

Stanley Kubrick:
visualizzare i dilemmi della
condizione umana
Prima parte

*Stanley Kubrick:
visualizing the plight of human
existence
Part 1*

Luciano Mariani info@cinemafocus.eu

[Vai alla versione online/ Go to online version](#)

Indice

Prima parte

1. Introduzione
2. Una filosofia dietro la padronanza visiva
3. La padronanza visiva trasmette una visione filosofica e politica
4. Attraverso i generi, ridefinendo i generi
5. Il regista, il film e lo spettatore
6. Dissonanza, alienazione e una posizione morale
7. La guerra

Seconda parte

8. L'individuo e il sistema sociale: la scelta e il libero arbitrio
9. Il destino, i progetti e i fallimenti dell'uomo
10. La razionalità contro il caos

Terza parte

11. La scienza, la tecnologia, e il futuro dell'umanità
12. Esplorare gli angoli bui della condizione umana
13. Il dilemma definitivo: il significato della vita
14. Conclusione: ritorno allo spettatore

Contents

Part 1

1. Introduction
2. A philosophy behind the visual mastery
3. The visual mastery conveys a philosophical and political stance
4. Across film genres, re-defining film genres
5. The director, the film and the viewer
6. Dissonance, alienation and a moral stance
7. War

Part 2

8. The individual and the social system: choice and free will
9. Fate, human plans and human failures
10. Rationality vs chaos

Part 3

11. Science, technology, and the future of humankind
12. Exploring the dark corners of the human condition
13. The ultimate plight: the meaning of life
14. Conclusion: back to the viewer



I lungometraggi di Stanley Kubrick/*Stanley Kubrick's feature-length films*

Paura e desiderio/*Fear and desire* (1953)

Il bacio dell'assassino/*Killer's kiss* (1955)

Rapina a mano armata/*The killing* (1956)

Orizzonti di gloria/*Paths of glory* (1957)

Spartacus (1960)

Lolita (1962)

Il Dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba/*Dr Strangelove, or: How I learned to stop worrying and love the bomb* (1964)

2001: Odissea nello spazio/*2001: A space odyssey* (1968)

Arancia meccanica/*A clockwork orange* (1971)

Barry Lyndon (1975)

Shining/*The shining* (1980)

Full metal jacket (1987)

Eyes wide shut (1999)

1. Introduzione

Il titolo di questo *Dossier* indica i due principali elementi dell'opera di Stanley Kubrick che esamineremo: da una parte, la ricca gamma di *argomenti* e *temi* che presentano i suoi film, la sua preoccupazione per i problemi e i drammi con cui si confronta l'esistenza umana; dall'altra parte, la sua capacità di visualizzare questi argomenti e temi tramite la padronanza del più importante dispositivo del linguaggio cinematografico, ossia il potere delle immagini per trasmettere concetti ed emozioni, sollecitando la risposta intellettuale ed affettiva degli spettatori. L'eccezionalità dell'opera di Kubrick può farsi risalire precisamente nella sua capacità di illustrare i dilemmi dell'esistenza umana dando forma visiva alle sue più profonde implicazioni.

1. Introduction

The title of this Dossier points to the two basic features of Stanley Kubrick's work that we will examine: on the one hand, the rich array of topics and themes that inform all his films, his concern with the problems and dramas that confront human existence; on the other hand, his power to visualize such topics and themes by mastering the most important tool of film language, i.e. the power of images to convey concepts and feelings, prompting the audience's intellectual and emotional response. Kubrick's outstanding achievement may lie precisely in his capacity to illustrate the plight of human existence by giving a visual shape to its deepest implications.

2. Una filosofia dietro la padronanza visiva

Kubrick fu un osservatore privilegiato ed acuto della condizione umana, pienamente consapevole sia della sua essenza filosofica che della sua condizione contemporanea. La sua opera testimonia il posto che occupa l'uomo nel mondo e nell'universo e i dilemmi e le contraddizioni che condizionano questa esistenza. I suoi film mostrano spesso un pessimismo che è allo stesso tempo senza speranza e pieno di compassione: i suoi personaggi sono spesso vittime della loro stessa condizione, e sono mostrati in tutta la loro fragilità e debolezza, visti dunque con un occhio compassionevole e persino affettuoso; ma essi possono anche dimostrare tutta la loro arroganza ed auto-inganno, e diventano allora l'oggetto di umorismo e satira. Il significato della vita è esplorato nelle sue relazioni sia con un destino sempre incombente sia con gli angoli bui che nascondono le più profonde motivazioni umane.

"Quale messaggio ha per noi Kubrick? L'uomo è in costante conflitto col suo ambiente. Questo può essere l'ambiente sociale o politico, o i suoi stessi simili. Il più delle volte, il conflitto è dentro di lui. In Il bacio dell'assassino, Lolita e Eyes wide shut i personaggi sono alla ricerca dell'amore. In Rapina a mano armata e Barry Lyndon i personaggi ricercano il denaro - come sostituto dell'amore? In Orizzonti di gloria, Spartacus e Arancia meccanica si è alla ricerca della libertà fisica e mentale ma la società è troppo rigida per permetterla. In Il Dottor Stranamore, 2001, Shining e Full metal jacket i personaggi non amano il loro ambiente attuale e vogliono cambiarlo, solo che è l'ambiente a cambiare loro" (Nota 1)

La visione di Kubrick dell'esistenza umana non è solo una posizione filosofica, ma anche una profondamente politica. I suoi personaggi sono quasi sempre situati in un preciso, ben definito contesto socio-culturale, che si tratta del presente, del passato o del futuro - così sono obbligati a fronteggiare problemi e a fare scelte che sono strettamente collegate ai loro ambienti rispettivi. In altre parole, non sono soltanto esempi di una generica natura umana, ma sono anche e soprattutto parte attiva di un contesto sociale e politico. La

2. A philosophy behind the visual mastery

Kubrick was a privileged and keen observer of the human condition, fully aware of both its philosophical essence and its contemporary condition. His work is witness to man's place in the world and the universe and the dilemmas and contradictions that affect such existence. His films often display a pessimism which is both hopeless and sympathetic: his characters are often victims of their own condition, and are shown in all their frailty and weakness, thus seen with a compassionate, even affectionate eye; but they can also show all their arrogance and self-deception, and are then the object of humour and satire. Life's meaning is explored in its relationship both with an ever-impending fate and with the dark corners which hide man's deeper motivations.

"What message does Kubrick have for us? Man is in constant conflict with his environment. This can be the social or political environment, or his fellow men. More often than not, the conflict is within himself. In Killer's Kiss, Lolita and Eyes Wide Shut the characters are looking for love. In The Killing and Barry Lyndon the characters want money - as a substitute for love? In Paths Of Glory, Spartacus and A Clockwork Orange physical and mental freedom is sought but society is too rigid to allow these. In Dr Strangelove, 2001, The Shining and Full Metal Jacket the characters dislike their present environment and want to change it, only the environment changes them." (Note 1)

Kubrick's view of human existence is not just a philosophical stance, but also a profoundly political one. His characters are nearly always set in a precise, well-defined socio-cultural context, whether it the present, the past or the future - thus they are obliged with facing problems and making choices that are strictly linked with their respective environments. In other words, they are not just specimens of a generic human nature, but are also and foremost participants in a social and political context. The concern with men's place in

preoccupazione per il posto dell'uomo nell'universo va di pari passo con la preoccupazione per l'arena sociale in cui essi sono obbligati a vivere le loro vite. Spesso, il sistema sociale è visto sia come l'inevitabile istituzione organizzativa che come la minaccia al libero arbitrio e alla capacità umana di compiere scelte. In questo conflitto i personaggi di Kubrick sono visti come individui che tentano di realizzare i loro piani personali mentre allo stesso tempo diventano vittime dei loro stessi piani. La loro fallibilità li trasforma in figure tragiche o, a volte, in immagini ironiche di loro stessi.

the universe goes hand in hand with the concern with the social arena in which they are forced to live their lives. Often, the social system is seen both as the inevitable organizing body and the threat to man's free will and capacity to make choices. In this conflict Kubrick's characters are seen as individuals who try to achieve their own agenda while at the same time becoming the victims of their own plans. Their fallibility turns them into tragic figures or, sometimes, into ironic images of their own selves.

3. La padronanza visiva trasmette una posizione filosofica e politica

3. The visual mastery conveys a philosophical and political stance

"2001 è un'esperienza non-verbale; su due ore e 19 minuti di film, ci sono soltanto un po' meno di 40 minuti di dialogo. Ho cercato di creare un'esperienza visiva, una che aggira la classificazione verbale e penetra direttamente il subconscio con un contenuto emozionale e filosofico" Stanley Kubrick (Nota 2)

*"2001 is a nonverbal experience; out of two hours and 19 minutes of film, there are only a little less than 40 minutes of dialog. I tried to create a visual experience, one that bypasses verbalized pigeonholing and directly penetrates the subconscious with an emotional and philosophic content."
Stanley Kubrick (Note 2)*

La ricca gamma di concetti, argomenti e temi dell'opera di Kubrick è espressa (anche se non esclusivamente) attraverso le immagini. Forse solo Hitchcock è stato capace di dimostrare una tale padronanza della dimensione visiva di un film - con una differenza sostanziale, tuttavia: mentre le immagini di Hitchcock erano principalmente utilizzate per soddisfare la sua esigenza più importante e più sentita, ossia la creazione della suspense e quasi la manipolazione dello spettatore, l'arte visiva di Kubrick è al servizio della trasmissione di una gamma di concetti complessi con un'intensità che non ha solo un impatto diretto sugli spettatori, ma, come chiarisce la citazione qui sopra, raggiunge il subconscio degli spettatori stessi. Tuttavia, il coinvolgimento degli spettatori nei film di Kubrick non è solo al livello intellettuale, ma implica un potere emozionale che è tanto importante quanto efficace. In altre parole, siamo indotti a capire ed apprezzare i messaggi dei suoi film sia attraverso i meccanismi consci ed inconsci della nostra mente sia attraverso la nostra

Kubrick's rich range of concepts, topics and themes is expressed mainly (although not exclusively) through images. Perhaps only Hitchcock has been able to show such a mastery of film's visual dimension - with a substantial difference, though: while Hitchcock's imagery was basically employed to satisfy his most important and heartfelt need, i.e. creating suspense and almost manipulating the audience, Kubrick's visual art is at the service of conveying an array of complex concepts with a force that has not only a direct impact on the audience, but, as the above quotation makes clear, reaches the subconscious of the same audience. However, the audience's involvement in Kubrick's films is not just at the intellectual level, but implies an emotional power that is just as important and effective. In other words, we are led to understand and appreciate the films' messages both through the conscious and subconscious workings of our minds as well as through our affective participation in the events portrayed by the films themselves:

partecipazione emozionale agli eventi mostrati nei film stessi:

"Penso che gli spettatori che guardano un film o un'opera teatrale siano in una condizione molto simile al sogno, e che l'esperienza drammatica diventi una specie di sogno controllato ... il punto importante è che il film comunica ad un livello subconscio, e gli spettatori reagiscono alla forma basilare di una storia ad un livello subconscio, come si reagisce ad un sogno." (Nota 3)

I sogni sono fatti di immagini, ma la loro vivida qualità trasmette un messaggio mentre al contempo entra in risonanza con il potere dei sentimenti e delle emozioni. Sia il messaggio che le emozioni sono parte dello stesso dispositivo (prevalentemente visivo) attraverso cui reagiamo ai significati di base che il regista intendeva trasmettere. Tuttavia, questo non significa che Kubrick volesse deliberatamente trasmettere un messaggio *specifico* - questo sarebbe stato contrario alla natura stessa delle immagini, che, proprio come la musica, sono evocative e suggeriscono invece di richiedere una comprensione letterale, come è per le parole e i dialoghi. Questa è la ragione per cui il significato di molti film di Kubrick sia stato oggetto di grandi dibattiti: qual è il significato del monolite in 2001? Che messaggi sono implicati nell'esperienza horror di Shining? Come dobbiamo interpretare gli avvenimenti che turbano il rapporto di coppia in Eyes wide shut? Il fatto che non sia possibile dare una facile risposta, e che rimaniamo a porci domande sui concetti e i significati, non va a scapito del nostro coinvolgimento nel film, e, in modo forse ancora più importante, del piacere che ci fa provare il film stesso. Se un film resiste a fornire spiegazioni dirette e definite, questo fatto rinforza, piuttosto che indebolire, il suo impatto e il suo valore per gli spettatori.

"I think an audience watching a film or a play is in a state very similar to dreaming, and that the dramatic experience becomes a kind of controlled dream ... the important point here is that the film communicates on a subconscious level, and the audience responds to the basic shape of the story on a subconscious level, as it responds to a dream." (Note 3)

Dreams are made of images, but their vividness conveys a message as well as resonating with the power of feelings and emotions. Both the message and the emotions are part of the same (mostly visual) device through which we respond to the basic meanings that the director wanted to convey. However, this is not to say that Kubrick deliberately wanted to convey a specific meaning - this would have been contrary to the very nature of the images, which, just like music, are evocative and suggestive and do not require literal comprehension, as words and dialogues do. This is why the meaning of several of Kubrick's films has been the subject of much debate: what is the meaning of the monolith in 2001? What messages are implied in the horror experience of The shining? How are we to interpret the events that shape the couple's relationship in Eyes wide shut? The fact that no easy answer is possible, and that we are left wondering about concepts and meanings, does not detract from our involvement in the film, and, perhaps even more importantly, from our enjoyment of the film itself. If a film defies direct, definite explanations, this fact adds to, rather than detracts from, its impact and value for the viewers.

4. Attraverso i generi, ridefinendo i generi

4. Across film genres, re-defining film genres

"Non ho idee fisse sul desiderio di fare film in categorie particolari - Western, film di guerra e così via. So che mi piacerebbe fare un film che desse il polso dei tempi - una storia contemporanea che veramente fornisse il senso dei tempi, dal punto di vista psicologico, sessuale, politico, personale. Mi piacerebbe fare quello più di qualsiasi altra cosa. E sarà probabilmente il film più difficile da fare." Stanley Kubrick (Nota 4)

*"I have no fixed ideas about wanting to make films in particular categories - Westerns, war films and so on. I know I would like to make a film that gave a feeling of the times - a contemporary story that really gave a feeling of the times, psychologically, sexually, politically, personally. I would like to make that more than anything else. And it's probably going to be the hardest film to make."
Stanley Kubrick (Note 4)*

L'opera di Kubrick è per molti versi un paradosso: quando parla di generi cinematografici, ad esempio, è molto esplicito nel dichiarare di non essere particolarmente interessato a girare un particolare genere di film. E tuttavia, la sua filmografia abbraccia un'ampia gamma dei cosiddetti "generi": *Il bacio dell'assassino* non è un film noir? *Rapina a mano armata* una storia di gangster? *Shining* un film horror? *Spartacus* e *Barry Lyndon* non sono film storici? *Orizzonti di gloria* e *Full metal jacket* film di guerra? *Il Dottor Stranamore, 2001 e Arancia meccanica* film di fantascienza? In apparenza, sembrerebbe che Kubrick abbia provato a realizzare parecchi generi di film. E tuttavia, se si prende in considerazione qualunque di questi film, esso non mostra solo i caratteri tipici e classici del particolare genere a cui sembra appartenere - o, piuttosto, i film di Kubrick vanno al di là di questi caratteri, e sia il loro stile o forma che i messaggi che trasmettono trascendono i limiti di un genere. E' come se Kubrick avesse preso la forma di un genere e l'avesse usata semplicemente come un contenitore, una struttura superficiale in cui incastonare ciò che tentava di dire. Questo sarà evidente quando esamineremo alcuni suoi film in maggiore dettaglio.

Quando disse ciò che riporta la citazione qui sopra, Kubrick non era ovviamente consapevole del fatto che l'ultimo film che avrebbe girato sarebbe stato

*Kubrick's work is in many ways a paradox: when he talks about film genres, for example, he is very explicit in stating that he is not particularly interested in shooting a particular genre of film. And yet, his filmography spans a wide range of so-called "genres": isn't *Killer's kiss* a film noir? The killing a gangster story? The shining a horror film? Aren't *Spartacus* and *Barry Lyndon* historical epics? *Paths of glory* and *Full metal jacket* war films? *Dr Strangelove*, *2001* and *A clockwork orange* science-fiction films? On the surface, it would appear that Kubrick has in fact tried his hand at several film genres. And yet, if you take any of these films, they do not just exhibit the typical, classical features of the particular genre they seem to belong to - or, rather, they go beyond such features, and both their style or form and the messages they convey transcend the limits of the genre. It is as if Kubrick had taken the shape of a genre and used it simply as a container, a surface structure in which to embed what he was trying to say. This will be apparent when we examine some of his films in closer detail.*

When he said the words in the above quotation, Kubrick was obviously not aware that the very last film he would shoot would just be that "film that gave a feeling of the times", the one that he "would like to make that more than anything

proprio "quel film fornisse un senso dei tempi", quello che "avrebbe voluto fare più di qualsiasi altra cosa": *Eyes wide shut* è in un certo senso proprio quello, un dramma contemporaneo ambientato nel nostro presente e che esplora i nostri tempi "dal punto di vista psicologico, sessuale, politico, personale", come aveva detto. Forse non per caso, Stanley Kubrick morì proprio pochi giorni dopo aver completato questo film, e non fu perciò in grado di vedere il risultato della sua distribuzione nelle sale. Forse aveva raggiunto la sua più alta ambizione, e la sua opera poteva dirsi compiuta.

5. Il regista, il film e lo spettatore

"Non mi sentirei di controbattere la vostra interpretazione nè di offrirne nessun'altra, dato che ho scoperto che la cosa migliore sia sempre di lasciare che il film parli da solo." Stanley Kubrick (Nota 5)

"Siete liberi di immaginare come volete il significato filosofico e allegorico di [2001] - e questa immaginazione è una prova che il film è riuscito ad avvincere gli spettatori ad un livello profondo - ma io non voglio illustrare in dettaglio una "mappa verbale" di 2001 che ogni spettatore si sentirà obbligato a seguire per paura di perdere il senso." Stanley Kubrick (Nota 6)

Kubrick fu sempre molto riluttante ad offrire la sua interpretazione "ufficiale" del "significato" supposto dei suoi film. Vedremo presto la varietà di temi affrontati nei suoi film, per cui non possiamo dire che non avesse delle intenzioni in mente - ma, una volta completato un film, sembrava considerarlo come una creatura a se stante, dotata di un suo significato che poteva andare oltre il suo stesso creatore: "Lasciate che il film parli da solo". Così, mentre abbiamo ampie prove della filosofia di Kubrick e delle sue personali opinioni sui temi su cui sono basati i suoi film, siamo, per così dire, lasciati soli a scoprire e discutere ciò che i film stessi cercano di trasmettere agli spettatori. Questo è, naturalmente, ciò che rende i film di Kubrick così ricchi e potenti, cosicché noi non solo ce li godiamo ma siamo anche indotti ad esplorarne i messaggi, a sondare i loro significati a volte ambigui al di sotto delle loro caratteristiche superficiali.

else": Eyes wide shut is in a way just that, a contemporary drama set in our own present and exploring our times "psychologically, sexually, politically, personally", as he said. Perhaps not by chance, Stanley Kubrick died just a few days after completing this film, and was thus not able to see the results of its theatrical release. Maybe he had achieved his highest ambition, and his work could be said to be completed.

5. The director, the film and the viewer

"I would not think of quarrelling with your interpretation nor offering any other, as I have found it always the best policy to let the film speak for itself." Stanley Kubrick (Note 5)

"You're free to speculate as you wish about the philosophical and allegorical meaning of [2001] - and such speculation is one indication that it has succeeded in gripping the audience at a deep level - but I don't want to spell out a verbal road map for 2001 that every viewer will feel obligated to pursue or else fear he's missed the point." Stanley Kubrick (Note 6)

Kubrick was always very reluctant to offer his own "official" interpretation of the supposed "meaning" of his films. We shall soon see the variety of themes dealt with in his films, so we cannot say that he didn't have an agenda in his mind - but, once a film completed, he seemed to consider it a creature with its own life and meaning, extending its message even beyond its creator: "Let the film speak for itself". So, while we have ample evidence of Kubrick's philosophy and his personal views about the themes he based his films on, we are, in a way, left on our own to find out and discuss what the films themselves attempted to convey to their audience. This, of course, is what makes Kubrick's films so rich and powerful, so that we don't just enjoy them but are also drawn to explore their messages, probing into their sometimes ambiguous meanings well below their surface features.

Questo non è in contraddizione con l'opinione di Kubrick, che abbiamo già considerato, che "il film comunica ad un livello subconscio" e che gli spettatori "reagiscano come ad un sogno". Il nostro livello subconscio (o, se si vuole, i nostri sogni) nota concetti e sensazioni che non si possono facilmente tradurre in significati chiaramente definiti (se mai ciò fosse possibile). Come i sogni non sono ciò che sembrano essere, ed hanno sempre bisogno di un'interpretazione, così è per i film di Kubrick - alle nostre menti vengono offerte immagini potenti che devono essere esplorate e discusse.

This is not in contradiction with Kubrick's already stated view that "the film communicates on a subconscious level" and that the audience "responds to a dream". Our subconscious level (or, if you like, our dreams) registers concepts and feelings that cannot easily (if at all) be translated into definite, well-defined meanings. Just as dreams are not what they appear to be, and always need some kind of interpretation, so are Kubrick's films - our minds are offered powerful images which need to be explored and discussed.

6. Dissonanza, alienazione e una posizione morale **6. Dissonance, alienation and a moral stance**

"Kubrick lascia che si sviluppi una tensione produttiva tra le emozioni che sollecitano i suoi film e le idee che sollevano. Nell'universo cinematografico di Kubrick le azioni immorali producono un senso di dissonanza cognitiva ... la lotta per raggiungere una coerenza interna quando a una persona vengono presentati eventi incoerenti. Kubrick usa questa tecnica drammatica per porre domande morali riguardo alle sue narrazioni."

(Nota 7)

Il nostro coinvolgimento emotivo con le immagini di Kubrick sullo schermo è spesso molto forte, ma le nostre emozioni non ci nascondono i messaggi che ci vengono trasmessi. In altre parole, Kubrick usa gli elementi del linguaggio cinematografico in modo che il nostro coinvolgimento emotivo non impedisca o indebolisca il nostro apprezzamento intellettuale. A questo ci si riferisce quando si parla di "effetto alienante" di alcune opere d'arte - la loro capacità di intrattenerci pur mantenendo gli occhi e le orecchie dello spettatore "pronti" a cogliere ciò che viene comunicato. Proprio come Bertolt Brecht, Kubrick è un maestro nell'ottenere questo effetto, allo scopo di mantenere gli spettatori sempre ben attenti a ciò che le immagini stanno tentando di dire. Forse il mezzo del linguaggio cinematografico che Kubrick usa più spesso per ottenere questo effetto è la *musica*. Per sperimentare questo effetto, guarda il seguente estratto da *Arancia meccanica*, in cui Alex e i suoi amici irrompono nella casa di un'insegnante di ballo.

"Kubrick allows a productive tension to develop between the emotions that his films elicit and the ideas they raise. Kubrick's cinematic universe is one in which immoralities produce a sense of cognitive dissonance ... the struggle for internal consistency when a person is presented with inconsistent events. Kubrick uses this dramatic technique to place moral questions at the forefront of his narratives." (Note 7)

Our emotional involvement with Kubrick's images on the screen is often strong, but our emotions do not make us blind to the messages that are being conveyed. In other words, Kubrick uses the elements of film language in such a way that our emotional engagement does not hinder or weaken our intellectual appreciation. This is often referred to as the "alienating effect" of some works of art - their capacity to entertain while keeping the viewer's eyes and ears "on the watch" for what is being communicated. Just like Bertolt Brecht, Kubrick is a master in achieving this effect, with a view to keeping the audience always fully alert to what the images are trying to say. Perhaps the tool of film language that Kubrick most often used to achieve this effect is music. To experience this effect, watch the following excerpt from A Clockwork Orange, in which Alex and his friends burst into a ballet teacher's house.



Arancia meccanica/A clockwork orange (1971)

Come abbiamo affermato nel Laboratorio interattivo su [Musica e film](#), "questa stonatura della colonna sonora rispetto agli avvenimenti che si svolgono sullo schermo è una scelta consapevole fatta dai registi per sottolineare il significato emotivo delle immagini. Siamo scioccati da ciò che vediamo, ma la musica, così "fuori sincrono" con le immagini, non solo attira la nostra massima attenzione, ma ha anche un altro effetto inaspettato: siamo resi consapevoli di questa contraddizione, e la nostra strana, quasi dolorosa, reazione a questo conflitto aggiunge una qualità sconvolgente alla nostra esperienza della violenza. Il regista potrebbe aver deciso di negare la nostra completa identificazione con l'azione sullo schermo, e in tal modo di farci apprezzare ancora di più il suo significato", e, così facendo, di attivare alla fine una *posizione morale*. Detto in altre parole,

"Kubrick fa queste scelte per un motivo: per trasformare la barbarie di Alex in qualcosa "tipo fumetto" (Si noti che c'è persino una rapida apparizione di una immagine da fumetto che rispecchia la morte della donna ...). Nonostante la scena sia aberrante, lo stile con cui viene presentata è coinvolgente e sufficientemente strana da farci continuare a guardare, e magari persino mettere in discussione la realtà di ciò che vediamo. La visione di Kubrick è così sgradevole, "sopra le righe", e surreale che gli spettatori sono praticamente obbligati a distanziarsi da ciò che vedono, comprendendo ad un livello subconscio che il tutto è ovviamente artificiale, e per uno scopo artistico." (Nota 8)

7. La guerra



Paura e desiderio (1953) - Film completo (Italiano)

As we stated in the Interactive workshop on [Film music](#), "this mismatching of the musical score with the events going on the screen is a conscious choice made by the filmmakers to underscore the emotional significance of the images. We are shocked by what we see, but the music, so "out- of-synch" with the images, does not only draw our utmost attention, but has another unexpected effect: we are made conscious of this contradiction, and our strange, almost painful, reaction to this conflict adds an extra disturbing quality to our experience of the violence. The filmmaker may have decided to detach us from fully identifying with the action on the screen, and thus appreciate more its significance", and by doing so, to eventually activate a moral stance. Put it in other words,

"Kubrick makes these choices for a reason: to alter the savagery of Alex into something cartoonish (Notice that we even get a glimpse of an actual cartoon mirroring the ballet teacher's death ...). Though the subject is abhorrent, the style in which it is presented is engaging and sufficiently strange to keep us watching, and maybe even wondering at the realness of what we're seeing. Kubrick's vision is so strained, over-the-top, and surreal that the audience is practically forced to distance itself from what it is seeing, realizing on a subconscious level that it is obviously artificial, and for an artistic purpose." (Note 8)

7. War



Fear and desire (1953) - Full film (English)

Poichè la guerra è la forma più patologica di relazioni tra gli esseri umani, non stupisce che Kubrick vi sia ritornato parecchie volte nella sua carriera, ogni volta, tuttavia, con un tono completamente diverso. Ed è anche significativo che abbia fatto della "guerra" il tema del suo primo lungometraggio, *Paura e desiderio* (1953), del quale aveva una così bassa opinione che tentò di distruggerlo, ed è per puro caso che siamo oggi in grado di vederlo. Il rifiuto deciso, da parte di Kubrick, di questo film è difficilmente comprensibile, poichè in molti modi anticipa, sia nella forma che nella storia, molti dei suoi temi successivi.

Anche se la guerra di Corea era in pieno svolgimento al momento delle riprese di *Paura e desiderio*, lo stesso Kubrick descrisse il film come un'allegoria poetica, "un dramma dell'uomo perduto in un mondo ostile - privato di fondamenta materiali e spirituali - in cerca di un modo di comprendere se stesso, e la vita attorno a lui" (Nota 9). L'allegoria è resa molto chiaramente dalla voce del narratore all'inizio del film:

"C'è la guerra in questa foresta; non una guerra che è stata combattuta, nè una che lo sarà mai, ma qualsiasi guerra. E i nemici che qui si combattono non esistono a meno che siamo noi a chiamarli in vita. Dunque la foresta, e tutto ciò che ora avviene, è fuori dalla storia. Solo le forme immutabili della paura e del dubbio e della morte fanno parte del nostro mondo. Questi soldati che vedete parlano la nostra lingua nel nostro tempo, ma non hanno alcuna patria se non la mente."

Così seguiamo il percorso di quattro soldati (il Luogotenente Corby, Mac, Sidney e Fletcher), persi in mezzo al nulla, ma sempre all'erta per scoprire il "nemico": il loro viaggio è un'allegoria del costante sforzo umano di far fronte al duro mondo crudele in cui si ritrova, come del desiderio umano di trovare un significato nelle persone, negli eventi e nelle situazioni. Il narratore chiarisce molto bene che il nemico è di fatto dentro di noi, e che le vere battaglie vengono combattute nella nostra mente. Questo tema è ancora più chiaramente illustrato quando ai soldati capita di trovare il quartier generale del (supposto) nemico. Mentre il Luogotenente Corby guarda il generale nemico e il suo aiutante col binocolo

War being the most pathological form of relationship between human beings, it is no surprise that Kubrick should return to it several times in his career, each time, however, with a completely different tone. And it is also peculiar that he should have made "war" as the theme of his very first feature film, Fear and desire (1953), which he thought so little of that he tried to destroy it, and it is by chance that we are actually able to see it now. Kubrick's utter rejection of this film is hardly understandable, since in many ways it anticipates, both in form and story, so many of his later themes.

Although the Korean war was being fought while Fear and desire was being filmed, Kubrick himself described the film as a poetic allegory, "a drama of man lost in a hostile world - deprived of material and spiritual foundations - seeking his way to an understanding of himself, and life around him" (Note 9). The allegory is made very clear by the narrator's voice at the beginning of the film:

"There is war in this forest; not a war that has been fought, nor one that will be, but any war. And the enemies that struggle here do not exist unless we call them into being. This forest then, and all that happens now, is outside history. Only the unchanging shapes of fear and doubt and death are from our world. These soldiers that you see keep our language and our time, but have no other country but the mind."

Thus we follow the path of four soldiers (Lieutenant Corby, Mac, Sidney and Fletcher), stranded in the middle of nowhere, but always on the lookout for the "enemy": their journey is an allegory of man's constant effort to cope with the hard, cruel world he finds himself in, as well as of man's desire to find meaning in people, events and situations. The narrator makes it very clear that the enemy is actually within us, and the real battles are fought in our minds. This theme is even more clearly exposed when the soldiers happen to find the headquarters of the (supposed) enemy. As Lieutenant Corby watches the enemy general and his aide through his binoculars [00:15:46], we discover that they are practically the

[00:15:46], ci accorgiamo che essi sono praticamente dei sosia di Corby e Fletcher (in effetti, si tratta degli stessi attori che ricoprono dei doppi ruoli) . questa scoperta viene rinforzata quando Corby finisce il generale morente [00:59:27], e poi lo guarda in faccia - e vede *la sua stessa faccia* che gli ritorna lo sguardo. Questo equivale a dire che i nostri nemici sono un riflesso di noi stessi, e ciò che ci rende umani è qualcosa che tutti noi condividiamo. Poco prima, abbiamo udito la frase, "Nessun uomo è un'isola".

doubles for Corby and Fletcher (indeed, they are the same actors playing double roles) - this discovery is reinforced when Corby finishes the general off [00:59:27], and then looks into his dead face - and sees his own face staring back at him. This is to say that our enemies are a reflection of ourselves, and what makes us human is something we all share. Earlier in the film, we have heard, "No man is an island".



Video 1



Video 2

Orizzonti di gloria/*Paths of glory* (1957)

Un'altra guerra, ma stavolta con riferimenti storici precisi, è il soggetto di *Orizzonti di gloria* (1957). Ambientato in Francia tra le truppe francesi durante la Prima Guerra Mondiale, questa volta il film si concentra sull'assurdità della guerra, specialmente quando combattuta da uomini irresponsabili che abusano della loro posizione di potere per trattare i soldati come semplici pedine sulla scacchiera di un'azione militare irrazionale. Quando il Colonnello Dax (Kirk Douglas) riceve dal Generale Mireau l'ordine di lanciare un attacco suicida, tenta di obiettare, dimostrandogli l'inutilità dell'azione, ma senza risultato. In effetti l'attacco si dimostra un fallimento, e come conseguenza Mireau chiede a Dax e agli altri ufficiali di scegliere tre uomini da giustiziare per codardia. - nonostante l'appassionata difesa da parte di Dax, essi verranno condannati da una corte marziale, e questo sarà il tocco finale nel ritratto della guerra come incarnazione dell'ingiustizia.

Così *Orizzonti di gloria* non è semplicemente un "film di guerra", ma una potente condanna della guerra come il contesto in cui l'uomo è svilto e disumanizzato, e in cui ciò che viene celebrata non è la "gloria" (che in questo caso suona quasi come un termine ironico) ma l'ingiustizia e l'ipocrisia. Le drammatiche sequenze nelle trincee sono messe in contrasto con il lussuoso palazzo dei generali, che serve loro come quartier generale,

Another war, but this time with specific period references, is the subject of Paths of glory (1957). Set in France among French troops during the World War I, this time the film centers on the absurdity of war, especially when fought by irresponsible men who abuse their power position by treating soldiers as mere pawns on the chessboard of irrational military action. When Colonel Dax (Kirk Douglas) receives by General Mireau the order to launch a suicide attack, he tries to object, by showing him the uselessness of the action, but to no avail. The attack actually proves a failure, and as a result Mireau asks Dax and the other officers to choose three men to be executed for cowardice - despite Dax's passionate defense, they will be convicted at a court martial, and this will be the final touch in the portrait of war as embodied injustice.

Thus Paths of Glory is not simply a "war film", but a powerful condemnation of war as the context where man is debased and dehumanized, and where what is celebrated is not "glory" (which in such a case sounds almost as an ironical term) but injustice and hypocrisy. The dramatic sequences in the trenches are contrasted with the generals' lavish palace serving as their headquarters, as they quietly have dinner while discussing the ways of sending soldiers to a certain death.

mentre pranzano tranquillamente discutendo i modi di mandare i soldati ad una morte sicura.

Il ritratto di Kubrick dell'assurdità della guerra è rappresentato al meglio nel modo in cui mostra gli ufficiali che visitano le trincee dei soldati. Una serie di sequenze magistrali mettono a confronto la visita da parte del Generale con la visita da parte del Colonnello Dax. Nel Video 1 qui sopra, lunghe carrellate mostrano il Generale che procede tra i soldati allineati su entrambi i lati. La macchina da presa mette quasi sempre a fuoco il Generale, mentre i soldati appaiono come "semplici burattini" pronti a morire, che si alzano in piedi al suo passaggio. Di tanto in tanto il Generale si ferma davanti a un soldato, gli chiede se è "pronto ad uccidere altri tedeschi" e gli fa i suoi auguri. Nel bel mezzo di questi brevi dialoghi, udiamo in sottofondo dei tamburi, che quasi battono il "tempo" della rassegna del Generale, che è punteggiata di esplosioni (e lui è l'unico ad abbassare la testa). Quando alla fine raggiunge un soldato che non riesce a rispondere alla sua domanda, e mentre il sergente gli fa osservare che il soldato è in stato di shock a seguito di una granata, il Generale esclama, "Controllati!", lo accusa di codardia e ordina che venga radiato dal reggimento. Solo dopo questo episodio la macchina da presa comincia a seguire il generale - a questo punto, ha dimostrato quanto un uomo possa essere abusato da un altro uomo e come la giustizia, l'umanità e la razionalità siano assenti da questo mondo assurdo, che è diventato un luogo di perversione morale.

Al contrario, il Colonnello Dax in visita alle trincee (Video 2) è filmato in modo completamente diverso. Non ci sono tamburi che sottolineano la sua marcia, e non viene profferita parola. I movimenti della macchina da presa si alternano tra riprese dal punto di vista di Dax e le stesse lunghe carrellate usate nel caso del Generale. Mentre Dax procede, molti soldati si voltano verso di lui, lo guardano, ma la maggior parte sta semplicemente in piedi contro il muro della trincea, esausti, in attesa della prossima esplosione. Non c'è enfasi, nessuna gloria, nessun piacere nell'aspettativa di "uccidere altri tedeschi", nessun augurio ... solo l'orrore e la tragedia di uomini intrappolati e spogliati di ogni speranza. Mentre Dax procede (ed è l'unico a *non* abbassare

Kubrick's portrayal of the absurdity of war is best represented in the way he shows the officers visiting the soldiers' trenches. A series of masterful sequences contrast the General's visit with a similar visit by Colonel Dax. In Video 1 above, long tracking shots show the General proceeding between the soldiers lined up on both sides. The camera almost always focuses on him, with the soldiers acting as "mere puppets" ready for death, and standing up as he walks along. From time to time he stops in front of a soldier, asks him if he is "ready to kill more Germans" and wishes him good luck. In between these short dialogues, drums are heard in the background, almost beating the "tempo" of the General's review, which is punctuated with explosions (and he is the only one to duck). When he finally reaches a soldier who cannot answer his question, and his sergeant remarks that he is in a state of shell-shock, the General bursts out, "Take a grip on yourself", accuses him of cowardice and orders that he be removed from the regiment. Only after this episode, the camera starts to follow the General - by this time, he has shown how man can be abused by another man and how justice, humanity and rationality are now absent from this absurd world, which has become a place of moral perversion.

In contrast, Colonel Dax walking through the trenches (Video 2) is filmed in a completely different way. There are no drums celebrating the march, and not a word is spoken. Camera movements alternate between point-of view shots from Dax's perspective and the same long tracking shots used to show the General's review. As Dax walks along, many soldiers turn towards him, looking at him, but most are simply standing against the trench wall, worn out, waiting for the next explosion. There is no emphasis, no glory, no pleasure in the expectation to "kill more Germans", no well-wishing ... just the horror and tragedy of men trapped and bereft of hope. As Dax proceeds (and he is the only one not to duck), the image becomes darker and smoky as we delve deeper into the horrific scene. Dax eventually leads his

la testa), le immagini si fanno più scure e fumose mentre sprofondiamo nell'orrenda scena. Dax alla fine condurrà i suoi uomini verso quella che apparirà subito come un'assurda missione suicida.

men on to what will soon appear to be as an absurd suicidal mission.



Video 1 (Italiano)

Video 2 (English)



Video 3 (Italiano)

Video 4 (English)



Video 5

Il Dottor Stranamore - Ovvero: come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba

Dr Strangelove - Or: how I stopped worrying and love the bomb (1964)

Durante gli anni cinquanta Kubrick si interessò sempre di più, quasi a livello ossessivo, della "Guerra fredda" e della minaccia della bomba atomica, come pure di concetti come "deterrenza nucleare" (l'incremento costante di armi nucleari come modo di evitare l'attacco nemico) e di "distruzione reciprocamente assicurata" (la sicurezza che il primo ad attaccare e distruggere il nemico sarebbe stato soggetto ad una rappresaglia immediata ed ugualmente distruttiva). Ancora una volta, l'assurdità della guerra (e persino, se non ancor di più, di una guerra "preventiva" appariva molto chiara agli occhi di Kubrick, che vedeva nella politica apparentemente "razionale" e "logica" della diffidenza reciproca la prova evidente della stessa irrazionalità umana.

During the 1950s Kubrick became increasingly interested in (an even obsessed with) the "Cold War" and the threat of the nuclear bomb, as well as with such concepts as "nuclear deterrence" (ever-increasing the stocks of nuclear weapons as a way to stop the enemy from attacking) and "mutually assured destruction" (the assurance that the first to attack and destroy the enemy would be the subject of an immediate and equally destructive retaliation). Once again, the absurdity of war (even, if not more, a "preventive" war) was very clear in Kubrick's view, who saw in the supposedly "rational" and "logical" politics of mutual distrust the tangible evidence of man's own irrationality.

Questa volta, tuttavia, Kubrick cambiò il tono del suo messaggio, rendendolo ironico, perfino sarcastico, infondendo nella narrazione ampi sprazzi di commedia e di "umor nero" - anche se, così facendo, la sua denuncia dell'orrore della distruzione reciproca non risulta meno chiara e penetrante. I militari, che sono i principali personaggi della storia, vengono dipinti come

This time, however, he changed the tone of his message to an ironic, even sarcastic one, infusing the narration with large amounts of comedy and black humour - although, by so doing, his denunciation of the horror of mutual destruction was no less clear and poignant. The military, who are the main characters in the story, are shown to be grotesque figures who

figure grottesche che sembrano giocare con le bombe e i bombardieri B-52 come se fossero giocattoli. Il Generale Ripper, che mette in moto l'azione, è un maniaco-ossessivo che induce i suoi uomini a credere che l'Unione Sovietica ha attaccato una base americana, allo scopo di sollecitare il Presidente degli Stati Uniti a lanciare per primo un attacco nucleare sui sovietici. Come conseguenza, ai bombardieri viene ordinato di procedere verso l'Unione Sovietica e di lanciare "la bomba" sul territorio sovietico. Delle truppe vengono inviate per fermare Ripper, ma, negli scontri a fuoco che seguono tra diversi reggimenti di soldati americani, lo stesso Ripper, che è la sola persona che conosce il codice che potrebbe fermare i bombardieri, si suicida piuttosto che rivelare il codice.

Il punto di massima tensione si raggiunge in una specie di "Gabinetto di guerra", che assomiglia ad un tavolo da poker, dove gli alti gradi militari e civili discutono, dapprima, come richiamare i bombardieri, e, quando ciò appare impossibile, come "sopravvivere" dopo l'ovvia rappresaglia sovietica. E' nella sequenza finale (Video 1 qui sopra) che entra in scena il Dottor Stranamore (Peter Sellers), uno scienziato pazzo chiaramente proveniente da esperienze naziste, il quale spiega il suo "piano" per salvare un numero limitato di americani che potrebbero continuare a riprodursi. Gli scambi verbali che hanno luogo nel Gabinetto di guerra mostrano la logica apparente di un intero sistema progettato per "mantenere un equilibrio tra le superpotenze" e tuttavia supremamente illogico nella sua incapacità di fornire alternative una volta messo in moto.

La magistrale ironia delle sequenze nel Gabinetto di guerra tra un contraltare in ciò che sta avvenendo sul bombardiere B-52 con a bordo le "bombe" (Video 3). Qui vediamo proprio le bombe, con le scritte "Testata nucleare - Maneggiare con cura", ma anche, scritto a mano, "Salve!" e "Caro John". L'equipaggio non è al corrente di ciò che sta accadendo (che invece lo spettatore conosce) e questo aggiunge un senso di drammatica ironia. Il Capitano Kong (si noti il nome), con in testa un cappello da cowboy, alla fine cavalcherà una delle bombe fuori dall'aereo e verso il terreno, gridando a squarciagola il suo entusiasmo nel portare a termine la sua missione.

seem to play with bombs and B-52 bombers as if they were toys. General Ripper, who sets the action in motion, is an obsessive-maniac who leads his men to believe that the USSR has attacked an American base, with a view to prompting the US President to launch the first nuclear strike on the Soviets. Accordingly, bombers are instructed to proceed towards the USSR and launch "the bomb" onto Soviet territory. Troops are sent to stop Ripper, but, in the battle which follows between different regiments of American soldiers, Ripper himself, who is the only person to know the code which could stop the bombers, commits suicide rather than reveal the code.

The climax takes place in a sort of "War Room", which resembles a poker table, where the leading military and civilian figures discuss, first, how to call back the bombers, and, when this appears impossible, how to "survive" after the obvious Soviet retaliation. It is in the final sequence (Video 2 above) that Dr Strangelove (Peter Sellers), a mad scientist obviously coming from Nazi experiences, is called in to explain his "plan" to save a limited number of Americans who could go on to procreate. The verbal exchanges taking place in the War Room show the apparent logic of a whole system designed to "keep a balance between superpowers" and yet supremely illogical in its inability to provide alternatives once it is set in motion.

The supreme irony of the War Room sequences is matched by what is happening on the B-52 plane carrying the "bombs" (Video 4 above). Here, we see the bombs themselves, carrying the marks "Nuclear Warhead - Handle with care", but also, in handwriting, "Hi there!" and "Dear John". The crew is unaware of what is really going on (which the audience fully knows) and this adds to the sense of dramatic irony. Captain Kong (notice his name), wearing a cowboy hat, finally rides one of the bombs out of the plane towards the ground, crying out his enthusiasm for accomplishing his mission. All through the sequence we hear drums and trumpets playing, as if we were watching the Cavalry coming to the rescue in a Western film.

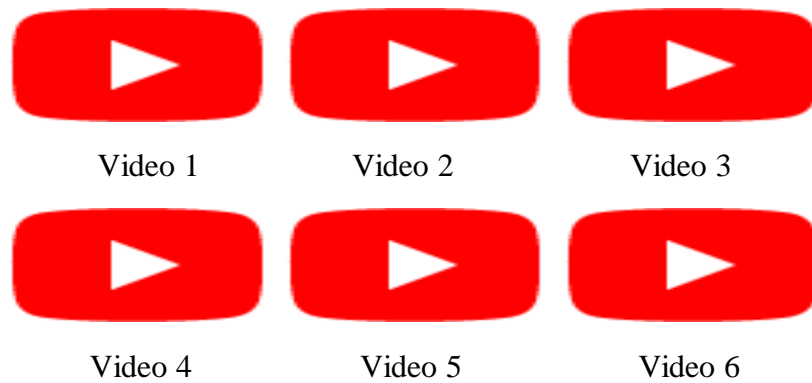
Per tutta la sequenza udiamo tamburi e trombe, come se stessimo guardando la Cavalleria che arriva in soccorso in un film western.

Ma questa cupa ironia non finisce qui. La sequenza finale (Video 5) è una visione aerea dell'esplosione della bomba, accompagnata da una serena canzone ("We'll meet again" - "Ci ritroveremo"), le cui parole sono in netto contrasto con l'orrore a cui stiamo assistendo. (Questa canzone era un grosso successo dell'epoca della Seconda Guerra Mondiale, popolare sia tra gli uomini che andavano al fronte sia tra le loro famiglie nell'ansiosa attesa del loro ritorno.) La scelta da parte di Kubrick della musica per questa scena finale è coerente con il tono sarcastico, e tuttavia terrificante, dell'intero film: l'incoerenza tra la colonna sonora e le immagini sullo schermo è un esempio magistrale della "dissonanza" attraverso la quale agli spettatori viene impedito di identificarsi pienamente con gli eventi mostrati, sollecitandoli invece a "mettere in pausa" il loro coinvolgimento emotivo a favore di un'attenzione alle questioni morali in causa. (Vedremo parecchi altri esempi dell'uso della musica da parte di Kubrick a questo scopo.)

"Decisi di trattare la storia come una commedia da incubo. Seguendo questo approccio, scoprii che non interferiva mai con la presentazione di argomenti ben strutturati. Nello scegliere il lato incongruo, mi sembrò essere meno stilizzato e più realistico di qualsiasi trattamento cosiddetto serio e realistico, che invece è più stilizzato della vita stessa a causa dell'attenta esclusione del banale, dell'assurdo, e dell'incongruo. Nel contesto di un'imminente distruzione del mondo, l'ipocrisia, il malinteso, l'impudicizia, la paranoia, l'ambizione, l'eufemismo, il patriottismo, l'eroismo, e persino la ragionevolezza possono evocare una macabra risata." Stanley Kubrick (Nota 10)

But the supremely dark irony doesn't stop here. The final sequence (Video 5 above) is an aerial view of the bomb exploding, while we hear a calm, relaxed song ("We'll meet again"), whose lyrics are in sharp contrast with the horror we are watching. (This song was a favourite of the World War II era, both with men going off to fight and with their families anxiously waiting for them to come back.) Kubrick's choice of music for the final scene is coherent with the sarcastic yet terrifying tone of the whole film: the mismatching of the musical score with the images on the screen is a masterful example of the "dissonance" through which the audience is prevented from fully identifying with the pictured events, and is thus prompted to "pause" their emotional involvement in favour of a consideration of the moral issues involved. (We shall see several other examples of Kubrick's use of music for such purposes.)

"I decided to treat the story as a nightmare comedy. Following this approach, I found it never interfered with presenting well-reasoned arguments. In culling the incongruous, it seemed to me to be less stylized and more realistic than any so-called serious, realistic treatment, which in fact is more stylized than life itself by its careful exclusion of the banal, the absurd, and the incongruous. In the context of imminent world destruction, hypocrisy, misunderstanding, lechery, paranoia, ambition, euphemism, patriotism, heroism, and even reasonableness can evoke a grisly laugh." Stanley Kubrick (Note 10)



Full metal jacket (1987)

Come parecchi altri registi della "New Hollywood", anche Kubrick si interessò alla guerra del Vietnam, che è illustrata in *Full metal jacket*. Tuttavia, ancora una volta, ciò che interessava di più a Kubrick non era il versante politico della guerra, nè il suo particolare significato sociale e culturale per una generazione di cineasti e di spettatori. I riferimenti ad uno specifico evento storico servono semplicemente, ancora una volta, come necessario sfondo ad una più ampia riflessione filosofica sulla guerra come orrenda espressione patologica della condizione umana.

Ciò non significa che Kubrick non fosse desideroso di fornire degli sfondi realistici alla sua interpretazione della guerra del Vietnam. Il film è chiaramente diviso in due parti principali, la prima delle quali riguarda l'addestramento dei soldati in America prima del loro trasferimento sul campo delle operazioni militari, e la seconda che si focalizza sull'effettiva esperienza del conflitto da parte degli stessi soldati nel Vietnam. Anche se i due contesti sono diversi, c'è un senso di continuità nel film, in quanto entrambe le parti denunciano il violento sistema alla base sia del campo di addestramento in America che sul campo di battaglia vietnamita.

La violenza estrema è già pienamente mostrata quando assistiamo al Sergente Hartman che si rivolge alle sue reclute, o piuttosto, che le insulta con un profluvio impressionante di parole e gesti volgari (Video 1 qui sopra). Chiaramente, lo scopo del sergente è di umiliare i suoi uomini con il doppio intento di cancellare la loro personale identità e libero arbitrio e di trasformarli in macchine da guerra efficienti ed irrazionali (o piuttosto non-razionali). Non risparmia nessuna

Like several other "New Hollywood" directors, Kubrick, too, took an interest in the Vietnam War, which is portrayed in Full Metal Jacket. However, once again, what mostly interested Kubrick was not the political side of this war, nor its particular social and cultural meaning for a generation of both filmmakers and viewers. References to a specific historical event simply work, once again, as the necessary background to a wider, more philosophical reflection on war as a horrific pathological expression of the human condition.

This is not to say that Kubrick was not keen on providing realistic backgrounds to his interpretation of the Vietnam War. The film is clearly divided into two major parts, the first dealing with the training of soldiers in America before their transfer to the field of military operations, and the second focussing on the actual experience of the conflict by the same soldiers in Vietnam. Although the settings are different, there is a sense of continuity in the film, as both parts expose the basic violent system in operation both at the training camp in America and in the Vietnamese battlefield.

Extreme violence is already in full view as we witness Sergeant Hartman addressing conscripts, or rather, abusing them with an amazing amount of vulgar words and gestures (Video 2 above). Clearly, the Sergeant's purpose is to debase his men with the double intent to cancel their personal identity and free will and to transform them into efficient, irrational (or rather, non-rational) killing

minaccia o insulto allo scopo di distruggere in loro ogni senso di umanità. Il suo disgustoso intento di minaccia raggiunge l'apice quando fa di un soldato sovrappeso e un po' ritardato, che lui chiama "Palla di lardo", l'obiettivo principale della sua violenza (il che porterà poi questo soldato ad uccidere sia il sergente che se stesso). Il Vietnam è lontano, eppure sperimentiamo già la vittimizzazione dell'uomo da parte dei suoi simili, e la violenza con cui questa disintegrazione dell'animo umano viene portata avanti dal sistema.

Tuttavia, questa violenza sistematica è accompagnata da altri segnali ambigui. Il principale personaggio del film (o piuttosto quello su cui il film maggiormente si concentra, poichè si tratta soprattutto di un'esperienza collettiva), il soldato Joker (Matthew Modine) porta addosso un distintivo col simbolo della pace mentre allo stesso tempo ha le parole "Born to kill" ("Nato per uccidere") scritte sul suo elmetto. Quando un aggressivo ufficiale gli chiede di spiegargli il motivo di questi simboli contrastanti, Joker dice, "E' qualcosa che riguarda il dualismo dell'uomo, signore!". Così vediamo che il contesto militare è particolarmente adatto a denunciare l'ambiguità della condizione umana, che è una delle ragioni del fondamentale fallimento degli uomini nel dare un senso alla loro stessa "umanità". Questo è lo stesso soldato che in un'intervista poco più tardi dirà che "volevo vedere l'esotico Vietnam, il gioiello dell'Asia sud-orientale. Volevo incontrare persone interessanti e stimolanti di un'antica cultura, e ucciderli".

Uno stacco piuttosto repentino muove l'azione dal campo di addestramento all'effettivo scenario di guerra nel Vietnam. E' qui che il ritratto del campo di battaglia ci colpisce in quanto è cos' diverso da altri film sul Vietnam. Invece di mostrarci delle battaglie nei paesaggi tipici della giungla tropicale, l'ambientazione in questo caso è una specie di città di cemento abbandonata, chiaramente sconvolta dalle esplosioni, dove i soldati si muovono tra i resti della civiltà umana (Video 3). La scena è al contempo una ricostruzione realistica e dettagliata di un paese devastato e, paradossalmente, l'illustrazione astratta di un ambiente di guerra non identificabile, e che appare così lontano da una tipica scena vietnamita. Questo sfondo realistico e

machines. He spares no threats or insults in order to destroy all sense of humanity in them. His revolting, menacing intent reaches its climax as he makes an overweight, dim-witted soldier, whom he nicknames "Gomer Pyle", the primary target of his violence (which will later lead the abused soldier to kill both the Sergeant and himself). Vietnam is far away, yet we already experience the victimization of man by the hands of his fellow men, and the violence with which this disintegration of the human self is carried out by the system.

Yet this systematic violence is accompanied by other ambiguous signals. The main character in the film (or rather the one the film mostly focuses on, since this is much more a choral experience), Private Joker (Matthew Modine) is shown to wear a peace-symbol button while having the words "Born to kill" scribbled on his helmet. When an aggressive officer asks him to explain the reason for these contrasting symbols, Joker says, "It's something about the duality of man, sir!". Thus we see that the military setting is particularly suitable to expose the ambiguity of the human condition, which is one of the reasons for the ultimate failure of humans to make sense of their own "humanity". This is the same soldier who in an interview will later say that he "wanted to see exotic Vietnam, the jewel of South-East Asia. I wanted to meet interesting, stimulating people of an ancient culture, and kill them".

A rather abrupt cut moves the action from the training camp to the actual war scene in Vietnam. It is here that the portrayal of the battlefield startles us as so different from other Vietnam films. Rather than showing battles going on in the typical landscape of the tropical jungle, the setting here is a sort of abandoned concrete city, clearly ravaged by explosions, where soldiers move among the debris of human civilization (Video 3). The scene is both a realistic, detailed recreation of a ravaged country and, at the same time and quite paradoxically, an abstract depiction of an unidentifiable war setting, which looks

nello stesso tempo astratto chiarisce ancora una volta che l'intenzione di Kubrick non è in realtà di trattare la guerra nel Vietnam quanto di esplorare quello che l'uomo riesce e non riesce a fare in una situazione di guerra.

Girati per la maggior parte in notturna, il film ci mostra gli orrori della guerra ma raggiunge il suo secondo apice quando i soldati sparano finalmente ad un cecchino - che si dimostra essere una ragazzina (fine del Video 3). Joker si ritrova a guardare la ragazza agonizzante che lo implora ripetutamente, "Uccidimi" Uccidimi!" (Video 4). Assistiamo al terribile dilemma di Joker, posto di fronte al ruolo di dispensare la vita o la morte, finchè, in un sussulto di pietà, alla fine le spara, uccidendola. Questa è la prima volta che Joker uccide qualcuno (nonostante tutto il suo precedente addestramento, è un soldato fallito) e uccide la ragazza per compassione, non per odio.

La scena finale (Video 5) fornisce un altro esempio impressionante sia della cupa ironia che è uno dei toni portanti del film, sia del realismo nel fronteggiare il dualismo della vita e della morte, dell'amore e dell'odio: alla fine della giornata, mentre i soldati marciano e cantano una canzone di Topolino, udiamo la voce di Joker: "Sono proprio contento di essere vivo, tutto d'un pezzo, e prossimo al congedo. Certo, vivo in un mondo di merda, questo sì - ma sono vivo, e non ho più paura".

Come vedremo, il tema della "guerra" è solo una delle dimensioni di un più generale atteggiamento di Kubrick: la futilità della guerra si svela anche nel fatto che qualunque piano faccia l'uomo, e per quanto tenti di controllarlo con tutte le sue forze, esso è soggetto al destino e al caos, e questi fallimenti testimoniano la sua fragilità, che è in fondo incarnata nella stessa condizione umana.

Fine della Prima parte. [Vai alla Seconda parte](#)

so removed from any typical Vietnam scene. This realistic yet abstract background once again makes it clear that Kubrick's intent is not really to deal with the Vietnam war but rather to explore what man can and cannot do in a war situation.

Filmed mostly at night-time, the film shows the horrors of war but reaches its second climax when the soldiers eventually shoot down a sniper - who turns up to be a young girl (end of Video 3). Joker finds himself watching the agonizing girl who repeatedly implores him, "Shoot me! Shoot me!" (Video 4). We witness Joker's terrible dilemma, as he faces his role in dispensing life or death, until he feels a surge of pity and finally shoots her dead. This is the first time that Joker kills somebody (despite all his previous training, he fails as a soldier) and he shoots the girl out of compassion, not hatred.

The ending scene (Video 6) provides another powerful example of both the dark irony which is one of the key tones of the film and the realism of facing the duality of life and death, of love and hate: at the end of the day, as the soldiers march and sing to the tune of a "Micky Mouse" song, we hear Joker's voice: "I'm so happy that I'm alive, and in one piece. I'm in a world of shit, yes, but I am alive, and I am not afraid".

As we shall later see, the "war" theme is just one dimension of a more general attitude on Kubrick's part: the futility of war also shows in the fact that whatever plans man makes, and however hard he tries to control them, they are subject to fate and chaos, and such failures are witness to his frailty, which is ultimately embodied in the human condition itself.

End of Part 1. [Go to Part 2](#)

Note/Notes

- (1) Duncan P. 2002. [*The Pocket Essential Stanley Kubrick*](#), Pocket Essentials, Harpenden, p. 10.
- (2) Jacobs D. ["Cinematic components fuel Stanley Kubrick's "2001: A Space Odyssey" "](#), *Plot & Theme*, p. 1.
- (3) Falsetto M. 2001. [*Stanley Kubrick. A narrative and stylistic analysis*](#), Praeger, Westport and London, p. XIX.
- (4) Falsetto, cit., p. XI.
- (5) Munday R. 2018. ["The Kubrick Cinematic Universe Method"](#), *Essais*, Hors-série, 4, p. 141.
- (6) Jacobs D., cit., p. 9.
- (7) Munday, cit., p. 151.
- (8) Jacobs D. ["The Horrorshow Sinny "A Clockwork orange": Stanley Kubrick's subversive defense of free will"](#), *Plot & Theme*, p. 4.
- (9) Phillips G.D., Hill R. 2002. [*The encyclopedia of Stanley Kubrick*](#), Facts On File, N.Y., p. 139.
- (10) Walker A. [*Stanley Kubrick, Director: A visual analysis*](#), p. 190.



info@cinemafocus.eu