

# Kubrick contro tutti o tutti contro Kubrick

Gli anni del travisamento critico

Roberto Lasagna

La revisione del cinema di Stanley Kubrick in Italia è relativamente tardiva, e avviene sostanzialmente durante gli anni Ottanta, quando *Shining*, il film horror destinato a far scrivere più di una generazione di studiosi, si impone quale opera “multiplanare”, suscettibile di ammettere ogni tentativo interpretativo come legittimo e capace di inglobare anche gli altri (quello psicoanalitico, sociologico, favolistico, ecc.). Una tale situazione amplifica e affina l'attività del critico, che se durante gli anni Settanta può affrontare con rigore di metodo l'indagine che sottopone il film al vaglio dell'ideologia o dell'esame storico-critico, adesso è nella complessità “stratificata” del linguaggio che può individuare i moventi dell'indagine.

Kubrick è stato tra i cineasti più lucidi e personali del cinema americano del dopoguerra, un autore che dopo le sperimentazioni sul linguaggio dei primi lungometraggi coraggiosamente legati ad un'autonomia produttiva che continuerà negli anni (si pensi alle origini di *Paura e desiderio*, *Il bacio dell'assassino* e *Rapina a mano armata*) approda virtuosamente a un cinema “sospeso nella modernità”, teso e lucido nel comporre una sorta di ambiguità temporale che avvicina qualunque dei periodi storici affrontati (siano questi gli anni futuribili di *Arancia meccanica* così come i giorni di paradossale escalation autodistruttiva de *Il Dottor Stranamore*) all'epoca in cui ciascun film è realizzato. I film di Kubrick, che portano in scena un universo contemporaneo permeato dal vuoto pneumatico dell'atemporalità, mentre in un primo tempo vengono apprezzati in Italia per il contenuto libertario e progressista di alcuni indiscussi capisaldi della cinefilia internazionale (*Orizzonti di gloria* fu a lungo il titolo più considerato), dovranno scontrarsi con l'Italia dei dogmatismi, per cui un film come *Il Dottor Stranamore*, nel 1964, farà scrivere a un critico altrimenti equilibrato come Fernando Di Giammatteo che la sola ideologia paventata nel film di Kubrick è il “cinismo”. Tra vecchie prurigini antiamericane e rifiuto di un cinema che non si dichiarava realistico nel senso in quegli anni più accreditato, l'opera di Kubrick, che osava portare il disincanto della caricatura nella ricerca spettrale di una verità oltre la maschera, venne a tratti non compreso nel suo grado di superiore coscienza che permetteva a un regista americano di affrontare con il necessario distacco (insieme con un buon grado di “popolarità”) una stagione politica e umana dominata dal pericolo della definitiva scomparsa del pianeta.

Kubrick è il regista dei grandi temi che arrovellano l'uomo al cospetto della modernità, un raddomante della visione “così legato all'attualità da risultare astorico, e tanto attratto da ciò che è sociale e storico da rendere attuale ogni circostanza” (Davide D'Alto, *Tra l'opaco e la luccicanza*, in Roberto Lasagna e Saverio Zumbo, *I film di Stanley Kubrick*, Edizioni Falsopiano, 1997). Proprio la peculiare attenzione per come i drammi dell'uomo si palesano nel dominio della rappresentazione filmica (che si produce in Kubrick in una sorvegliata e investigante riproduzione visiva e ambientale dei contesti riprodotti) rende i suoi film dei testi destinati a nuove e continue riletture, caratteristica che vedrà il suo lavoro “crescere” nel corso degli anni, quando i più moderni film di denuncia del periodo, celebrati al momento della loro uscita nelle sale, reggeranno con meno vigore alla prova del tempo. Ma in quegli anni, in Italia, sono ancora in pochi ad accorgersi che la radiosa “confezione” (la cura attenta per ogni aspetto della realizzazione filmica) nel caso specifico non nasconde una scrupolosa e rischiosa ricerca in quell'archivio dell'enigmaticità che è la realtà, gli elementi identificabili e non sempre conosciuti che fanno la storia di un popolo. Il pregiudizio nei confronti de *Il Dottor Stranamore*, film che seguì di due anni gli scandali del leggendario *Lolita* (emblema dei rapporti tra cinema e letteratura nonché tra l'America e la sua precarietà),

trovava la sua ragione nell'antico atteggiamento degli intellettuali umanistici per ciò che non sembra riflettere in modo realistico (ovverosia serio) la realtà. Poco importava alla critica che il film di Kubrick riuscisse in quegli anni a imporre la sua visione agghiacciante in modo ben più incisivo di un film come *A prova di errore* di Sidney Lumet, che pure prendeva "sul serio" le tragiche conseguenze della guerra fredda. Possiamo cogliere nelle maschere di *Stranamore* precisi riferimenti a personaggi che ebbero ruoli di protagonisti durante le principali fasi strategiche e militari della guerra fredda. Il più importante referente politico per la base del Pentagono è Henry Kissinger, il quale molto tempo prima di diventare consigliere di politica estera del presidente Richard Nixon, si creò una reputazione come esperto di storia della diplomazia e poi come stratega militare. Nei suoi libri, tra cui *Armi nucleari e politica estera* (1957) e *La necessità di una scelta* (1961), Kissinger esortava gli Stati Uniti a mettere in campo un arsenale disparato di armi nucleari tattiche, in modo da fornire un deterrente alla minaccia sovietica consistente nell'oscura esistenza di un *gap* missilistico che avrebbe portato presto un ricatto nucleare ai danni degli Stati Uniti. Questa teoria del "grande complotto" contro gli USA trovò l'appoggio di un numero sconcertante di scienziati e strateghi talora anche transfughi del continente europeo sin dai tempi del secondo conflitto bellico mondiale. È il caso per esempio di Edward Teller, un fisico nato in Ungheria e fuggito come Kissinger dall'Europa dopo l'ascesa al potere di Hitler. A lui si devono i test del 1952 della prima bomba all'idrogeno (bomba H). Con il suo prestigio influì sull'espansione dell'arsenale nucleare in America, opponendosi al trattato per la limitazione dei test nucleari del 1963. In lui erano riunite le caratteristiche dello scienziato politicizzato che il cinema avrebbe fatto conoscere con le sue immagini molto più realiste di quanto la farsa spesso lasci intendere. Infine, decisivo per comprendere la compagine istrionica delle figure di Kubrick, è Wernher von Braun, rampollo di una famiglia appartenente alla piccola nobiltà prussiana, quando Adolf Hitler giunse al potere nel 1933. Divenuto presto, da buon "ragazzo prodigio", un tecnico chiave del programma missilistico nazista, si unì al partito nel 1940, e finì per persuadere Hitler a dare priorità assoluta al programma. Nel settembre del 1944 l'equipe nazista di Peenemuende sul Mar Baltico lanciò il primo razzo V-2 su Londra, mentre alla fine della guerra von Braun fuggì in Baviera così da potersi arrendere agli Americani piuttosto che ai Russi. Più avanti, nel 1945, firmò un contratto con l'esercito degli Stati Uniti, mentre alla fine del 1950 fu trasferito presso l'arsenale militare "Redstone" a Huntsville, in Alabama, dove si trovò a dirigere oltre cento tra scienziati e ingegneri tedeschi con i quali aveva lavorato ai tempi di Hitler.

Ne *Il Dottor Stranamore* Peter Sellers appare nelle vesti di tre personaggi: Muffley, flemmatico presidente degli USA, Lionel Mandrake, comandante in seconda del Generale Ripper, e il Dottor Stranamore che dà il titolo al film, ex nazista il quale dopo la guerra aveva cambiato il suo nome da Unwertgliebe. Il presidente Muffley si affida devotamente alle parole di Stranamore perché lo considera, in qualità di "stregone" delle armi del Pentagono, la super-mente alla quale l'umanità statunitense deve il suo destino. Non ci sono dubbi sul fatto che Kubrick, in questo personaggio agghiacciante, orribilmente mutilato ma sempre con il ghigno smagliante sulle labbra, mescoli elementi di Henry Kissinger, del fisico Edward Teller e dello scienziato missilistico dal passato nazista Wernher von Braun. Come il folle Generale Ripper (perseguitato dalla paura del "complotto comunista" e variante macabra dell'uomo onnipotente che non controlla la realtà sulla quale pretende invece di ergersi a sorvegliante indisturbato), Stranamore è il supremo sorvegliante di un ordine tecnico globale che programma comportamenti, integrazioni dell'uomo con la macchina, senza tuttavia tenere in conto alcuna valutazione "reale" dell'esistenza umana ai diversi livelli politico, psicologico, storico e geografico. Lo spazio dei corpi semiumani e semimacchinici che tanta parte ha nell'universo figurativo di Kubrick, trova in questo personaggio una esemplare raffigurazione, ibrido spettrale che rappresenta un po', come più tardi Alex di *Arancia meccanica*, un'immagine esplosa di quegli scambi tra biologico e meccanico ratificati dalla volontà dei potenti sin dai tempi della guerra fredda. Ma se l'epoca di Stranamore è, precisamente, il periodo della "distensione" nucleare di Nixon, Kubrick colloca il suo film in un orizzonte speculativo ben più vasto. L'equipe del Pentagono, dominata dal "guru" Stranamore, macchina impazzita e spettro dell'umana autodistruzione, porta la nazione a vivere gli sviluppi più "perfetti" e insieme fallimentari della sua evoluzione;

proprio nell'incontro con l'Europa degli scienziati criminali infatti, l'America mostra qui, accanto alla vanità dei valori e delle norme (la società Coca Cola che dovrebbe fare causa al capitano Mandrake perché cerca di recuperare in una macchinetta le monete necessarie per fermare la tragedia della strage atomica), il fallimento di una cultura pragmatica e reazionaria.

Accusare il film di Kubrick di scarso realismo significava, semplicemente, non avere inteso il grado di verità del film. Non soltanto *Il Dottor Stanamore* ritornava, in un periodo di apparente "distensione", a inquinare le acque della falsa pacificazione, fissandosi con disperata lucidità sulle ritorsioni di un sistema cibernetico che distrugge tutto quello con cui viene a contatto, a partire da se stesso (*Orizzonti di gloria* arrivava a considerazioni analoghe, in un'epoca non ancora sospetta, forse non ancora inquinata come la nostra dallo spettro dell'autodistruzione); il film di Kubrick, soprattutto, assemblava le acquisizioni di uno stile volutamente ibrido, sempre in bilico tra il dramma e la commedia nera, per rendere palesi le assurdità di un "sistema" dominato da una razionalità malata perché non autodiretta, ma asservita alla logica delle predeterminazioni che per l'autore rappresenta la regola beffarda e inappellabile del nostro presente.

La perdita del controllo dell'individuo dinanzi all'accrescersi della dimensione tecnica si coniuga in Kubrick con la nevrosi di natura erotica e con una spaventosa nevrosi infantile ("Con questo spariamo e con questo chiaviam!") cantano le reclute di Parris Island toccando alternativamente il fucile e gli organi per la riproduzione in *Full Metal Jacket*, il film sul Vietnam che Kubrick realizza negli anni Ottanta). Questo discorso dell'uomo come individuo malato, che sconta una originaria "fissazione" della pulsione di morte come modello della volontà distruttrice che lo determina, è negli anni Sessanta il tema di un autore isolato, un indipendente recintato nella libera Inghilterra, nella cui magione prepara con perizia leggendaria strabilianti macchine narrative che si possono permettere l'appoggio e la tribuna garantiti dai capitali statunitensi. Mentre in Italia si dibatte di realismo e, nei casi migliori, di alienazione, attraverso le inquietudini portate in scena dal linguaggio anticipatore di Michelangelo Antonioni (*L'avventura, La notte, L'eclisse*), nel mondo è già dopo Hiroshima che un territorio "sovversivo" come la fantascienza diventa un genere cinematografico a pieno diritto. Sul grande schermo internazionale affiorano dagli anni Cinquanta le paure della distruzione planetaria, i mostri post-atomici a proiezione di realtà inquietanti, gli alieni terrificanti e il terrore per le popolazioni di altri pianeti che maschera, spesso in modi benissimo riconoscibili, la paura per gli abitanti di altri paesi del globo. Kubrick, autore di un cinema altamente intellettuale, con il 1968 di *2001: Odissea nello spazio*, accoglie nel suo lavoro gli sviluppi della fantascienza letteraria migliore, che offre una libertà sui grandi temi e un'estensione delle possibili suggestioni ideologiche in un periodo di cambiamenti importanti, di veri e propri sconvolgimenti nell'assetto politico mondiale e di trasformazioni profonde nei disegni sociali e culturali oltre che nelle aspettative tanto verso una soluzione pacifica dei contrasti internazionali e dei conflitti di classe, quanto verso quell'ottimismo che dopo il conflitto bellico mondiale gli Stati Uniti hanno propagandato quale portavoce di un mondo ordinato e efficiente, sapientemente gestito da un super-governo tecnocratico. L'ottimismo crolla con l'apoteosi della guerra fredda e dei film che hanno "fissato" sullo schermo il contemporaneo venir meno di ogni illusione: *L'ultima spiaggia, Il villaggio dei dannati*; in questo clima di acuta inquietudine Losey gira, nel 1961, *The Damned*, e Godard l'episodio *Il mondo nuovo*, incursioni di due cineasti nel genere, che possono essere riconosciuti realmente come l'ingresso della Science Fiction nel cinema cosiddetto "alto". E a partire da questo momento il filone fantastico viene a toccare ogni sorta di utopia e di anti-utopia; i mostri, senza dileguarsi, lasciano il posto al discorso sull'uomo e sul suo posto nel mondo di oggi. Alle meraviglie del possibile (pronte a ridestarsi con la New Hollywood di Lucas e Spielberg verso la metà degli anni Settanta) succedono le visioni che partono dalla conoscenza degli orrori della vita nella società contemporanea. Sono paure reali, preoccupazioni che testimoniano di una crisi nel controllo della propria esistenza, delegata a mani senza cervello e alle parole dei depositari del cinismo; in altri termini, è proprio in film di produzione americana come *THX 1138, 2022: I sopravvissuti* o *Arancia meccanica*, e negli europei *Deliverance* o *L'uomo che uccideva a sangue freddo*, che affiora la presa di coscienza dell'invivibilità dell'ordine esistente gestito da una "normalità" patologica.

*2001: Odissea nello spazio* si installa centralmente all'interno del filone, da esso stesso lanciato, dell'utopia positiva, quasi come *Arancia meccanica*, soltanto tre anni più tardi, sarà un punto di riferimento nel cinema degli orrori della realtà. Innovativo e "oltre" i generi, dai quali innegabilmente è spronato, il cinema di Kubrick si prende a carico il mistero dell'uomo dinanzi al suo destino; in *2001* protagonisti sono il viaggio e il discorso sul tempo e sul progresso della conoscenza attraverso la visione utopisticamente reversibile del futuro; è il momento di un "documentario mitologico" che incontra i grandi temi della filosofia contemporanea: l'astronauta Bowman, come lo scienziato Floyd, è l'uomo dalla conoscenza più evoluta per un umano, una conoscenza che tuttavia è quella dello specialista, il quale in vero, secondo una visione husserliana, perché è tale non conosce. Il bersaglio polemico sembra qui infatti proprio quello che Husserl discute ne *La crisi della scienza europea* (1935): il vero nemico del progresso conoscitivo diventa, quale estrema conseguenza del razionalismo illuminista, la frammentazione sperimentale dell'oggetto in parti separate, parti che vengono poi affidate alle singole scienze: il risultato di questo procedimento conoscitivo frammentario è, da una parte, la perdita del senso vitale dell'oggetto stesso, dall'altra la disgregazione del soggetto conoscitore, poiché la frammentazione dell'oggetto non può che riflettersi con un analogo risultato sul ricercatore. L'insegnamento per l'astronauta Bowman, come ci induce a pensare lo svolgimento delle immagini, diventa allora un discorso sul futuro dell'uomo nel suo tempo. Dobbiamo collocarci in un orizzonte di senso in cui i processi vitali prevalgano su quelli mortiferi: questo risulta essere il vero problema della scienza come della conoscenza. Kubrick, più che in un radicato pessimismo, vorrebbe prodigarsi in un'opera di chiarificazione della condizione umana nell'epoca del mondo generato dall'uomo Frankenstein. Anzitutto, la Ragione come appare nel corso della Storia attraverso il film non sembra un'esclusiva priorità dell'uomo, ma viene anzi a confrontarsi con quella avanzatissima del misterioso monolite extra-terrestre, che non muta la sua immagine in tantissimi secoli di vita umana, a testimonianza del suo originario iper-sviluppo. È forse discutibile l'interpretazione che vede la storia della civiltà e dell'intelligenza in *2001* come assolutamente eterodiretta anziché autodiretta, ma è anche vero che questo ambito di attenzione è forse quello a cui Kubrick sembra tenere maggiormente, soprattutto alla luce di un esame dei film successivi, nei quali la discussione sul libero arbitrio e sull'importanza della Ragione nello sforzo di autoliberazione dell'uomo diventa il più duraturo "messaggio" del suo cinema. *2001* assiste la crescita dell'intelletto umano fino all'epoca dell'esplorazione spaziale, ipotizzando un contemporaneo confronto con la mente più evoluta e insieme ragionando sulle manchevolezze di quello che siamo soliti chiamare "progresso". Naturalmente, sul finire degli anni Sessanta e per buona parte dei Settanta il film di Kubrick viene accolto e valutato più per la "grandeur" spettacolare che per la specificità filosofico-linguistica. Troppo facile preferirgli per partito preso la "risposta europea" rappresentata dalla poesia e dalla fantascienza immaginifica del *Solaris* di Tarkovskij. Le evoluzioni del linguaggio, talvolta accolte tra gli sbadigli di una critica prevenuta, non trovavano accoglienza neppure nelle posizioni di un'intelligenza impegnata tra Rossellini e la Nouvelle Vague. Quando poi Kubrick sarà pronto per realizzare i suoi film più evoluti, *Arancia meccanica* e *Barry Lyndon*, i tempi saranno maturi per un travisamento pressoché sistematico. Gli strali della censura otterranno di veder relegato il film tratto da Anthony Burgess nel caos dei grandi "eventi scandalistici" che annovera negli anni Settanta capisaldi delle persecuzioni censorie come *Ultimo tango a Parigi* di Bernardo Bertolucci e *Salò* di Pier Paolo Pasolini. Il discorso sulla violenza che *Arancia meccanica* espone senza il compiacimento che era invece ravvisato nel film da una critica moralistica e involuta, è reso manifesto grazie alla particolare struttura narrativa, alle vicende fatte vivere al protagonista Alex, lo spiritello scanzonato e violento il quale si presenta, sullo sfondo del disagio sociale di un'Inghilterra falso-futurista, come vero "orango meccanico", sintesi di meccanico e biologico, propaggine programmabile di un sistema istituzionale basato sull'oppressione e sulla violenza. La struttura narrativa di *Arancia meccanica*, sorvegliatissima (a differenza di quanto accade ad esempio a un altro film del periodo sulla violenza in chiave di utopia capovolta, il compiaciuto *Rollerball* di Norman Jewison), combina gli stili più diversi, dal rallenti al montaggio velocissimo di ascendenza sovietica, ottenendo l'esplosione del racconto, così da superare la pretesa di *Stranamore* di controllare maniacalmente un congegno narrativo solo apparentemente logico e in realtà paradossale. E si tratta di un

racconto modellato sull'esperienza del protagonista Alex (giovane devoto all'"ultra-violenza"), tanto da diventare, almeno nella prima parte, proiezione del suo vitalismo istintuale, e insieme gioco virtuosistico e "sinistro" di esaltazione dello spettatore. Infatti, la "trappola" istituita dal film è in primo luogo ai danni dello spettatore in sala, il quale vive la violenza di Alex non con turbamento, ma con il divertimento che le immagini sanno suscitare. A questo proposito, la violenza si presenta stemperata dalla cornice spettacolare che la ospita. Pertanto, la struttura narrativa di *Arancia meccanica* si modalizza in due fasi, come succederà in *Full Metal Jacket*, e Alex incontra alla fine una realtà non più "piacere impiacentito, e divenuto carne" (sono le sue impressioni quando si distende per ascoltare la Nona di Beethoven, sinfonia lisergica della sua vitalità infantile), ma una condizione repressiva e brutale; in altre parole Alex subisce la violenza del sistema, mentre la violenza da lui esercitata dal servizio del principio del piacere poteva sembrare, alla sua incoscienza di menestrello mercificato, come del tutto "fuori dal sistema". Alex, l'aristocratico figlio di due genitori che la sera prendono il "dormifero" e non si occupano della vita notturna del figliolo, è figura emblematica del vitalismo che pretende di fuggire alla manipolazione della coscienza attuata da un sistema sociale repressivo che, come comandato dal Dottor Stranamore, intende veicolare l'orizzonte umano verso la forma più agghiacciante di individuo meccanizzato.

Fortuna tardiva avrà il successivo film di Kubrick, *Barry Lyndon*, che nel 1975 è visto da taluni come una fuga nel passato e da altri addirittura come una prova di estenuante calligrafismo fotografico (sic!). Il Settecento di *Barry Lyndon* è il secolo da cui prende le mosse per Kubrick il discorso sulla contemporaneità e il regista si mostra determinato a restituire la natura ambigua di un'epoca che si offre come tappa privilegiata delle più inquietanti opposizioni come della loro meccanica e dolorosa risoluzione al suono della logica. Proprio nella spietata riproposizione di inconciliabili opposizioni, confluite in modo sorprendentemente sorvegliato nella struttura narrativa della sua macchina temporale, Kubrick costruisce l'immagine dell'epoca illuminista come secolo della "messa in luce" di contraddizioni destinate a rimanere lì, a non risolversi nel corso del tempo, fino a mostrarsi eternamente impassibili a qualsiasi giudizio. Il periodo dal quale ripartire per portare anche l'uomo di oggi a superare le debolezze della sua condizione umana, e in definitiva per individuare proprio con la ragione gli indirizzi per una nuova giustizia collettiva, svela allora la sua natura mostruosa e ibrida, incarnando la fisionomia stessa della contraddizione.

Laddove *Shining*, il film della grande rivalutazione retrospettiva di Kubrick da parte della nostra critica, archiverà nell'indistinzione fotografica dell'Overlook Hotel gli strati sovrapposti di momenti storici lontani e dolorosi, è invece nell'affresco settecentesco di *Barry Lyndon* che va situata l'origine di molte ossessioni tematiche care al regista, prima tra tutte in questo caso l'interrogazione sul rapporto tra il pensiero e gli eventi del passato, cioè tra Filosofia e Storia. *Shining* mostra le conseguenze di chi, smarrita la memoria, sembra destinato nella sua eterna noncuranza a essere schiacciato dal peso di allucinazioni avvertite come la realtà; *Barry Lyndon* invece, rilancia cronologicamente l'origine di ogni ambiguità, ma nello stesso tempo anticipa un tema al quale *Shining*, nella sua luce di fredda atemporalità, può soltanto alludere, cioè la critica di una concezione filosofica della Storia, propria dell'epoca illuminista e quindi ancora oggi largamente condivisa, come racconto organico proteso a collegare gli eventi e le situazioni di epoche differenti, per immergerli in un disegno di spiegazione logica e consequenziale. La raffigurazione storica è per Kubrick piuttosto un discorso di sostanziale utopia, e la spinta che porta il regista a fissare anche a livello iconico le immagini del più attendibile Settecento, è l'indicazione di come la ricerca debba continuare nel modo più minuzioso e attendibile, se si vuole evitare di finire bloccati come lo scrittore Jack Torrance nell'immagine senza speranza dell'uomo che ha dimenticato le sue gesta. La memoria storica deve allora essere continuamente alimentata, la spinta ermeneutica non può mai allentarsi, per evitare di doverci accontentare, anziché di utili indicazioni, di una immensa (ma confusa e inutilizzabile) collezione di immagini come è quella dell'archivio fotografico artefattuale dell'Overlook Hotel, ma come può anche sembrare, a uno sguardo prevenuto, la riproduzione fotografica del Settecento tentata in *Barry Lyndon*. Ridare un'immagine della Storia attraverso l'inventiva cinematografica può tradursi in un tentativo non evanescente soltanto se lo studio della dimensione visiva è significativo e capace di interagire con aspetti

tematici e narrativi che si leghino a loro volta in modo dialettico alla dimensione culturale di un'epoca, in ragione di ciò, proprio nella critica che Alberto Moravia rivolgeva al metodo del regista è invece avvertibile secondo noi l'intelligenza dell'accostamento kubrickiano al secolo dei lumi. "Kubrick poteva scegliere due strade: quella realistica cioè degli ambienti come erano realmente; oppure quella degli ambienti come il Settecento, attraverso la sua arte, ci fa capire che avrebbe voluto che fossero. Ha scelto quest'ultima strada e ne è venuta fuori una galleria di dipinti di autori inglesi dell'epoca... cioè di pittori che hanno espresso il sogno di razionalità, di ordine, di grazia, di nitore, di sensibilità e di compostezza di un secolo demoniaco, sudicio, cinico, empio, insensibile e turbolento". Ribaltando la valutazione moraviana, l'intento di Kubrick è positivamente proprio quello di mostrare il Settecento come fu inteso da coloro che vi presero parte e ne diedero testimonianza anche attraverso le opere d'arte. D'altro canto, quale fonte più attendibile della mentalità dell'epoca se non proprio la visione degli artisti che seppero cogliere l'idea sporgente di lume come mito, luce della ragione e insieme dubbio ragionevole dinanzi all'ambiguità di un futuro incerto? Si può naturalmente discutere, come segnala Ghezzi, sul fatto che l'arte figurativa settecentesca finì per privilegiare soggetti nobili o borghesi sulla rappresentazione di una realtà di classe, ma Kubrick, e prima di lui il Rossellini de *La presa di potere di Luigi XIV*, sa benissimo, con Marx, che le idee di una classe dominante sono anche le idee dominanti di una società, e in una sequenza del suo film non dimentica di fare dire alla voce del narratore che i nobili e i potenti hanno vinto le loro guerre proprio grazie al servizio di ladri e truffatori del più basso rango. Così se nel film di Rossellini vediamo un Re Sole proteso a fare di sé il centro dell'egemonia legando alla sua cieca onnipotenza innanzitutto la nobiltà, la quale viene in tal modo più che mai a dipendere economicamente dal nuovo Narciso, il giovane irlandese Redmond Barry vede nell'esercito inglese la strada più vicina per intraprendere la sua ascesa sociale, di modo che la guerra, figura tematica per eccellenza del regista americano meno americano, viene a mostrarsi come gioco voluto dai potenti per la restaurazione e l'allargamento del potere economico, peraltro con il pieno consenso delle classi sociali più povere, le quali, attraverso la "scorciatoia" dell'arruolamento, possono intravedere la possibilità di essere parte di quel grande gioco di morte che è la conservazione dell'egemonia. Lo scenario che il giovane si trova di fronte al risveglio dell'Europa settecentesca, è allora un quadro politico preformato nel quale è inscritta la logica dell'oppressione che richiede per la sua perpetuazione la devozione subitanea e acritica alle regole tramandate come reliquie per le nuove generazioni. Ma nel secolo in cui accanto al gusto della logica e dell'equilibrio trova spazio un'esaltazione controllata e, insieme, smisurata del sentimento, il conflitto, che viene a essere il tessuto stesso di regolazione dell'intera vita sociale, si configura come una grandiosa e spettacolare rappresentazione, ma anche come un gioco logico-matematico convenzionale, di mosse e contromosse, tale da contenere e sublimare (e dunque trasformare paradossalmente in arte) la paurosa aggressività socializzata. La guerra si propone pertanto come la prima chiave di interpretazione per il Settecento kubrickiano, e questo tema si collega a tutta la filmografia del regista, fino a diventare la formula di rappresentazione più estrema e rituale della crisi della ragione di cui si dibatte in tutto il suo cinema.