

NEL PAESE DI KUBRICK
di Penelope Houston
(1971)

Stanley Kubrick abita subito a nord di Londra, in territorio cinematografico: gli studi di Elstree e i vecchi studi della mgm di Borehamwood sono dietro l'angolo, a un tiro di pallina da golf se a lanciarla è il famoso golfista Jack Nicklaus. A partire da *Lolita* (1961) Kubrick ha girato tutti i suoi film in Inghilterra, ma è riuscito particolarmente bene a restare in bilico fra due mondi, senza farsi considerare né un regista americano che vive all'estero né un vero e proprio regista inglese. Da *Lolita* in poi, i suoi film sono ambientati nel paese di Kubrick.

Dopo *2001: Odissea nello spazio* (1968), Kubrick voleva girare un film su Napoleone ed era già abbastanza avanti nel progetto, quando questo è stato rinviato a causa dei tagli economici nelle case di produzione e del conseguente scetticismo verso i progetti ad alto budget. Allora si è dedicato ad *Arancia meccanica* di Anthony Burgess, capolavoro di identificazione con Alex, l'adolescente per eccellenza. Uno dei motivi dell'interesse di Kubrick per quel romanzo era ovviamente la lingua, il gergo basato sul russo che Burgess ha

chiamato Nadsat. Ma, cosa interessante, *Arancia meccanica* colpisce anche perché in un certo senso è il suo primo film inglese. *Lolita* minimizzava quasi volutamente l'importanza del paesaggio americano nel romanzo di Nabokov; *Il dottor Stranamore* e *2001* erano entrambi film internazionali, che avrebbero potuto essere girati in qualsiasi paese che avesse a disposizione le adeguate strutture cinematografiche. La satira di *Arancia meccanica* però sembra specificamente inglese nelle sue linee di attacco. Personalmente, Stanley Kubrick reagisce a malapena alle domande sull'argomento, e lascia intendere di essersi limitato a prendere un romanzo inglese e a girarlo in esterni a Londra, e che l'equivalente di molti dei personaggi si poteva trovare anche in America o in qualsiasi altro paese. Sarà anche così, ma rimane l'impressione che nel paese di Kubrick si sia agitata una provincia inglese.

houston: *Ha letto il libro di Anthony Burgess quando è uscito nel 1962?*

kubrick: L'ho letto per la prima volta circa due anni e mezzo fa. Me lo ha regalato Terry Southern mentre stavo girando *2001* e, considerato quanto ero sotto pressione in quel periodo, è andato a fare compagnia agli altri libri che tengo sugli scaffali in attesa di leggerli. Poi una sera sono passato davanti alla mia libreria, ho dato un'occhiata a quel tascabile che se ne stava ancora lì ad aspettare paziente sul ripiano, e l'ho preso. Ho cominciato a leggere il libro tutto d'un fiato e l'ho finito. Alla fine della prima parte era già abbastanza ovvio che sarebbe stato un ottimo film. Arrivato in fondo alla seconda parte, ero davvero entusiasta. Appena l'ho finito l'ho subito riletto. Per i due o tre giorni successivi l'ho riletto per intero e a spizzichi, e non ho fatto altro che pensarci. Mi sembrava un'opera d'immaginazione unica e meravigliosa, forse persino geniale. L'invenzione narrativa era magica, i personaggi erano eccentrici ed entusiasmanti, le idee erano sviluppate in modo splendido e, cosa altrettanto importante, la storia aveva una dimensione e un'intensità che permettevano di adattarla per lo schermo senza semplificarla troppo o

ridurla all'osso. In effetti, si è dimostrato possibile mantenere nel film gran parte dell'intreccio. Molti hanno lodato la lingua particolare del libro, che già di per sé è una trovata incredibile; ma credo che non sia stata lodata abbastanza quella che, in mancanza di un'espressione migliore, si può definire la lingua ordinaria, che naturalmente è abbastanza straordinaria. Per esempio, quando il ministro dice, alla fine del suo discorso alla stampa: «Ma ora basta parole. Le azioni sono più forti. Azione, ora. Osservate, tutti quanti», Burgess sta facendo qualcosa di davvero meraviglioso con la lingua.

Entrambi gli ultimi due film che ha girato l'hanno impegnata in molte ricerche e letture preparatorie. Qui sembra che lei abbia filmato il romanzo in modo abbastanza diretto, ma in realtà ha fatto ricerche sui temi marginali del film? La tecnica di lavaggio del cervello, per esempio?

Alcuni dei miei film sono iniziati accumulando dati, e dai dati sembrano venire fuori idee narrative, ma naturalmente *Arancia meccanica* è cominciato con una storia compiuta e non mi è affatto dispiaciuto risparmiarmi la fatica di dare alla luce una storia originale. Quanto alle ricerche di tipo tecnico, ovviamente non ne sono servite molte. Avevo letto testi sulla psicologia comportamentale e la terapia del riflesso condizionato, e non serviva altro per farsi una preparazione tecnica seria per la storia.

Nel libro lo shock è quando Alex finisce in prigione e dice qualcosa del tipo: «Ho fatto tutto questo, e avevo quindici anni». Immagino che non potrebbe mai funzionare sullo schermo, ma ha mai pensato di scegliere qualcuno di quell'età per la parte?

No, avevo in mente Malcolm McDowell fin dal terzo o quarto capitolo della mia prima lettura del libro. Attori geniali come lui non se ne trovano in tutte le forme, dimensioni ed età. E, dal punto di vista dell'attore, non si trovano nemmeno molti personaggi come Alex, che di sicuro è una delle più sorprendenti e gustose invenzioni della narrativa. Mi viene in mente solo un altro personaggio che reg-

ge il paragone dal punto di vista letterario e teatrale: Riccardo iii. Alex, come Riccardo, è un personaggio che si dovrebbe detestare e temere, eppure ci si sorprende a lasciarsi trascinare subito nel suo mondo, e ci si scopre a vedere le cose con il suo sguardo. Non è facile dire come si ottiene questo effetto, ma di sicuro ha qualcosa a che vedere con il suo candore e la sua arguzia e la sua intelligenza, e con il fatto che tutti gli altri personaggi sono persone di molto inferiori, e in un certo senso peggiori.

Il paragone col Riccardo iii è sublime, ma con Riccardo ci troviamo al sicuro, nel passato. Non comporta tutte le associazioni immediate con la violenza contemporanea che farà il suo pubblico.

Penso che non ci sia niente di cui preoccuparsi. Tra realtà e finzione c'è un abisso, e quando si guarda un film l'esperienza è molto più vicina a un sogno che a qualsiasi altra cosa. In questo sogno a occhi aperti, se vogliamo chiamarlo così, si possono esplorare idee e situazioni che non si riuscirebbero a vivere nella realtà. Naturalmente è possibile che non ci piacerebbero le azioni di Riccardo iii se le vivessimo veramente, ma Riccardo iii ci piace, e questo vale anche per Alex.

Le avventure di Alex sono una sorta di mito psicologico. Il nostro subconscio trova una via di sfogo in Alex, nello stesso modo in cui trova una via di sfogo nei sogni. È urtato dal fatto che Alex venga soffocato e represso dalle autorità, anche se il nostro cervello cosciente riconosce la necessità di farlo. La struttura della storia è molto simile a una favola in quanto dipende, per buona parte del suo fascino e molti dei suoi effetti più forti, dalle coincidenze, e dalla simmetria della trama nella quale ognuna delle vittime di Alex ricompare nella parte finale per infliggere il castigo. La storia, però, va letta su un altro livello, come satira sociale che affronta la questione se la psicologia comportamentale e il condizionamento psicologico siano nuove armi pericolose, che un governo totalitario potrebbe usare per imporre un vasto controllo sui suoi cittadini e trasformarli in poco più che dei robot.

E che mi dice della stilizzazione della violenza? In gran parte è molto buffa e quello che in realtà succede ad Alex, nella sequenza del lavaggio del cervello, è molto più sgradevole da guardare rispetto a tutto quello che lui fa agli altri.

Naturalmente, è ovvio che nel film la violenza è stilizzata, proprio come nel libro. Il mio problema era trovare un modo di presentarla nel film senza avere i vantaggi dello stile narrativo. La prima parte del film, dove si trovano molte delle scene violente, è organizzata soprattutto intorno all'ouverture della *Gazza ladra* di Rossini e, in senso lato, si potrebbe dire che la violenza si trasforma in danza, anche se naturalmente non è affatto danza intesa in senso formale. Ma in termini cinematografici dovrei dire che il movimento e la musica devono invariabilmente essere collegati alla danza, proprio come la stazione spaziale rotante e l'astronave che approda su Orione, in *2001*, si muovevano al suono del «Bel Danubio blu». Dallo stupro sul palco del teatro abbandonato, alla rissa frenetica, alla sequenza delle statuette di Cristo, fino alla Nona di Beethoven, la rissa al rallentatore in riva al fiume e l'incontro con la signora dei gatti in cui il fallo bianco gigante viene usato contro il busto di Beethoven, il movimento, il montaggio e la musica sono i fattori principali; danza, quindi?

E l'utilizzo della ripresa accelerata nella scena con le due ragazze che Alex rimorchia nel negozio di dischi?

Certo, mi sono dimenticato di parlare dell'orgia ad alta velocità. Sullo schermo la scena dura circa quaranta secondi e, al ritmo di due fotogrammi al secondo, ci sono voluti ventotto minuti per girarla. L'idea mi è venuta una sera mentre ascoltavo *Eine kleine Nachtmusik*. Mi è apparsa la visione di un'orgia ripresa a due fotogrammi al secondo. Però nel film il movimento veloce del *Guglielmo Tell* è risultato più adatto allo scopo di quella scena.

Nel libro, tutte le impressioni arrivano al lettore dalla lingua di Alex, quella che Burgess si è inventato. Nel film, naturalmente, uno

non fa caso all'uso del linguaggio, tranne che nei punti in cui parlano Alex e i suoi drughi. A lei che effetto fanno le parole di Burgess?

Be', penso che la lingua speciale usata nel libro sia di sicuro una delle invenzioni più originali di Burgess. Le parole hanno il vantaggio di essere vere, basate soprattutto sul russo e scritte con la fonetica inglese, messe in risalto dall'arguzia di Burgess. Dato che sono parole vere, hanno un rapporto onomatopeico con i loro significati. *Tolchock* sembra un colpo, *devotchka* evoca un'immagine femminile, e così via.

Quanta parte del film è stata girata in esterni e come avete trovato i luoghi adatti?

Gli unici set del film erano il Korova Milkbar, la zona di accettazione del carcere, un bagno tutto a specchi e un corridoio tutto a specchi in casa dello scrittore. Li abbiamo costruiti perché non trovavamo le location adatte. Tutte le altre scene sono state girate in esterni. Cerco di essere metodico per quanto riguarda la ricerca delle location. Volevamo trovare delle architetture moderne interessanti e ci è sembrato che il modo migliore per farlo fosse comprarsi dieci anni di arretrati di due o tre riviste di architettura. Ho passato due settimane a guardarle insieme a John Barry, lo scenografo, e abbiamo archiviato e messo rimandi su tutte le foto interessanti che abbiamo trovato. Si è dimostrato un metodo molto più efficace che non assumere un paio di responsabili dei sopralluoghi che se ne andassero in giro per Londra. Alla fine, molte delle location più interessanti che abbiamo scelto provenivano da quella cernita di riviste di architettura.

Gli esterni del condominio di Alex sono stati filmati a Thamesmead, il più grande e interessante progetto architettonico di Londra. Quell'auditorium incredibile in cui si tiene la conferenza stampa è una biblioteca di South Norwood. La casa dello scrittore in realtà è fatta di due case: l'esterno è stato girato nell'Oxfordshire e l'interno a Radlett. Una parte delle riprese sono state effettuate alla Brunel University. Il negozio di dischi è stato filmato al Chelsea

Drugstore. Ma è molto semplice effettuare riprese anche negli interni più ristretti. C'è una scelta molto ampia di obiettivi grandangolari veloci. Per esempio, nel negozio di dischi abbiamo girato con un obiettivo da 9,8 millimetri, che ha un angolo di visione di 90 gradi. Un altro obiettivo, il velocissimo 10,95, ha fatto sì che potessimo girare in interni con luce naturale fino al tardo pomeriggio. Permette di girare con il duecento per cento di luce in meno dei normali obiettivi cinematografici.

Parlando ancora delle riprese, è vero che nel film non ci sono praticamente dialoghi doppiati?

Non c'è stato alcun doppiaggio dei dialoghi. I dialoghi in sincrono inutilizzabili di solito erano un problema delle riprese in esterni, ma con le attrezzature di adesso non è più così. C'è tutta una gamma incredibile di microfoni speciali, tra cui alcuni grandi come una graffetta che si possono nascondere nell'inquadratura o addosso all'attore, e che hanno un rapporto molto favorevole tra voce e rumore. Inoltre, con i trasmettitori a onde medie, sempre nascosti addosso all'attore, non è più necessario usare ingombranti microfoni e giraffe. Ogni attore può avere un microfono nascosto che mediante un trasmettitore tascabile invia il segnale a un ricevitore, che a sua volta lo invia a un mixer portatile. La scena in cui Alex viene riconosciuto dal vagabondo l'abbiamo filmata sotto l'Albert Bridge. Il rumore del traffico era così forte che bisognava gridare per farsi sentire. Eppure abbiamo registrato una pista di dialogo in cui le voci erano talmente più forti del traffico che nel mix finale è stato necessario aggiungere un bel po' di rumore.

I microfoni speciali inoltre hanno reso possibile registrare scene con il sonoro in condizioni particolari senza nemmeno usare la custodia antirumore per la macchina da presa. Ho girato diverse riprese a mano con la Arriflex avvolta semplicemente in un giaccone, a volte a due metri di distanza dagli attori, ma il rumore della macchina da presa non si sente e i dialoghi sono perfetti. Per le riprese in interni avevo una custodia antirumore leggera per la Arriflex, che

pesava solo sedici chili con tutta la macchina da presa dentro. Non male, in confronto a una macchina da presa Mitchell, che ne pesa circa cinquantasei! Per quanto riguarda l'illuminazione, quando si gira in esterni il segreto è accertarsi che le luci vere e proprie che si vedono in scena illuminino davvero. In passato la convenzione voleva che le luci presenti in scena fossero semplici arredi, e anche se c'era una lampadina in realtà non serviva per illuminare l'inquadratura. In questo caso, mi sono preso la briga di selezionare lampade utili ed esteticamente interessanti in cui potessimo mettere faretti *photo-flood* o piccole luci al quarzo.

Quelle che si vedono in scena sono quasi sempre le uniche fonti di luce che vengono usate. Questo rende possibile anche girare panoramiche a 360 gradi senza preoccuparsi di inquadrare per sbaglio un riflettore del set. Anzi, aggiungerei che lavorare in questa maniera è molto rapido.

Quanto progetta in anticipo delle singole scene? Usa la stessa pianificazione anticipata nei minimi particolari che usava Hitchcock?

Faccio una quantità incredibile di progetti e cerco di prevedere tutto quello che è umanamente possibile prima di cominciare a girare, ma quando arriva il momento vero e proprio la scena è sempre diversa. O vengono fuori nuove idee, o uno degli attori fa qualche cambiamento mettendoci del suo... ci possono essere mille motivi per cui alla fine la scena non coincide con l'idea che uno se ne era fatto in partenza. Naturalmente questo è il momento più delicato. La ripresa vera e propria della scena, una volta che si sa cosa si deve fare, è relativamente semplice. È proprio qui che il film resta sempre in sospeso. Il problema, per dirla in parole povere, è accertarsi che succeda qualcosa che valga la pena di immortalare su pellicola. Si è sempre tentati di pensare a *come* si filmerà qualcosa prima di sapere *cosa* si filmerà, ma il più delle volte è una perdita di tempo.

Alex è l'unico grande personaggio in Arancia meccanica: forse l'unico personaggio sviluppato. In 2001 il personaggio più umano è

HAL, il computer, e nel Dottor Stranamore lei affronta vari gradi di caricatura. Immagino che si debba ripercorrere la sua opera fino a Orizzonti di gloria o persino a Rapina a mano armata per trovare un film in cui lei abbia lavorato in uno stile che si possa definire realistico.

Mi sono sempre divertito a trattare situazioni vagamente surreali presentandole in modo realistico. Mi sono sempre piaciute le favole, i miti, le storie magiche, le storie soprannaturali, le storie di fantasmi, le storie surreali e allegoriche. Credo che in un certo senso siano più vicine alla percezione della realtà tipica di oggi che non la storia «realistica», altrettanto stilizzata, in cui devono verificarsi parecchie selezioni e omissioni perché possa conservare il suo stile «realistico». In *Lolita*, per esempio, il personaggio di Quilty è preso di peso da un incubo, come lo sono molti dei personaggi del *Dottor Stranamore*. In questo senso *Arancia meccanica* ha una forte somiglianza con vari dei miei film precedenti.

E il suo film su Napoleone? Ha ancora intenzione di girarlo, e in quali termini prevede di occuparsi della sua vita?

Secondo i progetti *Napoleon* è il mio prossimo film. Sarà un film grosso, ma di sicuro non paragonabile alla scala di grandezza a cui erano arrivati i film hollywoodiani prima della crisi degli studios. La maggior parte degli interni di palazzi si possono girare nei luoghi autentici in Francia dove ci sono già i mobili e le scenografie, e basta entrare con una piccola troupe da documentario, gli attori, il guardaroba e alcuni accessori di scena. Le grandi scene di folla e di battaglia si potrebbero girare in Jugoslavia, Ungheria o Romania, dove imprese del genere si possono realizzare usando eserciti regolari.

Cosa c'è dietro la sua scelta dei soggetti?

Naturalmente questa è la decisione più importante che si prende nei riguardi di un film. In verità, l'unica cosa sensata che potrei dire è che li scelgo con grandissima cautela. E così, almeno finora, non mi sono mai trovato a metà di un film a chiedermi perché avessi iniziato

a girarlo. Una storia fantastica è una specie di miracolo; non è una cosa che si può forzare. Al tempo stesso, sono sicuro che non mi verrà mai la tentazione di diventare alchimista e credere di poter trasformare il piombo in oro. Posso provare con un po' di sforzo a cavare qualcosa da una storia imperfetta, ma non mi metterei mai al lavoro su un film di cui non fossi totalmente innamorato.

(Pubblicato sulla Saturday Review, 25 dicembre 1971.)

(traduzione di Anna Mioni)