

Stanley Kubrick:
visualizzare i dilemmi della
condizione umana
Terza parte

Stanley Kubrick:
visualizing the plight of human
existence
Part 3

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

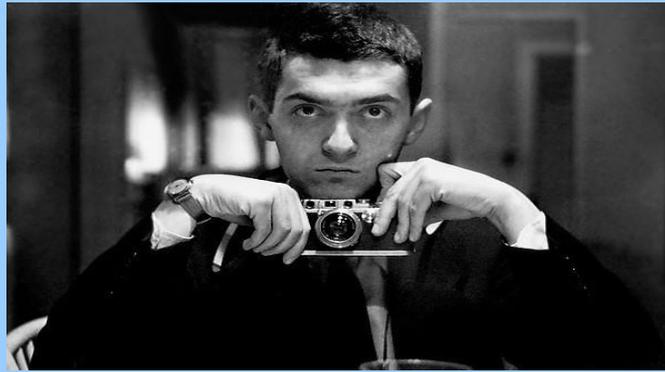
1. Introduction
2. A philosophy behind the visual mastery
3. The visual mastery conveys a philosophical and political stance
4. Across film genres, re-defining film genres
5. The director, the film and the viewer
6. Dissonance, alienation and a moral stance
7. War

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)

11. La scienza, la tecnologia, e il futuro dell'umanità

"La distruzione di questo pianeta non avrebbe nessun significato su una scala cosmica. La nostra estinzione sarebbe poco più di un fiammifero che arde per un secondo nei cieli. E se quel fiammifero risplende nell'oscurità, non ci sarà nessuno a rimpiangere una razza che ha usato un potere che avrebbe potuto accendere un faro verso le stelle per accendere la propria pira funeraria." Stanley Kubrick (Nota 1)

11. Science, technology, and the future of humankind

"The destruction of this planet would have no significance on a cosmic scale. Our extinction would be little more than a match flaring for a second in the heavens. And if that match does blaze in the darkness, there will be none to mourn a race that used a power that could have lit a beacon to the stars to light its own funeral pyre."
Stanley Kubrick (Note 1)

Per tutta la vita, e sempre di più nell'età matura, Kubrick sviluppò un interesse una fascinazione, e persino un'ossessione per la scienza e la tecnologia. Se, da un lato, si era interessato molto presto dei "ferri del mestiere" (aveva cominciato la sua carriera da adolescente come fotografo professionista, ed era un esperto in tutti gli aspetti tecnici del linguaggio cinematografico, dalla messa-in-scena all'uso delle luci e dei movimenti della macchina da presa), dall'altro lato la sua preoccupazione per il futuro dell'umanità lo indusse ad avere una visione piuttosto pessimista di ciò che l'uomo avrebbe potuto realizzare tramite l'uso della tecnologia, e, in generale, del destino dell'uomo in una società futura che lui si raffigurava spesso come macabra e senza legge. *Il Dottor Stranamore* fu una cupa satira di come i dispositivi di distruzione di massa escogitati dall'uomo potessero andare a monte, non soltanto per il puro caso, ma anche, e in modo ancora più inquietante, attraverso il potere di controllarli posto nelle mani di gente irresponsabile e moralmente perversa.

E non era solo la capacità dell'uomo di distruggere se stesso ad ossessionarlo, ma anche la visione del genere umano come un piccolissima, debole realtà in un universo indifferente. La citazione qui sopra chiarisce come Kubrick fosse acutamente, e dolorosamente, consapevole del posto e del ruolo dell'uomo in un mondo che poteva essere migliorato e reso più ospitale per tutti attraverso l'uso responsabile dei mezzi tecnici, ma che poteva altrettanto efficientemente, e più probabilmente, essere distrutto attraverso l'abdicazione della responsabilità morale e sociale, specialmente da parte di coloro che potevano esercitare un potere illimitato per portare avanti i loro propri progetti - progetti, come abbiamo visto, che potevano facilmente fallire e mostrare tutta la loro futile natura.

Throughout his life, and increasingly so in his latter years, Kubrick was interested, fascinated, and even obsessed with science and technology. If, on the one hand, he took an early interest in the "tools of his trade" (he began his career in his teens as a professional photographer, and was an expert in all technical aspects of film language, from mise-en-scene to the use of lights and camera movements), on the other hand his concern with the future of humankind led him to hold a rather pessimistic view of what man could achieve through the use of technology, and, generally speaking, of man's fate in a futuristic society which he often envisaged as grim and lawless. Dr Strangelove was a dark satire of how man's mass destruction devices could go awry, not just by mere chance, but also, and more disturbingly so, through the power to control them placed in the hands of irresponsible, morally perverted people.

And it was not just man's capacity to destroy himself that obsessed him, but also the vision of humankind as just a tiny, weak reality in an indifferent universe. The above quotation makes it clear that Kubrick was acutely, and painfully, aware of man's place and role in a world which could be improved and made more hospitable for all through the responsible use of technical means, but which could just as well, and more probably, be destroyed through the abdication of moral and social responsibility, especially by those who could exercise a limitless power to further their own plans - plans, as we have seen, which could easily go awry and show all their futile character.



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

In accordo con questa posizione filosofica, Kubrick era molto interessato a mostrare come il progresso umano, o lo sviluppo della civiltà umana, fosse basato sulla scoperta della tecnologia, a cominciare da alcuni strumenti basilari che i primi esseri umani erano riusciti a scoprire, magari per puro caso. Nella prima parte di *2001: Odissea nello spazio*, chiamata appunto "L'alba dell'uomo", vediamo una scimmia rendersi improvvisamente conto che un osso avrebbe potuto essere usato come un'arma, e vediamo la furia con cui frantuma altre ossa sul terreno, e l'entusiasmo che sente nel farlo - un riconoscimento precoce del fascino dell'uomo nei confronti dei suoi stessi strumenti. Altrettanto rapidamente, però, la scimmia si rende conto che lo stesso strumento poteva essere usato come arma, prima per impadronirsi del proprio ambiente, e poi come un arma per uccidere. Nelle successive sequenze vediamo le scimmie usare lo strumento appena scoperto per cacciare - ma altrettanto rapidamente li vediamo anche usarlo come un'arma non solo per difendersi ma anche per attaccare i loro concorrenti:

"E' semplicemente un fatto osservabile che tutta la tecnologia dell'uomo si sviluppò a partire dalla sua scoperta dello strumento-arma. Non c'è nessun dubbio che esista una profonda relazione emotiva tra l'uomo e le sue macchine-armi; che sono la sua progenie. La macchina sta cominciando ad affermarsi in modo molto profondo, e persino ad attirare affetto e ossessione." Stanley Kubrick (Nota 2)

Questo effettivamente indica la dualità dell'uomo - la sua capacità di fare il bene come il male. E questo ci ricorda il soldato Joker in *Full metal jacket*, che vediamo portare un distintivo con il simbolo della pace mentre sul suo elmetto sono scritte le parole "Nato per uccidere". Interpellato sul significato di questi simboli, Joker dice, "E' qualcosa che ha a che fare con la dualità dell'uomo!".

Following this philosophical stance, Kubrick was very interested in showing how man's progress, or the development of man's civilization, was based on the discovery of technology, starting with some basic tools which early human beings could have discovered, maybe by chance. In the first part of 2001: A space odyssey, appropriately called "The dawn of man", we witness an ape suddenly realizing that a bone could be used as a tool, and we see the fury with which he crashes other bones lying on the ground, and the exhilaration he feels in doing so - an early recognition of man's fascination with his own tools. Just as quickly, however, the ape realizes that the same tool could be used as a weapon, first to master its environment, and then as a weapon to kill. In the following sequences we watch the apes using their newly-discovered tool to hunt - but just as quickly we also watch them use it as a weapon not just to defend themselves but also to attack their competitors:

"It's simply an observable fact that all of man's technology grew out of his discovery of the tool-weapon. There's no doubt that there is a deep emotional relationship between man and his machine-weapons; which are his children. The machine is beginning to assert itself in a very profound way, even attracting affection and obsession." Stanley Kubrick (Note 2)

This indeed points to the duality of man - his capacity for good and evil. And this reminds us of Private Joker in Full metal jacket, who is shown to wear a peace-symbol button while having the words "Born to kill" scribbled on his helmet. When asked to explain the reason for these symbols, Joker says, "It's something about the duality of man!".



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

Proprio mentre la scimmia lancia trionfalmente in aria l'osso, uno dei capolavori di montaggio nella storia del cinema trasforma l'osso in un'astronave, facendo così un balzo in avanti di milioni di anni nell'evoluzione umana. L'astronave si muove dapprima negli oscuri spazi siderali, finché non udiamo le prime note del "Bel Danubio Blu", il famoso valzer di Strauss, ed allora essa sembra iniziare una danza aggraziata attraverso lo spazio - di fatto l'omaggio di Kubrick a come la tecnologia possa essere bella da guardare e affascinante purchè segua un percorso di pace e di equilibrio.

As the ape triumphantly tosses the bone into the air, one of the most celebrated editing feats in the history of cinema changes the bone into a spaceship, thus jumping ahead millions of years in man's evolution. The spaceship first moves in the dark space of the universe, until we hear the first notes of Strauss' "Blue Danube" waltz, and then it seems to start a graceful dance through space - indeed Kubrick's homage to how technology can be beautiful to look at and fascinating as long as it follows a path of peace and balance.



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

Ma più avanti nel film vediamo l'altro lato della tecnologia - un computer che diventa umano, o persino super-umano. HAL 9000, il computer a bordo di un'astronave, non solo controlla tutte le attività di bordo, ma finisce per possedere dei propri sentimenti. Quando gli astronauti scoprono che HAL ha fatto un errore, e nonostante essi cerchino di tenerlo all'oscuro della loro scoperta, HAL riesce a leggere il loro labiale e si rende così conto che essi vogliono disattivarlo. Allora HAL si rivolta contro di loro, che ritiene stiano mettendo a rischio la missione spaziale, e comincia ad ignorare i loro ordini; quando un astronauta chiede a HAL di aprire la porta della navicella spaziale, esso risponde: "Mi spiace ma non posso farlo. Questa missione è troppo importante perchè io vi permetta di metterla a repentaglio. Questa conversazione non serve più a nessuno scopo. Arrivederci".

But later in the same film we watch the other side of technology - a computer becoming human, or even super-human. HAL 9000, the computer on board a spaceship, not only controls all the activities going on, but ends up having feelings of its own. When the astronauts discover that HAL has made a mistake, and although they try to keep it unaware of their discovery, HAL can even read their lips and thus realize that they want to disarm it. He then turns against them, who he feels are putting the space mission at risk, and starts ignoring their orders: when one astronaut asks HAL to open the pod bay door, it answers: "I'm afraid I can't do that. This mission is too important for me to allow you to jeopardize it. This conversation can serve no purpose anymore. Goodbye".



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

Così 2001, mostrandoci una macchina che diventa umana, è anche una riflessione sulla natura dell'intelligenza - un aspetto peculiare all'uomo, che può tuttavia essere imitato da una macchina attraverso lo stesso uso della tecnologia da parte dell'uomo. Kubrick è interessato a mostrare come

Thus 2001, by showing us a machine becoming human, is also a reflection on the nature of intelligence - a peculiar human aspect, which can however be imitated by a machine through man's own use of technology. Kubrick is interested in staging how human and artificial

le intelligenze, *umana e artificiale*, possono interagire, col risultato di quella interazione che diventa qualcosa al di là delle nostre aspettative. Allo stesso tempo, il tema dell'intelligenza è cruciale in 2001 anche nei termini di intelligenze *aliene*, simbozzate dal Monolito, che l'uomo non riesce a definire nei termini della sua stessa intelligenza, ma che ciononostante è una chiave per raggiungere livelli più alti dell'esistenza, ed un indizio di ciò che può esistere al di là della limitata sfera d'azione dell'uomo.

intelligences can interact, with the result of that interaction being something beyond our expectations. At the same time, the theme of intelligence is crucial in 2001 also in terms of alien intelligences, symbolised by the Monolith, which man cannot define in terms of his own intelligence, but which nevertheless is a key to higher states of being, and a hint to what may lie beyond man's limited scope.



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

2001 ha a che fare con le *intelligenze* (umana, artificiale, aliena) come con le possibili *trasformazioni*: vediamo un computer che si trasforma in una specie di essere umano, ma vediamo anche l'astronauta superstite che, una volta superate le barriere dello spazio e del tempo, cambiare, prima in un vecchio (una versione invecchiata di se stesso), e poi, sul suo letto di morte, e di nuovo attraverso la visione del Monolito, in un feto, o, come Kubrick stesso disse, *"un essere umano aumentato, un figlio delle stelle, un superuomo, se volte ... che torna sulla terra pronto per il prossimo balzo in avanti nel destino evolutivo dell'uomo."* (Nota 3)

2001 is about intelligences (human, artificial, alien) as well as about transformations: we see a computer turned into a sort of human being, but we also see the surviving astronaut, once he has crossed the barriers of time and space, change, first into an old man (an aged version of himself), and then, on his death bed, and again through the vision of the Monolith, into a foetus, or, as Kubrick himself stated, "an enhanced human being, a star child, a superhuman, if you like ... returning to earth prepared for the next leap forward of man's evolutionary destiny." (Note 3)



Arancia meccanica/A clockwork orange (1971)

Se 2001 è un ritratto di una macchina trasformata in uomo, *Arancia meccanica* è esattamente il contrario: qui vediamo un essere umano che viene trasformato in una macchina. Dopo la cura Ludovico vedi la [Seconda parte](#), Alex viene "curato" dalle sue perversioni. Ora è condizionato a rispondere a stimoli come la violenza o il sesso (che erano le sue "passioni" originali) con una forte sensazione di nausea. Non può fare altrimenti - ora è programmato, come un computer, ad esibire certe reazioni in modo automatico. In altre parole, il suo stesso libero

If 2001 is a portrait of a machine turned into man, A clockwork orange is just the opposite: here we witness a human being turned into a machine. After the Ludovico treatment (see [Part 2](#)), Alex is "cured" of his perversions. He is now conditioned to respond to stimuli like violence or sex (which were his original "passions"), with a strong feeling of nausea. He cannot do otherwise - he is now programmed, like a computer, to display certain reactions in an automatic way. In other words, his own free will, and his ability to make choices, have been

arbitrio, e la sua capacità di compiere scelte, sono state cancellate - è, a tutti gli effetti, una macchina. Questo è forse l'esempio più chiaro e commovente, da parte di Kubrick, di come il bisogno umano basilare sia di essere padrone di se stesso - non estirpando ciò che lo rende umano (il suo libero arbitrio) ma attraverso l'attività della sua stessa intelligenza. A sua volta, questa consapevolezza della propria condizione umana, della sua forza come della sua debolezza, è ciò che in definitiva lo rende capace di controllare le sue macchine.

"In 2001, il computer HAL 9000 si rompe, così come i metodi per lanciare gli ordigni nucleari si inceppano ne Il Dottor Stranamore ... Kubrick mostra che le persone e i sistemi che governano le nostre vite sono sbagliati: il Generale Mireau è pronto a sacrificare migliaia di uomini in modo tale da ottenere una promozione in Orizzonti di gloria; tutti in Lolita sono sessualmente promiscui ma il solo ad essere innamorato è Humbert, il molestatore; il governo è descritto come uno stato-bambinaia in Arancia meccanica; gli invisibili personaggi politici creano una situazione in Full metal jacket in cui gli uomini diventano mostri." (Nota 4)

12. Esplorare gli angoli bui della condizione umana

Abbiamo già sottolineato come Kubrick usasse i "generi cinematografici" come semplici contenitori in cui incorporare la sua visione filosofica: *Full metal jacket* non è un semplice "film di guerra", *2001* non è solo un "film di fantascienza", e *Barry Lyndon* non è soltanto un "dramma storico". Sono piuttosto opportunità per descrivere ed esplorare parecchie questioni importanti, come la guerra, il futuro dell'umanità, o il conflitto tra la società e l'individuo, attraverso "tipiche" storie che solo superficialmente potrebbero essere considerate come semplici esempi dei rispettivi generi cinematografici.

La stessa cosa accadde con *Shining*, una storia scritta dal famoso scrittore Stephen King, attraverso la quale, come Kubrick stesso ebbe a dire, il regista intendeva fornire al suo pubblico "una bella dose di spavento" - cosa che in effetti

cancelled - he is, by all means, a machine. This is perhaps Kubrick's most illuminating and moving example of how man's basic need is to master his own self - not by extirpating what makes him human (his free will) but through the working of his own intelligence. In turn, this awareness of man's own human condition, of his strengths as well as of his weaknesses, is what will eventually enable him to master his machines.

"In 2001, the HAL 9000 computer goes wrong, just as the methods for releasing nuclear devices go wrong in Dr Strangelove ... Kubrick points out that the people and systems which govern our lives are wrong: General Mireau is willing to sacrifice thousands of men just so he can get a promotion in Paths Of Glory; everybody in Lolita is sexually promiscuous but the only one in love is Humbert the child abuser; the government is portrayed as a nanny state in A Clockwork Orange; the unseen political figures create a situation in Full Metal Jacket where men become monsters." (Note 4)

12. Exploring the dark corners of the human condition

We have already stressed that Kubrick used "film genres" as simple containers which would embody his philosophical stance: Full metal jacket is not merely a "war film", 2001 not merely a "science-fiction" film, and Barry Lyndon not merely a "period drama". They are rather opportunities to describe and explore several important issues, like war, the future of mankind, or the conflict between society and the individual, through "typical" stories which only superficially could be taken as simple tokens of the relevant film genres.

The same happened with The shining, a story by celebrated writer Stephen King, through which, Kubrick is reported to have said, the director meant to provide his audience with "a good scare" - which indeed he managed to do quite well. However, as in all his other works, the film's intent went much deeper than that: by telling the story of a writer, Jack (Jack Nicholson) and his family, accepting a job as a

gli riuscì egregiamente. Tuttavia, come in tutte le altre sue opere, l'intenzione alla base del film era molto più profonda: narrando la storia di uno scrittore, Jack (Jack Nicholson) e della sua famiglia, che accetta un lavoro come guardiano di un isolato albergo di montagna (l'"Overlook Hotel") durante la stagione invernale, e descrivendo la sua graduale discesa nella pazzia, Kubrick ancora una volta intendeva sondare gli angoli oscuri della condizione umana, specialmente il lato perverso di quella condizione. Il progressivo senso di terrore, man mano che la famiglia scopre (o piuttosto, "percepisce") tracce di orrori passati, e via via che il protagonista si trasforma gradualmente in un mostro, dando la caccia alla moglie e al figlio armato di un'ascia, non ha solo lo scopo di terrorizzarci, ma di fornirci squarci nei recessi più nascosti della psiche umana - esplorando così ancora una volta i dilemmi dell'esistenza umana, posta di fronte al destino e a forze al di là del controllo e persino della consapevolezza delle esperienze quotidiane.

caretaker of a secluded mountain hotel (the "Overlook Hotel") for the winter season, and by describing his gradual descent into madness, Kubrick was once again probing the dark corners of the human condition, especially the evil side of that condition. The increasing sense of terror, as the family discovers (or rather, "senses") traces of past horrors, and as the protagonist gradually turns into a monster, chasing with an ax his own wife and child, is not just there to scare us, but to give us insights into the hidden recesses of the human psyche - thus once again exploring the plight of human existence, faced with fate and forces beyond the control and even the awareness of ordinary experiences.



Shining/The shining (1980)

La sequenza qui sopra descrive il momento in cui la moglie di Jack scopre con orrore che il marito ha scritto centinaia di pagine, riempiendole solo con la ripetizione di una sola frase, un detto famoso nella lingua inglese, traducibile più o meno come "Lavorare senza mai giocare rende Jack un ragazzo triste" ... Trovando improvvisamente la conferma che Jack sta effettivamente impazzendo (come già aveva avuto ragione di credere), vediamo l'ombra di Jack far trasalire la moglie, chiedendole, "Ti piace?". Questo è l'inizio dell'ultima parte del film, in cui Jack cerca (senza riuscirci) di eliminare la sua famiglia - finendo per morire assiderato nel vicino "labirinto" nel bel mezzo di una tempesta di neve (una chiara metafora della sua perdita di senso e di direzione).

"Lavorare senza mai giocare rende Jack un ragazzo triste" è un detto estremamente adatto alle circostanze - non solo c'è il riferimento a "Jack" (il nome dello scrittore), ma allude anche a ciò che

The sequence above describes the moment when Jack's wife discovers, to her horror, that her husband has been writing hundreds of pages, filling them with the repetition of just one sentence: "All work and no play makes Jack a dull boy" ... As she suddenly gets the confirmation that Jack is indeed going mad (which she already had reason to believe), we see Jack's shadow startling his wife, saying "How do you like it?". This marks the beginning of the last part of the film, where Jack tries (without succeeding) to eliminate his family - he will eventually end frozen to death in a nearby "maze" in the middle of a blizzard (a clear metaphor for his loss of all sense and direction).

"All work and no play makes Jack a dull boy" is a well-known saying that is most appropriate in the circumstances - not only does it mention "Jack" (the writer's name), but it also hints at what man may lose in terms of feeling,

l'uomo può perdere in termini di sentimenti, emozioni e umanità se si concentra solo sul "lavoro", cioè la razionalità e la logica. In tal modo veniamo riportati ad uno dei principali temi di Kubrick, il fatto che la ragione e la logica non sono sufficienti a definire la condizione umana - al contrario, esse possono portare a conseguenze disastrose se non sono accompagnate dal calore, dalla partecipazione e della compassione - proprio come *Barry Lyndon* aveva perso le sue qualità più autentiche nel suo tentativo di dare la scalata alla società, e proprio come il soldato Joker in *Full metal Jacket* era stato vittima del suo stesso dualismo. Jack impazzisce, ma la sua pazzia dimostra, ancora una volta, la perdita di controllo da parte dell'uomo e la possibilità di vedersi trasformare in qualcos'altro, magari anche un mostro.

emotions and humanity if he concentrates only on "work", i.e. rationality and logic. Thus we are reminded again of one of Kubrick's main themes, the fact that reason and logic are not enough to define the human condition - indeed they can lead to dire consequences if they are not tempered with warmth, sympathy and compassion - just as Barry Lyndon had lost his true qualities in his attempts at climbing the social ladder, and just as Private Joker in Full metal jacket had been the victim of his own duality. Jack goes mad, but his insanity points, once again, to man's loss of control and the possibility of changing into something else, including a monster.



Shining/*The shining* (1980)

L'inquadratura finale di *Shining* lascia gli spettatori a domandarsi il significato di quello che hanno visto, instillando un ultimo indizio di una dimensione soprannaturale che mescola presente e passato. Sullo sfondo di una colonna sonora che riprende una tipica canzone degli anni '20, la macchina da presa si avvicina con un lento zoom ad una fotografia (che avevamo già visto appesa ad una parete del bar dell'hotel) che mostra un folto gruppo di persone, tra cui riconosciamo un sorridente Jack - per poi scoprire, con orrore, che la descrizione sottostante dice, "Overlook Hotel - Ballo del 4 luglio 1921". Così, suggerendo dei salti spaziali e temporali al di là di qualsiasi spiegazione razionale, siamo testimoni di una specie di ri-nascita: Jack rinasce nel passato, come l'astronauta di 2001 era rinato nel futuro come feto che rimanda al destino dell'uomo.

The ending shot of The shining leaves the audience wondering at the meaning of what they have been watching, by giving a final hint at a supernatural dimension which mixes the present with the past. Backed up by a musical score consisting of a typical 1920s song, the camera very slowly zooms in towards a photograph (which we had seen hanging on the walls of the hotel bar) which shows a large group of people, among which we recognize a smiling Jack - only to find out, to our horror, that the description below it reads, "Overlook Hotel - July 4th Ball, 1921". Thus, by suggesting time and space shifts beyond all reasonable explanation, we witness a sort of re-birth: Jack is reborn in the past, as the astronaut in 2001 was reborn in the future as the phoetus pointing to man's destiny.

Nel suo ultimo film, *Eyes wide shut*, Kubrick utilizza un ambiente completamente diverso e, per una volta, lascia da parte il passato e il futuro per concentrarsi sul presente - è il presente dell'alta borghesia newyorchese di oggi. Tuttavia, la sua intenzione è ancora una volta quella di descrivere una società malata, in cui le droghe, l'alcool, il

In his last film, Eyes wide shut, Kubrick uses an entirely different setting and, for once, leaves aside the past and the future to concentrate on the present - it is the present of upper-middle class people living in New York today. However, his intent is once again to describe a sick society, where drugs, alcohol,

Sesso, la prostituzione e tutti i tipi di condotte immorali emergono sopra la superficie di comportamenti civili e ben educati. Una coppia di giovani belli e ricchi, Bill e Alice (Tom Cruise e Nicole Kidman) finiscono per gettare nel caos le loro vite e per mettere in luce il "lato oscuro" delle loro personalità come della loro relazione. Quando Alice racconta a Bill di come si fosse sentita attratta sessualmente da un altro uomo durante una passata vacanza, Bill vede crollare la sua vita e perde ogni senso di controllo - questo lo porterà a vagare per la città di notte, a incontrare prostitute, e persino ad essere coinvolto in un'orgia organizzata da gente di potere nascoste sotto maschere inquietanti. Bill riesce a malapena a fuggire da questo luogo pericoloso e si ritrova ancora a vagare per la città ... finché giunge a casa ...

sex, prostitution and all sorts of immoral behaviour stand out under the surface of civilized, well-bred behaviours. A beautiful couple, Bill and Alice (Tom Cruise and Nicole Kidman) end up messing up their lives and exposing the "dark side" of both their personalities and their relationship. When Alice tells Bill how she happened to feel sexually attracted by another man during a past holiday, Bill sees his life crushed and loses all sense of control - this will lead him to wander round the city at night, to meet prostitutes, and even to become involved in an orgy orchestrated by powerful people hiding their faces behind masks. He manages to escape this dangerous place and finds himself again wandering through the night ... until he goes back home ...



Eyes wide shut (1999)

Entrando nella camera da letto, Bill vede improvvisamente la maschera che aveva portato durante l'orgia, adagiata sul suo cuscino nel letto dove sta dormendo Alice. Scoppia a piangere, rendendosi conto che la storia di Alice, che lo aveva così traumatizzato, è probabilmente solo un sogno o una fantasia, mentre le sue esperienze notturne, compresa l'orgia, sono reali. Quando Alice si sveglia, Bill le racconta tutto.

As Bill enters the bedroom, he suddenly sees the mask he had worn at the orgy, now lying on his pillow on the bed where Alice is sleeping. He breaks down crying, as he realizes that Alice's story, which initially upset him, is probably only a dream or a fantasy, while his nighttime experiences, including the orgy, are real. When Alice wakes up, he tells her everything.

Entrambi vivono le loro vite con "gli occhi del tutto chiusi" - sembrano condurre vite comuni, ma le loro identità sembrano sfuggire loro - stanno veramente vivendo, o stanno attraversando esperienze immaginarie, che si tratti di sogni o fantasie? La famiglia, il matrimonio, il sesso improvvisamente diventano ombre e perdono il loro vero significato. Questo è vero non solo a livello individuale ma anche a livello sociale, in cui il matrimonio come condizione personale e sociale assume la forma di un campo di battaglia - come se fosse una specie di guerra condotta nella sfera più intima. Ciò non coinvolge solo questioni di fedeltà e tradimento "privati", ma, come nel caso di una guerra "pubblica", solleva questioni

Both of them lead their lives with "eyes wide shut" - they seem to carry on ordinary lives, but their real selves escape them - are they really living, or are they going through imaginary experiences, whether dreams or fantasies? Family, marriage, sex suddenly become shadows and lose their real meaning. This is true not just at the individual but also at the social level, where marriage as a personal and social condition takes on the shape of a battleground - as if it were a sort of a war waged in the most intimate sphere. This does not just involve issues of "private" fidelity and betrayal, but, just as in the case of "public" war, it raises deeper questions about the

più profonde sulle debolezze e i fallimenti della condizione umana.

weaknesses and failures of the human condition.

Le maschere, che vengono chiaramente esibite in *Eyes wide shut* e altrove nei film di Kubrick, sono immagini potenti che nascondono le vere identità e rendono l'uomo invisibile o non identificabile persino a se stesso. Come disse Oscar Wilde, "L'uomo è se stesso al più basso livello quando parla di persona. Dategli una maschera, e vi dirà la verità." (Nota 5)

Masks, that feature prominently in Eyes wide shut and elsewhere in Kubrick's films, are powerful images that disguise true identities and make man invisible or unidentifiable to his own self. As Oscar Wilde said, "Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth." (Note 5).



Video 1 (Italiano)



Video 2 (English)

Eyes wide shut (1999)

(Video 1 qui sopra) Quando, il giorno dopo, Bill e Alice vanno a fare acquisti per il Natale, sono ancora sotto l'influsso della loro avventura e si chiedono che cosa debbano fare. Alice dice, "Forse ... Penso ... Dovremmo essere grati ... grati che siamo riusciti a sopravvivere ... La realtà di una notte ... non può mai essere tutta la verità ... La cosa importante è ... che ora siamo svegli ... Io ti amo .. e c'è una cosa, molto importante, che dobbiamo fare appena possibile ... Scopare".

(Video 2 above) When the next day Bill and Alice go shopping for Christmas, they are still under the spell of their adventure and wonder what they are supposed to do. Alice says, "Maybe ... I think ... We should be grateful ... grateful that we've managed to survive ... The reality of one night ... can never be the whole truth ... The important thing is ... we're awake now ... I do love you ... and there is a thing, very important, that we need to do as soon as possible ... Fuck".

Così per una volta un film di Kubrick si chiude su una nota di speranza: ciò che è importante non è, dopo tutto, la capacità di distinguere la realtà dai sogni o dalle fantasie, ma il fatto di "essere svegli", di aumentare il livello di consapevolezza e in tal modo di mostrare più compassione e coinvolgimento l'uno per l'altra. La qualità dell'essere umano, sembra dire Kubrick, consiste in ultima analisi nella consapevolezza di quella stessa umanità, e nella capacità di comunicare. Una volta eliminate le maschere e spalancati gli occhi, l'uomo può tornare alle fonti primarie della condizione umana ... simboleggiate da quella esperienza così intima e nello stesso tempo così fragile come fare sesso.

Thus for once Kubrick's film ends on a note of hope: what is important is not, after all, the ability to distinguish reality from dreams or fantasies, but the fact of "being awake", of raising the level of awareness and thus become more compassionate and concerned about one another. The quality of being human, Kubrick seems to say, ultimately rests on the consciousness of that same humanity, and on the capacity to communicate. Having done away with masks, having opened one's eyes, man can then revert to the very basics of the human condition ... symbolised by that very intimate yet so very fragile experience as having sex.

13. Il dilemma definitivo: il significato della vita

13. The ultimate plight: the meaning of life

Il tema di base che percorre tutti i film di Kubrick, *The basic theme which runs through all*

e che è sotteso a tutti gli altri temi che abbiamo esplorato nelle sezioni precedenti, è la domanda centrale che l'uomo non smette mai di porsi, ossia il significato della vita in un mondo e in un universo che sembrano vivere per conto loro, senza legami con l'amore e l'odio che caratterizzano così fortemente la vita umana. Già all'inizio della sua carriera, già in *Paura e desiderio* (1953), i quattro soldati (ma anche i loro presunti nemici), intrappolati in una guerra anonima e in lotta per uno scopo non identificato, esprimono spesso il loro dilemma in modo molto esplicito, come quando dicono cose come, "Eccomi qui. Ho 34 anni. Non ho mai fatto niente di importante. Quando tutto ciò sarà finito mi metterò a riparare radio e lavatrici", o, "E' meglio vivere tutta la vita in una notte piuttosto che soffrire di tutti i momenti di odio che esplodono giorno dopo giorno", o ancora, "Francamente, mi sento ancora a disagio quando mi ritrovo intrappolato a dirigere le azioni di uomini spaventati. Non riesco proprio ad ammettere che sia io quello che sta creando una carneficina in questo abisso". Questi uomini non stanno semplicemente combattendo una guerra, stanno prima di tutto facendosi domande sul mistero e l'alienazione della loro esistenza.

Questo senso di futilità e di totale impossibilità di afferrare il significato della propria esistenza ha le sue radici nella visione pessimista, da parte di Kubrick, della natura umana. Parlando di *Arancia meccanica*, ebbe a dire,

"Ciò a cui rispondiamo inconsciamente guardando Alex è suo il senso "incolpevole" di libertà di uccidere e violentare, e di essere il naturale lato selvaggio di noi stessi, ed è da questo barlume della vera natura dell'uomo che deriva il potere della storia." (Nota 6)

Sullo stesso tema, disse ancora,

"Una delle più pericolose falsità che ha influenzato una gran parte del pensiero politico e filosofico è che l'uomo sia essenzialmente buono, e che sia la società a renderlo cattivo ... Rousseau ha trasferito il peccato originale dall'uomo alla società, e questa visione ha contribuito in modo importante a ciò che ritengo sia diventata una

Kubrick's films, and which underlies all the other "sub-themes" we have explored in the previous sections, is the central question that man never ceases to ask himself, i.e. the meaning of life in a world and universe that seem to live on their own, unconcerned with the love and hate that feature prominently in men's life. Early on in Kubrick's career, as early as in Fear and desire (1953), the four soldiers (but also their supposed enemies), trapped in an anonymous war and fighting for an unidentified purpose, often express their plight quite explicitly, as when they say things like, "Here I am. I'm 34 years old. I've never done anything important. When this is over I'll fix radios and washing machines", or, "It's better to roll up your life into one night than to be hurt with all the separate hates exploding day after day", or, "Frankly, I still become uneasy when I find myself trapped directing the courses of frightened men. I cannot quite admit that it is I who am creating a slaughter in this abyss". These men are not just fighting in a war, they are first and foremost wondering about the mystery and alienation of their existence.

This sense of futility and utter impossibility to grasp the significance of one's own existence is rooted in Kubrick's pessimistic view of human nature. Talking about A clockwork orange, he stated,

"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." (Note 6).

In the same vein, he said,

"One of the most dangerous fallacies which has influenced a great deal of political and philosophical thinking is that man is essentially good, and that it is society which makes him bad ... Rousseau transferred original sin from man to society, and this view has importantly contributed to what I believe has become a crucially incorrect premise on which to base moral and political philosophy." (Note 6).

cruciale premessa scorretta su cui basare una filosofia morale e politica." (Nota 6)

Non fa meraviglia, dunque, che la guerra sia stata presente, in modo realistico o metaforico, nella maggior parte dei suoi film: la natura dell'uomo e la sua esistenza senza significato rendono la futilità della guerra ancora più drammatica. Questo è ciò che sta dietro lo sguardo disperato (ma anche compassionevole) gettato sui soldati mandati verso una morte certa dagli alti gradi militari in *Orizzonti di gloria*, o sui milioni di persone che moriranno quando la "bomba" giungerà alla fine a destinazione in *Il Dottor Stranamore* - ma allo stesso modo Kubrick guarda alla motivazione di base che spinge l'uomo a ricercare possibili vite aliene nell'universo di *2001*, o anche sulla guerra familiare che Bill e Alice combattono l'uno contro l'altro in *Eyes wide shut*. Parlando di *2001*, Kubrick affermò, *"Proprio la mancanza di significato della vita costringe l'uomo a creare un suo proprio significato ... per quanto vasta l'oscurità, dobbiamo fornire la nostra propria luce."* (Nota 7).

No wonder, then, that war has been present, either realistically or metaphorically, in most of his films: the nature of man and his meaningless existence make the futility of war even more dramatic. This is behind the hopeless (but also compassionate) look at the soldiers who are sent to certain death by the high military ranks in Paths of glory, or at the millions of people that die when the "bomb" finally reaches its destination in Dr Strangelove - but in the same way he looks at the basic motivation that urges man to search for possible alien life in the universe in 2001, or even at the familial war that Bill and Alice wage against each other in Eyes wide shut. Talking about 2001, Kubrick stated, "The very meaninglessness of life forces man to create his own meaning... however vast the darkness, we must supply our own light." (Note 7).



Arancia meccanica/A *clockwork orange* (1971)

14. Conclusione: ritorno allo spettatore

Come conclusione, torniamo ad una caratteristica centrale dei film di Kubrick, ossia il modo in cui guarda il rapporto tra la sua intenzione come regista, il film che ne è il risultato, e gli spettatori. Nell'essere testimoni di una violenza fisica e verbale portata all'estremo, ad esempio nella sequenza qui sopra, non possiamo fare a meno di provare repulsione, persino disgusto, ma allo stesso tempo siamo costretti a guardare e a considerare delle possibili più ampie implicazioni di ciò che stiamo guardando. Ancora una volta, Kubrick realizza la possibilità che gli spettatori continuino a guardare e allo stesso tempo si tengano "a distanza", e così facendo siano in grado di prendere in considerazione il significato della scena, soprattutto attraverso l'uso della musica. In questa sequenza, la musica, leggera ma

14. Conclusion: back to the viewer

As a conclusion, let us come back to one central feature of Kubrick's films, i.e. the way he looked at the relationship among his intent as a director, the resulting film, and the audience. As we witness physical and verbal violence taken to extremes, for example in the above sequence, we cannot help feeling repulsion, even disgust, but at the same time we are forced to watch and to consider possible wider implications of what we are watching. Once again, Kubrick achieves the possibility for the viewers to continue watching while at the same time to keep themselves "at a distance", and thus to be able to consider the meaning of the scene, mainly through the use of music. In this sequence, the light, attractive music of Rossini's "The thieving magpie" is in

avvincente, della "Gazza ladra" di Rossini è in lampante contrasto con la violenza sullo schermo, e ciò è quello che ci permette non solo di tollerare gli eccessi, ma anche, e soprattutto, di tener ben desta la nostra mente rispetto a ciò che il regista ci sta effettivamente comunicando.

Ma che cosa ci sta di fatto comunicando Kubrick? Non possiamo non citare ciò che disse quando, alla domanda di che cosa sperasse di realizzare con questo film, rispose,

"Queste sono le domande a cui trovo sempre impossibile dare una risposta. Credo che le domande vengano poste con la speranza di ottenere una risposta specifica del tipo "Questa è la storia di un uomo alla ricerca della sua identità", o una qualsiasi altra risposta di questo tipo ... In qualche modo, la domanda inoltre suppone che ci si avvicini ad un film con qualcosa che assomigli ad un'affermazione di principio, o un tema riassumibile in una frase, e che il film proceda verso l'alto come una specie di piramide invertita. Magari alcuni lavorano in questo modo, ma io no, ed anche se ovviamente si ha un occhio attento al soggetto, in qualche modo quando si racconta una storia (e so che questo suona banale, ma è comunque vero) i personaggi e la storia sviluppano una loro propria vita, e, man mano che si procede, l'intento centrale serve come una specie di metro per misurare la rilevanza di ciò che produce l'immaginazione .. Penso anche che rovini una gran parte del piacere del film se si capita di essere abbastanza sfortunati da aver letto quello che il regista "aveva in mente". Come spettatore, mi piacciono in modo particolare quelle sottili scoperte in cui mi chiedo se lo stesso regista fosse consapevole che fossero nel film, oppure se ci sono capitate per caso." (Nota 8)

stark contrast with the violence on the screen, and this is what allows us not just to tolerate the excesses, but also, and more importantly, to keep our intellect alert to what the director is really communicating.

But what is Kubrick actually communicating? We cannot but quote him when, asked about what he hoped to achieve with this film, he replied,

"These are the questions I always find impossible to answer. I believe that the questions are asked with the hope of getting a specific answer like "This is the story of a man's search for his own identity," or any number of similar replies ... Somehow, the question also presumes that one approaches a film with something resembling a policy statement, or a one-sentence theme, and that the film proceeds upwards like some inverted pyramid. Maybe some people work this way, but I don't, and even though you obviously have some central preoccupation with the subject, somehow when you're telling a story (and I know this sounds trite, but it's true anyway) the characters and the story develop a life of their own, and, as you go along, your central preoccupation merely serves as a kind of yardstick to measure the relevancy of what the imagination produces ... I also think that it spoils a great deal of the pleasure of the film for anyone who happens to have been unfortunate enough to have read what the filmmaker "has in mind." As a member of the audience, I particularly enjoy those subtle discoveries where I wonder whether the filmmaker himself was even aware that they were in the film, or whether they happened by accident" (Note 8). ([Listen to Kubrick on this issue](#))

Note/Notes

- (1) Quoted in Phillips G.D., Hill R. 2002. [The encyclopedia of Stanley Kubrick](#), Facts On File, New York, pp. XXIV-XXV.
- (2) Quoted in Phillips, cit., p.XX.
- (3) Quoted in Phillips, cit, p. XX.
- (4) Duncan P. 2002. [The Pocket Essential Stanley Kubrick](#), Pocket Essentials, Harpenden, p. 12.
- (5) Quoted in Jacobs D. ["Cinematic components fuel Stanley Kubrick's "2001: A Space Odyssey"](#)", *Plot & Theme*, p. 1.Cinematic, p. 150.

(6) Quoted in Phillips, cit., p. X.

(7) Munday R. 2018. "[The Kubrick Cinematic Universe Method](#)", *Essais*, Hors-série, 4, p. 148.

(8) Walker A. [Stanley Kubrick, Director: A visual analysis](#), p. 46.



Per saperne di più ...

- * [Archivio Kubrick](#): documenti testuali, audio e video
- * Dal sito *Trovacinema di Repubblica.it*: [Stanley Kubrick](#) - filmografia, approfondimenti, collegamenti
- * Dal sito *Wikipedia.it*: [Stanley Kubrick](#)
- * Dal sito *MyMovies.it*: [Stanley Kubrick](#) - filmografia, critica, premi, foto, articoli, news, trailer
- * [Stanley Kubrick online](#) - biografia, filmografia dettagliata, articoli, commenti, immagini dei film, news e collegamenti



Want to know more?

- * The [Stanley Kubrick Archive](#), held by the *University of the Arts London - London College of communication*, includes scripts, research materials, set plans and production documents, props, costumes, posters, and more
- * From the [Plot and theme](#) website, a series of essays on Kubrick's films by D.Jacobs
- * [The philosophy of Stanley Kubrick](#), by J.J.Adams
- * [The Stanley Kubrick Archives](#), by A.Castle
- * From the *Wikipedia.org* website: [Stanley Kubrick](#)
- * From the *Encyclopaedia Britannica* website: [Stanley Kubrick](#)

dai canali YouTube, con sottotitoli/from YouTube channels, with subtitles

- Yohanes Christian: [The Shining - Behind the scene footage](#)
- Juan Antonio Moreno Mateos: [Kubrick beyond perspective](#)
- Movie Geeks United! - TheKubrickSeries.com: [2-hour interview with Stanley Kubrick](#) (1987)
- Manufacturing Intellect: [Martin Scorsese interviews Stanley Kubrick](#)
- lampyman101: [2001 - Analysis of the last 10 minutes](#)
- Spazio36: [Stanley Kubrick e me: Emilio d'Alessandro l'assistente personale di Kubrick](#)
- nessuno2001italy: [Remembering Stanley Kubrick: Nicole Kidman](#) (Paul Joice 1999)
- Screen Rant: [Stanley Kubrick: The true story of the genius movie director](#)
- david noel bourke: [S is for Stanley Kubrick](#) - documentary
- Past & Present: [Stanley Kubrick's boxes](#) by Jon Ronson

Reel to Reel:

[Stanley Kubrick - Part 1 - The boy from the Bronx](#)
[Stanley Kubrick - Part 2 - Bombs, spaceships and axes](#)

cinemafocus.eu

info@cinemafocus.eu