

Paura e desiderio (Fear and Desire, 1953)

- *Paura e desiderio* non è solo il primo lungometraggio diretto da Stanley Kubrick. *Paura e desiderio* è anche il suo primo film di carattere bellico.
- Il *war movie*, o film di guerra, è un genere a cui K. tornerà molte volte nel corso della sua carriera.

- **Cosa si intende per film di guerra o cinema di guerra?**

- Si tratta di un'opera cinematografica che affronta, attraverso diverse angolature possibili, il tema bellico.
- Il racconto può concentrarsi su battaglie navali, aeree o terrestri, campagne militari o operazioni segrete...

- A volte, il film può non mostrarci direttamente il conflitto, ma raccontarci soltanto la vita civile in tempo di guerra oppure l'addestramento militare.

- Il racconto può essere del tutto finzionale o riguardare eventi bellici realmente accaduti.
- Oppure può accadere che il film mescoli eventi storicamente oggettivi con un intreccio finzionale (si veda il celebre *Salvate il soldato Ryan* di Steven Spielberg).



Tra fiction e realtà storica:
Salvate il soldato Ryan (Saving Private Ryan, 1998)

- Un topos ricorrente nel cinema bellico è, per es., l'inserimento nella trama di una storia d'amore.

La sottile linea rossa (The Thin Red Line, 1998)
di Terrence Malick



- Trattandosi dell'istituzione umana più celebrata e deprecata di sempre, non sorprende che il cinema si sia occupato tanto della guerra (cfr. Philip Kuberski).



**Il più famoso *war movies* degli anni Quaranta:
Casablanca (1946) di Michael Curtiz**

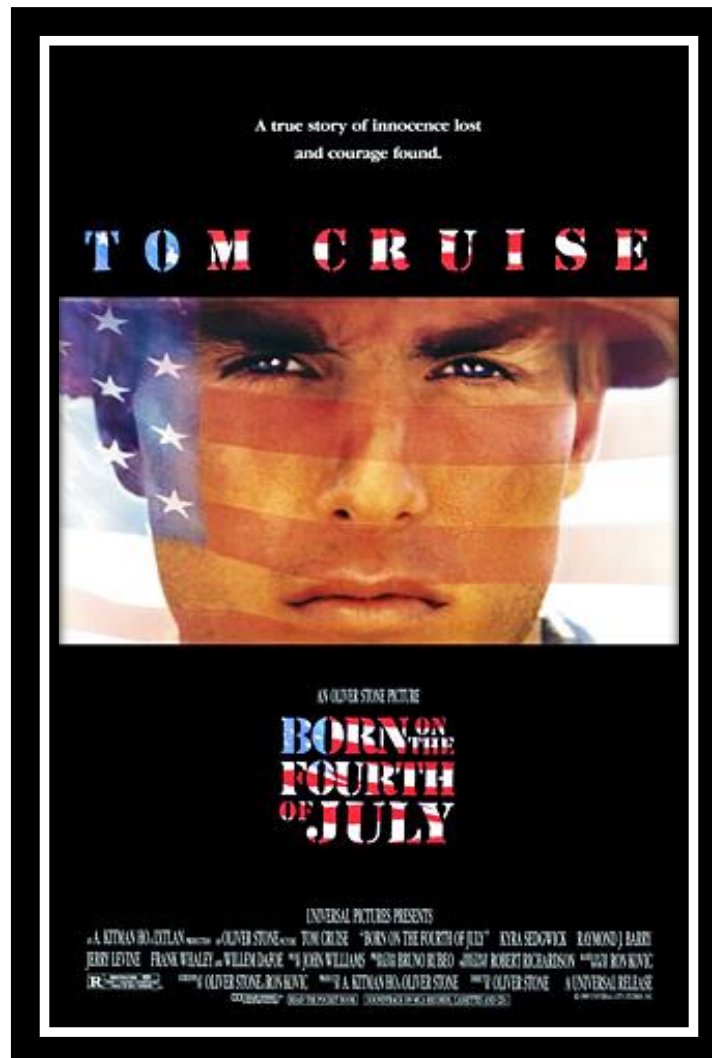
- I *war movies* non differiscono fra loro solo per il tipo di intreccio, per il grado di maggior o minor aderenza alla realtà o per l'epoca di realizzazione.

- Un importante elemento di differenziazione è dato dalla prospettiva ideologica che il film può assumere:
- i *war movies* possono essere patriottici, antimilitaristi oppure inclini a mostrare la guerra come una “tragica necessità”.

**Un film patriottico:
Berretti verdi (*Green Berets*, 1968) di John Wayne**



Nato il quattro luglio
(Born on the Fourth of July, 1989) di Oliver Stone



- I film bellici di Kubrick sono tutti molto differenti fra di loro.
- La prospettiva ideologica che assumono è molto distante da quella degli esempi riportati.

«*I war movies* di K. non sono né antimilitaristi né militaristi. Non concepiscono la guerra come mero strumento per il mantenimento o la difesa della civiltà. Per K. la guerra è l'altra faccia della civiltà: la sua istituzione fondativa, la sua base ideologica. [...] I film di K. mostrano la guerra come espressione essenziale della civiltà, non come un'aberrazione del comportamento umano e dei valori civili. [...] Guerra e civiltà sono intrappolate all'interno di una dinamica duplice»

(P. Kuberski).

- Nel cinema kubrickiano, la guerra affiora in qualsiasi momento storico, dentro qualsiasi universo reale o immaginato.
- Questa «scienza e arte che porta i corpi a una fatale collisione» (P. Kuberski) è già presente nell'alba dell'uomo raccontata in *2001*.

L'alba dell'uomo in *2001*



- L'approccio di Kubrick alla guerra non è didattico o sentimentale, ma filosofico.
- In questo senso, il regista mostra una prospettiva sul tema affine a quella di molti importanti filosofi del pensiero occidentale (come Hobbes, Kant e Hegel) che vedono nel conflitto militare un aspetto costitutivo della storia della civiltà umana.

- Sicuramente il regista non recupera un mito filosofico come quello del “buon selvaggio” teorizzato da Rosseau. In *2001* gli ominidi vivono già in uno stato di guerra e di violenza per il controllo di una fonte d’acqua.

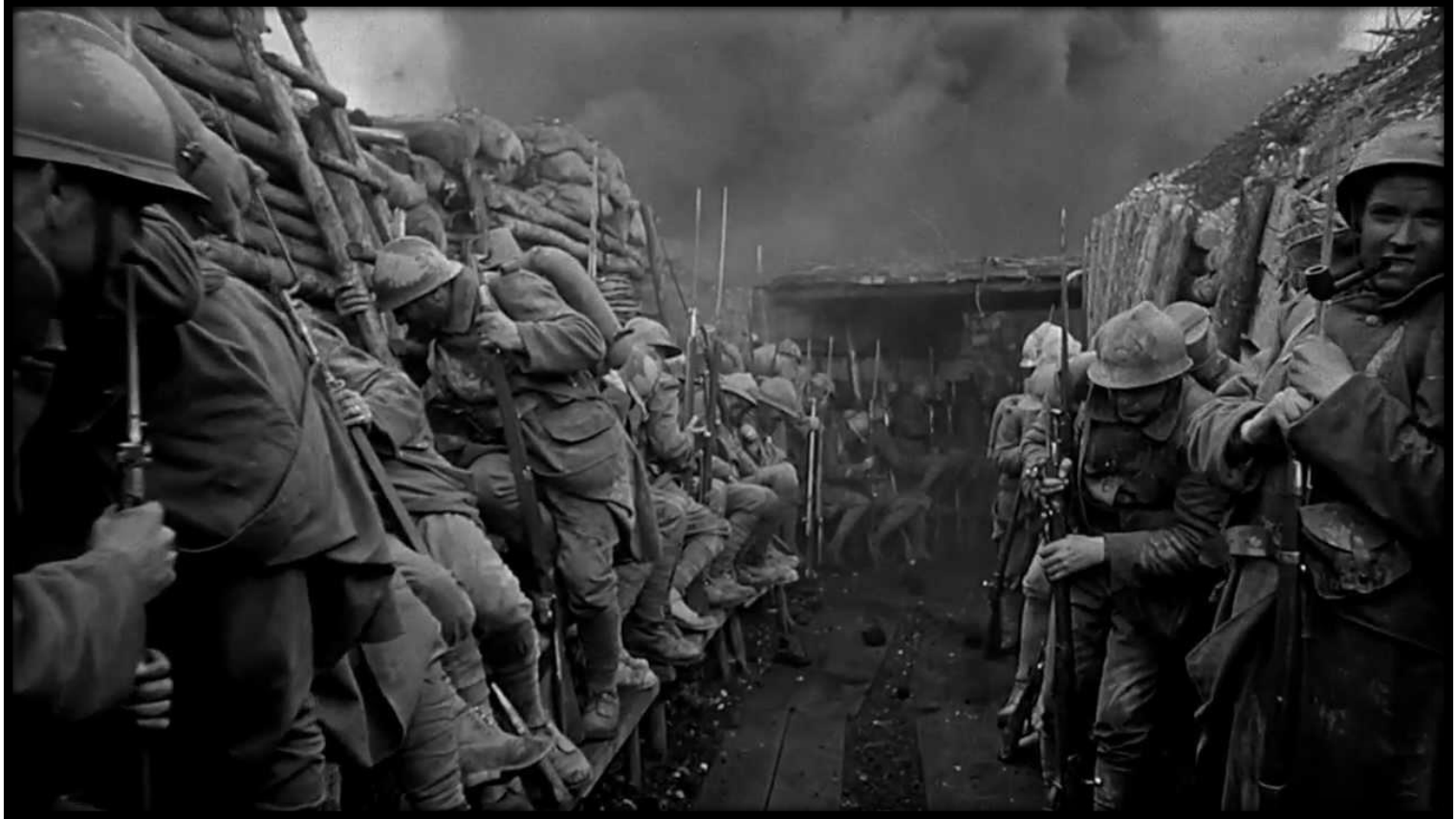
- In altre parole, per K. la storia dell'umanità è, fin dai suoi primordi, una storia di guerra (cfr. P. Kuberski). Nel corso dei secoli, e nel cinema di questo autore, la guerra può assumere vesti diversi:

Classical War





Modern War



Nuclear War



Guerilla War



- L'approccio filosofico e psicologico di K. al tema bellico si coglie già nel suo primo lungometraggio.
- A proposito di *Paura e desiderio*, Kuberski usa la categoria di “guerra archetipica”. Prima ancora di essere un evento storicamente determinato, la guerra è una manifestazione dell'animo umano.

- Ma prima di analizzare temi e forme della pellicola, soffermiamoci sulla sua genesi realizzativa.

- K. inizia a pensare a un film di carattere bellico già nel 1951. Diversamente da molti suoi coetanei aspiranti registi, il nostro non sogna Hollywood, ma vuole diventare un **regista indipendente**.

- Cosa significa la parola “indipendente” se associata al cinema americano del dopoguerra?

- Con l'espressione "**cinema americano classico**" (o "**età d'oro di Hollywood**") si intende un periodo della storia della cinematografia statunitense databile **tra il 1927 e i primi anni Sessanta**.

- In questo lungo lasso temporale viene messa a punto e perfezionata una sorta di **grammatica cinematografica** che è tuttora alla base del **linguaggio filmico moderno**.

- La nozione di “cinema americano classico” non sottintende, però, soltanto l’idea di un certo stile formale, ma anche l’idea di **una fase della storia dell’industria cinematografica americana caratterizzata da un particolare tipo di organizzazione produttiva.**

- **STUDIO SYSTEM**= indica l'apparato industriale della Hollywood classica, caratterizzato, appunto, dall'egemonia di alcuni grandi **studios** che producono e distribuiscono film su larga scala.

- Lo studio system non era un monopolio (ossia il predominio di una sola società,) ma un **oligopolio** (ossia il potere in mano a pochi).

- Dall'epoca del sonoro in poi, Hollywood si caratterizza per **l'egemonia di alcune grandi case di produzione** unite fra loro nello scopo di **chiudere il mercato a qualsiasi concorrenza.**

- **Otto grandi società** dominano con pugno di ferro il mercato.

- Le prime cinque – le “*Majors*” o “*Big Five*” – erano:



Paramount Pictures



Warner Brothers (Warner Bros.)



Twentieth Century Fox



Radio-Keith-Orpheum (RKO)

- **N.B.:** le major hanno **una struttura a concentrazione verticale**, dal momento che ciascuna dispone di una propria catena di sale e di un apparato distributivo internazionale. In altre parole, le *Big Five* gestiscono i tre tasselli fondamentali alla base della creazione e del consumo del film: **produzione, distribuzione ed esercizio**.
- Questa organizzazione dà loro un **netto vantaggio e una forte autonomia** rispetto sia **ai produttori indipendenti** sia **agli esercenti**.

- ***BLOCK BOOKING***= si tratta di una pratica tipica delle cinque grandi che consiste nel dare a noleggio le pellicole **non singolarmente, ma a blocchi**. Il pacchetto si compone di **un film di serie A e di alcuni *B-movies***. Il gestore della sala è costretto a prendere l'intero pacchetto, inclusi i film di "secondo piano" potenzialmente rischiosi al botteghino.

- Le tre compagnie minori – le “*Minors*” o “*Little Three*” – erano:



Universal

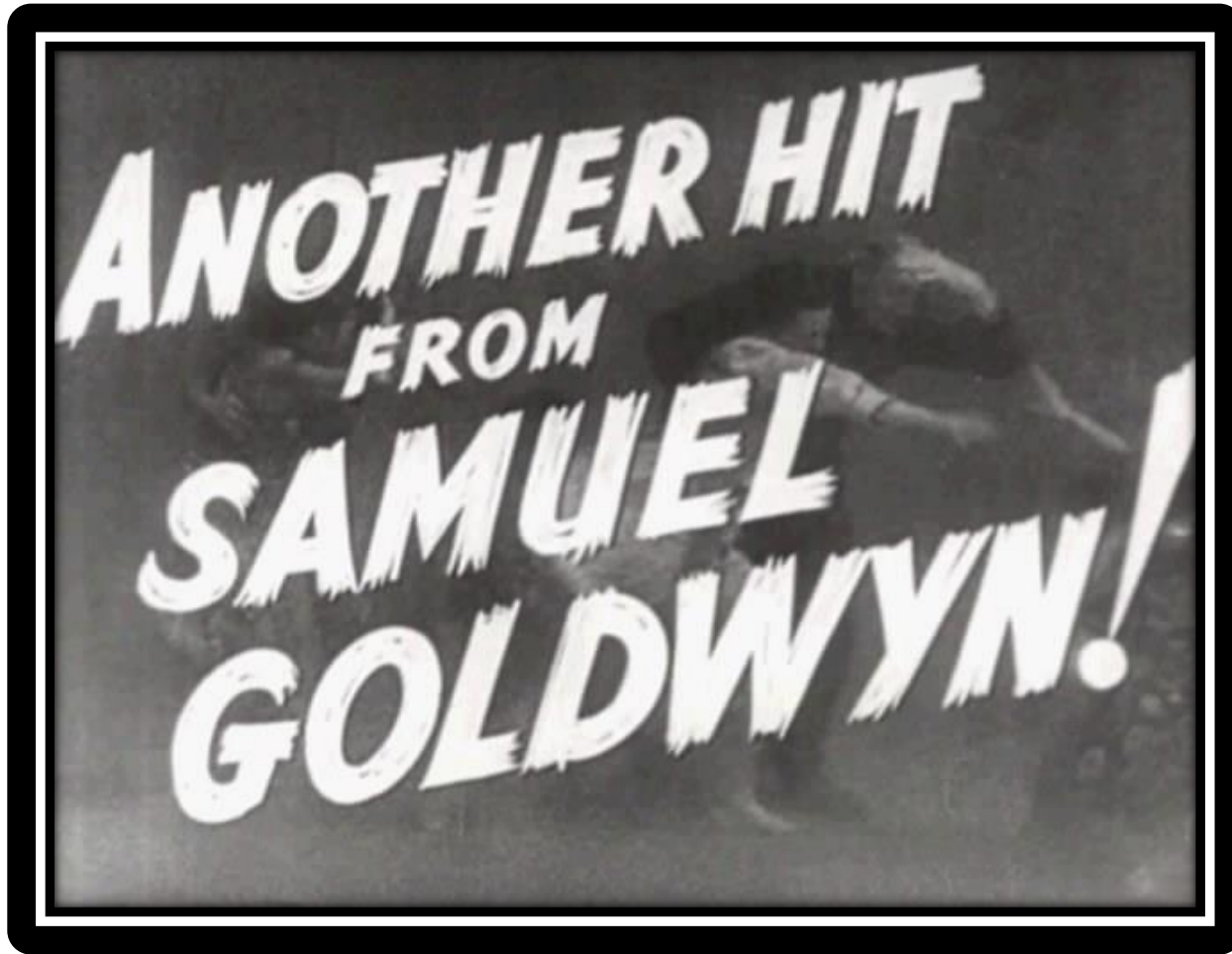


Columbia



United Artists

- La principale differenza tra *majors* e *minors* è che quest'ultime **non possiedono una propria rete di sale.**
- Accanto alle *majors* e alle *minors* esistono alcuni **produttori indipendenti “di lusso”:**



Samuel Goldwyn Productions



Selznick International Pictures

- Infine, esistevano le cosiddette «**Poverty Row**», piccole società specializzate in **film a basso costo**.





- L'organizzazione del lavoro nella Hollywood classica presuppone **una dimensione collettiva** del processo creativo.
- Lo studio system può essere accostato a **una produzione manifatturiera di tipo seriale** (cfr. Janet Staiger).

- **N.B.:** il **regista** – colui che noi oggi siamo abituati a considerare l'**autore** del film – è solo uno dei tanti ingranaggi di una complessa macchina produttiva, capitanata dal **produttore**, e di cui fanno parte altre maestranze destinate a dare un contributo talvolta superiore a quello dello stesso regista.

- Alla fine degli anni Quaranta lo studio system entra in crisi a causa di vari fattori:

1) l'avvento della televisione;

2) cambiamenti nello stile di vita degli americani (deurbanizzazione e incremento delle nascite);

3) l'increscioso episodio della “Caccia alle streghe”;

4) ma soprattutto il cosiddetto “Caso Paramount”.

- **N.B.: Nel 1948 la Corte Suprema, su pressione del Dipartimento della Giustizia, dichiara le otto grandi società colpevoli di condotta monopolistica e ordina alle cinque major di rinunciare alle sale.**

- Inoltre, la Corte diffida le società imputate dal perseverare nella politica delle vendite a pacchetti (la pratica del *blockbooking*) e in altre condotte di ostacolo agli **esercenti indipendenti**.
- In buona sostanza: **le cinque grandi restano attive nella produzione e distribuzione, ma sono costrette a vendere le sale. Questo processo di smantellamento dello studio system apre il mercato agli esercenti indipendenti:**

- **Le sale indipendenti, che fino ad allora avevano dovuto accontentarsi di prodotti low cost, hanno ora accesso a molti più film.**
- **Data la nuova possibilità di accedere a sale più grandi, anche gli studios di secondo piano cominciano a lanciarsi nella produzione di film più ambiziosi e costosi.**

- Il nuovo assetto incoraggia la creatività stessa della produzione indipendente: **divi e registi disertano gli studios per aprire società proprie e fra il 1946 e il 1956 il numero annuale di film indipendenti è più che raddoppiato, arrivando a circa 150 titoli.**
- Tuttavia, nel complesso la struttura dell'industria **NON** cambia in modo sostanziale.

- I produttori indipendenti non sono in grado di attivare grandi circuiti di distribuzione, ma devono distribuire i loro film **tramite le grandi case di distribuzione. Dopo la metà degli** anni '50, tutte le grandi società hollywoodiane contano nei loro programmi stagionali di distribuzione un numero consistente di produzioni indipendenti.

- **Pertanto, si può dire che major e minor continuano ad avere il controllo del mercato e a monopolizzare il grosso degli incassi (cfr. D. Bordwell – K. Thompson).**

- Tuttavia, con la riduzione del numero di film prodotti dalle otto grandi, la **produzione indipendente finisce per acquisire uno spazio maggiore**. Già a partire dagli anni '50 essa «**diviene sempre più la norma che non l'eccezione**» (**Geoff King**).

1) Il film viene montato sulla base di un pacchetto appositamente confezionato.

2) Un produttore, o sempre più frequentemente un agente, si assume la responsabilità del progetto.

3) Si scrive un copione oppure si acquistano i diritti per l'adattamento di un soggetto nato sotto altre spoglie.

4) Si trovano il regista, gli attori e gli altri collaboratori indispensabili.

5) Tutto questo costituisce il pacchetto per cui bisogna trovare il finanziamento.

6) Una volta realizzato il film, questo viene distribuito perlopiù da una delle 5 major o da una delle 3 minor.

- **Distribuzione:** è una fase del processo di diffusione e presentazione al pubblico di un film. La società distributrice ha il compito di trattare con gli esercenti, convincendoli a prenotare o noleggiare la pellicola. Segue la stesura di un contratto che impone un minimo garantito, ossia un prezzo che l'esercente dovrà corrispondere alla distribuzione appena verrà staccato anche solo un biglietto e una percentuale sugli incassi.

- Il distributore tratterrà una percentuale per sé trasmettendo il residuo alla casa di produzione (o a ogni altro intermediario, come l'agente di distribuzione del film). Inoltre, il distributore deve assicurarsi che ogni esercente con cui ha stipulato un accordo disponga di un numero sufficiente di copie della pellicola e che la loro consegna rispetti le tempistiche previste. Tutto ciò presuppone la produzione fisica delle copie, il loro trasporto fisico, ma anche la creazione di materiale pubblicitario (poster, pubblicità su quotidiani, spot televisivi) che aiuteranno l'esercente a invogliare il pubblico.

- Se il distributore si sta occupando di un film importato o in lingua straniera, dovrà curare anche il doppiaggio o la sottotitolazione e assicurarsi che l'opera sia “in regola” per quanto riguarda il sistema censorio del paese in cui intende farla circolare. Queste assicurazioni legali devono essere effettuate prima di prendere contatto con l'esercente.

- **Esercente cinematografico:** si tratta del proprietario di una sala cinematografica. Di solito decide anche la programmazione, ovvero sceglie i titoli da proiettare.

- Non essendo sostenuto da un'importante casa di produzione cinematografica, il giovane Kubrick deve autoprodursi e quindi finanziarsi con mezzi propri.

- Avendo speso quasi tutti i suoi risparmi per la realizzazione di *Day of the Fight*, K. è al verde, ma gli viene incontro uno zio, **Martin Perveler**, accorto uomo d'affari e proprietario di una catena di farmacie in California.

- Il **26 febbraio 1951** K. firma un accordo con zio Martin e fonda la **Stanley Kubrick Productions**.
- Inizialmente, Perveler vuole un contratto in grado di garantirgli una percentuale stabilita sugli incassi dei film che il nipote avrebbe diretto da questo momento in poi.

- Essendo già un accorto uomo d'affari, Stanley rifiuta e stabilisce che il contratto dello zio sia limitato ai soli introiti del suo primo film.
- Perveler diverrà il produttore esecutivo di *Paura e desiderio*.

- Il budget originario di 10.000 dollari raggiungerà la cifra di 53.000 dollari al termine delle riprese.

- Per ragioni climatiche e “paesaggistiche”, K. decide di lasciare la East Coast e di effettuare le riprese in California, sui monti San Gabriel appena fuori da Los Angeles.

- La sceneggiatura, dapprima intitolata *The Trap* (“La trappola”) e poi *Shape of Fear* (“Forma di paura”) durante la produzione del film, è opera di **Howard Sackler** (1929-1982), compagno di classe di Kubrick alla Taft.

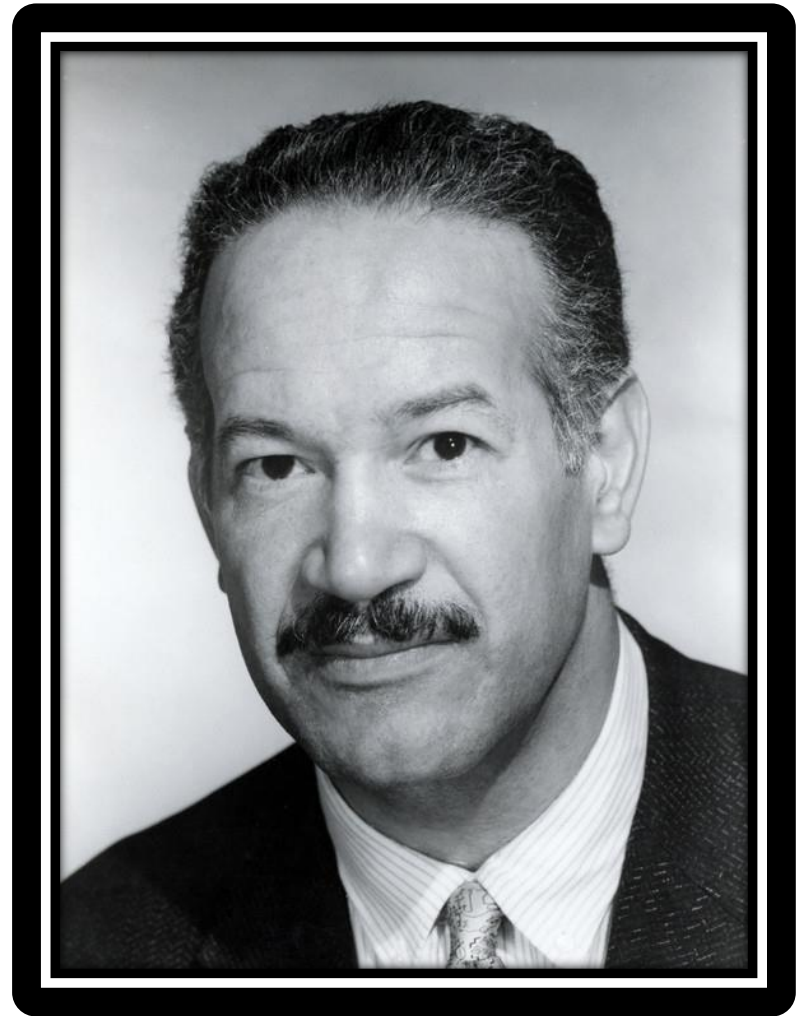
- In seguito, Sackler diverrà un drammaturgo e sceneggiatore di notevole successo. Nel 1969 si aggiudicherà il **Premio Pulitzer**.

- Il cast del film si compone soltanto di quattro interpreti e, come tipico delle opere prime, nessuno di questi è una personalità già affermata o celebre.

Frank Silvera (1914-1970)

(Il sergente Mac)

- Di origini ebraico-spagnole e giamaicane, Silvera è stato un allievo dell'Actor's Studio.
- Il suo aspetto esotico lo ha sempre relegato in ruoli da caratterista.
- Nel 1952, prima di interpretare il ruolo di Mac in *Paura e desiderio*, era già apparso, a fianco di Marlon Brando, in *Viva Zapata!* di Elia Kazan.
- Tornerà a lavorare per Kubrick in *Il bacio dell'assassino* nel ruolo di Vincent Rapallo.



Paul Mazursky
(1930-2014)
(il soldato semplice Sidney)

- Di origini ebraico-ucraine, Mazursky debutta come attore in *Paura e desiderio*.
- In seguito, diventerà lui stesso regista. Fra i suoi titoli più famosi ricordiamo *Bob & Carol & Ted & Alice* (1969), *Mosca a New York* (*Moscow on the Hudson*, 1984) e *Su e giù per Beverly Hills* (*Down and Out in Beverly Hills*, 1986).



Kenneth Harp nel ruolo del tenente Corby e...



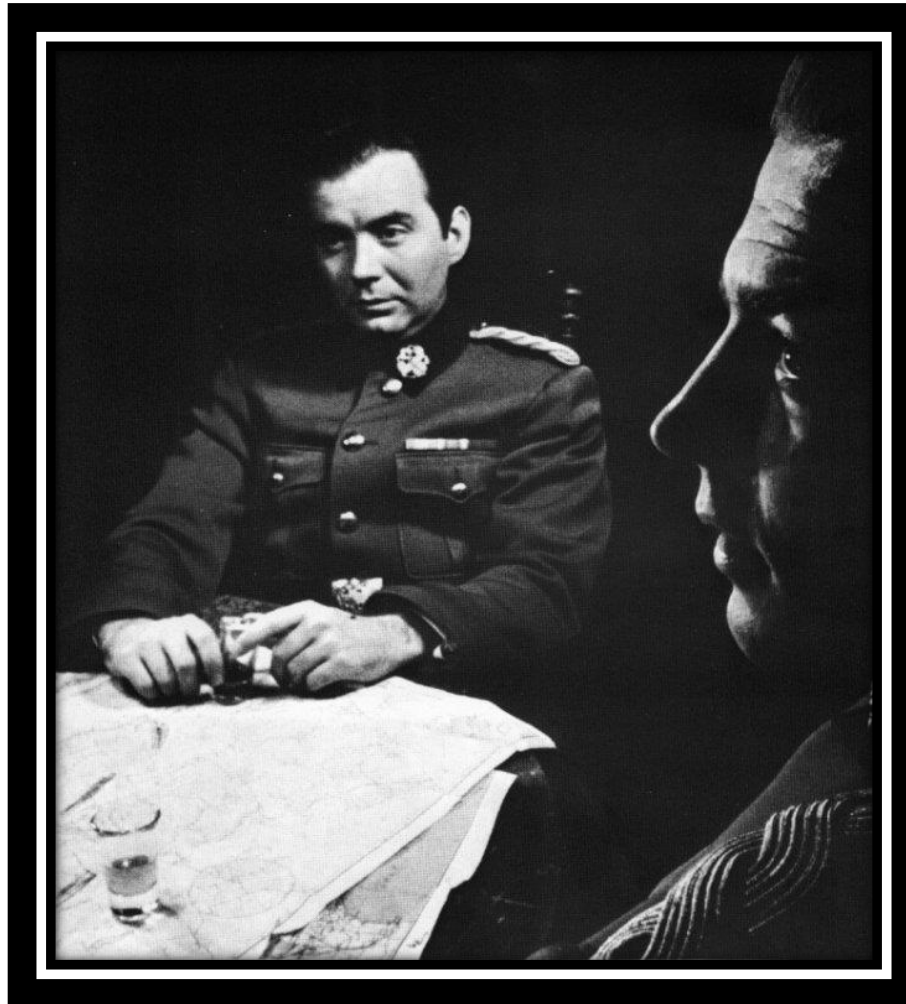
... del Generale nemico



Stephen Coit nel ruolo del soldato semplice Fletcher e...



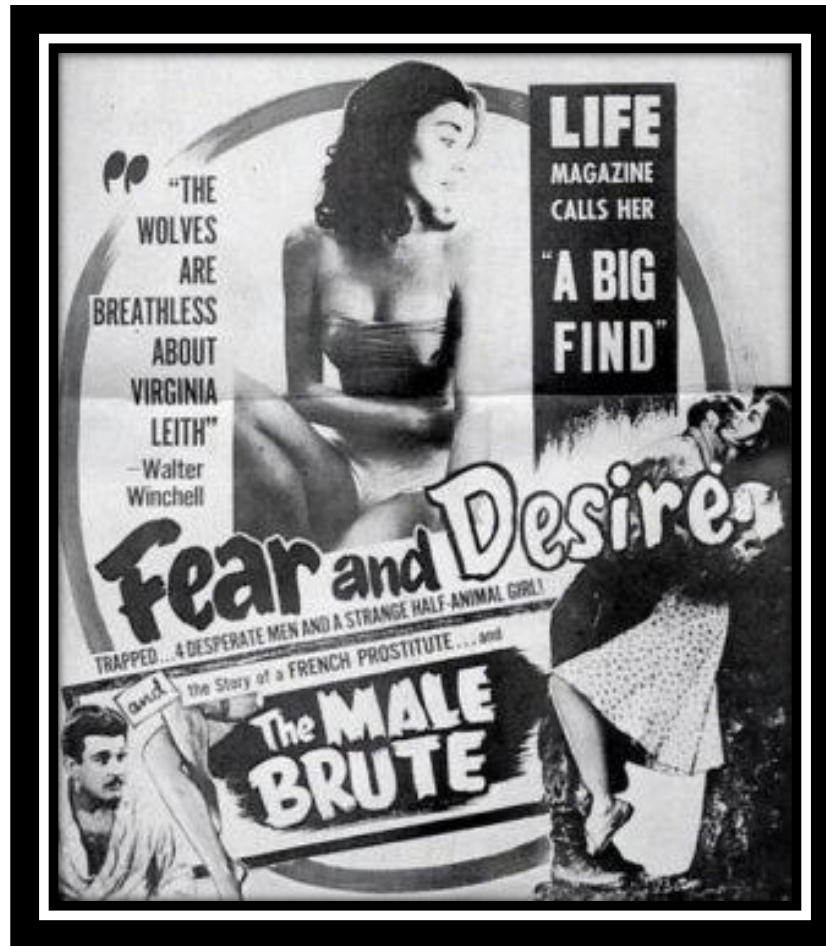
... e del Capitano nemico



Virginia Leith (1932-) per il ruolo dell'anonima prigioniera



Il poster del film



Per la prima volta, K. introduce uno dei suoi temi più caratteristici: il rapporto tra sessualità, potere e violenza







- Come già era accaduto per *Day of the Fight*, anche questa volta l'accompagnamento musicale è opera di **Gerald Fried**.

«La musica doveva piangere l'innocenza del mondo. La paura e il desiderio sono le due forze dominanti della nostra specie. Questo film doveva dire tutto. Non ci sarebbero stati altri dopo questo. Quindi doveva essere sofisticato, profondo e allo stesso tempo enfatizzare il fato di noi poveri esseri umani. [...] Allora pensavo che fosse un film piuttosto buono» (G. Fried cit. in V. Lo Brutto).

- Per il resto, il gruppo di produzione consiste di sole quattordici persone: i cinque attori, cinque membri della troupe (inclusi il regista e la prima moglie di Kubrick, Toba Metz, che svolge il ruolo di segretaria di edizione) e quattro lavoratori messicani impiegati per trasportare l'attrezzatura.

La troupe al completo



- Come già accaduto per *Day of the Fight*, anche questa volta Kubrick si trova a esercitare un controllo assoluto sul progetto:

«L'intera squadra di *Paura e Desiderio* era composta da me stesso nei ruoli di regista, tecnico delle luci, operatore, amministratore, truccatore, costumista, parrucchiere, autista, attrezzista, ecc.» (Kubrick cit. in V. LoBrutto).

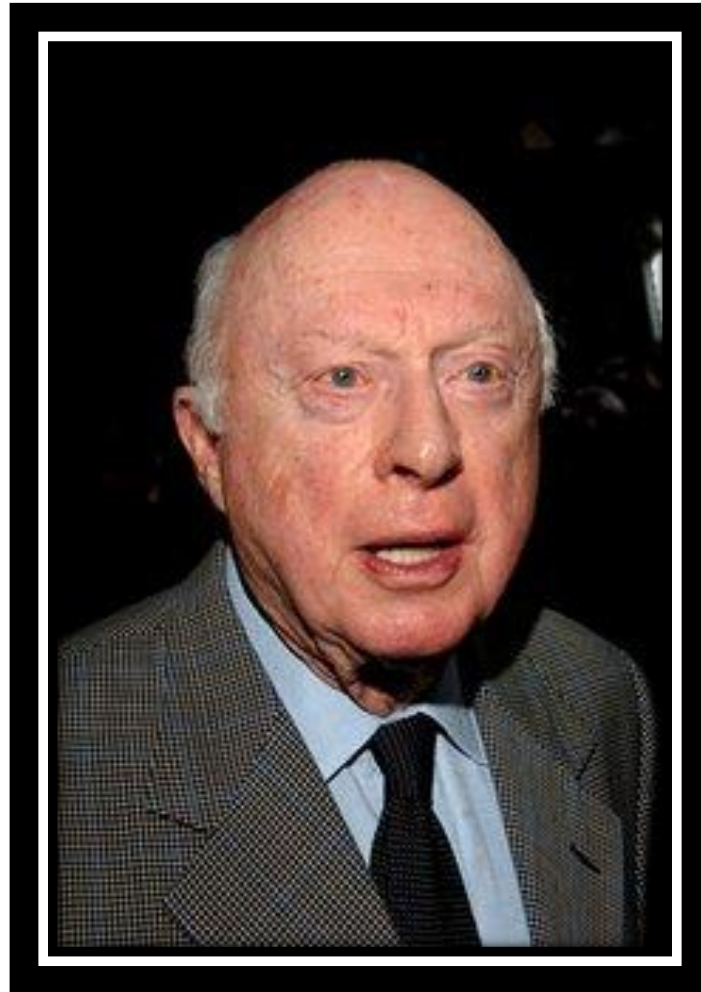
- Pur tra mille problemi tecnici, le riprese durano soltanto trenta giorni.
- Stanley sceglie di girare senza sonoro per poi aggiungerlo durante la fase di montaggio.

- **Presa diretta:** tecnica di acquisizione del suono in contemporanea all'acquisizione del video, sia esso basato su apparecchiature elettroniche sia su pellicola. La presa diretta si effettua durante le riprese, sia televisive sia cinematografiche, permettendo di avere il suono originale di ambienti, dialoghi degli attori e tutto il resto che si verifica sul set.

- L'inserimento di suoni, musiche e doppiaggio fa però lievitare i costi. A questo aumento delle spese sopperisce, in parte, il regista e produttore **Richard de Rochemont** (1903-1982), che K. aveva già interpellato nel '51 per convincerlo a finanziare *Paura e desiderio*.

- In cambio del proprio aiuto economico, de Rochemont assegna a Stanley il ruolo di regista di seconda unità della miniserie di cinque puntate *Mr. Lincoln* (1952-1953), diretta da **Norman Lloyd**, sulla vita del presidente Lincoln.

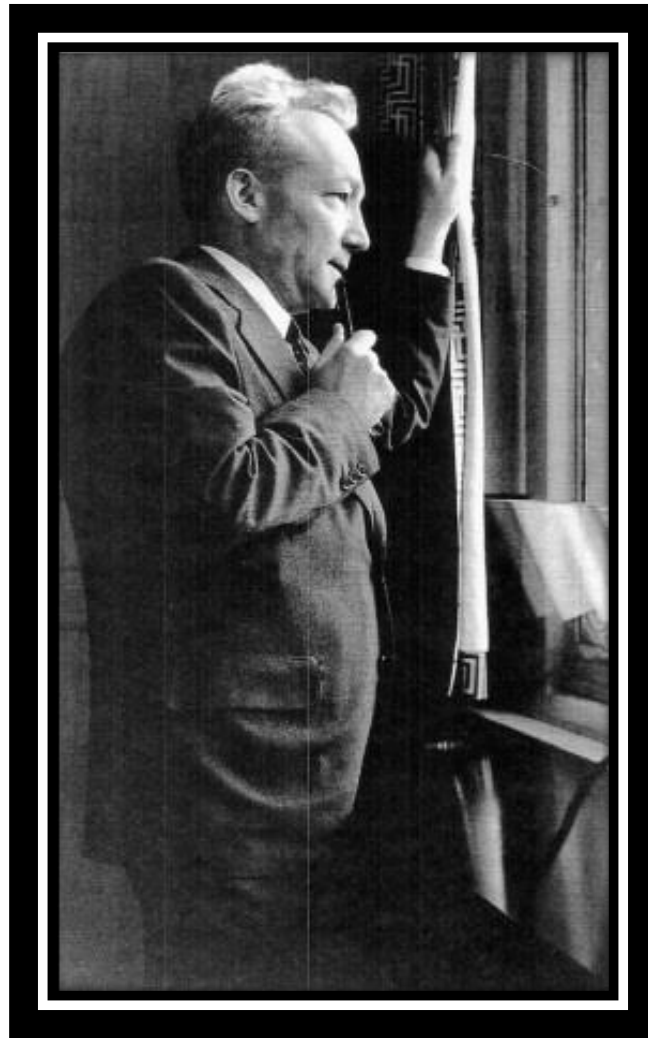
Un dinosauro della storia del cinema: Norman Lloyd (1914-)



- *Paura e desiderio* viene distribuito da **Jospeh Burstyn**, accorto uomo d'affari specializzato nella diffusione di importanti capolavori del cinema europeo.

- Sarà Burstyn a suggerire il cambiamento del titolo della pellicola in quello attuale. Una piccola campagna pubblicitaria, volta a presentare *Paura e desiderio* come un *war movie* dalle venature erotiche, anticipa l'anteprima, che avrà luogo il 31 marzo 1953 presso il Guild Theatre di New York.

Joseph Burstyn (1900-1953)



- Prevedibile insuccesso al botteghino, *Paura e desiderio* non manca di suscitare alcuni elogi fra critici e intellettuali. Non si tratta, però, di un'ammirazione incondizionata. A fianco di alcuni commenti generosi, non mancano stroncature.

- Per es. una recensione sul «New York Times» riconosce il talento visivo di Kubrick, ma giudica la sceneggiatura retorica e pedante.
- Pertanto, il film è giudicato disomogeneo e, a tratti, poco elegante e ispirato.

- Nel corso degli anni, sarà lo stesso Kubrick a diventare il critico più severo di *Paura e desiderio*.
- Lo testimonia il giudizio impietoso del regista, espresso negli anni Novanta, in occasione di un'anteprima al Telluride Film Festival.

**«un balbettante esercizio amatoriale di cinema scritto da
un poeta fallito, con un equipaggio di pochi amici e una
bizzarria completamente inopportuna:
noioso e pretenzioso»**

(Stanley Kubrick, in una dichiarazione rilasciata
tramite la Warner Bros.)

Suggerzioni filosofiche in *Paura e desiderio*

- Sia Kuberski sia Elizabeth F. Cooke ritrovano nell'opera prima di Kubrick un'evidente intenzione ad affrontare il tema bellico tramite una prospettiva filosofica e psicologica.

- L'uso inteso e pervasivo della *voice over* denuncia immediatamente questa attitudine del racconto.

- Nel film, la guerra non è un evento storico specifico, ma una manifestazione dell'animo umano. In *Paura e desiderio* la guerra diventa il simbolo per eccellenza dell'assoluta insensatezza che caratterizza la vita umana.

- L'insensatezza del mondo e delle relazioni fra uomini è un tema che diverrà centrale nell'opera del regista. Come notano Kuberski e Cooke, questo tema affonda le sue origini nella filosofia esistenzialista.

- Ciascuno dei quattro personaggi risponde all'assurdità della guerra e del mondo in maniera diversa:

1) La follia di Sidney

**2) La rabbia di Mac
e il suo bisogno di compiere qualcosa di eroico**

3) La convenzionalità di Fletcher

4) La lucidità di Corby

**«Per i quattro personaggi, la guerra non ha un significato politico o filosofico. Si tratta solo di una particolare manifestazione del dilemma di essere al mondo»
(P. Kuberski).**

- Come già accadeva in *Day of the Fight*, anche in *Paura e desiderio* affiora il tema del doppio. Nel finale, quando Corby e Fletcher uccidono il generale e il capitano nemici, riconoscono nei due uomini sconfitti i loro stessi volti.

«In linea con la forte partigianeria, l'intenso patriottismo degli anni Trenta e Quaranta e le incipienti pressioni ideologiche della Guerra Fredda, *Paura e desiderio* cerca di riconciliare i nemici – non dal punto di vista vantaggioso di un'orgogliosa e pacifica fratellanza – ma da una prospettiva di violenza universale».

**«Quando il film si conclude, Corby e Fletcher devono
riconciliarsi con l'idea che loro e i nemici sono intrappolati
dentro a una dinamica di mutua identificazione»**

(P. Kuberski).

- **Qualche riflessione sullo stile:** negli ultimi anni *Paura e desiderio* è stato spesso giudicato con una certa crudeltà dai commentatori. La straordinaria fama del regista impedisce di ragionare su un aspetto oggettivo: siamo in presenza dell'opera prima di un regista di soli 24 anni alle prese con un budget molto ridotto.

- Tuttavia, un aspetto della pellicola che testimonia il talento emergente del regista è senz'altro la fotografia.





- L'affascinante chiaroscuro del film ha indotto alcuni commentatori a parlare di una somiglianza, almeno in termini prettamente visivi, con *Rashomon* (1950) di Akira Kurosawa.

Rashomon (1950) di Akira Kurosawa



Alcune suggestioni da Sergei Eisenstein:



















Il bacio dell'assassino (Killer's Kiss, 1955)

- Secondo lungometraggio di Stanley Kubrick, *Il bacio dell'assassino* costituisce la prima vera incursione del regista nell'ambito del genere noir.

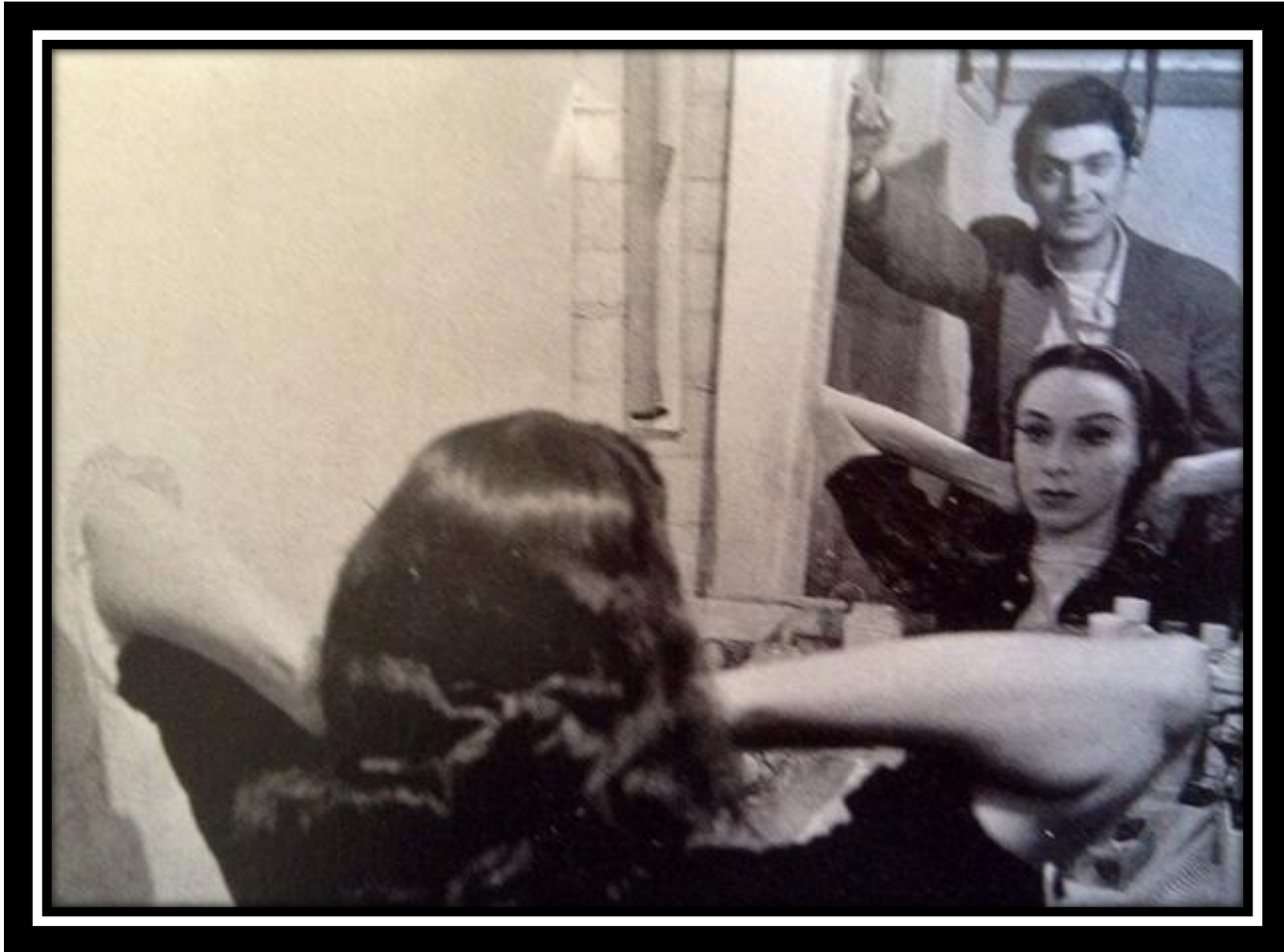
- Distribuito nel 1955, *Il bacio dell'assassino* può essere considerato un prodotto tardivo del noir, percorso da quella vocazione al realismo che, negli anni Cinquanta, attraversa il genere.

- Ma prima di affrontare questo aspetto importante, ripercorriamo le tappe che scandiscono la genesi realizzativa del film.

- Il progetto di *Il bacio dell'assassino* inizia a prendere forma nel 1953.
- All'epoca, il regista è coinvolto in grandi cambiamenti sul piano della vita privata.

- Finito il suo matrimonio con Toba Metz, Stanley si sposa con **Ruth Sobotka**, un'affascinante ballerina classica di origine austriaca.
- Il matrimonio è celebrato il 15 gennaio 1955 ad Albany, nello stato di New York.

Ruth Sobotka (1925-1967)



- Quando *Paura e desiderio* è ancora sugli schermi del Guild Theater, Kubrick inizia ad abbozzare una serie di scene d'azione incentrate sulla figura di un pugile giunto ormai al declino.

«Il pugile era un figura chiave nei film polizieschi che Kubrick aveva visto e che lo attiravano; la tetra visione della vita che permea la figura esistenzialista di un uomo che combatte per vivere costituiva un soggetto perfetto per un film. La storia d'amore destinata al fallimento tipica del film noir e la malavita di New York avrebbero fornito il collante del film» (V. LoBrutto).

- Il ricavato di *Paura e desiderio* non ha coperto i costi di produzione. Così, anche questa volta, Kubrick chiede un prestito a familiari e conoscenti.

- Morris Bousel, farmacista del Bronx, arriva a prestargli la somma ragguardevole di 40.000 dollari.

- Sebbene la sceneggiatura venga scritta insieme a Howard Sackler, Kubrick non inserisce il nome dell'amico nei *credits*.
- Pertanto, i titoli di apertura denunciano la sceneggiatura del film unicamente come opera di Stanley Kubrick.

- Il titolo originale della sceneggiatura era *Kiss Me, Kill Me*.

- Anche questa volta, Kubrick si trova a lavorare con mezzi di fortuna e tra mille difficoltà tecniche. Non a caso, a proposito di questa prima fase della carriera, LoBrutto parla di Stanley come di un «**regista di guerriglia**».

- La produzione inizia nel 1954. Le riprese in esterni vengono realizzate a New York (abbiamo vedute di Times Square, del ponte di Brooklyn, della vecchia Pen Station e delle *loft areas* di Soho). Quelle in interni sono girate in un piccolo studio.
- Nel complesso, le riprese dureranno dodici-quattordici settimane.









- La fase della postproduzione durerà, invece, dieci mesi.
- Inizialmente, il regista sceglie di girare con il suono in presa diretta (onde evitare costi eccessivi in fase di postproduzione).
Alcuni problemi tecnici sul set, legati alla sistemazione dei microfoni, lo inducono a optare per la postsincronizzazione.

- Anche questa volta, Stanley si avvale dell'aiuto di **Alexander Singer** per la fotografia e di **Gerald Fried** per la composizione delle musiche. Inoltre, per la prima volta nella sua carriera, il regista si avvale dell'aiuto di un operatore cinematografico, **Max Glenn**.

- Due sono i temi musicali del film: **uno è il tema della love song *Once*, scritta da Norman Gimbel e Arden Clar**, che alimenta il tono romantico della pellicola. Fried riadatta la canzone di Gimble e Clar su richiesta di Kubrick.
- Il secondo tema è **un pezzo jazz latino**, composta da Fried, che sottolinea il tono movimentato e ansiogeno della storia.

«Sia io che Stanley eravamo patiti del tamburo. Non c'è niente di più emozionante di un cuore che batte, così noi utilizzavamo molte grancasse percosse con una grossa bacchetta e mettevamo il microfono vicino alla pelle tesa del tamburo in modo che risuonasse come il battito del cuore: questa accadeva prima dell'avvento dei sintetizzatori»

(G. Fried cit. in V. LoBrutto).

- Il cast del film, composto essenzialmente da quattro interpreti, non presenta alcun volto noto.

Frank Silvera nel ruolo del gangster Vincent Rapallo



Jamie Smith nel ruolo del pugile Davey Gordon



«In *Il bacio dell'assassino* si trova l'eco di molte delle immagini di *Day of the Fight*: il cartellone dell'incontro di pugilato affisso a un lampione, le strade della città di New York, il pugile che contempla la propria esistenza guardandosi in uno specchio e in genere gli ambienti della giornata di Walter Cartier» (V. LoBrutto).

A SLUGGING WELTERWEIGHT NATURAL
CITY ARENA - FRI. OCT. 25
8:30 P. M.

10 Round Main Event



DAVEY GORDON

KID

DAVEY

GORDON

WELTERWEIGHT CONTENDER VS

RODRIGUEZ

FUTURE'S KNIGHT APPEAL & PRESS

OTHER GREAT BOUTS

Admission \$1.50 - Reserved \$3.00 - Ringside \$10.00

ENTRANCE: 1000 1/2 ST. 1000. TIME: 8:30 P. M. TICKETS: 1000 1/2 ST. 1000. N. Y.

SAN
CITY



WELTERWEIGHT NATURAL
ARENA - FRI. OCT. 25

10 Round Main Event



DAVEY

GORDON

KID

RODRIGUEZ

OTHER GREAT BOUTS

Admission \$1.50 - Reserved \$3.00 - Ringside \$5.00

N.Y.
5









Irene Kane nel ruolo della taxi ballerina Gloria



Ruth Sobotka nel ruolo di Iris, la sorella defunta di Gloria



- Costato complessivamente 75.000 dollari, *Il bacio dell'assassino* viene venduto dal regista alla United Artists che lo acquista per una distribuzione mondiale e gli impone il titolo con cui oggi lo conosciamo.

«A quanto mi risulta, in quegli anni nessuno aveva mai realizzato un film in condizioni tanto amatoriali ottenendo una distribuzione mondiale» (S. Kubrick cit. in V. LoBrutto).

- Anche questa volta, il film otterrà giudizi contrastanti. E anche questa volta, almeno negli anni a venire, il regista definirà il suo secondo film come un progetto gravato da tutti i limiti delle opere amatoriali (budget ridotto, tempi ristretti, troupe inesperta...).

Alcune riflessioni su temi e forme del film

- Come molti artisti del suo tempo, anche Kubrick è profondamente influenzato dal clima politico e sociale dei primi anni Cinquanta.
- Benché economicamente prospera, l'America del secondo dopoguerra vive in un clima ansiogeno, segnato dalle tensioni della guerra fredda e dal timore di un'imminente distruzione nucleare.

- Il cinema noir, cinema dalle atmosfere e dalle linee narrative tradizionalmente cupe, offre al giovane regista l'immaginario ideale per esprimere questo clima di paura e di incertezza.

- Il film noir è una variante del film poliziesco che si afferma, soprattutto, tra anni Quaranta e anni Cinquanta a Hollywood. Un'anticipazione delle sue atmosfere e del suo immaginario può essere ravvisata già nei *gangster movies* degli anni Trenta.

- Gli stessi film noir di Kubrick mostrano una continua ibridazione del racconto poliziesco con l'immaginario gangsteristico.

- L'espressione "film noir" è coniata dalla critica francese al termine della Seconda guerra mondiale, quando vengono finalmente distribuiti in Europa molti dei film hollywoodiani diretti durante la prima parte del decennio.

- Critici come Nino Frank notano come nel cinema americano si stia diffondendo una spiccata vocazione per un racconto di tipo poliziesco che, seppur non in maniera sistematica e coerente, presenta alcune costanti tematiche e formali.

- Nel noir convergono ispirazioni diverse: da un lato, questo cinema è strettamente legato al versante letterario, in particolare a una variante della narrativa poliziesca americana denominata *hard boiled*. Da questo sottogenere letterario, nel cui solco operano autori come **Dashiell Hammett** o **Raymond Chandler**, il cinema eredita alcune costanti tematiche.

- Tra queste ci limitiamo a segnalare:
 - _ l'attenzione rivolta al mondo criminale (un mondo, tuttavia, sensibilmente diverso da quello che troviamo in autori come Arthur Conan Doyle o Agatha Christie);
 - _ la predilezione per personaggi moralmente ambigui, privi della classica statura eroica, imprigionati dentro a un mondo metropolitano violento e cinico;

_ la centralità assegnata al personaggio femminile. In molti film noir, la dark lady, lungi dall'essere soltanto la più potente personificazione di quest'universo oscuro e incomprensibile, assume anche un ruolo determinante nello svolgimento dell'intreccio.

- Quest'aspetto affiora già in *Il bacio dell'assassino* e torna prepotente in *Rapina a mano armata*.

- Dall'altro lato, il noir è stato spesso interpretato come un cinema erede dell'Espressionismo tedesco. Questo soprattutto per quanto riguarda l'aspetto visivo (la cupezza della pellicola, le particolari scelte di illuminazione, la predilezione per le inquadrature distorte...).









- Al principio degli anni Cinquanta, il noir ha in parte perso qualcosa della sua spinta propulsiva originaria. Le atmosfere oniriche, spesso prossime all'incubo, degli anni Quaranta lasciano spazio a un cinema poliziesco che, forse sull'esempio di alcuni capolavori europei del dopoguerra, cerca un approccio più realistico.

- I film noir dei primi anni Cinquanta, inclusi quelli di Kubrick, sono stati spesso interpretati come un riflesso delle ansie per la minaccia atomica e per il fenomeno politico del maccartismo.

- Maccartismo: periodo della storia degli Stati Uniti risalente ai primi anni '50. In questi anni vi furono crescenti paure di “influenze comuniste” sulle istituzioni statunitensi, favorite anche dalla scoperta di clamorosi casi di spionaggio a favore dell'Unione Sovietica, dall'aumento della tensione causato dal consolidarsi dell'egemonia sovietica sull'Europa orientale, dal successo della rivoluzione cinese (1949) e dalla Guerra di Corea (1950-1953).

- N.B.: Trattandosi di un tipo di film che prevede ambientazioni rigorosamente metropolitane e non sfarzose scenografie (le riprese in esterni sono girate in ambientazioni reali, non ricostruite in studio) e attori espressivi ma non necessariamente star, il noir è sempre stato ritenuto un prodotto a basso budget, in bilico tra film di qualità e b-movies.











COUPLES Invited

Dancing



PARTNERS

DANCING
TO-NITE

Dancing

HOSTESSES

Dancing

Dancing
Hostesses



- Si tratta, insomma, di un cinema ideale per le case produttrici indipendenti oltre che per le majors.
- Da queste considerazioni di carattere produttivo, possiamo comprendere perché Kubrick, regista indipendente con pochi mezzi, abbia scelto di confrontarsi con il noir.

- Dal punto di vista formale, Stanley riprende dal racconto cinematografico noir diversi stilemi tipici:

_il racconto in voice over declinato alla prima persona singolare;

_l'uso del flashback;

_l'attenzione per gli effetti di chiaroscuro;

«La macchina da presa di Kubrick registra il grigio, il nero e il bianco delle composizioni che fanno sprofondare Davey Gordon in un mondo desolato. L'immagine ripetuta di Davey in un limbo disperato alla Penn Station utilizza una retroproiezione per trasparente alquanto curiosa: sebbene Kubrick avesse ripreso la scena direttamente alla stazione di New York, ottenne l'effetto voluto mantenendo lo sfondo immerso in una luce soft, piatta e grigia. Davey sembra lievemente più modellato, come se emergesse dal suo ambiente» (V. LoBrutto).





- Come spesso accade nel cinema noir, molte scene di *Il bacio dell'assassino* sono solcate da grate, cornici di finestre e altri elementi che volutamente complicano la nostra percezione.











- Un altro elemento visivamente ricorrente è lo specchio, che amplifica la nostra percezione rispetto agli spazi e ai personaggi.

- Altre inquadrature, come il primissimo piano di Davey attraverso la boccia dei pesci, risponde all'esigenza del genere per immagini dal gusto singolare e perturbante.



- Giustamente diventata celebre, la lotta nel ripostiglio dei manichini si inserisce in questa direzione. Al contempo, qui Kubrick introduce quel che diverrà un topos figurativo specifico del proprio cinema: la presenza di maschere o manichini, oggetti che svolgono la funzione di simulacri dell'umano.





Un happy end in contrasto con la tradizione del noir

