

Prefazione all'edizione italiana

Sono molto onorato che il mio libro *Su Kubrick* sia tradotto dalle edizioni kaplan, nel cui catalogo sono presenti alcuni dei più raffinati autori europei e americani di studi sul cinema. So che in Italia esiste non soltanto una notevole e sofisticata letteratura sulla storia e sulla teoria del cinema, ma anche molti libri dedicati a Kubrick. (Col rischio di dimenticare importanti contributi italiani su questo ultimo argomento, vorrei almeno ricordare due raccolte che contengono molti saggi seri e bibliografie esaustive: *Stanley Kubrick* a cura di Gian Piero Brunetta [1999] e *Overlooking Kubrick* a cura di Vito Zaggarro [2006]). Mi piace pensare che grazie a questa traduzione le mie idee possano dialogare in italiano con critici e studiosi italiani.

Questa traduzione mi offre anche l'occasione di pensare se e cosa cambierei se scrivessi il libro oggi. Come si legge nella prefazione all'edizione originale, ho trovato Kubrick difficile non soltanto perché è uno dei registi più noti e analizzati del mondo, ma anche per la varietà, la complessità e l'ambizione intellettuale del suo lavoro. Il libro è stato scritto prima che il grande archivio di sceneggiature e di note di produzione di Kubrick fosse interamente accessibile agli storici, ma contiene informazioni assenti in saggi precedenti, in particolare sul problema della censura, che mi auguro possano essere utili per future valutazioni critiche. Sono anche felice di dire che, come studio critico, *Su Kubrick* è stato generalmente ben accolto in Gran Bretagna e negli Stati Uniti. Probabilmente oggi rivedrei l'inizio dell'*Epilogo*, dove escludo la possibilità di una "sintesi" o di una "chiave di lettura" per l'opera di Kubrick. Com'è noto, non possiamo mai trovare il significato totale dell'arte, che non è una semplice forma comunicativa di codificazione/decodificazione. Il significato che attribuiamo a un film può cambiare nel tempo in contesti socio-culturali diversi. Tuttavia questo non vuol dire che nel mio libro su Kubrick non ci siano argomenti di primaria importanza o una serie di interessi che si possono esprimere in una sintesi conclusiva.

Come ho evidenziato in diversi punti del libro, uno dei motivi guida sono le qualità "tonali" o affettive dello stile di Kubrick, che sono in qualche modo correlate ai suoi temi e ai suoi interessi intellettuali. All'inizio dell'*Epilogo* avrei dovuto evidenziare l'espressione "modernismo freddo" perché potrebbe aiutare a chiarire queste qualità affettive. Con "modernismo" intendo naturalmente una forma di arte colta che, emersa nella cultura occidentale intorno al 1910, raggiunse la sua forma definitiva negli anni Venti del Novecento e restò il significato dominante di "artisticità" in Occidente fino intorno agli anni Sessanta. Modernismo come concetto è molto ampio perché include media diversi che hanno programmi filosofici, estetici e politici diversi; ma per lo più era un'arte ostile alla cultura industrializzata di massa – formalmente troppo poco ortodossa, difficile e a volte sessualmente scioccante o politicamente radicale per Hollywood. E nondimeno c'è una lunga storia di interazioni tra modernisti, avanguardia e registi americani. Kubrick è uno degli ultimi importanti rappresentanti di questa tradizione, un regista che riuscì a unire le attrazioni familiari del cinema hollywoodiano ad alcuni elementi del cinema d'autore europeo del secondo dopoguerra.

"Modernismo freddo" designa una sottocategoria di un insieme più ampio. La storia del termine ha origine nell'ambito della cultura della Germania di Weimar, dov'era associato a due stili artistici: all'architettura e al design di Walter Gropius, Mies van der Rohe e del Bauhaus, che crearono oggetti ed edifici senza ornamenti, metallici, ispirati alle macchine, e al teatro di Bertolt Brecht. Come lo stesso Brecht diceva, l'arte dovrebbe essere «fredda», un aggettivo che egli usava per descrivere la sensibilità alquanto russ del movimento letterario tedesco *neue Sachlichkeit* e per mettere in evidenza l'effetto di straniamento delle sue opere e rappresentazioni teatrali. Brecht voleva che il pubblico fosse impegnato sul piano intellettuale più che commosso su quello emotivo, e a questo fine sosteneva uno stile simile a quello che aveva visto nel teatro cinese, i cui

attori sono spesso stati descritti come distaccati o emotivamente freddi. Secondo Slavoj Žižek, egli incoraggiava un atteggiamento di «fredda, distaccata compassione». Possiamo trovare uno straniamento modernista all'incirca simile in James Joyce, il cui Stephen Dedalus dichiara che «l'artista, come il Dio della creazione, rimane [...] al di sopra dell'opera sua, invisibile, [...] occupato a curarsi le unghie»; in Franz Kafka, che crea effetti glaciali con resoconti realistici, bizarramente ironici di mondi inquietanti, e nelle opere giovanili di Ezra Pound e T. S. Eliot, che proponevano uno stile poetico impersonale.

In qualche misura Kubrick condivide tutte queste strategie estetiche, ma nelle pagine che seguono sostengo anche che alcuni tipi di film “freddi”, compresi quelli di Kubrick, lavorano ai confini del gotico e del carnevalesco e implicano quattro modi correlati di immaginazione: lo humour nero, il grottesco, il perturbante e il fantastico. In termini affettivi, i quattro modi condividono la tendenza a connettere opposizioni emotive o cognitive per creare incertezza sulle modalità della risposta – una reversibilità o una dialettica di sentimenti che si oppone al caldo sentimentalismo della maggior parte delle commedie e dei melodrammi hollywoodiani.

Il primo di questi modi, lo humour nero, unisce horror e riso, ed è stato descritto più direttamente nel libro. In *Motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Sigmund Freud presenta un'importante analisi del fenomeno, che egli chiama semplicemente «humour», benché in inglese sia normalmente accompagnato da un aggettivo, come nell'espressione “gallows humour”. (Freud stesso lo illustra con un gioco di parole su un delinquente che viene condotto alla forca di lunedì, e sbotta: «Comincia bene la settimana!»¹). Tutti questi giochi di parole, spiega Freud, funzionano come «un risparmio nel dispendio del sentimento» e sono «una delle principali acquisizioni psicologiche» poiché godono «del particolare favore dei pensatori». Nel 1928, nel testo intitolato *Umorismo*, Freud afferma che la tendenza all'umorismo «ha un che di grandioso e di nobilitante», che deriva dal rifiuto dell'Io «di lasciarsi affliggere dalle ragioni della realtà, di lasciarsi costringere alla sofferenza». Questo rifiuto, sottolinea, è diverso dal cinismo o dalla rassegnazione emotiva; l'umorismo «è dispettoso, e costituisce non solo il trionfo dell'Io ma anche quello del principio di piacere» ed è abbastanza forte da affermare se stesso di fronte all'«inclemenza delle circostanze reali». L'umorismo, rileva Freud, è perciò l'opposto del motto di spirito. Se il motto di spirito è «il contributo che l'inconscio fornisce alla comicità», l'umorismo «sarebbe il contributo alla comicità dovuto all'intervento del Super-Io». E poiché l'umorismo è essenzialmente un meccanismo di difesa, se ne può fare l'esperienza in privato o in uno stato d'animo di distacco da altri ascoltatori od osservatori; infatti è spesso praticato da outsider sociali, come la comunità ebraica cui Kubrick apparteneva. Freud lo definisce una «dote rara e preziosa», perché molte persone non riescono a trarre piacere dall'umorismo.

Lo “humour” di Freud è più comunemente noto come «humour nero», secondo la definizione di André Breton, seguace di Freud e principale teorico della sovversiva commedia letteraria nera. *L'Antologia dello humour nero* (1940) cita i racconti di umorismo macabro di Freud e richiama anche l'attenzione sulla nozione di «humour oggettivo» di Hegel, una forma estrema della sensibilità romantica o estetica che implica sia il rifiuto di circostanze esterne sia l'amore dello straniamento. Secondo Breton, sia lo humour oggettivo sia lo humour nero costituiscono «una rivolta superiore della mente» e sono essenziali a qualsiasi degna forma di arte moderna. La sua antologia presenta brevi esempi di più di quaranta autori, e osserva inoltre che forme di humour nero si possono vedere anche al cinema – per esempio, nelle prime commedie di Mack Sennet, in alcuni film meno sentimentali di Chaplin, e in *Le Chien andalou* (1928) e *L'Âge d'or* (1930) di Luis Buñuel.

Stanley Kubrick, buon esempio di “pensatore” secondo la definizione di Freud, era tra i più

¹ Il gioco di parole consiste nell'uso del termine “gallows” che significa patibolo, forca, e «gallows humour», normalmente tradotto con «umorismo macabro» [NdT].

significativi rappresentanti dello humour nero del cinema. Il suo capolavoro nel genere, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Il dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba*, 1963), è un film dichiaratamente freudiano, non soltanto per le preoccupazioni relative all'angoscia e all'aggressione fallica, ma anche per la ribelle affermazione del principio di piacere di fronte all'orrore. Nel mio libro ho anche affermato che Kubrick è un professionista ancora più significativo del grottesco, un modo strettamente correlato allo humour nero, direttamente centrato sull'angoscia relativa al corpo. Questo aspetto del suo lavoro è analizzato dettagliatamente nel capitolo intitolato *Estetica del grottesco*, e non necessita di ulteriori approfondimenti. Il lettore troverà inoltre discussioni sull'interesse di Kubrick per il perturbante freudiano e il fantastico, che a loro volta contribuiscono al più generale sentimento di incertezza, de-familiarizzazione e disorientamento. Ci sono molte altre cose da dire su Kubrick, come spero il libro dimostrerà. Il punto che ho cercato di evidenziare, tuttavia, e vorrei usare questa occasione per ribadirlo, è che il potere di Kubrick come artista, sia in termini stilistici sia ideologici, si trova soprattutto a livello primario o istintivo, nel modo in cui egli manipola le nostre risposte emotive e psicologiche.

James Naremore, agosto 2009