

Agones

Belligeranze Policéfale

*Scorrea nel mezzo la Discordia,
e seco era il Tumulto e la terribil Parca
Che un vivo già ferito e un altro illeso
artiglia colla dritta, e un morto afferra
Ne' pie' coll'altra, e per la strage il tira*
Iliade, Libro XVIII

*Un Agòn ha la forma di una
discussione a turni tra
diversi belligeranti.*

*Un Agòn sviluppa incontri e
scontri teorici, disciplinari,
di opinione.*

*Un Agòn si disputa
intorno a qualsiasi tema,
evento, concetto o controversia.*

*Un Agòn presuppone
il fondamento del pensiero
come attività multiforme.*

*Un Agòn è il momento
polemico di ogni
confronto intellettuale.*

*Un Agòn ha inizio
con un invito a belligerare
secondo un insieme di regole.*

*Un Agòn può essere proposto
da chiunque, su qualsiasi tema.*

*Un Agòn esprime l'animo
errante, labirintico,
tentacolare di Gorgon.*

L'Arancia Impolitica

Una polemica su Burgess, Kubrick e le cattive compagnie

Arancia Meccanica fa ancora paura?

La grandezza della trasposizione filmica di Arancia Meccanica è frutto del genio registico di Stanley Kubrick, o la sua capacità di iniettarci scariche di estetica e pessimi propositi emana interamente dal romanzo di Anthony Burgess da cui è tratta?

Perché il film di Kubrick si è imposto nell'immaginario collettivo meglio del romanzo, o della sua libera lettura di Andy Warhol?

L'opera di Kubrick è davvero "maledetta"? C'è del raro nella sua rappresentazione di una società grottesca, o nell'opera si agita invece il banale "buon senso" di un prodotto intellettualmente populista?

Arancia Meccanica è un film falsamente artistico, artatamente progressista o, persino, occultamente conservatore, studiato per conquistare l'universale simpatia del pubblico o della critica meno esigente?

Le scorribande dei drughì e l'ultra-violenza sono un monito o ci istigano a prenderne parte come un'apologia dei nostri istinti più profondi?

Belligerano da pagina 44 a pagina 52

Marco Benoît Carbone, Federico Giordano, Marco Teti

Federico Giordano

Al di là degli apprezzamenti sullo spessore artistico di *Arancia Meccanica* – che trovo in realtà un po' troppo incondizionati – ci sono alcuni aspetti del film, inerenti tanto a questioni di forma che di contenuto, che a mio parere potrebbero essere problematizzati. Uno tra questi (il principale, per mio conto) è che in tutto Kubrick si avverte un malcelato sottofondo *politico*. Di questo si ha piena conferma con *Il Dr. Stranamore*, che sfiora addirittura la stessa "satira politica": e *Arancia Meccanica*, a mio parere, conferma il *trend*.

Sembra quasi che nella produzione di Kubrick ci debba sempre essere una società "chiusa" che impone le proprie regole a qualcuno che non vorrebbe adattarsi, secondo un riferimento foucaultiano più o meno voluto. Ci sono Spartaco, il padre del bambino in *Shining*, l'avvocato in *Orizzonti di gloria*, e così via. Eppure il pessimismo non è orientato soltanto nei confronti della società, ma anche di chi ne vorrebbe "rompere l'ordine", o di chi non vi si adatta. Si vedano così il suicidio del soldato Palla di lardo in *Full Metal Jacket*, il protagonista di *Arancia Meccanica*, l'arrivista e arrampicatore sociale Barry Lindon, o ancora l'avvocato Dax di *Orizzonti di gloria*.

Il problema, secondo me, non è tanto nella proposizione della questione in sé, quanto nella sua eccessiva chiarezza, nella mancanza di problematicità: è "detta" benissimo, intendiamoci, ma in un modo lineare e comprensibile, tant'è che è Kubrick è uno dei pochi registi universalmente apprezzati tanto dalla critica che dal pubblico. Ed ecco che, in fondo, la "posizione" di Kubrick non è che banalmente progressista: è contro la guerra, contro la bomba atomica, contro la follia, contro l'evoluzione della tecnica esasperata, contro gli "empi" presentati come tali, contro la violenza eccessiva, ma anche contro l'eccessiva repressione. È addirittura sessuofobo...

In tutto Kubrick si avverte un'atmosfera di "political correctness", anche se è espressa con uno stile impeccabile, "classico", che introduce dei cambiamenti "morbidi" in generi assestati. Altro fattore, questo, che favorisce il consenso generalizzato nei confronti della sua produzione. Così i movimenti fluidi della *Steadicam* in *Shining*, le sequenze psichedeliche in *2001*, la soglia del visibile "un po'" varcata di *Arancia meccanica* (un po' di nudo, un po' di violenza).

Questo modo di fare è maggiormente evidente in *Arancia Meccanica*, tanto più si confronta la pellicola allo sperimentalismo linguistico del romanzo e alla versione-

capolavoro di Warhol (quella sì, nella sua destrutturazione visiva e nel suo sperimentalismo pervicacemente perseguito, spronante "coppie" oppostive e "apertura del senso"). Dunque, secondo me, in Kubrick non c'è alcuna forte ambiguità, nessuna tendenza alla polisemia, nessuna grandiosa "coppia oppostiva", solo "buon senso". So che fra voi c'è chi non è d'accordo, e mi piacerebbe avere le vostre opinioni in proposito.

Marco Teti

Preferisco approfondire e, nel caso, "interrogare", piuttosto che contestare, le tesi di Federico, secondo il quale un'onnipresente e pervasivo *sottotesto* politico informerebbe e inficerebbe al contempo la produzione Kubrickiana rendendola a-problematica, priva di spunti polemici e di suggestioni ermeneutiche/interpretative.

In primo luogo, l'impercettibilità del *sottotesto politico* a cui si accenna mi pare dovuta proprio al fatto che tutti gli aspetti, tutte le dimensioni sono surclassate da quella estetica, all'interno di un'opera in cui (non solo dal punto di vista contenutistico) *c'è tutto e il suo contrario* e la cui parola d'ordine, nonché costante tematica, è conseguentemente *Aporia*.

Mi pare poi che la questione relativa alle *società "chiuse" ed oppressive e agli individui costretti ad adattarsi* debba rientrare evidentemente nell'ambito socio-antropologico, o addirittura psicanalitico, piuttosto che in quello strettamente "politico". La questione insomma è principalmente di ordine antropologico e/o sociologico.

A maggior ragione, non mi sembra che si possano definire così a cuor leggero come *political correctness* i lavori di Kubrick, in particolare *A clockwork orange*: un film il cui autore parteggia/simpatizza chiaramente per il suo amorale, diabolico e, soprattutto, *antisociale* protagonista; e il cui finale, parlando in termini freudiani, sancisce inequivocabilmente il trionfo dell'Es sul Super-Io, il trionfo delle pulsioni sull'ordine e il raziocinio (le cui rappresentazioni filmiche in tal senso, costituite dai corpi polizieschi e dal personale medico o para-medico, non fanno proprio una bella figura e non ispirano certo simpatia).

A nostro avviso Stanley Kubrick punta sempre ad istituire "coppie oppostive" all'interno del proprio testo filmico. Il suo cinema, in definitiva, è *ontologicamente* dicotomico, e la filmografia del regista fornisce numerosi esempi di ciò: si pensi all'intera struttura narrativa del suo film-testamento, *Eyes wide shut*, in cui si succedono esclusivamente scene in cui due personaggi si confrontano/scontrano verbalmente. L'articolazione narrativa

"Sembra quasi che nella produzione di Kubrick ci debba sempre essere una società "chiusa" che impone le proprie regole a qualcuno che non vorrebbe adattarsi, secondo un riferimento foucaultiano più o meno voluto"

dell'*Arancia*, insomma, testimonia la precisa scelta tematica ed espressiva per cui l'autore pare aver (sempre) optato.

Infine, avrei delle riserve anche sulla presunta "classicità" (neoclassicità?!) di Kubrick. Il principale *fattore*, la caratteristica primaria delle opere cinematografiche cosiddette *classiche* (che trascende la ricchezza semantica di ogni singolo film), è data infatti dalla finitezza, dalla "chiusura" interpretativa dei testi. Ogni testo filmico *classico*, cioè, corrisponde ad una esperienza cognitiva che *deve* giungere ad una conclusione *definitiva*, positiva o negativa che sia. Quelli di Kubrick, invece, sono testi "aperti", per dirla alla Eco, testi in cui l'interpretazione è tutt'altro che ridotta, o fortemente controllata. Si vedano i finali di *2001*, *Full Metal Jacket*, *Eyes wide shut*, *A clockwork orange*. Il cinema di Kubrick non destruttura i canoni e codici dei generi classici, i quali fungono da modello, ma li piega alle proprie, *autoriali* esigenze discorsive. La sua innegabile "classicità" pare a me, come ad altri, da intendere nel senso di presentarsi come anomala, ambigua, sfuggente.

Marco Benoît Carbone

Anch'io preferisco "interrogare" la posizione di Federico, perchè penso che metta in evidenza almeno due aspetti per nulla scontati del discorso intorno ad *Arancia Meccanica*, sui quali vorrei approfondire il discorso insieme a voi.

Il primo aspetto riguarda il linguaggio filmico e la capacità di Kubrick di muovere il proprio lavoro "nei generi", ma esasperandoli e piegandoli alle proprie esigenze e

al contesto commerciale. Non mi trovo particolarmente d'accordo con Federico quando sembra sostenere che il lavoro di Kubrick sarebbe abbastanza privo di sperimentalismo. In alcuni casi i suoi film sono territori di sperimentazione d'avanguardia delle tecnologie filmiche (penso alle famose lenti di *Barry Lindon* o alla prima non celeberrima *Steadicam*) o di esasperazione del sistema produttivo (*2001: A Space Odyssey*), il tutto *senza precludere* una miracolosa capacità di controllo che si è costretti a definire *autoriale*.

Cose già dette e stradette, ma in questo senso *Arancia Meccanica* il film è anche una "lettura" fedele e insieme personalissima del romanzo, capace non solo di convertirne lo spirito nel linguaggio filmico *meglio* della fantasia visiva di molti lettori, ma anche abbastanza intelligente per evitare la ricaduta moralistica dell'ultimo capitolo di Burgess, che - quello sì! - ingabbia l'opera in una riflessione etica superflua. Burgess vive moralisticamente l'opera che produce, ma Kubrick presta servizio al male perchè ripristina la sospensione di giudizio morale della prima versione narrativa [confronta "Pape Satàn, Satàn A-Lex" in questo numero di Gorgon].

Il secondo aspetto è, del resto, proprio la capacità del film di offrirsi come un meccanismo parodistico e auto-parodistico, privo di uscite morali, e di prestarsi a una miriade di interpretazioni ugualmente possibili, ma sempre concedendosi il lusso di istigare alla cattiva compagnia. Così, il fatto che sia indubbiamente più facile immedesimarsi con il drugo che non con il ridicolo Deltoid ci mette



di fronte alle nostre passioni più grottesche e inconfessate, ancora meglio di quanto non riuscisse a fare Burgess.

Federico Giordano

Provo a rispondere rapidamente alle osservazioni avanzate. Rispetto a quanto detto da Marco Teti, la vocazione "aporetica" di *Arancia Meccanica* a mio parere è definibile piuttosto, con maggiore precisione, come una "dialettica". Ci sono una tesi, una possibile antitesi ed una sintesi, ed è nella sintesi che si esprime il "sottofondo politico". Le questioni socio-antropologiche, poi, a mio avviso sono questioni politiche. Si tratta, certo, di punti di vista: ma io non ho avuto l'impressione che Kubrick parteggiasse per il proprio protagonista, e a sostegno della mia tesi convoco proprio quel sottofondo "politicamente corretto" che intravedo nell'intera opera del cineasta.

Comunque, raccolgo la provocazione: a *nostro* avviso, all'unanimità (come diceva Carmelo Bene), la costruzione per dicotomie e per "coppie" è certamente agente in Kubrick, ma dalle "coppie" non si può derivare una totale apertura del senso. "Due", infatti, non è "da più infinito a meno infinito", ma quanto contenuto nella dicotomia e in una eventuale sua ricapitolazione in un contesto unitario. Ripeto: tesi, antitesi, sintesi.

Per quanto riguarda il "classicismo" kubrickiano, proprio non sono d'accordo. Un'opera "classica" non è definibile dalla chiusura del senso, al contrario: se ci sono dei registi sottoposti alla deriva ermeneutica più selvaggia questi sono Hitchcock e Welles. A essere decisiva è piuttosto da una serie di condizioni "tecniche": *Star System*, *Studio System*, montaggio invisibile, sistema dei generi, e seppure riconosca che Kubrick non rientri fino in fondo in alcune delle categorie summenzionate, fra i "moderni" lo fa più di altri.

Il cinema hollywoodiano classico non era chiuso alle sperimentazioni, ma l'apertura alle innovazioni era "morbida", tant'è che chi è stato stimato regista innovativo (questo per rispondere anche ad una considerazione di Marco Benoît Carbone) ha tentato delle innovazioni stilistiche e tecniche senza distruggere radicalmente il quadro stilistico e contenutistico nel quale si inseriva. Guardiamo ad esempio la profondità di campo e i grandangoli del primo Welles, o il tentativo di costruire un film con un unico piano-sequenza in *Rope* di Hitchcock. Insomma, Kubrick è più vicino a Welles e a Hitchcock che non a Warhol, Godard o Lynch.

Brevemente infine su quanto detto da Marco Benoît Carbone: sul moralismo del romanzo mi fido, eppure ripeto: lo "stile" mi sembrava compensare su ben altro livello. Per andare oltre, avete visto *Funny Games*? Secondo me è un

film che risponde a questo "appello a-morale" che menzionate molto più di *Arancia Meccanica*.

Marco Teti

C'è un argomento a mio avviso imprescindibile e fondamentale su cui vorrei richiamare la vostra l'attenzione: è l'*autorialità* di Kubrick, e il significato che la sua opera assume conseguentemente a questo assunto. Federico ha perfettamente ragione quando parla di tesi, antitesi e sintesi. Infatti, ciò che rende *unico* Kubrick è proprio la decisione (a mio avviso ponderata) di *non operare alcuna sintesi*, di offrire, cioè (analogamente ad un regista lontanissimo dal punto di vista stilistico e ideologico, quale Eizenstejn), solo la tesi e l'antitesi insieme, e lasciare semmai allo spettatore (se ne ha voglia, tempo, capacità) la possibilità di compiere una simile operazione.

In *Arancia Meccanica* quanto appena affermato è evidente. Nel film, infatti, la coercizione (e rieducazione) *istituzionale* esercitata da stato e polizia e la bestialità *individuale* esibita da Alex sono concetti che *semplicemente* coesistono nella medesima realtà (quella del racconto) e che sono forse indispensabili l'uno per l'altro, ma la cui integrazione è dovuta *esclusivamente* al lavoro interpretativo, cognitivo e affettivo dello spettatore.

Per quel che concerne le peculiarità del cosiddetto cinema hollywoodiano *classico*, mi sembra evidente il fatto che, anche per ragioni di spazio, nel mio precedente intervento ho preferito non elencare tutto ciò che lo rende *specifico* (per questo bisognerebbe elencare i vari compendi di storia del cinema), ma solo quello che è *pertinente*: in questo caso, quello che dovrebbe aiutarci a far luce e approfondire questioni non scontate, come la polisemia del testo kubrickiano e il conseguente inserimento o meno del regista nell'alveo dei cosiddetti "autori".

Per riprendere il discorso di Marco Benoît Carbone, ricordo che la creazione di uno stile personale e inimitabile *non è* la *condicio sine qua non* per conseguire la patente d'autore. Si può essere, infatti, dei grandissimi autori anche semplicemente pa-

droneggiando alla perfezione la *materia* artistica di cui si dispone, conoscendo a menadito tutte le componenti della forma espressiva che si adotta. Questo al fine, naturalmente, di assecondare delle *esigenze* discorsive avvertite come impellenti o fondamentali.

È a questo, a questa straordinaria abilità tecnica, tramite la quale si perviene al totale controllo narrativo e estetico dell'opera (che ovviamente si ripercuote sul cosiddetto "stile"), che è dovuto perlopiù il conseguimento del-

"Arancia Meccanica è un film ormai considerabile di modesto estremismo visivo a confronto con le soglie del visibile contemporanee, eppure è ancora troppo estremo per essere definito a tutti gli effetti mainstream"

la "patente d'autore" da parte di Hitchcock, che tra l'altro Federico cita. Ma la stessa, identica cosa vale assolutamente per il tirannico, ultraperfezionista Stanley Kubrick. Ultima cosa: Federico cita Welles ma forse non ricorda che il regista non ha mai avuto vita facile ad Hollywood, e quasi non vi ha girato alcun film.

Marco Benoît Carbone

Mi pare che si siano delineate due "vie di fuga" nella discussione. Una si riflette dal giudizio di Arancia Meccanica a quello di Kubrick come regista: siamo finiti *sull'autore*. Un'altra passa dalla considerazione registica alle intenzioni "moralì" del testo, e attraversa la questione autoriale per arrivare a informarci della sua carica finemente eversiva o banalmente progressista.

Entrando nella questione dell'autore, per primo luogo mi sembra di capire che, fortunatamente, nessuno di noi corre il rischio di ricadere nella banalizzazione che spesso si fa del concetto stesso, esponendosi a contraddizioni di natura critica. L'autore è troppo spesso inteso in un senso romantico e, in quei casi, la nozione diventa così debole e teoricamente inservibile. Tutti sono autori, e nessuno lo è. Non solo un autore può essere pessimo o magnifico, per cui la nozione descrive qualunque entità funga da marca per informare questo nostro concetto, ma anche chi *non* sarebbe un autore *lo è*, nel senso che si distingue per *non* informare alcun concetto, o per informarci della sua assenza. L'autore è un'etichetta proprio come un nome proprio.

Questo si riflette sul modo in cui considero Kubrick, e su *che tipo* di regista penso che sia. Per Federico Arancia Meccanica è una spia della filmografia: è banalmente progressista, finto sperimentale, quindi di successo. Per me e Marco è un film delle aporie, che dimostra il ferreo controllo di Kubrick sulla materia registica come pure la sua chiara direzione "a-morale". Resta il fatto che Kubrick è Kubrick, non uno dei tanti registi banalmente progressisti, e che questa affermazione non vuole essere atto di fede ma basata su un qualcosa.

Federico ammette che la materia stilistica di Kubrick è buona. Ma anche se questo è vero, non mi piace la differenza tra materia stilistica e la "morale" di un film. Preferisco interrogarlo come un'unità di significato che si presta a un tot di interpretazioni, e in questo senso mi pare che la posta in gioco sia proprio oltre questa falsa dicotomia.

Kubrick non è un mestierante, al limite è un mestierante che prende in giro il mestiere, ottenendo tutto o quasi. Non a caso, gli manca proprio l'Oscar, che nella sua mediocre banalizzazione contemporanea è semmai la negazione stessa dell'autorialità. C'è un qualcosa a mio avviso

che farà sempre la differenza tra Arancia Meccanica e Funny Games: al secondo manca genio visivo, ed ha anche una base troppo verosimile. Mi instilla il terrore di essere preda, non il brivido di essere predatore. È sull'insieme di questi punti, considerati non separatamente, che vorrei davvero sapere la vostra prima di riprendere il discorso su Burgess.

Federico Giordano

Vi ringrazio per le stimolanti sollecitazioni, cerco di aggiungere qualcosa partendo dalle ultime considerazioni "riassuntive" di Marco Benoît. Prima, però, una piccola premessa. Raccolgo la critica di Marco Teti sulla definizione "scolastica" di cinema classico, che avevo avanzato ripetendo, ne sono consapevole, cose note, solo per sottolineare come non ritenga la "chiusura del senso" presso l'interpretante un tratto costituente di quello stesso cinema.

Concordo sulla questione della "autorialità", concetto definibile in base a presupposti dati, e, sostanzialmente, sulla base dei suddetti presupposti applicabile a qualunque cineasta (Steno o Sergio Martino, nel loro, sono degli autori) ma anche utilizzato convenzionalmente per definire un certo tipo di "regista". Infatti, come ci ricorda Pescatore ne "L'ombra dell'autore" (Carocci Editore, 2006), il regista stesso non è sempre stato considerato come il vero "autore" del film.

In questi termini, largamente diffusi presso la maggioranza, Kubrick rientra certamente nei canoni dell'autorialità, non ho mai detto di non riconoscerglielo: l'ho messo accanto a Welles e Hitchcock! Ma considero la questione dell'autorialità eccentrica rispetto all'oggetto della discussione. Non sto dando giudizi di merito "estetico" o "morale", sto constatando la presenza di una costante tematica che fa sistema con una impalcatura stilistica coerente e ricorrente in un gruppo di film: progressismo democratico e stile improntato al classicismo, con un inserimento nel sistema dei generi e una rottura "morbida degli stessi". Non ho mai separato i due piani, ho individuato la coesione di queste due caratteristiche come tratto essenziale della "poetica" sottintesa ad un gruppo di film con regista Stanley Kubrick. È proprio su questo che vorrei avere il vostro parere. Poi, che alla fruizione tutto possa essere inteso come il suo contrario ("essere predatore...") è più che legittimo. Secondo me, però, *l'inctentio auctoris* - non il pensiero "effettivo" di Kubrick, sul quale non so nulla - comunica questo, e ho provato a dimostrarlo con un metodo sperimentale: esempi concreti che sostenessero questa tesi. Vi invito a rispondermi su questo punto, ossia sulla

"il film ha una immaginazione scenografica e linguistica "decorativa" che strizza l'occhio al design d'oggetti e si presta chiaramente ad un simile "uso", oltre a possedere quel particolare equilibrio fra tradizione e innovazione: camp, kitsch e grottesco sono consapevolmente sovrapposti"

"poetica" dell'autore, e non sulla "ricezione" della stessa.

Marco Teti

Mi riallaccio al discorso impostato da Marco Benoît Carbone ed egregiamente proseguito da Federico Giordano, all'interno del quale mi sembra che si situi il punto fondamentale della questione: la necessità di ricondurre l'analisi alla poetica kubrickiana.

A mio avviso è francamente riduttivo, innanzitutto, considerare il cosiddetto "responsabile estetico" dell'opera (sia esso un regista, un produttore, una casa di produzione) il *solo* "certificatore" di un prodotto, oppure un semplice costrutto teorico messo a punto dai critici. La figura dell'autore, infatti, accoglie istanze linguistiche e antropologiche che ne rendono difficile e sfuggente la definizione. Insomma, se il testo delinea al suo interno una sorta di simulacro dell'autore, o meglio, di colui a cui è affidato il discorso, è perché l'uomo può non riesce a fare a meno di concepire la comunicazione in termini "antropomorfi". L'uomo, cioè, può rapportarsi e comunicare con un individuo, seppur virtuale, ma non con un oggetto, che in questo caso è il film (come ricorda Pescatore nel già citato *L'ombra dell'Autore* edito per Carocci).

Ritorno al punto di partenza: sulla scorta di quanto avete espresso, evidenzio anche io il fatto che l'aspetto per così dire *formale* e quello *contenutistico* di *Arancia Meccanica* come anche dell'opera Kubrickiana non possono essere disgiunti: si corre il rischio di comprendere il film in modo parziale e incompleto, se non proprio erroneo. Non è un caso che io, nel mio precedente intervento, abbia accostato al nome di Kubrick quello di Ejzenstejn. Nella produzione teorica e creativa del regista sovietico, specie quella degli anni Venti, lo stile dà sostanza dal dichiarato intento/*messaggio* politico e ideologico e ne riceve al contempo. Il "messaggio" nasce, come giustamente asserisce Federico, dalla sintesi operata (dalla mente dello spettatore) tra una tesi e la sua antitesi. In definitiva, forma e contenuto (politico-ideologico) sono inestricabilmente intrecciati in Ejzenstejn. Al contrario di Ejzenstejn, che fa scaturire dal *conflitto* tra tesi e antitesi la sua superiore sintesi politico-ideologica) Kubrick *giustappone* semplicemente tesi e antitesi e lascia ampia libertà allo spettatore, per quel che concerne l'elaborazione di una sintesi (nella quale, per l'appunto, risiede il consueto *sottofondo politico* kubrickiano secondo Federico!). Oppure, quantomeno, non dà l'impressione di orientare tale elaborazione in un senso piuttosto che in un altro. Perdonatemi se continuo a chiamarlo banalmente così ma è per rendere meglio l'idea: il "messaggio" veicolato da un film comunque notevole co-

me *Funny games* mi pare infinitamente meno ambiguo, nonostante tutti i giochi metalinguistici del caso, rispetto a quello del freudianamente perturbante *Arancia meccanica*.

Marco Benoît Carbone

Visto che il discorso si è spostato dal versante della ricezione del film a quello della poetica registica, mentre io vorrei portarlo proprio sul territorio dello scontro tra queste due dimensioni, vorrei attirare la vostra attenzione sul tema della cattiva influenza, dell'incitazione alla banalizzata dimensione del *male*.

Senza rinunciare a quanto abbiamo detto sinora, ma tenendo il tutto sullo sfondo, vorrei sapere cosa ne pensate del fatto che *Arancia Meccanica* è un film allo stesso tempo *moderato* nell'estremismo visivo, specialmente a confronto con le soglie contemporanee del visibile, eppure ancora troppo *estremo* per un certo *mainstream*. Non solo il film ha una storia illustre di polemiche per il suo contenuto violento, erotico e "immorale", riferite all'epoca in cui ha visto la luce e che hanno trovato un riverbero nell'insoddisfazione di Burgess per la paternità di un'opera narrativa che, messa nelle mani di Kubrick, si era apparentemente ritorta in forma filmica contro i suoi stessi, presunti obiettivi di "riflessione sociale"; ma, almeno in Italia, il film non è stato mai mandato in onda prima di tempi recentissimi, se si esclude una singola apparizione su una pay-tv.

Mi domando a cosa sia dovuto veramente il fatto che *Arancia Meccanica*, pur essendo un *long-seller* stabilizzatosi nello statuto di cult-movie, non sia mai stato ripescato dalla programmazione commerciale e delle televisioni pubbliche, almeno in Italia, contrariamente a quanto accade ad altri film famosi, che fanno audience e sono in perenne *rotation*.

Penso che possa essere davvero lunga la lista di film altrettanto estremi, *autoriali* o, infine, *di culto* che però, a differenza dell'*Arancia*, non hanno una fama paradossalmente "vietata". Non è che *Arancia Meccanica* è tutto questo

insieme, mescolato abilmente? Possibile che sia opera irrisolta non solo per lo spettatore, nel senso che intendiamo io e Marco (anch'io patteggio per una visione in base alla quale Kubrick non opera alcuna sintesi, e ritrovo in questo un motivo della sua superiorità alla media registica) ma pure per il sistema commerciale, critico, distributivo che, rimanendo in Italia, è finito in questo corto-circuito?

Un'ultima considerazione: una volta ero convinto che *Arancia Meccanica* potesse ancora sperare di essere un cattivo esempio, mentre il fatto che sia finalmente andato in tv si collega forse, tragicamente, ad altri sintomi, come il fatto di vedere sin troppe persone con la maglietta del dru-

"Arancia Meccanica è un oggetto ancora "vivo", sollecitante passioni e dibattiti, tanto per la forza "mitopoietica" della storia di Burgess che per la forza visiva accecante delle immagini kubrickiane"

go o del film. Gente che il drugo, molto probabilmente, troverebbe più adatte per essere pestate a sangue piuttosto che per far parte della squadra. E quindi, forse, il drugo è stato completamente assimilato nella realtà come nel film, ma in maniera più inoffensiva. Insomma, forse Arancia Meccanica non è più "cosa nostra" ma, come troppe altre cose, è finito nell'orrido limbo del "fico per sentito dire".

Federico Giordano

Confesso di argomentare quanto segue senza basarmi su una precisa e documentata ricerca sul campo che ricostruisca i passaggi della vicenda, né servendomi del lavoro di altri sul punto, quanto, piuttosto, su conclusioni assicurati da dibattiti giornalistici. Eppure, mi sembra di poter concludere con certezza che la mancata programmazione di *Arancia Meccanica* sia stata determinata da un'impossibilità semplicemente normativa.

Il film è stato per lungo tempo vietato ai minori di diciotto anni, condizione che impedisce la programmazione sulle reti in chiaro. Non appena derubricato il divieto, tuttavia, la programmazione televisiva è immediatamente intervenuta, con la consapevolezza di costruire un "evento", accompagnato da un tambureggiante *battage* pubblicitario che ne valorizzava la sua dimensione di *capo-lavoro mainstream* e pietra miliare dell'immaginario contemporaneo (non certo la sua "marginalità"), con una strizzatina d'occhio allo spettatore per il contenuto "pepato" del film. L'alone di "maledettismo" del film, almeno in Italia, è stato quindi costruito paradossalmente e

certamente dalla "censura" stessa, e si è perfettamente coeso con il suo essere opera "poetica". Questo non significa che l'impressione destata dal film al momento della sua prima uscita in sala non fosse genuinamente "perturbante" (anche se penso che non si attivi certo guardando il film oggi), ma non se ne può dare conto in termini intuitivi, bisogna piuttosto rimandare a studi che ne ricostruiscono la ricezione e ne interpretino la stesso all'interno del contesto socio-politico dell'epoca.

Dunque la "visione" non è stata impedita dall'oggetto e dal suo contenuto estetico, ma da una barriera preventiva. Che il film sia divenuto niente più che un'icona *pop* se non addirittura *camp*, con annesso recupero dei suoi aspetti più grotteschi (e, se interpreto bene quello che pensate, "normalizzati"), a mio modo di vedere è un effetto di senso contenuto già a priori nel sistema-film kubrickiano, e non un deragliamento da parte dei "semplici" che vi si accostano o una desacralizzazione da parte degli stessi.

Il film ha una immaginazione scenografica e linguistica "decorativa" che strizza l'occhio al *design* d'oggetti e si presta chiaramente ad un simile "uso", oltre a possedere quel particolare equilibrio fra tradizione e innovazione nella struttura forma/contenuto al quale prima accennavo: ci troviamo di fronte a *camp*, kitsch e grottesco consapevoli, previsti a priori nella poetica autoriale.

Se l'*Arancia Meccanica* di Kubrick continua a dire qualcosa alla contemporaneità, allora si tratta proprio della parodia del suo futuro uso "perverso" da parte dei *fan*, già interamente previsto nel film e detto attraverso il suo stile.



Marco Teti

Anche secondo me l'interrogativo sugli effetti della visione di *Arancia Meccanica* deve puntare l'obiettivo sulla complicata e controversa relazione tra la poetica di Kubrick (e Burgess) e il modo in cui il pubblico e i fruitori ricevono l'opera. Proprio per questo, prendendo parola in precedenza, ho concentrato la mia attenzione sul rapporto tra poetica, dunque *intenzione* del regista, e fruizione dello spettatore, ovviamente tenendo conto dei processi di significazione del testo filmico.

Francamente, non credo che le cose cambino radicalmente se alla figura del cineasta si sostituisce quella dello scrittore, di Burgess, il quale, evidentemente, mira a *sollecitare* il lettore piuttosto che guidarlo cognitivamente e ideologicamente. In pratica, Kubrick e Burgess sono accomunati dal tentativo, oserei dire estremo, di *innescare* specifiche dinamiche della ricezione, più che dirigerle e controllarle saldamente. Certo, i modi, lo spirito e i toni attraverso cui i due autori raggiungono l'obiettivo sono molto diversi, ma c'è chiaramente da tener presente che sono parecchio differenti i mezzi espressivi utilizzati. E su sterili discussioni riguardanti vastità e portata delle rispettive intuizioni e dei rispettivi risultati sorvolo tranquillamente.

Quanto ho detto finora si lega strettamente all'altro grande interrogativo posto da Marco Benoît Carbone, ovvero l'origine e la natura dell'alone *scandaloso* che circonda soprattutto la versione cinematografica di *Arancia meccanica*. A mio avviso, ciò che rende commercialmente *indigeribile* sia il romanzo che il film è proprio il progetto comunicativo che ne sta alla base, perchè prevede l'*attivazione* traumatica di determinate corde emotive e psicologiche, particolarmente sensibili. *Arancia meccanica*, sia in versione letteraria che cinematografica, è qualcosa che può entusiasmare come *spaventare* e angosciare profondamente proprio perchè riattiva conflitti interiori, inconsci, mai sopiti e presenti in ognuno di noi. Insomma, è veramente *perturbante*, nell'accezione freudiana del termine.

In un'epoca come la nostra, in cui proliferano i "falsi Miti", o meglio le versioni, per così dire, *degradate* del Mito (un discorso che attraversa opere come quella di Walter Otto, *Il mito*, Il Nuovo Melangolo, Genova; e di Roger Caillois, *La forza del romanzo*, Sellerio, Palermo, 1980 - ed. or.: Paris 1974), definire *Arancia Meccanica* come una sorta di aggiornamento dell'*Edipo* sarebbe certamente inesatto e improprio, superficiale, impressionistico. Tuttavia, rimane innegabile la capacità di Kubrick e Bur-

gess (ideali prosecutori nel solco di Sofocle?) di rappresentare e ispirare efficacemente contraddizioni laceranti e tensioni della psiche.

Federico Giordano

Prendo la parola cercando di tracciare un bilancio: *Arancia Meccanica* sembra essere un oggetto ancora "vivo", sollecitante ancora passioni e dibattiti, e questo indipendentemente dal fatto che il film abbia uno sguardo rivolto al "passato", come pensa chi scrive, o al "futuro", come hanno autorevolmente argomentato i miei sodali. A mio parere l'effetto è determinato dalla forza "mitopoietica" della storia, e dunque più da Burgess che da Kubrick, ma anche dalla forza visiva accecante di determinate immagini: bombette nere, tute bianche, l'occhio dipinto, il coltello nella mano del protagonista che fuoriesca dal triangolo nella locandina (e il triangolo, che per chi si interessa di iconografia sacra non resta un riferimento casuale, è dovuto a Kubrick più che a Burgess).

Resta, per me, la domanda del perchè la versione di Andy Warhol, infinitamente più "perturbante" e più estrema nella sperimentazione visiva, non abbia raccolto un successo paragonabile nell'immaginario collettivo. Non si tratta solo di una questione di diffusione del testo maggiore o minore, ma piuttosto di attentato all'occhio

che guarda compiuto fino in fondo o meno. *Vinyl* lo taglia di netto, senza vincoli posti all'operazione, con un meccanismo archeologico estremo, ritornando alla fissità dell'inquadratura del cinema primitivo. Kubrick lo taglia per chi osserva il cinema con uno sguardo ancora "incantato", fa digerire allo spettatore "medio" il limite possibile per la propria visibilità (non per quella assoluta). Si tratta di un'archeologia diversa che si ferma ad uno strato più superficiale della storia del cinema: il cinema classico hollywoodiano. Non per questo l'operazione può dirsi meno spericolata, anzi: quello ricercato da Kubrick sembra essere un equilibrio più instabile e più periglioso da perseguire. Quanto poi questo sia politico o meno dipende dai confini che si attribuiscono alla parola "politica".

Marco Benoît Carbone

Sono d'accordo solo in parte con Federico, il cui ragionamento sui motivi dell'entusiastico e concertato plauso di *Arancia Meccanica* trovo valido, ma troppo circoscritto. Alcuni aspetti sulla ricezione del film rimangono irrisolti.

Rimanendo al caso italiano, è verissimo che *Arancia Meccanica* deve la sua fama sinistra anche alla censura ed esclusione dalla programmazione, con progressiva

" in Vinyl il mezzo espressivo è il fine; in Arancia meccanica, invece, è perlopiù lo strumento. Warhol ragiona e porta a ragionare sul cinema e sulla sua con-fusione e sovrapposizione alla realtà, mentre Kubrick parla per pulsioni e per meccanismi psicologici "



“derubricazione”, ma certo non solo a questo. Critica, seguito, opinione pubblica ne hanno fatto culto nonostante la sua pubblica condanna, ma a istigare operava pur sempre l’alone seducente del film, privo di strategie retoriche, cognitive o “contesti”. Cose di cui è invece pieno Vynil, con il suo stile “per intenditori” e l’interpretazione del *plot* come scusa per del puro estro recitativo, che lo confinano in un pubblico di nicchia.

Continuo a ripetermi, forse troppo, sul fatto che il fascino di Arancia Meccanica sarebbe pre-culturale, *bypasserebbe* l’enciclopedia dello spettatore, lo indurrebbe pericolosamente al “do what thou wilt”. Il contesto socio-culturale conterà pure, ma qui non spiega nulla. Ogni epoca ha i suoi limiti del visibile e i suoi testi maledetti, ma non trovo che l’estremismo del film sia obsoleto perché il cinema contemporaneo si è radicalizzato in atrocità istituzionalizzate (e spesso decerebrate). La cultura condannava il film non per le sue immagini in se, ma per il suo modo di varcare il limite tra il rappresentare e il suggerire e tematizzarlo, proprio come il drugo varca la soglia tra il patto sociale e la sua violazione.

Ritengo validissima l’osservazione di Federico sul fatto che il film sembra predisporre alla sua trasformazione in *décor*, moda, merchandise (del resto abbiamo riconosciuto a Kubrick la mediazione tra ricerca di frontiera e confezione vendibile). Ma è pur vero che questo avviene dopo, quando l’oggetto “maledetto” è elevabile a illustre antesignano di antivallori da parte di un sistema che smercia trasgressione posticcia.

Arancia Meccanica non era un pericoloso oggetto

non identificato solo in un paese come l’Italia. Oltreoceano, il film incappò nella censura religiosa. Oltremanica, Beethoven risorse commercialmente e con lui il *copycat behaviour* di giovanissimi delinquenti che confessavano l’influenza del film o le cui “gesta” venivano interpretate come se fossero state ispirate da quello. Kubrick sarebbe arrivato a chiedere il ritiro del film dalle sale, muovendo la forte leva dell’amico e producer Terry Semel. Non per scrupoli morali ma, come si sarebbe scoperto, a causa di ripetute minacce di morte.

Marco Teti

Confesso immediatamente di non conoscere in maniera approfondita le travagliate vicende censorie del film di Stanley Kubrick e gli aneddoti più o meno significativi ad esse legate, sulla cui illustrazione Federico e Marco giustamente si soffermano. Altrettanto immediatamente denuncio pure la superficialità e la ripetitività dell’osservazione che sto per fare: a mio avviso, non è certamente la censura a creare l’alone maledetto e *malsano* che circonda *Arancia meccanica*; questa, semmai, lo supporta e rafforza involontariamente.

Per quel che ne so, l’omonimo romanzo di Burgess non è incappato in modo così feroce nelle maglie della censura, a meno che, naturalmente, non decidiamo di etichettare con il termine suddetto anche gli scrupoli, i roveli di ordine morale ed etico dello scrittore. Eppure, e su questo siamo tutti d’accordo, l’*aura malefica* e scandalosa che l’avvolge è palpabile. Stiamo parlando, in definitiva, di una scabrosità e di un’*indignità* congenita, connaturata al

testo sia letterario che cinematografico, e non certo indotta. Altrimenti non si spiega l'ostilità, o per essere più corretti, l'indifferenza dei programmatori televisivi odierni nei confronti di un film che certamente può fare registrare ascolti stratosferici. Insomma, non credo che tutto si possa ricondurre e ridurre ad una accorta, lungimirante *politica di marketing*, né all'inconsapevole effetto "promozionale" degli organi di censura.

Federico ha certamente ragione quando afferma che per valutare correttamente l'impatto del film sullo spettatore si deve condurre una attenta analisi socio antropologica il cui oggetto è costituito dal pubblico del film al tempo della sua uscita nelle sale. Tuttavia, per quanto questo approccio denoti competenza e avvedutezza, secondo me fa correre il rischio di perdere di vista l'*autentico* oggetto dell'indagine, ovvero l'opera. Su questo punto, in pratica, sono d'accordo in buona parte con Mark. Per quel che concerne l'ambito ricettivo, anche secondo me l'*essenza* del film o del romanzo intitolato *Arancia Meccanica*, o meglio, i motivi e le peculiarità che avvincono il fruitore non dipendono dal contesto storico, culturale e geografico, anche se ne subiscono indubbiamente l'influenza. O almeno non ne dipendono in modo *esclusivo*. Un esempio più che eloquente? A quasi quaranta anni dalla sua uscita, il film suscita ancora discussioni accese e vibranti come questa. Prima ancora che da studiosi, ci poniamo di fronte al film come spettatori, e la lettura o la visione di *Arancia meccanica* continua a scatenare una ridda di emozioni indefinite, indefinibili, *destabilizzanti*. Da questa prospettiva anche l'aspetto stilistico-espressivo dell'opera passa in secondo piano e finisce con l'essere trasceso.

Trovo comunque molto acute e pertinenti le osservazioni fatte da Federico nel contrapporre l'interpretazione kubrickiana e quella Warholiana del libro di Burgess. Fermo restando che si tratta di due straordinarie riflessioni sullo sguardo e sulle modalità di visione, a mio modesto parere sono gli intenti, gli obiettivi ad allontanare le due opere e i due autori. In *Vynil* il mezzo espressivo è il *fine*; in *Arancia meccanica*, invece, è, almeno principalmente, lo *strumento*. Mentre Warhol volutamente ragiona e porta a ragionare sul cinema, sulla sua con-fusione e sovrapposizione alla realtà, non riuscendo a coinvolgere in questa raffinata operazione metalinguistica che un gruppo ristretto di appassionati, Kubrick *parla* delle pulsioni e di tutti i meccanismi psicologici coinvolti nel processo di ricezione, ma soprattutto li sollecita in modo violento, vincendone le difese grazie all'impiego delle tecniche narrative e degli espedienti spettacolari

messi a punto nel corso degli anni dall'industria cinematografica più potente del mondo, quella americana.

E se questa *politicizzazione* del film rientrasse pienamente nella volontà e consapevolezza del celebrato regista?

Marco Benoît Carbone

Mi trovo nella situazione di dover chiudere la discussione, anche se penso che tentare di trarre delle somme non sarebbe realmente necessario. Federico ha già riassunto efficacemente sia i punti su cui ci troviamo concordi, sia il "pomo della discordia" che continua a dividerci sul tema di *Arancia Meccanica*, il discorso sulla sua conversione da romanzo a opera filmica e quello sul suo fare da "cattiva compagnia". Marco ha giustamente indicato in *Arancia Meccanica* un mito dei nostri tempi a tutti gli effetti, e molte sue contraddizioni che vi si agitano.

Siamo d'accordo sulla violenza ed efficacia delle immagini kubrickiane, sul fatto che esse non si sostituiscono all'ispirazione burgessiana ma si sommano in un registro diverso, appartenente al regista. Siamo d'accordo sul nesso fondamentale tra industria e stile che informa la nozione d'autore; e sul fatto che tra scrittura e ricezione di un'opera, narrativa o filmica, non c'è mai nulla di interamente calcolabile con numeri e tabelline, ma neppure un qualcosa di romanticamente inafferrabile. Mi sembra, infine, che saremo tutti d'accordo sul fatto che un mito - di ieri o di oggi, maledetto o meno - è sempre, per i motivi di cui abbiamo parlato, una corpo gravitazionale che attira interpretazioni, reazioni o strumentalizzazioni le quali, per quanto diverse, non ne negano la forza.

Non mi resta che mettere insieme due interrogativi validi che si sono affacciati negli ultimi due interventi: quello sulla dimensione dell'industria della cultura in cui Kubrick operava come regista, di cui ha parlato Marco, e quello dell'indeterminatezza del concetto di *politicalità*, a cui ha accennato Federico.

Mi piacerebbe riuscire a intendere questa dimensione mettendo da parte tanto le accezioni che lo legano alle affiliazioni partitiche quanto quelle che ci porterebbero a interpretazioni di critica ideologica, e riprendere invece il termine nel senso della dimensione di *animali politici* che ci connota. Se ci interessiamo ai primi aspetti, infatti, non ci avviciniamo alla soluzione, perché la soluzione è nell'assenza della stessa: e *Arancia Meccanica*, romanzo e film, ci mette appunto di fronte a questo paradosso, con storie diverse e, se vogliamo, complementari. Fare implodere l'u-

“ non è certamente la censura a creare l'alone maledetto e malsano che circonda Arancia meccanica; questa, semmai, lo supporta e rafforza involontariamente; al fondo, ci sono un'aura malefica e scandalosa che l'avvolge palpabile e una sacrosità e un'indigeribilità congenita, connaturate al testo sia letterario che cinematografico ”

no sull'altro i due interrogativi summenzionati, invece, ci offre il senso della lettura di un'opera nel suo contesto più umilmente *umano*. Burgess e Kubrick spalancano a turno, con intenti, mezzi, linguaggi, illusioni e disillusioni e intenzionalità completamente differenti - assenti, persino, disinteressate o contraddittorie - la stessa voragine.

Questa voragine, sul cui incerto perimetro da noi tracciato conduciamo la nostra dimensione *politica*, linguistica e ontologica, è il luogo in cui ci agitiamo quotidianamente, e che minaccia continuamente di inghiottirci. Qualunque opera non pretende di colmarla o offrire un paracadute, ma di quella voragine è un abbellimento necessario e una sonda velleitaria.



Lecture Ulteriori

Baxter, J., *Stanley Kubrick. La biografia*,
Lindau, Torino, 1999

Bellocchio, L. / Giori, M. / Subini, T., *Guarda bene, fratellino, guarda bene...*, CUEM, Milano, 2005

Brunetta, G.P. (a cura di), *Stanely Kubrick*,
Marsilio, Venezia, 1999

Ciment, M., *Kubrick*,
Milano Libri, Milano 1981

Cremonini, G., *Stanley Kubrick*,
L'arancia meccanica, Lindau, Torino, 1996

Cullinan, J., *Anthony Burgess's A Clockwork Orange: Two Versions*, "English Language Notes", n. 9:4 (1972)

Duncan, P., *Tutti i film di Stanley Kubrick*,
Lindau, Torino, 2001

Eugeni, R., *Invito al cinema di Kubrick*,
Mursia, Milano, 1995

Ghezzi, E., *Stanley Kubrick*,
La Nuova Italia, Firenze, 1997

Gregori, F. (a cura di), *Singin' in the brain. Il mondo distopico di "A clockwork Orange"*,
Lindau, Torino, 2004

Manferlotti, S., *Anti-Utopia. Huxley, Orwell, Burgess*, Sellerio, Palermo, 1984

Matthews, R., *The clockwork universe of Anthony Burgess*, Borgo Press, San Bernardino, 1978

Marrone, G., *La cura Ludovico*,
Torino, Einaudi, 2005



Collaborare con Gorgòn

Gorgòn è un *monstrum* famelico, dal palato esteso ma esigente. Si nutre di qualunque forma espressiva e di pensiero, di natura creativa o teorica, di ibridazioni e sinestisie. Predilige sapori forti e associazioni audaci.

Tra le *Muse* sono raccolti materiali come poesie, narrativa, prosa poetica, musica, disegno, arti visive ed elettroniche ed altre forme di espressione.

I *Dedali* raccolgono saggistica, contributi teorici, interviste, recensioni, resoconti e commenti.

Gli *Agones* sviluppano belligeranze critiche e di opinione a più voci su temi di particolare interesse.

Pandaimonia ospita biografie illustri e testi di particolare rilevanza.

Sabbatica è un osservatorio delle feste, un calendario post-umanistico, una camera di rielaborazioni, appunti e rituali per un'antropologia dell'eterno ritorno.

È possibile collaborare a Gorgòn liberamente - secondo *Paidia* - oppure proponendo i propri lavori per gli speciali monografici - secondo *Ludus*.

Modalità dettagliate sulla partecipazione:

www.gorgonmagazine.com

info@gorgonmagazine.com