

Stanley Kubrick:
visualizzare i dilemmi della
condizione umana
Seconda parte

*Stanley Kubrick:
visualizing the plight of human
existence
Part 2*

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)

8. L'individuo e il sistema sociale: la scelta e il libero arbitrio

8. The individual and the social system: choice and free will



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

Abbiamo già discusso la visione della guerra da parte di Kubrick non solo nei termini di un generico pacifismo ma anche come l'estremo contesto in cui l'ingiustizia sociale è portata alle sue più orrende conseguenze, e l'individuo diventa l'oggetto delle forme più radicali dell'abuso di potere. Così la guerra diventa il simbolo della tensione sempre presente tra l'individuo, con i suoi diritti e il suo libero arbitrio, ed un sistema sociale che ha i suoi propri obiettivi e disprezza la libertà

We have already discussed Kubrick's view of war not just in terms of generic pacifism but also as the extreme context in which social injustice is carried to its most horrific consequences, and the individual becomes the object of the most radical forms of power abuse. Thus war becomes the symbol of the ever-present tension between the individual, with her/his rights and free will, and a social system which has its own agenda and objectives

di scelta individuale a favore del mantenimento di interessi sociali e di classe.

Questo totale smarrimento del senso di giustizia è al centro di *Orizzonti di gloria*, non solo nelle drammatiche sequenze nelle trincee, ma anche, ed in modo forse ancora più efficace, nella presentazione dell'altro lato della guerra, il quartier generale dove il Generale Broulard e il Luogotenente Roget discutono della vita e della morte dei loro uomini mentre pranzano nell'elegante salone di un sontuoso palazzo - nessuna scena potrebbe essere più lontana dal fronte, dove le vite degli uomini sono trattate come pedine da spostare come su una scacchiera. La sequenza qui sopra mostra il generale e il luogotenente che fanno commenti cinici su un'azione suicida che ha causato una strage di soldati, e in cui, tuttavia, "nessun uomo è morto in maniera splendida" e "senza traccia di cattivo gusto". Quando il Colonnello Dax (Kirk Douglas) entra nella stanza, Roget lo loda perchè i suoi uomini "sono morti molto bene" - anche se subito dopo viene contraddetto da Broulard, che dice a Roget che dovrà sottoporsi ad un'inchiesta riguardo alla sua decisione di ordinare all'artiglieria di fare fuoco sui suoi stessi uomini durante questa azione infame. Il cinismo e l'ipocrisia del generale aumentano quando offre a Dax il posto del Luogotenente Roget, "una soluzione che avete pianificato con così gran cura". Al rifiuto di Dax, che descrive Broulard come "un vecchio degenerato e sadico", Broulard lo accusa di sentimentalismo e di idealismo - una dimostrazione vivida di come i valori umani possano facilmente essere sfregiati e sovvertiti a beneficio di un sistema ingiusto e crudele.

and disregards individual freedom of choice in favour of well-preserved social and class interests.

This total miscarriage of justice is portrayed in Paths of glory, not only in the dramatic sequences in the trenches, but also, and perhaps even more forcefully, in presenting the other side of war, the headquarters where General Broulard and Lieutenant Roget discuss men's life and death while having dinner in the elegant setting of a majestic palace - no image could be farther removed from the war front where men's lives are treated as pawns to be deployed as if on a chessboard. The sequence above shows the general and the lieutenant cynically commenting on a suicidal action which resulted in a massive life toll, where, however, "no man died wonderfully" and "with no bad taste". When Colonel Dax (Kirk Douglas) enters the room, Roget praises him because his men "died very well" - only to be quickly dismissed by Broulard, who tells Roget that he will have to face an inquiry on his decision to order the artillery to fire on his own men during the infamous attack. The cynicism and hypocrisy of the General get even stronger when he offers Dax Lieutenant Roget's job, "a solution you have been so very carefully planned for". As Dax refuses, calling Broulard "a degenerate, sadistic old man", Broulard accused him of sentimentality and idealism - a poignant demonstration of how human values can be easily defaced and subverted for the benefit of an unjust and cruel system.



Video 1



Video 2

Barry Lyndon (1975)

In un'altra, ancora più pessimista, visione della società degli uomini, in *Barry Lyndon* Kubrick descrive l'ascesa e la caduta di un avventuriero nell'Europa del XVIII secolo. Le immagini che raccontano questa storia sono tra le più intense di Kubrick, e quelle forse più attentamente progettate

In another, even more pessimistic view of human society, in Barry Lyndon Kubrick describes the rise and fall of an adventurer in 18th century Europe. The images that frame this story are among Kubrick's finest and most carefully designed (Video 1 above shows an

(il Video 1 qui sopra mostra proprio un esempio di una messa-in-scena influenzata dalla pittura); queste immagini ci mostrano bellissimi giardini e sontuose dimore, trasmettendo il senso di paesaggi pianificati fino all'ultimo dettaglio nel tentativo di piegare la natura ai voleri dell'uomo - per poi scoprire che questi magnifici paesaggi sono al contrario il contesto di una società corrotta e ingiusta.

example of mise-en-scene influenced by painting); they show beautiful gardens and impressive mansions, conveying the sense of landscapes planned in the utmost detail in an attempt to shape nature according to man's wishes - only to find out that these magnificent landscapes are in fact the settings of a corrupted, unjust society.

In questo mondo, dove la nobiltà per nascita costituisce la sola fonte di potere, Barry (Ryan O'Neal) tenta disperatamente di trovare il suo posto con tutti i mezzi: nel Video 2, lo troviamo mentre inizia la sua nuova professione di giocatore d'azzardo, "decidendo, da questo momento e per sempre, di vivere una vita da gentiluomo". Di nuovo, la messa-in-scena, col suo uso di luci naturali dalle candele e con una dolce, pacata musica sullo sfondo, illustra in modo accurato l'ordine tutto di superficie di una società dove di fatto le regole sono dettate dall'ingiustizia sociale e da una distribuzione diseguale del potere.

In this world, where nobility of birth counts as the only primary source of power, Barry (Ryan O'Neal) desperately tries to find a place of his own by all sorts of means: in Video 2, we find him taking up a new profession as a gambler, "resolving, thenceforward and forever, to live the life of a gentleman". Again, the mise-en-scene, with its use of natural lights from candles and the soft, peaceful music played in the background, carefully illustrates the surface orderliness of a society where in fact social injustice and unequal power distribution are the rules.

Nonostante i suoi sforzi di dare la scalata a migliori posizioni sociali e di sollevarsi così facendo al di sopra delle sue origini borghesi, Barry è destinato al fallimento: se, da un lato, cerca di sfruttare e di sovvertire il sistema, dall'altro lato non gli è possibile goderne i benefici, e questa contraddizione causerà la sua rovina finale. Di fronte al fascino dell'alta società Barry si rivela una figura tragica, l'immagine di un uomo che, ancora una volta, come il soldato Joker in *Full metal Jacket*, è vittima del suo stesso dualismo: è un misto di onestà e doppiezza, di valore e stupidità, e i suoi sforzi sono basati sull'intelligenza e sulla fortuna, sulla manipolazione come sull'ingenuità. Attraverso la sua ricerca e la sua accettazione di standard sociali superiori, Barry perde la sua libertà individuale e, con essa, i suoi ideali e la sua stessa qualità umana.

Despite his efforts to climb the social ladder and rise up above his middle-class origins, Barry is destined to failure: if, on the one hand, he tries to exploit and subvert the system, on the other hand he cannot enjoy its benefits, and this contradiction causes his final downfall. Against the glamour of high society Barry stands out as a tragic figure, the image of a man who, once again, as Private Joker in Full metal Jacket, is victim of his own duality: he is a mixture of honesty and deceit, of valor and stupidity, and his efforts are based on intelligence and good luck, manipulation and naiveté. Through his pursuit and acceptance of higher social standards, Barry loses his individual freedom and, with it, his ideals and his very basic human quality.

"La visione del diciottesimo secolo in Barry Lyndon, al di sotto della bellezza di superficie delle immagini, è in definitiva negativa. Il film dipinge il ritratto di una società che dà valore a ricchezza, posizione, matrimoni di convenienza, filosofia, arte, musica, bei vestiti, grandi architetture e buona educazione. Ma mentre ha raggiunto ciò che molti considerano l'apogeo della civiltà, questa società ha perso la sua energia, la sua passione e intensità ... non importa tanto quanto un periodo riesce a

"Barry Lyndon's view of the eighteenth century, beneath the surface beauty of the image, is ultimately a negative one. The film paints a portrait of a society that values wealth, position, marriages of convenience, philosophy, art, music, fine clothes, grand architecture and good breeding. But while achieving what many consider an apogee of civilization, this society has lost its energy, passion and intensity ... it matters little what

realizzare, se nel processo perdiamo componenti essenziali dell'umanità come le emozioni e il libero arbitrio." (Nota 1)

an era may accomplish, if in the process we lose such essential components of humanity as emotion and free will." (Note 1)



Video 1



Video 2

Arancia meccanica/A clockwork orange (1971)

Lo scontro tra l'individuo e il sistema sociale non è forse meglio illustrato che in *Arancia meccanica*. In questo film ci viene dapprima presentato Alex (Malcolm McDowell), un giovane "i cui interessi principali sono la violenza, lo stupro e Beethoven", e ne seguiamo le imprese in una successione di azioni ultra-violente e perverse, finché viene incarcerato e scelto per un esperimento ironicamente chiamato "La cura Ludovico" (Video 1 qui sopra). E' a questo punto che la violenza sociale e istituzionalizzata si dimostra non meno potente e pericolosa della violenza individuale. Come spieghiamo nel Laboratorio interattivo [Emozioni e generi cinematografici: dagli atteggiamenti alle aspettative](#), Alex viene sottoposto "ad una specie di pesante condizionamento attraverso cui dovrebbe essere "curato" in modo da fargli provare disgusto per i suoi stessi vizi: la violenza, il sesso - e Beethoven. In questa sequenza vediamo in che cosa consiste la "cura": obbligare Alex a guardare orribili scene di violenza ... mentre ascolta la musica di Beethoven. La "cura" è altrettanto terrificante e violenta dei crimini di Alex. L'orrore è rafforzato dall'associazione (tragicamente ironica) dell'"Ode alla gioia" di Beethoven con le immagini sullo schermo - Alex viene gradualmente condizionato, non solo a superare i suoi istinti violenti, ma a diventare una macchina (un'"arancia meccanica") estirpandogli ciò che l'aveva reso umano - il suo amore per la musica di Beethoven.

Il controllo magistrale, da parte di Kubrick, sia delle immagini che della musica riescono a equiparare la violenza di Alex alla violenza istituzionale della "cura Ludovico". Gli spettatori inorridiscono alla vista della violenza perpetrata su Alex come erano inorriditi alla vista dei crimini di Alex stesso. I loro atteggiamenti vengono accuratamente sollecitati dal film, in modo da porli

The clash between the individual and the social system is perhaps no more clearly defined as in A clockwork orange. In this film we are first introduced to Alex (Malcolm McDowell), a young man "whose main interests are violence, rape and Beethoven", and we follow his feats in a succession of ultra-violent, perverse actions, until he is jailed and chosen for an experiment ironically called "The Ludovico treatment" (Video 2 above). It is at this stage that social, institutionalised violence is shown to be no less powerful and harmful than individual violence. As we explained in the Interactive workshop [Emotions and film genres: from attitudes to expectations](#), Alex is subjected to "a sort of hard conditioning through which he should be "treated" in order to make him loathe his very vices: violence, sex - and Beethoven. In this excerpt we see what the "treatment" consists of: obliging Alex to watch horrible scenes of violence ... while listening to Beethoven's music. The "treatment" is as terrifying and violent as Alex's crimes. The horror of it is heightened by the (tragically ironic) association of Beethoven's "Ode to joy" with the images on the screen - Alex is gradually conditioned, not just to overcome his violent instincts, but to become a machine (a "clockwork orange") by "extirpating" what made him human - his love of Beethoven's music.

Kubrick's masterful control of both images and sound manage to equate Alex's violence with the institutional violence of the "Ludovico treatment". Viewers are horrified at the sight of the violence perpetrated on Alex as they were at the sight of Alex's own crimes. Their attitudes are carefully elicited by the movie, so that they quickly engage in a basic moral dimension: is it allowed to turn a human being into a machine,

di fronte ad una dimensione morale fondamentale: può un essere umano essere trasformato in una macchina, anche se una macchina "buona"? Si può estirpare da un uomo il suo libero arbitrio, insieme ai suoi istinti più pericolosi? Quando un uomo cessa di essere un essere umano? L'orrore di *Arancia meccanica*, che è era quasi insopportabile nella prima parte del film, diventa un'altra specie di orrore quando ad Alex viene strappata la sua fondamentale essenza umana. Per tutto il film, gli spettatori vengono investiti dalla violenza, ma Kubrick è attento a lasciarli abbastanza "distanti" da ciò che accade sullo schermo in modo che possano indirizzare le loro emozioni verso considerazioni morali più profonde.

Come abbiamo detto, Kubrick non fu mai molto disposto ad offrire interpretazioni dei suoi film. Tuttavia, nel caso di *Arancia meccanica*, disse:

"La storia funziona, naturalmente, a diversi livelli: politico, sociologico, filosofico, e - cosa ancora più importante - ad una specie di livello psicologico-simbolico "da sogno" ... Alex simbolizza l'uomo nel suo stato naturale, il modo in cui sarebbe se la società non gli imponesse i suoi processi "civilizzatori". Ciò a cui reagiamo in modo subconscio è il suo senso incolpevole della libertà di uccidere e stuprare, e il fatto di vederci nel nostro stato selvaggio e naturale, ed è da questo sguardo fugace sulla vera natura dell'uomo che deriva il potere della storia ... L'uomo non è un nobile selvaggio, è un ignobile selvaggio. E' irrazionale, brutale, debole, stupido, incapace di essere obiettivo su qualunque cosa in cui siano coinvolti i suoi interessi ... Ma in questo film avete un esempio di come le istituzioni sociali possano impazzire. Ovviamente le istituzioni sociali poste di fronte al problema della legge e dell'ordine possono scegliere di diventare oppressive in modo grottesco. Il film mostra due posizioni estreme: mostra Alex nel suo stato pre-civilizzato, e la società che commette un male peggiore nel tentativo di curarlo ..." (Nota 2)

9. Il destino, i progetti e i fallimenti dell'uomo

albeit a "good" one? Can free will be extirpated from a man together with his harmful instincts? When does a man cease to be a human being? The horror of A clockwork orange, which was almost unbearable in the first part of the movie, becomes a different sort of horror when Alex is stripped of his basic human essence. All through the movie, viewers are struck with violence, but Kubrick is careful to leave them enough "distance" from what happens on the screen so that they can turn their emotions into deeper moral considerations.

As we said, Kubrick was never very keen on offering interpretations of his own films. However, in the case of A clockwork orange, he said:

"The story functions, of course, on several levels: political, sociological, philosophical, and - what's most important - on a kind of dream-like psychological-symbolic level ... Alex symbolizes man in his natural state, the way he would be if society did not impose its 'civilizing' processes upon him. What we respond to subconsciously is Alex's guiltless sense of freedom to kill and rape, and to be our savage, natural selves, and it is in this glimpse of the true nature of man that the power of the story derives. . . . Man isn't a noble savage, he's an ignoble savage. He is irrational, brutal, weak, silly, unable to be objective about anything where his own interests are involved ... But in this movie you have an example of social institutions gone a bit berserk. Obviously social institutions faced with the law-and-order problem might choose to become grotesquely oppressive. The movie poses two extremes: it shows Alex in his precivilized state, and society committing a worse evil in attempting to cure him ..." (Note 2)

9. Fate, human plans and human failures



Barry Lyndon (1975)

Il tema del conflitto tra il sistema sociale e l'individuo è strettamente legato al ruolo che il destino gioca nelle vicende umane, specialmente quanto gli uomini tentano di elaborare piani complessi che, il più delle volte, sono semplicemente destinati al fallimento. - spesso il fallimento è causato dagli uomini stessi, attraverso la loro incapacità o inefficienza, e, in altri casi, dai giochi che il destino orchestra contro di loro.

Abbiamo già visto che i progetti di Barry Lyndon che egli cerca di realizzare per tutta la vita, lo portano alla fine al fallimento totale. Il film è molto chiaro nel sottolineare l'ascesa e la caduta che sono fatti distintivi di molte vite umane: all'inizio del film (Video 1 nella sezione precedente), e facendo riferimento ad un espediente narrativo che era molto comune nei romanzi del XVIII secolo, veniamo introdotti alla prima parte con una didascalia: "Con quali mezzi Redmond Barry si conquistò lo stile e il titolo di Barry Lyndon". Quando Barry sembra vedere realizzarsi i suoi sogni, siamo introdotti alla seconda parte, con un'altra didascalia: "[Questa parte] contiene un resoconto delle sfortune e dei disastri che capitarono a Barry Lyndon". Nel Video qui sopra, ci vengono mostrati alcuni esempi di declino delle sue fortune: viene trattato con freddezza e quasi con risentimento dai suoi "pari" nobiliari (un segnale che la sua scalata ai massimi livelli della società è fallita), è sommerso di conti e di debiti, mutui e assicurazioni, che la Contessa sua moglie non è in grado di pagare, e alla fine lo vediamo su una barca, con il suo cane e il suo amato figlio (che presto perderà in un tragico incidente).

Barry si è sforzato duramente di raggiungere la classe sociale più alta - si è arruolato, ha disertato, si è arruolato nell'esercito nemico, ha lavorato come spia, poi nel contro-spionaggio, ha fatto i soldi come giocatore d'azzardo, ed è persino riuscito a sposare la Contessa Lyndon - ma alla fine i suoi sforzi, insieme alle sue debolezze, lo portano al fallimento ... un perdente nato, che lotta

The theme of the conflict between the social system and the individual is strictly linked with the role that fate plays in human stories, especially when men try to elaborate complex plans that, more often than not, are simply doomed to failure - often the failure is brought about by men themselves, through their inability or ineffectiveness, and, at other times, by the games that fate plays against men.

We have already seen that Barry Lyndon's plans, which he tries to carry out throughout his life, eventually lead him to disaster. The film is very clear in establishing the rise and fall inherent in many human lives: at the beginning of the film (Video 1 in the previous section), and making reference to a narrative device which was very common in 18th century novels, we are introduced to the first part with a title card which reads, "By what means Redmond Barry acquired the style and title of Barry Lyndon". When Barry seems to see his dreams fulfilled, we are then introduced to the second part, with a title card which reads, "Containing an account of the misfortunes and disasters which befell Barry Lyndon". In the Video above, we are shown some examples of his declining fortune: he is treated with coldness and even resentment by his "noble peers" (signalling that his climbing of the social ladder has failed), he is flooded with bills and debts, mortgages and insurances, which his wife the Countess is unable to pay, and we finally see him on a boat, with a dog and his beloved son (whom he will soon lose in a tragic accident).

Barry has tried hard to reach the highest class of society - he joined an army, defected, joined the opposite army, worked as a spy, then as a counter-spy, made money as a gambler, and even managed to marry the Countess Lyndon - but in the end his own efforts, combined with his weaknesses, lead him to his failures ... a born loser, struggling for survival in a cruel world, and in so doing, losing his individual

per la sopravvivenza in un mondo crudele, e così facendo perde la sua dignità personale. E alla fine, tutto ciò che gli rimane sono le tracce lasciate da un qualunque altro uomo sul palcoscenico della vita: l'epilogo, che Kubrick trasse dal romanzo originale del 1844 di William Makepeace Thackeray, dice, "Fu durante il regno di Giorgio III che vissero e combatterono questi personaggi. Buoni o cattivi, belli o brutti, ricchi o poveri, ora sono tutti uguali".

dignity. And in the end, all that remains are the traces left by just another man on the stage of life: the final epilogue, which Kubrick took from the original 1844 novel by William Makepeace Thackeray, reads, "It was in the reign of George III that these personages lived and quarrelled. Good or bad, handsome or ugly, rich or poor, they are all equal now".



Video 1



Video 2

Lolita (1962)

Un destino simile attende i progetti del Professor Humbert (James Mason) per conquistare tutta per sé *Lolita*, una giovane adolescente sexy. Nel Video 1 qui sopra, lo vediamo alla ricerca di una stanza da affittare, mentre gli viene fatta visitare una casa da Charlotte (Shelley Winters), la padrona di casa, quando viene colpito dall'improvvisa apparizione della figlia di Charlotte, Lolita (Sue Lyon). Folgorato da questa visione, Humbert decide subito di prendere in affitto la stanza, e in una sarcastico battuta, Charlotte gli chiede che cosa lo abbia fatto decidere così in fretta: "Qual è stato il fattore decisivo? Il mio giardino?".

A similar fate awaits Professor Humpert (James Mason)'s plans in securing Lolita, a young, sexy teenager all for himself. In Video 1 above, we see him looking for a room to rent, being shown around a house by Charlotte (Shelley Winters), the landlady, and finally being struck by the sudden appearance of Charlotte's daughter Lolita (Sue Lyon). At this sight, Humpert immediately decides to take the room, and we are treated to a sarcastic line of dialogue, as Charlotte asks him what made him decide so quickly: "What was the decisive factor? My garden?".

Come in *Barry Lyndon*, la storia di Humbert comprende un'ascesa e una caduta. Nella prima parte del film, siamo testimoni dei suoi piani - prima si accontenta di fare fantasie sulla ragazza, nutrendo la sua passione con la contemplazione "della duplice natura di questa ninfetta, forse di ogni ninfetta, questo misto nella mia Lolita di una natura infantile tenera e sognante e di una specie di misteriosa volgarità", poi sposa Charlotte in modo da rimanere il più possibile vicino a Lolita, quindi progetta di uccidere Charlotte, e infine festeggia la sua morte in un incidente d'auto, per poi riportare a casa Lolita da un campeggio estivo senza dirle nulla della morte della madre - andando a vivere con lei, e facendosi passare per "padre e figlia" se necessario ... Questo equivale ad una specie di "viaggio psico-sessuale" il cui scopo principale è la gratificazione della propria infatuazione - dipinta nel film con un cupo, sarcastico senso dell'umorismo.

As in Barry Lyndon, Humpert's story includes a rise and a fall. In the first part of the film, we witness his plans - first contenting himself with fantasizing about the girl, nurturing his lust by contemplating the "twofold nature of this nymphet, of every nymphet perhaps, this mixture in my Lolita of tender, dreamy childishness and a kind of eerie vulgarity", then marrying Charlotte in order to be as near as possible to Lolita, planning to murder Charlotte, and celebrating her death in a car accident, bringing Lolita back from a summer camp without telling her of her mother's death, and finally living with her, disguising them as "father and daughter" if necessary ... This amounts to a sort of a "psycho-sexual journey" whose main purpose is the gratification of one's infatuation - portrayed with a dark, sarcastic sense of humour.

Una volta raggiunto l'oggetto del suo desiderio, tuttavia, i piani di Humbert cominciano a sgretolarsi, quando incontra un concorrente - un maestro nel mascheramento, Quilty (Peter Sellers), che va pure alla conquista di Lolita, e che comparirà più volte nel film, riuscendo alla fine a fuggire insieme a Lolita da un ospedale. Ma il totale fallimento di Humbert non è causato principalmente dalla concorrenza di Quilty, quanto dalla sua incapacità di controllare le sue fantasie (o perversioni), dai suoi sforzi di tenere segreto il suo rapporto con Lolita, e infine dal trattarla come puro oggetto del suo desiderio - che a sua volta indurrà Lolita a disprezzarlo. Humbert diventa ossessivamente geloso di Lolita, cerca di proteggerla oltre ogni misura, apparentemente inconsapevole del fatto che Lolita di fatto lo sta usando come un modo di sperimentare la scoperta della sua vita sessuale (Video 2 qui sopra). Humbert è pertanto sia una specie di psicopatico sessuale che un predatore che, ironicamente, verrà manipolato da una Lolita non così ingenua e dai modi sottili in cui Quilty interferisce con i suoi piani. Con l'umorismo nero di *Lolita*, Kubrick ci mostra come persino le più intime passioni umane - l'amore e il sesso - non siano esenti dalle conseguenze della debolezza umana tanto quanto dei casi del destino.

Once his object of desire is achieved, however, Humpert's plans begin to fall apart, as he meets a competitor - a master in disguise himself, Quilty (Peter Sellers), who is after Lolita, too, and will appear several times in the film, eventually escaping with Lolita from a hospital. However, Humpert's total downfall is not caused primarily by Quilty's competition, but rather by his inability to control his fantasies (or perversions), by his efforts to keep his relationship with Lolita secret, and in the end by treating her as an object of desire - which in turn will make Lolita despise him. Humpert becomes obsessively jealous of Lolita, tries to over-protect her, apparently oblivious to the fact that Lolita is actually using him as a way to try out her newly-discovered sexual life (Video 2 above). Humpert is thus both a sort of sexual psychopath and a predator who, ironically, will be manipulated by a not-so-naive Lolita and by Quilty's subtle ways of interfering with his plans. With the dark humour of Lolita, Kubrick shows how even man's most intimate passions - love and sex - are not exempt from the consequences of human weakness as well as from the hazards of fate.



Video 1



Video 2

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

Il ritratto più diretto del ruolo del destino nel modificare e distruggere i progetti umani è probabilmente *Rapina a mano armata*, che Kubrick considerava come "la sua prima opera matura", un film noir, una storia di gangster, e uno thriller che è notevole, tra l'altro, per lo sviluppo narrativo della trama. E' la storia di una rapina ad un ippodromo, ma è una storia raccontata in modo non-lineare, con spostamenti temporali, punti di vista diversi, e ripetizioni dello stesso evento - una specie di "puzzle" di cui nè i personaggi nè gli spettatori sono veramente in grado di cogliere nella sua interezza. Queste tecniche narrative non sono fini a se stesse - introducendo un disorientamento formale, Kubrick ci mostra come il delitto non paghi, o, piuttosto,

The most straightforward portrayal of the role of fate in altering and destroying man's plans is probably The killing, which Kubrick considered "his first mature work", a noir/gangster story/thriller which is remarkable, among other things, for the narrative development of the plot. It is the story of a robbery at a racetrack, but a story told in a non-linear way, with time shifts, different points of view, and repetitions of the same events - a sort of jigsaw puzzle where neither the characters nor the viewers are really able to appreciate the full picture. These narrative techniques are not an end in themselves - by introducing formal

come anche il piano più accurato e meticoloso sia inevitabilmente destinato al fallimento - un fallimento causato, ancora una volta, dalle debolezze umane come da un destino incombente.

Nonostante la narrazione non-lineare, gli spettatori non hanno molta difficoltà a seguire lo svolgersi degli eventi, grazie alla voce di un narratore che è apparentemente molto preciso nel fornire l'ora esatta di ogni sequenza e nel cucire assieme le varie sequenze. Tuttavia, persino il narratore commette alcuni "errori" - come a voler dire che a nessuno si può realmente e completamente prestar fede. Il Video 1 qui sopra mostra la pianificazione della rapina, con i ruoli delle persone coinvolte, il luogo e l'ora di ogni fase, e una miriade di altri punti descritti nel minimo dettaglio. Noi capiamo che un piano così complesso possa essere soggetto a una varietà di difetti o di eventi casuali - e ci viene presto mostrato che tante circostanze possono causare il fallimento finale.

Innanzitutto, ci sono tante, troppe persone coinvolte; ma in aggiunta c'è il fatto, ben più serio, che tutti i personaggi sono piuttosto inaffidabili, poichè ognuno è portatore di qualche errore fatale che contribuisce al fallimento finale: ad esempio, uno di loro è facilmente manipolato dalla moglie, che ben presto scopre gli aspetti fondamentali del piano; un altro si fa trovare ubriaco proprio nel luogo della rapina; i tempi non sono a volte rispettati (qualcuno è in anticipo, altri sono in ritardo), e persino il capo della banda, Johnny (Sterling Hayden) commette alcuni errori banali. Come spettatori, siamo sempre più consapevoli che le cose potrebbero molto probabilmente andare storte, e la tensione cresce all'avvicinarsi del momento culminante della rapina.

Alla fine, la maggior parte dei personaggi finisce ucciso (o piuttosto, essi si uccidono a vicenda), ma Johnny riesce a raggiungere l'aeroporto con la sua ragazza ed il bottino nascosto in una valigia. Tuttavia, qui viene loro detto che la valigia è troppo grande per essere portata in cabina e deve essere registrata come bagaglio. Mentre la valigia viene trasportata su un carrello verso l'aereo, un cagnolino scappa dalla sua padrona, incrocia il carrello, il guidatore deve sterzare bruscamente per evitarlo ... e la valigia cade e si apre, facendo svoltare il denaro su tutta la pista ... Ancora una volta, il destino mette la sua firma finale sui tentativi

disorientation, Kubrick points to the fact that crime does not pay, or, rather, that even the most accurate and meticulous plan is inevitably doomed to failure - failure brought about, once again, both by man's own weaknesses and by an impending fate.

Despite the non-linear narrative, viewers do not have much difficulty in following the turn of events, thanks to the voice of a narrator who is apparently very precise in telling the time of each sequence and in binding the sequences together. However, even the narrator makes a few "mistakes" - as if to say that nobody can be really and totally trusted. Video 1 above shows the planning of the robbery, with the roles of the people involved, the time and place of each stage, and a myriad other points described down to the smallest detail. We feel that such an elaborate plan may be subject to a number of defaults or casual events - and we are soon shown that so many circumstances may bring about its eventual failure.

For a start, there is quite a number of people involved; but what's more, and more serious, is the fact that all the characters are rather unreliable, since they carry some fatal flaws which ultimately contribute to the final failure: for example, one of them is easily manipulated by his wife, who soon discovers the basic lines of the plan; another one is found drunk at the very place of the robbery; times are sometimes not respected (somebody is early, others are late), and even the leader of the gang, Johnny (Sterling Hayden) makes some minor mistakes. As viewers, we are increasingly aware that things may very well go wrong, and the tension mounts as the climax of the robbery approaches. In the end, most of the characters get killed (or rather, kill each other), but Johnny manages to escape with his girl and the money in a suitcase and reach the airport. However, here they learn that the suitcase is too large to be stored in the cabin and must be checked through. As the suitcase is being carried towards the plane, a small dog escapes, gets in the way of the baggage vehicle, the driver has to swerve to avoid it ... and the case falls

dell'uomo di controllare e dare forma agli eventi.

10. La razionalità contro il caos

Strettamente intrecciato al tema del destino che scombina i progetti umani (spesso condannandoli al fallimento) è il tema della razionalità umana posta di fronte al caos della stessa esistenza umana. Lo strumento che gli uomini sembrano utilizzare il più delle volte nel fare progetti (il potere della ragione) molto spesso si rivela essere ingannevole e porta al fallimento, specialmente quando deve confrontarsi con l'imprevedibilità sia del comportamento umano che di eventi inaspettati.

Questo costituisce un motivo ricorrente in molte storie di Kubrick: in *Il Dottor Stranamore*, la negazione della responsabilità morale, insieme alla natura irrazionale di ciò che è ritenuto essere un risultato significativo della razionalità dell'uomo (il dispositivo di distruzione di massa che si rivela essere un facile bersaglio dei meccanismi della pura sorte), causano una catastrofe senza precedenti; in *Rapina a mano armata*, quello che all'inizio viene descritto come un piano meticoloso, di nuovo un esempio di ciò che l'uomo come essere razionale è capace di realizzare, alla fine si rivela essere soggetto non solo alla fallibilità dell'uomo ma anche al potere ben più forte del destino; in *Lolita*, il dilemma del Professor Humbert consiste precisamente nel suo abdicare alla responsabilità morale nel suo vano tentativo di manipolare le persone e gli eventi (con in più la presenza caotica e pervasiva del suo concorrente Quilty); in *Barry Lyndon*, gli sforzi dell'uomo per fare piani vengono continuamente ostacolati dalla stessa natura degli eventi, che nella maggior parte dei casi si oppongono alla volontà umana.

off and opens, sending the money all over the runway ... Once again, fate puts its final stamp on man's attempt to control and shape events.

10. Rationality vs chaos

Closely linked with the theme of fate disrupting human plans (and often dooming them to failure) is the theme of human rationality facing the chaos of human existence. The tool which men seem to employ most of the times when making plans (the power of human reason) very often proves to be deceptive and leads to failure, especially when it has to confront the unpredictability both of human behaviour and of unexpected events.

This makes for a recurring motif in many of Kubrick's stories: in Dr. Strangelove, the denial of moral responsibility, coupled with the irrational nature of what is believed to be a significant result of man's rationality (the tool of mass destruction which proves to be an easy target for the workings of mere chance) bring about an unparalleled catastrophe; in The Killing, what is portrayed at the start as a meticulous plan, again an example of what man as a rational being is able to accomplish, eventually proves to be subject not just to man's fallibility but to the higher power of fate; in Lolita, Professor Humpert's predicament lies precisely in his abdication of moral responsibility in his hopeless attempt to manipulate people and events (plus the chaotic, pervasive presence of his competitor Quilty); in Barry Lyndon, man's efforts to make plans are continually thwarted by the very nature of events, which more often than not work against the human will.



Spartacus (1960)

Anche in *Spartacus* (del quale Kubrick è solo parzialmente responsabile, avendo sostituito il regista originale Anthony Mann, dopo che il protagonista/produttore, Kirk Douglas, lo aveva

Even in Spartacus (for which Kubrick is only partially responsible, having replaced the original director Anthony Mann, after the protagonist/producer, Kirk Douglas, fired

licenziato nella primissima fase delle riprese), il tema delle azioni razionali che vengono sovvertite sia dalla debolezza dell'uomo che dal destino, è un motivo centrale dell'intera storia: il piano di Spartaco di organizzare e portare a compimento la ribellione degli schiavi contro Roma non riesce a giungere ad una conclusione positiva, anche perchè i piani alternativi escogitati dai Romani lo condannano al fallimento. La fine del film (Video qui sopra), tuttavia, offre un barlume di speranza quando Varinia (Jean Simmons), la moglie di Spartaco, mostra al marito morente il loro figlio, che è destinato ad essere un uomo libero.

him in an early phase of production) the theme of rational actions being disrupted by both human weakness and chance is a central motif of the whole story: Spartacus' plan to organize and carry out a rebellion of the slaves against Rome cannot come to a positive conclusion, not least for the fact that alternative plans made by the Romans doom it to failure. The end of the film (Video above), though, offers a glint of hope as Varinia (Jean Simmons), Spartacus' wife, shows her dying husband their baby son, who is destined to be a free man.

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

End of Part 2. [Go to Part 3](#)

Note/Notes

- (1) Falsetto M. 2001. [Stanley Kubrick. A narrative and stylistic analysis](#), Praeger, Westport and London, p. XXI.
- (2) Phillips G.D., Hill R. 2002. [The encyclopedia of Stanley Kubrick](#), Facts On File, New York, p. 89.



info@cinemafocus.eu