

## **Nuovo Cinema Giardino**

*Rassegna cinematografica a cura di Luciano Morbiato*

mercoledì 10 febbraio 2010, ore 20.45

### **Barry Lyndon**

Regia e sceneggiatura: Stanley Kubrick; fotografia (Eastmancolor): John Alcorn (fotografia della 2a unità: Paddy Carey); scenografia: Ken Adam (assistenti: Roy Walker e Jan Schlubach, in Germania); arredatore: Vernon Dixon; costumi: Milena Canonero, Ulla Britt Söderlund; musica: da composizioni di Johann Sebastian Bach, Federico il Grande, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Giovanni Paisiello, Franz Schubert, Antonio Vivaldi; adattamento e direzione musicale: Leonard Rosenman (musiche tradizionali irlandesi eseguite dal complesso The Chieftains); montaggio: Tony Lawson; consulente storico: John Mollo; voce del narratore: Michael Hordern (nell'edizione italiana: Romolo Valli).

Interpreti (e personaggi): Ryan O'Neal (Barry Lyndon), Marisa Berenson (Lady Lyndon), Patrick Magee (Chevalier de Balibari), Hardy Kruger (Capitano Podzdorf), Steven Berkoff (Lord Ludd), Gay Hamilton (Nora Brady), Marie Kean (la madre di Barry), Diana Koerner (la ragazza tedesca), Murray Melvin (Reverendo Samuel Runt), Frank Middlemass (Sir Charles Lyndon), Leon Vitali (Lord Bullingdon).

Produzione: Stanley Kubrick (produttore associato: Bernard Williams); casa di produzione e di distribuzione: Columbia/Warner; durata: 184'; anno 1975.

origine: Gran Bretagna (girato in Gran Bretagna, Irlanda, Germania e Belgio).

**Filmografia di Stanley Kubrick (New York 1928 – Londra 1999):** *Fear and Desire (Paura e desiderio)*, 1953; *Il bacio dell'assassino*, 1955; *Rapina a mano armata*, 1956; *O-rizzonti di gloria*, 1957; *Spartacus*, 1960; *Lolita*, 1962; *Il dottor Stranamore, ovvero: come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba*, 1963; *2001: Odissea nello spazio*, 1968; *Arancia meccanica*, 1971; *Barry Lyndon*, 1975; *Shining*, 1980; *Full Metal Jacket*, 1987; *Eyes Wide Shut*, 1999.

### **Bibliografia sul regista**

ENRICO GHEZZI, *Stanley Kubrick*, La Nuova Italia (Il Castoro n. 38), Firenze 1977 (VI ed., 2007); MICHEL CIMENT, *Stanley Kubrick*, Milano Libri, Milano 1981;

GIAN PIERO BRUNETTA, *Stanley Kubrick. Tempo, spazio, storia e mondi possibili*, Pratiche Editrice, Parma 1985; MICHEL CHION, *Stanley Kubrick. L'umano, né più né meno*, Lindau, Torino 2006; PAUL DUNCAN, *Tutti i film di Stanley Kubrick*, Lindau, Torino 2008.

[per altri titoli cfr. la scheda su *Shining*].

### **Bibliografia sul film**

SANDRO BERNARDI, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Pratiche Editrice, Parma 1990; PHILIPPE PILARD, *Barry Lyndon. Étude critique*, Nathan Coll. Synopsis, Paris 1990.

### **Giudizi sintetici sul film**

«Exquisite, meticulously detailed period piece stars O'Neal as Thackeray's 18<sup>th</sup>-century Irish rogue-hero who covets success but lets it go to his lead. Long, deliberately paced but never boring» (da LEONARD MALTIN, *Movie & Video Guide*, Plume Books, USA 2000).

«Peripezie di Redmond Barry, irlandese del Settecento, avventuriero e arrampicatore sociale, di cui si narrano l'ascesa e la caduta attraverso le tappe di soldato, spia e giocatore. Il fascino freddo del film nasce dalla distanza e dalla sordina con cui Kubrick espone le vicissitudini del suo antierooico personaggio, smentite soltanto nei suoi rapporti col figlioletto. Elogiato per il suo versante plastico-figurativo come uno splendido album d'immagini, non è un'opera formalista, ma un discorso complesso [...] di cui "protagoniste [...] sono le leggi economiche, la struttura sociale, le barriere di classe" (PIER GIORGIO BELLOCCHIO, *Quaderni Piacentini*, Edizioni Gulliver, Milano 1977), esposte con una lucidità e una durezza insolite nel genere del film in costume» (da *Il Morandini. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna 2002).

«Dietro il ritratto di un eroe ambiguo c'è la descrizione di una società violenta, classista, che nasconde profonde miserie con la maschera dell'eleganza e del perbenismo. [...] Dietro l'eccelso splendore formale (straordinari i suoi lenti zoom all'indietro che a partire da un particolare svelano il panorama o la scenografia che lo circonda), non fu apprezzato il pessimismo diffuso sulle possibilità dell'uomo di conquistare un reale progresso. Ogni scena è stata girata con luce naturale, compresi gli interni rischiarati solo da candele e lumi a olio: per farlo, Kubrick ha adattato alla macchina da presa un obiettivo creato dalla Zeiss per le foto scattate dai satelliti Nasa» (da *Il Mereghetti. Dizionario dei film*, Baldini & Castoldi, Milano 2000).

### **Lettura critica**

#### ***Montaggio: musica per gli occhi***

#### ***La suite visiva***

Il commento musicale di *Barry Lyndon* è costituito da pochi pezzi classici, datati fra il Settecento e l'Ottocento, che si ripetono e ritornano a scandire la costanza del film, l'insistenza dello stile su pochi temi figurativi elaborati in continue variazioni. La musica diviene, quindi, in questo disegno, non soltanto un commento, una parte del testo, ma una figura, o un modello generativo del testo stesso, una parte che rappresenta il tutto.

Partiamo [...] da alcune immagini, anzi da un blocco di immagini che costituisce la sequenza centrale della seduzione di Lady Lyndon. Redmond Barry, fuggito dalla Prussia con lo *Chevalier*, suo protettore, conduce ormai una vita lussuosa ma non priva di incertezze, passa da una corte all'altra, fra sale da gioco e giardini. E in un giardino, appunto, matura la decisione, come ci avverte il narratore, di sposare una gentildonna di alto rango.

Dopo un lampo brevissimo di stile gotico, con una carrozza che scorre veloce ai margini del bosco, come se fuggisse da un castello maligno che appare in lontananza, uno stacco improvviso mostra da vicino un altro castello, luminoso, questa volta, rinascimentale, circondato da un dolce giardino di architettura francese. Fontane, prati, arabeschi d'acqua e di verde, sentieri geometrici percorsi da coppie oziose. I giardini del Rinascimento francese, infatti, si distinguono da quelli italiani per la loro maggiore e quasi assoluta regolarità, per la simmetria e la geometria cartesiana; luoghi per le *fêtes galantes*, per recite, per fuochi d'artificio, estensioni dei palazzi che circondano. L'episodio inizia qui, con un lungo carrello seguito da zoom, e terminerà, con una perfetta simmetria inversa, in uno zoom seguito da carrello, nello stesso giardino. Ordine, luce, apertura sono le caratteristiche di queste immagini che aprono e chiudono la sequenza. Nel mezzo, come incorniciato da tale *incipit-explicit*, sta però un brano di cinema tenebroso, rituale e cupo, avvolto nella luce sensuale delle candele, immerso in una notte falsa, in cui poche figure mute e gessose (lui, lei e i

giocatori di faraone) si muovono come marionette kleistiane in un balletto governato da mano sconosciuta. Fra luce, tenebre, e poi ancora luce, la sequenza appare costruita in tre tempi e due tipi di spazio (**a-b-a**, esterni-interni-esterni).

Il Trio di Schubert per violino, violoncello e piano, Opera 100, unifica con le sue volute pensose, dolorose, queste tre diverse scene, e stabilisce dall'esterno, attraverso il commento, quell'unità temporale e spaziale che mancherebbe per costituire un solo blocco. E non si tratta, come dicevo, di un commento, quanto di una vera e propria regia, poiché la conduzione dei personaggi e della macchina da presa, la messa in scena, tutto è commissionato alla musica.

Lo stesso Kubrick dichiara di avere avuto grandissime difficoltà nel trovare il pezzo indicato per questa sequenza, e di avere ascoltato «centinaia di dischi». Ma la ripetitività insistente del Trio di Schubert, che ha fatto ricordare a Barthes «l'incessante ripetizione delle figure», o il «romanzesco» senza il «romanzo» e «l'insistenza dello stile», sembra invece avere preceduto la messa in scena, sembra essere il vero spirito che ha determinato *a priori* il ritmo di tutta la sequenza. Pare che sia la musica a guidare il ritorno voluttuoso di quattro carrelli, tutti verso destra, che scandiscono il movimento dello sguardo, le simmetrie, le ripetizioni, le continue variazioni. E di qui, da questa sequenza che pulsa come un cuore, il movimento rituale e frequentativo sembra estendersi a tutto il film, in cui il tempo (184 minuti) non fa che architettare inesausto le trasformazioni scenografiche di pochi essenziali, schemi figurativi, determinando una *composizione musicale visiva*, un andare e riandare degli stessi modelli, degli stessi temi scenografici semplici e chiari, in modo ritmico e sotto diverse variazioni.

*Barry Lyndon*, ormai lo sappiamo, è un finto racconto; la sua esile veste narrativa non pretende di ingannare nessuno e lascia intravedere una forte struttura musicale: *una serie di variazioni eseguite con le immagini*. Dietro l'apparenza di una storia, dietro le illusioni dell'avventura, troviamo la forma della *suite*, una costruzione visiva dove il significato si perde nel gioco limpido delle inquadrature intese come materiale compositivo, in cui il significato, il rappresentato, viene abbattuto a vantaggio delle pure e semplici relazioni formali e ritmiche fra le immagini.

Potremmo collocare Kubrick all'incrocio fra questi due punti di vista, fra *pittura e musica*, fra rappresentazione di una storia e puro gioco di immagini. Il suo film si propone di realizzare la sintesi di musica e pittura, intese come arti opposte e contrastanti: una fondata sulla rappresentazione, e l'altra sul ritmo, sulla forma, sull'assenza di rappresentazione. Mentre le immagini mostrano sempre qualche cosa, le note non significano niente, esprimono solo la loro relazione tonale [...].

Scheda tratta da SANDRO BERNARDI, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Pratiche Editrice, Parma 1990, pp. 95-97, nuova ed. aggiornata Il Castoro, Milano 2000; (si ringrazia l'autore e l'editore Il Castoro per la gentile concessione a riprodurre il brano).