

Le carte di Kubrick

*Pubblicità e letteratura
di un genio del cinema*

a cura di Umberto Cantone

Prefazione di Goffredo Fofi

Saggi di

Michele Cometa, Gianfranco Marrone, Rino Schembri
Sandro Volpe, Emiliano Morreale

Sellerio

La mappa di Clarke: l'altra storia di 2001

di Sandro Volpe

Un parto gemellare

Per una strana ironia del destino Stanley Kubrick non ha visto l'alba del 2001. Chissà cosa si sarebbero detti con Arthur C. Clarke, l'altra anima di quel colossale progetto, come avrebbero commentato *insieme* l'ingresso nel nuovo millennio. Clarke ha raggiunto e superato quella soglia – è morto nel 2008 – che del resto si era lasciato alle spalle, narrativamente, con i “suoi” sequel: *2010 Odissea due* (1982), *2061 Odissea tre* (1987), *3001 Odissea finale* (1997), mai all'altezza della fama del primo viaggio. Quell'odissea segna una svolta nella parabola artistica di entrambi: in un modo o nell'altro, anche se il rapporto non è stato certo privo di tensioni, hanno contribuito alla fortuna reciproca. Ma se ci liberiamo per un istante da ogni intento celebrativo e rivediamo, rileggiamo quel film e quel romanzo, affiora il disagio di uno scollamento, di una complementarità più dichiarata che mantenuta. La domanda più importante ci riporta alla difficoltà, se non all'impossibilità di accostarsi separatamente a ognuna delle due opere senza il filtro dell'altra. Questo è abbastanza ovvio per l'invasione del film – chi legge oggi il romanzo senza sovrapporre immagini, musiche e, diciamo, più silenzi che parole... – ma è altrettanto vero per il percorso inverso: il libro è penetrato nel film, e anche chi non ne ha letto nemmeno una riga gode di un'inconsapevole quantità di integrazioni che rendono meno ellittici e più comprensibili certi passaggi kubrickiani. Cosa ci mostra e cosa ci racconta *veramente* il film? In che cosa, comunque, Clarke prende le distanze dalle scelte di Kubrick? Di certo queste due odissee respingono le etichette: né *adattamento*, né *novellizzazione*, ma uno strano parto gemellare. Del resto, si sa, nei parti gemellari il maggiore cede il passo al minore. Ma resta pur sempre il primogenito. E il primogenito, come vedremo, è il romanzo.

L'eremita di Ceylon

La genesi di *2001* è stata raccontata tante volte dai

biografi del regista. Ma da lì bisogna comunque partire per trovare il nostro punto di osservazione. Kubrick pensava, a torto, che Clarke fosse un eremita: Roger Caras, suo prezioso collaboratore, lo tranquillizzò e organizzò il loro incontro. Volendo realizzare un film di fantascienza, il regista puntò decisamente in alto: Clarke era noto quanto altri, ma era la sua competenza sul pensiero scientifico a farne l'interlocutore ideale. Così, nell'aprile del '64, i due si videro per la prima volta a Manhattan. Si conoscevano già attraverso le loro opere – con ammirazione reciproca – ma era meno evidente il ruolo che avrebbe potuto esercitare, in quel progetto, uno scrittore tutt'altro che incline al lavoro dello sceneggiatore. Ad ogni modo, considerando più probabile l'eventualità che Kubrick fosse interessato all'adattamento di un suo testo, decise di proporgli *La sentinella*, scritto per un concorso della Bbc nel '48. Era una buona scelta, come punto di partenza¹. Ma era un racconto di poche pagine, solo uno spunto. Clarke non era uno sceneggiatore e Kubrick non voleva da lui una sceneggiatura, perché del tutto inadatta al suo modo di lavorare: si trattava di scrivere un romanzo, non un romanzo qualsiasi, un testo pensato *per* il cinema². Iniziava così una collaborazione fatta d'incontri quotidiani, di redazioni e revisioni: Clarke scriveva, poi ne discutevano insieme. A Natale era pronta la prima stesura – terminava con l'ingresso di Bowman nella Porta delle Stelle – e su questa base la Mgm decise di produrre il film. La fase di rielaborazione successiva fu fatta in gran parte a distanza – Clarke a Ceylon, Kubrick a Londra, con un trasferimento che da provvisorio finirà per rivelarsi definitivo – e durò, oltre ogni possibile previsione, fino al 1967. In realtà Kubrick frapose ogni tipo di ostacolo – minuziose annotazioni e correzioni – al lavoro di Clarke, fin quando non fu chiaro il suo scopo: impedire che il romanzo uscisse prima del film. E, puntualmente, la pubblicazione del romanzo avvenne nel luglio del '68; il film era nelle sale già da aprile: il 2 a Washington, il 3 a New York, il 4 a Los Angeles.

L'altro film

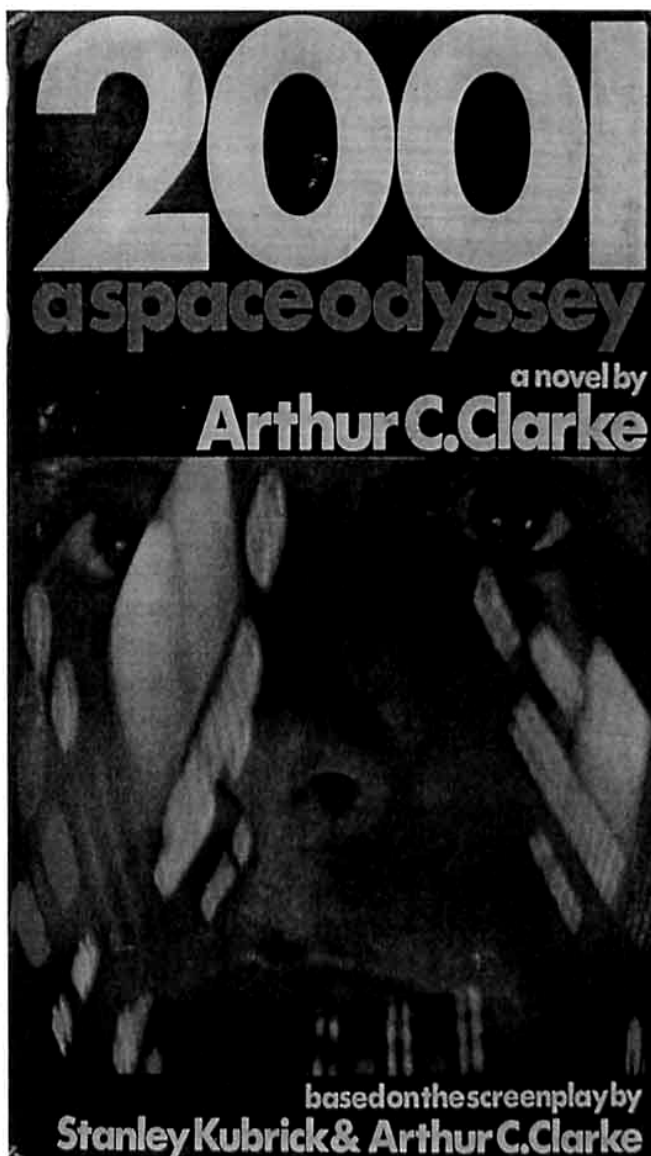
Accanto al *2001* che tutti conosciamo c'è il film scomparso progressivamente nei successivi ripensamenti del regista. Non è in discussione il suo genio, ma sicuramente quel genio si nutre più di dubbi che di certezze. E il film che ne è scaturito lascia dietro di sé un lungo elenco di rinunce³: il prologo scientifico, la presenza di una voce fuori campo, la rappresentazione degli extraterrestri. E un considerevole numero di slittamenti: oscillazione tra Giove e Satur-

di Kubrick, all'inizio della lavorazione, erano ben diverse. Il problema delle forme di vita extraterrestre lo appassionava a tal punto da indurlo a anteporre al film un prologo realizzato con spezzoni di interviste: "stilò una serie di domande" – ricorda Anthony Frewin – "cercò coloro che voleva intervistare e nel 1966 mandò il suo assistente Roger Caras in giro per il mondo a filmare in bianco e nero in 35mm ventuno tra scienziati e altri studiosi in grado di dare un contributo alla produzione"⁴. Solo all'inizio del '68, alla prima proiezione per i dirigenti della Mgm, com-



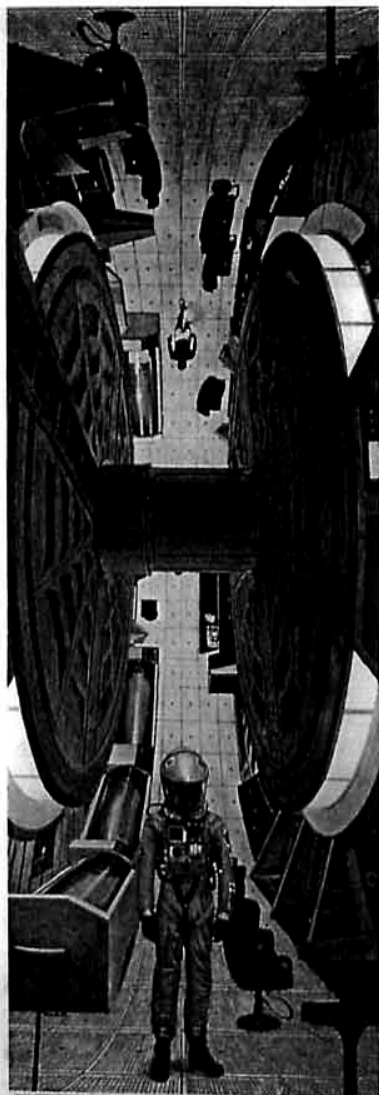
44. Copertina di un numero del 1969 della rivista *Urania*, che pubblica, per la prima volta in Italia con la traduzione letterale del titolo, il racconto *La Sentinella* di Arthur C. Clarke su cui si basa il soggetto di *2001: A Space Odyssey* (1968).

no come meta finale della missione *Discovery* e – cosa molto più importante – incertezza sulla colonna sonora. Andiamo con ordine e partiamo dal prologo girato e poi scartato. A posteriori è semplice attribuire a *2001* l'etichetta di film antinarrativo, poco dialogato (circa 45' su 140') e fortemente condizionato dalle scelte musicali. Eppure le preoccupazioni



45. Copertina della prima edizione inglese del romanzo di Arthur C. Clarke tratto dalla sceneggiatura di *2001: A Space Odyssey* (1968).

prese che il prologo – una decina di minuti – avrebbe confuso il pubblico e appesantito il film e lo eliminò del tutto⁵. E analoga sorte fu riservata alla voce fuori campo che accompagnava la prima parte – con forti intenti esplicativi⁶ – certamente molto enfatica a giudicare dagli esempi proposti da Jerome Agel⁷. E



An epic drama of adventure and exploration

...taking you half a billion miles from Earth, further from home than any man in history. Destination: Jupiter.



46. Manifesto originale di 2001: A Space Odyssey (1968).

anche la rinuncia alla raffigurazione degli extraterrestri – dopo considerevoli sforzi in senso contrario – contribuì ulteriormente a dare al film la sua particolare atmosfera enigmatica. Eppure, per quanta importanza si possa attribuire al minore rilievo dato agli aspetti “scientifici”, difficilmente quei cambiamenti possono mettere in ombra il mutamento di rotta più importante, e tardivo, della lavorazione: la rinuncia – peraltro molto scorretta nel modo in cui avvenne⁸ - alla partitura di Alex North e, se prestiamo fede all’opinione di Michel Chion, “c’è da avere un capogiro a pensare all’ ‘altro film’ che ne sarebbe venuto fuori”⁹.

Extraterrestri

Non si può non partire da lì, dal racconto *La sentinella*, che descrive il ritrovamento sulla luna di un oggetto artificiale di forma geometrica:
Era stata livellata perché potesse reggere una struttura

lucida, approssimativamente piramidale, alta il doppio di un uomo, incastonata nella roccia come una gigantesca gemma sfaccettata. [...] Che cos’era quella costruzione? Un santuario... o qualcosa che, nella mia lingua, non aveva nome? Se era un edificio d’abitazione, perché l’avevano costruito in quel punto pressoché inaccessibile?¹⁰.

L’oggetto si rivela un segnale posto da visitatori spaziali, un segnale d’allarme che una volta rimosso prelude a un incontro con altre civiltà. Non è difficile scorgere la prima intuizione di quello che diventerà successivamente il celebre monolito nero. L’altro racconto che influenza in modo particolare la stesura di 2001 – e che non faceva parte del gruppo di cui furono acquistati i diritti – è *Incontro all’alba*, scritto nel ’50 e pubblicato nel ’53, conosciuto anche con il titolo *Spedizione sulla terra*. Esseri venuti dallo spazio atterrano su un mondo molto simile al loro e stabiliscono un contatto con “quei cugini lontani all’alba della storia”¹¹, in particolare con uno di loro a cui lasciano in dono piccoli attrezzi. Prima di ripartire gli rivolgono parole che lui non è in grado di comprendere:

*Forse, un giorno le vostre navi esploreranno fra le stelle e scoprendo le rovine dei nostri mondi si chiederanno chi eravamo. Ma non sapranno mai che ci siamo incontrati qui sulle rive di questo fiume quando la tua razza era giovane*¹².

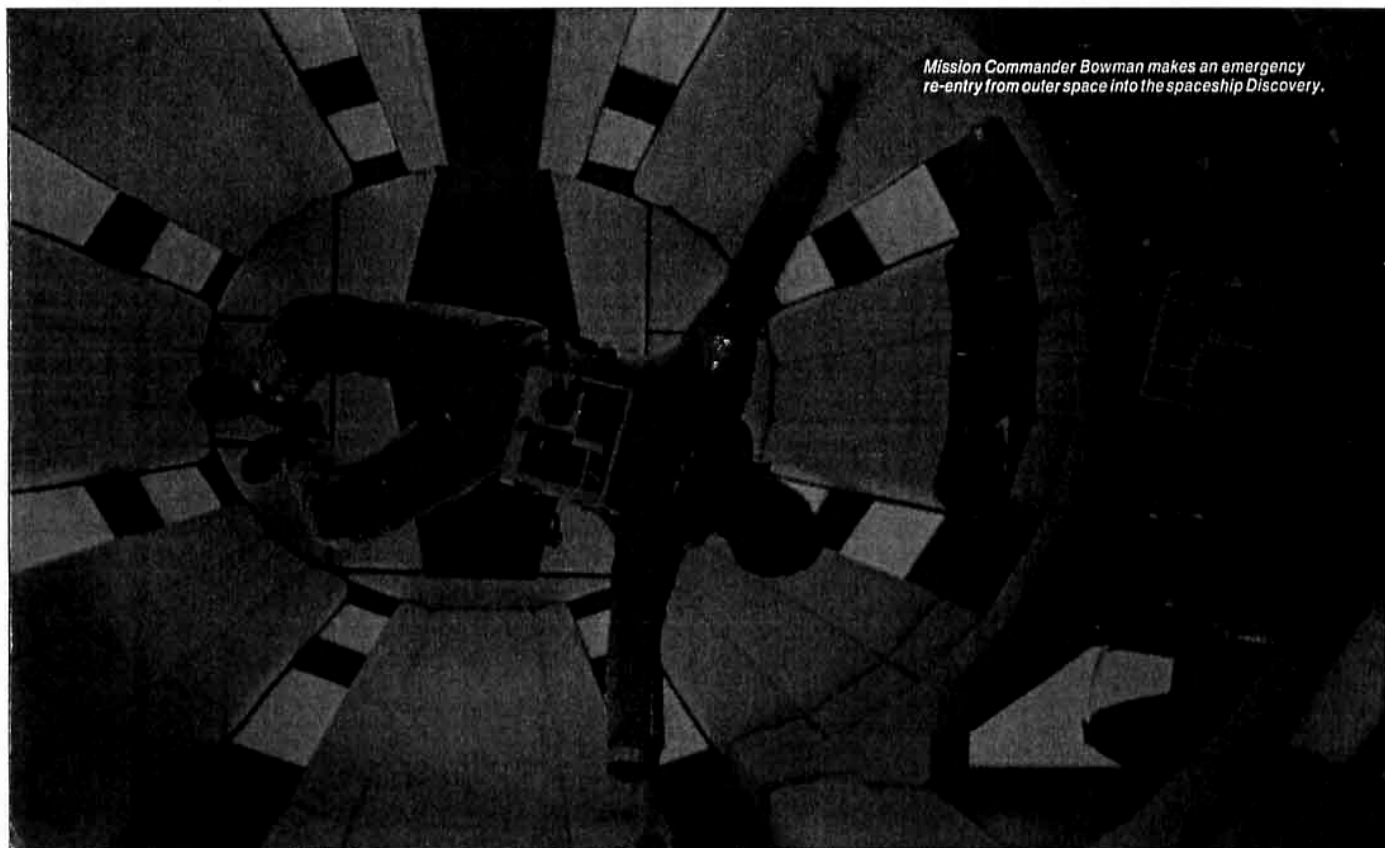
Il racconto sarà alla base della prima parte del film: “questi extraterrestri”, scrive Jacques Goimard, “avrebbero potuto, reimbarcandosi, deporre la ‘sentinella’ sulla luna”¹³. Ed è sempre Goimard a suggerire il romanzo *Le guide del tramonto* dove ancora una volta un intervento extraterrestre produce una mutazione nella razza: nell’esplosione solare finale si può vedere inoltre un annuncio della conclusione di 2001 in cui il feto astrale distrugge la terra.

La versione di Arthur

La collaborazione con Kubrick è stata certo fruttuosa per Clarke, ma molto contrastata. Nel 1972 ha raccontato la sua versione dei fatti nel libro *The Lost Worlds of 2001*¹⁴, con ricordi della lavorazione, dei diversi stadi del romanzo e della sceneggiatura e delle possibilità alternative via via scartate. Il problema della rappresentazione degli extraterrestri e del “contatto” con gli uomini si trascina per molti mesi fino a quando la soluzione appare inevitabile: non saranno mostrati ma soltanto evocati attraverso un simbolo, il monolito. Prima tetraedro nero, poi cubo trasparente, infine parallelepipedo nero. Ma su un punto le opinioni divergono: Clarke colloca la Porta

delle Stelle su Giapeto, satellite di Saturno, mentre Kubrick la mantiene vicino Giove, come prevedeva la sceneggiatura iniziale¹⁵. In fondo sono dettagli: è chiaro che ben presto il vero problema si rivela la pubblicazione stessa del romanzo. La tattica dilatoria di Kubrick porta alla rescissione del contratto con

te saggio introduttivo alla sceneggiatura desunta, nella versione francese, ricorda la polemica garbata ma esplicita tra Kubrick e Clarke sulle pagine di "Playboy". Il regista dichiara: "2001 è un'esperienza non verbale [...]. Ho cercato di creare un'esperienza *visiva* che aggiri l'intelletto e le sue costruzioni ver-



47. Fotografia nelle pagine interne della brochure inglese di *2001: A Space Odyssey* (1968).

un primo editore; è solo nell'aprile del '66 che il regista dichiara apertamente che il romanzo non uscirà prima del film¹⁶. Del resto ne prende le distanze su vari aspetti e almeno su uno non gli si può dare torto: rimprovera a Clarke il capitolo – pedante e non drammatico – sulla transizione dall'uomo scimmia al 2001, che nel film verrà sostituito dallo stacco – e dalla celebre ellissi – dall'osso all'astronave.

Una mappa verbale

Nella primavera del '66 il regista prende forse la decisione più importante: sopprimere del tutto nel film il commento esplicativo che attraversa un po' tutto il romanzo. Douglas Rain, l'attore canadese che avrebbe dovuto recitarlo, presterà la sua voce al computer Hal¹⁷. "A partire da lì" – commenta Jacques Goimard – si scava un vero abisso tra un romanzo e un film che raccontano intrinsecamente la stessa storia¹⁸. Lo stesso Goimard, al quale si deve l'eccellen-

bali, per penetrare direttamente l'inconscio con il suo contenuto emozionale e filosofico. [...] Siete liberi di speculare a piacimento sul significato filosofico e allegorico del film [...] ma io non voglio stabilire una mappa verbale per *2001* che ogni spettatore si senta obbligato a seguire per non correre il rischio di non cogliere l'essenziale"¹⁹. Su questo punto però Goimard è categorico, e non gli si può dare torto: la mappa esiste ed è il romanzo. La risposta di Clarke è piena di humour: "Se si comprende il film a una prima visione, abbiamo fallito il nostro scopo"²⁰. Magari non sarà sua l'ultima parola, ma quelle pagine s'insinueranno a poco a poco nella percezione collettiva, frequenti e spesso decisive intrusioni subliminali.

Fuori campo

Nel corso di un'intervista, George Lucas ha riassunto la strategia kubrickiana: "Stanley ha cercato di prendere un lavoro letterario e rappresentarlo visi-

vamente senza le parole. E ci è riuscito straordinariamente bene. È un film muto nell'era del sonoro²¹. Di parole e di molti pensieri è costituito invece il romanzo di Clarke. Così conosciamo "dall'interno" le reazioni degli uomini-scimmia di fronte a un evento decisivo:

Guarda-la-luna venne a trovarsi a faccia a faccia con la Nuova Pietra quando guidò la tribù giù al fiume nella prima luce dell'alba.[...] Essa non aveva, in fin dei conti, alcunché di allarmante. Si trattava di un monolito rettangolare, tre volte più alto di lui, ma stretto abbastanza perché potesse cingerlo con le braccia, e era fatto di un materiale completamente trasparente; invero non fu facile scorgerlo, tranne quando il sole nascente scintillò sui suoi spigoli. Poiché Guarda-la-luna non aveva mai veduto il ghiaccio, e nemmeno acqua limpida come il cristallo, non esistevano oggetti naturali ai quali egli potesse paragonare questa apparizione²².

Monolito trasparente un po' diverso dal parallelepipedo scuro del film, ma sono altre le questioni che

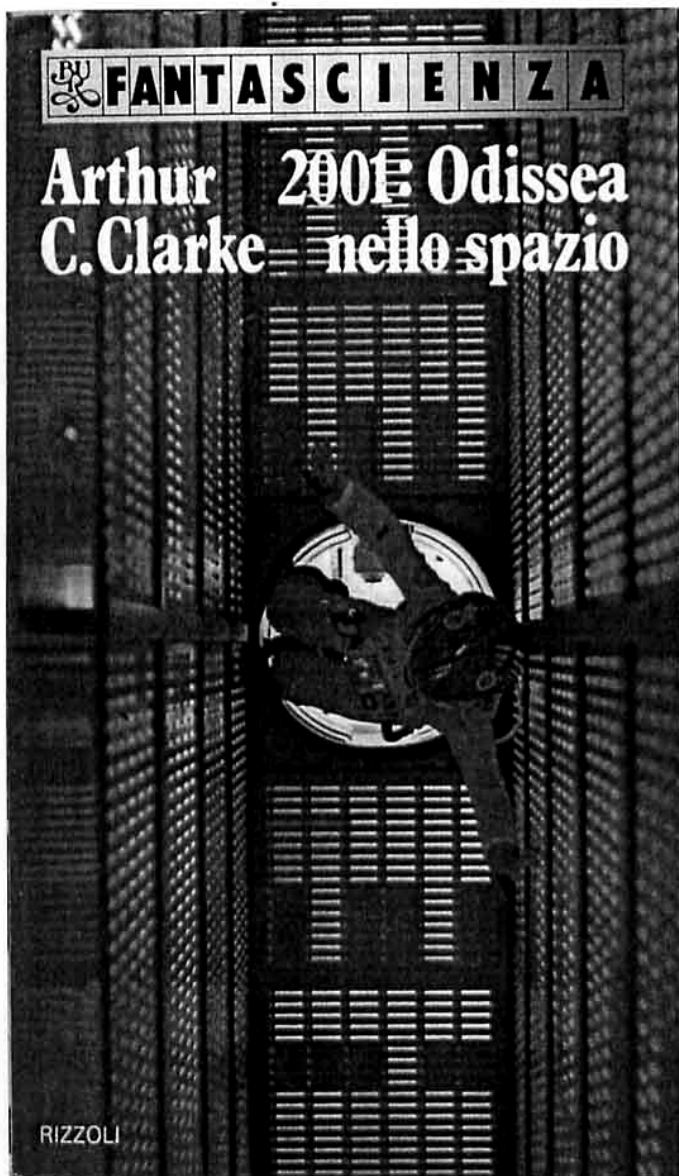
attragono la nostra attenzione, a partire dall'esplicitazione degli intenti didattici di questa lavagna astrale, che indirizza i suoi ordini ai soggetti più promettenti:

Fu un processo lento e tedioso, ma il monolito di cristallo era paziente. Né esso, né i monoliti identici dispersi in una metà del globo, si aspettavano di riuscire con tutte le decine di gruppi interessati all'esperimento. Cento insuccessi non avrebbero avuto importanza, se un solo successo poteva mutare il destino del mondo²³.

Il monolito, come ben sa lo spettatore del film, riappare nel cratere lunare Clavius e questa volta il suo colore è quello dell'ebano, un "nero enigma" per il dottor Floyd e tutta l'équipe della base, protagonista assoluto, con il suo "sfoggio passivo eppure arrogante di perfezione geometrica"²⁴ che ritornerà gigantesco – ma identico nelle proporzioni – all'ingresso della Porta delle Stelle e infine nuovamente ridotto, per misura e materia, alla sua consistenza di cristallo, soffuso "di luminosità pallida e latte"²⁵, prima del-

48. Fotobusta della prima edizione italiana di *2001: A Space Odyssey* (2001: *Odissea nello Spazio*, 1968).





49. Copertina dell'unica edizione Rizzoli del romanzo di Arthur C. Clarke.

50. Sovraccoperta dell'edizione Euroclub dello stesso romanzo.

la trasformazione finale.

I pensieri di Hal

I pensieri dei personaggi, le strategie del monolito: un fuori campo strettamente narrativo che dà voce all'interiorità, anche in una forma estrema, non umana ma umanizzata. Anche nel film esiste un fuori campo, ma totalmente diverso: una voce non "silenziosa" ma presente, incombente, eppure senza volto. La voce "senza fissa dimora", l'*ácusma*, la voce senza corpo di Hal. Alla "morte" di Hal, allo spegnersi della sua voce, Michel Chion ha dedicato un passaggio essenziale del suo studio sulla voce del cinema²⁶. Di quell'analisi tratteniamo, nella nostra direzione, soltanto un elemento: il "sapere illimitato"²⁷ del com-

puter nel film. Di Hal, al contrario, il romanzo rivela a sorpresa nel capitolo "Necessità di sapere" pensieri e tribolazioni:

Durante gli ultimi cento milioni di chilometri, egli aveva rimuginato sul segreto che non poteva condividere con Poole e con Bowman. Stava vivendo una menzogna; e si avvicinava rapidamente il momento in cui i suoi colleghi dovevano sapere che aveva contribuito a ingannarli. [...] Egli era conscio soltanto del conflitto che andava lentamente distruggendo la sua integrità... il conflitto tra la verità e la dissimulazione della verità²⁸.

Del resto anche il film opera un'intrusione, anche se silenziosa; non la prima *sogettiva* di Hal, certo, però la più importante, la chiave per comprendere lo sviluppo successivo: Poole e Bowman si chiudono in una capsula per non essere ascoltati dal computer, ma leggendo il loro labiale il computer comprende silenziosamente²⁹ la loro volontà di disattivarlo e, in un certo senso, agisce per legittima difesa. Tutto ciò non fermerà l'ira funesta dell'unico sopravvissuto, la sua implacabile distruzione: una lenta eutanasia, una voce ri-





In the passenger lounge of Space Station 5, American scientist William Sylvester greets friends from the Russian moon base.

MGM Presents
A Stanley Kubrick Production

"2001: A SPACE ODYSSEY"

Super Panavision
and METROCOLOR®

Copyright © 1968 Metro-Goldwyn-Mayer Inc.

MADE IN U.S.A. 2

Warning: All Material: Screen, Sound, Title, Copyright, etc., contained in this lobby card, is the property of Metro-Goldwyn-Mayer Inc. and is loaned to you for your personal use only. It is not to be distributed, sold, or otherwise disposed of in any manner without the express written consent of Metro-Goldwyn-Mayer Inc. All rights reserved.

68/103*

51. Lobby card originale dell'edizione americana di 2001: A Space Odyssey (1968), con una didascalia che descrive il soggetto del fotogramma.

dotta al silenzio.

L'altra sentinella

Nel film, dopo la disattivazione di Hal scatta il messaggio che informa Bowman del vero scopo della missione: da questo momento inizia il suo silenzioso avvicinamento verso "Giove e oltre l'infinito". L'apparizione del monolito orizzontale, fluttuante nello spazio, è il breve preludio della lunga sequenza del viaggio, oltre la porta delle stelle. Proprio così: la porta delle stelle. Una definizione del romanzo, ovviamente. La mappa di un altro viaggio, certo, che si sovrappone spesso alla visione del film. Per Clarke siamo invece nei pressi di Giapeto, luna di Saturno, che fissa Bowman con il suo "occhio senza pupilla"³⁰. Qui il romanzo ritrova la sua suggestione preliminare: il capitolo, senza divagazioni, riprende il titolo – "La sentinella" – del racconto da

cui tutto è partito. E qui, in una prima versione della sceneggiatura, alla fine del '64, doveva – poteva – chiudersi il film:

La Porta delle Stelle si aprì. La Porta delle Stelle si chiuse. In un attimo di tempo troppo breve per poter essere misurato, lo Spazio si voltò e si rovesciò su se stesso³¹. Sarebbe stato un finale aperto, e in qualche modo lo sarebbe stata anche l'ipotesi successiva – alcuni mesi dopo, nell'agosto del '65 – che vedeva Bowman in piedi accanto a un'astronave aliena. Le possibili conclusioni si sono poi moltiplicate, in una lotta contro il tempo: arrivare sugli schermi prima che imprese reali potessero oscurare l'avvenirismo del film. Ed è anche grazie al caso – i ritardi della missione Apollo – che il film è uscito prima della passeggiata lunare di Neil Armstrong. Il viaggio è dunque andato avanti fino alla celebre camera in stile Régence, all'invecchiamento per successivi raccordi di Bowman³², resuscitato dal monolito come "bambino delle stelle".

Clarke si è spinto oltre, con l'idea della catastrofe nucleare, abbandonata da Kubrick perché troppo vicina all'epilogo del *Dottor Stranamore*. Il regista procedeva per tentativi e forse alla fine avrà giudicato la sua soluzione come la più indicata, trincerandosi dietro una dichiarazione – “un'esperienza non verbale”

– che lo metteva al riparo da molte perplessità. Il romanzo “sovraesplicito tutto”³³ e per questo risulta più vulnerabile. Ma si rispecchiano e si rimandano reciprocamente. La dedica di Arthur, malgrado tutto, è per lui: “A Stanley”.

Note

¹ In realtà il contratto firmato un mese dopo prevedeva anche la vendita di altri racconti: *Aria per uno, Fuori dalla culla, Su un'orbita infinita...*, *Il fantasma nella tuta, Seguendo la cometa e Prima dell'Eden*: cfr. Vincent Lo Brutto, *Stanley Kubrick. L'uomo dietro la leggenda*, Milano, Il Castoro, 2009, p. 275 (ed. orig. 1997).

² Michel Ciment (*L'odyssée de Stanley Kubrick*, in “Positif” n. 98, ottobre 1968, p. 20) chiarisce ulteriormente le ragioni della scelta: una sceneggiatura non avrebbe comunicato sufficienti “informazioni visive ed emozionali per le riprese”, laddove il romanzo permette di creare l'atmosfera “perché meno avaro di descrizioni”.

³ Cfr. Michel Chion, *Un'odissea del cinema. Il “2001” di Kubrick*, Torino, Lindau, 2000, p. 60: “[...] le rinunce su cui appare basato 2001 non sono frutto di decisioni astratte prese una volta per tutte e a priori: 2001 è davvero un'opera nata per tentativi ed eliminazioni”.

⁴ Anthony Frewin, *Introduzione a Stanley Kubrick, Interviste extraterrestri*, Milano, Isbn Edizioni, 2006, p. XIII.

⁵ Il prologo aveva d'altronde una giustificazione diegetica che era venuta meno dal momento in cui la sequenza dell'Alba dell'uomo, dapprima collocata alla fine come flash back, era passata all'inizio del film.

⁶ Cfr. Vincent Lo Brutto, *op. cit.*, p. 320.

⁷ Cfr. Jerome Agel (ed.), *The Making of Kubrick's 2001*, New American Library/Hutchinson, New York/London 1968.

⁸ Cfr. M. Chion, *op. cit.*, pp. 67-69 e la voce dedicata a North da Giuseppe Lippi, *2001 odissea nello spazio. Dizionario ragionato*, Recco-Genova, Le Mani, 2008, pp. 146-147.

⁹ M. Chion, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰ Arthur C. Clarke, *La sentinella* in “Urania” n. 514, Milano, Mondadori, 1969, p. 150.

¹¹ Arthur C. Clarke, *Spedizione sulla terra* in “Urania” n. 514, Milano, Mondadori, 1969, p. 121.

¹² *Ivi*, p. 125.

¹³ Jacques Goimard, *Une Odyssée formelle* in “L'Avant-Scène Cinéma” n. 231/232, p. 12.

¹⁴ Arthur C. Clarke, *The Lost Worlds of 2001*, New York, The New American Library, 1972.

¹⁵ Cfr. Vincent Lo Brutto (*op. cit.*, p. 287) : “Nel settembre 1965 Kubrick decise che la missione della Discovery non doveva andare su Giove, ma su Saturno, per sfruttare le possibilità visive degli anelli del pianeta; l'équipe degli effetti speciali fu presa dal panico, perché aveva passato tre mesi a preparare e progettare il viaggio su Giove. Alla fine Kubrick avrebbe cambiato di nuovo idea e indirizzato di nuovo la Discovery su Giove”.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 46.

¹⁷ Nella versione francese sarà la voce di Jean-Louis Trintignant, in quella italiana il doppiatore sarà Gianfranco Bellini.

¹⁸ Jacques Goimard, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹ “Playboy”, settembre 1968, p. 92.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Intervista presente nei contenuti speciali del dvd *2001: A Space Odyssey*, Warner Home Video Italia.

²² Arthur C. Clarke, *2001: Odissea nello spazio*, Editrice Nord, 2008, pp. 10-11 (da questa edizione saranno tratte tutte le citazioni dal romanzo; la prima versione italiana è stata pubblicata da Longanesi nel 1969).

²³ *Ivi*, p. 18.

²⁴ *Ivi*, p. 190.

²⁵ *Ivi*, p. 251.

²⁶ Cfr. Michel Chion, *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche, 1991 (ed. orig. 1982).

²⁷ *Ivi*, p. 58.

²⁸ Arthur C. Clarke, *2001...*, cit., p. 169.

²⁹ Cfr. Enrico Ghezzi, *Stanley Kubrick*, Firenze, La Nuova Italia (Il Castoro cinema n. 38), 1977, p. 91: “Non c'è bisogno di parole. Così quando gli astronauti, per discutere dell'eventuale decisione di ‘escluderlo’ [...] si chiudono in una capsula isolata dal sistema ufficiale di comunicazione con Hal, ‘lui’ legge i movimenti delle labbra, e la nostra identificazione è doppia: con la specie degli astronauti (la nostra specie) e con Hal che è il massimo ‘conoscere’ della nostra specie”.

³⁰ Arthur C. Clarke, *2001...*, cit., p. 208.

³¹ *Ivi*, pp. 220-221.

³² Cfr. Michel Chion, *Un'odissea del cinema...*, cit., p. 63.

³³ Cfr. *ivi*, p. 47.