prosegue nella lettura dell'Atlante come un dispositivo cinematografico e considera i tracciati schematici –

³³ Philippe-Alain Michaud, 'Zwischenreich'. 'Mnemosyne', o l'espressività senza soggetto, in Marco Bertozzi, op. cit., pp.173- 182.

³⁴ In quel periodo la proiezione in coppia di diapositive era ancora poco praticata. La possibilità di confrontare più opere costituiva un passo enorme per la visualizzazione di qualsiasi problema di storia dell'arte. Pare che Heinrich Wölfflin sia stato il primo ad usare la proiezione in coppia nelle sue lezioni di storia dell'arte a Berlino a partire dal 1900 circa. Warburg d'abitudine adottava questo strumento per preparare conferenze, per le mostre nella biblioteca e altrove. Trevor Fawcett, *Visual facts and the nineteenth-century art lecture*, «Art History», vol.6, n.4, December 1983.

³⁵ Philippe-Alain Michaud, op. cit., p.176.

come le immagini al tratto del rilievo di tre pareti della cappella di Santa Trinita a Firenze, tavola 43 – come *storyboards*. Al di sotto della *Conferma della regola* di San Francesco rappresentata da Giotto e da Ghirlandaio, Warburg riprende in primo piano una serie di particolari della sequenza figurativa. Warburg opera dei “tagli”. La dislocazione di piano alla quale si assiste nelle tavole di *Mnemosyne* trova un parallelo, secondo Kurt Foster, nei *collages* e nei fotomontaggi realizzati dalle avanguardie negli anni Venti e Trenta. Michaud suggerisce di ricercare il senso di quest’analogia nell’irruzione di un pensiero di tipo cinematografico³⁶ nella storia dell’arte: l’immagine è pensata a partire dalla molteplicità. Nella duplice relazione che intrattiene con le immagini alle quali si concatena e con la superficie che l’accoglie. Le inquadrature di Kubrick, specialmente quelle di apertura da *2001* in avanti, sono assimilabili alle tavole warburghiane nel senso che entrambi gli spazi che contengono immagini si trasformano in esperienza del passato.

Il saggio di Giovanni Careri³⁷ mette in luce gli elementi che avvicinano le immagini di Kubrick alle immagini dell’Atlante. Gli scatti fotografici del giovane regista e le mature espressioni cinematografiche hanno in comune la densità espressiva propria delle opere d’arte e condensano formule patetiche già presenti nell’arte Antica. Secondo la prospettiva teorica dello studioso amburghese, l’esperienza artistica è una tra le più significative esperienze dell’esistenza e non una “fonte” storica tra le altre. La rinascita dell’Antico si traduce nella trasmissione delle antiche formule di *pathos* dall’Antichità al Rinascimento fino a riemergere nel corso della storia, indipendentemente dalla volontà di coloro che ne hanno re-inventato le forme³⁸. A questa visione Warburg fa corrispondere una memoria collettiva che funziona, almeno in parte, inconsciamente. Gertrud Bing, la sua assistente specifica: “Warburg sapeva che le idee non nascono e non procreano per partenogenesi”³⁹. Il processo di elaborazione della tradizione da parte di Kubrick ha sicuramente avuto una componente importante di meccanismi incoscienti ma deve essere considerato come un’operazione alla quale il regista ha partecipato attivamente e consciamente, a volte anche secondo modalità apertamente polemiche. Careri propone la nozione di “interpretazione”⁴⁰ come la più idonea, oggi, a rendere conto del processo di elaborazione della tradizione nella prospettiva di Warburg. In riferimento alla tradizione che origina con Hans Georg Gadamer e prosegue con Paul Ricoeur⁴¹, Careri descrive la *Pathosformel*⁴² come un’operazione di configurazione che

³⁶ Il primo riferimento al cinema nell’opera di Warburg si fa risalire alla corrispondenza che lo storico dell’arte intrattiene tra il gennaio e il marzo 1905 con Emil Bibo della Catero Trading Company, specializzato nello studio dei vasi di Acoma (sito Pueblo del nuovo Messico) che gli consegna delle pellicole raffiguranti le danze indiane. In una delle due lettere conservate a Londra presso l’istituto Warburg, Emil Bibo chiede a Warburg di restituirgli la pellicola non appena ne avesse prelevato i fotogrammi necessari. Dominava una concezione geroglifica del fotogramma secondo la quale il valore documentario delle immagini non viene compromesso dalla segmentazione; Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l’image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p.34.

³⁷ Giovanni Careri, *Pathosformeln*. *Aby Warburg e l’intensificazione delle immagini*, in Marco Bertozzi (a cura di), *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*, Franco Cosimo, Modena, 2002, pp. 50-61.

³⁸ *Ivi*, p.50.

³⁹ Gertrud Bing (a cura di), *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze, 1980, nota 3 p.62 di Giovanni Careri, op. cit.

⁴⁰ Careri sottolinea che al termine “interpretazione” non bisogna associare il significato nel senso corrente, soggettivo e “debole” ma come è stato definito nell’ambito dell’ermeneutica filosofica a partire dagli anni sessanta da Hans Georg Gadamer, trad. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983.

⁴¹ Careri annota i tre volumi di *Temps et Récit*: P.Ricoeur, *Temps et Récit*, Paris, 1983, trad. it. *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano, 1986; Idem, *La configuration dans le récit de finction*, trad. it., *La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 1987; Idem, *Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985, trad. it., *Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano, 1988.

nel dialogo con immagini, testi e forme intermedie, rifulge intensamente il sentimento dell'esistenza e estende oltre Warburg la prospettiva metodologica. Careri parte dallo studio warburghiano su *Dürer e l'antichità italiana* del 1906. Il testo avvicina una stampa anonima dell'ambiente di Mantegna raffigurante la morte di Orfeo, che è alla base del disegno di Dürer, a una formula antica perduta che Warburg ritrova in due vasi⁴³. Lo stile sella stampa, come l'affresco di Mantegna del Palazzo Ducale di Mantova e determinato per Warburg dal "tipico linguaggio mimico patetico dell'arte antica come la Grecia l'aveva elaborato per la scena tragica". Il testo costruisce una struttura dialogica che comprende tre interlocutori: la stampa anonima, la scena tragica antica e l'esperienza di una vita pateticamente intensificata vissuta dagli spettatori dell'antica tragedia. Riprendendo un'antica formula figurativa, la morte di Orfeo dell'anonimo quattrocentesco dà forma, a distanza di secoli, a un modo di sentire l'esistenza che ritrova alcune delle caratteristiche dell'esperienza del tragico degli antichi greci⁴⁴. A colmare la distanza tra la stampa e la scena tragica antica interviene una scena tragica moderna, quella della *Favola di Orfeo*, dramma di Angelo Poliziano messo in scena nello stesso Palazzo Ducale di Mantova probabilmente nel 1480⁴⁵. Il dialogo si arricchisce di un elemento di grande importanza che permette a Warburg di dimostrare che la riapertura a un modo intensamente patetico di sentire l'esistenza proprio di un settore della cultura italiana del Rinascimento non si affida solo all'evocazione contenuta nelle opere figurative, ma si fonda anche sull'esperienza vissuta dagli spettatori del dramma di Poliziano. Questo significa che nel dialogo con la tradizione testuale e figurativa della storia di Orfeo un gruppo di artisti, poeti e pittori, e un gruppo di fruitori, riconquistano un modo di sentire l'esistenza in qualche modo comparabile a quello degli artisti e degli spettatori dell'antica tragedia⁴⁶. Negli studi successivi Warburg si riferisce a uno strato pulsionale arcaico al quale l'esperienza dell'esistenza dei greci era più vicina e al quale essi avrebbero dato una forma che continua a parlare all'uomo moderno. Freud, negli stessi anni, formula la teoria secondo la quale l'affettività civilizzata poggia su uno strato pulsionale arcaico più profondo e inalterato.. A questo modello dell'affettività Warburg integra due ordini di considerazioni: la prima riguarda una componente dell'effetto dell'intensificazione dell'immagine prodotto dal ritorno dell'antico: quello del ritorno alla vita di qualcosa che era morto. La seconda riguarda la relazione tra le *Pathosformel* e le forme rituali con le quali sono connesse⁴⁷. La connessione tra lo strato pulsionale arcaico, l'effetto di rinascita e la componente rituale fa comprendere che la *Pathosformel* implica un montaggio di temporalità radicalmente diverse: il tempo arcaico, il tempo antico e quello attuale⁴⁸.

Nei primi appunti del 1890, Aby Warburg s'interrogava sulle questioni di estetica con particolare riferimento alla creazione artistica⁴⁹. Alla fine dell'Ottocento ogni riflessione sullo statuto dell'arte, alla luce dell'ancora vigente ideale classico winckelmanniano, rendeva irrinunciabile il confronto con il fenomeno della sopravvivenza dell'antichità nell'arte. Aby Warburg parte dalle riflessioni sedimentate nelle sue matrici culturali e

⁴² Il termine *Pathosformel* indica immagini archetipiche che ritornano in contesti differenti attraverso i secoli della storia dell'arte. Le *Pathosformeln* sono fermi-immagine che condensano la creazione originaria con la ripetitività del canone a cui si riferiscono.

⁴³ Figg. 8;9;10 in Marco Bertozzi, op. cit.

⁴⁴ Giovanni Careri, op. cit., p.52.

⁴⁵ *Ivi.*, p.53.

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ *Ivi.*, p.55.

⁴⁸ *Ivi.*, p.56.

⁴⁹ Claudia Cieri Via, *Aby Warburg: il concetto di 'Pathosformel' fra religione, arte e scienza*, in Marco Bertozzi, op. cit., pp. 114-140.

approda a considerazioni nuove in cui positivismo e antropologia si incontrano con psicologia e semantica. Le sue riflessioni spaziano da problemi circa la rappresentazione artistica fra naturalismo e imitazione, fra impressione ed espressione, fra forma e contenuto, fra comunicazione e fruizione. Il 3 febbraio 1891 scrive: “Nell’osservazione simbolica di una cosa animata si fa astrazione dalle altre caratteristiche ed esperienze dell’oggetto, a vantaggio dell’espressione momentanea”⁵⁰. Nella realtà l’azione si svolge nel tempo e nello spazio; la rappresentazione artistica deve invece necessariamente limitarsi a cogliere un unico istante⁵¹. Sul concetto di transitorietà Warburg torna quando decide di partecipare al congresso di Estetica tenutosi ad Amburgo nel 1930 sul tema «Tempo e Spazio»⁵². Al problema del movimento Fritz Saxl dedica illuminanti osservazioni nel suo saggio del 1932 dal titolo *Atteggiamenti espressivi dell’arte figurativa*, prendendo le mosse dalle riflessioni del maestro e facendo riferimento a Charles Darwin che lamentava la mancanza di vitalità che aveva riscontrato nelle opere d’arte. Saxl conclude: “L’arte non offre un vasto campo d’indagine. È piuttosto la ripresa cinematografica a fornirle un servizio mille volte migliore di quanto non possa fare l’arte. Darwin poteva quindi ottenere che le proprie esposizioni fossero suffragate non già da opere d’arte, quanto invece dalla documentazione di fotografie istantanee”⁵³. Un’anticipazione di tale riflessione è contenuta negli appunti di Warburg del 29 settembre 1890 dedicati all’”attribuzione del movimento”: “Per conferire movimento ad una figura immota, occorre risvegliare una sequenza di immagini vissute – non un’immagine unica: perdita dell’osservazione statica”⁵⁴. Sempre Warburg: “L’occhio segue le figure con i movimenti dello sguardo per mantenere viva l’illusione, come se l’oggetto fosse in movimento”⁵⁵.

Monica Centanni ripercorre e approfondisce il concetto di tradizione e lo contestualizza all’interno del progetto dell’Atlante. La tradizione classica implica, alla luce della definizione aristotelica, l’idea del movimento⁵⁶. Specificamente la tradizione classica così come si configura a partire dal concetto aristotelico di *epidoti*, non è un dato ma un moto: è il movimento di variazione del patrimonio ereditario che comporta processi di trasformazione. La *traditio*, il movimento della consegna da una generazione all’altra, di un patrimonio che ha già in sé le caratteristiche di mobilità, implica una consapevole o inconsapevole dose di rischio: la deriva del tradimento. Un’opera che riesce a conquistarsi lo statuto di classico come quella kubrickiana è fatta di segni che non si consumano ma che, con il tempo, acquistano valore. Sono testi che non si esauriscono a una prima visione. Si tratta di opere che si iscrivono nella tradizione del loro genere ma che riescono a mettere in crisi il canone di pertinenza. Il mito classico ha una prepotente tendenza iconofila: cerca immagini, non solo parole per farsi raccontare e parla una lingua che è nota a tutti. Il mito è il sapere condiviso da una comunità culturale, un sapere su cui il poeta conta per l’efficacia comunicativa della sua arte. L’anima della creazione artistica è la poesia, la struttura elementare, “la storia che tutti conoscono”, su cui gli artisti giocano per citazione, per rielaborazione e per variazioni⁵⁷. Kubrick si rifà alla tradizione classica per il catalogo di figure che esso fornisce. Gli schemi

⁵⁰ *Ivi*, p.116.

⁵¹ Goethe in un passo del saggio *Ueber Laokoon* del 1798 scrive: “Questa opera d’arte è estremamente importante proprio per la rappresentazione dell’attimo. Perché un’opera si animi ai nostri occhi bisogna che sia colto un momento transitorio”; *Ibidem*.

⁵² Lo studioso non riuscirà a tenere il suo discorso che portava il titolo “Il problema della transitorietà” per la morte avvenuta pochi mesi prima.

⁵³ Claudia Cieri Via, op. cit., p.116.

⁵⁴ *Ivi.*, p.117.

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ Monica Centanni, op. cit., p.5.

⁵⁷ *Ivi*, p. 12.

iconografici, i gesti e le posture dell'antichità esprimono i moti intensi dell'animo. Una data postura (spesso interi schemi iconografici) viene identificata già nell'antichità con un preciso stato emozionale, promossa a modello compositivo per eccellenza ed entra in un repertorio di convenzioni comunicative ed espressive fino a diventare figura tipologica reiterata ai diversi livelli della produzione artistica⁵⁸. All'originale perduto si sostituisce la persistenza dinamica e variata di formule compositive che esprimono cariche emotive intense: il repertorio delle *Pathosformeln*. Alcune di queste formule conservano, attraverso le diverse fasi della tradizione, forma e significato: per esempio le figure della passione dolorosa, la pietà, l'exasperazione estatica, la malinconia. La loro permanenza e la resistenza della dote specifica di significato è indice dell'energia di cui tali figure sono cariche e della potenza espressiva comunicata che si impone come modello tipologico. Altre formule gestuali e iconografiche riemergono invece, dopo decoli di latenza, per citazione erudita o per deduzione diretta da concreti modelli. Per errore, per malinteso, per cattiva interpretazione o per un cambio di codice culturale il significato può mutare fino all'inversione di senso⁵⁹. A proposito di Manet e dei modelli rinascimentali del *Déjeuner sur l'herbe*, lo stesso Warburg si interroga su quale sia il bisogno che porta l'artista moderno a rivolgere indietro il suo sguardo e a presentarsi come un amministratore dell'eredità della tradizione⁶⁰. Warburg risponde che solo coloro che condividono l'eredità spirituale con il passato sono in grado di trovare uno stile carico di nuovi valori espressivi. La negoziazione tra il canone (mai rigido), il modello e la sua realizzazione produce una relazione inquieta, un movimento combinato di osservanza (citazione, ripresa, ossequio del canone) e di resistenza: il risultato di questo attrito è il degno dell'opera d'arte. L'esito del confronto agonale che l'artista intrattiene con la tradizione è perciò un'opera comunque autentica ovvero un esemplare che potremmo definire come un nuovo originale che intrattiene una doppia relazione con il passato e con il presente⁶¹. La latitanza dell'originale, la relazione con il modello più o meno consapevole ma comunque storicamente connotata, garantisce paradossalmente a ogni esemplare una certificazione autonoma di autenticità.

Daniela Sacco affronta il concetto di *mimesis* ripercorrendo le tappe salienti della tradizione artistica occidentale che si propone come imitazione-trasformazione-risemantizzazione di modelli. Le idee di originale, modello, riproducibilità è conseguente alla tendenza, comune in tutte le epoche, a volgere uno sguardo retrospettivo al passato storico per rinvenire ciò che è percepito come qualitativamente superiore, però perduto, e per questo da emulare⁶². L'idea di modello è precocissima. Lo sguardo si volge retrospettivamente all'arte greca compresa tra il V e il IV secolo a.C., lungo il periodo che va da Fidia a Lisippo e viene innalzata a "classica" e considerata come una fase aurea. La fascinazione per il gusto classico, soprattutto in età ellenistica e Greco-romana, fino a tutta l'epoca imperiale, avvia la pratica delle copie degli artisti classici, cui segue una vera e propria industria del prodotto artistico, favorita dalla diffusione di modelli, schemi grafici, cartoni, calchi in gesso. L'arte romana, a partire dal I secolo a.C., trae i suoi modelli da quella greca, assunta nella sua totalità dal periodo tardo arcaico alla fase finale dell'ellenismo. Il modello da emulare è un'idea sincretica di classico che risulta dalla fusione di stili diversi. In questo gioco di riprese e

⁵⁸ *Ivi*, p. 38.

⁵⁹ Monica Centanni propone l'esempio dell'immagine dell'imperatore, sulla Colonna Traiana, che travolge un nemico sconfitto con il suo cavallo. La figura viene interpretata nel Medioevo in senso inverso e dà spunto alla leggenda della clemenza di Traiano che trattiene il cavallo di fronte alla madre di un barbaro ucciso che reclama giustizia per il figlio. L'episodio è citato anche come esempio di "giustizia e pietà" nel Purgatorio della *Commedia* di Dante.

⁶⁰ *Ivi*, p.40.

⁶¹ *Ibidem*

⁶² *Ivi*, p.44.

citazioni manca un atteggiamento negativo nei confronti della copia. L'esempio greco funge da stimolo per la creazione e da elemento di controllo sull'esecuzione formale fornendo un repertorio di temi figurativi che vengono adattati alle esigenze e ai gusti del committente e del luogo. Lo sguardo retrospettivo che caratterizza l'epoca votata alla rinascita dell'antico è tanto più marcato quanto più si volge a un passato non direttamente disponibile. L'assenza fino almeno a tutto il XV secolo di collezioni consistenti di esemplari antichi e il difetto di disponibilità stimola il desiderio di un loro possibile recupero e possesso e favorisce la mitizzazione della civiltà lontana. Il mito dell'antichità precede così l'imitazione diretta e reale delle opere antiche. Questo aspetto segna uno scarto del Rinascimento nei confronti di altri periodi storici – per esempio il periodo ellenistico-romano – in cui la greicità classica era stata pure eletta a modello ma in una fase di più facile accessibilità delle opere⁶³. La tendenza a rivolgersi indietro per cercare paradigmi e ispirazioni tematiche e formali esiste indipendentemente dalla disponibilità delle opere del passato: lo sguardo retrospettivo si configura come un carattere proprio dell'*homo occidentalis*, un'attitudine culturale, una disposizione della memoria che tende a rivolgersi ai modelli del passato per rinvenire forme ideali e archetipiche da emulare. Daniela Sacco cita una definizione di Ernst Kitzinger (1976) e attribuisce a questa tendenza della memoria occidentale il concetto di "ellenismo perenne". Ne segue, metodologicamente, la necessità di analizzare quali siano i meccanismi che regolano il confronto tra modello e copia. Queste dinamiche, come nel caso di Stanley Kubrick, non si iscrivono nella storia secondo uno sviluppo lineare che prevede una progressiva evoluzione lungo una linea cronologica ma procedono per cortocircuiti. La metodologia di Aby Warburg si offre come l'unica possibile per soddisfare l'esigenza di rintracciare i rapporti tra le immagini kubrickiane e le sue fonti più o meno recenti all'interno della storia delle arti visive. Warburg afferma che il passato può tornare per tracce mnestiche "engrammi⁶⁴ dell'esperienza emotiva che sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria". Il materiale antico torna senza mai essere identico a se stesso ma modificato nei differenti contesti culturali in cui rinasce ma sempre distinguibile. La compresenza nella tradizione classica occidentale di una visione ciclica accanto a quella storica e lineare produce una percezione spiraliforme del tempo che garantisce da un lato il collegamento di ogni epoca con le precedenti, dall'altro l'originalità propria di ogni tempo. Non replica dell'archetipo (matrice prima che garantisce la replicabilità), ma imitazione di un modello: la ripetizione assicura il fenomeno della singolarità. In questo senso, per la comprensione del carattere sovra storico dello sguardo retrospettivo è stata la lezione di Friedrich Nietzsche. La sua riflessione sull'antico, ispirata al desiderio urgente di una rinascita della classicità, comincia con l'invocazione di un ritorno a una Grecia perduta (*La nascita della tragedia*, 1872) e culmina, nell'istanza di una temporalità mitica, ciclica, nella teoria dell'eterno ritorno (*Così parlò Zarathustra*, 1883-85)⁶⁵. Seguendo la lezione nietzscheana, e contro la teoria neoclassica dell'arte, Warburg individua nel pathos dionisiaco l'elemento culturalmente e storicamente sacrificato all'ethos apollineo: il ritorno alla greicità classica per l'uomo rinascimentale significa il recupero della sua essenza dialettica e tragica per Nietzsche espressa nella rappresentazione dei moti dionisiaci in forma apollinea. L'espressione artistica della "serenità greca" è la maschera che copre la terribilità della natura e la negazione di questa visione tragica è

⁶³ *Ivi*, p.52.

⁶⁴ "engramma" è il termine con cui Warburg chiama il segno impresso nella memoria culturale. L'engramma è veicolo di una forza dinamica la cui intensità è costante, e il cui senso è variabile: il nucleo di questo potenziale energetico è una struttura eidetica ed emozionale archetipica che resiste alle variabili storiche.

⁶⁵ *Ivi*, p.54.

all'origine della decadenza della cultura e dell'ipertrofia dell'apollineo su cui si era creduto, classicamente, di riconoscere la nobile serenità greca.

Pathosformel (formula di pathos) è il termine coniato da Warburg per indicare l'unione tra una formula iconografica –l'aspetto di fissità ripetibile come schema – e un contenuto di pathos in cui la mimica gestuale è declinata a un alto grado di eloquenza espressiva⁶⁶. Esempi di *Pathosformeln* sono: il corpo teso e il volto straziato del Laocoonte; il profilo della Menade danzante; il corpo accasciato della vittima e l'atteggiamento violento dell'aggressore. Il termine *Pathosformel* definisce l'impressione nella memoria (individuale, sociale, culturale) di forti emozioni che si fissano in particolari formule gestuali. La forma dell'immagine intrattiene un rapporto inscindibile con il suo significato espressivo. Nell'introduzione all'Atlante del 1929, le tracce impresse nella memoria sono chiamate dallo studioso amburghese “enrammi dell'esperienza emotiva”⁶⁷. Il termine è tratto dall'opera del fisiologo Richard Semon (*Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, 1904) e indica la modificazione della sostanza cerebrale provocata da un particolare stimolo emozionale (visivo, motorio, uditivo). Questa modificazione si imprime nella memoria come una sorta di traccia energetica latente, riattivabile da quello stesso stimolo anche a distanza di tempo. Analogamente, le formule dell'espressione patetica identificate da Warburg veicolano una sorta di codice antropologico ereditario con i suoi repertori espressivi e riemergono ogni volta che è forte l'esigenza di rappresentare valori superlativi del pathos. Nella ferocia dei soldati di una scena tratta dai vangeli – *La strage degli innocenti* – affrescata da Domenico Ghirlandaio in Santa Maria Novella (è l'esempio warburghiano), riecheggiano le figure di antichi carnefici in scene di sacrificio violento. Il ricorso a una *Pathosformel* in una composizione artistica può essere frutto di un diretto e consapevole utilizzo di modelli antichi, per esempio attraverso la mediazione del disegno da sculture e rilievi.

La sequenza in cui Redmond, ubriaco, addormentato su una poltrona, viene trasportato da sue servi fuori dalla stanza può essere inserita all'interno della tavola VI⁶⁸ *Persistenza e ripresa dall'antico di gesti al grado superlativo: 'Pathosformeln'* in cui il saggio critico curato da Monica Centanni cerca di esemplificare le formule espressive della morte e del lutto all'interno della logica warburghiana:

Il pathos “dionisiaco” erompe nelle scene funebri dei sarcofagi antichi nei suoi poli opposti di dolore e inerzia mortale, trovando espressione in intense posture patetiche (figg. VI.1, VI.2°-b). Attraverso la mediazione teatrale delle Sacre Rappresentazioni, le stesse formule espressive di pathos intenso ricompaiono negli episodi iconografici che raccontano la morte di Cristo (fig. VI.3). Nel Rinascimento tornano prepotenti le posture patetiche antiche e diventano maschere tipologiche del compianto luttuoso (fig. VI.4): si reinventa così un “teatro della morte” di Cristo (deposizione, trasporto, sepoltura) attorno a cui si raccolgono figure del dolore dedotte dai sarcofagi antichi (figg. VI.6, VI.7); la stessa figura di Cristo morto ripete, nell'abbandono della morte, la postura del modello antico (figg. VI.5, VI.6, VI.7), anche con esplicita citazione del modello pagano (fig. VI.5). Il braccio abbandonato, gesto passivo che contrassegna la morte, in età neoclassica viene adottato nella rappresentazione della morte esemplare dell'eroe rivoluzionario (fig. VI.8): e torna poi, in un'immagine pubblicitaria, come rifacimento ironico ed erudito, nella scena del compianto di un dandy contemporaneo, attorniato da moderne, antiche, figure del dolore (fig. VI.9).

Figura VI.1 Figure del dolore e del compianto luttuoso per la morte di Alcesti.

Sarcofago di Alcesti (particolare), marmo, età antonina, Roma, Villa Albani.

⁶⁶ Katia Mazzucco, *Coordinate di metodo. Un esempio: Aby Warburg*, in Monica Centanni, op. cit., pp.139-154.

⁶⁷ *Ivi.*, p.147.

⁶⁸ Monica Centanni, op. cit.

- Figura VI.2a-b Figure del dolore per la morte di Meleagro.
Sarcofago di Meleagro (particolari), marmo, 140-150 d.C., Istanbul, Museo Archeologico.
- Figura VI.3 Figure del dolore e del lutto per la morte di Cristo.
Giotto, *Compianto su Cristo morto*, affresco, 1303-06 ca., Padova, Cappella degli Scrovegni.
- Figura VI.4 Figure del dolore e del lutto intorno al corpo di Cristo.
Niccolò dell'Arca, *Compianto su Cristo morto*, (particolari), terracotta, 1485 ca., Bologna Chiesa di Santa Maria della Vita.
- Figura VI.5 Lamentazione sul corpo di cristo con citazione, *en grisaille*, di un sarcofago antico con trasporto del corpo di Meleagro.
Luca Signorelli, *Compianto su Cristo morto*, (particolare), affresco, 1499-1502, Orvieto, Duomo.
- Figura VI.6 Il braccio abbandonato come segno di morte nella nuova iconografia del trasporto del corpo di Cristo.
Raffaello, *Trasporto di Cristo*, olio su tavola, 1507-1508, Roma, Galleria Borghese.
- Figura VI.7 *Pathosformel* del dolore e della morte nella scena del compianto di Cristo.
Caravaggio, *Deposizione*, olio su tavola, 1602-1604, Città del Vaticano, Pinacoteca.
- Figura VI.8 Il braccio abbandonato come segno di morte eroica del rivoluzionario.
Jacques Louis David, *Morte di Marat*, 1793, Bruxelles, Musée Roiaux des Beaux-Arts de Belgique.
- Figura VI.9 Ripresa delle posture della morte e del dolore in un'immagine pubblicitaria
Peter Gehrke, *Compianto sul dandy stanco*, fotografia per una campagna pubblicitaria, agosto 2000, Svezia.

Caterina Tonini si sofferma sul problema dei meccanismi di trasmissione iconografica. Ogni epoca, quindi formula le sue nuove iconografie riprendendo immagini preesistenti. Per deduzione iconografica si intende una dimostrabile ripresa di iconografie o temi antichi, riutilizzati e assimilati in una nuova composizione. Pratica e tipologia delle deduzioni vengono analizzate in un importante saggio di Giovanni Agosti e Vincenzo Farinella del 1984. Gli autori propongono alcune norme fondamentali che permettono allo storico delle immagini di distinguere le derivazioni filologicamente corrette e comprovabili da quelle solo probabili e da quelle non dimostrabili in modo da giungere a una considerazione storica rigorosa e basata su dati fondati. I criteri sono: 1. la necessità della figura antica; 2. la possibilità della conoscenza del modello antico; 3. la sovrapposibilità delle immagini. Quest'ultimo è considerato il criterio guida che dovrebbe presiedere alla verifica del procedimento deduttivo: il semplice accostamento di modello e immagine derivata dovrebbe rendere evidente il passaggio avvenuto⁶⁹. Il modo di procedere di Stanley Kubrick rispetto alle immagini va inserito all'interno della ripresa con "deduzione di forma" in cui l'immagine antica sopravvive nella forma. Il significato originario si perde, viene trascurato perché non interessa. Ciò che importa è la forma sentita come funzionale, adatta a rappresentare un determinato tipo di situazione o pathos e pertanto riutilizzata per un nuovo contenuto. Non si tratta di reinterpretazione: è una deduzione che non coinvolge il piano semantico originario ma interessa la ripresa di posture, singoli gesti o schemi iconografici⁷⁰. La questione si

⁶⁹ Caterina Tonini, *Meccanismi di trasmissione: deduzione iconografica e reinterpretazione*, in Monica Centanni, op. cit., pp. 109- 137.

⁷⁰ *Ivi*, p.111.

complica perché tra la pura ripresa formale e la trasmissione di una *Pathosformel* il confine è labile. Kubrick, come un abile pubblicitario si rivolge all'immaginario collettivo. Nel nostro immaginario un "classico" è ciò che si conosce e si ri-conosce, in quanto dotato di autorevolezza perché gode di una propria inesauribile aura. Sono immagini, quelle classiche, che sono state viste molte volte (non importa dove, come e quando) e che emergono dal magazzino della memoria. Sono un classico le opere dell'antichità greco-romana ma anche la Venere di Botticelli, il David di Michelangelo e la Paolina Borghese di Canova. Kubrick opera un ulteriore intervento sul modello antico e lo rende irricognoscibile tramite stratificazioni di prestiti ricavati dalle arti visive. Il suo sguardo retrospettivo ha una natura doppiamente selettiva: da una parte è volto al repertorio classico in quanto bacino formale e simbolico autorevole e condiviso; dall'altra è impegnato nella valutazione dei gusti e dei desideri del pubblico allo scopo di individuare il linguaggio visivo più efficace⁷¹. Le modalità con cui Kubrick utilizza il repertorio classico sono varie. Si pensi agli inserti antichi o classicheggianti diegetizzati: statue, quadri, mobili e arredi. L'inserto concreto e materiale di un reperto classico o di un pezzo all'antica rifatto ha il compito di attirare l'attenzione del pubblico e veicolare un messaggio. Le modalità che portano alla scelta di uno *spolium* anziché un altro sono varie: può essere un'opera significativa dell'ambito geografico proprio del target cui ci si rivolge oppure perché legata necessariamente al messaggio che si vuole veicolare. Kubrick sembra preferire che l'opera utilizzata non sia immediatamente riconoscibile ma che sia "generalmente" antica, o meglio classica, purché evochi quell'aura di *auctoritas* e di prestigio ricercata. A Kubrick interessa la *forma*: posture, iconografie, schemi compositivi desunti da opere classiche senza necessariamente rimandare all'intero da cui deriva l'elemento estrapolato. Accanto alla vaghezza di riferimenti antichi e al ricorso al repertorio del classico che utilizza immagini più note e popolari, Kubrick opera su un livello superiore, quello della citazione erudita, spesso destinata a restare in secondo piano.

L'Atlante della memoria progettato come "laboratorio" visivo di ricerca storico-artistica sul problema dell'immaginario antico nella cultura moderna si chiude con tre tavole dedicate alla contemporaneità. Warburg inserisce fotografie e ritagli ricavati da giornali e quotidiani dell'epoca. Il superamento dell'orizzonte tradizionale della storiografia artistica avviene gradualmente a partire dal progressivo ridimensionamento del valore e del significato della singola opera e del singolo artista. L'"artistico", inteso dalla tradizione postkantiana come il valore estetico peculiare di un'opera che la rendeva esemplare e inimitabile diviene ora meno importante. La nuova storia dell'arte è concentrata sui principi formali dotati di una validità generale: opere e personalità differenti rivelano una certa affinità⁷². Alla tendenza monografica che si concentrava solo sull'opera singola oppure sul singolo artista, aveva cominciato ad affiancarsi una nuova corrente di studi che ambiva a cogliere le individualità degli oggetti artistici nel loro nesso storico complessivo attraverso visioni d'insieme. Questa rinnovata concezione temporale della storia dell'arte è meno legata all'andamento cronologico rigorosamente lineare e individua tra le opere importanti affinità formali e stilistiche. Tali affinità trovano la loro realizzazione nell'universalità dell'arte garantita dalla sostanziale identità dell'attività artistica che viene ricondotta all'altrettanto sostanziale identità dell'essere umano⁷³. La *Antike* warburghiana, sottratta alla linearità cronologica della storiografia, è la memoria di un'assenza originaria, di una lacerazione che

⁷¹ Lorenzo Bonoldi, *Dalle imprese rinascimentali al logo commerciale. Motivi e temi classici nella pubblicità*, in Monica Centanni, op. cit., pp. 309- 328.

⁷² Manuela Pallotto, *Vedere il tempo. La storia warburghiana oltre il racconto*, Nuova Editrice Universitaria, 2007, p.10.

⁷³ *Ivi*, p.33.

l'individuo moderno avverte dentro di sé e di cui conserva come fossero ferite, tracce, gli "enrammi".

Maurizia Natali approfondisce l'omologia tra i pannelli warburghiani e la pellicola cinematografica⁷⁴. La struttura mobile dell'Atlante, non discorsiva e non lineare, è una creazione essenzialmente visiva in cui i pannelli appaiono come una forma *sui generis* di schermo cinematografico. *Mnemosyne* utilizza un principio di montaggio simil cinematografico che necessita di tagli e intervalli. Gli spazi vuoti nel pannello rinviano alla discontinuità spazio-temporale del motivo iconografico e lo leggono nelle sue trasformazioni e inversioni di senso attraverso i secoli. Il pannello come un film che alterna figure e sfondo, corpi e spazi. Ciò che nasce dal confronto visivo di queste immagini eterogenee è una storia dell'arte senza parole, silenziosa e suggestiva come un film muto frammentato, una storia da scrivere e comporre che Warburg formava e riformava in modo cinematografico tramite un montaggio rinnovato e rinnovabile dello stesso materiale. Tagliati e montati come delle sequenze cinematografiche su uno schermo multiplo, le immagini rivelano le trame di trasformazione fantasmatica senza nascondere l'eterogeneità qualitativa delle diverse riproduzioni. Agli occhi cinematografici di Warburg ciò che conta è la vitalità delle formule di pathos, il dramma storico e psicologico delle soluzioni espressive che gli artisti hanno di volta in volta utilizzato. Grazie agli effetti del montaggio delle immagini la Ninfa pagana che danza negli affreschi fiorentini di Ghirlandaio e che deriva dalla Menade in preda a furore dionisiaco può riapparire, modificata, nella fotografia di una ballerina degli anni Venti. L'immagine contemporanea può evocare e condensare archetipi antichi: un motivo classico può rivivere nell'era fotografica nelle riviste e nei quotidiani. Maurizia Natali prende a esempio la tavola dell'Atlante n.63 e rileva che Warburg tentava di mettere in scena queste immagini come avrebbe fatto un cineasta, un montatore, un video artista o un creatore di CD-ROM, come un apprendista stregone moderno che organizza le apparizioni eterogenee su uno schermo. Warburg aveva certamente notato il ritmo luminoso delle immagini cinematografiche nell'oscurità della sala. Analizzando le sculture antiche che hanno influenzato il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet, lo studioso amburghese scrive che questi sarcofagi rinvenuti nell'alto di una facciata di Villa Medici a Roma, erano stati piazzati là in alto "come in un film in movimento". Durante la sua conferenza sull'astrologia di Palazzo Schifanoia⁷⁵, Warburg mette a confronto la luminosità delle immagini filmiche al modo di avanzare per tagli analitici che caratterizza il metodo iconologico. Dopo Warburg saranno i cineasti a rianimare i fantasmi nascosti nella storia dell'arte. Nel secolo della nascita del cinema non è privo di significato che uno storico dell'arte sia arrivato a concepire i pannelli di *Mnemosyne*. La fotografia (il fotogramma) non è altro, per il cinema, che la spettralizzazione di un incosciente visuale infinitamente rifratto: in questo senso lo schermo rappresenta la superficie mnemonica dell'età contemporanea. Ogni narrazione visiva non può sfuggire alla disseminazione imprevista di certe icone profonde che aprono una falla temporanea nella comunicazione. Lo schermo è un'immagine stratificata. Il film come organizzatore di materiali visivi *ready made*. Lontano dal produrre nuove icone che un'attenta analisi potrebbe catalogare una volta per tutte, il cinema di Kubrick si comporta come una macchina mnemonica complessa che secondo una temporalità eterogenea riattiva motivi arcaici. Il cinema kubrickiano appare allora come un'enciclopedia di archetipi

⁷⁴ Maurizia Natali, *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, Cedex, 1996.

⁷⁵ Conferenza tenuta a Roma nel 1912. "Chers collègues! Résoudre une énigme en images surtout dans la mesure où l'on ne peut l'éclairer d'une manière simple et constante, mais seulement en donner quelque chose comme une projection cinématographique n'était évidemment pas le but de mon exposé", Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p.33.

costantemente rinnovati: ha trasformato le opere d'arte in un universo di *ready made* che condensano l'impronta fotografica del presente e lo spazio del passato. Kubrick sembra offrire allo spettatore il *Denkraum* – lo spazio nero tra le immagini dei pannelli - come intervallo necessario e spazio di riflessione per elaborare le immagini. Lontano dai ritmi frenetici della civiltà contemporanea, dominata dal succedersi rapido delle immagini, Kubrick offre spazio all'iconologia, rallentando la pellicola, fermandola in fotogrammi e dandole uno spazio virtuale di analisi. La sua arte lenta, meditativa, allusiva è costruita per sequenze di blocchi iconografici forti.

V.2 ANALISI DI FOTOGRAMMI COME *PATHOSFORMELN* DELL'ATLANTE

Per l'analisi delle sequenze-fotogrammi dei film di Stanley Kubrick in riferimento alla metodologia delle immagini applicata da Aby Warburg ci rifacciamo alla presentazione delle tavole dell'Atlante di Katia Mazzucco⁷⁶. Le singole schede di tutti i pannelli di *Mnemosyne* si basano sui materiali dell'esposizione italiana dedicata all'Atlante e sull'edizione berlinese in volume. Ogni scheda è articolata in tre parti: il titolo; una breve presentazione del contenuto della tavola; le didascalie delle opere che la compongono. I titoli sono costituiti da appunti di Warburg e dei suoi collaboratori relativi ai pannelli. Le frasi frammentarie e schematiche e le annotazioni indicano ipotesi interpretative, istruzioni per l'assemblaggio dei materiali e spesso segnalano legami tra diverse tavole. Nel tradurre le frasi frammentarie, pur tenendo conto delle traduzioni italiane della terminologia warburghiana, si è cercato di rispettarne specificità semantica e densità aforistica; per favorire la comprensione si è reso necessario intervenire con alcune integrazioni e osservare una coerenza terminologica interna. Le presentazioni dei contenuti dei pannelli sciogliono le formule attraverso parafrasi e indicano temi e soggetti principali delle opere e alcuni dei nessi palesati dai montaggi. Le didascalie non comprendono tutte le informazioni utili a un'eventuale edizione critica completa dell'Atlante come per esempio le fonti (repertori o fotografie di catalogo) da cui sono tratte le riproduzioni delle opere. Si sono accorpate le didascalie relative alle opere del medesimo autore, soggetto o provenienza. L'ordine in cui sono presentate le didascalie segue solo parzialmente la disposizione delle immagini sul pannello. La *ratio* dell'assemblaggio è impossibile da restituire nella chiusa linearità di un elenco.

Verranno prese a esempio solo alcune tavole dell'Atlante e si inseriranno al loro interno alcune sequenze dei film di Stanley Kubrick, che hanno come archetipo un'immagine tratta dalla storia dell'arte, a partire da *2001*.

TAVOLA "C"

Sviluppo della rappresentazione di Marte. Abbandono della concezione antropomorfa dell'immagine – sistema armonico – segno.

⁷⁶ Katia Mazzucco, *I pannelli di 'Mnemosyne'*, Kurt W. Foster, Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Mondadori, 2002.

1	3	4
2	5(1) 5(2)	5(3)

1. *L'identificazione delle orbite planetarie con i corpi regolari dal 'Mysterium Cosmographicum' (1621).*

Da: Johannes Kepler, *Mysterium Cosmographicum*, 1621.

2. *L'orbita di Marte secondo le osservazioni di Johannes Kepler.*

Schema secondo un passo dall'"Astronomia Nova" di Johannes Kepler.

3. *Le orbite planetarie secondo la concezione moderna.*

Brockhaus' Konversations-Lexikon, Ed.14, Vol.15, 1895.

4. *I figli del pianeta Marte, a sinistra Perseo, rappresentato a metà costellazione, a metà guerriero europeo (da un manoscritto Tedesco del secolo XV).*

Kalendarisches Hausbuch del Maestro Joseph, ca.1475

Tübingen, Universitätsbibliothek, Cod. M.d.2, fol.269r

5(1). "Il 'Conte Zeppelin', sorvolando la costa giapponese, si imbatte in un aereo della guardia costiera. (Disegnato da Hugo Huber in base a notizie giornalistiche)".

«Münchner Illustrierte Presse», n.35, 1929, p.1139-

5(2). Zeppelin

«Hamburger Fremdenblatt», n.245, edizione seriale, 4.9.1929, p.17.

5(3). Lo Zeppelin sopra New York

«Hamburger Illustrierte», Anno 11, n.36, 7.9.1929.

La tavola "C" è una riflessione sul potere della scienza – la conquista del cielo e dello spazio attraverso l'aeroplano, il dirigibile e il telegrafo - e sull'orientamento nello spazio. La lettura di questo pannello da parte di Monica Centanni e Katia Mazzucco⁷⁷ porta il titolo "*Monstra antropomorfi, monstra della tecnica: la conquista dello spazio*". L'allineamento sole-luna-monolito all'inizio di 2001 può essere inserito a pieno titolo tra le immagini di questa tavola, come sintesi dell'intero film e come composizione visiva omologa alle altre immagini del pannello. La tavola presenta un'impostazione apparentemente lineare e progressiva: dalle prime conquiste della "scienza" moderna (la rappresentazione delle misure delle orbite astronomiche) alle ultime sue acquisizioni (la trasmissione via telegrafo di immagini). Lo sguardo di Warburg si concentra qui sulla potenza dei diversi mezzi di riproduzione (le macchine della tecnica), e quindi sull'accresciuta possibilità di trasmissione delle "idee figurate". Secondo Centanni e Mazzucco, risulta fondamentale per la comprensione l'inserimento dell'immagine dei *Figli del pianeta Marte*, tratta da un manoscritto di area tedesca. Si tratta dell'unica rappresentazione "artistica" della serie: l'unica figura che rende la tavola "C2 congruente rispetto ai materiali di costruzione dell'*Atlante della Memoria*. Se non fosse stata inserita tra le altre anche quest'immagine, il pannello "C" potrebbe essere la sezione di un atlante sui progressi della scienza e della tecnica. Inserendo la figura eccentrica dei *Figli di Marte*, Warburg conferisce al pannello un valore teorico e una complicazione di significato coerente alla polisemia delle altre tavole. Il legame di

⁷⁷ Monica Centanni, Katia Mazzucco, *Lecture da 'Mnemosyne'*, in Monica Centanni (a cura di), *Introduzione ad Aby Warburg e all'"Atlante della Memoria"*, Mondadori, 2002, pp.166- 238.

omogeneità tematica di quest'immagine rispetto alle altre figure va ricercato nel valore che Warburg riconosce all'astrologia ossia una forma scientifica di sapere. La potenza delle divinità si trasmette alle loro raffigurazioni materiali: disegnati nel cielo, gli dei diventano punti di orientamento. L'orientamento nel cosmo è la premessa per la conquista, che avviene grazie all'invenzione da parte dell'uomo, sempre più tecnologicamente avanzata, di macchine: veicoli, apparecchiature per la misurazione (strumentazioni di bordo), mezzi per catturare e trasmettere via etere le immagini (la fotografia e il telegrafo). La tavola "C" rappresenta, a prima vista, il progresso della tecnica come lotta all'irrazionale. Attraverso la composizione del pannello Warburg introduce però uno scarto, segnalando la presenza di un ulteriore livello di lettura nella successione dell'immagine dei *Figli del pianeta di Marte*, di ambito astrologico, con lo schema delle orbite planetarie della Terra e di Marte. Il demone che la scienza dovrebbe sconfiggere con le sue armi non è semplicemente la superstizione astrologica: è Marte, il dio giustapposto alla potenza prometeica della *téchne*, il demone della guerra e della distruzione che eccede la configurazione di un movimento armonico delle orbite planetarie. Nella pacificata e positivista fiducia nel progresso della scienza si innesta problematicamente una nota di inquietudine e di angoscia: non solo già i demoni astrologici erano un tentativo di rappresentazione scientifica del cosmo, ma la deriva della *téchne* sta nel suo utilizzo non a fini di conoscenza ma di distruzione. La tecnica, dono prometeico, affronta demoni e potenze oscure ma l'attacco per la conquista del cosmo sferrato dall'uomo, armato della sua intelligenza e degli strumenti che riesce a costruire, è un oltraggio e ha la sua deriva nei *monstra* tecnologici, *mirabilia* e prodigi.

TAVOLA 5⁷⁸

Magna mater; Cibele. Madre derubata. Madre distruttiva. Donna furiosa. Lamento funebre. La testa afferrata.

Warburg celebra in questa tavola la figura femminile nelle sue diverse declinazioni. Kubrick, lontano dalla misoginia che gli è stata attribuita da buona parte della critica soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta, celebra la donna ora nella fissità dell'icona (Lady Lyndon e Alice) ora nella violenza del movimento (Wendy).

TAVOLE 6 e 7

6. Ratto. Sacrificio. Menade in atto di sacrificare. Morte del sacerdote. Conclamatio. Danzatrici macabre.

7. Il pathos del vincitore. Trionfo romano. L'arco di trionfo. Nike. Apoteosi. L'imperatore come Dio. Bottino di guerra. Elevazione sullo scudo. Travolgere cavalcando. Incoronazione. Sottomissione. Afferrare per la testa.

Questi pannelli esemplificano l'intensità dell'aggressione e le posture codificate di vittime e aggressori. Molte delle sequenze "statiche" di violenza dei film di Kubrick rientrano a pieno titolo all'interno delle immagini esposte sulle tavole. Il *ralenti* di *2001* che immortalava Guardare la Luna che brandisce un osso e diventa carnivoro e aggressore, sintetizza con estrema efficacia l'archetipo violento rappresentato lungo tutto il corso della storia dell'arte. Non è più una sequenza quella che vediamo ma un fermo immagine, una fotografia densa di simbolismi e rimandi iconografici. Il pathos del

⁷⁸ Aby Warburg. *'Mnemosyne'*. *L'Atlante delle immagini*, Nino Aragno Editore, 2002, p.22.

vincitore è l'immagine dello stesso primate che lancia in aria l'osso dopo l'uccisione di un suo simile. Il primissimo piano di Alex, in apertura di *Arancia meccanica*, veicola quegli elementi codificati dalla tradizione che lo legano alle iconografie del vincitore della storia dell'arte seppure calate in un contesto "contemporaneo". La folle corsa in auto dei drugh e l'intenso primo piano di Alex al volante riecheggia il *topos* del travolgere cavalcando delle epoche passate. L'aggressione perpetrata nei confronti di Alex da parte dei drugh ora poliziotti, viene contestualizzata all'interno di una scenografia rurale e spoglia tipica delle incisioni di Dürer come *Ercole e Virtù combattono i vizi* del 1498.

La testa di Adamo contenuta nella tavola 41a -Pathos della sofferenza. Morte del sacerdote – trovano una corrispondenza tematica e formale con la sequenza (immobile) di Jack che sprofonda nella follia subito dopo l'immagine di Wendy e Danny che si rincorrono nella tempesta di neve e nella successiva del suo corpo congelato nel labirinto. Le immagini di Kubrick non sono semplicemente "narrative" ma sono prima di tutto fortemente iconiche, tanto prepotentemente iconiche da abbandonare le modalità narrative del cinema classico e avvicinarsi a quelle pittoriche o grafiche. Alla Tavola 41 a possono essere accostati anche il *freeze* del volto di Bowman con la bocca spalancata in una smorfia nel corridoio di luce; il volto invecchiato di Bowman nella tuta spaziale appena accede alla stanza settecentesca; il drugo in *ralenti* che urla di dolore dopo essere stato ferito alla mano con un coltello da Alex; il volto di Alexander quando riconosce Alex; Alex – nello zoom avanti - immediatamente prima del suicidio e molti primi piani di Lady Lyndon.

La violenza che subisce la ragazza dalla banda di Billy Boy è "teatralizzata" e allontanata dalla comune forma narrativa e descrittiva dell'atto brutale per "alleggerirsi" in forme da fumetto o da *graphic novel*. Per questo motivo la sequenza è omologa alla figurazione di scene di lotta e aggressione presentate da Warburg nella tavola 37.

L'immagine della Ninfa come strega illustrata in tavola 41 potrebbe comprendere la sequenza della giovane donna che esce dalla vasca da bagno e, durante l'abbraccio con Jack, si trasforma in un corpo in avanzato stato di decomposizione ma ancora pieno di vita.

L'intera tavola 42 si occupa di lamentazione funebre eroizzata e religiosa, sepoltura e meditazione sulla morte. Tutta la seconda parte di *Barry Lyndon* si caratterizza per un'iconografia che avvicina le sequenze-fotogrammi del film alle immagini del pannello a partire dal trasporto del corpo di Redmond ubriaco fuori dalla stanza attraverso un *travelling* da destra a sinistra e viceversa in un unico piano sequenza.

Le ragazze che prendono sottobraccio Bill alla festa degli Ziegler non sono altro, nella loro enigmaticità, che moderne Ninfe contemporaneamente angeli e cacciatrici di teste (Tavola 47).

Bill che osserva il cadavere di Mandy in obitorio, il corpo di Lady Lyndon immerso nella vasca da bagno – più simile a una Venere anatomica in cera che a un corpo vivente – e il corpo in putrefazione della donna in *Shining* offrono gli stessi spunti di riflessione che la storia dell'arte, a partire dal XVI secolo ai nostri giorni, ha proposto raffigurando il cadavere e il suo esaminatore in un confine sempre incerto tra sguardo medico e sguardo "umano" sul mistero della morte.

Le tre donne vittoriose di Kubrick, Lady Lyndon, Wendy e Alice sono esempi eccellenti della formula di pathos della protezione del bambino (Tavola 76).

V.2 Aby Warburg e la fotografia.

Un ulteriore spunto di riflessione sul rapporto di Aby Warburg con le immagini, è approfondito da Benedetta Cestelli Guidi⁷⁹. La studiosa sottolinea come Warburg avesse già utilizzato quarantotto diapositive durante la conferenza di Kreuzlingen⁸⁰. Queste erano in gran parte tratte dai negativi delle fotografie da lui stesso scattate con una macchina fotografica a pozzetto⁸¹ -una “*waist level finder*”- molto probabilmente acquistata negli Stati Uniti, una delle nuove macchine a pellicola immesse sul mercato dalla Kodak. La nuova Kodak prodotta dal 1888 era fornita di un rullino continuo di cellulosa a cento scatti che rendeva possibile lo scatto in sequenza rapida.

La fotografia più conosciuta del viaggio americano di Warburg è quello che lo ritrae vestito da cowboy mentre posa sorridente accanto a un indiano Hopi al confine tra il Nuovo Messico e l'Arizona. Il clima culturale americano stava promuovendo con crescente pressione la ricerca archeologica ed etnografica per registrare quanto sopravviveva di civiltà ritenute *vanishing races*. Le immagini registrate dagli antropologi dello Smithsonian Institute come ad esempio quelle di Mooney, fissano la cultura materiale: famoso il telaio usato dalle donne Navajo. I fotografi pittorialisti come Edward Sherif Curtis erano interessati a mostrare immagini edulcorate della cultura dei Nativi. L'atteggiamento di Warburg si allontana sia dalla categoria del pittoresco che da quello della documentazione obiettiva, evita la “messa in posa” e privilegia i contenuti simbolici e patetici. Le immagini scattate dallo studioso oltre a rappresentare un mezzo per avvicinarsi a geografie e culture distanti, assumono una certa rilevanza per rinverdire i ricordi sfocati. L'immagine meccanica è un condensato mnemonico carico di valenza simbolica prima ancora che narrativa. Warburg scatta circa duecento fotografie conservatesi in parte in cellulosa (141 scatti 4x5) e in parte in piccole stampe seppiate (60 fotografie 7x7). La cifra stilistica risiede nell'anticonvenzionalità compositiva: le istantanee mostrano il fotografo inesperto alle prese con la messa a fuoco e l'esposizione. Quando riteneva necessaria una più precisa resa dei particolari ricorreva al taccuino da disegno, Il sud-ovest americano, così come è reso nelle fotografie, è quello del contrasto tra culture occidentali altamente tecnologizzate e culture native ancorate a stili di vita e pratiche rituali millenarie.

Warburg partecipa allo scambio di immagini fotografiche in uso tra ricercatori, scrittori ed entusiasti del sud-est americano. A Pasadena acquista scatti di G. Wharton James e incontra Charles F. Lummis entrambi molto attivi nella scoperta e divulgazione del sud-est attraverso le immagini e i libri illustrati. Lo studioso amburghese stampa i negativi e li invia ad amici e conoscenti. Wharton James gli chiede di prestargli i negativi per poterli utilizzare per stampe da inserire all'interno del suo *scrap-book*. Warburg chiede copie a Henry R. Voth dei rituali Hopi che gli invia cinquantaquattro piccole stampe seppiate di danze rituali e scene di vita quotidiana accompagnate da didascalie esplicative. Esistono corrispondenze formali molto spiccate tra gli scatti di Voth e quelli di Warburg: le inquadrature riprendono le scene in diagonale, accentuando la profondità dell'immagine; riprendono lo stesso esatto momento della danza; la distanza tra

⁷⁹ Benedetta Cestelli Guidi, *Retracing Aby Warburg's American Journey through his Photographs*, in Benedetta Cestelli Guidi, Nicholas Mann, *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*, Merrell Holberton Publishers, London, 1998; Benedetta Cestelli Guidi, *Il viaggio di Aby Warburg in America in presa diretta: una lettura attraverso le sue fotografie*, in Marco Bertozzi (a cura di), op. cit.

⁸⁰ Era il 1923. Warburg era un paziente al sanatorio Bellevue di Kreuzlingen e tiene una conferenza prima della sua dimissione decisa dal suo psichiatra Ludwig Binswanger. Il titolo della conferenza era *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*.

⁸¹ Si tratta di una Buck's Eye della Boston Camera Company, forse una sottomarca della più famosa Kodak Bull's Eye.

fotografo e scena e identica così come identiche risultano le immagini che ritraggono gli indiani in un momento di pausa. La spiegazione è rintracciabile nel modello etnografico di composizione adottato dal pastore mennonita.

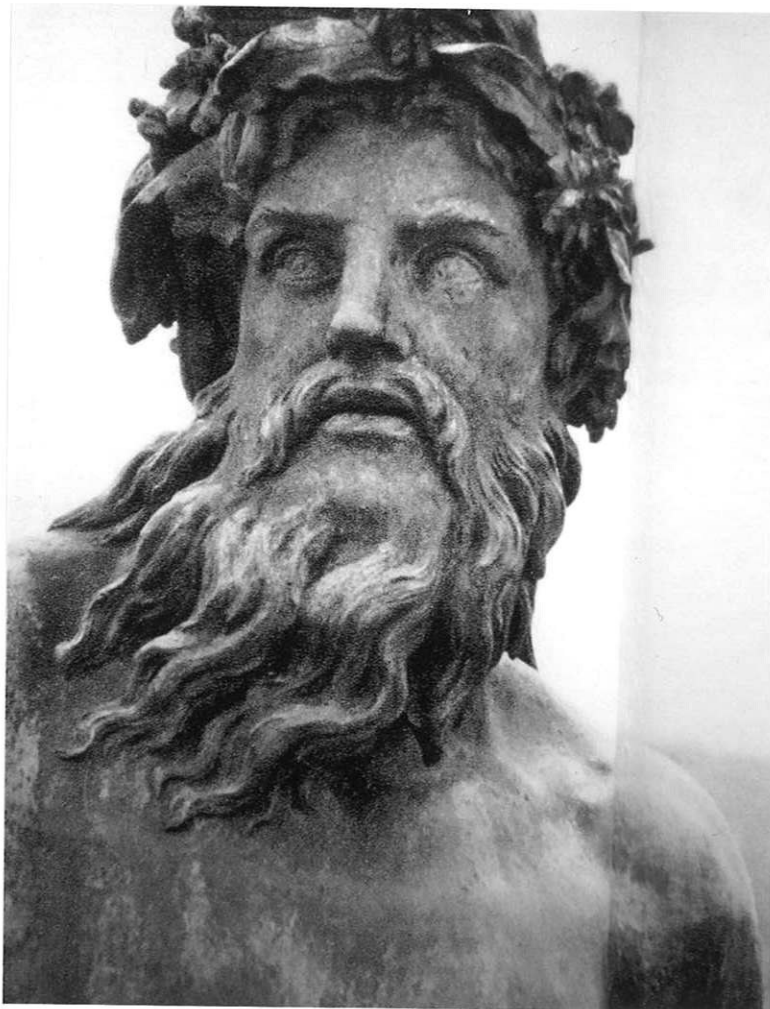
Ian Jones approfondisce alcuni aspetti tecnici degli scatti fotografici di Warburg⁸². Jones sottolinea che lo studioso amburghese non era un fotografo e neppure apparteneva a quella schiera di amatori devoti all'approfondimento di questa nuova scienza. Le fotografie di Warburg ci raccontano molto di più sul sorprendentemente rapido sviluppo della fotografia che sul sud-ovest americano. Le immagini possono essere definite *snap shots*, realizzate senza alcuna conoscenza appropriata del mezzo o della tecnica fotografica ma restituiscono l'empatia intercorsa tra fotografo e soggetti fotografati nella durata effimera dello scatto.

⁸² Ian Jones, *Aby Warburg as a Photographer*, Benedetta Cestelli Guidi, Nicholas Mann, op. cit.

IMMAGINI



R. DES. 1



R. DES. 2



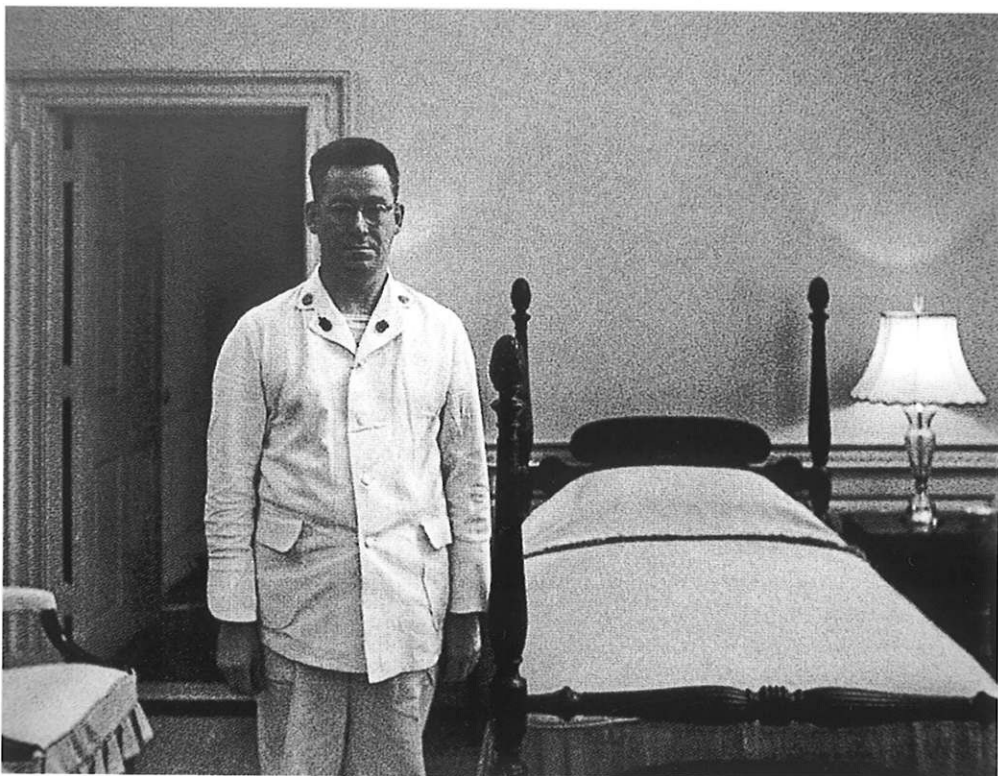
R. DES. 3



R. DES. 4



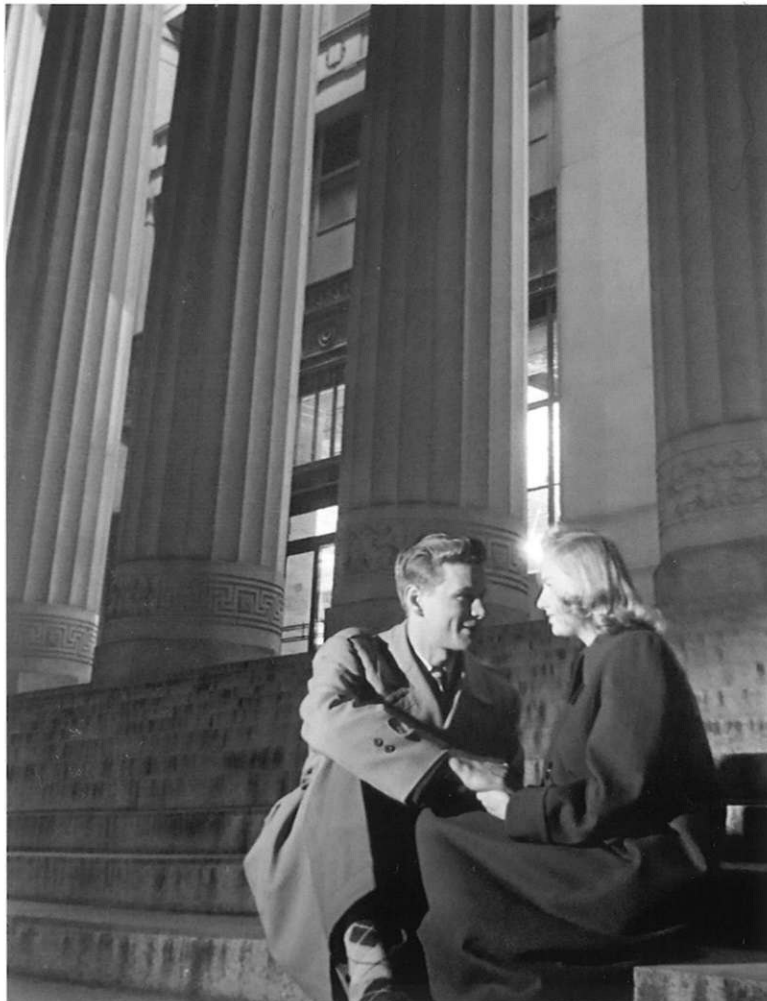
K.PH.1



K.PH.2



K. PH. 3



K. PH. 4



K. PH. 5



K. PH. 6



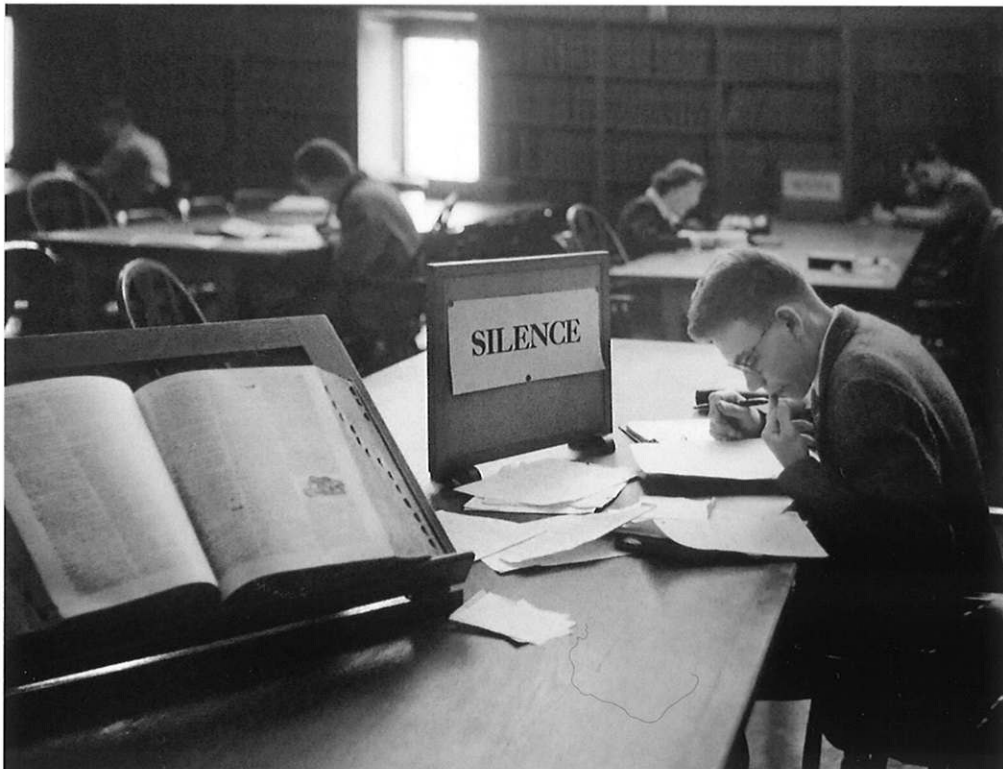
K.P.H.7



K.P.H.8



K. PH. 9



K. PH. 10



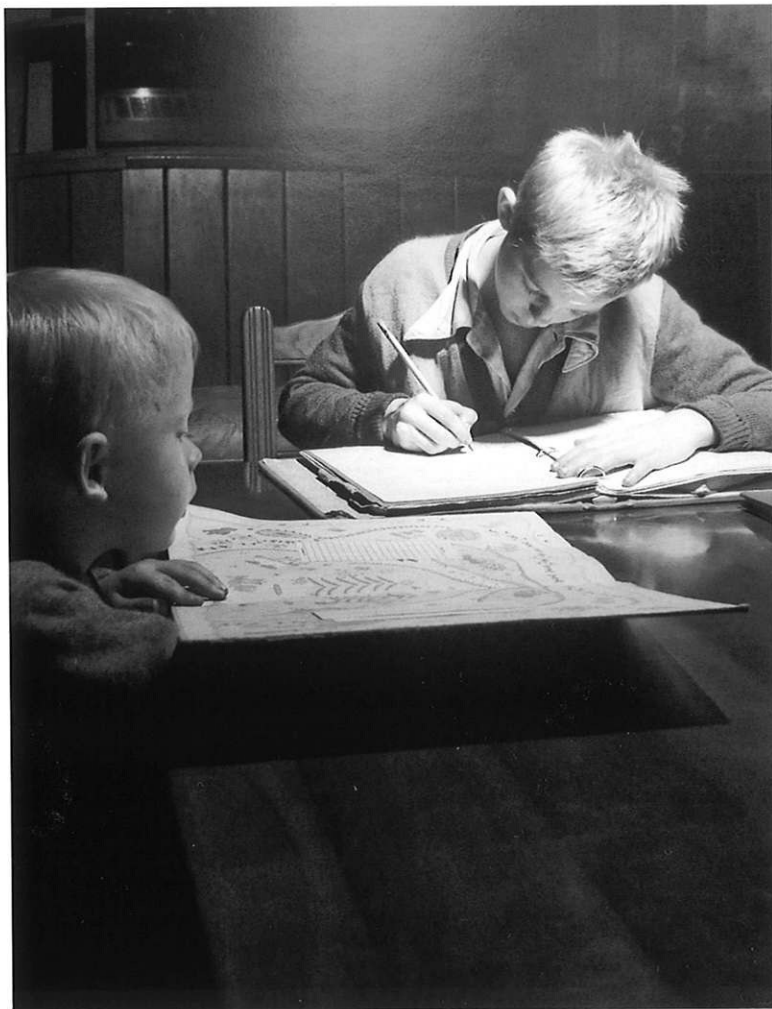
K. PH. 11



K. PH. 12



K. PH. 13



K. PH. 14



K. PH. 15



K. PH. 16

...the ...
 ...only ...
 ...voluminous ...
 ...the Reign of ...
 ...guillotined ...
 ...crossed belt on ...
 ...macabre fast ...
 ...their necks. He ...
 ...or pushed it ...
 ...ation of the ...
 ...the *Incroyables*, ...
 ...of untidy old ...
 ...hair, and bag ...
 ...led in high coll ...
 ...ly influenced ...
 ...the period of ...
 ...cause of a *Peri ...*
 ...scopie's high ...
 ...The *Jacobin ...*
 ...ments such as ...
 ...Frascati's ...
 ...usual manner, ...
 ...The ladies ...
 ..."classical" ...



4271 EYLAU,

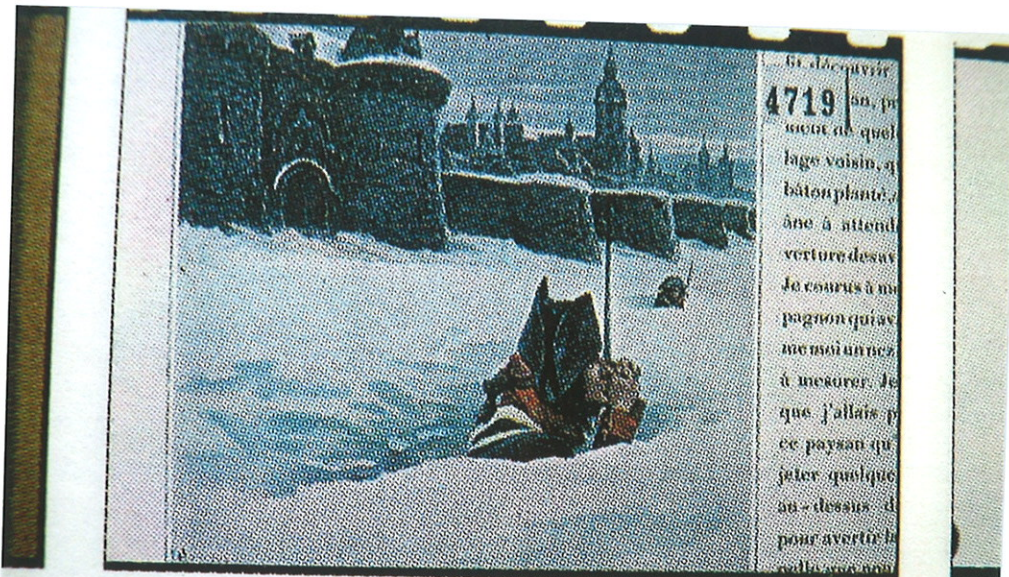
THE BATTLE OF. MURAT'S CAVALRY MASSING
 IN PREPARATION FOR A CHARGE. PAINTING BY
 SIMEON FORT.

4279

FREN
 BY G

MADE
 AIGN.

N. 1



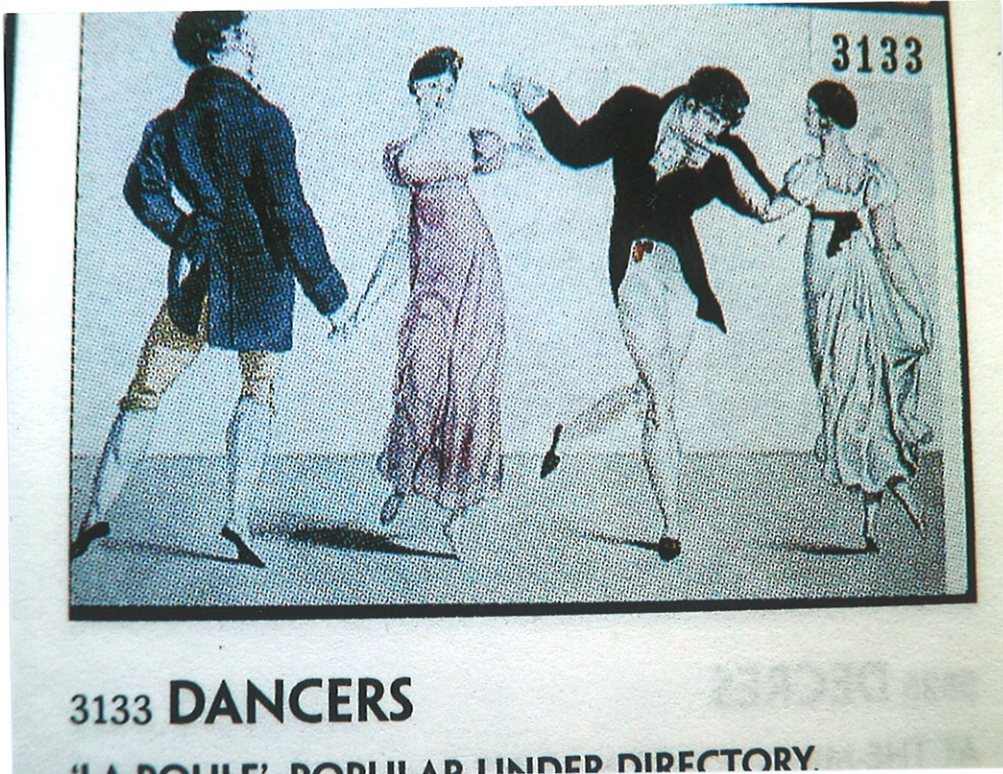
4719 MYRBACH

SENTRIES IN THE SNOW. CAMPAIGN IN BELGIUM.
 1793.

472

SOI

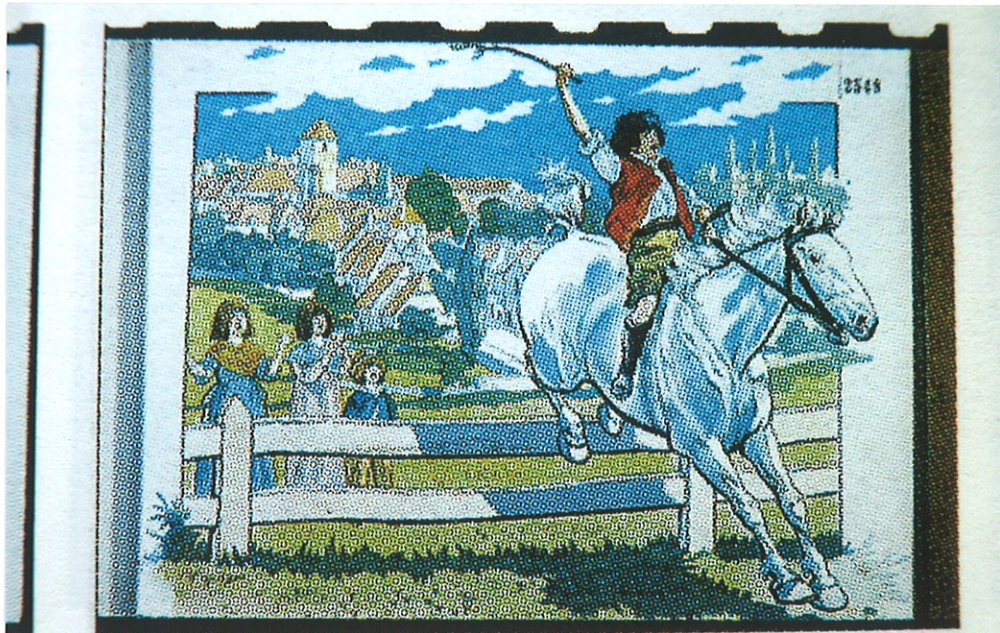
N. 2



N. 3

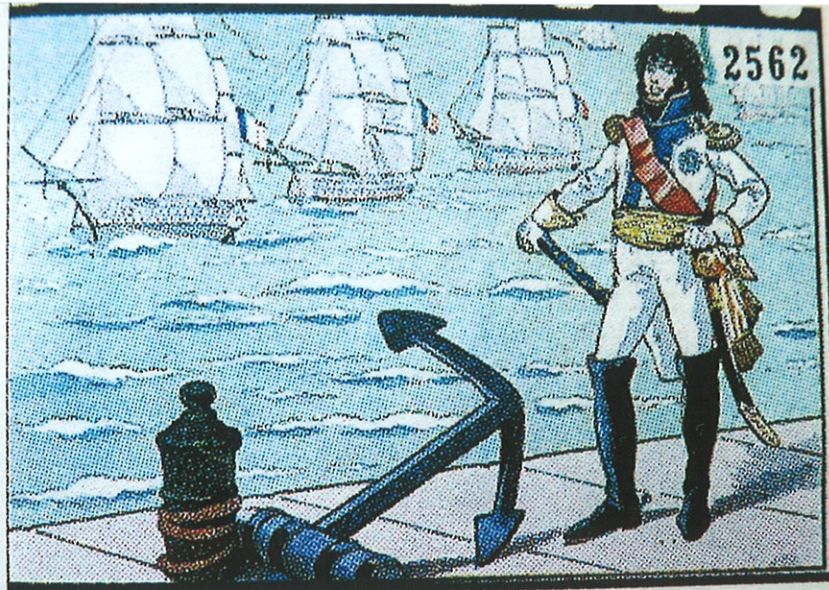


N. 4



2548 **JOB**

N.5



2562 **JOB**
MURAT AS GRAND ADMIRAL

N.6



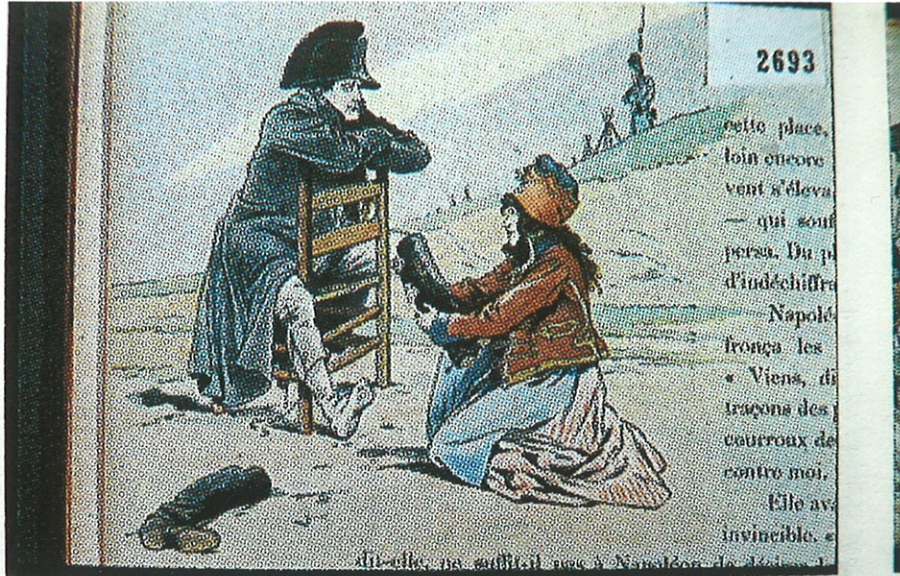
2147 **ST. NAPOLEON**
MARTYR. POPULAR ENGRAVING.

N.7



4856 **JOB**
POLICE OF LOUIS XVIII

N.8



2693 **JOB**

NAPOLEON. LA CANTINIERE TAKING HIS BOOTS OFF

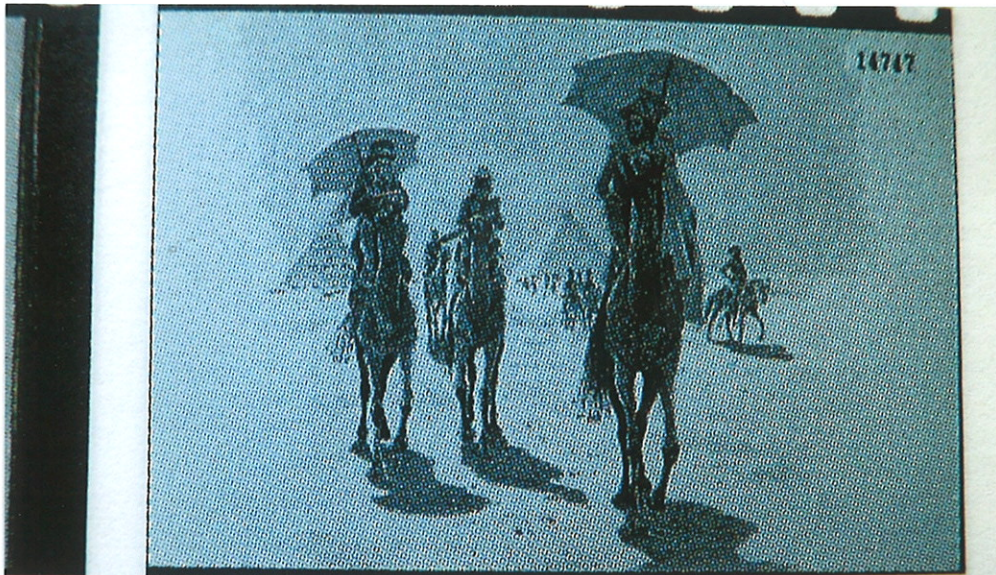
N. 9



2663 **JOB**

CREST OF THE FRENCH REPUBLIC

N. 40



14747 JOB

MEMBERS OF INSTITUTE ON MARCH ACROSS EGYPTIAN DESERT

N. 11

<p>REMOVAL MEN WORK</p>	<p>4681 PICNIC, ARISTOCRATIC DURING HUNTING SEASON, REIGN OF LOUIS XV.</p>	<p>4949 REVIEW, MILITARY. DRAWING BY ISABEY AND C. VERNET.</p>	<p>5084 REICHSTADT, THE BAPTISM OF. WATERCOLOUR BY ISABEY.</p>
<p>REVIEW, MILITARY IN THE CARROUSEL. 6 MARCH 1813.</p>	<p>5410 PISTOL, MASSENA'S SILVER.</p>	<p>5536 REVIEW, MILITARY. BEFORE THE PALACE OF THE TUILERIES. PAINTING BY BELLANGE.</p>	<p>5584 REICHSTADT IN HIS CRADLE THE HOPE OF THE FRENCH EMPIRE. CONTEMPORARY ENGRAVING.</p>
<p>REICHSTADT, NAME OF</p>	<p>5748 PONIATOWSKI ON HORSEBACK. COMMANDER-IN-CHIEF OF POLISH TROOPS.</p>	<p>5799 PIONTOWSKI BEING RECEIVED BY NAPOLEON ON ELBA</p>	<p>5832 PICHEGRU, THE ARREST OF</p>

N. 12



3741 **BAVARIAN**
HORSEGUARD. TRUMPETER. 1813-1815.

N. 13



HUNGARIAN CUFF GERMAN CUFF
INFANTRY COAT

GRENADIER OFFICER DRUMMER
HUNGARIAN REGIMENT GERMAN REGIMENT GERMAN REGIMENT

3605 **AUSTRIAN INFANTRY 1809-1815.**

N. 14



2327 **CARICATURE**

ENGLISH. 1803. «MEETING OF BRITANNIA AND
CITIZEN FRANCOIS»

N. 15



8753 **CARICATURE**

HE THE DEVIL AND HIS SON, NAPOLEON

N. 16



F.1



F.2

VOILA

UN

GRAND

HOMME

TOUT PETIT

**MA TANTE
"TIRE
LIRE
L'EAU"**

Dessins de JOB

J. RUEFF, éditeur.
6, rue du Louvre, PARIS

39

F.3

ore 1893.

2

F.4

20

J.5



Le lendemain de ces trois jours, à l'aube, elle fut réveillée par un vigoureux cocorico, sommant la diane. « C'est encore une de mes affections, lui dit le roi; je t'ai apporté un aimable petit coq, crêté rouge, comme je le fus moi-même à Jemnapes et toi aussi tu te le rappelles. C'est courageux et vigilant. Et comme ça vole moins haut que l'aigle, on ne risque pas, à en suivre les clats, le danger des aventures. » Il ajouta : « Je suis pour la paix, propice aux affaires. »

Elle n'était pas éloignée de partager cette raisonnable conception du pouvoir : « C'est cela, répondit-elle, travaillons et devenons riches. Entrez donc, monsieur Guizot ! »

L'homme à qui elle s'adressait de la main, lui fit signe qu'il n'était pas pressé de venir; il entra cependant, mais pour sortir sans bruit, cédant le pas à un riche bourgeois qui avait appris la finance à la meilleure des écoles : celle de ses propres affaires. Il se nommait Casimir Périer. Elle n'eut de lui ni avances ni éloges. C'était un homme tout d'une pièce, de raison froide et de nature passionnée, qui ne comprenait l'exercice du pouvoir que dans la plénitude de sa liberté. Le roi qui

J.6



LE MARÉCHAL. — Qu'y a-t-il?
 CLAUDINE. — Maréchal, ce misérable (désignant le nègre mort) voulait vous frapper : je l'ai tué. Ce panier renferme un second assassin. (A ce geste, le lieutenant et le capitaine, qui sont accourus, mettent le pied sur le couvercle chacun d'un côté de Pierrot.)

LE MARÉCHAL. — Très bien, sentinelle!
 CLAUDINE (rejetant la capote de guérite et apparaissant en costume de cantinière). — Cantinière pour vous servir!

LE MARÉCHAL. — Et la sentinelle?

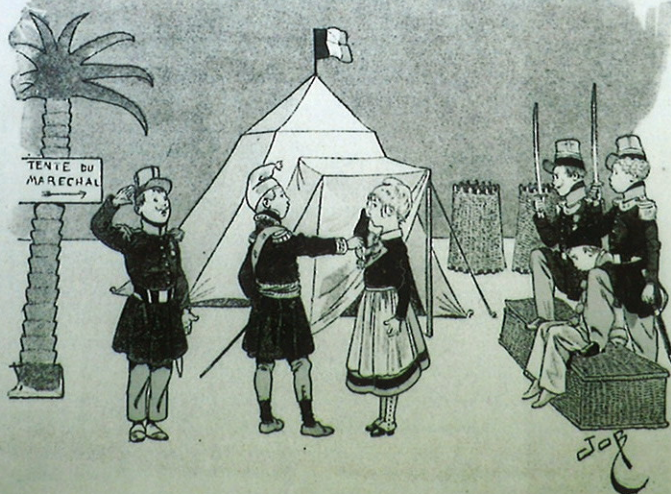
PIERROT (assis sur le panier esquissé d'une main le salut militaire). — Présent, maréchal!

LE MARÉCHAL (fronçant le sourcil). — Mais... comment se fait-il?... (Il regarde tout le monde sévèrement, de Pierrot à Barbanche.)

CLAUDINE, PIERROT et BARBANCHE (joignant les mains en signe de supplication). — Pardonnez!

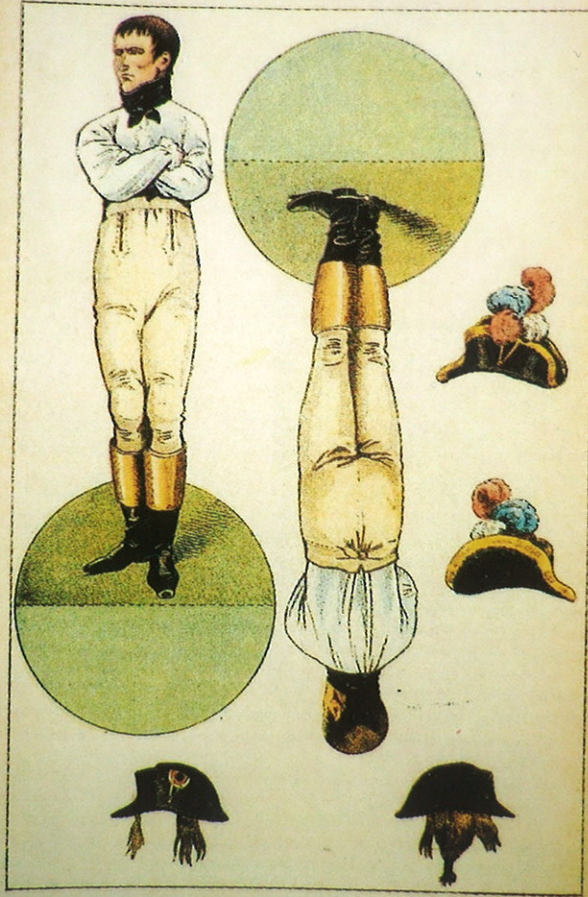
LE MARÉCHAL (regardant le cadavre). — Soit! Quant à toi, Claudine, tu es une brave fille! Je te décore! » (Il lui donne la croix.)

Rideau



Non Découper

F.7



Mon Journal
Recueil hebdomadaire illustré pour les Enfants
Abonnements, France Un an 3^{fr} six mois 1^{fr} 50
Union Postale Un an 10^{fr} six mois 5^{fr} 50
HACHETTE & C^o 19 BOULEVARD SAINT GERMAIN A PARIS

F.8



J. 9

Où vont-ils? Sur les bords du Rhin, à Coblenz. Ils vont dire aux étrangers, en Autriche, en Allemagne, dans les Pays-Bas, que le roi de France est prisonnier de son peuple et qu'il importe de le délivrer. « C'est méconnaître, dit la France, de faire amende honorable, c'est ordonner à la liberté de Clovis de s'effrayer devant la menace d'une épée. Plût la guerre, que cet outrage! »

Démourrez organise la résistance sur la frontière. A Paris, le peuple réclame des armes, il les réclame du roi, dont il éprouve les sentiments, en l'obligeant à confier un boulet rouge qu'il lui présente au bout d'une pique, et à trinquer à l'égalité. Ce qui est d'une brutale familiarité. « C'en est trop, disent les bourgeois, qui l'apprennent : Du fer, mordieu! du fer! »

Du fer, en voilà! C'est quatre-vingt mille Prussiens, c'est vingt-cinq mille Autrichiens, c'est trois détachements de l'armée de Condé, qui vont fouler le sol de la patrie. Ils viennent avec la volonté d'arracher de son bonnet la cocarde que la France y fixa. Quelles forces leur opposera-t-elle? quarante mille hommes à peine, sans vivres et mal équipés...

L'enthousiasme nuit en ce pays des plus douloureuses épreuves. Les « patriotes » se regardent et se comprennent. Ils font trêve — pour un instant — à leurs querelles. Il n'y a plus de partis, plus de factions. Il n'y a plus de Girondins, plus de Jacobins, mais des Français frémissant à la voix de la France, qui leur jette ce cri d'alarme: « Citoyens, la patrie est en danger! »

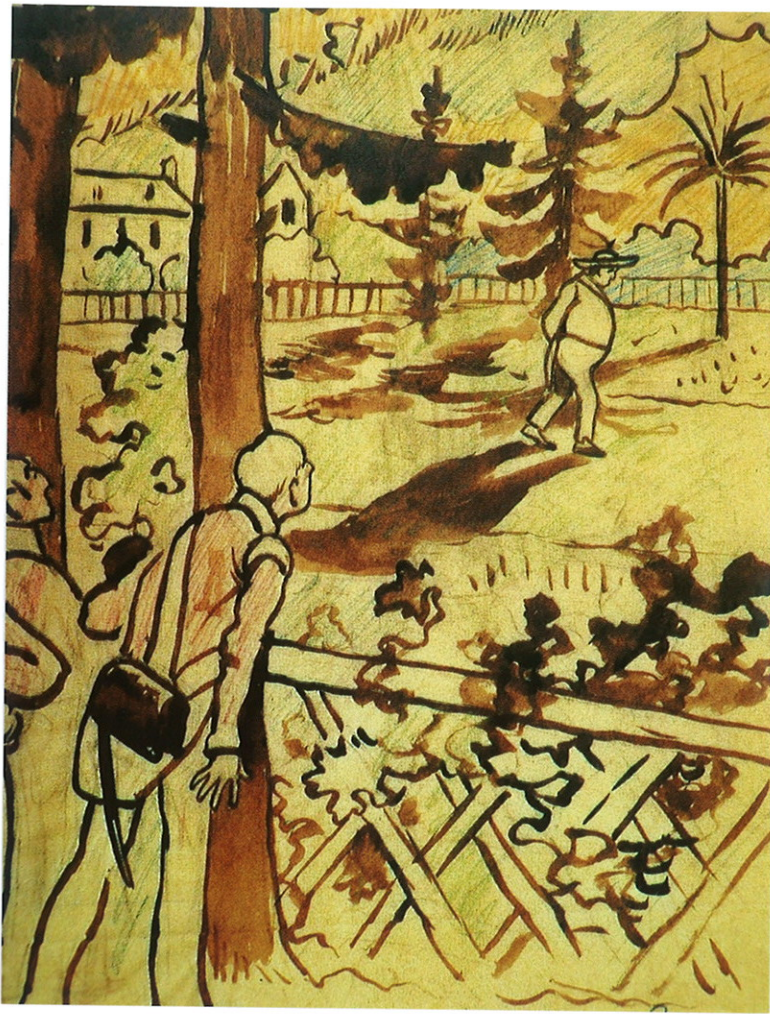
Le 22 juillet 1793, le tocsin sonne à toutes les paroisses, le canon tonne d'instant en instant, la générale fait sortir les habitants de leurs demeures. Des amphithéâtres sont dressés sur les places publiques, où volontairement s'envole tout ce qui est homme et valide, du vieillard à l'enfant.

Aux armées il faudra des cantinières. La bergère de Trianon, qui a quitté, contre de plus simples ajustements, ses toilettes faufreluchées, rêve un travestissement nouveau. Où désormais sera son âme? Où sera sa pensée? A la frontière. Où sera donc sa place? Dans les rangs de ces



Napoléon vivait toujours, c'était pour ajouter à leur effroi. Et pourtant qui le reconnaîtrait dans ce gros homme court, vêtu d'une culotte de nankin, d'une veste de toile blanche et coiffé d'un chapeau de paille aux larges bords? On dirait d'un bon vieux colon retiré dans ses plantations. Il occupe une maison si petite qu'à peine s'il peut s'y loger avec les quelques amis dont on lui a permis la présence. Devant la maison est un jardinet. Les fleurs entretenues par ses soins lui disent le retour des saisons. Au delà, s'il s'aventure, des sentinelles anglaises, postées par Hudson Lowe, lui rappellent que ce rocher de Sainte-Hélène n'est qu'une prison.

J. 10



F. 11



F. 12



F. 13



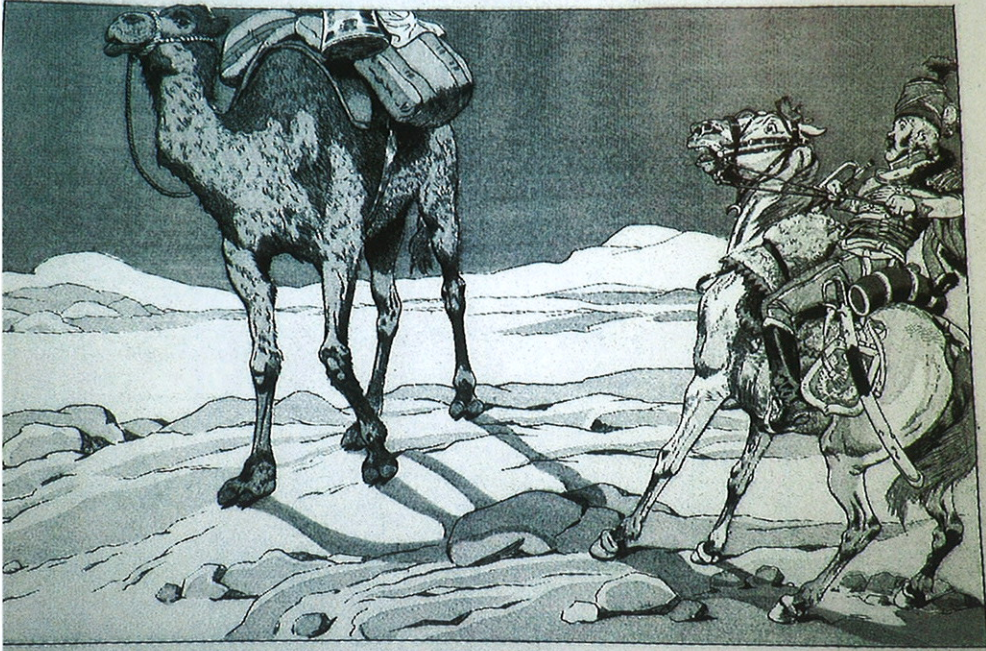
F. 14



F. 15

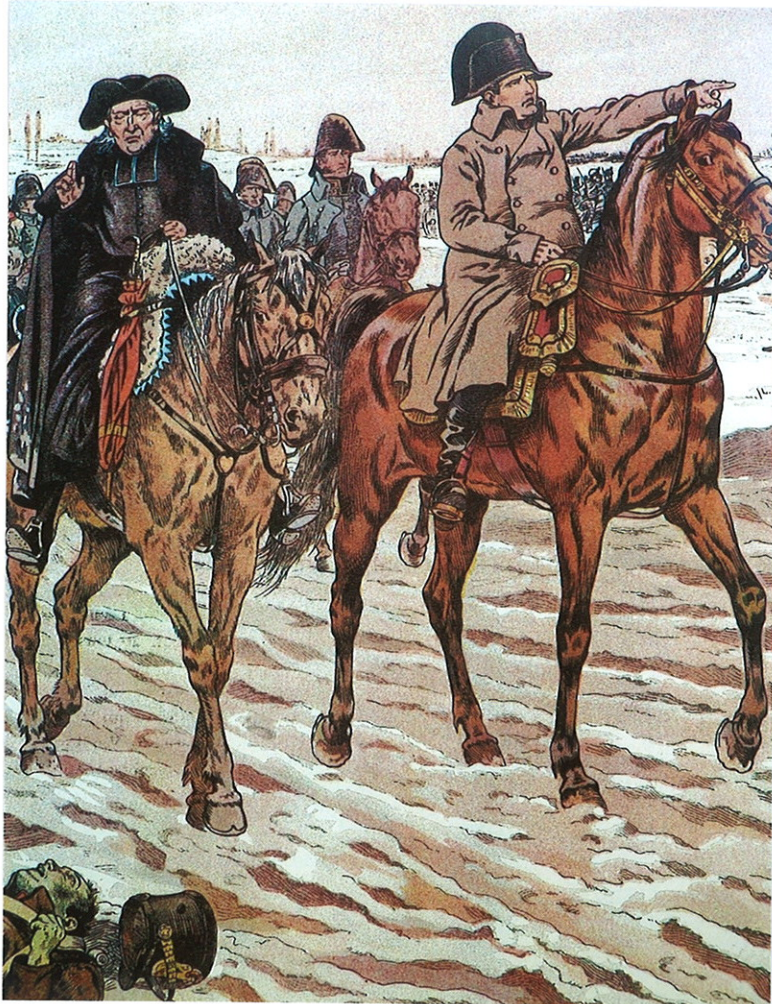


F. 16

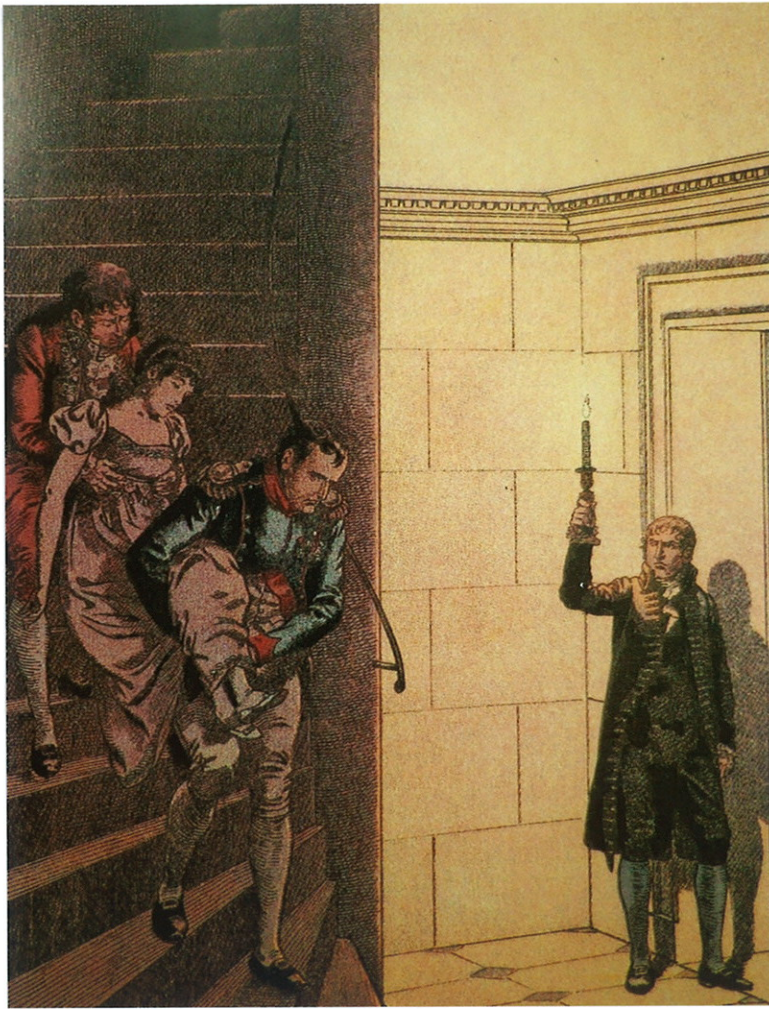


J. 17

C'est en Égypte que je vis pour la première fois ce curieux animal nommé chameau, que j'entendis appeler aussi quadrupède, par le citoyen savant Geoffroy (Saint-Hilaire).



J. 18



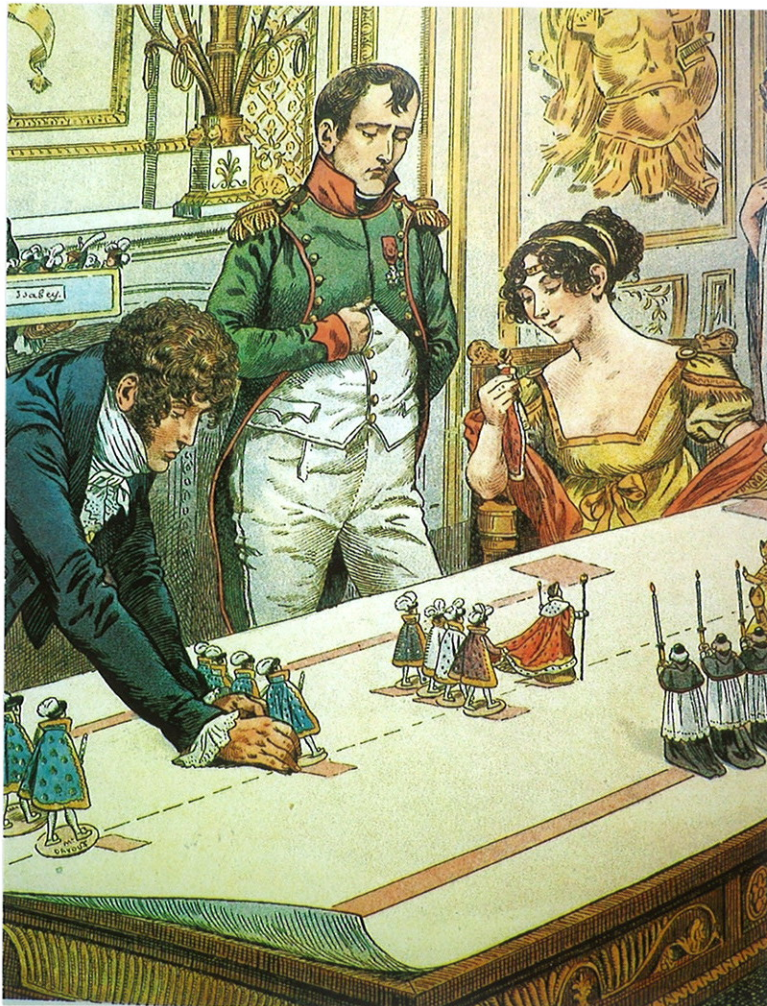
F. 19



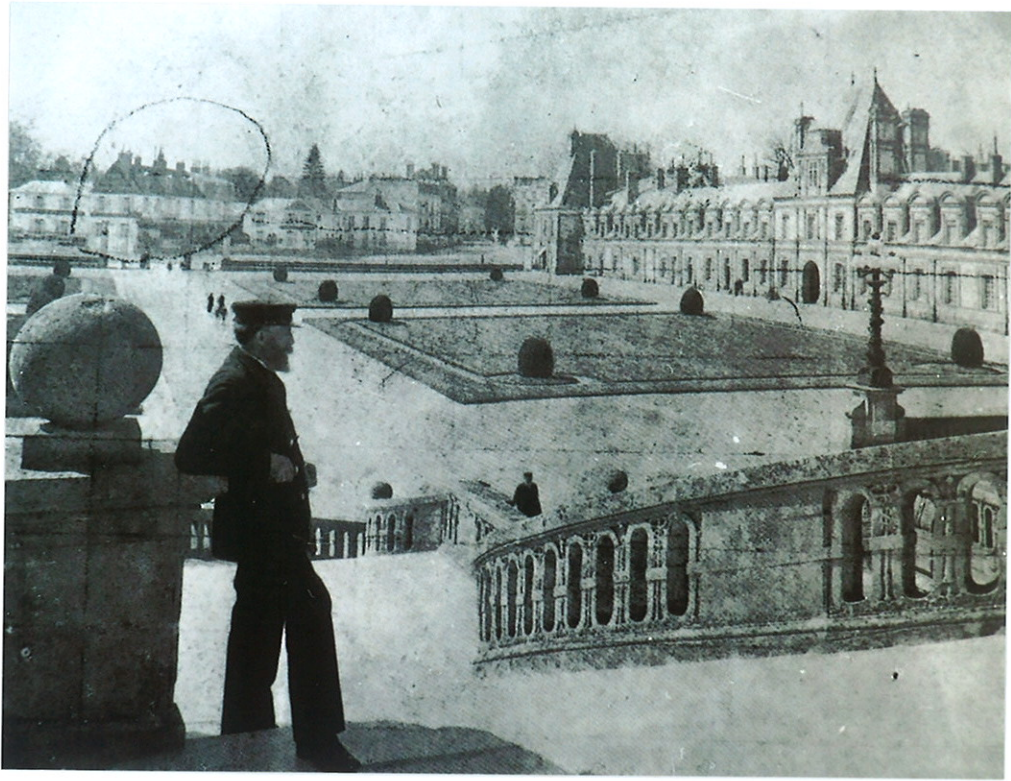
F. 20



F. 21



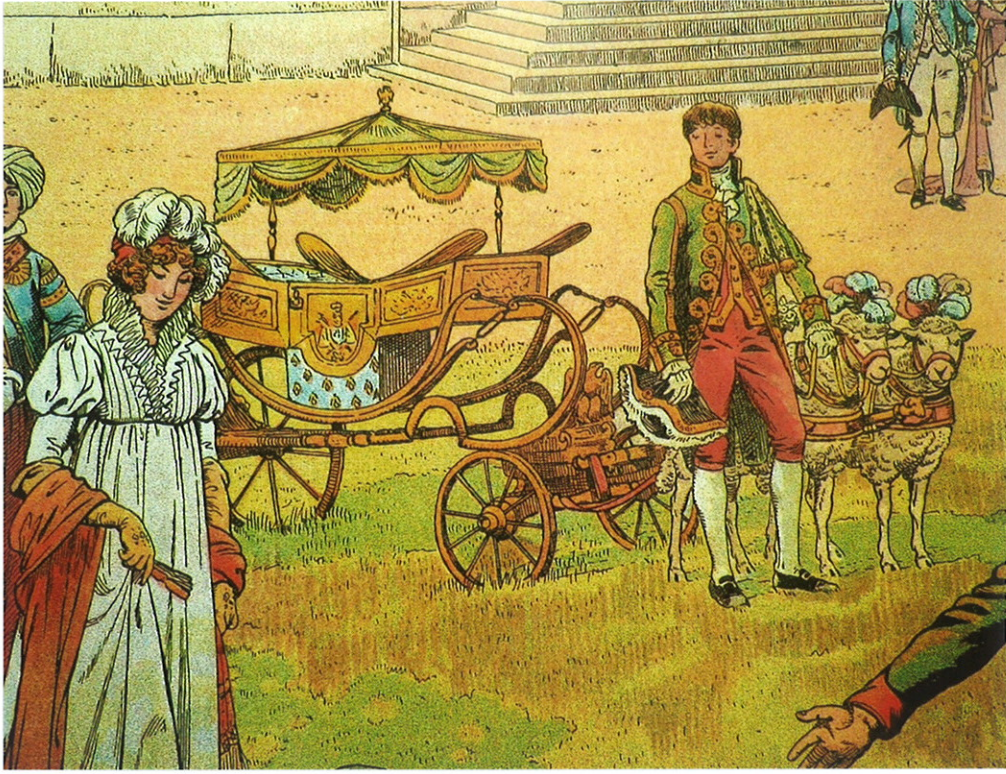
F. 22



F. 23



F. 24



F.25



F.26



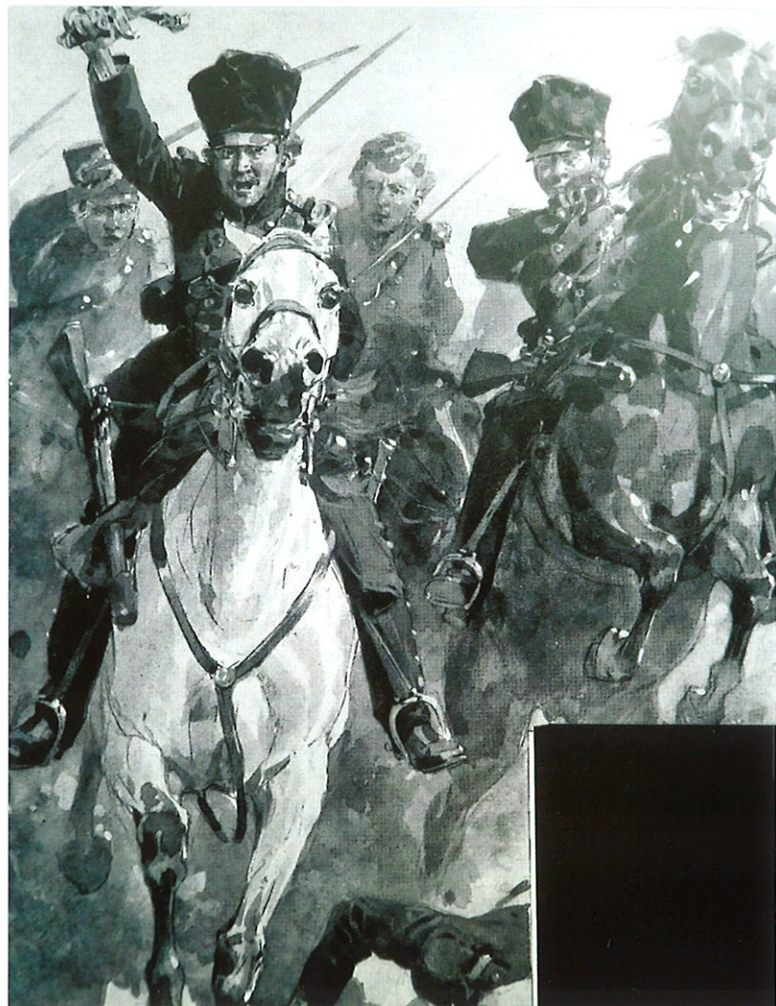
F.27



F.28



F. 29



T. 1



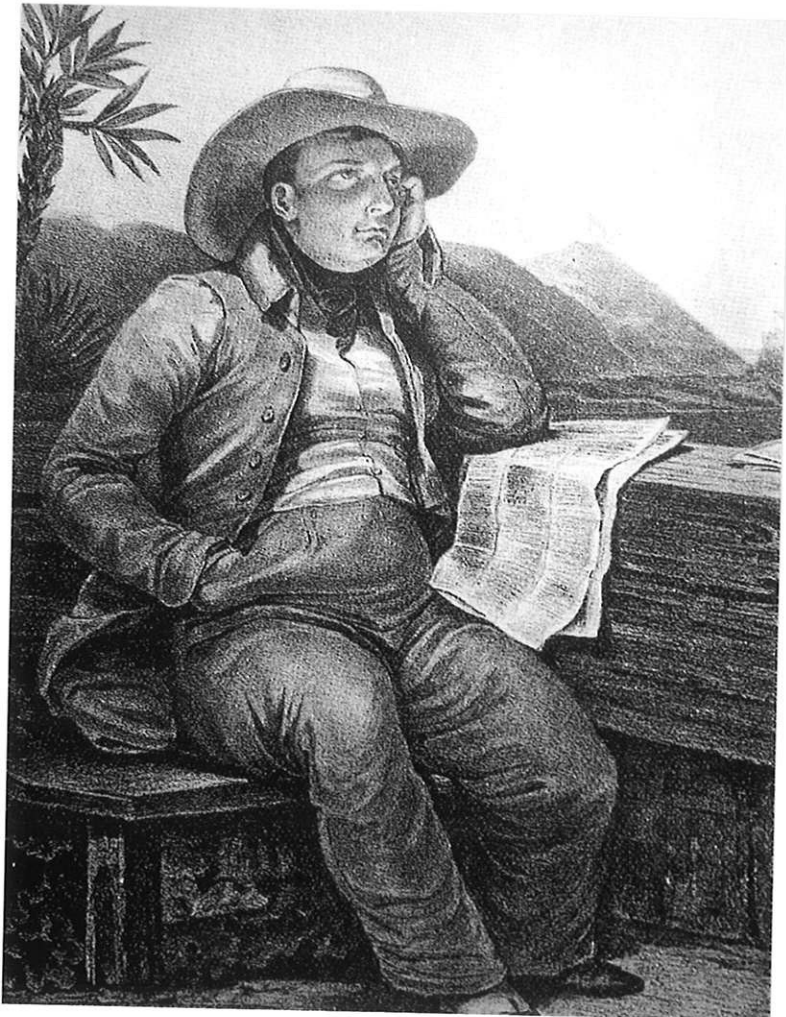
T.2



T.3



T.4



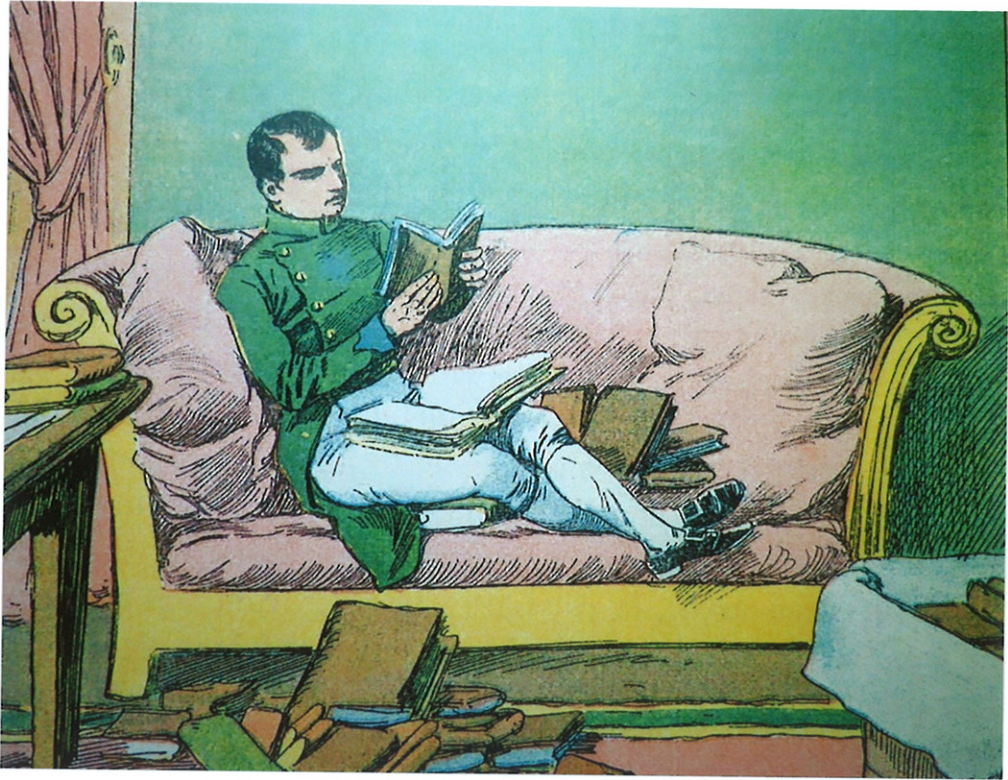
T.5



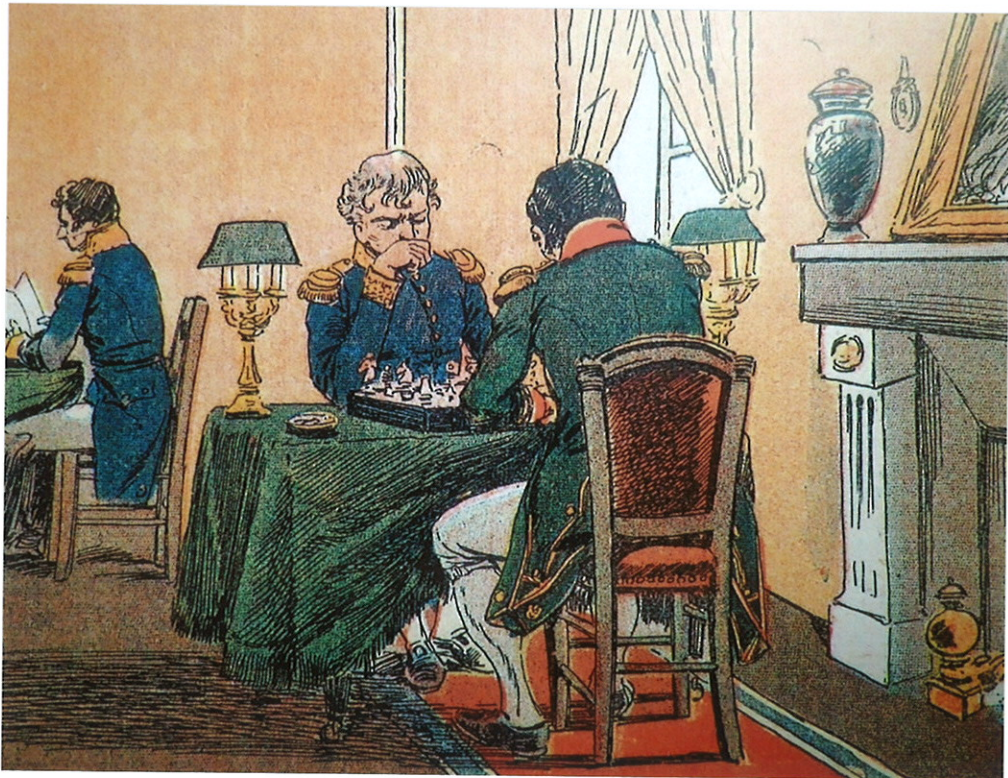
T.6



T.7



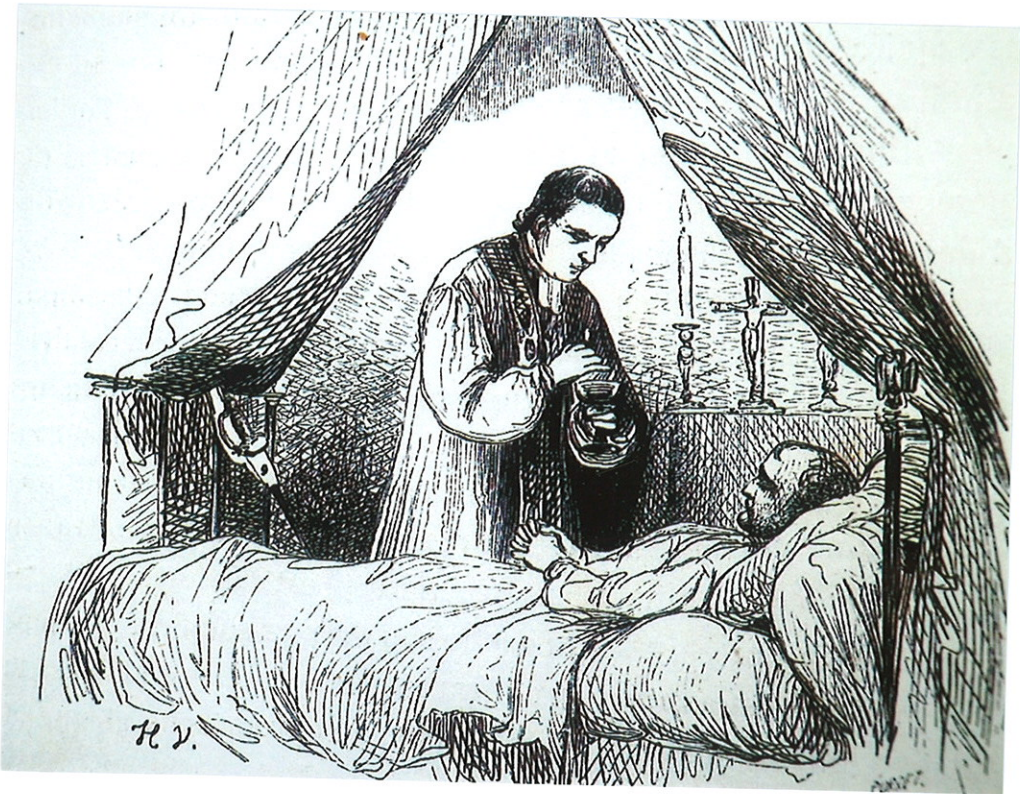
T.8



T.9



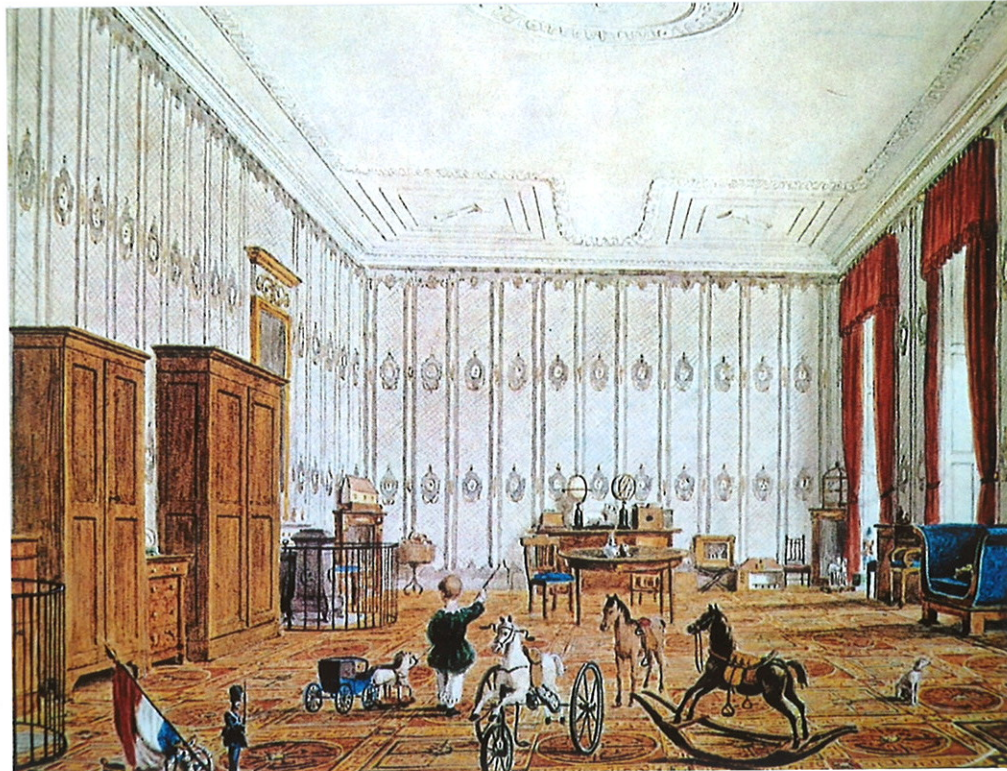
T. 10



T. 11



T. 12



T. 13



T. 14



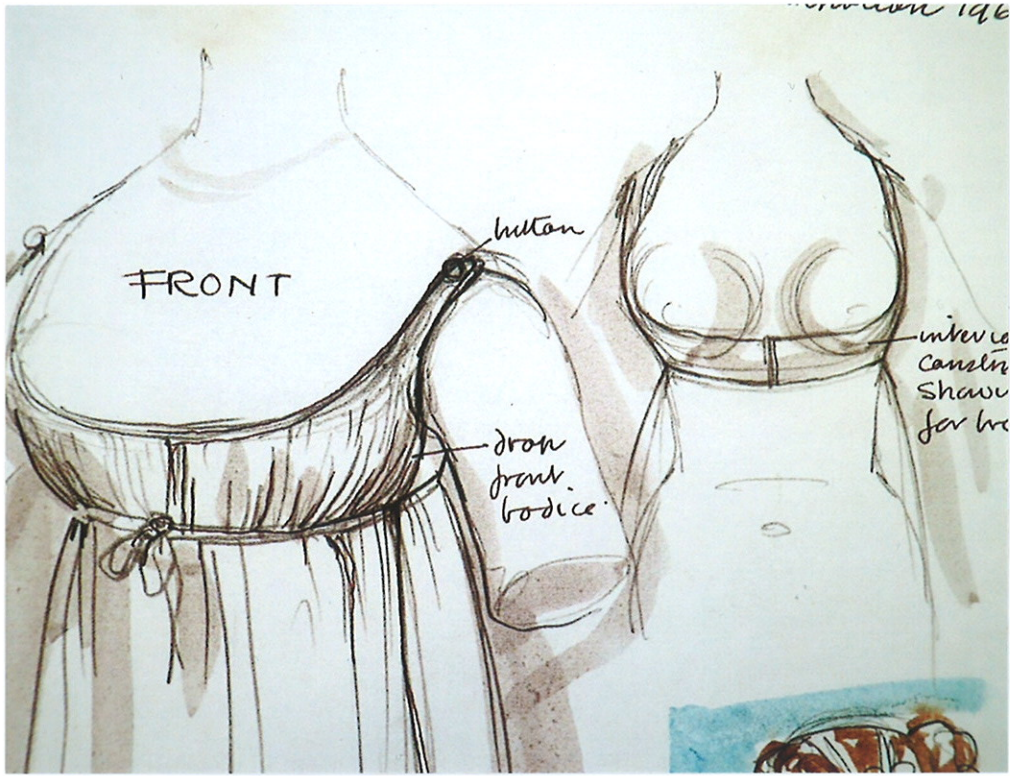
T. 15



T. 16



T. 17



T.18

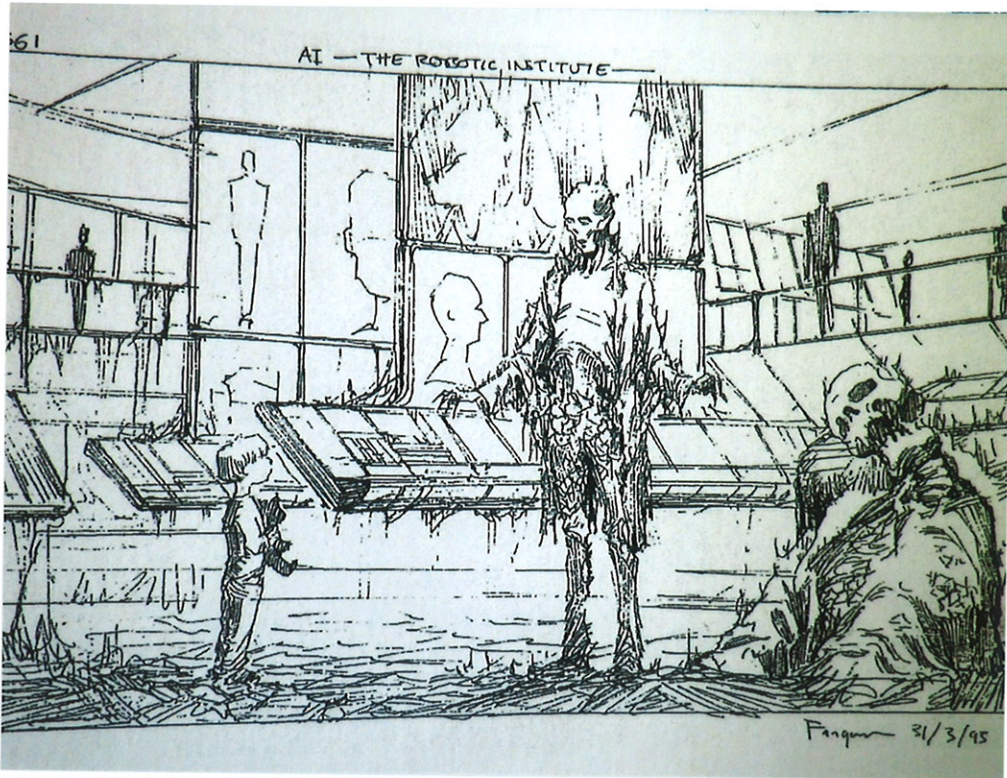
42

T.19



T.20

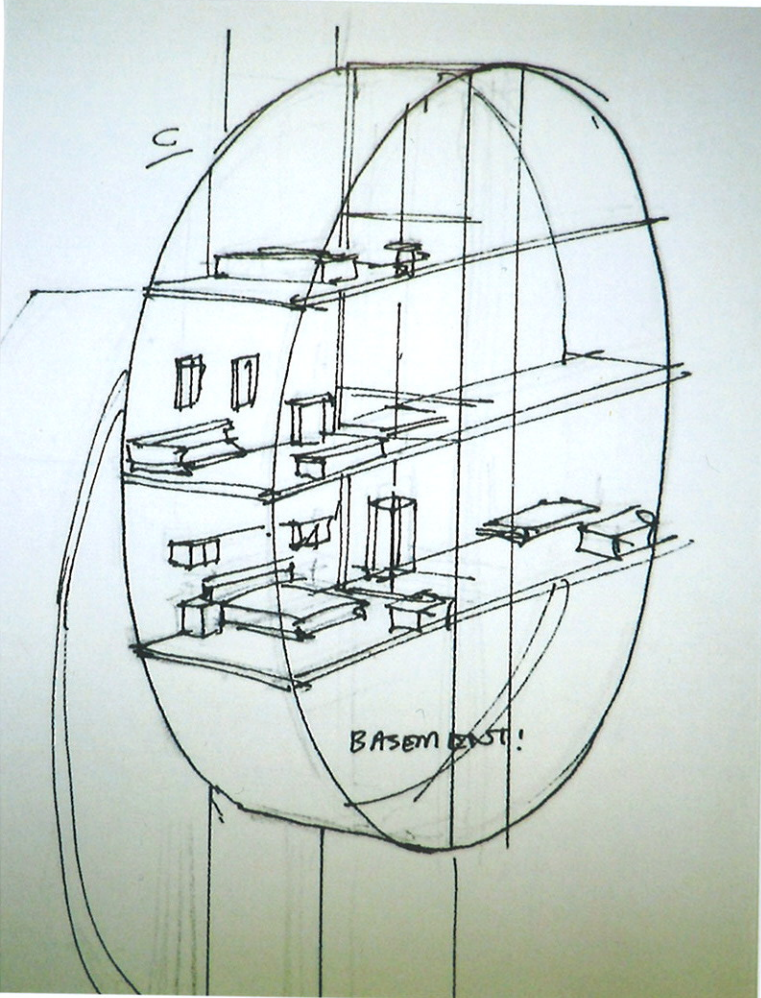




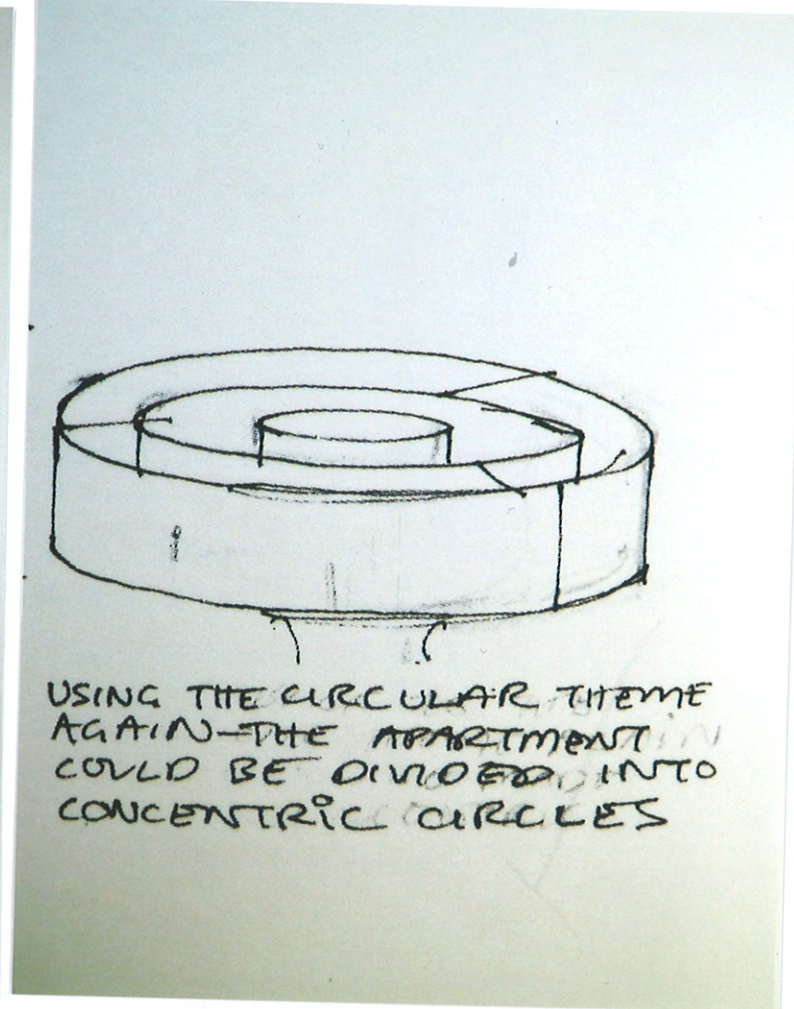
A.I. 1



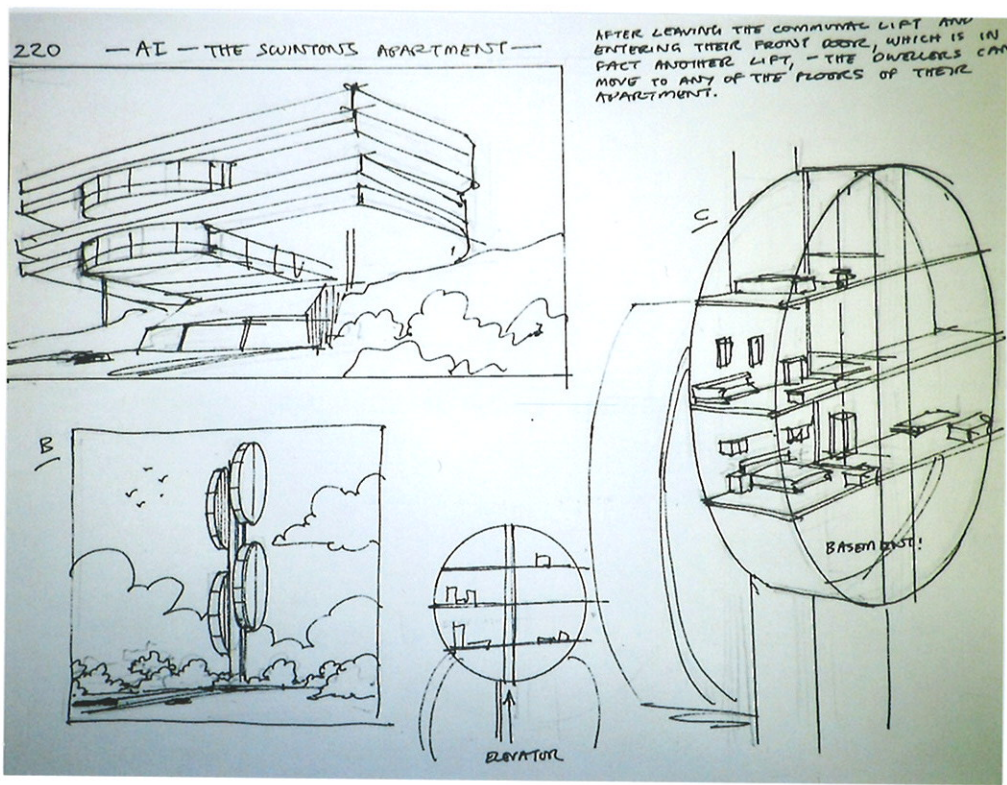
A.I. 2



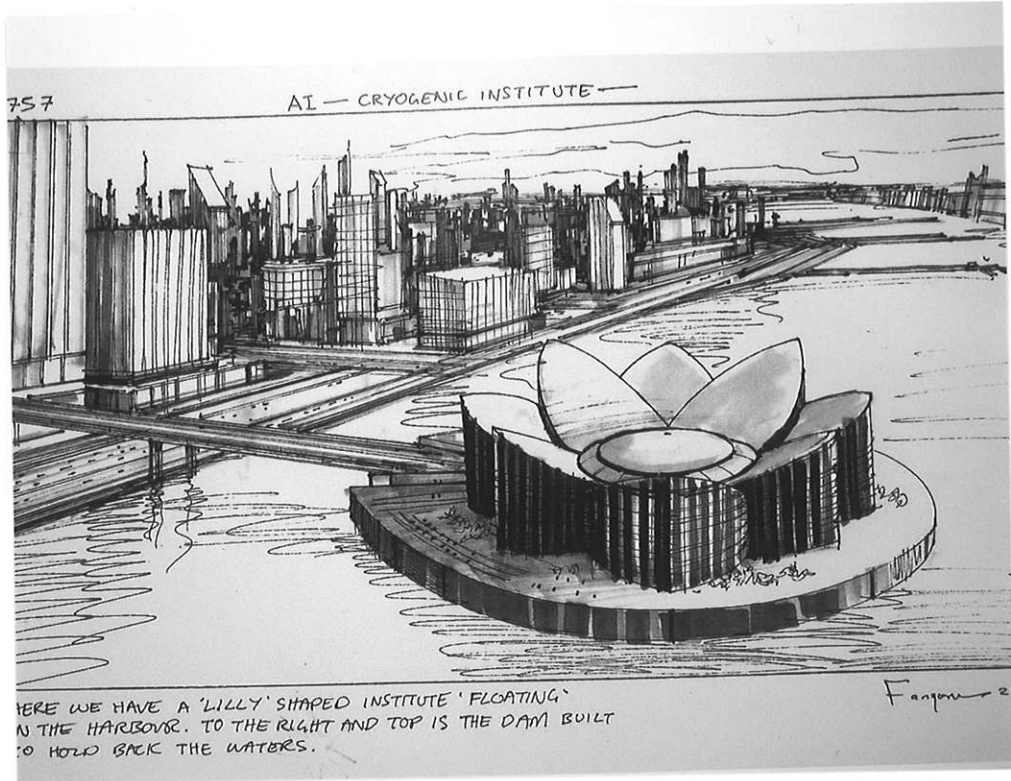
A.I.3



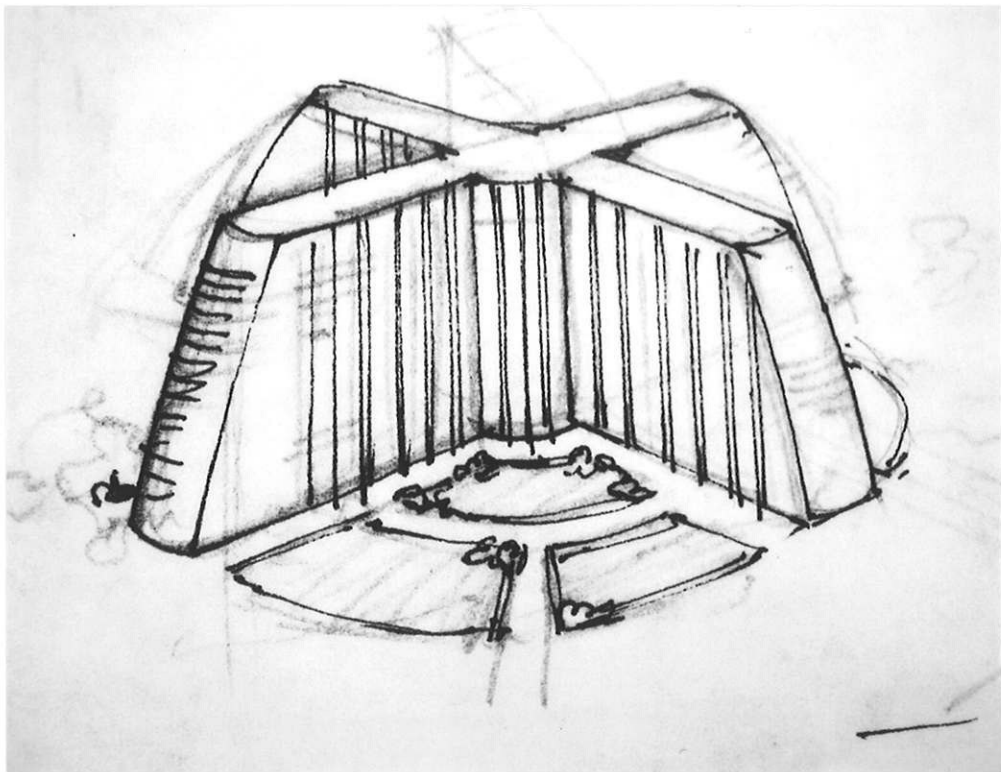
A.I.4



A.I.5



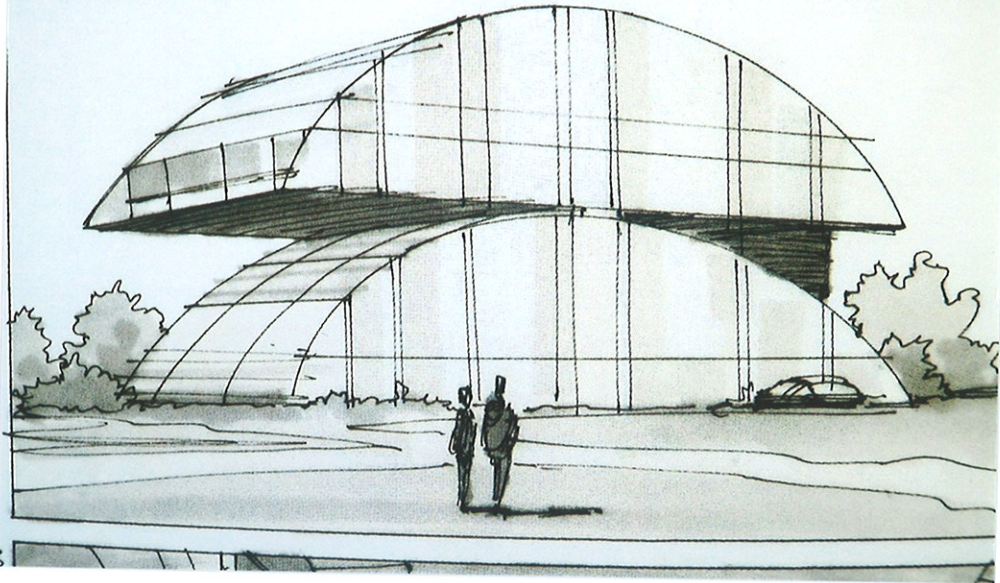
A.I.6



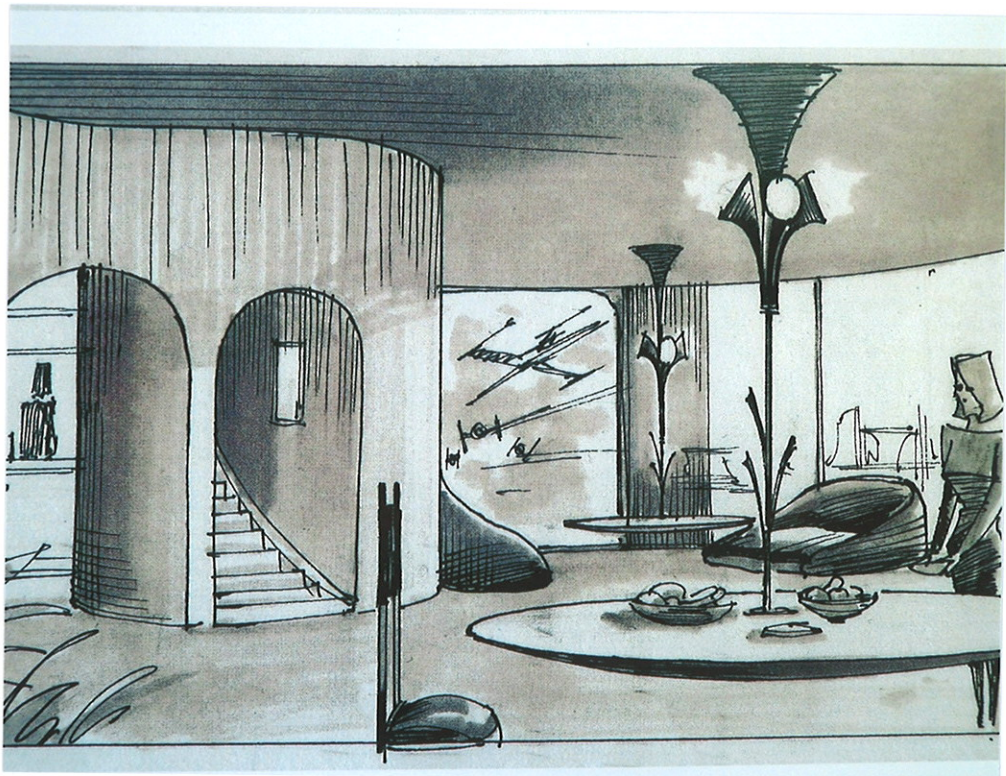
A.I.7

225

AI — THE SWINTON APARTMENT —



A.I. 8



A.I. 9



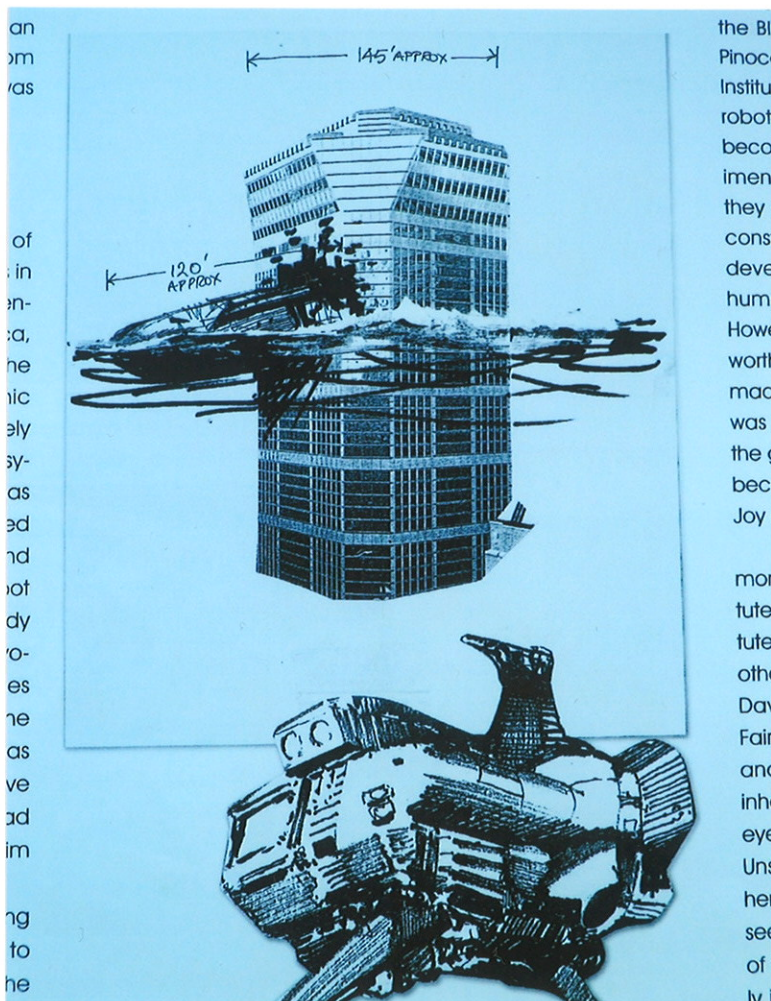
A.I. 10



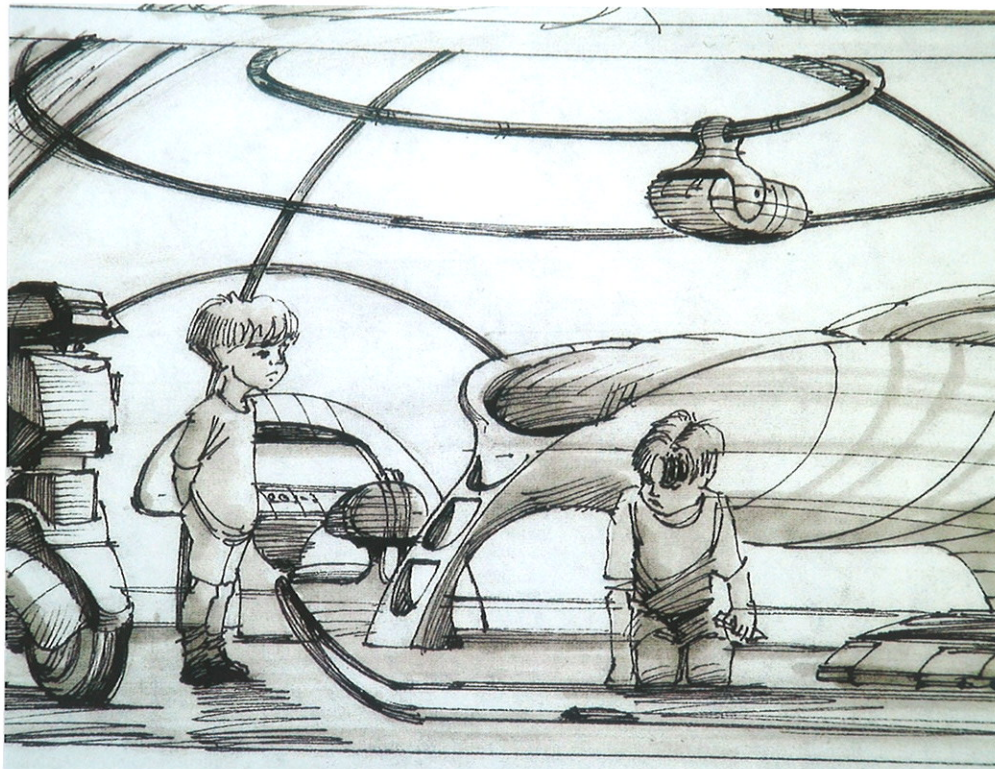
A.I. 11



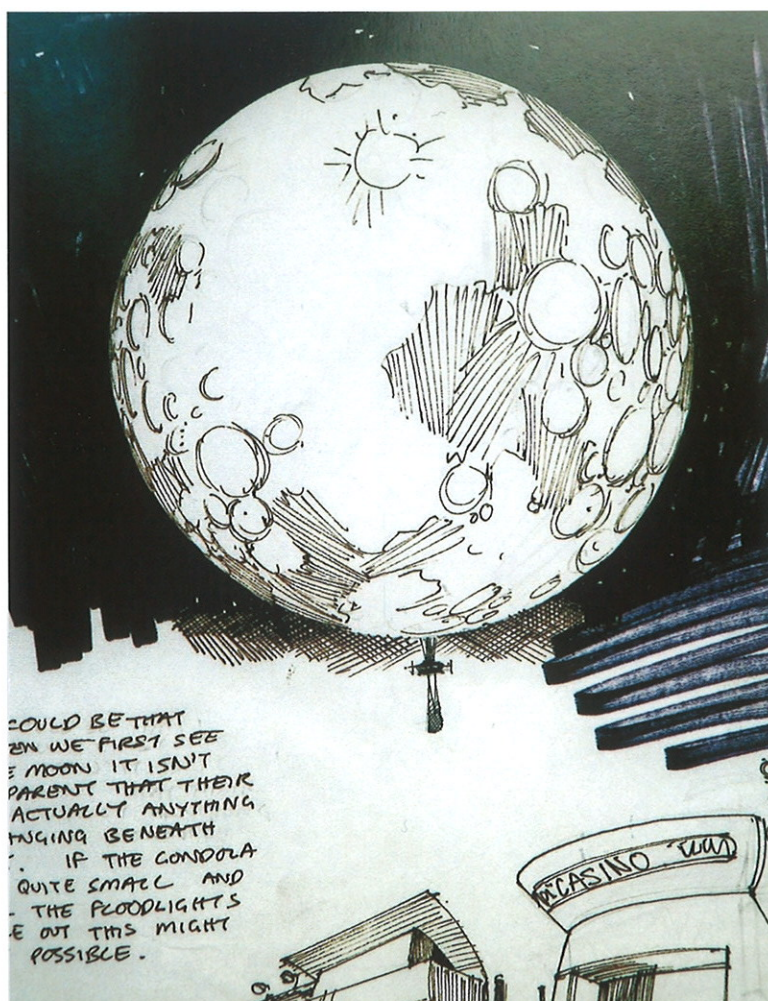
A.I. 12



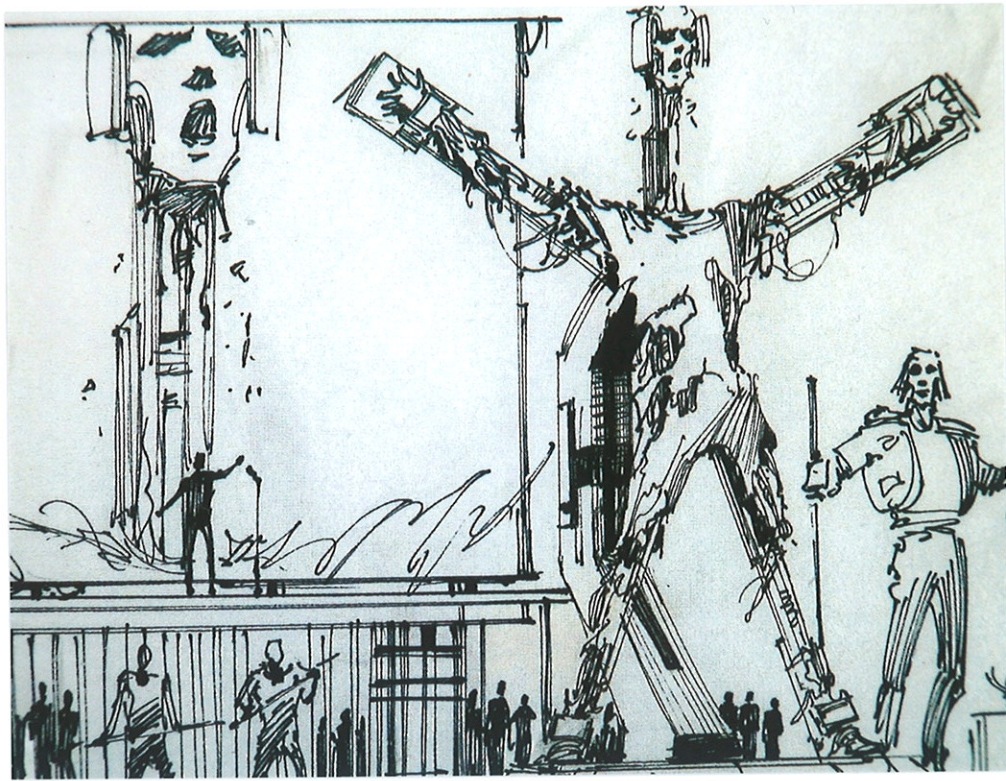
A.I. 13



A.I. 14



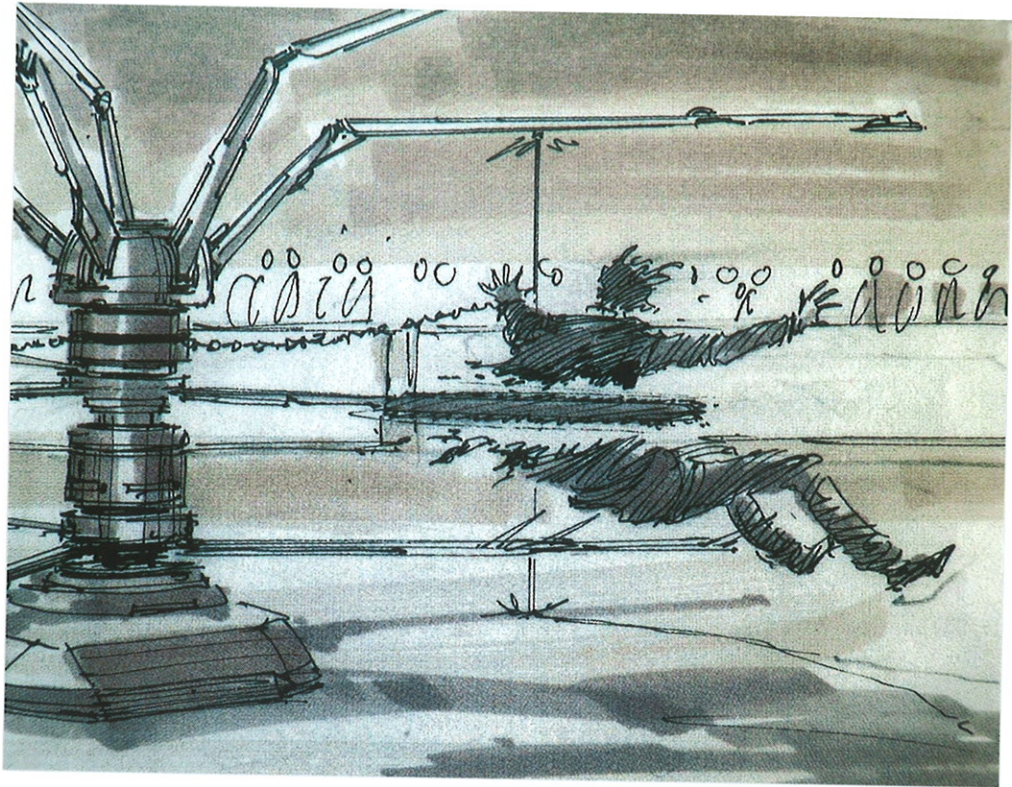
A.I. 15



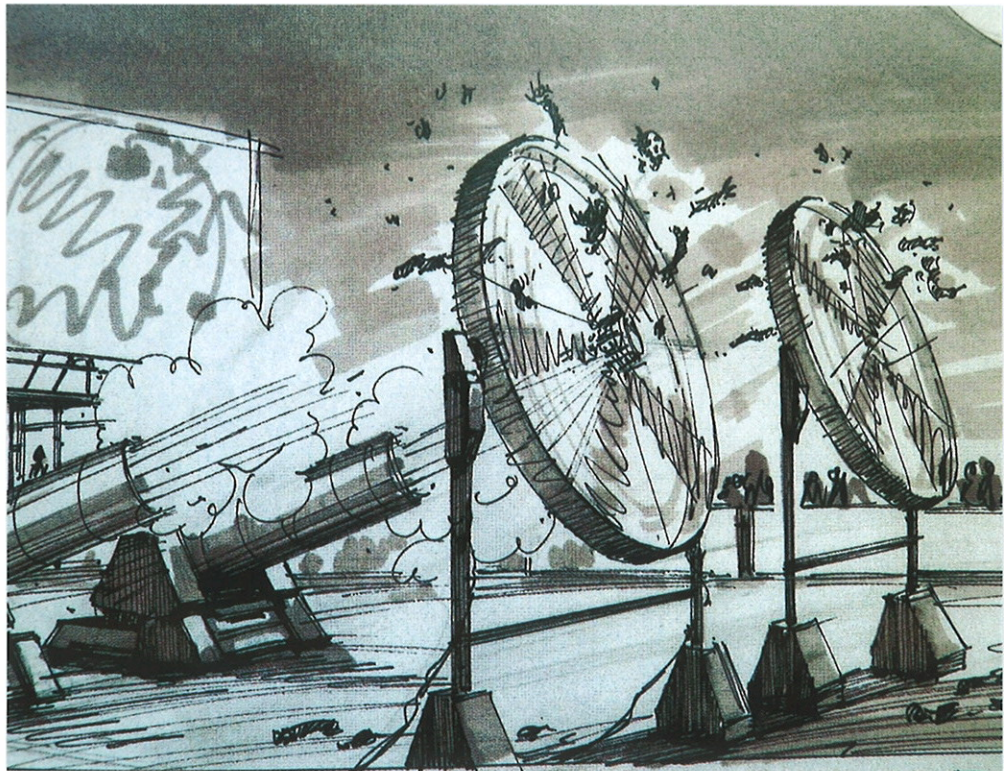
A.I. 16



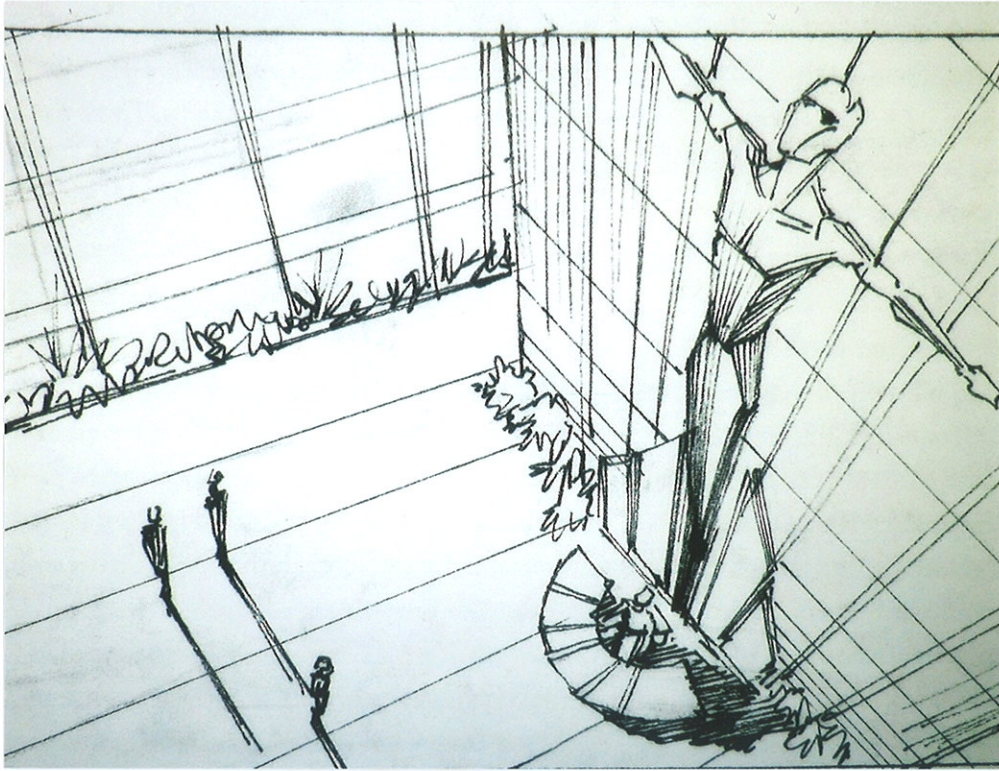
A.I. 17



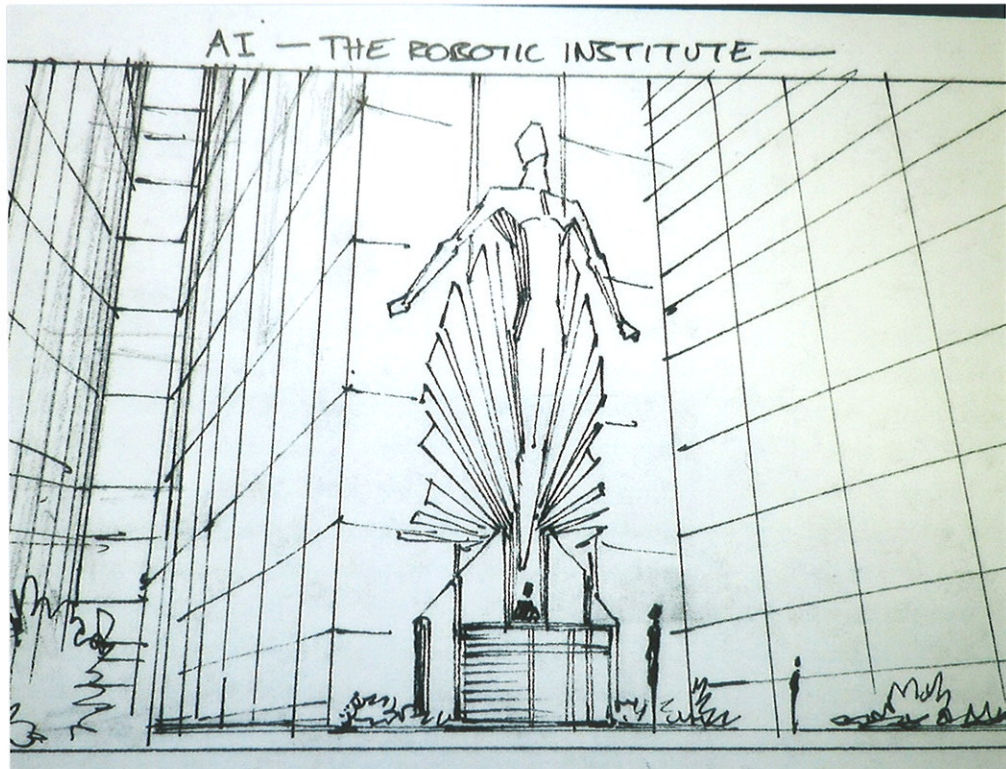
A.I. 18



A.I. 19



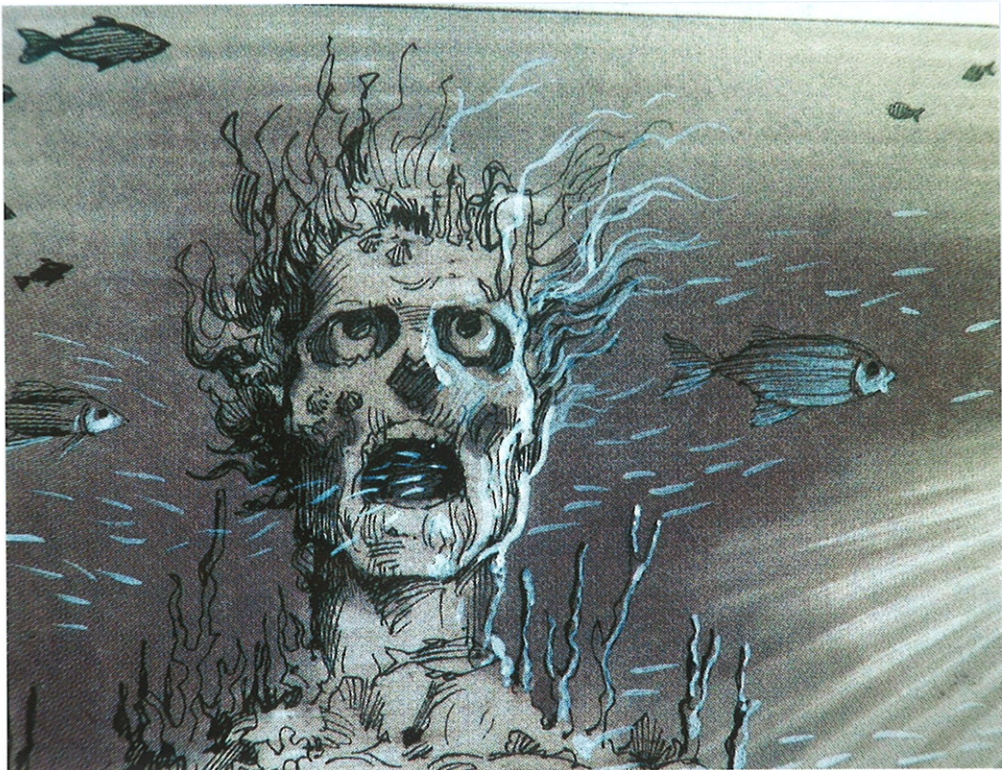
A.I. 20



A.I. 21



A.I. 22

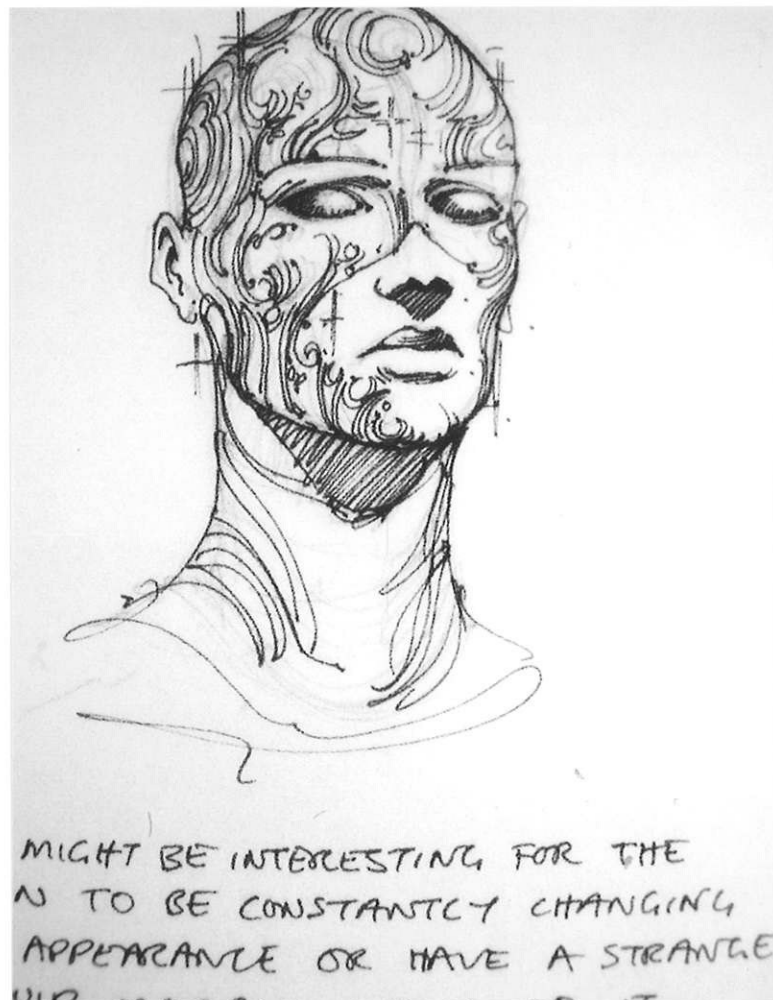


A.I. 23



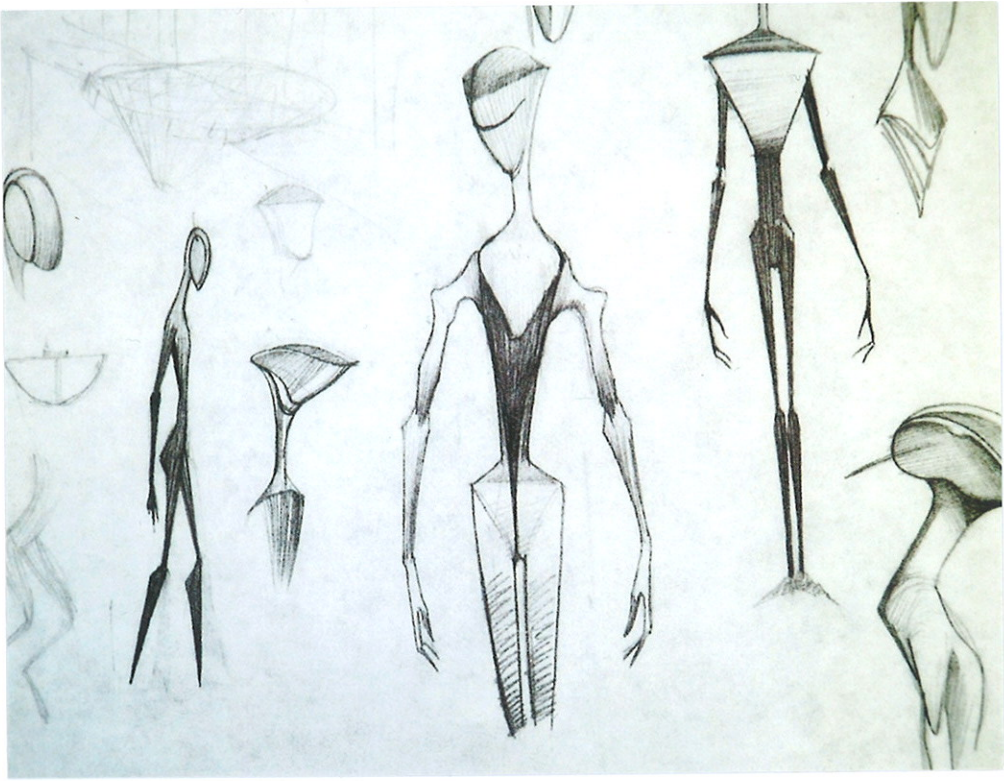
HERE MOST OF
THE SURFACE
THE SKIN IS
MADE-UP OF
JEWEL-LIKE
SUBSTANCE.

A.I. 24



MIGHT BE INTERESTING FOR THE
N TO BE CONSTANTLY CHANGING
APPEARANCE OR HAVE A STRANGE
VIBRATION

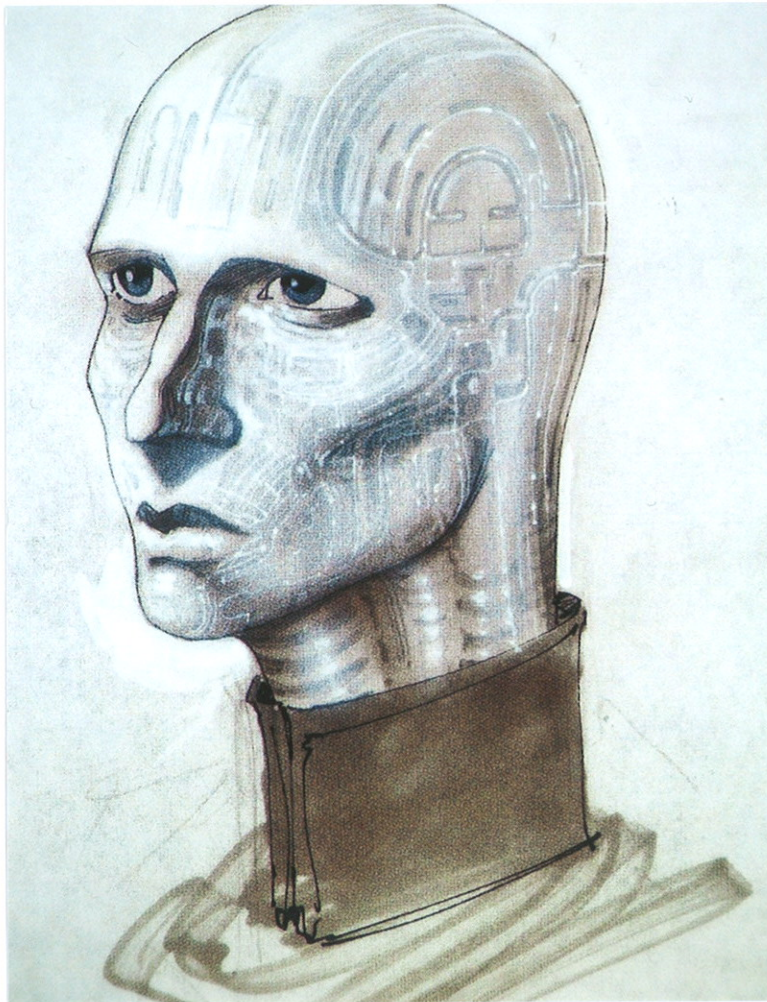
A.I. 25



A.I. 26



A.I. 27



AI.28

TOOK ME A WHILE TO GET THE EFFECT THAT I WANTED WITH THIS ONE. THE ROBOT IS ESSENTIALLY VERY HUMAN TO LOOK AT HOWEVER THE SKIN IS SLIGHTLY TRANSLUCENT ALLOWING US TO SEE AN AMAZING NETWORK OF MICRO CIRCUITRY THAT LOOKS ALIVE. TINY PINPOINTS OF LIGHT CAN BE SEEN TRAVELLING ALONG A FILIGREE OF WHAT MIGHT BE FIBRE OPTICS. I SEE THIS AS BEING A VERY SUBTLE EFFECT - MORESO THAN IVE INDICATED.

AI.29



A.I. 30



B.L. 1.



B.L. 2

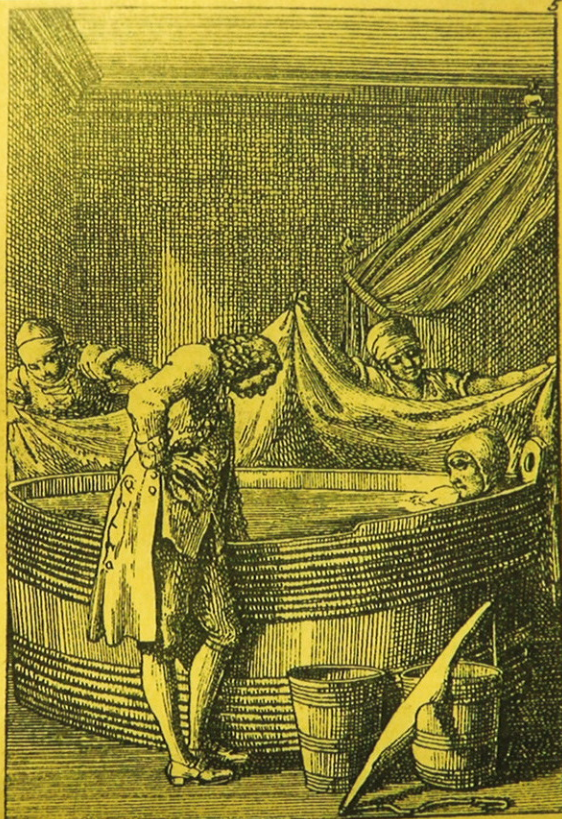


B.L. 3



Das Gebeth
La priere

B.L.4



Baad-Narr.
Manic des Bains

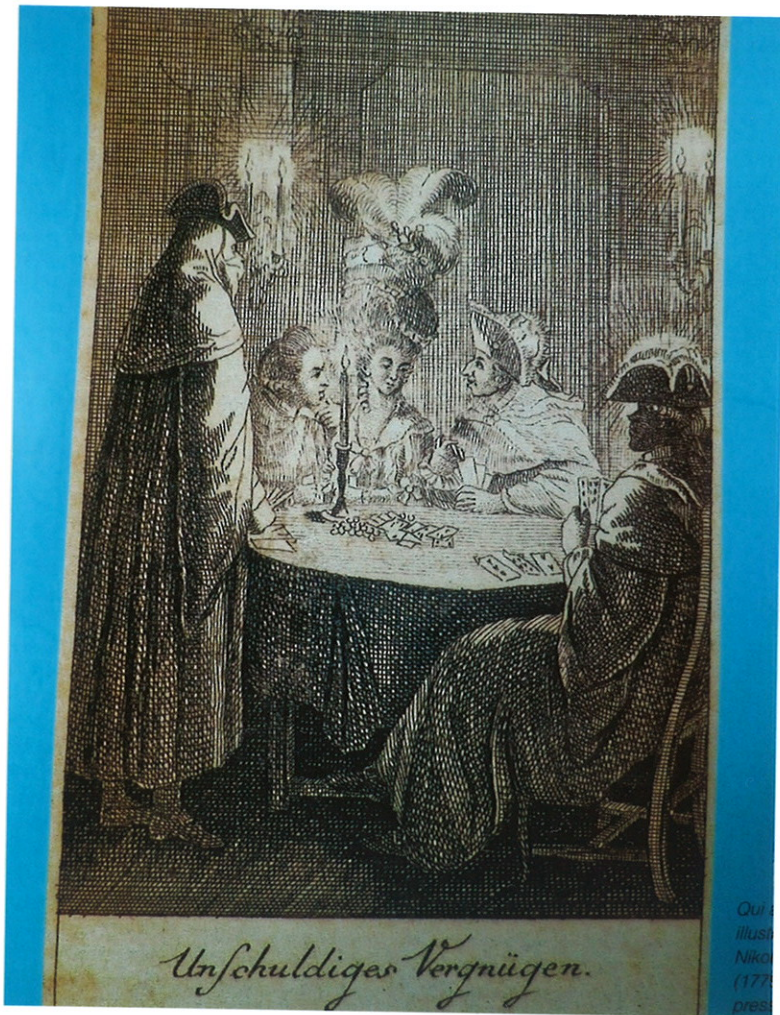
B.L.5



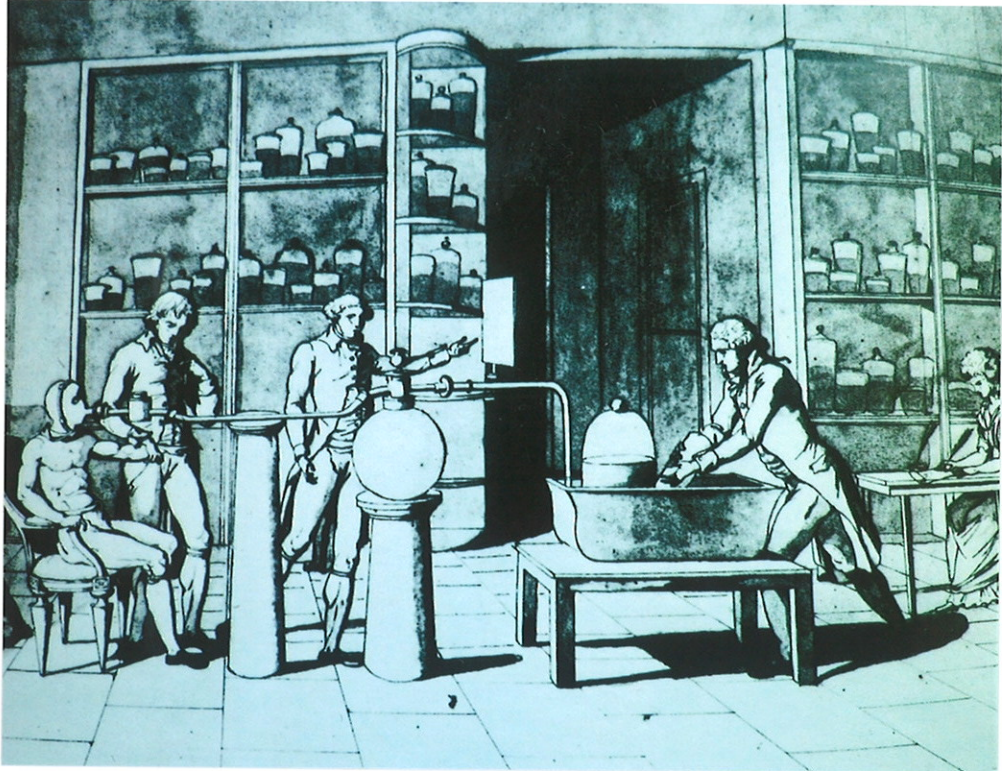
B.L.6



B.L.7



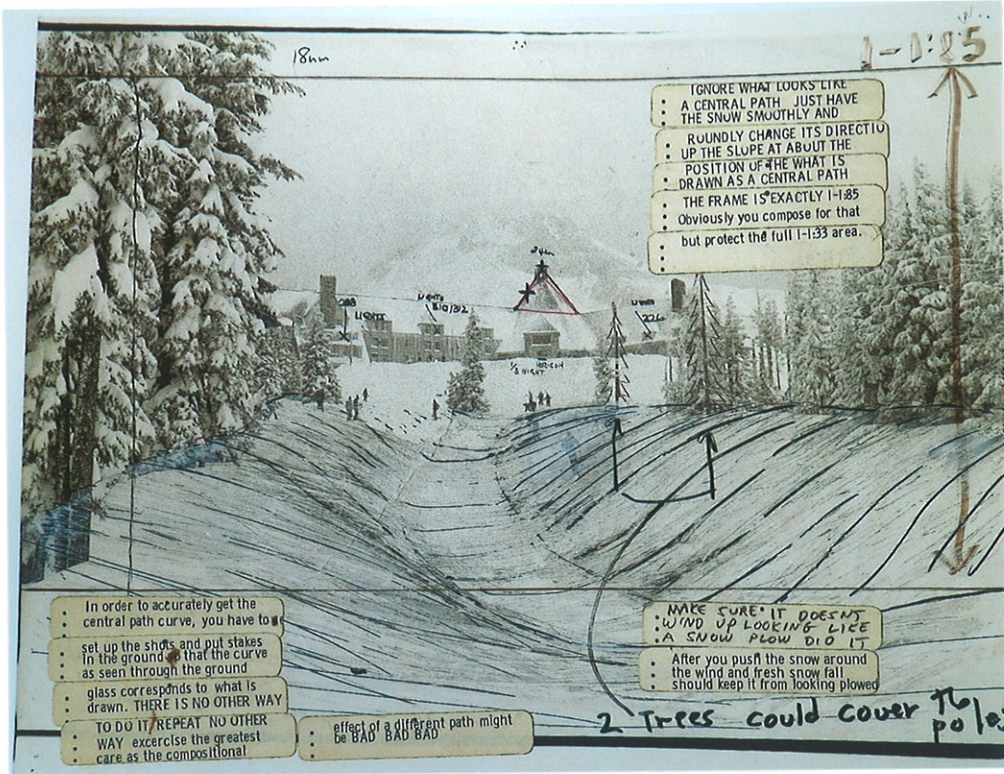
B.L. 8



B.L. 9



B.L. 10



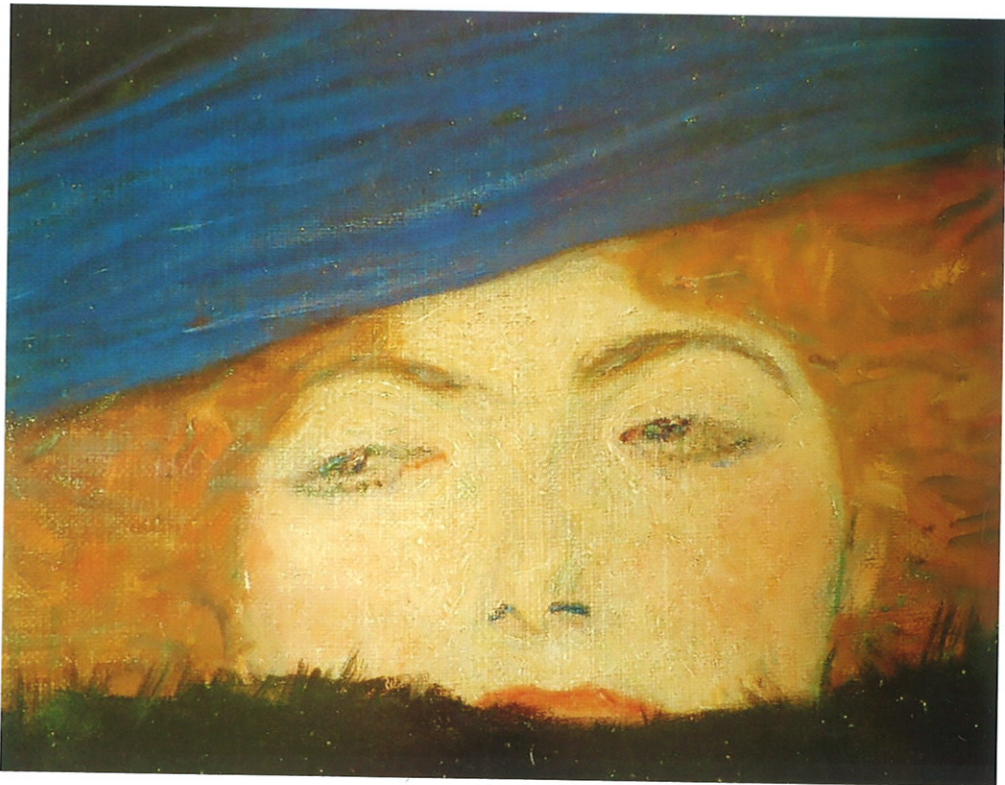
PH. 1



PH. 2



E.W.S. 1



E.W.S. 2



F.W.S. 3



F.W.S. 4



E.W.S. 5



E.W.S. 6



E.W.S. 7



E.W.S. 8



E.W.S. 9



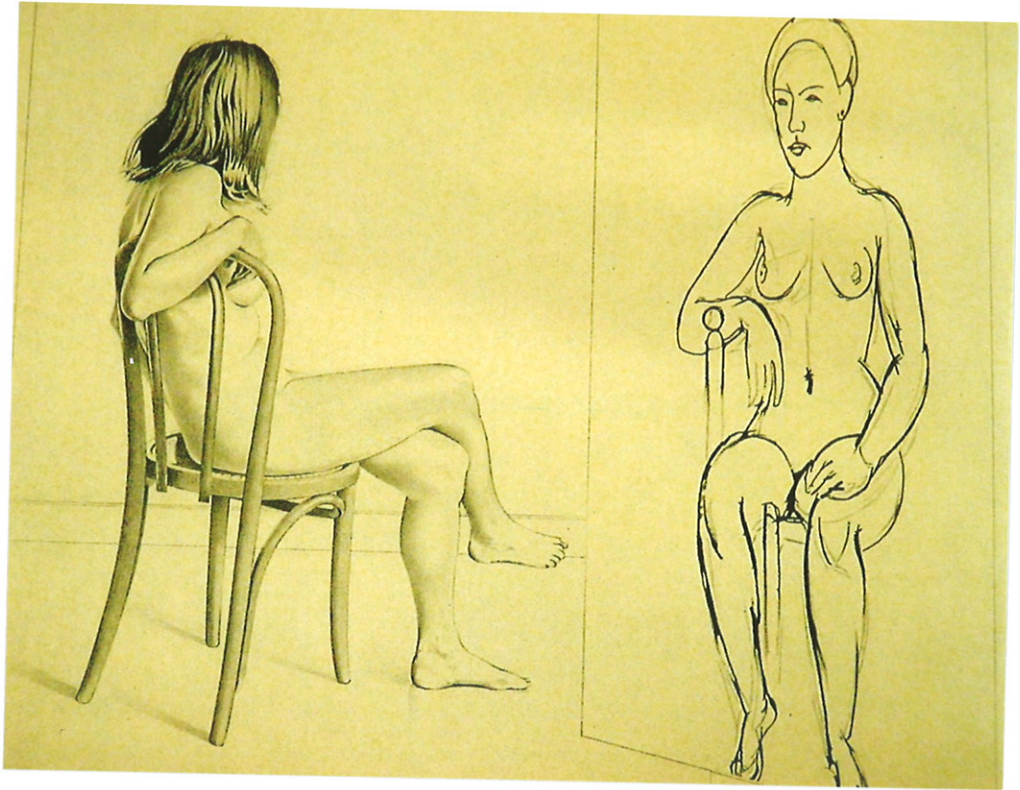
E.W.S. 10



E.W.S. 11



E.W.S. 12



F.W.S. 13



E.W.S. 14



E.W.S. 15



E.W.S. 16



F.W.S. 27



F.W.S. 18



A.M. 1



2001. 1

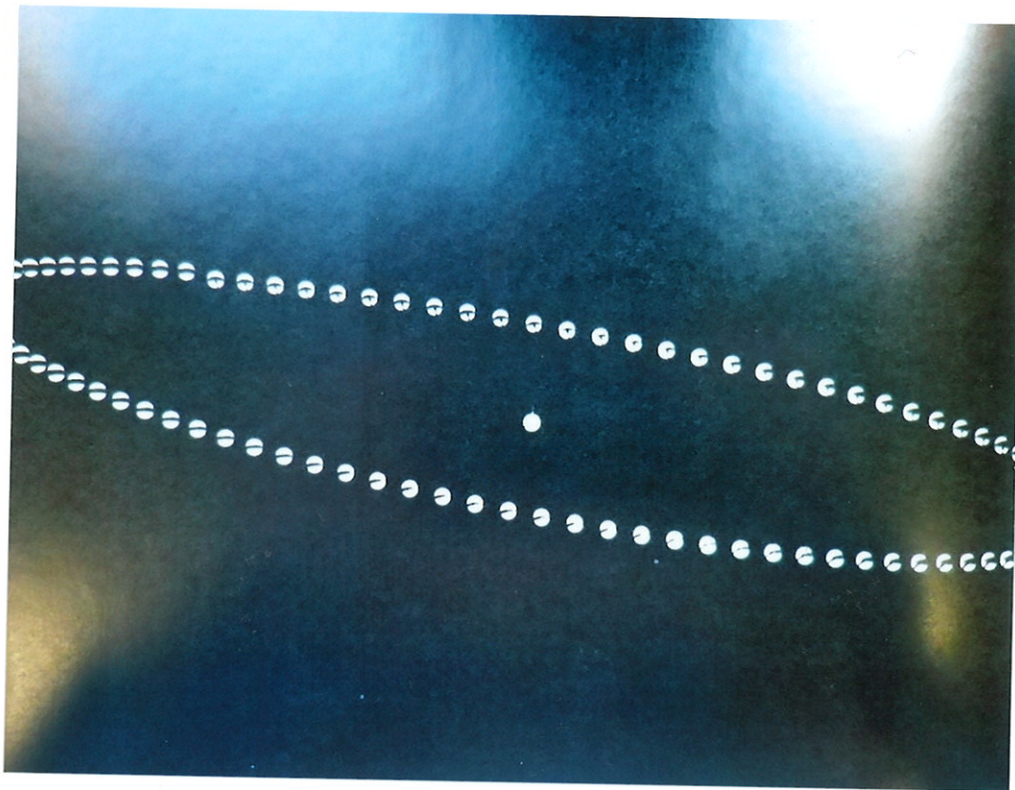


ABB. 1

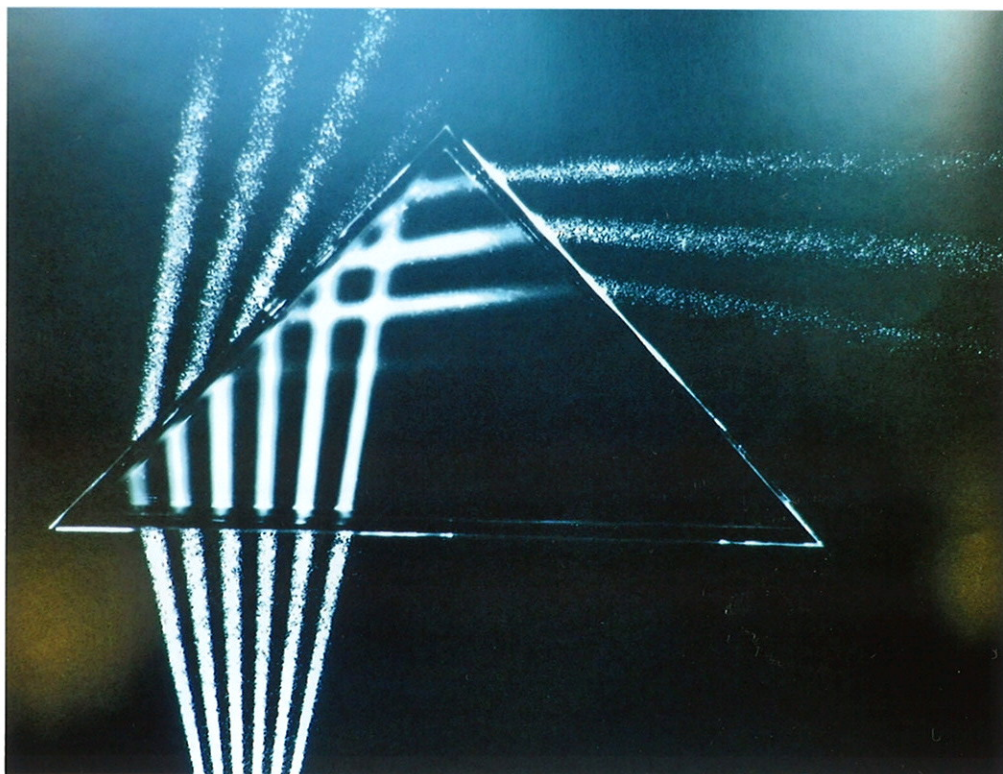


ABB. 2

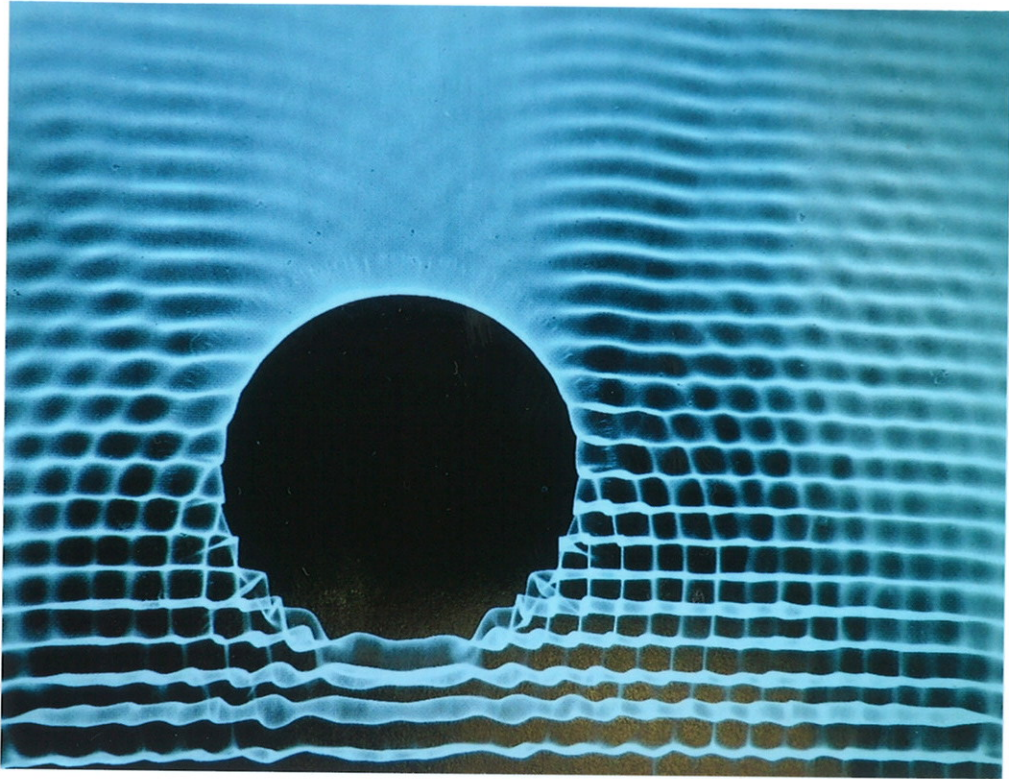


ABB.3

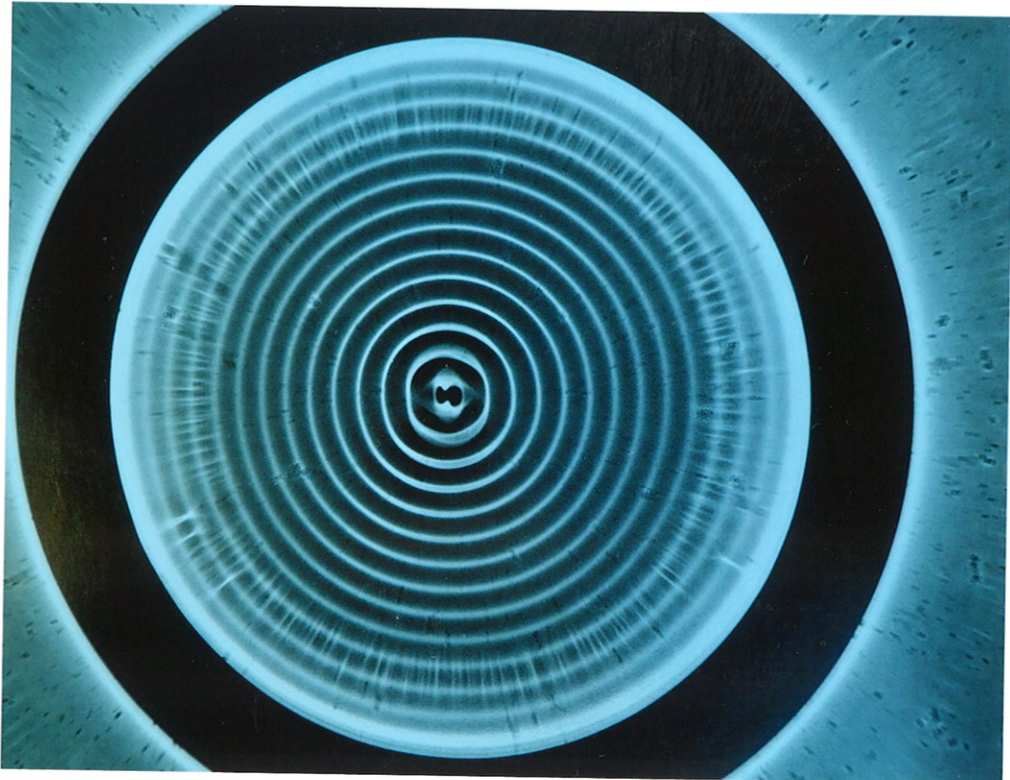


ABB.4



ABB.5

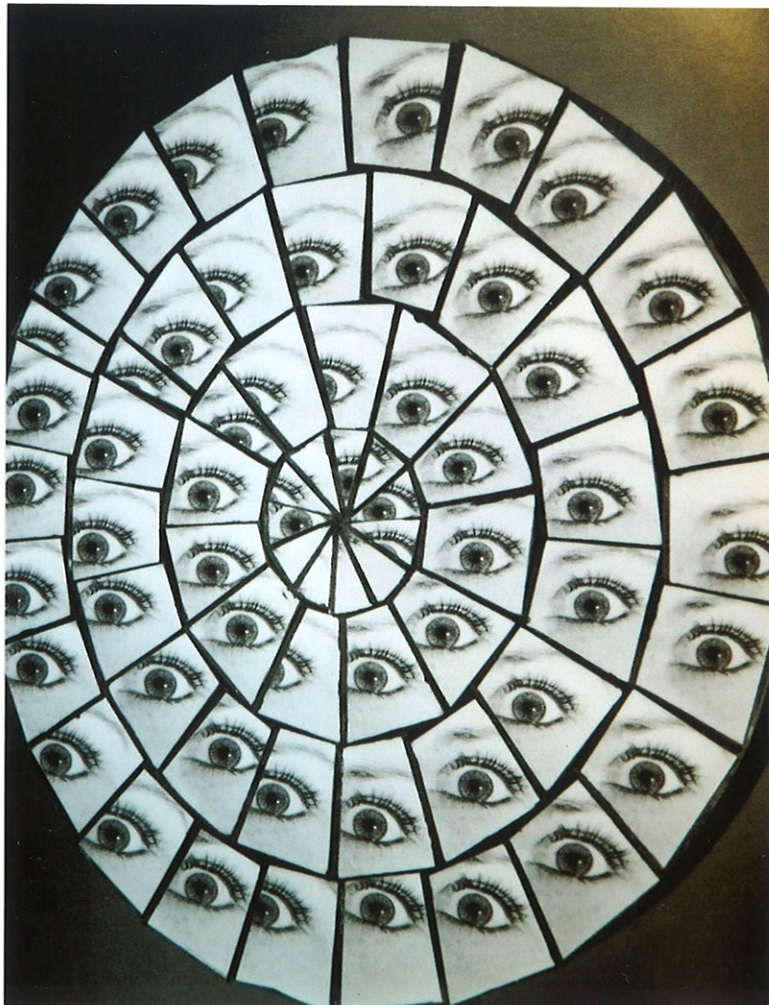


ABB.6

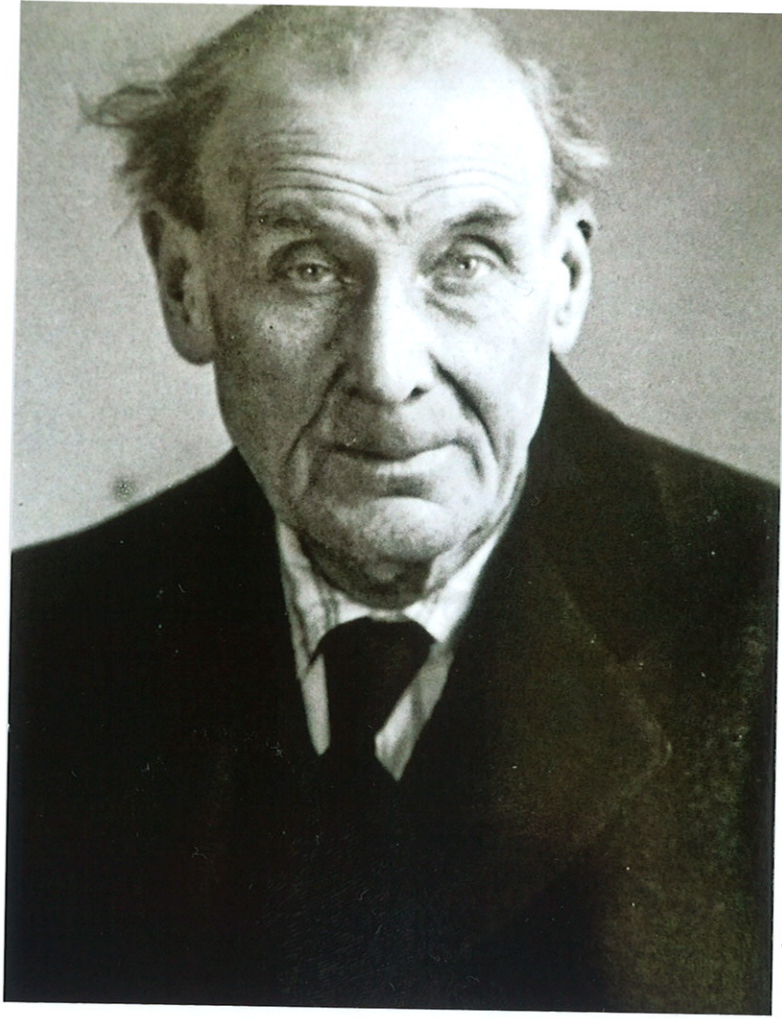


ABB.7



ABB.8



ABB. 9



ABB. 10



ABB. 11



ABB. 12



SHIN. 1



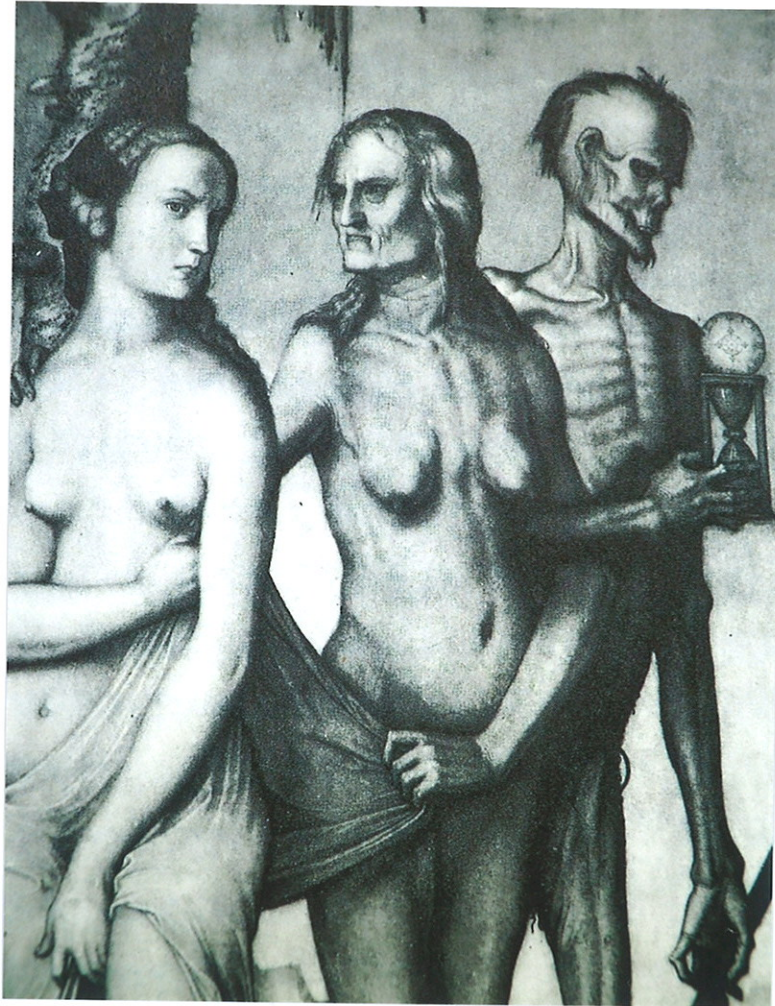
SHIN. 2



SHIN.3



SHIN.4



SHIN.5



déchéance est plus à
métamorphose en p
inclinée, semble pre
plus tragique.

Toutefois, le véri
féminin fané servant
toute intention satiri
dition : celle du corp
sans âge et rendu p
souffrances volonta
byzantine par des ic
au désert⁴⁹, ce corp
saintes à la fin du M
ou Séraphine, la p
morte en 1253, à q
maladie et de souffr
Catherine de Sienn
confesseur, Raymo
Major, la vie de Cat
qu'une longue lut
femme contre son
l'enfance, le choix
renonce à tout dési
vêtements et réprim
chair. Résolue à viv
ture, elle dort le m
et à la chaleur. Ce
semble-t-il, la sou
les représentatio
ermite – Jean-Ba
Madeleine – que :
1457⁵². Toutes ce
corps maigres, oi
sont presque an
de la négligence
comparaison ent
et celle de la Mac
seulement, est, c
Leurs corps sont
près⁵³, et ont mé
leurs cheveux ép
Baptiste, la barbe
leur seul vêtém
et de leurs pied
plus le tissu gras
visages souffrent

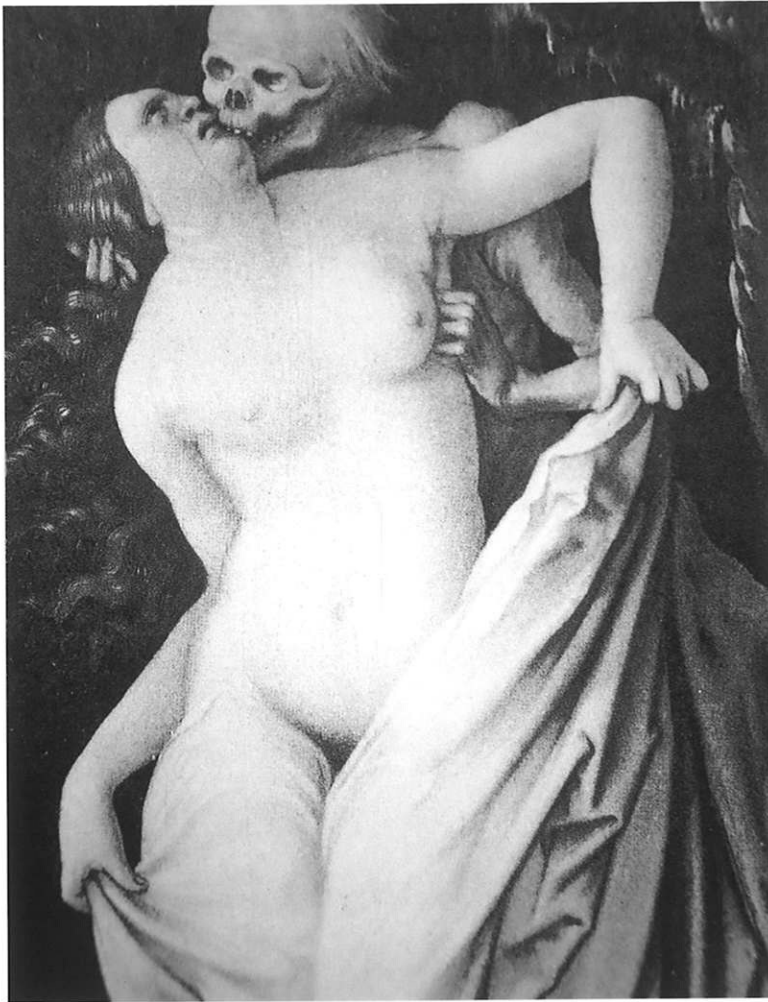
SHIN.6



SHIN.7



SHIN.8



SHIN.9



SHIN.10



SHIN. 11



SHIN. 12



SHIN. 13



CHR. 1



W. 1



W. 2



W.3



W.4



W.5



W.6

BIBLIOGRAFIA DELLE IMMAGINI

R.DES

Pierre Gaxotte, Jacques Perret, Roger Nimier, Robert Descharnes, *Versailles que j'aime...*, Éditions Sun, Paris, Draeger, 1958.

R.DES.1 p.1

La Fontana di Encelado, opera di Marcy.

R.DES.2 p.1

Statue

R.DES.3 p.2

La madre di Papirius presenta al figlio il nuovo soggiorno offerto agli antichi.

R.DES.4 p.2

Napoleone non amava Versailles ma grazie a Luigi Filippo è rappresentato in questo luogo grazie alle arti visive. Alcune sale consacrate alla rivoluzione e all'Impero sono state aperte al pubblico. La tela di Gros rappresenta l'omaggio di decorazioni che l'Imperatore dona agli artisti pittori. (traduzione mia della didascalia che illustra gli scatti fotografici di Robert Descharnes).

K.PH

Stanley Kubrick, catalogo della mostra di materiali appartenuti al regista allestita a Roma presso il Palazzo delle esposizioni, 6 ottobre 2007-6 gennaio 2008, mostra organizzata dal Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, GAMM, Giunti Arte Mostre e Musei, 2007.

Rainer F. Crone (a cura di), *Stanley Kubrick. Fotografie 1945-1950*, catalogo della mostra allestita a Milano presso il Palazzo della Ragione dal 16 aprile 2010 al 4 luglio 2010, GAMM, Giunti Arte Mostre e Musei, 2010.

Rainer Crone, Petrus Graf Schaesberg, *Still Moving Pictures. Fotografien 1945-1950*, Iccarus, Schnell Steiner, 1999.

Rainer Crone, *Stanley Kubrick. Drama & Shadows: Photographs 1945-1950*, Phaidon, 2005.

Christiane Kubrick, *A Life in Pictures*, Little, Brown, The Warner Books, U.K., 2002.

K.PH.1 p.3

catalogo GAMM, 2007, p.22, Il cartoonist Peter Arno con una modella. «Look», 13 settembre 1949.

K.PH.2

Alison Castle (a cura di), *The Stanley Kubrick Archives*, Köln, Taschen, 2005, p.271, n.18, "This selection of photographs taken for «Look» between 1946 and 1950 reveals the young photographer's versatility and sharp eye for composition".

K.PH.3 p.4

catalogo GAMM, 2010, p.124.

K.PH.4 p.4

R.Crone, P.Schaesberg, 1999, p.165.

K.PH.5 p.5

R.Crone, 2005, p.199.

K.PH.6 p.5

R.Crone, P.Schaesberg, 1999, p.159.

K.PH.7 p.6

catalogo GAMM, 2010, p.22.

K.PH.8 p.6

R.Crone, P.Schaesberg, 1999, p.152.

K.PH.9 p.7

catalogo GAMM, 2010, p.145.

K.PH.10 p.7

catalogo GAMM, 2010, p.149.

K.PH.11 p.8

catalogo GAMM, 2010, p.158.

K.PH.12 p.8

catalogo GAMM, 2010, p.51.

K.PH.13 p.9

Catalogo GAMM, 2010, p.237.

K.PH.14 p.9

Catalogo GAMM, 2010, p.75.

K.PH.15 p.10

C.Kubrick, 2002, p.101

Fig. 128: ritratto di Ken Adam eseguito da Stanley Kubrick. La fotografia è stata scattata nell'appartamento – perennemente gelido - che i coniugi Kubrick avevano preso in affitto in zona Queen's Gate, Kensington, Londra.

K.PH.16 p.10

C.Kubrick, 2002, p.101

Fig.127: ritratto dello scrittore Terry Southern scattato da Stanley Kubrick nei pressi degli Shepperton Studios all'inizio del 1963. Southern non indossa – sorprendentemente – gli occhiali da sole.

N

Alison Castle (a cura di), *Stanley Kubrick's Napoleon: the Greatest Movie Never Made*, Köln, Taschen, 2009.

N.1 p.11

4271 Eylau, the battle of. Murat's cavalry massing in preparation for a charge. Painting by Simeon Fort.

N.2 p.11

4719 Myrbach. Sentries in the snow. Campaign in Belgium. 1793.

N.3 p.12

3133 Dancers. 'La Poule'. Popular under Directory.

N.4 p.12

9052 Dancing. The Waltz. Fashionable under the Directory.

N.5 p.13

2548 Job. Murat in his youth riding.

N.6 p.13

2562 Job. Murat as Grand Admiral.

N.7 p.14

2147 St.Napoleon martyr. Popular engraving.

N.8 p.14

4856 Job. Police of Louis XVIII.

N.9 p.15

2693 Job. Napoleon. La Cantinière taking his boots off.

N.10 p.15

2663 Job. Crest of the French Republic.

N.11 p.16

14747 Job. Members of Institute on march across Egyptian desert.

N.12 p.16

Esempio di come si presenta una facciata con le 15 illustrazioni (3,5x2,5 cm) e relative didascalie.

N.13 p.17

3741 Bavarian horseguard. Trumpeter.1813-1815..

N.14 p.17
3605 Austrian Infantry 1809-1815.

N.15 p.18
2327 Caricature. English. 1803. «Meeting of Britannia and Citizen Francois»

N.16 p.18
8753 Caricature. The Devil and his Son, Napoleon.

J

François Robichon, *Job ou l'histoire illustrée*, Herscher, 1984.

J.1 e J.2 p.19
«La Vie parisienne», 3 juin 1893, p.17.

J.3 p.20
Ma tante 'tire l'eau', p.39.

J.4 p.20
«Mon Journal», 23 septembre 1893, p.35.

J.5 p.21
La République de 1848, *Les Trois Couleurs*, p.74

J.6 p.21
La Croix de Claudine, «Mon Journal» 14 juillet 1894, p.35.

J.7 p.22
Découpages, «Mon Journal» 5 octobre 1895, p.36.

J.8 p.22
«Mon Journal» 3 novembre 1894, p.33.

J.9 p.23
Les Guerres révolutionnaires de 1792, *La Cantinière*, p.74.

J.10 p.23
Napoléon à Sainte-Hélène songeant à l'Aiglon, *Les Trois Couleurs*, p.72.

J.11 p.24
«Monstre» pour Napoléon à Sainte Hélène, *Napoléon*, p.137.

J.12 p.24
L'Exil à Sainte-Hélène, *Napoléon*, p.77.

J.13 p.25
Alison Castle (a cura di), *Stanley Kubrick's Napoleon: the Greatest Movie Never Made*, Köln, Taschen, 2009, volume: Reference.

J.14 p.25

La Toilette de Napoléon, *Napoléon*, p.73.

J.15 p. 26

Le Trophée de la victoire de Marengo, *Bonaparte*, p.53.

J.16 p.26

“Il monta dans la gloire, et son aigle mourut”; Sainte-Hélène, *Le Grand Napoléon des petits enfants*, 1893, p.45.

J.17 p.27

“C’est en Égypte que je vis pour la première fois ce curieux animal nommé chameau, que j’entendis appeler aussi quadrupède, par le citoyen savant Geoffroy (Saint-Hilaire)”; *Les Mémoires de César Chabrac*, p.42.

J.18 p.27

Napoléon et le curie Hanriol, campagne de 1814, *Napoléon*, p.102.

J.19 p.28

Le Divorce, *Napoléon*, p.53.

J.20 p.28

Charge de cavalerie à Eylau, *Murat*, p.49 e in copertina.

J.21 p.29

Le Camp de Boulogne, 1804, *Bonaparte*, p.89.

J.22 p.29

La Répétition du sacre avec le peintre Isabey, 1804, *Bonaparte*, p.90.

J.23 p.30

Photographie du Château de Fontainebleau par Job, p.140.

J.24 p. 30

Les adieux de Fontainebleau, 1814, *Napoléon*, p.141.

J.25 p.31

Le Roi de Rome enfant, parc de Saint-Cloud, 1812, *Napoléon*, p.98, particolare.

J.26 p.31

Le Roi de Rome enfant, parc de Saint-Cloud, 1812, *Napoléon*, p.98.

J.27 p.32

Couverture *La Cantinière*, p.56.

J.28 p.32

Napoléon au bivouac, *La Cantinière*, p.72.

J.29 p. 33

Invalide. Illustrazione di Hippolyte Bellangé tratta dal libro di P.-M. Laurent de L’Ardeche, *Histoire de Napoléon*, 1843.

I

Alison Castle (a cura di), *Stanley Kubrick's Napoleon: the Greatest Movie Never Made*, Köln, Taschen, 2009, volume: Reference.

T.1 p.33

T.2 p.34

T.3 p.34

T.4 p.35

T.5 p.35

T.6 p.36

T.7 p.36

T.8 p.37

T.9 p.37

T.10 p.38

T.11 p.38

T.12 p.39

T.13 p.39

T.14 p.40

T.15 p.40

T.16 p.41

T.17 p.41

T.18 p.42

T.19 p.42

T.20 p.42

A.I.

Christiane Kubrick, *A Life in Pictures*, Little, Brown, Time Warner Books, U.K., 2002.

Jan Harlan, Jane M.Struthers, *A.I. Artificial Intelligence from Stanley Kubrick to Steven Spielberg: the Vision Behind the Film*, London, Thames & Hudson, 2009.

Alison Castle (a cura di), *The Stanley Kubrick Archives*, Köln, Taschen, 20005.

A.I.1 p.43

C.Kubrick, p.173, n.223.

A.I.2 p.43

C.Kubrick, p.173, n.224

A.I.3 p.44

J.Harlan, J.Struthers, p.44, particolare, foglio 220, -AI- The Swinton Apartment, Fangorn 7.9.94, (c).

A.I.4 p.44

J.Harlan, J.Struthers, p.44, particolare, foglio 225, -AI- The Swinton Apartment, Fangorn 8.9.94

A.I.5 p.44

Rif.A.I.3, totale.

A.I.6 p.45

J.Harlan, J.Struthers, p.38, n.757, -AI- The Cryogenic institute, Fangorn 28.9.95.

A.I.7 p.45

J.Harlan, J.Struthers, p.39, n.35, particolare, -Cryogenic Institute Exteriors- ,Fangorn 24.6.94, “Although the institute should be simpler than previous sketches I still think it should be quite a striking building. Also unlike my earlier sketches it’s highly likely that most of the complex would be underground”.

A.I.8 p.46

J.Harlan, J.Struthers, p.44, n.225, -The Swinton Apartment - , particolare, (A), Fangorn 8.9.94.

A.I.9 p.46

J.Harlan, J.Struthers, p.45, n.248, -The Swinton Apartment-, “I imagine this apartment to be cylindrical. Each room is on a separate level with either a staircase or elevator at its centre”.

A.I.10 p.47

J.Harlan, J.Struthers, p.13, n.267, -The Night Club -, (A e B), Fangorn 30.9.94, “Chris Baker’s early concept drawing of a nightclud scene. Baker said of the scene: “In the story treatment we were first introduced to Gigolo Joe at the nightclub where he sings. This gave me an opportunity to produce some extravagant set design, such as dancers on hugecocktail glasses held up by a giant statue, and one in particular had the tables and chairs floating on a small lake inside the club”. The scene did not feature in the final film.

A.I.11 p.47

Particolare (B) di A.I.10.

A.I.12 p.48

Alison Castle, p.504, n.39, Chris Foss, New York under water.

A.I.13 p.48

Alison Castle, p.505, n.41, disegni di Chris Foss.

A.I.14 p.49

J.Harlan, J.Struthers, p.52, n.257, -The Swinton Apartment -, particolare (A), Fangorn 26.9.94.

A.I.15 p.49

J.Harlan, J. Struthers, p.73, n.82, particolare, “Obviously this is quite a broad representation over the real moon. Perhaps it would appear more like the real moon – backlit grey smudges! It could be that when we first see the moon it isn’t apparent that there is actually anything hanging beneath it. If the gondola is quite small and all the floodlights are out this might be possible”.

A.I.16 p.50

J.Harlan, J.Struthers, p.80, n.640, -The Flesh Fair -, Fangorn 31.5.95, “This contraption literally pulls the robots apart – some close-up photography provides interesting video footage for the bloodthirsty audience”.

A.I.17 p.50

J.Harlan, J.Struthers, p.79, n.670, -The Flesh Fair -, Fangorn 20.6.95, particolare.

A.I.18 p.51

J.Harlan, J.Struthers, p.80, n.649, -The Flesh Fair -, Fangorn 6.6.95, particolare, “These robots are chained to a revolving carousel of deadly weapons”.

A.I.19 p.51

J.Harlan, J.Struthers, n.653, -The Flesh Fair-, Fangorn 8.6.95, particolare, “The cannons have other uses – firing these robots thru huge propellers is quite devastating”.

A.I.20 e A.I.21 p.52

J.Harlan, J.Struthers, p.36, -The Robotic Institute. Reception Area -, Fangorn 29.3.95, (B e A).

A.I.22 p.53

Alison Castle, p.506, n.579, -The Robotic Institute. Reception Area -, Fangorn 13.4.95

A.I.23 p.53

J.Harlan, J.Struthers, p.109, n.300, - New York -, Fangorn 28.10.94, particolare, “A slightly more symbolic view of the trapped robot”.

A.I.24 e A.I.25 p.54

J.Harlan, J.Struthers, p.137, n.729, -The Robots -, Fangorn 5.9.95, “Here most of the surface of the skin is made up of a jewel-like substance², “It might be interesting for the skin to be constantly changing its appearance or have a strange liquid marble look to it”.

A.I.26 p.55

J.Harlan, J.Struthers, p.136, -The Robots -, Fangorn 23.1.95

A.I.27 p.55

Stanley Kubrick, catalogo della mostra che ha esposto materiali appartenenti a Stanley Kubrick allestita a Roma a Palazzo delle Esposizioni dal 6 ottobre 2007 al 6 gennaio 2008, GAMM, Giunti Arte Mostre e Musei, 2007, p.174, "Reddy Kilowatt": "In origine Stanley Kubrick voleva inserire nel film [2001] anche alcuni personaggi extraterrestri ma poi rinunciò all'idea. Le proposte prese in esame erano disparate quanto sperimentali. Dan Richter, l'attore che interpreta il personaggio di Guarda la Luna, doveva figurare come un essere nebuloso, perché era girato su una pellicola grigio, priva di tonalità cromatiche. I suoi movimenti diventavano riconoscibili e solo vagamente grazie a vari punti del suo corpo che venivano messi in risalto. Si sperimentò anche l'uso di varie emulsioni per la pellicola e di filtri diversi oltre che di personaggi diversi. Questo personaggio prese il nome di Reddy Kilowatt".

A.I.28 e A.I.29 p.56

J.Harlan, J.Struthers, p.137, n.818, -The Robots -, Fangorn 20.11.95, particolari.

A.I.30 p.57

Alberto Giacometti, photographié par Henri Cartier Bresson; textes de Henri Cartier Bresson, Louis Clayeux, Milan, F. Sciardelli, 1991.

B.L.

Rudolf Focke, *Chodowiecki und Lichtenberg*, Laipzig, Dietrich, 1901.

Laura Matiz, *Libertini del Settecento*, «Art e dossier», Giunti, Firenze, n.225, settembre 2006, pp.30-36.

B.L.1 p.58

Alison Cartle, *The Stanley Kubrick Archives*, Köln, Taschen, 2005, p.433, n.14, production design sketch.

B.L.2 p.59

R.Focke, VII. 1780: Natürliche und affectirte handlungen des Lebens.
n.3 e 4 Empfindung sentiment.

B.L.3 p.59

R.Focke, VII. 1780: n.7 e 8 Kunst Kenntnis.

B.L.4 p.60

R.Focke, V. 1779: Natürliche und affectirte handlungen des Lebens. Erste Folge.
n.6 Des Gebeth. La prière.

B.L.5 p.60

R.Focke, XVII. 1783: Centifolium Stultorum. Narrheiten.
n.5 Baad-Narr. Manie des Bains.

B.L.6 p.61

Laura Matiz, p.34, *Glück der Liebe* (17969, illustrazione realizzata da Chodowiecki per l'almanacco di Carl Lang, conservata al Los Angeles County Museum of Art.

B.L.7 p.61

Laura Matiz, p.33, dall'opera *Adelheit von Veltheim* di G.F.W.Grossmann, una delle acqueforti di Chodowiecki (1783) conservata al Los Angeles County Museum of Art.

B.L.8 p.62

Laura Matiz, p.31, acquaforte di Chodowiecki (1779) conservata al Los Angeles County Museum of Art.

B.L.9 p.63

Edgar Wind, *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, Clarendon Press.Oxford, 1986, fig.111: Madame Lavoisier: *Lavoisier in his Laboratory conducting Experiments on Respiration*. He is comparing the quantity of oxygen consumed by his masked assistant Armand Seguin, during rest. Drawing. Private collection.

B.L.10 p.63

Christiane Kubrick, *A Life in Pictures*, Little, Brown, Time Warner Books, U.K., 2002, p.146, n.181 photograph by Jan Harlan. Ryan is refreshing himself with oxygen. A resigned look from the Master.

PH

Alison Castle (a cura di), *The Stanley Kubrick Archive*, Köln, Taschen, 2005

PH.1 p.64

p.452, n.21, A photograph of the Timberline Lodge in Mt.Hood, Oregon, which served as the model for the Overlook and was also filmed by a second unit for the approach shots. Among Kubrick's instructions for the crew is the reminder to frame for a 1.85:1 aspect ratio but to "protect" the full 1.33:1 frame; this reflects his policy, for his last three films, of simultaneously composing widescreen for theatrical release and full frame for television.

PH.2 p.64

p.430,n.2, Location photograph of the film's opening duel scene, with the figures drawn in and lines marking the edge of frame.

E.W.S.

Eva di Stefano, *Gustav Klimt. L'oro della seduzione*, Giunti, Firenze, 2006.

Gustav Klimt. Disegni proibiti, Pavia. Castello Visconteo, 24 settembre-4 dicembre 2005, Milano, Skira, 2005.

Walter Guadagnini (a cura di), *Mel Ramos*, Palazzina dei Giardini, Modena 24 gennaio-25 aprile 1999, Galleria Civica Modena, Electa, 1999.

E.W.S.1 p.65

Eva di Stefano, p. 187, *Fregio di Beethoven*, Vienna, Palazzo della Secessione.

E.W.S.2 p.65

Eva di Stefano, p.133, *Signora con cappello e boa di piume*, 1909, Vienna, Österreichische Galerie im Belvedere.

E.W.S.3 p.66

Skira, 2005, p.29, n.3 *Nudo di donna visto di fronte*, circa 1902, gessetto nero, 44,5x29,8 cm. Secondo Strobl¹: studio per il *Fregio di Beethoven*, 1902.

E.W.S.4 p.66

Skira, 2005, p.27, n.1, *Nudo femminile fluttuante su fondo scuro*, circa 1896, matita con lumeggia tura a biacca, 45,1x32.

E.W.S.5 p.67

Eva di Stefano, p.81, *Nuda Veritas*, 1899, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Theatersammlung.

E.W.S.6 p.6

Marshall Lee (a cura di), *Erte. L'opera grafica*, Milano, Silvana Editoriale, 1982, p.31, *Rubino*. «Le pietre preziose».

E.W.S.7 p.68

Giuliano Ercoli, *Art Déco. Il pochoir*, Giunti, Firenze, 2003, p.2 controfrontespizio: Umberto Brunelleschi, *Messenger du Bonheur*, 1927.

E.W.S.8 p.68

Marshall Lee (a cura di), *Erté. L'opera grafica*, Milano, Silvana Editrice, p.195, "Incontro".

E.W.S.9 p.69

Walter Guadagnini, p.62, n.24, *Young Girl before a Mirror*, 1986, olio su tela, 101,6x152,5 cm.

E.W.S.10 p.69

Walter Guadagnini, p.66, n.28, *The Artist's Studio n.1*, 1987, olio su tela, 152,4x203,2 cm.

E.W.S.11 p.70

Walter Guadagnini, p.68, n.30, *The Drawing Lesson n.2*, 1987, olio su tela, 177,8x116,8 cm.

E.W.S.12 p.70

Walter Guadagnini, p.67, n.29, *The Drawing Lesson n.4*, 1989, olio su tela, 177,8x131,8 cm.

E.W.S.13 p.71

Walter Guadagnini, p.70, n.32, *The Drawing Lesson n.10*, 1990, grafite su carta, 57,1x53,3 cm.

¹ Catalogo ragionato di disegni di Klimt: *Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1878-1918*, a cura di A. Strobl, 4 voll., Salzburg, 1980-1989.

E.W.S.14 p.71

Walter Guadagnini, p.69, n.31, *The Drawing Lesson n.6*, 1990, grafite su carta, 57,1x53,3 cm.

E.W.S.15 p.72

Paul Morand, *Brassai, Paris la nuit*, Paris, Flammarion, 1987, p.45, “De place en place, les kiosques à journaux des Boulevards, joliment éclairés, offrent aux passants attardés leur étalage International et galant”.

E.W.S.16 p. 72

Christiane Kubrick, *A Life in Pictures*, Little, Brown, Warner Bros Books, U.K., 2002, p. 32-33, n.26, “This photograph was taken by Berenice Abbott in 1935. She was a photographer Stanley greatly admired and he met her several times in the early 1950s”.

E.W.S.17 p.73

Jean-Claude Gautrand, *Brassai 1899-1984: Brassai universal*, Koln, Taschen, 2004, p.85, *Conchita con i marinai*, Place d'Italie, Paris, 13e, c.1933.

E.W.S.18 p.73

The Best of Helmut Newton. Aus dem photographischen Werk, Munchen, Schirmer-Mosel, 1993, n.39, charlotte Rampling. Hotel Nord-Pinus, Arles, 1973.

A.M.

A.M.1 p.74

Wieland Schmied, *Alfred Kubin*, Praeger, Pall Mall, London, 1969, plate 17, *Beach Promenade*, c.1900.

2001

2001.1

Ludmila Vachtova, *Frank Kupka*, Thames & Hudson, London, 1968, p.78, *Beginning of Life*, 1903, coloured etching and aquatint.

ABB

Hank O'Neal, *Berenice Abbott. American Photographer*, commentary by Berenice Abbott, New York, 1982.

Bonnie Yochelson, *Berenice Abbott. Changing New York*, The New Press, The Museum of the City of New York, 1997.

ABB.1 p. 75

Hank O'Neal, serie «Science»: In 1939 Abbott began her most ambitious photographic project. Believing scientific phenomena to be as valid a subject for artistic statements as man as his works, she undertook to prove that photography was the medium uniquely qualified to unite art and science. She labored alone for nearly twenty years with little or no encouragement until finally, in 1958, her work was recognized by the Physical

Science Study Committee and she was hired to work with that group at the Massachusetts Institute of Technology for three years. In this period, spanning 22 years, Abbott produced thousands of photographs in format ranging from 8"x10" to 16"x20" and designed and patented a good deal of scientific equipment including two cameras. Abbott's scientific photographs are her most significant and in years to come they will perhaps be recognized as her outstanding accomplishment.

p.222, *Multiple exposure of a swinging ball in an elliptical orbit – 1 & 2*: "This was a very interesting experiment. The stationary billiard ball was suspended on a piano wire. We built a scaffold so that I could be above the ball and look right down on top of it, as near to it as possible. The swinging ball was on another wire and was given a whirl. It went in an ellipse, of course, not a circle. The strobe was in front of the lens, whirling about 1/3 of a second. I had to stop at exactly the right second or it would not have looked right, and the balls had to be lit in such a way as to look as round as possible. I wanted them to be beautiful as well as scientifically accurate".

ABB.2 p.75

Hank O'Neal, serie «Science», p.230, *Light rays*: "Multiple beams of light from source change direction when they go into a glass plate and when they emerge. Some waves are reflected inside the glass and then escape. The prism photograph was done very carefully. The prism was filled with water and not one drop of air was inside. The box that held the light source was specially designed and purposely looks as it does to make for a better composition".

ABB.3 e 4 p.76

Hank O'Neal, serie «Science», p.229, *Water waves produce shadows*: "Straight waves incident on a round obstacle are seen as the shadow above the obstacle. The shorter the wave length, the sharper is the shadow".

ABB.5 p.77

Hank O'Neal, p.51, Jean Cocteau: "Cocteau brought the mask with him². It was his idea; he was using it in one of his plays, I believe".

ABB.6 p.77

Hank O'Neal, serie «Science», p.215, *Parabolic mirror*: "This is one of the most difficult photographs I ever took. The interesting thing about this photograph is the huge background it required – perhaps 15 feet – First I photographed the eye, enlarged it and mounted it on a piece of cardboard. Then I positioned it so the camera would be at precisely the right angle to catch the reflection of the eye in each of the small mirrors mounted on the concave surface. A long exposure was necessary because of an additional problem. I broke my neck to get the base of the stand in the photograph. I lay awake at night trying to figure out a way to get it in the picture. Finally I did something I never had before and never have since, and used an elaborate raised back swing that enabled me to include the stand, improving the composition".

ABB.7 p.65

Hank O'Neal, p.65, Eugène Atget: "I asked Atget to come by and pose for me and he did. He just sat down this way and I took it. I had no idea he was so ill. It turned out to be one of my most popular portraits".

² Nello studio della Abbott in Rue du Bac dopo che ha sciolto il legame artistico con Man Ray.

ABB.8 p. 78
Fotogramma tratto da *Shining*.

ABB.9 p.79
Bonnie Yochelson, Greenwich village, 48. Washington Square with Statue of Garibaldi

ABB.10 p.79
Bonnie Yochelson, Wall street, 1.DePeyster Statue, Bowling green.

ABB.11 p.80
Bonnie Yochelson, Wall street, 23. John Watts Statue from Trinity Courtyard.

ABB.12 p.80
Bonnie Yochelson, Wall street, 18. Canyon: Broadway and Exchange Place.

SHIN

Gert von der Osten, *Hans Baldung Grien: gemalde und dokumente*, Berlin Deutscher verlag fur Kunstwissenschaft, 1983.

SHIN.1 p.81
Sabine Frommel (a cura di), *Bomarzo: il Sacro Bosco*, Milano, Electa architettura, 2009, p.262, n.30, particolare del *Mascherone infernale*.

SHIN.2 p.81
Sabine Frommel (a cura di), *Bomarzo: il Sacro Bosco*, Milano, Electa architettura, 2009, p.243, n.15, particolare del *Dio barbuto*.

SHIN.3 p.82
Robert Doisneau, Federico Motta Editore, p.77, *L'inferno* (1952).

SHIN.4 p.82
Andreas Kruse, *Paris. Eugène Atget 1857-1927*, Köln, Taschen, 2000, p.60, Cabaret artistique "Enfer", 53 boulevard de Clichy, 9e arr, 1911.

SHIN.5 p.83
Gert von der Osten, tavola 179, n.87b, Madrid, *Lebensalter und Tod. Drei Köpfe und Das Kind*.

SHIN.6 p.83
Nadeije Laneyrie-Dangen, *L'invention du corps*, Flammarion, Paris, 1997, p.160, La fascination de la laideur, Gregor Erhart, *Vanitas*, c.1500, tiglio policromo, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

SHIN.7 p.84
Gert von der Osten, tavola 184, n.89, Leipzig, *Sieben Lebensalter*.

SHIN.8 p.84
Gert von der Osten, tavola 185, n.90, Rennes, *Drei Sterbealter und der Tod*.

SHIN.9 p.85

Gert von der Osten, tavola 5, n.48, Basel, *Tod und der Frau*.

SHIN.10 p.10

Gert von der Osten, tavola 24, n.10, Wien, *Die drei Lebensalter und der Tod*.

SHIN.11 p.86

Andreas Kruse, 2000, Hôtel du marquis de Lagrange 4 et 6 rue Braque, 3e arr, 1901, p.149.

SHIN.12 p.86

Andreas Kruse, 2000, Fontaine Garancière, 12 rue Garancière, 6 e arr., 1900, p.77.

SHIN.13 p.87

Federico Motta Editore, 2001, p.17, I Fratelli, 1934.

CHR

CHR.1 p.87

Christiane Kubrick Paintings, introduced by Marina Vaizey, Warner Books, 1990, *Yellow Trees, Donkey and Rabbit Fence*, oil on canvas, 48"x36".

W

Aby Warburg. 'Mnemosyne'. L'Atlante delle immagini, a cura di Martin Warnke, edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi, Nino Aragno editore, 2002.

W.1 p.88

p.101, tavola 55

W.2 p.88

p.73, tavola 41

W.3 p.89

p.25, tavola 6

W.4 p.89

p.75, tavola 41°

W.5 p.90

p.27, tavola 7

W.6 p.90

p.43, tavola 25

BIBLIOGRAFIA

Saggi, monografie, biografie, cataloghi mostre.

- AA.VV.**, *Le cere anatomiche della Specola*, Firenze, Arnaud, 1979.
- AA.VV.**, *Le cere anatomiche bolognesi del Settecento*, Università degli studi di Bologna, Accademia delle scienze, catalogo mostra 1981, Clueb Bologna, 1995.
- Agel J.**, *The Making of 2001*, New York: New American Library, 1970.
- Agosti G., Farinella U.**, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in Settis S. (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Einaudi, Torino, vol. I, *L'uso dei classici*, Einaudi, Torino, 1984.
- Algarotti F.**, *Il newtonianismo per le dame ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*, In Napoli [i. e. Venezia], 1737.
- Alison Castle** (a cura di), *The Stanley Kubrick Archives*, Taschen, Köln, 2005.
- Alison Castle** (a cura di), *Stanley Kubrick's Napoleon: the Greatest Movie Never Made*, Kolt, Taschen, 2009.
- Appel A.**, *The Annotated Lolita*, New York: McGraw-Hill, 1970.
- Aragno R.**, *Kubrick. Storia di un'amicizia*, Fasano (Br), Schena, 1999.
- Ariès P.**, *Images de l'homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1983.
- Ascarelli R.**, *Arthur Schnitzler*, Pordenone, Studio Tesi, 1995.
- Aumont J.**, *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, Séguier, Paris, 1989 (trad. it. *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia, 1991).
- AA.VV.**, *Stanley Kubrick*, G.B. Paravia, Torino, 1998.
- Baecque A.**, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.
- Barillari S.**, (a cura di), *Con Kubrick: storia di un'amicizia e di un capolavoro*, Michael Herr, Minimum fax, Roma, 2009.
- Barilli R.**, *Culturologia e fenomenologia degli stili*, Bologna, Il Mulino, 1982.
- Barilli R.**, *La ricerca artistica negli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Barth M.**, *Weegee's World*, New York-Boston-Londra, 1997.
- Bassetti S.**, *La musica secondo Kubrick*, Lindau, Torino, 2005.
- Battelli G.**, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Firenze, Istituto di edizioni artistiche Alinari, 1922.
- Battisti E.**, *L'Antirinascimento. Per un'iconologia degli automi*, Milano, Garzanti, 1989.
- Baxter J.**, *Stanley Kubrick: la biografia*, Lindau, Torino, 2006.
- Bellour R.** (a cura di), *Cinéma et peinture*, Approches, Puf, Paris, 1990.
- Beretta M.**, *Imaging a Career in Science. The Iconography of Antoine Laurent Lavoisier*, Canton, Ma, Science History Publications, 2001.
- Bernardi S.**, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Il Castoro, Milano, 2000.
- Bernstein J.**, *Interview with Stanley Kubrick*, November 27, 1966, Taschen, Köln, 2005, CD-ROM.
- Bertozi M.** (a cura di), *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dèi*, Panini Editore, Ferrara, 2002.
- Bertozi M.**, *La tirannia degli astri: gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Silabe, Livorno, 1999.

- Bertrand J. M.**, *2001 l'Odyssée de l'espace: poussance de l'enigme*, L'Harmattan, Paris, 2005.
- Bettelheim B.**, *Il mondo incantato*, Feltrinelli, Milano, 1985.
- Betti L., Volta O., Zapponi B.** (a cura di), *Tre passi nel delirio*, Bologna, Cappelli, 1968.
- Bing G.**, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze, 1980.
- Bizony P.**, *2001: le futur selon Kubrick*, Cahiers du cinema, Paris, 2000.
- Blum S.**, *Designs by Erte: Fashion Drawings and Illustrations from Harper's Bazar*, Dover Publications, New York, 1976.
- Boatto A.**, *Pop Art*, Laterza, 1983.
- Bondanella P.**, *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994.
- Bouineau J.-M.**, *Le Petit Livre de Stanley Kubrick*, Spartorange, Garches, 1991.
- Boullé É.L.**, *Architettura. Saggio sull'arte*, a cura di Alberto Ferlenga, Torino, Einaudi, 2005.
- Bonitzer P.**, *Décadrages. Cinéma et peinture*, Editions de l'Etoile, Paris, 1985.
- Brassai/Picasso. Conversation avec la lumière*, Paris, Musée Picasso, 1 février-1 mai 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, stampa 1999.
- Brilli A.**, *Dalla satira alla caricatura: storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo, 1985.
- Brunetta G.P.** (a cura di), *Stanley Kubrick*, Marsilio Editori, Venezia, 1999.
- Brunetta G.P.**, *Stanley Kubrick: tempo, spazio, storia e mondi possibili*, Pratiche, Parma, 1985.
- Bruno M.W.**, *Stanley Kubrick*, Gremese, Roma, 1999.
- Burgess A.**, *A Clockwork Orange*, Penguin Books, London, 2000.
- Burgess A.**, *Arancia meccanica*, Torino, Einaudi, 2005.
- Calvesi M.**, *Il Sacro Bosco di Bomarzo*, Roma, De Luca, 1956.
- Calvesi M.**, *Le due avanguardie: dal Futurismo alla Pop art*, Laterza, Bari, 1991.
- Calvesi M.**, *Gli incantesimi di Bomarzo*, Bompiani, Milano, 2000.
- Cardi G.B.**, *Vita di Lodovico Cardi Cigoli 1559-1613*, S.Miniato, per cura del comune, 1913.
- Carmignani, Varese, Buttazzi**, *La cultura del corpo tra Settecento e Ottocento*, Calderini, Bologna, 1995.
- Carosso M.**, *Stanley Kubrick's Shining*, Falsopiano, Alessandria, 2006.
- Cassoni E.**, *Storia della caricatura e del disegno umoristico nel mondo*, NES, stampa, 1988.
- Costa A.**, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002.
- Centanni M.** (a cura di), *Introduzione ad Aby Warburg e all' 'Atlante della Memoria'*, Mondadori, Milano, 2002.
- Centanni M.** (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Mondadori, Milano, 2005.
- Cestelli Guidi B., Forti M., Pallotto M.**, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Nino Aragno Editore, Torino, 2004.
- Cestelli Guidi B., Mann N.**, *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*, Merrell Holberton Publishers London, 1998.
- Chodowiecki D.**, *Die Reise von Berlin nach Danzig im Jahre 1773*.
- Chion M.**, *Eyes Wide Shut*, British Film Institute Modern Classics, London, 2002.
- Chion M.**, *Un'odissea del cinema: il 2001 di Kubrick*, Lindau, Torino, 2008.
- Chion M.**, *Stanley Kubrick: l'humain, ni plus ni moins*, Cahiers du cinema, Paris, 2005 (trad. it. *Stanley Kubrick: l'umano, nè più nè meno*, Lindau, Torino, 2006).
- Ciaruffoli S.**, *Stanley Kubrick: Eyes Wide Shut*, Falsopiano, Alessandria, 2003.
- Cieri Via C., Montani P.**, *Lo sguardo di Giano*, Aragno, 2004.

- Ciment M.** (a cura di), *Stanley Kubrick*, la Biennale di Venezia, Mondadori, Venezia-Milano, 1997.
- Ciment M.**, *Kubrick*, Calmann-Lévy, Paris, 1980 (trad.it., *Kubrick*, RCS Libri S.p.A., Milano, 1999).
- Cimmino L., Dottorini D., Pangaro G.**, *Il doppio sogno di Stanley Kubrick*, Editrice Il Castoro, Milano, 2007.
- Clair J.**, *L'âme au corps. Art et sciences 1793-1993*, catalogo mostra, Galeries nationales du Grand Palais, 19 oct 1993-24 janv 1994, Paris 1993.
- Clarke A.C.**, *2001 A Space Odyssey*, Orbit, London, 2005.
- Clarke A.C.**, *The Lost Worlds of 2001*, Sidgwick and Jackson Limited, London, 1972.
- Cocks G., Diedrick J., Perusek G.**, *Depth of Field: Stanley Kubrick: Film, and the Uses of History*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2006.
- Corliss R.**, *Lolita*, British Film Institute, London, 1944.
- Costa A.**, *Cinema e pittura*, Torino, Loescher, 1991.
- Collareta M.** (a cura di), *Il manierismo*, S.P.E.S., Firenze, 1983.
- Coyle W.**, *Stanley Kubrick: A Guide to References and Resources*, G.K. Hall, Boston, 1980.
- Cremonini G.**, *Stanley Kubrick. Shining*, Lindau, Torino, 1999.
- Cremonini G.**, *Stanley Kubrick: l' 'Arancia meccanica'*, Lindau, Torino, 1998.
- Crone R.**, *Stanley Kubrick. Drama & Shadows: Photographs 1945-1950*, Phaidon Press Limited, London, 2005.
- Crone R., Schaesberg P.G.**, *Still Moving Pictures. Fotografien 1945-1950*, Icarus, München, 1999.
- Crow Dog M., Erodes R.**, *Donna Lakota*, Milano, M.Tropea, 2000.
- Dalle Vacche A.**, *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*, University of Texas Press, Austin, 1996.
- Darwin C.**, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- Dayot A.**, *Napoléon raconté par l'image d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres*, Paris, Librairie Hachette et C.ie, 1902.
- De Bernardinis F.**, *L'immagine secondo Kubrick*, Lindau, Torino, 2003.
- Deleuze G.**, *Cinéma I-L'immagine-mouvement*, Seuil, Paris, 1983 (trad. it. *Cinema I-L'immagine movimento*, Ubulibri, milano, 1984).
- Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main**, *Stanley Kubrick*, Catalogne accompanying the Stanley Kubrick Exhibition, in cooperation with Cristiane Kubrick and Jan Harlan 7the Stanley Kubrick Estate, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum and Deutsches Architekturmuseum, March 31 to July 4, 2004 (trad.it., *Stanley Kubrick*, Giunti Editore, GAMM-Giunti Arte Mostre Musei S.r.l., Firenze, 2007).
- Didi-Huberman G.**, *Ninfa moderna: essai sur le drape tombé*, Gallimard, Paris, 2002 (trad.it. *Ninfa moderna: saggio sul pannello caduto*, Il saggiaatore, Milano, 2004).
- Didi-Huberman G.**, *L'immagine survivante: histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*, Editions de minuit, Paris, 2002 (trad. it. *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006).
- Di Falviano M., Greco F., Landini S.**, *Stanley & Us*, Lindau, Torino, 2001.
- Duchenne de Boulogne G.B.**, *The Mechanism of Human Facial Expression*, Cambridge, Cambridge University Press, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990.
- Dumont J.-P., Monod J.**, *Le foetus astral: essai d'analyse structurale d'un mythe cinématographique*, C.Bourgeois, Francia, 1970.
- Duncan P.**, *Stanley Kubrick*, Taschen, Köln, 2003.

- Embs Jean-M., Melot P.**, *Le Siècle d'or du livre d'enfants et de jeunesse (1840-1940)*, Les Éditions de l'amateur, 2000.
- Eugeni R.**, *Invito al cinema di Kubrick*, Mursia Editore, Milano, 1994.
- Estorick S.**, *Erté Graphics: Five Complete Suites Reproduction in Full Color*, Dover, New York; Editions du Chêne, Paris, 1978.
- Falsetto M.**, *Stanley Kubrick, A Narrative and Stylistic Analysis*, Praeger, Westport, Connecticut, 1994.
- Faranda F.**, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, De Luca, Roma, 1986.
- Farese G.**, *Arthur Schnitzler: una vita a Vienna (1862-1931)*, Milano, Mondadori, 1997.
- Fellig A.**, *Weegee by Weegee*, Da Capo, New York, 1975.
- Ferretti S.**, *Il demone della memoria: simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Marietti, Casale Monferrato, 1984.
- Fink G.**, *'Orizzonti di Gloria': un film di Stanley Kubrick*, Rodar, Padova, 1971.
- Frayling C.**, *Ken Adam. The Art of Production Design*, Faber and Faber Limited, London, 2005.
- Freiherr von Knigge A.**, *Über den Umgang mit Menschen*, Frankfurt am Main, Insel, 1977.
- French K.**, *Art by Film Directors*, Mitchell Beazley, London, 2004.
- Frewin A.** (a cura di), *Are we Alone?*, Elliott&Thompson, 2005 (trad.it., *Interviste extraterrestri*, Isbn Edizioni, Milano, 2006).
- Gautrand J.-C.**, *Brassaï 1899-1984: Brassai universal*, Taschen, Koln, 2004.
- Gelmis J.**, *The Film Director as Superstar*, Garden City, N.Y.: Doubleday, 1970.
- Ghelardi M.** (a cura di), *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti, 1889-1914*, Arago, Torino, 2004.
- Ghepardi M.** (a cura di), *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti, 1917-1929*, Arago, Torino, 2008.
- Ghezzi E.**, *Stanley Kubrick*, Editrici Il Castoro, Milano, 2002.
- Gianeri E.**, *Storia della caricatura europea*, Firenze, Vallecchi, 1967.
- Giroladini P.** (a cura di), *A proposito di Stanley: il cinema di Kubrick*, Effetto notte media, Parma, 1998.
- Giuliani P.**, *Stanley Kubrick*, Le mani, Recco, 1996.
- Goethe J.W.**, *Die leiden des jungen Werther*, Illustrationen von D.N.Chodowiecki und Anderen, Frankfurt am Main, Insel, 1982.
- Gombrich E.H.**, *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 2003.
- Greco F.** (a cura di), *Driving Mr.Kubrick. La mia vita a 30 miglia all'ora*, intervista-manoscritto inedito a Emilio D'Alessandro depositato SIAE, n.0400410, 2003; per gentile concessione dell'autore.
- Gregari F.** (a cura di), *Singin' in the Brain: il mondo distopico di A Clockwork Orange*, Lindau, Torino, 2004.
- Guerra M.**, *Il meccanismo indifferente: la concezione della storia nel cinema di Stanley Kubrick*, Aracne, Roma, 2007.
- Hinrichs E, Zernack K.**, *Daniel Chodowiecki, 1726-1801: Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*, Tübingen, Niemeyer, 1997.
- Hall B.**, *The Best Remaining Seats: the Story of the Golden Age of the Movie Palace*, New York, Bramhall House, 1961.
- Harlan J., Struthers J. M.**, *A.I. Artificial Intelligence from Stanley Kubrick to Steven Spielberg: the Vision behind the Film*, London, Thames & Hudson, 2009.
- Haskell F., Penny N.**, *L'antico nella storia del gusto: la seduzione della scultura classica, 1500-1900*, Einaudi, Torino, 1984.
- Hofman W.**, *La caricatura: da Leonardo a Picasso*, Costabissara, A. Colla, 2006.

- Holly M.A.**, *Iconografia e iconologia: saggio sulla storia intellettuale*, Jaca book, Milano, 1993.
- Howard J.**, *Stanley Kubrick Companion*, B.T. Batsford Ltd, London, 1999.
- Hubermann G.D.**, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Torino, Einaudi, 2001.
- Hughes D.**, *The Complete Kubrick*, Virgin, London, 2000.
- Hunter S.**, *The Museum of Modern Art, New York: the History and the Collection*, New York Abradale Press/H.N. Abrams, in association with the Museum of Modern Art, New York, 1997.
- Jenkins G.**, *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation: Three Novels, Three Films*, McFarland, Jefferson, 1997.
- Kagan N.**, *The Cinema of Stanley Kubrick*, New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1972.
- Kern H.**, *Labirinti: forme e interpretazioni. 5000 anni di presenza di un archetipo*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- King S.**, *Shining*, RCS Libri, Milano, 2005.
- King S.**, *The Shining*, Pocket Books, New York, 2001.
- Klimt G.**, *Gustav Klimt: disegni proibiti*, Skira, Milano, 2005.
- Kolker Robert P.**, *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1980.
- Kubrick C.**, *Christiane Kubrick Paintings*, Warner Books, Inc., New York, 1990.
- Kubrick C.**, *Stanley Kubrick. A Life in Pictures*, Little, Brown, Time Warner Books, UK, London, 2002.
- Lanerrie-Dagen N.**, *L'invention du corps: la représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIX siècle*, Flammarion, Paris, 2006.
- Landau P.**, *Chodowiecki's Illustrationen zu den deutschen Klassikern*, Berlin, Bard, 1914.
- Lasagna R., Zumbo S.**, *I film di Stanley Kubrick*, Falsopiano, Alessandria, 1997.
- Lee A.W., Meyer R.**, *Weegee and Naked City*, University of California press, Berkeley, 2008.
- Le Brun C.**, *Le figure delle passioni*, M.Giuffredi, Milano, cortina, 1992.
- Licht F.**, *Manet*, Jaca Book, Milano, 1998.
- Lionni L.**, *Le favole di Federico*, Emma, Torino, 1990.
- Lippard L. R.**, *Pop art*, Milano Mazzotta, 1978.
- Lippard L. R.**, *Ad Reinhardt*, New York, Harry N. Abrams, 1981.
- Lippi G.**, *2001: Odissea nello spazio. Dizionario ragionato*, Le mani, Recco, 2008.
- Livingstone M.**, *Pop art: a continuing History*, Thames and Hudson, London, 1990.
- Livingstone M., Guadagnini W.**(a cura di), *Pop art U.K.: British Pop art 1956-1972* Cinisello Balsamo, Silvana, 2004.
- LoBrutto V.**, *Stanley Kubrick: a Biography*, Donald I Fine Books, New York, 1997 (trad. it., *Stanley Kubrick. L'uomo dietro la leggenda*, Il Castoro, Milano, 2009).
- Lodovico Cigoli 1559-1613: tra manierismo e barocco, dipinti*, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, 19 luglio-18 ottobre, catalogo a cura di Marco Chiarini, Serena Padovani, Angelo Tartuferi, Fiesole, Amalthea, stampa 1992.
- Magnesi D., Costarella L.**, *Gli orizzonti del cinema di Stanley Kubrick*, Mario Adda Editore, Bari, 2003.
- Mainar L.M.G.**, *Narrative and Stylistic Patterns in the Films of Stanley Kubrick*, Cadmen House, Rochester (Ny), 1999.
- Marchesini A.**, *La citazione pittorica nel cinema di Pasolini: da 'Accattone' a 'Porcile'*, Università studi, Pavia, 1989/90.

- Marchesini A.**, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pisolini: da 'Accattone' al 'Decameron'*, La nuova Italia, Firenze, 1994.
- Markham F.**, *Napoleon*, New American Library, New York, 1966.
- Marrow J., Shestack A.**, *Hans Baldung Grien, prints & drawings: national Gallery of Art Washinton*, from January 25 through April 5 and Yale University Art Gallery, New Haven, April 23 through June 14, 1981: exhibition, University of Chicago Press, Chicago, 1981.
- Masi S.**, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, L'Aquila, 1990.
- Masson F.**, *Napoléon chez lui: la journée de l'empereur aux Tuileries*, illustrations par F. De Myrbach, 2. éd., Paris: E. Dentu, [18..], XXIX.
- Mati S.** (a cura di), *Notte di primavera in sala d'anatomia e altri racconti*, A. Schnitzler, Via del Vento, Pistoia, 2002.
- Matteoli A.**, *Lodovico Cardi-Cigoli pittore e architetto: fonti biografiche, catalogo delle opere, documenti, bibliografia, indici analitici*, Pisa, Giardini, 1980.
- Mazzucco K.**, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Mondadori, 2002.
- Menarini R., Bioni C.**, *Stanley Kubrick: Full Metal Jacket*, Lindau, Torino, 2002.
- Menzel 1815-1905: 'la nevrose du vrai'*, Paris, Musée d'Orsay, 15 avril-28 juillet 1996, Washington, National Gallery of Art, 15 sept, catalogo a cura di Claude Keisch e Marie Ursula Riemann-Reyher, Paris, Réunion des musées nationaux, Du Mont Buchverlag, 1996.
- Merlo L.**, *Helmut Newton: new images*, Grafis, Bologna, 1989.
- Messina F. M.**, *Erté: fascino e seduzione Déco*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2001.
- Michaud P.-A.**, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998.
- Milanesi C.**, *Morte apparente e morte intermedia: medicina e mentalità nel dibattito sull'incertezza dei segni della morte 1740-1789*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989.
- Mitsch E.** (a cura di), *Alfred Kubin (1877-1959): 100 opere dall'Albertina di Vienna*, Mazzotta, Milano, 1988.
- Modine M.**, *Full Metal Jacket Diary, Rugged Land*, 2005.
- Monod-Fontaine I.**, *André Derain: Ferrara, Palazzo dei Diamanti*, catalogo mostra 21 settembre 2006-7 gennaio 2007, Ferrara Arte, Ferrara, 2006.
- Moorhouse P.**, *Pop Art Portraits*, exhibition catalogue, National Portrait Gallery, London, 2007.
- Morand P.**, *Brassai: paris de nuit*, Flammarion, Paris, 1987.
- Morel D.**, *Eyes Wide Shut de Stanley Kubrick ou l'étrange labyrinthe*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002.
- Morphet R.**, *William Turnbull: Sculpture and Painting*, Millbank (London), The Tate Gallery, 1973.
- Muchall T., Vierbrook D.C.**, *Daniel Chodowiecki: Kupferstiche aus dem Nachlass des Meisters in Verbindung mit seinen Erben ausgewählt und herausgegeben*, Munchen, Holbein-Verlag, 1912.
- Napolitano V.**, *L'esthétique pop dans 'Orange mécanique' de Stanley Kubrick*, Ferraro, Napoli, 1999.
- Nabokov V.**, *The annotated Lolita*, Penguin Books, London, 1991.
- Nabokov V.**, *Lolita: sceneggiatura*, Tascabili Bompiani, Milano, 2001.
- Naremore J.**, *Stanley Kubrick and the aesthetics of the Grotesque*, «Film Quarterly», n.1, fall2006, pp.4-14.
- Naremore J.**, *On Kubrick*, British Film Institute, 2007.
- Natali M.**, *L'image- paysage. Iconologie et cinéma*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis Cedex, 1996.

- Natali M.**, *L'immagine-paisage. Iconologie et cinéma*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis Cedex, 1996.
- Nelson T.A.**, *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press, Bloomington, 1982.
- Neri G.D.** (a cura di), *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1999.
- Newton I.**, *Opticks or a treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light*, London, 1730, 1952, book I, part II, prop VII, theor V, p.159.
- Nigro A.**, *Alfred Kubin: profeta del tramonto*, Officina, Roma, 1983.
- North J.**, *With Napoleon in Russia. The Illustrated Memoirs of Major Faber du Faur, 1812*, London, Greenhill Books, Mechanicsburg, Stackpole Books, 2001.
- O'Neal H.**, *Berenice Abbott: American Photographer*, s.n., New York, 1982.
- Olmi G.**, *Rappresentare il corpo. Arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo*, Bologna, Bononia University Press, 2004.
- Ortolani G.**, *Il padiglione di Afrodite Cnidia a Villa Adriana: progetto e significato*, Dedalo, Roma, 1998.
- Pamuk O., Gourevitch P.** (a cura di), *The Paris Interview. Interviste II*, Fandango Libri, Roma, 2010.
- Pedullà G.**, *Firme del visibile: Hitchcock, Kubrick, Antonioni*, Donzelli, Roma, 2003.
- Peucker B.**, *Incorporating Images. Film and Rival Arts*, Princeton University Press, Princeton (N.J.), 1994.
- Phillips G.D.**, *Stanley Kubrick: a Film Odyssey*, Popular Library, New York, 1975.
- Phillips G.D.** (a cura di), *Stanley Kubrick Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2001.
- Phillips G.D., Hill R.**, *The Encyclopedia of Stanley Kubrick*, Facts on File, New York, 2002.
- Phillips G.D.** (a cura di), *Non ho risposte semplici: il genio del cinema si racconta*, Minimum fax, Roma, 2007.
- Pilard P.**, *Barry Lyndon*, Editions-Nathan-Université, 1990 (trad.it., *Stanley Kubrick. Barry Lyndon*, Lindau, Torino, 2004).
- Pinelli A.**, *La bella maniera: artisti del cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, Torino, 2003.
- Pinotti A.**, *Memorie del neutro: morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano, 2001.
- Prat J. L., Spodoni C.**, *Alberto Giacometti*, Milano, Mazzotta, catalogo della mostra allestita al Museo d'Arte della città di Ravenna, 2004.
- Profumo R.**, *Trattato pratico di prospettiva di Ludovico Cardi detto il cigoli, manoscritto Ms 2660 A del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi*, Roma, Bonsignori, 1992.
- Purcell K.W.**, *Weegee*, Phaidon, London, 2004.
- Ray, Gordon N.**, *The Art of the French Illustrated Book: 1700 to 1914*, New York: Pierpont Morgan Library: Dover Publications, 1986.
- Raphael F.**, *Eyes Wide Open*, Einaudi, Torino, 1999.
- Rasmussen R.**, *Stanley Kubrick: Seven Film Analysed*, McFarland&Company, 2001.
- Rice J.**, *Kubrick's Hope: Discovering Optimism from '2001' to 'Eyes Wide Shut'*, The Scarecrow Press, 2008.
- Richter D.**, *Moonwatcher's Memoir: a Diary of 2001: a Space Odyssey*, Carroll&Graf Publishers, New York, 2002.
- Robichon F.**, *Job ou l'histoire illustrée*, Heshner, 1984.
- Scriba-Sethe B.**, *Libretto di consolazione/Georg Christoph Lichtenberg*, Milano, Rizzoli, 1981.

- Shearman J.**, *Il manierismo*, Firenze, S.P.E.S., 1983.
- Schmied W.**, *Alfred Kubin*, Pall Mall press, London, 1969.
- Schnitzler A.**, *Traumnovelle*, S.Fischer Verlag Ag Berlin, 1931 (trad.it. Adelphi edizioni, Milano, 1977).
- Schwam S.**, *The making of 2001: a Space Odyssey*, Modern Library, 2000.
- Sgarbi E.** (a cura di), *Ladro di sguardi: fotografie di fotografie, 1945-1949*, Bompiani, Milano, 1994.
- Smolderen T.**, *Naissance de la bande dessinée: de Wiliiam Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009.
- Sobotka W., G.**, *Ruth*, privately published and printed in limited edition of 300 copies, copy n. 172, printed in the United States of America.
- Spagnoli M.**, *Malcom McDowell*, Aliberti, Reggio Emilia, 2006.
- Sperb J.**, *The Kubrick façade: Faces and Voices in the Films of Stanley Kubrick*, Scarecrow press, Lanham, Md, 2006.
- Stewart A.**, *Art, Desire, and the Body in ancient Greece*, Cambridge University Press, New York, 1997.
- Stmilli D.** (a cura di), *Aby Warburg: la dialettica dell'immagine*, Il saggiatore, Milano, 2004.
- Struthers J.M.** (a cura di), *A. I. Artificial Intelligence from Stanley Kubrick to Steven Spielberg: the Vision Behind the Film*, concept drawings by Chris Baker, edited by Jan Harlan and Jane M. Struthers, London: Thames&Hudson, 2009.
- Taylor J.R.**, *Directors and Directions: Cinema for the Seventies*, Eyre Methuen, London, 1975.
- Texier M.J.**, *Si autorizza a ridere: la caricature francese dal Direttorio al secondo Impero*, Firenze, Alinari, 1979.
- Thackeray W.M.**, *The Luck of Barry Lyndon*, Giunti, Firenze, 2001.
- Thackeray W.M.**, *Le memorie di Barry Lyndon*, Fazi Editore, Roma, 1996.
- Tschudi C.**, *La mère de Napoléon: Letizia-Ramolino Buonaparte: d'après les memoires et les correspondances du temps et des documents inédits tirés des archives de l'État*, Paris, Fontemoing & C.ie, 1910.
- Tusini G.L.**, *Il fronte della forma*, Bnomia University Press, Bologna, 2005.
- Vaizey M.**, *Christiane Kubrick. Paintings*, Warner Brooks, New York, 1990.
- Vigarello G.**, *Lo sporco e il pulito: l'igiene del corpo dal Medio Evo a oggi*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Walker A.**, *Stanley Kubrick Directs*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1971.
- Warnke M.** (a cura di), *Aby Warburg. Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Nino Aragno Editore, 2002.
- White J.**, *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, Milano, 1971.
- Whirt J.**, *La fanciulla e la morte: ricerche sui temi macabri nell'arte germanica del rinascimento*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, stampa, 1958.
- Wind E.**, *Hume and the Heroic Portrait: Studies in the Eighteenth Century Imagery*, Oxford, Clarendon Press, 1986.
- Wormsbacher E.**, *Daniel Nikolaus Chodowiecki: Danzig 1726-1801 Berlin: Erklarungen und Erlauterungen zu seinen Radierungen: ein ergazungsband zum werkverzeichnis der druckgraphik*, Hannover, Kunstbuchverlag Galerie J.H.Bauer, 1988.
- Wright T.**, *Storia della caricatura e del grottesco: nell'antichità e nel medioevo*, Lecce, Argo, 1994.
- Yochelson B.**, *Berenice Abbott: Changing New York*, The New Press, The Museum of the City of New York, New York, 1997.

Riviste

- AA.VV.**, *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, «Atti del I congresso Internazionale», Firenze, 3-7 giugno 1975, Firenze, Olschki, 1977.
- AA.VV.**, *Kubrick's Eye*, «Cineforum», anno 39, n. 9, novembre 1999, pp.3-29.
- Benabent G.**, *Image, violence et prémonition dans le cinéma de Stanley Kubrick*, «Positif», n.464, anno 1999, pp.79-82.
- Bernstein J.**, *Les anneaux de Newton*, «Positif», n. 464, anno 1999, pp.26-29.
- Bertoncini M.**, *Quando lo schermo esplode. Note sull'uso del grandangolo nel cinema di Welles e Kubrick*, «Cineforum» 451, anno 46, n.1, gen/feb 2006, pp. 46-53.
- Bourget J.L.**, *En realista Panofsky*, «Positif», settembre 1982, n.259.
- Brake S.**, *Script Review of Stanley Kubrick's Napoleon*, «Film Face», July 10, 2000.
- Bruno E.**, *Inseparabilità della storia*, «Filmcritica», n.500, dicembre 1999, pp.486-487.
- Calabrese O.**, *Kubrick pittore*, «Cinema e cinema», n.54-55, gennaio-agosto 1989, pp.103-109.
- Carluccio G., Villa F.**, *Dossier. Eyes Wide Shut*, «La valle dell'Eden», anno III/IV, n.8/9, settembre-dicembre 2001, gennaio-aprile 2002.
- Cappabianca A.**, *Visioni (a occhi sbarrati)*, «Filmcritica», n.499, anno 1999, pp.475-476.
- Cappabianca A.**, *Il labirinto circolare*, «Filmcritica», n.498, settembre1999, pp.357-359.
- Cherchi Usai P.**, *Effetto Shining: tecnica ed espressione*, «Segnocinema», n.1, settembre 1981, pp.37-41.
- Chion M.**, *"Caption". L'image et le titre chez Stanley Kubrick*, «Positif», n. 464, anno 1999, pp. 95-98.
- Chion M.**, *Les effets phoriques*, «Bref», n. 60, anno 2004, pp. 56-58.
- Ciment M.**, *Entretien avec Stanley Kubrick*, «Positif», giugno 1972, pp.22-33.
- Codelli L.**, *La grande exposition Kubrick*, «Positif», n.528, anno 2005, pp. 70-71.
- Colt P.**, *Notes on Ad Reinhardt*, «Art International», ocy., 1964.
- Cremonini G.**, *Kubrick: la vita davanti a sé*, «Cinema e cinema», n.29, ottobre-dicembre 1981, pp.77-82.
- Cremonini G.**, *Kubrick's Eye. Mesto, rigido e cerimoniale*, «Cineforum», n.9(389), novembre 1999, pp.2-8.
- Fawcett T.**, *Visual Facts and the Nineteenth-century Art Lecture*, «Art History», vol.6, n.4, December 1983, pp.442-460.
- Fink G.**, *Kubrick: non raccontare una storia*, «Cinema e cinema», n.9, ottobre-dicembre 1976, pp.78-85.
- Fusco M.P.**, *Canonero la regina dei costumi: "Devo tutto al mio gusto italiano"*, «La Repubblica», martedì 27 febbraio 2007.
- Ghezzi E.**, *Il cinema (che) non si vede*, «Filmcritica», n.514, 2001.
- Houston P.**, *Kubrick Country*, «The Saturday Review», 25 December 1971, pp.42-44.
- Jean M.**, *"2001:a space odyssey" aurait pu être un film de l'ONF*, «24 Images», n.100, anno 2000, p.43.
- Jones K.**, *Che cos'è esattamente 'Shining'*, «Close Up», n.7, mag-lug 1999.
- Kilker R.**, *All roads lead to the abject: the monstrous feminine and gender boundaries in Stanley Kubrick's "The Shining"*, «Literature/Film Quarterly», n.1, anno 2006, pp.54-63.
- Lombardi A.**, *Il fumetto? Lo ha inventato Giotto*, «Il Venerdì di Repubblica», 7 gennaio, 2011.

- Mather, Philippe D.**, *Stanley Kubrick: photography and film*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», n.2, anno 2006, pp.203-214.
- Matiz L.**, *Libertini del Settecento*, «Art e dossier», n.225, settembre 2006, Giunti, Firenze, pp.30-36.
- Meletti J.**, *Le fiabe di Napoleone*, «Repubblica», Domenica 15 aprile 2007, pp.34-35.
- Mismetti Capua C.**, *Kubrick. Napoleone. Il cinema dentro gli scatoloni*, «Repubblica», domenica 18 ottobre 2009, pp.36-37.
- Murri S.**, *In morte di un rivoluzionario manierista*, «Close up: storie della visione», n.7, maggio 1999, pp.43-47.
- Noesser L.**, *Les Albums historiques*, «La Revue des livres pour enfants», 1985.
- O'Hagan S.**, *Kubrick mio quante ossessioni*, «D» allegato del quotidiano «La Repubblica», 7 maggio 2005.
- Pinault Sorensen M.**, *Madame Lavoisier dessinatrice et peintre*, «La Revue du Musée des art set métiers», n.6 mars 1994.
- Romney J.**, *Monolith*, «Film Comment», n.4, anno 2005, p.76.
- Schapiro M.**, *Courbet and popular imagery. An Essay on Realism and Naïveté*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», IV, n.3-4, April 1941-July 1942.
- Secchi L.**, *Il metodo iconologico di Erwin Panofsky e le sue origini nel modello interpretativo dell'Istituto Aby Warburg*, «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», n.35-36 N.S., 1995-1996, Clueb, Bologna, 1996.
- Serenellini M.**, *Quando facemmo 'Shining' e litigammo con Stephen King*, «Il Venerdì di Repubblica», 18 dicembre, 2009.
- Smargiassi M.**, *Un piccolo fotografo geniale a caccia nello zoo di New York*, «Il Venerdì di Repubblica», 16 aprile 2010.
- Tibbets, John C.**, *Authorship & "Intelligence": Brian Aldiss (1925-)*, «Literature/Film Quarterly», n.4, anno 2001, pp.262-263.
- Trione V.**, *E Caravaggio stregò Bill Viola*, «Corriere della sera», domenica 31 ottobre, 2010.
- Trione V.**, *Mappe per la memoria. Busti romanii, Goya, Bauhaus: un atlante della modernità*, «Corriere della Sera», domenica 2 gennaio 2011.
- Vanoye F.**, *L'adaptation. Copie, citation, plagiat: réflexions divagantes*, «Iris», n.30, anno 2004, pp.11-22.
- Walter Bruno M.**, *L'opera monolito*, «Close up», n.11, primavera 1969, pp.105-106.
- Walter Bruno M.**, *L'osso e l'astronave. Il montaggio intellettuale in Kubrick*, «Close up», n.7, maggio 1999, pp.49-56.
- Zanelli Quarantini F.**, *Un bacio nel bosco: gravures dalla 'Nouvelle Héloïse'*, «Studi di estetica», n.19, III serie, 1999.

FOTOGRAFIE PER «LOOK» 1945-1950

1945

26.06.1945

Senza titolo.

(Un edicolante alla notizia della morte di Franklin D.Roosevelt).

16.10.1945

Kids at a Ball Game.

1946

08.01.1946

Are You a Fatalist?

08.01.1946

Senza Titolo.

(Negli studi della trasmissione radiofonica *Boston Blackie*).

02.04.1946

Teacher Puts "Ham" in Hamlet.

16.04.1946

A Short-Short in a Movie Balcony.

11.06.1946

A Woman Buys a Hat.

23.07.1946

How Many Times Did You Propose?

20.08.1946

How a Monkey Looks to People... & How People Look to a Monkey.

03.09.1946

Buy Victory Bonds.

17.09.1946

What Was Your Childhood Ambition?

17.09.1946

Do You Have Imaginary Illness?

01.10.1946

Dentist's Office: Americans Are Dutiful but Nervous Dental Patients.

26.11.1946
How Would You Spend \$ 1,000 in a Week?

26.11.1946
Bronx Street Scene.

26.11.1946
Senza titolo.
(Vari ritratti tra cui Johnny Grant mentre intervista delle ballerina, una scimmia e una donna che viene massaggiata).

26.11.1946
Midsummer Nights in New York.

10.12.1946
What's Your Idea of a Good Time?

1946
Fun at an Amusement Park.

1946
Fotografie varie.
Servizi fotografici vari: gente seduta sulle panchine di Central Park, a New York; bambini che fanno a botte per la strada.

1947

07.01.1947
Fotografie varie.

Gennaio 1947
Television: it Will Start to Grow Up.

Gennaio 1947
What Part of America Would You Like to See this Year?

04.03.1947
Life and Love On The New York Subway.

18.03.1947
Cobb Reasons It Out.

18.03.1947
Baby Wears Out 205 Lb Athlete.

13.05.1947
First Look at a Mirror Bewilders Baby.

05.08.1947
Copertina a colori con bambino.

05.08.1947
Senza titolo
(Fotografie della corda annodata e della bandiera brasiliana per una rubrica).

05.08.1947
I Found Freedom in America: Jack Milnik is a Happy War Orphan.

19.08.1947
Family Full of Health: The Jantzens Enjoy Keeping Fit.

16.09.1947
Children Tell How They Should Be Punished.

30.09.1947
Walkathon: the World's Wackiest Show – It Gets 4,000 Customers a Night.

1947
Fotografie varie.
Vari servizi fotografici: studenti delle scuole superiori durante l'ora di arte; visitatori al MoMA; un lustrascarpe di New York; sul set del film *The Naked City*; il musical di Broadway *High Button Shoes*; spettatori all'ippodromo di Aqueduct.

1948

06.01.1948
Senza titolo.
(Ritratto di Doris Day).

20.01.1948
Bubble Gum Contest.

20.01.1948
Senza titolo.
(una radiografia).

02.03.1948
It Happened Here.

16.03.1948
Senza titolo.
(Barbara Jo Walker a una conferenza).

16.03.1948
While Mama Shops.

16.03.1948
Senza titolo.
(Fotografie di una donna avvelenata per una rubrica).

30.03.1948
The Boss Talks It Over With Labor.

30.03.1948
Art Gallery Dalì Exhibition.

27.04.1948
Senza titolo.
(John Carradine in una lavanderia automatica).

27.04.1948
Rheumatic Fever: Childhood's Most Neglected Disease.

11.05.1948
Columbia: Its New Head is Eisenhower.

25.05.1948
How The Circus Gets Set.

25.05.1948
Senza titolo.
(Ritratto di Dale Carnegie e sua moglie).

25.05.1948
Senza titolo.
(Festa per un bambino non udente).

08.06.1948
Mooseheart: the Child City.

08.06.1948
Senza Titolo.
(Ritratto di una modella).

08.06.1948
One-Man Track Team: Irving Mondschein Reaches for Olympic Honors.

08.06.1948
New York World Art Center: George Grosz.

03.08.1948
Holiday in Portugal.

17.08.1948
Bumper Baby Crop Starts School.

12.10.1948
Wally Conquers Polio.

12.10.1948
Senza titolo

(Ritratti di Frank Sinatra, John Garfield, Joe Louis, Katharine Cornell e Esme Sarnoff).

12.10.1948

What Makes Their Eyes Pop?

07.12.1948

New Toy Spurs Milk Drinking.

21.12.1948

How Eight Look Photographers See Jane Greer.

1948

Fotografie varie.

Vari servizi fotografici: un gruppo di Freemasons fuori dal George Washington Masonic National Memorial ad Alexandria, in Virginia; ritratto di due bambine Phyllis e Barbara e dei loro salvatori Henry F. and Edward B.; Nelly Don e la sua fabbrica di vestiti; un uomo in visita al Ringling Museum of Art a Sarasota; un uomo analizza la sua calligrafia; attori di una telenovela; fotografie della costruzione di un edificio; irrorazione di insetticida con camion e aerei; ritratto di Miss America.

1948

Fotografie varie.

Vari servizi fotografici: ritratto di Henry Koerner e di Jacques Lipchiz.

1949

18.01.1949

Prizefighter.

01.02.1949

Taft Meets the People - & Proves a Human Campaigner.

01.02.1949

America's Man Godfrey: One of the Highest Paid & Most Listened to Entertainers in the Nation.

15.02.1949

Fight Night at the Garden: Some Fans Roar for Gore.

01.03.1949

Lobster Comes Home.

15.03.1949

The American Look is a Proud Thing.

29.03.1949

Fotografie del Keeley Institute.

12.04.1949

Chicago: City of Extremes.

26.04.1949
Senza titolo
(Bert Parks durante lo spettacolo radiofonico *Stop the Music*).

10.05.1949
Pint-Size Sculptor with Big Ideas: Koren Der-Harootian.

10.05.1949
Gridiron Show: St Louis Stages its Own.

10.05.1949
University of Michigan.

07.06.1949
Senza titolo.
(indumenti sportivi su un campo da tennis).

07.06.1949
Father's Day for Father Berle.

19.07.1949
Montgomery Clift... Glamour Boy in Baggy Pants.

17.09.1949
Senza titolo.
(Ritratto di Arthur Godfrey).

02.08.1949
Senza titolo.
(Ritratto di Guy Lombardo).
(Lo spettacolo *Miss Liberty* a Broadway).

16.08.1949
Senza titolo.
(Fotografie della stazione della metropolitana di Lexington Avenue).

16.08.1949
Senza titolo.
(Ritratto di Vaughn Monroe).

16.08.1949
Senza titolo.
(Fotografia di un barboncino vincitore di un concorso di bellezza).

30.08.1949
The American Look... Sweaters.

13.09.1949
Philadelphia's First Beaux Arts Ball.

13.09.1949

Senza titolo.
(Ritratto di Peter Arno).

27.09.1949
Teenage Columnist.

27.09.1949
Senza titolo
(Jule Styne, Anita Loos e altri artisti ai provini per il musical *Gli uomini preferiscono le bionde*).

27.09.1949
Peter Arno: Sophisticated Cartoonist.

27.09.1949
World's Most Escape-Proof Paddy Wagon.

11.10.1949
Nehru: Charles Baskerville Paints India's Prime Minister.

17.10.1949
Senza titolo.
(Ritratto di Frank Sinatra).

25.10.1949
Home-Town Hero.

25.10.1949
Meet the Chairman of the GOP.

08.11.1949
A Dog's Life in the Big City.

06.12.1949
Senza titolo.
(Ritratto di Jere Whaley).

06.12.1949
Senza titolo.
(Una nuova linea di valigie).

06.12.1949
Senza titolo.
(Ritratto di Buffalo Bob Smith).

1949

Fotografie varie.
Vari servizi fotografici: ritratto di Carl Miles; una visita al St Louis Advertising Club; uomini si provano dei vestiti; persone in aeroporto; dietro le quinte dello spettacolo

televisivo *Kukla Fran & Ollie* con ritratti di Fran Allison e Burr Tillstrom; fotografie di donne a passeggio e a cena allo Stork Club e fotografie delle vetrine di un negozio; bambina che gioca con un peluche; Milton Berle e altri al nightclub Bop City a New York; una festa; ritratto di una donna con un amico e a un provino con Mike Todd; ritratto di una donna di fronte a immagini in silhouette; ritratto di un uomo con la riproduzione di un cervello in mano; una donna che tosa un cane; fotografie del matrimonio di Buddy Baer e May Mann; ritratti di Moira Shearer, Margot Fonteyn, Robert Helpmann, Frederick Ashton, Nadia Nerina e altri membri della compagnia di ballo Sadler's Wells; studenti della Rutgers University che fanno sport.

1949

Fotografie varie.

Vari servizi fotografici: ritratti di Rosemary Williams che si trucca, beve un caffè e legge a letto; ballerine nei camerini e sul palco al nightclub Copacabana di Manhattan.

1949

Senza titolo.

(Spettatori e partecipanti a una gara di pattinaggio).

1950

03.01.1950

Senza titolo.

(Ritratto di Robert Montgomery).

03.01.1950

Senza titolo.

(Danni causati dalla boxe).

03.01.1950

The Mid-Century Look is Now the American Look.

17.01.1950

Senza titolo.

(Ritratto di Dwight Eisenhower).

Gennaio 1950

Senza titolo.

(Ritratti di coppie di mezza età).

31.01.1950

Sinatra & Kristen Take Richmond.

14.02.1950

Rocky Graziano: He's a Good Boy now.

28.02.1950

Lady Lecturer Hits the Road.

14.03.1950

Travelling Saleswoman USA.

14.03.1950

Fotografie varie.

Ritratti di Serge Koussevitsky, Stella Adler, Oscar Levant, Aaron Copland e William Kapell; ritratti di Leonard Bernstein che suona il piano, mentre si veste, legge e con costume da bagno.

28.03.1950

Fotografie varie.

Ritratti di Bill Cullen, Gene Tierney, Mercedes McCambridge e altri durante il gioco televisivo *Quick as a Flash*.

11.04.1950

Senza titolo.

(Don Newcombe ad una partita di baseball).

09.05.1950

Phil Rizzuto: the Yankee Nipper.

09.05.1950

Ken Murray Tries Out TV Talent.

09.05.1950

Fotografie varie.

Ritratto di Phil Rizzuto con Joe DiMaggio, Yogi Berra e Vic Raschi.

23.05.1950

The GOP Has a Roosevelt Too.

06.06.1950

Dixieland Jazz Is "Hot" Again.

06.06.1950

Double or Nothing Guests See Sights of Hollywood.

20.06.1950

Senza titolo.

(Ritratto di Russ Hodges).

18.07.1950

The Ballad of Peggy Lee.

18.07.1950

The Debutante Who Went to Work (aka Working Debutante).

18.07.1950

Senza titolo.

(Roy Rogers con bambini vestiti da cowboy).

01.08.1950

What Every Teenager Should Know About Dating.

01.08.1950

Senza titolo.

(Ritratto di Erroll Garner).

15.08.1950

Faye Emerson: Young Lady In A Hurry.

15.08.1950

Hair Coloring Becomes Part Of The American Look.

15.08.1950

Canasta Mistakes You Can Avoid.

12.09.1950

Our Last Frontier: Transoceanic TV.

26.09.1950

Red Rolfe, the Heart of the Tiger.

26.09.1950

Mind Your Manners.

26.09.1950

Record Guide.

10.10.1950

What Teenagers Should Know About Love.

10.10.1950

The Look All-American Baseball Team.

24.10.1950

Jealousy: a Threat to Marriage.

21.11.1950

How to Check Your City's Health.

05.12.1950

Fifty Years Of Model Railroads.

05.12.1950

News Team.

1950

Fotografie varie.

Vari servizi fotografici: fotografie di commessi e di clienti di diversi supermercati; un turista a New York, fotografie alle Radio City Rockettes; Peter Lind Hayes e Mary Healy durante la registrazione di uno spettacolo televisivo con Dorothy Kilgallen e John

Daly; bambini che giocano; fotografie a Bert Perks, al pubblico, al teatro e ai partecipanti del quiz televisivo *Break The Bank*; Jinx Falkenberg, Mary Martin, Bernard Baruch e Tex McCreary a una raccolta fondi a favore di malati, Alben Barkley e i visitatori di un'esposizione di mobili; ritratto di Walter Dropo e del suo manager durante una partita di baseball dei Boston Red Sox; fotografie all'interno dell'ospedale militare Walter Reed a Washington DC: chirurghi durante un intervento, pazienti e ambulatori medici.

Per ulteriori dettagli sulle fotografie scattate da Stanley Kubrick per la rivista «Look» rimando al sito della Library of Congress di Washington DC. Nel 1975 la maggior parte dei negativi e i provini delle foto non pubblicate sono stati donati dalla Cowles Communications Inc., detentrica dei diritti delle pubblicazioni di «Look», a questa biblioteca e sono liberamente consultabili. La Kubrick Estate ha acconsentito alla licenza d'uso senza fini commerciali. Il sito della Biblioteca del Congresso fornisce ulteriori informazioni sulla collezione di «Look» e ha messo a disposizione l'intero catalogo per la ricerca tramite Internet. È possibile individuare tutti i numeri della rivista che contengono fotografie realizzate da Kubrick, guardare gli scatti in formato digitale quando disponibile e ordinare delle ristampe.

All'indirizzo www.archiviokubrick.it/opere/look/index.html è possibile consultare una lista che raccoglie tutte le fotografie scattate da Kubrick per la rivista americana: per ogni servizio fotografico è presente il titolo dell'articolo, una descrizione delle fotografie, la data della prima e delle successive pubblicazioni nella rivista. Sono indicati inoltre i libri o le riviste che hanno ristampato il servizio in questione. Quando possibile è indicato anche il numero complessivo delle fotografie pubblicate per ciascun servizio fotografico realizzato da Kubrick e quante di queste sono state ristampate su libri. I servizi fotografici di cui non è certa la data di pubblicazione sono elencati alla fine di ogni anno. Le informazioni mancanti sono al momento sconosciute. L'elenco dei servizi ristampati dopo il 1950 non è da considerarsi esaustivo: si tratta di alcuni dei numeri della rivista che presentano fotografie di Stanley Kubrick nonostante il regista avesse già abbandonato la collaborazione con «Look».

NOTA DATTILOSCRITTA ALLEGATA ALLA SCENEGGIATURA DEL 29 SET 1969.

Production notes.

November 22, 1968

LENGHT

180 minutes.

SHOOT

1.3 minutes average per day.

LENGHTH SCHEDULE

150 days, allowing 10 days lost to travel

START DATE

July 1 – September 1, 1969

SCHEDULE

DAYS	TYPE OF PRODUCTION	COUNTRY
30	Battles and marches	Yugoslavia
40	Location exteriors	Yugoslavia
40	Location interiors	Italy
30	Front projection	Yugoslavia
10	Lost to travel	
<hr/>		
150		

TREATMENT

Fifteen sequences which will approximately average 12 minutes per sequence, giving 180 minutes finished length.

COST

The four principle categories of cost which represent the largest proportion of any spectacle film are:

1. Large numbers of extras.
2. Large number of military uniforms.

3. Large number of expensive sets.
4. Over-priced movie stars.

I intend that, for 'Napoleon', these four categories be handled in a financially advantageous manner, which will result in substantial savings to the budget, allowing the film to be produced for a much lower cost than I had first envisaged, without any loss of quality, size or substance.

EXTRAS

The daily cost of a costumed extra in England is \$19.20, in Spain \$14.28, in Italy \$24 and France \$24.30.

We have received bids from Romania to provide up to a maximum of 30,000 troops at \$2 per man, though it is unlikely that we will ever exceed 15,000 men on the largest days.

We also have received a bid from Yugoslavia to provide up to the same numbers at \$5 per man. Both prices also apply to lesser numbers.

I have personally met with representatives of both countries and they are all extremely anxious to have an important film made largely in their country.

They are also very, very interested in getting dollars, and can give us very generous deals for their services and man-power that they can pay for with their own currency, and which have little relationship to the dollar equivalent they receive. They have almost the same freedom to trade, in this respect, as they would if they were swapping monopoly money for dollars.

Effective guarantees of their performance on this, or any other deal made with a Socialist country, can be obtained through the Cyrus Eaton Organization, who have worked with us in arranging the Romanian contract. They guaranteed performance on the "Fixer", filmed in Hungary, and regularly perform this function for important business deals of every type between East and West.

UNIFORMS

Both countries have offered to make military uniforms and costumes for us at a very reasonable rate, about \$40 for a first-line military uniform, compared with about \$200 for a normal European costumier.

But, in this area, the most significant break-through has come through a New York firm, who can produce a printed uniform on a Dupont, fireproof, drip-dry, paper fabric, which has a 300-pound breaking strength, even when wet, for \$1-\$4 depending on the detailing.

We have done film tests on the \$4 uniform and, from a distance of 30 yards or further away, it looks marvellous. Naturally, in a large crowd scene, these cheap uniforms will be seen from a much further distance than 30 yards.

SETS

Building and decorating a large number of Palatial set for Emperors and Kings would be a formidable expense indeed, somewhere, I should say, between \$3 - \$6 million.

Fortunately, this will not be necessary to do. A number of authentic palaces and Villas of the period are available for shooting in France and Italy. There is even one in Sweden, built and decorated by Bernadotte and Desiree¹. These locations can be rented for a daily fee of between \$350-£750, and in most cases are completely furnished, requiring only the most minor work on our part before shooting.

In addition to this, I intend to exploit, to the fullest, the Front Projection techniques I developed during the production of "2001". I have several new ideas for enhancing its usefulness and making operations even more economical.

CAST

I think sufficient proof must now exist that over-priced movie stars do little besides leaving an insufficient amount of money to make the film properly, or cause an unnecessarily high picture cost. A recent "Variety" study, published during the past year, showed the domestic grosses of the last four films by a group of top stars were not sufficient to return even the star's salary, computed at a rate of 2.5 to 1.

On the other hand, films like "Dr. Zhivago", "2001", "The Graduate" and many others show that people go to see good films that they enjoy, and that the main impetus of going to the movies is word-of-mouth recommendations from friends.

As was discussed in our first meetings about "Napoleon", my intention is to use great actors and new faces, and more sensibly put emphasis on the power of the story, the spectacle of the film, and my own ability to make a film of more than routine interest.

I have not completed my casting survey, but I expect to have this done shortly. I will then send you a list of actors' names, broken down by parts.

I would like to give you some idea, however, of my general thinking about some of the more important characters in the story.

Napoleon was 27 when he took command of the Army of Italy, and 30 when he became First Consul. He was 35 when he was proclaimed Emperor, 45 at Waterloo, and 51 when he died.

¹ Vorrei sottolineare come questa indicazione risulti particolarmente enigmatica. Kubrick ha voluto dare una specifica sui mecenati di un particolare castello e omette qualunque informazione sugli altri. La dicitura "built and decorated" mi risulta inesatta. Il castello a cui si riferisce il regista è quello di Rosersberg in Svezia. Costruito dalla famiglia Oxenstierna intorno al 1630 e offerto alla casa reale nel 1762. Gli ambienti e gli arredi sono a tutt'oggi in ottimo stato di conservazione: i tessuti spaziano tra l'epoca tardo gustaviana del XVII secolo e lo stile impero XVIII secolo. L'ampio parco caratterizzato da atmosfera lacustre è stato trasformato in un giardino romantico in seguito all'interesse del duca Karl per le rovine, le grotte, le capanne e gli *eremitages*. L'architetto della trasformazione finale del parco e del giardino fu Gustaf Af Sillèn (1762-1825). Carlo XIV Giovanni (Bernadotte) e la regina Desideria (Désirée) trascorsero in questo luogo ameno le loro estati.

I want an actor between 30-35 who has the good looks of the younger Napoleon and who can be aged and made-up for the middle-aged Napoleon.

He should be able to convey the restless energy, the ruthlessness, and the inflexible will of Bonaparte, but, at the same time, the tremendous charm which every contemporary memorist attributes him.

Josephine should be five to six years older than Napoleon, beautiful and elegant.

The most important supporting characters will probably be Tayllerand and Fouche, and there are untold numbers of actors who can play parts like these.

There are excellent younger parts for Napoleon's aides, staff officers, and Marshals: Junot, Marmont, Ney, Berthier, Murat, Eugene, Caulaincourt. These parts should be played with virile, fit, military types; again, there is considerable choice.

Important younger women will be Maria Walewska, Hortense Beauharnais, Marie-Louise and Napoleon's sister, Pauline. All of these women will be attractive and should lend luster to the cast.

Napoleon's mother is very important, and again a great deal of choice exists.

Czar Alexander, Francis Joseph of Austria, Kutusov, Wellington, Blucher, all of these represent important supporting roles.

PREPARATION THUS FAR

A great deal of preliminary preparation has already taken place and I would like to briefly outline what this has been.

A picture file of approximately 15,000 Napoleonic subjects has been collected, catalogued and indexed, on IBM aperture cards. The retrieval system is based on subject classification, but a special visual signalling method allows cross indexing to any degree of complexity.

David Walker, who is a leading costume designer in England, has been preparing research and making sketches. Because of the very provocative, see-through dresses and bare bosoms of the *Directoire* period, the film will have some very notable costumes.

Military uniform prototypes of the different nations involved have been manufactured and these will serve as quality control comparisons in the subsequent mass production of uniforms of all grades.

Extensive location research photography has taken place in France and Italy, covering the possible interior locations in which we might wish to work. A team is now in Jugoslavia doing the same thing, and another team is about to leave for Romania.

The services of Professor Felix Markham have been engaged as principal historical advisor, and the rights to his biography of Napoleon have been purchased.

Professor Markham has devoted some 30 years of work to the period, and is one of the outstanding living Napoleonic scholars writing in English.

The rights to his book also establish a known work on which to legally base the screenplay, and should help to avoid the usual claims from the endless number of people who have written Napoleonic books.

A master biographical file on the principal 50 characters in the story has been prepared by graduate history students of Oxford University. They have taken the highlights of each person's life, putting a single event and its date on a single 3x5 index card. These cards have all been integrated in a date order file with special signals indicating the names of the characters. The system allows you to instantly determine what any of these 50 people were doing on any given date.

A library of approximately 500 Napoleonic books has been set up, catalogued and indexed and is available for my own use and anyone else on the production. These books contain the key memoirs and the principal biographies available in English.

A Production Designer and Art Director have been engaged, as well as the necessary Production staff and Location research staff.

Research has been done in locating an extremely fast lens, which will cover a 70mm format. This will allow shooting to continue on exterior locations beyond the normal hour where the light becomes photographically inadequate.

Fast lenses are also vital in shooting interior locations with only the natural daylight coming from the windows.

We have found an F.95 50mm lens, made by Perkin Elmer Co. who specialize in making lenses for the Aero Space Industry. This lens is two full stops faster than the fastest lens presently available for 65mm cameras and should even allow interiors to be shot by candlelight. Despite the extremely high speed of this lens, the resolution is very good.

Research has also been carried out to find means of increasing the speed of color film by special laboratory techniques.

A small laboratory which can be installed at the studio in Borehamwood, can accomplish this. I believe that a feasibility study on this subject is being done by the MGM studio in Borehamwood. Personally, I am convinced it is not economically feasible for the studio to invest in this, but there will also be very significant advantages that go beyond the profit and loss statement of the lab, because it will be capable of doing many other things, particularly in the area of special effects, which are not currently possible by using the conventional laboratory facilities available in England.

S. Kubrick

IMMAGINI E DIDASCALIE RIFERITE A "JOB":

- 2547, Murat as a stableboy at his father's inn.
2548, Murat in his youth riding.
2549, Murat playing billiards while a member of the seminary at Cahors.
2550, Murat volunteering for the army in 1787 as chasseur.
2551, Murat as young officer in Paris.
2552, Murat assisting Napoleon during 13 Vendemiaire year 4 (5 Oct 1795).
2553, Murat as colonel in Napoleon's army of Italy.
2554, Murat presenting flags captured during Italian campaign to the directory on the steps of the
Luxembourg.
2555, Murat during assault on Acre.
2556, Murat at the battle of Aboukir where he gained the epaulettes of general of division. 25 July
1799.
2557, Murat on 19 Brumaire year 9 putting members of council of 500 to flight.
2558, Murat being given hand of Caroline by Napoleon.
2559, Murat with Russian ambassador at theatre at Florence (negotiating over papal states).
2560, Murat returning home to his mother.
2562, Murat as grand admiral.
2563, Murat as cavalry leader at Ulm.
2564, Murat at Vienna watching Keys being presented to Napoleon.
2565, Murat at Austerlitz writing despatch to Napoleon after battle.
2566, Murat at Eylau being ordered by Napoleon to remedy dangerous situation.
2567, Murat charging during battle of Eylau.
2568, Murat with Lassale at Heiselberg.
2569, Murat during battle of Heiselberg on borrowed mount.
2570, Murat at Tilsit during review of guard by the Tsar.
2571, Murat in bull ring in Spain.
2572, Murat in a Spanish market.
2573, Murat as King of Naples with Vesuvius in the background.
2575, Murat charging after English ship off the coast of Naples.
2576, Murat with wife and children in Naples.
2577, Murat. Cossacks fleeing before him. 4 Sept 1812.
2578, Murat on field of battle at la Moskowa.
2579, Murat in Moskow given presents to Russians.
2580, Murat as commander of army of Russia at Koenigsberg watching negro troops filing past.
2581, Murat on road from Erfurt. 1813, Where he last saw Napoleon.
2582, Murat escaping from his palace at Naples.
2583, Murat as a beggar in 1815.
2584, Murat after landing at Pizzo pursued by peasants.
2585, Murat in prison greeted as their King by other prisoners.
2586, Murat writing to Caroline before his execution.
2587, Murat being executed by firing squad.
2589, birthplace of La Tour d'Auvergne (Corret), basse Bretagne (born 1743).

2590, the King's "black" musketeers (in about 1767).
 2593, La Tour d'Auvergne in duelling match.
 2594, La Tour d'Auvergne ill in bed after duelling wound.
 2595, La Tour d'Auvergne with Mlle. De Chatillon on park bench.
 2597, La Tour d'Auvergne at assault on Mahon, Minorca, rescuing a comrade.
 2600, La Tour d'Auvergne reading daily bulletins from Paris to his neighbours.
 2601, militia being drilled.
 2602, fête of the fall of the Bastille. 14 July 1790.
 2603, La Tour d'Auvergne conversing with officers of his regiment.
 2604, soldier-1792-"blanc"-professional soldier enlisted and trained before revolutionary war.
 2605, soldier-1792-"bleu"-volunteer during revolutionary war.
 2606, La Tour d'Auvergne and grenadiers of 80th infantry of line fighting Spaniards in Pyrenees.
 1793.
 2607, La Tour d'Auvergne walking with Carnot (Lazare). At camp.
 2608, La Tour d'Auvergne talking with veterans at his regiment.
 2609, La Tour d'Auvergne, during march in Spain, offering his horse to a private.
 2610, La Tour d'Auvergne rescuing a baby during campaign in Spain.
 2611, La Tour d'Auvergne leading attack on Biriadou during Spanish campaign.
 2612, La Tour d'Auvergne. Full length portrait.
 2613, La Tour d'Auvergne with citizen representative and badly equipped soldiers during Spanish campaign.
 2614, wounded grenadier, officer and representative to the armies.
 2615, La Tour d'Auvergne leading night attack on Haya during Spanish campaign.
 2616, La Tour d'Auvergne at citadel of San Sebastian parleying with governor. Aug 1794.
 2617, La Tour d'Auvergne commanding artillery during siege of San Sebastian. Aug 1794.
 2618, La Tour d'Auvergne at bivouac in the snow near San Sebastian.
 2619, La Tour d'Auvergne, prisoner on board English frigate.
 2620, La Tour d'Auvergne being menaced by English civilians.
 2621, La Tour d'Auvergne at the ministry of war collecting arrears.
 2622, La Tour d'Auvergne studying in retirement at Passy.
 2623, La Tour d'Auvergne in a bookshop.
 2624, La Tour d'Auvergne carrying straw at camp of Moreau's army.
 2625, La Tour d'Auvergne and men on the march after the Austrians.
 2626, death of La Tour d'Auvergne. 9 June 1800.
 2627, the funeral of La Tour d'Auvergne before the army. 10 June 1800.
 2628, Napoleon fighting at school in Corsica.
 2629, Charles Bonaparte leaving Ajaccio with Joseph, Napoleon and Fesch. 15 Dec 1778.
 2630, Napoleon studying in classroom in Brienne.
 2631, Elisa Bonaparte with Napoleon at the maison royale, Saint Cyr.
 2632, Louis Bonaparte with Napoleon at Auxonne.
 2633, Napoleon and revolutionary mob in Paris. 1792.
 2634, siege of Toulon. Napoleon leading French assault.
 2635, Napoleon imprisoned at fort Carre, Antibes.
 2636, Junot and Napoleon walking in Paris.
 2637, Napoleon in a restaurant in Paris.

2653, the stairway of Tuileries. Aristocrats and revolutionaries seeking interviews with the first consul.

2654, Bourrienne and Napoleon, incognito, in quarter around Tuileries being thrown out of a shop for insulting the first consul.

2655, Malmaison. Dinner in the gardens. Napoleon talking to a grenadier with him about Aboukir.

2656, Napoleon hunting. Pardoning peasant who has killed their prey.

2657, Napoleon surveying work on Tuileries and Louvre.

2658, Napoleon at Boulogne during preparations for invasion of England.

2659, execution of Enghien before firing squad at Vincenne.

2660, Napoleon distributing crosses of honour at Boulogne. 15 Aug 1804.

2661, Isabey, Josephine and Napoleon planning the consecration ceremony at Fontainebleau. Nov 1804.

2662, Napoleon's consecration. Napoleon's train being carried inside Notre Dame.

2663, crest of the French Republic.

2664, rustic pavilion at Versailles.

2665, deputies of the states-general outside Versailles.

2666, fall of the Bastille.

2667, statue of Louis XVI (?).

2638, 13 Vendemiaire. Napoleon commanding the artillery before the steps of the church of St. Roch.

2639, Napoleon and Mme. Angot at the market of Halles.

2640, Josephine waiting for Napoleon for their civil marriage.

2641, Napoleon making speech to army of Italy at Nice. 27 March 1796.

2642, Napoleon being nominated as "the little corporal" by his veterans after Lodi.

2643, Napoleon leading march across desert in Egypt.

2644, Napoleon on board frigate "La Muiron" on way back from Egypt.

2645, members of council of 500 fleeing from St. Cloud. 19 Brumaire.

2646, Napoleon in the Tuileries (throne room) 1800.

2647, Napoleon reviewing the consular guard. 19 Feb 1800.

2648, crossing of the St. Bernard, French army band playing.

2649, Napoleon at Marengo.

2650, Josephine being congratulated on victory of Marengo at Tuileries with minister, councillors, etc.

2651, Napoleon's carriage just avoiding explosion in rue Saint Nicaise. 24 Dec 1800.

2652, Napoleon at his study in the Tuileries.

2668, la cantinière² at the preparations for the fête of 14 July 1790 in the Champs de Mars.

² La "cantiniera" della grande armata, Francia 1808. Le cantiniere o vivandiere seguivano volontariamente l'esercito in guerra per vendere ai soldati quanto la sovrintendenza militare non era riuscita a procurarsi o era venuto a mancare durante la spedizione. Di fatto i loro commerci riguardavano soprattutto tabacco e alcolici, i due articoli più richiesti dai soldati, mentre solo di rado la truppa acquistava viveri e altri beni di consumo. Di solito le cantiniere erano mogli di ufficiali e sottufficiali, una condizione che però non le esentava dai pesanti apprezzamenti degli altri soldati né le proteggeva dai malumori dei comandi militari preoccupati per i forti debiti che venivano contratti nei loro confronti. Viaggiavano al seguito dell'esercito su animali da soma o scomode carrette e il loro numero per ciascun battaglione era regolamentato. Il fatto di doverne garantire la protezione costituiva una preoccupazione in più per gli Stati Maggiori, che anche per questo non le amavano e talora giunsero ad abbandonarle a se stesse come durante la drammatica ritirata francese dalla Russia del 1812. Eppure il ruolo delle cantiniere in battaglia era fondamentale perché oltre ad assistere i feriti e a compiere funzioni da infermiere, spesso impugnavano in prima persona le armi e andavano a coprire postazioni lasciate scoperte dai caduti. Anche per questo il loro viso era spesso sfigurato da ferite e cicatrici, sfregi che però non ne offuscavano la popolarità tra i soldati i quali, non avendo contatti con altre donne, le eleggevano a regine del loro

- 2669, la cantinière at dance during celebrations of 14 July 1790.
 2670, la cantinière enrolling for the army.
 2671, la cantinière gazing at the young Napoleon in the gardens of the Tuileries.
 2672, la cantinière leading column of the army of the Rhine.
 2673, la cantinière at encampment.
 2674, commissaries to the army (come to arrest Dumouriez).
 2675, barefoot soldier of the army of the Rhine.
 2676, sentry and soldiers of army of the Rhine.
 2677, army of the Rhine on the march.
 2678, la cantinière at bivouac with army.
 2679, flags captured from Austrians at Fleurus.
 2680, balloon used by army for observation.
 2681, la cantinière and soldier in Amsterdam.
 2682, Dutch fleet at Texel captured by French.
 2683, scene under Directory.
 2684, la cantinière with Carnot watching Napoleon directing artillery. 13 Vendémiaire year 4.
 2685, French troops in gondola at Venice during 1st Italian campaign.
 2686, la cantinière dishing out food to the troops.
 2687, la cantinière with institute in Egypt during Skirmish.
 2688, soldiers looking at pharaoh's tomb.
 2689, la cantinière looking at the sphinx.
 2690, Napoleon crossing St. Bernard.
 2691, English visitors in Paris during peace of Amiens.
 2692, Napoleon crowning himself.
 2693, Napoleon. La cantinière taking his boots.
 2694, grand army on the march with soldiers greeting arrival of Napoleon.
 2695, Moscow. Entry of grand army.
 2696, soldier laden with plunder from Moscow.
 2697, crossing of Beresina. La cantinière fainting in foreground.
 3440, veterans of the guard.
 3441, gendarmerie d'élite. 2 horsemen in Paris.
 3444, horse grenadiers of the consular guard charging at Marengo.
 3447, dragoons of the guard.
 3449, wounded dragoons.
 3452, Napoleon and chasseur.
 3453, mameelukes of the guard.
 3456, polish lancers on their way back from Elba.
 3495, red lancers charging.
 3462, foot artillery of the old guard at Hanau. 1813.
 3465, artillery on the march.
 3468, soldier of the engineers.
 4820, Napoleon and Josephine at the opera.
 4824, grenadier of the imperial guard.

immaginario erotico e dedicavano loro canzoni d'amore come la celebre *La Madelone* di origine francese. Durante le guerre napoleoniche le cantiniere francesi vestivano a proprio gusto anche se di solito il loro abbigliamento comprendeva capi del reggimento a cui erano assegnate: la maggior parte mescolava capi civili con altri propri del vestiario militare. Solo tra il 1830 e il 1840 i comandi francesi decisero di inquadrarle in unità regolari, fornirono loro un'uniforme e inclusero tra i loro compiti quello di soccorrere i feriti, cosa che peraltro facevano già in precedenza. Fuori dalla Francia le cantiniere non vennero mai ufficialmente incorporate nell'esercito.

4828, grenadier and old woman.
 4832, grenadier and civilian.
 4836, soldier, horse and cart.
 4840, sultan of Turkey.
 4844, grenadiers drinking.
 4848, Napoleon and imperial guard crossing the Beresina.
 4852, country folk.
 4856, police of Louis XVIII.
 4860, a cook.
 4864, person being tortured.
 4868, a duel.
 4872, entry of Charles X into Paris. The national guard.
 4876, entry of Charles X into Paris. The carriages.
 4880, lieutenant under Lois-Philippe.
 4884, Arabs charging.
 7214, schoolteacher.
 7218, officer of the French guards. Capitain Coetrieu.
 7222, drum-major and military band.
 7226, Giuseppina, Italian girl.
 7230, a pantomime.
 7234, French officer. Chief of the 18th demi-brigade.
 7238, Austrian cavalry charging a French square.
 7242, an Italian officer and aristocrat.
 7247, Napoleon playing with his nephew Charles and another boy. In the park of Saint-Cloud.
 7251, pageboy and disabled soldier.
 7255, carriage with footman.
 7259, street scene.
 7263, archivist in his study.
 7267, peasant watching the King of Rome's carriage pass.
 7271, a tinker.
 7275, Napoleon reviewing his troops.
 7282, general Malet and Adc.
 7286, Napoleon talking to his page.
 7300, drummer boy being embraced by grenadier.
 14711, 18th century recruit.
 14713, 18th century officer fleeing.
 14716, 18th century sergeant.
 14718, 18th century soldier and cantinière.
 14721, 18th century army on the march.
 14723, 18th century cavalry skirmishing.
 14726, 18th century bugler.
 14728, 18th century officer and soldier.
 14731, Swiss guard.
 14733, bodyguard of Louis XVI.
 14736, 18th century dragoon.
 14738, recruits of revolutionary army.
 14741, revolutionary army on the march.
 14743, revolutionary soldiers charging.
 14744, general-in-chief (custine) and representative of people to the armies.
 14747, members of institute on march across Egyptian desert.

14750, boys of orphan school of Paris. 1793.
14752, artillerymen in action.
14755, musicians and fusiliers of infantry in Egypt.
14757, soldier and girl.
14760, police bonnet.
14762, light horseman.
14765, Napoleon and grenadier of the guard.
14767, soldier and street vendor.
14770, chasseur of the guard. 1809.
14772, Mameluke.
14775, grenadier wrapped in Napoleon's coat at Ulm.
14777, polish lancers.
14780, soldiers and cantinière.
14783, guards of honour.
14786, infantrymen and girl.
14788, infantryman and girl.
14790, Napoleon and staff on the morning of the battle.
14795, prince Eugene at a bivouac during Russian campaign.
14796, soldier on retreat from Russia.
14799, cuirassiers.
14801, drummer of light infantry Paris guard, drum-major of infantry of line veteran and fusilier of Paris departmental guard. 1812.
14804, foot chasseur.
14807, military nurse.

IMMAGINI E DIDASCALIE RIFERITE A BOMBLÉD:

- 5755, Napoleon on horseback.
5756, Waterloo, the battle of. Napoleon and troops in the closing stages.
5757, Napoleon visiting the fortification of the isle of Aix. 1815.
5758, Napoleon exercising soldiers on board the “Bellerophon”.
5759, Bellerophon at anchor. Off Plymouth. Sightseers coming to see Napoleon.
5760, Bellerophon, officers inspecting Napoleon’s luggage on board the.
5761, Napoleon dining on the Northumberland.
5762, Napoleon sitting on the cannon on board the “Northumberland”.
5763, Northumberland, man fallen overboard from the.
5764, Napoleon in the regiment of La Fere. 1787.
5765, Napoleon showing his plan to the citizen representative. Toulon.
5767, Napoleon at his tent after the battle of Lodi.
5768, execution public. In England.
5769, Northumberland, the capture of a shark from the.
5770, French camel regiment.
5771, Napoleon at siege of Acre. Protected from explosion by grenadiers.
5772, St. Helena. The arrival of the “Northumberland”.
5773, Napoleon dictating his memoirs on St. Helena.
5774, St. Helena. English soldiers guarding Napoleon’s residence.
5775, Balcombe, Mrs. Walking with Napoleon on St. Helena. Du Carrousel.
5776, Marie-Louise. Napoleon entering the carriage of.
5777, Berthier and staff. Waiting on Napoleon during a campaign.
5778, Marshal, A. and soldiers in the place Vendôme. 1815.
5779, Napoleon sitting on a sofa.
5780, Napoleon interrogating an Austrian major. Italian campaign.
5781, Napoleon with English captain and lieutenant.
5782, Napoleon riding into Longwood, St. Helena.
5783, Napoleon and staff surprised by Cossacks at Brienne. 1814.
5784, Longwood. View of the house and gardens.
5785, Hatzfeld, Madame. Asking Napoleon for mercy.
5786, St. Helena. Napoleon touring the island of.
5787, Napoleon leading attack on Toulon.
5788, napoleon ploughing St. Helena.
5789, Longwood. Sailors watching Napoleon in.
5790, Longwood. Admiral Taylor and staff visiting.
5791, Napoleon and conscripts on the battlefield.
5793, Napoleon and horse.
5794, Napoleon directing artillery at Saint Roch. 13 Vendemiaire.
5796, Hengel on horseback. Officer of hussars.
5797, Murat, the death of.
5798, Murat, leading cavalry charge.
5799, Piontowski being received by Napoleon on Elba.
5800, Napoleon and the army of England on the cliffs of Boulogne.
5803, Napoleon reviewing the troops at Lyon.
5804, Napoleon being greeted by the troops.
5805, Napoleon sleeping during the battle.
5809, Napoleon directing artillery of the guard. At Montreau.

5810, Napoleon interrogating a spy at the Elysee.
 5811, Lowe, Sir Hudson. Portrait.
 5813, Napoleon disguised in a shop of the rue St. Denis while first consul.
 5814, Lowe, Sir Hudson. Interrogating Napoleon's servants.
 5815, Asker Khan Persian ambassador receiving Marbois.
 5816, Serurier ordering the destruction of the siege guns at Mantua.
 5817, cavalry of the army of Italy.
 5818, Napoleon addressing Vaubois's division on the heights of Rivoli.
 5820, Austrian hussars near St. George. Italian Campaign. 1797.
 5821, Serurier, Klenau and Napoleon at council at Roverbello.
 5822, Napoleon leading an attack.
 5823, Hoche. General.
 5824, Ney marshal. Leading an attack.
 5825, Decres at the ministry of Marine.
 5826, Longwood. A British orderly visiting.
 5827, Lowe, Sir Hudson and Napoleon in dispute.
 5828, Eugene as a boy, asking Napoleon for his father's sword.
 5829, Las Cases watching Napoleon sleep.
 5830, Napoleon hunting in the forest of Marlt.
 5831, St. Helena. Napoleon being saluted by British soldiers of.
 5832, Pichegru, the arrest of.
 5833, Piave, the French army crossing the.
 5834, artillery in action. Italian campaign. 1797.
 5835, Napoleon and ambassador Italian campaign. 1797.
 5836, Verona, the massacre of the French at.
 5837, Junot, threatening the Venetian Senate.
 5838, Duphot, the death of.
 5839, Rome, the pillage of.
 5840, Napoleon reviewing the troops.
 5841, Napoleon inspecting the military school of St. Germain.
 5842, Danzig, the siege of. Capitain Chambure leading an attack.
 5843, Carnot at fortification of Antwerp. 1813.
 5844, Napoleon talking to workers on Elba.
 5845, Toussaint dictator of St. Domingo.
 5846, prison scene.
 5847, Spain, French troops in.
 5848, Alexander, Frederick William and Napoleon at Tilsit.
 5849, Dutch marines.
 5850, Croatian infantryman and cavalryman.
 5851, Las Cases portrait.
 5852, artillery.
 5853, Montholon, the count de. Portrait.
 5854, British and French soldiers, in combat.
 5855, Napoleon dictating his memoirs on St. Helena.
 5856, Rome, Napoleon restoring order to.
 5857, Montholon Jnr and Napoleon on St. Helena.
 5858, Lannes, The death of.
 5859, prison scene. French sailors in English prison.
 5860, Longwood. A fire at.
 5861, Vendee, woman leading the rebels of the.
 5862, arabs regarding French carriage.

5863, Napoleon talking to the sailors erecting his tent.
 5865, émigrés at Coblenz.
 5866, Conde, soldiers of. And girls of Verdun.
 5867, Napoleon meeting revolutionary mob. Early 1790's.
 5868, Napoleon supervising the construction of canals.
 5869, Las Cases and Napoleon walking on St. Helena.
 5870, Josephine and Napoleon in Italy.
 5871, Spain, Napoleon's troops withdrawing from.
 5872, Bavarian infantry in action.
 5875, Napoleon on the isle of Lobau.
 5876, Napoleon dead and mourning troops. 5 May 1821.
 5878, Pius VII being arrested by general Radet.
 5877, Napoleon hunting on St. Helena.
 5879, Lowe, Sir Hudson. British admiral and Napoleon.
 5880, Napoleon on board a Dutch vessel.
 5881, Napoleon walking on St. Helena.
 5882, Volunteers, drilling in the streets of Paris.
 5883, firing squad. Republicans executing a noble.
 5884, French guard.
 5886, Napoleon and grenadiers of Elba near Grenoble.
 5887, Napoleon and officer of the engineers.
 5888, French inspector of the reviews
 5889, Marie-Louise and Napoleon playing with Reichstadt.
 5890, Bertrand and Napoleon playing chess on St. Helena.
 5891, Joubert, general.
 5893, Napoleon in Moscow.
 5894, Napoleon being informed of a general's treachery by a dragoon. On the eve of Waterloo.
 5895, Napoleon visiting the tomb of Frederick the great.
 5896, Egypt. Napoleon's party embarking from.
 5897, guard, the young.
 5898, Moreau, the death of. At Dresden. 26th August 1813.
 5899, Leipzig. The retreat from.
 5900, Dutch lancer, second regiment of the imperial guard.
 5901, French Adc of the emperor.
 5902, Napoleon dictating his memoirs on St. Helena.
 5903, Napoleon dictating on St. Helena.
 5904, Las Cases being woken by Napoleon.
 5905, Longwood. British sentry outside.
 5906, Cobenzel, the count of. Austrian ambassador at meeting with Napoleon during negotiation of Campo Formio.
 5907, Napoleon reading of Pichegru's treason.
 5908, Napoleon the reception of. In Paris. On return from Elba. In the Faubourg St. Antoine.
 5909, Louis. The death of the prince of Prussia.
 5910, French surgeons and ambulance corps.
 5911, Cuirassiers in combat with Russians. Campaign of 1812.
 5913, Napoleon receiving priest as first consul.
 5914, Austrian dragoons.
 5915, Ship, English. Off Portsmouth.
 5916, French sailors.

5917, Napoleon in armchair during his illness. St. Helena.
 5918, Napoleon staff and English sailor at Boulogne.
 5919, Carnot, Lazare. In 1815. Full length portrait.
 5921, Napoleon and chasseurs of the consular guard.
 5922, Napoleon at bivouac near the banks of the Sambre.
 5923, Augereau at meeting with Napoleon on the way to Elba.
 5924, Napoleon the abdication of. His farewell to the army. Fontainebleau. 20 April 1814.
 5925, Frederick the great on horseback.
 5926, Longwood. Napoleon watching the construction of fortifications around.
 5928, Poniatowski on horseback.
 5929, Napoleon addressing the young guard.
 5930, Pichegru strangling himself in his cell.
 5931, Las Cases being escorted from Longwood by British troops.
 5932, Lowe, Sir Hudson. Searching the papers of Las Cases.
 5933, Las Cases dining with an English officer.
 5934, Lowe, Sir Hudson. Interrogating Las Cases.
 5935, Napoleon on board British ship.
 5936, French grenadiers (2nd regiment) with pupil.
 5937, Napoleon dreaming on St. Helena.
 5939, French guard of honour of the imperial guard 1813-1814 & gendarme d'ordonnance 1806-1807.
 5940, English foot artillery & horse artillery.
 5941, French grenadiers of the imperial guard. Full dress and battle dress.
 5942, French carabinieri 1806-12.
 5943, Bavarian: light horse colonel, dragoons colonel.
 5945, French Adc's major generals of marshals.
 5946, British footguard 1st regiment. 1814. in marching dress.
 5948, French lancer light horse & polish lancer light horse
 5949, French young guard 1806 conscript grenadier. Tirailleur grenadier & flanqueur chasseur.
 5950, French mameluke of the imperial guard (squadron attached to regiment of chasseur's horse).
 5951, French lancer gendarme 1811. (French army in Spain).
 5952, French dragoons horseman and sapper.
 5953, French Adc of general of division.
 5954, French artillery horse of the guard & artillery horse of the line.
 5955, French engineers voltigeur, chasseur foot and sapper.
 5956, polish infantry of regiment of Vistula. Fusilier & grenadier.
 5957, French artillery of the imperial guard. Foot & train.
 5958, Italian piedmontese infantry of battle 1806 & italic legion 1800.
 5959, French infantry of line fusilier, grenadier & voltiguer.
 5961, French pupil of the polytechnic.
 5962, French grenadiers of the guard. Musicians.
 5963, British dragoon, Scots greys.
 5964, French scout of the young guard 1813-15 & chasseur horse of the young guard 1813-15.
 5965, Berthier on horseback.
 5966, Murat charging.
 5967, Moncey on horseback.
 5968, Jourdon on horseback.

5969, Massena. Portrait.
5970, Augereau, full length portrait.
5974, Kellermann marshal. Portrait.
5975, Mortier marshal. Portrait.
5976, Ney during the retreat from Moscow.
5977, Davout full length portrait.
5978, Bessieres on horseback.
5980, Lefebure marshal. Full length portrait.
5981, Perignon marshal. Portrait.
5982, Serurier marshal. Portrait.
5983, Victor marshal. Portrait.
5984, Macdonald marshal. Portrait.
5985, Oudinot marshal. Portrait.
5986, Marmont marshal. Portrait.
5988, Gouvion-St-Cyr marshal. Full length portrait.
5989, Grouchy marshal. Portrait.
5990, Poniatowski on horseback.

ABY WARBURG³

1866

13 giugno. Aby Warburg nasce ad Amburgo da una famiglia di importanti banchieri ebrei.

1876-85

A tredici anni rinuncia al diritto di primogenitura in favore del fratello Max, in cambio dell'impegno da parte di quest'ultimo a far fronte per tutta la vita a ogni sua richiesta di acquisto di libri. Nasce in questo modo leggendario la Biblioteca Warburg, il cui onere finanziario sarà sostenuto dalla famiglia durante tutta la vita del suo fondatore.

Nonostante l'opposizione dei familiari, decide di dedicarsi allo studio della storia dell'arte e approfondisce lo studio del greco, del latino e della storia antica.

1886

Inizia a Bonn lo studio della storia dell'arte, dell'archeologia e della filosofia. Segue le lezioni di Carl Justi, Henry Thode, Kekulé von Stradonitz, Hermann Usener, Karl Lamprecht.

1888

Si reca per il semestre estivo a Monaco, dove segue il corso di storia dell'arte di A. Riehl.

Alla fine di ottobre parte per Firenze con un gruppo di giovani studiosi al seguito di August Schmarsow, docente di Storia dell'arte a Breslavia. Durante il soggiorno comincia a elaborare le ipotesi sull'arte del primo Rinascimento fiorentino che confluiranno nella sua dissertazione di laurea.

Avanza alla famiglia le prime richieste di finanziamento e sovvenzione per la propria collezione di libri e di riproduzione di opere.

1889

A causa dello scetticismo di Justi nei confronti del suo metodo, Warburg lascia l'Università di Bonn e si reca a Strasburgo presso Hubert Janitschek.

1891-92

8 dicembre. Warburg presenta la dissertazione su Botticelli all'Università.

La tesi viene pubblicata l'anno seguente con il titolo *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano.*

1893

In ottobre riparte per Firenze dove intraprende uno studio sulle feste fiorentine del XVI secolo a partire da alcuni disegni della Biblioteca Nazionale, realizzati dal Buontalenti

³ Le note biografiche sono state tratte dal sito del Warburg Institute e dal sito di studi warburghiani: www.engramma.it.

nel 1589. Il lavoro viene pubblicato in italiano nel 1895 *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il "Libro di conti" di Emilio de' Cavalieri*.

1895-96

Si reca a New York in occasione delle nozze del fratello Paul. Chiede l'assistenza della Smithsonian Institution di Washington per effettuare nel 1896 un viaggio attraverso le regioni degli indiani *pueblos*. Durante il viaggio raccoglie appunti, disegni, il nucleo di un'interessante collezione di manufatti e scatta circa 200 fotografie.

1897

Tornato in Germania tiene tre conferenze commentando i materiali raccolti durante il viaggio americano.

1898

13 ottobre. Sposa Mary Hertz, conosciuta in Italia dieci anni prima. Con lei si trasferisce a Firenze e riprende le proprie ricerche sull'arte del Quattrocento e la sua committenza.

1899

Tiene alla Kunsthalle di Amburgo un ciclo di conferenze su Leonardo da Vinci.

1900-3

Progetta insieme all'amico André Jolles un romanzo epistolare sul tema della *Nympha*, approfondendo la sua ricerca sull'opera del Ghirlandaio.

Nel 1901 pubblica un saggio sui rapporti tra arte fiorentina e arte fiamminga al tempo di Lorenzo il Magnifico.

Nel 1902 pubblica altri due lavori sul primo Rinascimento fiorentino: *Arte del ritratto e borghesia fiorentina. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari* e *Arte fiamminga e primo Rinascimento fiorentino. Studi*.

Prosegue instancabilmente la raccolta di libri.

1904-7

Si trasferisce con i familiari ad Amburgo.

Tiene una conferenza sui rapporti tra l'arte italiana e quella nordica, pubblicata nel 1905 con il titolo *Scambi di civiltà artistica fra Nord e Sud nel secolo XV*. Nello stesso anno pubblica anche il saggio *Delle "imprese amorose" nelle più antiche incisioni fiorentine*, tradotto in italiano dell'amico fiorentino Giovanni Poggi.

Nel 1906, impegnato nel comitato per l'organizzazione del Congresso di Storia dell'arte di Dresda, gli viene proposta una cattedra a Breslavia, che però rifiuta. Così accade anche nel 1912 per una cattedra a Halle.

Nel 1905 pubblica il saggio *Dürer e l'antichità italiana*, presentato nell'ottobre dello stesso anno a un incontro di filologi tedeschi. Due anni dopo, nel 1907, pubblica anche una ricerca sugli arazzi e i panni dipinti, *Contadini al lavoro su arazzi di Borgognona*, e l'importante lavoro su Francesco Sassetti *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*.

1908-9

Approfondisce lo studio della storia della mitografia e della tradizione astrologica. Acquista una villa in Heilwingstrasse ad Amburgo e vi si trasferisce con la famiglia e la già molto consistente raccolta di libri. Inizia così ufficialmente l'attività di *Privatgelehrter*.

Lo studio approfondito della *Sphaera* di Franz Boll, saggio fondamentale sull'astrologia arabo-ellenistica, e il fecondo scambio di idee con lo studioso gli forniscono una traccia fondamentale per l'interpretazione del ciclo di affreschi di Palazzo Schifanoia.

1910-11

In viaggio verso Ferrara con il proprio assistente, Wilhelm Waetzoldt, e l'amico Carl Georg Heise, visita anche Venezia, Bologna e Ravenna.

Nel 1911 incontra per la prima volta il giovane storico dell'arte viennese Fritz Saxl, che nel 1913 diviene suo assistente.

1912-13

È fra i promotori del Congresso Internazionale di Storia dell'Arte che si svolge a Roma. In questa occasione tiene una conferenza che è ritenuta il battesimo dell'iconologia: un'interpretazione degli affreschi di Palazzo Schifanoia sulla base della tradizione arabo-indiana. Il lavoro viene pubblicato negli Atti del convegno nel 1922 con il titolo *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, assieme alla breve comunicazione sugli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo.

Nel marzo del 1913 pubblica un articolo sugli arazzi dei Valois (*Aeronave e sommergibile nella immaginazione medievale*), breve estratto di una ricerca iniziata quindici anni prima.

Da sempre appassionato filatelista, nel 1913 offre all'editore Teubner un libro sulle raffigurazioni nei francobolli.

1914-18

Nella primavera del 1914 è a Firenze per una conferenza sul primo Rinascimento italiano e lo stile classicheggiante, pubblicata in estratto nel maggio dello stesso anno, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*. Per la prima volta elabora con Saxl la possibilità di trasformare la propria biblioteca in un istituto di ricerca vero e proprio.

In ottobre promuove la pubblicazione della rivista illustrata "La guerra del 1914", periodico pubblicato in italiano. Il secondo e ultimo numero uscirà nell'aprile 1915.

Prima e durante il conflitto mondiale concentra tutta l'attività della biblioteca nell'archiviazione dei resoconti dei media sull'andamento della guerra. Il conflitto che divide la Germania, sua patria d'origine, e l'Italia, suo paese d'adozione, è causa per lui di un grave dissidio interiore.

1919-23

Colpito da un grave crollo nervoso, dopo alcuni mesi trascorsi tra Amburgo e una clinica privata di Jena, nell'aprile del 1921 si affida alle cure di Ludwig Binswanger a Kreuzlingen, in Svizzera, presso la clinica psichiatrica *Bellevue*, dove rimane fino al 1924. Prima del ricovero porta a termine il saggio su Lutero. Nel 1920 il lavoro è

pubblicato con il titolo *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*.

Su richiesta di Max Warburg, dal 1920 Fritz Saxl assume la direzione della biblioteca, trasformandola in un luogo di ricerca estremamente attivo e attirandovi giovani studiosi tra i quali Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Gertrud Bing.

1923

21 aprile. Per dimostrare di essere nuovamente in grado di affrontare gli impegni della ricerca, tiene una conferenza sul rituale del serpente rielaborando i materiali del viaggio compiuto ventisette anni prima nel Nuovo Messico e in Arizona.

1924-29

Torna ad Amburgo in agosto e riprende ufficialmente le attività di studio, ricerca e divulgazione con una serie di conferenze e mostre i cui temi spaziano dalle raffigurazioni astrologiche all'opera di Rembrandt, dalle illustrazioni tratte da opere di Ovidio alla storie delle feste.

Elabora una nuova tecnica di lavoro e di presentazione della propria ricerca, basata sull'accostamento di immagini su grandi pannelli. Dal maggio 1928 lavora sempre più assiduamente al progetto dell' *Atlante* figurativo, che sarà destinata, con l'anno seguente, a rimanere incompiuta.

Nel frattempo si avvicina anche a nuovi temi di ricerca: il rapporto tra Burckhardt e Nietzsche, l'opera di Manet, il pensiero di Giordano Bruno.

Nell'autunno del 1928 intraprende un viaggio in Italia e, tornato ad Amburgo l'anno successivo, rielabora e modifica le sequenze di immagini dei pannelli dell' *Atlante* (penultima e ultima serie) e stende una introduzione all'opera.

Il 26 ottobre del 1929 muore in seguito a un infarto.

Gli scritti che Warburg pubblicò nel corso della propria vita furono raccolti e riuniti in volume da Gertrud Bing nel 1923 (Aby Warburg, *Gesammelte Schriften, Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, a cura di G. Bing, 1932; nuova edizione a cura di H. Bredekamp, M. Diers, Akademie Verlag, Berlin 1998). Nel 1966 Gertrud Bing curò anche la traduzione italiana di un'ampia selezione di questi saggi, pubblicata con il titolo *La rinascita del paganesimo antico* (Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr.it. di E. Cantimori, 1966, La Nuova Italia, Firenze, 1996).

WARBURG INSTITUTE⁴

Il Warburg Institute è un centro di ricerca, ora associato all'Università di Londra e alla sua *School of Advanced Study*. L'istituto è specializzato nello studio dell'influenza dell'antichità classica su tutti gli aspetti della civiltà europea, perseguito mediante un peculiare approccio interdisciplinare. L'istituto è stato fondato dallo storico dell'arte Aby Warburg e la sua biblioteca raggruppa oltre 350.000 opere. Warburg era insoddisfatto dell'approccio puramente stilistico della storia dell'arte e questo fece crescere in lui l'interesse per un approccio più interdisciplinare. Studiando la cultura del Rinascimento fiorentino, si interessò sempre di più all'influenza dell'antichità sulla cultura moderna. Mentre insegnava all'Università di Amburgo, organizza una sua personale biblioteca impostata su un simile approccio. A Warburg si unisce Fritz Saxl (1890-1948) che trasforma la collezione di Warburg in un istituto di ricerca, la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, affiliata all'Università di Amburgo. Nel 1934, con l'instaurarsi del Nazismo, l'istituto viene trasferito da Amburgo a Londra, nel 1944 viene aggregato all'Università di Londra e dal 1994 è uno degli istituti fondanti della *School of Advanced Study*. L'istituto occupa un grande edificio nel campus universitario di Bloomsbury nel centrale Borough of Cadmen a Londra. Costruito nel 1957 è adiacente all'Unione studenti dell'Università di Londra, alla School of Oriental and African Studies. L'edificio è anche sede della Slade School of Fine Art. I 350.000 volumi contenuti nella biblioteca, fatta eccezione per un piccolo numero di libri rari, sono esposti su mensole e sono liberamente accessibili. L'istituto conserva anche una vasta collezione fotografica e l'archivio personale di Aby Warburg. Il posseduto è caratterizzato per un insolito sistema di indicizzazione: la collezione è organizzata per soggetto secondo la divisione della storia umana nelle categorie dell'Azione, Orientamento, Parola, Lingua. L'istituto ammette ogni anno un piccolo numero di studenti laureati e conferisce i titoli di *Master of Arts in Cultural and Intellectual History* e *Doctor of Philosophy*. All'istituto sono stati associati celebri studiosi come Ernst Cassirer, Henri Frankfort, Arnaldo Momigliano, Ernst Gombrich (che ne è stat direttore dal 1959 al 1976), Erwin Panofsky, Paul Oskar Kristeller, Edgar Wind, Frances Yates, Anthony Grafton. L'attuale gruppo di studiosi mantiene viva la tradizione di interdisciplinarietà di ricerca nella storia, nella filosofia, nella religione e nell'arte. Insieme al Courtauld Institute of Art, l'istituto Warburg pubblica la rivista «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes». I direttori dell'istituto sono stati: 1929-1949 Fritz Saxl; 1949-1954 Henri Frankfort; 1954-1959 Gertrud Bing; 1959-1976 Ernst Gombrich; 1976-1990 J.B.Trapp; 1990-2001 Nicholas Mann; 2001 Charles Hope.

⁴ http://it.wikipedia.org/wiki/Warburg_Institute.

DRIVING MR.KUBRICK. LA MIA VITA A 30 MIGLIA ALL'ORA.

Emilio D'Alessandro⁵

a cura di Federico Greco

SIAE 0400410

Estratto della biografia inedita di Emilio D'Alessandro per gentile concessione da parte dell'autore in forma privata.

Negli ultimi quindici anni che ho passato con Stanley mi ha chiesto spesso di raccontargli della mia terra, in particolare di Cassino. Voleva conoscere tutti i dettagli dei dintorni della cittadina, la distanza esatta che la separava da Roma, con quali strade si raggiungeva e che tipo di luogo fosse, se più o meno sicuro e più o meno comodo per alloggiarvi. Ho sempre avuto l'impressione che stesse pensando di usarlo come set di un film. ...E spesso l'ho sentito parlare della guerra e della distruzione dell'abbazia di Montecassino. ...Il suo interesse rimase concentrato per giorni su un dettaglio in particolare: i carri armati. Mi chiedeva continuamente se ce ne erano ancora di intatti, e io gli rispondevo che in città ne erano rimasti un paio come monumenti alla memoria, vicino alla stazione ferroviaria e di fronte al comune. "Di che modello sono? E il colore? Ricordi l'anno di fabbricazione?"...Sembrava essere ossessionato dal semplice fatto che io venissi da Cassino. Durante le riprese di *Full Metal Jacket* parlava spesso di questo con Michael Herr, e lo stesso Herr era molto interessato alla faccenda. Ricordo che quando girammo una delle sequenze dell'addestramento dei soldati volle a tutti i costi farmi notare come una delle caserme vicino Cambridge si chiamasse "Cassino"...Più tardi venni a sapere che il suo interesse principale era concentrato su un fatto preciso: la distruzione dell'abbazia da parte di un soldato inglese. Stanley era convinto che l'ipotesi dell'errore fosse la più verosimile. Il pilota avrebbe interpretato male un ordine scambiando una parola per un'altra, forse perché impartito in italiano e non nella sua lingua. Trovava la vicenda al tempo stesso tragica e grottesca: un disastro che sarebbe rimasto nella storia dovuto ad un banalissimo errore umano. ...

...ogni volta che doveva incidere un brano musicale per un film, noleggiava gli ampi locali delle chiese e li modificava in base alle qualità sonore con dei tappeti o altro. Intere orchestre venivano così spostate da un luogo ad un altro. Solo dopo si andava negli Studios per il sync con la scena. Una delle ragioni principali di questo atteggiamento era la confusione che regnava negli studi di incisione di Elstree. Per esempio nei periodi in cui incideva John Lennon era impossibile fare altro tanto forte era il rumore che produceva la sua musica nel famoso "Stage 5". Inoltre Elstree era in prossimità di una rotta aerea molto trafficata. Per *Barry Lyndon* volle ricreare il rumore degli zoccoli dei cavalli perché non era soddisfatto di quello della presa diretta. Così portò il fonico, il microfonista e l'addetto agli effetti speciali sonori in un sotterraneo blindato e insonorizzato e con delle noci di cocco fu simulata una cavalcata. Usò anche le cantine di Childwickbury per riprodurre lo sparo di un fucile in *Full Metal Jacket*....

⁵ Emilio nasce il 28 ottobre 1941 a S. Angelo in Theodice (Frosinone).

... I rapporti tra Stanley e Marisa [Berenson] divennero ottimi: lui era disponibilissimo a qualunque pretesa dell'attrice-modella più richiesta in quegli anni. ...Con lei Stanley mise completamente a nudo la sua attitudine nei confronti delle donne. Innanzitutto preferiva comunicare attraverso bigliettini. Ne scriveva a centinaia. Nei suoi confronti provava una soggezione sommersa, che vedevo ripetersi anche nei suoi rapporti con Christiane, alla quale chiedeva continuamente se non avesse sbagliato nel comportarsi in certi modi, in famiglia o con lei. Rispettava le donne più degli uomini, nei confronti dei quali provava spesso diffidenza perché potevano in ogni momento ingannarlo. Ma con loro esprimeva un atteggiamento piuttosto cameratesco, spesso un po' costruito per rimanere nel cliché. Insomma credo che volesse apparire come si aspettassero che apparisse. ...

... Le riprese nei castelli inglesi furono molto complesse. Sotto la supervisione di un membro dei beni culturali, Stanley aveva ottenuto la possibilità di rimuovere i mobili, i quadri e tutto quello che desiderava dalle stanze scelte come *location*. Quasi tutti i quadri che si vedono nel film non erano lì originariamente e furono scelti da Adam e Kubrick...Era necessario però un contratto particolarmente dettagliato in cui veniva descritta l'esatta posizione originale dei quadri per poterli rimettere al loro posto una volta finita la ripresa...Alla produzione del film venne concesso anche di intervenire in altri ambiti...per esempio accendevano o spegnevano le fontane, aggiungevano o toglievano sabbia dagli spazi antistanti i cortili. Se le modifiche soddisfacevano i responsabili dei castelli venivano accolte e lasciate intatte. Altrimenti la produzione doveva incaricarsi di rimettere tutto a posto esattamente come lo aveva trovato. Questo accadde per esempio anche per la villa dell'orgia di *Eyes Wide Shut* dove furono rifatti interamente il primo e il secondo piano per la gioia dei proprietari che si ritrovarono interi ambienti restaurati senza spendere una lira. ...

Terminate le riprese di *Barry Lyndon* ...rimaneva moltissimo materiale tra mobili, costumi, oggetti di scena o libri. E spesso Stanley lo regalava in parte ad associazioni di carità, in parte a conventi, oppure mi chiedeva di buttarlo via. Ero anche riuscito a metterlo in contatto con un generale del reggimento della Regina, perché Stanley voleva essere sicuro che i costumi di *Barry Lyndon* fossero conservati a dovere per poter essere usati in futuro eventualmente per *Napoleon*. Del *Napoleon* Stanley parlava continuamente e aveva conservato dentro una grossa scatola tutto il materiale su cui aveva fatto ricerche da molto tempo. Si trovava prima nella "Dome Room", poi nelle stalle, in posti non accessibili se non a lui. Mi metteva sempre alla prova per assicurarsi che non ci avessi sbirciato dentro. Nel 2002 dovettero chiedere a me dove cercarla e Jan Harlan mi chiamò da Londra per questo. ...

... capitava spesso che Stanley mi mandasse sul set di Steven Spielberg mentre stava girando *I predatori dell'arca perduta*⁶. Mi dava un bigliettino sigillato che dovevo far

⁶ Spielberg ha conosciuto Kubrick agli inizi degli anni Ottanta quando i due registi si sono trovati a lavorare agli Elstree Studios. "Quando lo conobbi nel 1980 stava giusto finendo di costruire i set per *Shining*. Ci incontrammo per la prima volta e parlammo molto del film. Mi sarei trasferito sui suoi set per girare *I predatori dell'arca perduta* quando avesse finito. Quando il suo set venne distrutto, dovemmo

avere direttamente nelle mani di Spielberg. Con l'occasione – su suggerimento di Stanley – davo un'occhiata a quello che succedeva sul set. L'ordine era di riportare tutto quello che vedevo...A sua volta Spielberg mi consegnava un biglietto sigillato con la risposta da recapitare a Stanley. La comunicazione avveniva in un unico senso però: quando ero io ad arrivare sul set gli assistenti mi riconoscevano e mi facevano passare. Quando era uno di loro che voleva parlare con Kubrick io e Stanley facevamo finta di non riconoscerli per non consentire loro di avvicinarsi alla moviola. ...

... Spesso capitava che dovessi anche improvvisarmi interprete dall'inglese all'italiano e viceversa. La maggior parte delle volte questo capitava quando Stanley era al telefono con Federico Fellini⁷ con il quale, per un certo periodo, si era sentito molto spesso, circa una volta a settimana fino alla morte del regista italiano...ma non chiedetemi che cosa si dicessero, non ho ritenuto nulla delle loro conversazioni. La mia vita professionale con Stanley era come quella di una macchina che lavora e non fa domande tantomeno percepisce e registra dettagli personali. ...

...dopo l'uscita di *Shining* mi chiese di andare a Londra a fotografare tutti i cartelloni pubblicitari e i manifesti del film per le strade, per verificare che gli accordi di promozione con la Warner fossero rispettati. Questo accadeva anche per la distribuzione dei suoi film in home video: quante copie aveva ogni negozio e come erano disposte negli scaffali. Aveva degli accordi molto precisi sulla promozione. La stessa attenzione la riservava ai libri di Christiane quando uscivano in libreria....

Mezza London Library era a casa di Stanley. Ovviamente si trattava di libri di un certo valore, spesso molto rari. Ne prendeva in prestito anche due al giorno, tramite me. Spesso la biblioteca gli scriveva perché era in ritardo di mesi e doveva pagare cifre spaventose di penale. Il fatto è che nella confusione che regnava a casa non li trovava mai. E alla fine me ne dovevo occupare io. Solo una volta andò di persona, insieme a Roy Walker, in occasione di *Full Metal Jacket*. Si trattava di fare una scelta delicata tra due autori e doveva verificare direttamente. Spesso prendeva libri d'arte oppure romanzi di fantascienza. Ma in realtà si interessava di tutto. La libreria che si trovava al primo piano di Childwickbury era talmente colma di libri che il soffitto della stanza di sotto stava per cedere. Dovemmo chiamare l'architetto e spostare tutto al piano terra. Ma anche tutto il resto della casa era invaso da libri, riviste, giornali, videocassette. ...Ogni settimana dagli Stati Uniti arrivavano video di football, film di amici o di registi che gli chiedevano di vederli...e spesso li richiamava per dirgli cosa ne pensava, soprattutto a Spielberg o Sidney Pollack. Gli scaffali che contenevano i VHS li aveva disegnati lui stesso ma avevo dovuto assemblarli io da solo perché si trattava di materiale che

prima girare in Francia per dare modo a Stanley di finire per poi lasciarci costruire “il pozzo delle anime” dove si trovava l'entrata dell'Overlook Hotel. [...] Dopo la fine delle riprese, rividi Stanley a casa sua a Londra per cena...” Paul Joyce, *Ricordando Stanley Kubrick*, traduzione dall'inglese come nel DVD di *Eyes Wide Shut*, l'intervista integrale è stata trasmessa su Channel 4 nel settembre 1999.

⁷ Vincent Lo Brutto conferma il rapporto tra i due registi e lo fa risalire a 2001: “La reazione del mondo fu di consenso. Franco Zeffirelli e Federico Fellini inviarono telegrammi al collega americano applaudendo i suoi risultati. [...] Fellini e Kubrick iniziarono una corrispondenza fitta di dichiarazioni di ammirazione per i film l'uno dell'altro.”, p.326 della biografia.

Stanley considerava riservato. Ogni week-end poi si faceva arrivare fino a sei film in pellicola. Riusciva a vederli quasi tutti magari non interamente perché sapeva sempre cosa gli interessava di un determinato film e saltava da un rullo all'altro. ...

Prima che partissi Stanley stava lavorando anche su *A.I.*; era naturale per lui occuparsi di mote cose contemporaneamente. Phil Hobbs stava facendo dei provini nel Mare del Nord e poi venne con me a fare dei test lungo un rettilineo della provinciale vicino Childwickbury. Stanley mi aveva chiesto di guidare un fuoristrada ad una velocità tra le 10 miglia all'ora e le 70., in particolare tra alcuni pali della luce lungo la strada. Avevamo come riferimento un disegno di Chris Baker e credo che volesse verificare le prospettive e le distanze per fare dei modellini in scala a partire da quegli schizzi. Infatti al posto passeggeri c'era Phil Hobbs con una telecamera che registrava tutto. A questo proposito, tengo a sottolineare che il mio punto di vista è che Stanley non abbia mai chiesto a Steven Spielberg di dirigere il film. *A.I.* era un progetto completamente kubrickiano⁸.

THE LAST NOTE

Fu quello stesso giorno che mi chiese se potevo portargli delle bombole d'ossigeno in più. Erano un paio d'anni che le usava di tanto in tanto, anche per i gatti. E in effetti da quando erano iniziate le riprese di *Eyes Wide Shut* lo vidi dimagrire a vista d'occhio. ...le cose non andavano bene come diceva....Sabato mattina andai a Childwickbury, nutrii i cani e i gatti e portai le bombole. Prima di tornare a casa gli lasciai una nota sotto la porta. Scrisi anche che le bombole di ossigeno che mi aveva chiesto erano fuori dalla sua stanza e che non lo volevo disturbare. Lo salutavo e gli dicevo che ci saremmo sentiti per telefono domenica, il giorno dopo. Tornato a casa ci ripensai, e decisi che era il caso di portare le bombole dentro l'appartamento, perché forse erano troppo pesanti per lui. Stanley mi telefonò alle cinque e un quarto del pomeriggio. Domenica, verso le sette del mattino, andai a Childwickbury per qualche minuto. Feci quello che dovevo fare e non lo svegliai. Gli lasciai il solito appunto sotto la porta e tornai da mia moglie. Alle 16.00 mi chiamò Jan Harlan dagli Stati Uniti per dirmi che Stanley, durante la notte, era morto.

⁸ Su questo punto controverso, mancando documenti o testimonianza diretta del regista, Di Flaviano, Greco e Landini in *Stanley and Us* (pp. 168-169) riportano l'intervista a Phil Hobbs, l'ex marito di Katharina (figlia del primo matrimonio di Christiane Kubrick) che conferma l'idea di Emilio D'Alessandro: "In *A.I.* Stanley voleva essere coinvolto in tutto, come in tutti i suoi film. Il pensiero di delegare la parte effetti speciali alla ILM, o a un'altra compagnia di effetti speciali che avesse un controllo di quello che ci sarebbe stato sullo schermo, lo portò a cercare un'altra soluzione. Pensò che la cosa si sarebbe potuta fare con effetti meccanici, in modo da essere veramente l'unica persona a poter controllare il tutto: quello che lui voleva, non la versione di qualcun altro di ciò che lui voleva. Ecco perché provò ogni altro modo di realizzare *A.I.*...era un maestro nell'arte del "realizzarlo in un altro modo"...Certo, oggi non esiste un modo migliore degli effetti visivi digitali, ma la perdita di controllo di Stanley su di essi lo sconvolgeva. Voleva solo il modo di mantenere veramente il controllo. ...Chi potrà mai dire se sarà mai quello che Stanley voleva. ...C'è un'unica persona che possa farlo ed è Steven Spielberg". In nota gli autori aggiungono un particolare non trascurabile: "Le notizie diffuse dall'entourage kubrickiano e dalla Warner Bros. Secondo cui Kubrick desiderava che *A.I.* fosse diretto da Spielberg sembrano essere contraddette da alcuni passi di queste interviste, soprattutto da quest'ultima. Non risulta da nessuna parte infatti che Spielberg fosse stato coinvolto nella lunghissima fase di pre-produzione del film. Il massimo punto di contatto indiretto tra Kubrick e Spielberg è stato l'incontro tra Stanley e Dennis Muren, per conto della ILM di George Lucas. Proprio in seguito a quell'incontro Kubrick decise che avrebbe realizzato da solo gli effetti speciali di *A.I.*".

Nota dattiloscritta da Stanley Kubrick sull'uso della *front projection* datata 15.XI.68 contenuta nel volume *Production* ⁹:

Front Projection will allow a picture 150 ft wide by the full height of the stage to be projected from an 8x10 colour transparency from the shooting camera position onto a special 3M screen. Because of the properties of the screen and shooting through a partially front surfaced mirror, which allows the projected light and the camera lens to be perfectly aligned, the projected picture does not show on the foreground set or actors and gives you a picture on the screen equal in sharpness to what might be obtained in the real place. This is because the 8x10 colour transparency has such a surplus of information on it that copying it (which is of course what you are doing) onto 65 mm film being able to resolve all the detail that it can anyway.

[...]

Another great advantage of front projection is that rather than losing any photographic quality, an increase in mood and beautiful lighting can be achieved. This is so because the most beautiful light of the day is fast-changing and it usually only lasts for a few minutes. When one is on location and waiting for good light, it leaves you a very short working day. On the other hand, because of the inexpensive two man crew required to shoot the 8x10 colour transparency stills, it is possible to wait for – and subsequently to maintain this light - for as long as you want on the stage.

We have found an extremely large trade fair complex outside of Belgrade in Yugoslavia that has domed area – over 300 ft in diameter – there are also auxiliary buildings as part of this complex. This would make an ideal area for this work.

[...]

It should be noted also that the entire *Dawn of Man* sequence in *2001* was done with front projection and I estimate that we saved possibly $\frac{3}{4}$ of a million dollars on travel and location expenses which would have been required had we gone down to S.W.Africa to achieve the same visual surroundings.

⁹ Alison Castle (a cura di), *Stanley Kubrick's Napoleon: the Greatest Movie Never Made*, Köln, Taschen, 2009.

Brani sottolineati da Stanley Kubrick e note a margine autografe tratti da vari testi raccolte nel volume Text:

“It is impossibile to love and be wise”.

Francis Bacon *Of Love*, 1625; sottolineato da Kubrick in *The International Thesaurus of Quotations*, ed. Rhoda Thomas Tripp, London: George Allen & Un Win Ltd, 1970.

“Perhaps [N] would have been a better man if he had been more and better loved”.

Sottolineato da Kubrick in *Memoirs of Madame de Rémusat*.

“Three days later Napoleon met the Czar on a raft anchored in midstream in the Niemen. The two sovereigns embraced as they came together, the troops applauding”.

Sottolineato da Kubrick in *Napoleon: Soldier and Emperor* di Aubry a fianco del quale scrive: “a great scene” e “a love story”.

“The Emperor spent a relatively calm night until 4 o’clock in the morning. Then he said with extraordinary emotion: ‘I have just seen my good Josephine, but she didn’t want to kiss me. She slipped away the moment I wanted to take her in my arms. She was sitting there; it was as if I had last seen her only the night before. She hadn’t changed – always the same, still completely devoted to me. She told me we were going to see each other again and never again leave each other. She has promised me – did you see her?’.

Sottolineato in *The Mind of Napoleon* di Herold. Kubrick aggiunge ben sette punti esclamativi.

“In Vienna, in 1805, Murat said to me: ‘I want you to meet a charming woman who is mad about you and wants nothing but you’. Although I had my misgivings, I told him to bring her along. She didn’t speak a word of French, and I not a word of German. I liked her so much that I spent the whole night with her. She was one of the most agreeable women I have ever met – no smell. In the morning, she waked up, and I have never seen her since. I never knew who she was”.

Brano sottolineato in J. Christopher Herold *The Mind of Napoleon* cui Kubrick aggiunge: “dialog to someone” e “very Schnitzler”.

Inventario del materiale di ricerca per la pre-produzione del *Napoleon* contenuto nel volume Text:

(Stato effettivo di ritrovamento del materiale negli anni 2005/2006. Ho ritenuto opportuno riportare solo quelli di stretta pertinenza per questa ricerca ossia esclusivamente i materiali iconografici e affini).

- A4 photo sleeve book: fotocopie di indici di testi su Napoleone
- Black A4 ring binders: contenente relazioni dattiloscritte circa le location, costumi e props, 300 pagine di sceneggiatura (copia del maggio/giugno 1969), 13x18 stampe a colori delle prove costumi (circa 140).
- 1 large portfolio folder: dozzine di originali schizzi per costumi e scenografie, fotografie di illustrazioni di abiti dell'epoca.
- 1 cardboard box di circa 30x20x40 cm: 4 giochi di simulazione storici
- 1 cardboard box di circa 30x30x50 cm. La scatola riporta la scritta: "From top floor SK office oct 99 Emilio": illustrazioni fotografate o pagine strappate da testi nel numero di 700 circa. Expandable file folder: brochures, slides, postcards of Caserta, Italy.
- "Jean Simon photographs": circa 100 fotografie di dipinti, illustrazioni e location dalla collezione di H. Roger-Viollet, Parigi.
- Sceneggiatura finale del 1969 dattiloscritta. Circa 500 pagine risultanti dalle varie versioni precedenti e aggiornamenti.
- 1 VR spring clip box file dal titolo: "New York Public Library 8x10": fotografie di illustrazioni dell'epoca napoleonica. Circa 200.
- 8 custom-made file boxes di circa 30x45x10 cm: manoscritto di Anthony Burgess (*Napoleon Symphony*); 9 contact sheets in bianco e nero di immagini del Napoleone di Guitry in televisione; brochure italiana del film *Waterloo*.
- 2 file drawers di 12x18 cm index cards: immagini fotocopiate, strappate da libri su Napoleone circa diversi soggetti.
- 4 large steamer trunks: fotografie aeree della grandezza di un poster e mappe di castelli incluso Fontainebleau, Pierrefonds, Chantilly, Malmaison, Versailles, Villa Reale Monza; 30 fotografie di illustrazioni su epoca napoleonica.
- 13 metal drawer boxes: circa 17.000 schede IBM in ordine alfabetico ognuna accompagnata da un trasparente (negativo?) di 35 mm con relativo numero identificativo e didascalia descrittiva.

SINOSSI DEL TRATTAMENTO DI A.I.¹⁰

La storia inizia nell'anno 2200. I ghiacciai si sono sciolti a causa dell'effetto serra e molte città della Terra sono sommerse. Henry e Monica vivono fuori New York City. Il loro figlio Martin è in stato di ibernazione finché non verrà scoperta una cura per la sua malattia. Depressa e sola, mentre il marito è fuori città per lavoro, Monica si reca da uno psichiatra che le consiglia l'acquisto di un nuovo prodotto sul mercato: un robot bambino programmato per amare. Monica convince Henry a comprarlo per 200.000 "newbucks". David entra a fare parte della famiglia e stringe un forte legame di amicizia con l'orsacchiotto robot di Martin, Teddy. L'imprinting, processo irreversibile che suscita in David l'amore incondizionato verso il suo esecutore, viene eseguito da Monica seguendo il manuale istruzioni. Presto David inizia a dubitare sulla sincerità dell'amore di Monica verso di lui. Una sera, dopo che Monica gli ha letto la fiaba di Pinocchio, David domanda se la Fata Turchina può trasformarlo in un vero bambino. Martin viene curato e rientra a casa. Monica ha meno attenzioni per David. Si verificano due incidenti: David si introduce durante la notte in camera da letto di Monica e mentre dorme le taglia un ciuffo di capelli, successivamente, anche se del tutto involontariamente, causa una brutta caduta a Martin che si ferisce. Monica decide di liberarsene (non ha il coraggio di smontarlo) e abbandona David e Teddy nella foresta convincendolo a cercare la Fata Turchina che lo trasformerà in un vero bambino.

Inizia l'Odissea di David. Viene inseguito da Lord Johnson Johnson III, un "rich lunatic human"¹¹ mentre si reca all' Heavy Flesh Festival sospeso ad una gondola attaccata a un dirigibile a forma di luna piena. Un robot informa David che Johnson sta "hunting robot the hard way, to challenge himself". David viene catturato nella rete con altri robot tra cui Gigolo Joe in fuga per un omicidio mai commesso. La mongolfiera viene fatta esplodere da un robot. Gigolo Joe, Teddy e David trovano rifugio in un edificio abbandonato e fatiscente. I tre si recano a Rouge City in cerca della Fata Turchina. Ricevono un passaggio da un robot alla guida di un camion carico di bare. Sfuggono a un posto di blocco e arrivano a Rouge City. Nel negozio di Mr.Know, per venti "newbucks" all'ora ricevono risposte per ogni tipo di quesito. David chiede della Fata Turchina. Fra gli argomenti Mr.Know cita il "Project Pinocchio" iniziato cinquant'anni prima nel vicino Nichols Robotic Institute. Il progetto coinvolgeva un gruppo di studio di robot Mark-6 cui era chiesto di decidere se volessero diventare o meno esseri umani. "The real purpose behind the experiment was to see how the robots would react when something they greatly desire proved impossibile to achieve – would they construct irrational belief systems in the way human beings had developed religion?". I robot inizialmente propendono verso l'immortalità. Poi riflettono: "A robot might live forever, yet what was the worth of its existence? Robots had created no art, nor had they made any scientific discovery. No robot was a creator. No robot was a genius. What was their immortality worth, when the spark, the genius, was absent? [...] If a robot could become human, he would know what had been denied to him: joy and desire and love, genius, imagination, spirit". Dopo sei mesi un'esplosione nucleare accidentale ebbe luogo nei pressi dell'istituto e uccise tutto il personale umano. L'istituto ora giace in una zona desolata radioattiva conosciuta come Zero Zone.

Joe ruba un anfibicottero per raggiungere Zero Zone. Precipitano e sono costretti a proseguire il viaggio a piedi attraverso il terreno accidentato abitato da mutanti e strani animali:

¹⁰ Alison Castle (a cura di), *The Stanley Kubrick Archives*, Taschen, Köln, 2005, p.505

¹¹ I brani trascritti in inglese sono stati tratti dal trattamento originale.

That night, red eyes globe in the darkness, the owners keeping their distance. Unseen creatures gibbered and gobbled as if brutal incomprehensible conversation were occurring underwater. The forest itself seemed to mumble slow, vegetable words.

Mentre si avvicinano al luogo dell'esplosione, la vegetazione cambia divenendo:

increasingly iridescent as thug the leale were covered in fish scales [...] What might have once been a bull lumbered by [...] Its side was lizard-green, sparkling, crocodilian. Its horns branched like coral.

La superficie è descritta come:

At once sick and lovely, hectic with a quiet voluptuous brittle fever.

Le pagine dedicate alla descrizione della Zero Zone è ricca di licenze poetiche come:

Gilded Rococo spires arouse [...] like petrified stretched people reaching skinnily towards the sky

e più avanti:

gauzy mists, pastel miasmas wreathed many of the jewelled structures in the town of glittering coral

David, Joe e Teddy sono in cammino quando improvvisamente lo scheletro di un robot compare. Kubrick annota: "Sequence to be written where Joe and the creature fight and destroy each other, and David and Teddy escape". David e Teddy raggiungono l'istituto dove trovano resti umani pietrificati:

Gemmed skeletons sat at desks and table panels, as if locked into bizarre ormolu thrones like dead knights awaiting a magical trumpet call.

Dalle macerie fuoriescono alcuni robot a cui David chiede del Progetto Pinocchio. Essi gli spiegano che dopo l'esplosione hanno perseverato nella loro ricerca e di essere approdati alla soluzione dell'enigma che li avrebbe condotti al "transfiguring phenomenon, Our Lady of Indigo". I robot gli ripetono l'indovinello:

Go to the City of death?/ Go to the life awaiting you/ Go to the end of the world?/ Go to the wheel is in the water

I robot ritrovano e riparano l'anfibicottero. David va nel luogo che loro interpretano come la città dei morti: New York. Kubrick descrive il destino della sua città natale con un linguaggio poetico e melanconico:

Abandoned eroded buildings reared from the wind-whipped waters. Jagged ziggurats, steep little islands of debris, marked where once-proud structures had succumbed to hurricanes and sea quakes. Though the city appeared dead, it was not inert. It groaned. It wailed. Wind passing through the myriad empty glassless windows played eerie music in the buildings as though those were organ pipes of stone. A tormented, inhuman symphony played forever.

David guida l'anfibicottero attraverso la città e arriva nei pressi di una ruota che esce parzialmente dalle acque. Ripete l'ultima riga dell'indovinello e capisce di essere nel luogo giusto. Si inabissa con l'anfibicottero nella speranza di trovare "Our Lady of Indigo". Un robot defunto gli appare davanti ondeggiando il braccio. Potrebbe trattarsi di un robot dell'istituto riuscito ad arrivare fino qui. David raggiunge un'entrata simile alle fauci di una balena. All'interno i fari dell'anfibicottero illuminano un uomo seduto a un tavolo. David è arrivato al parco divertimenti "Pinocchio" di Coney Island, ora in rovina. Poco distante, una statua di donna dai capelli turchini. La ruota panoramica, instabile per le forti correnti marine, cade e intrappola al suo interno l'anfibicottero. David si rivolge alla statua e prega di farlo diventare un bambino. I fari si affievoliscono e tutto congela: "Thus two thousand years pass by".

Nei quattro secoli successivi, umani e animali si estinguono. La nuova era glaciale causata da alghe geneticamente modificate per contrastare il riscaldamento globale viene descritta così da Kubrick:

Only the robots remained from a dead past – man's children. By now the domestic servants and super toys had developed to super intelligences, incalculably greater than their human creatures.

I robot cercano una spiegazione alla loro esistenza mancando gli esseri umani che li avevano creati:

Human beings had created a million explanations of the meaning of life, and of the world in works of philosophy, in art, in poetry, in mathematical formulae. Surely human beings must be the key to the meaning of existence?

I robot hanno elaborato un metodo che gli permette di rigenerare gli esseri umani dal loro DNA; inspiegabilmente gli uomini e le donne che vengono riportati in vita sopravvivono per un solo giorno: "slipping into final darkness" appena si addormentano. Durante le poche ore che i robot trascorrono con ogni "resurrectee"¹², cercano una spiegazione della loro esistenza: "the bitter sweet drug, the source, almost, of a soul". Duemila anni dopo essere rimasto intrappolato nella ruota panoramica, David viene trovato dai robot che stanno scavando nei ghiacci. Alla scoperta di altri robot, uno di loro esclama:

These robots are two thousand – year – old originals. They knew living people, when people crowded the Earth. What a treasure!

La ciocca di capelli di Monica che Teddy ha tenuto nella sua tasca permette ai robot di riportare Monica in vita. David si ritrova improvvisamente con lei in un ambiente virtuale creato dalla sua memoria che riproduce esattamente la casa dove vivevano. Dopo un giorno perfetto trascorso insieme, Monica si addormenta pronunciando le parole che David aspettava da duemila anni: "I do love you my sweet little boy. I have

¹² Neologismo inventato da Kubrick.

always loved you”. David spera in un miracolo mentre stringe Monica tra le sue braccia. Il mattino seguente il desiderio si avvera. Monica si sveglia. I robot si interrogano sull'accaduto. Il trattamento termina con David e Monica che ballano il valzer “as she had done the day of his imprinting”¹³.

¹³ Kubrick aveva espresso a Sara Maitland di essere contrario a un lieto fine: voleva che Monica restasse viva per un solo giorno. Il finale del trattamento datato maggio 1994 riflette un cambiamento di intenti.

L'ARCHIVIO STANLEY KUBRICK A LONDRA

L'archivio del regista Stanley Kubrick è giunto alla University of the Arts di Londra nel marzo 2007 ed è custodito nell' Archives and Special Collections Centre, aperto al pubblico dal 2007 ha ospitato centinaia di visitatori.

University Archives and Special Collections Centre
London College of Communication
Elephant and Castle
London
SE1 6SB
archive-enquiries@arts.ac.uk
tel: 020 75149333
aperto da martedì a venerdì dalle 13 alle 17.

L'Archivio include sceneggiature, note di produzione, ricerche, corrispondenza, storyboards, quaderni con appunti, schizzi, fotografie, pellicole 35mm, videocassette, registrazioni sonore, modelli, *set designs*, costumi, progetti di illuminazione, attrezzature e *memorabilia*.

Il materiale è stato donato all'università di Londra dagli eredi del regista. La moglie Christiane ha commentato così la scelta:

The films of Stanley Kubrick are the primary things known by the public. His Archives have a depth and breadth that we wanted to make available so that future generations have an understanding of the way that Stanley worked. Stanley spent most of his life in the UK and we are very happy that the Archives will be located in London at a university that values, promotes and reflects the diversity of his interests. We are also grateful to Warner Bros. in Los Angeles, the principal Studio Stanley worked with, for all their support¹⁴.

Il materiale è stato catalogato a partire da marzo 2007. Pezzi della collezione possono essere prestati per mostre sotto determinate condizioni. Ai giornalisti è richiesto un preventivo contatto con il Manager del Centro per valutare le loro necessità. In generale è gradita la prenotazione della visita.

Il 25 giugno 2010 un'archivista del centro risponde a una mail che chiedeva chiarimenti sulla completa catalogazione del materiale, sull'assenza di materiale on-line come era previsto e sul numero di versioni possedute di ciascuna sceneggiatura:

Hello Laura,

I wanted to double check with you first about your email address before replying to your letter.

You asked if all boxes from the Kubrick Archive have been opened. They have and have been catalogued since 2007. We believe that around 85% of this collection is fully catalogued and available to the public. What is uncatalogued is not available so, for example, materials from *Full Metal Jacket* and *A.I.* are unavailable and VHS, tapes and those kinds of material are also unavailable.

The touring exhibition is very extensive and contains materials that are not part of the collection we hold here. So I believe that there are much more to see in the Kubrick Archive especially if you intend to carry

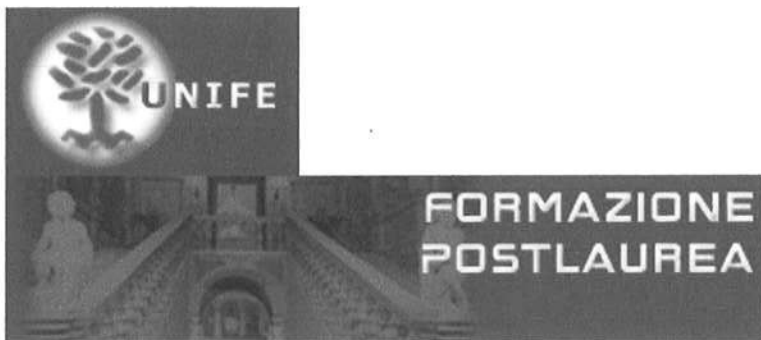
¹⁴ www.arts.ac.uk/kubrick.htm, p.5.

out some research. The Kubrick Archive consisted of approximately 1000 boxes that came in from his state in March 2007. It consists of material from his early career as a photographer for Look Magazine in the 1940s until his late film *Eyes Wide Shut*. There are also material relating to his unfinished project *Aryan Papers*. The *Napoleon* material is still held in his house and I believe we will receive it later this year. In every project or film there are material relating to all filmmaking processes such as the development, pre/production and post, distribution, publicity, responses and awards. There are a lot of photographs in the collection which can relate to research, continuity, behind the scenes, publicity. There are also a few props and costumes, correspondence and financial papers.

There is a catalogue available in the searchroom but unfortunately is not available online yet.

You can come to London to research in the Kubrick Archive. It is better if you book an appointment in advance because we are often fully booked. As you would be coming from abroad, we could book you in for longer hours, for example, 10am-5pm so you could make the most of your visit.

There are many versions and types of scripts in the Archive. Scripts such as first drafts, incomplete scripts, working copies for Kubrick, Terry Southern and Michael Cooper (in the case of *A Clockwork Orange*), scripts used for continuity or post-production.



DICHIARAZIONE DI CONFORMITÀ

ATTENZIONE il presente modulo è da Stampare - Firmare e da inserire come parte integrante della tesi in formato cartaceo, e inserito all'interno dei DVD o CD-ROM come file formato pdf.

AL MAGNIFICO RETTORE

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FERRARA
UFFICIO DOTTORATO**

Via delle Scienze, n. 41/B – 44100 Ferrara
Tel. 0532/455284 - Fax 0532/455285
e-mail dottorato@unife.it

Your E-Mail Address (Obbligatorio)

rive_gauche23@yahoo.it

Oggetto (Obbligatorio)

TESI DI DOTTORATO. DICHIARA

Io sottoscritto Dott. (Cognome e Nome) (Obbligatorio)

MATIZ LAURA

nato a (Obbligatorio)

EMPOLI

Provincia (Obbligatorio)

FI

il giorno (Obbligatorio)

23.07.1970

avendo frequentato il corso di Dottorato di Ricerca in: (Obbligatorio)

MODELLI, LINGUAGGI e TRADIZIONI DELLA CULTURA
OCCIDENTALE

Ciclo di Dottorato (Obbligatorio)

XXII

Titolo della tesi in Italiano (Obbligatorio)

Stanley Kubrick e le arti visive: da "2001:Odissea nello
spazio" a "Eyes Wide Shut"

Titolo della tesi in Inglese (Obbligatorio)

Stanley Kubrick and the Visual Arts: from "2001: A Space Odyssey" to "Eyes Wide Shut"

Titolo della tesi in altra Lingua Straniera

se la stesura della tesi è autorizzata dal collegio dei docenti in una lingua diversa dall'italiano o inglese (spagnolo, tedesco, francese, ecc.) si ricorda di compilare il seguente campo.

Tutore - Prof: (Obbligatorio)

Alberto BOSCHI

Settore Scientifico Disciplinare (SSD) (Obbligatorio)

L-ART/06

Parole chiave (max 10) (Obbligatorio)

in italiano, inglese ed eventuale 3° lingua

STANLEY KUBRICK; ARTI VISIVE; ICONOGRAFIA;

Consapevole - Dichiaro (Obbligatorio)

CONSAPEVOLE --- 1) del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal codice penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decade fin dall'inizio e senza necessità di alcuna formalità dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni; -- 2) dell'obbligo per l'Università di provvedere al deposito di legge delle tesi di dottorato al fine di assicurarne la conservazione e la consultabilità da parte di terzi; -- 3) della procedura adottata dall'Università di Ferrara ove si richiede che la tesi sia consegnata dal dottorando in 4 copie di cui una in formato cartaceo e tre in formato .pdf, non modificabile su idonei supporti (CD-ROM, DVD) secondo le istruzioni pubblicate sul sito : <http://www.unife.it/dottorati/dottorati.htm> alla voce ESAME FINALE – disposizioni e modulistica; -- 4) del fatto che l'Università sulla base dei dati forniti, archiverà e renderà consultabile in rete il testo completo della tesi di dottorato di cui alla presente dichiarazione attraverso l'Archivio istituzionale ad accesso aperto "EPRINTS.unife.it" oltre che attraverso i Cataloghi delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze. -- **- DICHIARO SOTTO LA MIA RESPONSABILITA'** --- 1) che la copia della tesi depositata presso l'Università di Ferrara in formato cartaceo, è del tutto identica a quelle presentate in formato elettronico (CD-ROM, DVD), a quelle da inviare ai Commissari di esame finale e alla copia che produrrò in seduta d'esame finale. Di conseguenza va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo stesso per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni o omissioni nei contenuti della tesi; -- 2) di prendere atto che la tesi in formato cartaceo è l'unica alla quale farà riferimento l'Università per rilasciare, a mia richiesta, la dichiarazione di conformità di eventuali copie; -- 3) che il contenuto e l'organizzazione della tesi è opera originale da me realizzata e non compromette in alcun modo i diritti di terzi, ivi compresi quelli relativi alla sicurezza dei dati personali; che pertanto l'Università è in ogni caso esente da responsabilità di qualsivoglia natura civile, amministrativa o penale e sarà da me tenuta indenne da qualsiasi richiesta o rivendicazione da parte di terzi; -- 4) che la tesi di dottorato non è il risultato di attività rientranti nella normativa sulla proprietà industriale, non è stata prodotta nell'ambito di progetti finanziati da soggetti pubblici o privati con vincoli alla divulgazione dei risultati, non è oggetto di eventuali registrazioni di tipo brevettale o di tutela. --- **PER ACCETTAZIONE DI QUANTO SOPRA RIPORTATO**

Firma Dottorando

Ferrara, li 21.03.2011

Firma del Dottorando

Laura Martini

Firma Tutore

Visto: Il Tutore
Si approva

Firma del Tutore

Alberto Bindi

1) INVIARE MODULO - 2) STAMPARE il modulo (cliccando icona stampante nel menù del browser e scegliere formato pdf)

Annulla

N.B. La dichiarazione se spedita o consegnata agli uffici da parte di terzi, DEVE, essere accompagnata da fotocopia fronte retro di valido documento d'identità dell'interessato.