FOCUS TEMATICI

STANLEY KUBRICK

Guida ai film

intra



COLLANA FOCUS TEMATICI
SERIE CULT STARS



Edizioni Intra®
www.intraedizioni.it
info@intra.pro

Tutti i diritti riservati.
Copyright © 2026 Intra S.r.l.s. – Pesaro, Marche, Italia

ISBN 979-12-5991-988-5

Indice

Indice	3
Nota introduttiva	5
PARTE PRIMA Il percorso	7
Capitolo 1 – Il percorso	8
PARTE SECONDA I film, 1951–1957	20
Capitolo 2 – L'apprendistato in proprio (1951–1957)	21
PARTE TERZA I film, 1960–1964	47
Capitolo 3 – Hollywood e la fuga da Hollywood (1960–1964)	48
PARTE QUARTA I film, 1968–1975	70
Capitolo 4 – Le grandi allegorie (1968–1975)	71
PARTE QUINTA I film, 1980–1999	99
Capitolo 5 – I lunghi silenzi (1980–1999)	100
PARTE SESTA La filmografia invisibile	128
Capitolo 6 – I film che non ha girato	129
PARTE SETTIMA Fuori dallo schermo	149
Capitolo 7 – Fuori dallo schermo	150
Capitolo 8 – L'eredità	156
APPENDICE	163
Filmografia completa	164
Collaborazioni ricorrenti	169
Premi e candidature	171
Le voci italiane	174
Chi è chi	177
Indicazioni bibliografiche	182

Nota introduttiva

Tredici lungometraggi e tre brevi documentari, dal 1951 al 1999. A misurarla con il calendario, l'opera di Stanley Kubrick è breve: negli ultimi vent'anni fra un film e l'altro passano sette anni, poi dodici. Eppure di pochi registi il pubblico conserva così a lungo un'immagine, un suono, una voce: la calma di HAL 9000, il gergo inventato di un ragazzo violento nell'Inghilterra di un futuro vicino, i saloni del Settecento illuminati soltanto dalle candele, la cinepresa che insegue un bambino nei corridoi deserti dell'Overlook. Film diversissimi, che cambiano genere quasi ogni volta e che pure si riconoscono al primo sguardo.

Intorno al nome di Kubrick si è depositata, in più di mezzo secolo, una leggenda fatta di aggettivi. Queste pagine preferiscono i fatti: che cosa fece, con chi, in quali anni, a quali condizioni. Il ragazzo del Bronx che a sedici anni vende la sua prima fotografia a «Look». Il regista che, dopo un kolossal girato su commissione, decide di non lavorare più senza il controllo dei propri film. Il produttore che dall'Inghilterra segue ogni passaggio fino alle edizioni straniere, e che per quella italiana sceglie chi traduce e chi dirige le voci, vuole capire ogni scelta e, a lavoro finito, scrive ai suoi collaboratori per ringraziarli.

Il libro si può leggere di seguito, come il racconto di una carriera, dal fotografo di rivista al film uscito pochi mesi dopo la sua morte. Si può aprire su un periodo: ogni capitolo comincia dagli anni in cui quei film nacquero, dagli studi e dai produttori, dal cinema che c'era

intorno. Oppure si può cercare un film solo: la sua scheda dice come nacque, come fu girato, che cosa lo rende riconoscibile, come fu accolto allora e come lo si guarda oggi, e si legge da sola. Accanto ai film girati ci sono quelli che Kubrick preparò per anni senza arrivare al set, e ciò che il suo lavoro ha lasciato a chi è venuto dopo.

PARTE PRIMA

Il percorso

Capitolo 1 – Il percorso

Nell'aprile del 1945, all'indomani della morte di Franklin Delano Roosevelt, uno studente della William Howard Taft High School fotografa nel Bronx un edicolante abbattuto, stretto fra le prime pagine che annunciano la notizia. Lo studente si chiama Stanley Kubrick, è nato nel Bronx nel luglio del 1928 e non ha ancora diciassette anni. Porta la fotografia al «Daily News», che gli offre dieci dollari, poi a «Look», che gliene paga venticinque e la pubblica nel numero del 26 giugno. È il primo scatto venduto di un ragazzo che per cinque anni lavorerà per una rivista illustrata, prima di passare al cinema.

Dopo il diploma, nel 1946, «Look» lo prende come apprendista, con uno stipendio di cinquanta dollari alla settimana; il suo nome compare fra i fotografi della redazione dal numero del 7 gennaio 1947. Con la media scolastica che aveva, racconterà nel 1970 al critico Joseph Gelmis, non poteva contendere un posto all'università ai reduci tornati dalla guerra, e la rivista lo assunse, dice, «per pietà». Resta fino al 1950 e scatta migliaia di fotografie: New York di giorno e di notte, i pugili delle palestre di quartiere e le ballerine dei locali, i campus universitari, i ritratti di attori e personaggi dello spettacolo. Già nell'estate del 1946 la rivista pubblica un suo servizio girato allo zoo, costruito su un rovesciamento di punto di vista: non la scimmia guardata dalla gente, ma la gente guardata dalla scimmia, con i visitatori ritratti dall'interno della gabbia. Nel 1948 racconta in un lungo servizio la Columbia University, che ha appena scelto come presidente Dwight D. Eisenhower; nel

1950, il suo ultimo anno di lavoro intenso per la rivista, firma una serie di ritratti di personaggi dello spettacolo, seguiti nella vita di ogni giorno. Il servizio fotografico di «Look» è già un racconto per immagini, una sequenza di scatti montata sulla pagina che costruisce un personaggio, un ambiente, una piccola storia. Lì Kubrick impara a inquadrare, a lavorare con la luce che trova, a scegliere fra decine di negativi quello che serve. Di quegli anni dirà a Gelmis una cosa sola, senza enfasi: che l'esperienza fotografica gli era stata molto utile.

Il cinema, intanto, lo studia da spettatore. Frequenta le proiezioni del Museum of Modern Art ogni volta che cambia il programma e le sale di New York, dove da ragazzo voleva vedere «quasi tutto». Segue da uditore, senza iscriversi, alcune lezioni alla Columbia University, fra cui quelle di Lionel Trilling e di Mark Van Doren. Gioca a scacchi per denaro nei circoli di Manhattan e ai tavolini di Washington Square, e ne ricava, racconterà al fisico e scrittore Jeremy Bernstein, quanto basta se con quei soldi si compra soltanto da mangiare. Legge Stanislavskij e un libro sul suo lavoro con gli attori; legge il manuale di Pudovkin sulla tecnica del film, che gli insegna una cosa semplice e decisiva: il montaggio è ciò che separa il cinema da tutte le altre arti, perché permette di mostrare un gesto qualunque, un uomo che falcia il grano, da più punti di vista in un solo istante, come nessun'altra forma di racconto può fare. Legge anche gli scritti di Ejzenštejn, e a Gelmis confesserà di non averli mai capiti fino in fondo. Fra i registi ammira la cinepresa fluida di Max Ophüls. Ma la spinta, a sentir lui, viene soprattutto dai film brutti: ne vedeva tanti da convincersi che, pur senza sapere nulla di regia, non avrebbe potuto fare di peggio.

Il passaggio dalla macchina fotografica alla cinepresa nasce da un conto. Un compagno di liceo, Alexander Singer, lavora come fattorino negli uffici di *The March of Time*, la serie di cinegiornali, e gli dice che lì un documentario di una bobina costa quarantamila dollari. Kubrick calcola che, facendo tutto da sé, ne basterebbe una piccola parte. Per i primi cortometraggi usa una Eyemo, una piccola cinepresa a mano da 35 millimetri; per il primo lungometraggio il titolare di un noleggio di Broadway gli insegna, in una mattina di sabato, a caricare e a far funzionare una Mitchell, e qualcun altro gli mostra come si usano la moviola e la giuntatrice. I fondamenti tecnici del cinema, dirà, non sono difficili. Nascono così i due documentari del 1951 per la RKO, *Day of the Fight* («Il giorno dell'incontro», 1951) e *Flying Padre* («Il padre volante», 1951), e un terzo cortometraggio su commissione, *The Seafarers* («I marittimi», 1953). Nello stesso giro d'anni Kubrick lascia «Look» e gira due lungometraggi di finzione con il denaro di parenti e amici, *Paura e desiderio* (*Fear and Desire*, 1953) e *Il bacio dell'assassino* (*Killer's Kiss*, 1955). Nei documentari e nei primi due lungometraggi, racconterà, fu regista, operatore, montatore, assistente al montaggio, tecnico degli effetti sonori. Più tardi giudicherà quei due film lavori da dilettante, ma non rinnegherà mai la scuola che gli avevano dato: il modo migliore di imparare il cinema, ripeterà, è farne uno, anche di tre minuti, perché tutto ciò che si fa da principianti è già, in piccolo, ciò che si farà da registi e da produttori. Nel 1970 Kubrick si dirà convinto che girare un film fosse ormai alla portata di chiunque avesse un po' di dimestichezza con una cinepresa e un registratore, molta ambizione e, possibilmente, talento: quando

lui aveva cominciato, all'inizio degli anni Cinquanta, un indipendente che si produceva i film da sé era guardato come una stranezza in un'industria dominata da pochi grandi studi.

Dopo *Il bacio dell'assassino* Kubrick conosce James B. Harris, suo coetaneo, che con un compagno di scuola ha messo in piedi una società di distribuzione televisiva e vuole entrare nella produzione cinematografica. Nel 1955 nasce la Harris-Kubrick Pictures: una società di due persone, con un ufficio a New York e nessuno studio alle spalle. Harris produce, Kubrick scrive e dirige. Ne escono tre film, *Rapina a mano armata* (*The Killing*, 1956), *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, 1957) e *Lolita* (1962). Sono anni magri. Per i primi due film, racconterà, Kubrick lavora con il compenso differito al cento per cento, e poiché i film non rendono non ne ricava nulla; per un periodo vive dei prestiti del socio, mentre scrive sceneggiature che nessuno vuole e lavora per mesi a progetti che non arrivano al set. Il sodalizio si chiude dopo *Lolita*, quando Harris decide di passare alla regia: esordirà nel 1965 con *Stato d'allarme* (*The Bedford Incident*, James B. Harris, 1965). Restano amici per tutta la vita. Di quegli anni Kubrick conserverà soprattutto una convinzione: che fare un film comprende molte cose che con l'arte non hanno nulla a che fare, gli affari, l'organizzazione, le tasse, e che saperle accettare fa parte del mestiere quanto la regia.

Quando arriva la chiamata, racconterà, aveva passato due anni senza combinare nulla. Nel 1959 Kubrick accetta un lavoro su commissione: dirigere *Spartacus* (1960), il kolossal voluto da Kirk Douglas, che ne è protagonista e, con la sua società, produttore esecutivo. È un grande successo, ma Kubrick ne parlerà sempre

come di un'eccezione: l'unico dei suoi film, dirà a Gelmis, su cui non ebbe il pieno controllo. Era il regista, ma lavorava da dipendente, e la sua era soltanto una delle molte voci che Douglas ascoltava. E aggiungerà un giudizio secco: il film aveva tutto, tranne una buona storia. La lezione è netta e dura fino all'ultimo film. Da *Il dottor Stranamore* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964) in poi Kubrick firma anche la produzione dei suoi film; sceglie il soggetto, scrive o riscrive la sceneggiatura, decide il montaggio, segue la distribuzione.

Fra il 1960 e il 1961 si trasferisce in Inghilterra per girare *Lolita*. Le ragioni, spiegherà, erano pratiche: i soli finanziamenti che era riuscito a trovare andavano spesi lì, e lavorare in Inghilterra aiutava ad attenuare i problemi di censura di un romanzo che molti consideravano impossibile da portare sullo schermo. Anche *Il dottor Stranamore* si gira in Inghilterra; e quando comincia *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) Kubrick si è ormai talmente ambientato, dice, che sarebbe stato inutile strappare le radici e trasferire tutto in America. Dopo Hollywood, aggiunge, Londra è probabilmente il posto migliore per fare un film, per la competenza tecnica che vi si trova. Alla fine degli anni Sessanta, a Gelmis che gli chiede se si consideri un espatriato, risponde di no: non c'è nulla di definitivo, attraversa l'oceano più volte all'anno e potrebbe benissimo tornare a girare negli Stati Uniti. Nella stessa intervista ammette che girare in teatro di posa era stato, per *Lolita*, una conseguenza obbligata del lavoro in Inghilterra, e che con la storia giusta gli sarebbe piaciuto lavorare soprattutto in esterni, con pochi mezzi e una piccola troupe: ricostruire in studio ciò che esiste fuori,

diceva, è uno spreco di tempo e di energie. La sua base, invece, resterà l'Inghilterra. Nel 1965 compra una casa vicino agli studi di Elstree; nel 1978 si sposta a Childwickbury Manor, nell'Hertfordshire, a pochi chilometri di distanza. Le due case diventano anche il suo ufficio di produzione: lì si fanno la ricerca, la scrittura, il montaggio e la gestione di ogni dettaglio dei film, e la produzione si raccoglie intorno a lui invece di costringerlo a spostarsi.

Il controllo cresce di film in film. Già nel 1970 Gelmis lo descrive come un regista che concentra nelle proprie mani ogni funzione: produce oltre che dirigere, trova il soggetto, scrive, fa le ricerche, monta e guida perfino le campagne pubblicitarie, e fra l'idea di un film e la sua uscita passano ormai, in media, tre anni. Dopo *2001*, realizzato per la MGM, nel 1970 Kubrick firma un contratto con la Warner Bros., dove il capo della produzione è John Calley. A Hollywood, osservava in quegli stessi anni, ormai poteva fare un film senza nessuno che gli guardasse da sopra la spalla; dieci anni prima sarebbe stata tutta un'altra storia. Da *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1971) in poi tutti i suoi film sono della Warner: cinque in quasi trent'anni, con una libertà di decisione, fino al montaggio finale, che la stampa americana giudicava fuori dal comune anche per i registi più affermati. Con la libertà si allungano i tempi. Fra *Arancia meccanica* e *Barry Lyndon* (1975) passano quattro anni; cinque fino a *Shining* (*The Shining*, 1980), sette fino a *Full Metal Jacket* (1987), dodici fino a *Eyes Wide Shut* (1999). In tutto, fra il 1953 e il 1999, i lungometraggi sono tredici.

Il metodo comincia molto prima del set. Per ogni film Kubrick accumula materiale come per uno studio:

preparando un film su Napoleone che non girerà, dice a Gelmis di aver letto diverse centinaia di libri e di averne ricavato uno schedario incrociato, che va dai gusti dell'imperatore a tavola al tempo che faceva il giorno di ciascuna battaglia. La ricerca riguarda i luoghi, gli oggetti, le armi, i costumi, la tecnica: prima di girare una scena vuole sapere come sarebbe andata davvero.

Le riprese sono la fase che ama meno. Girare un film, dice a Gelmis, è «il peggior ambiente per il lavoro creativo mai escogitato dall'uomo»: rumoroso, fisico, a orario fisso, dalle otto e mezza alle sei e mezza, cinque giorni alla settimana. Proprio per questo non ha fretta. I ciak si ripetono finché la scena non arriva dove vuole lui, e gli attori che hanno lavorato con lui lo hanno raccontato, con toni molto diversi, in molte interviste. La sua spiegazione è pratica: gli attori sono strumenti che producono emozioni, e alcuni sono sempre accordati, mentre altri raggiungono un'intensità straordinaria in una sola ripresa e non la ritrovano più. Da un attore, aggiunge, un regista non può tirar fuori nulla che l'attore non abbia già: il suo compito è sapere quale emozione deve arrivare in ogni scena e aiutare l'interprete a darla, e il rapporto sul set non si costruisce con la paura, ma facendo capire all'attore che lo si è voluto per il suo talento. Le prove servono a poco se il set non è pronto; i giornalieri si proiettano all'ora di pranzo, e gli attori che vogliono possono vederli. Il regista, nella sua definizione, è una specie di «macchina di idee e di gusto», e il suo compito è prendere la decisione giusta il maggior numero di volte possibile, centinaia di volte al giorno.

Il luogo in cui il film si fa davvero, però, è la sala di montaggio. «Niente viene tagliato senza di me», dice a Gelmis: segna ogni fotogramma, sceglie ogni segmento,