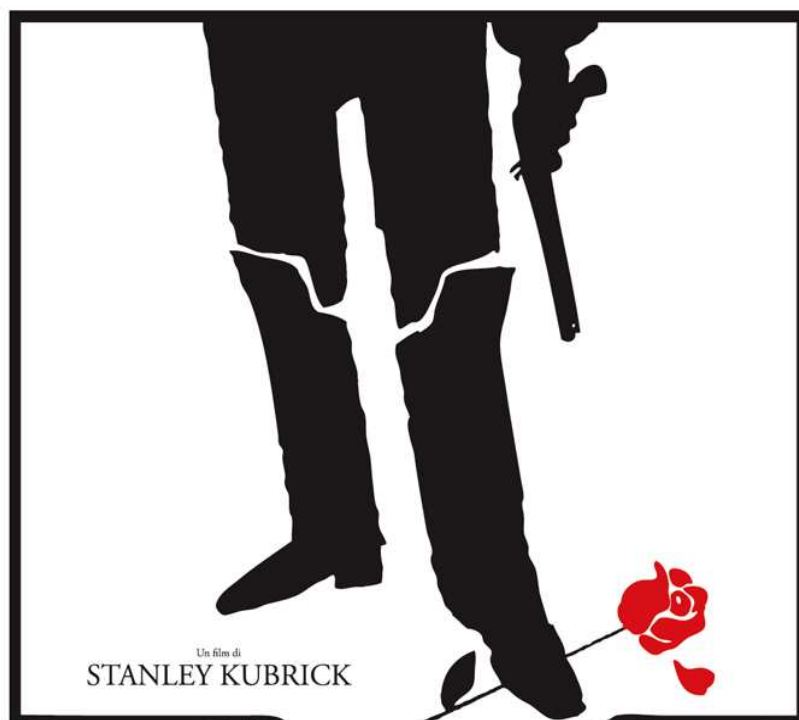


 **CINETECA
BOLOGNA**
DISTRIBUZIONE

**Il Cinema
Ritrovato** 
Classici restaurati in prima visione

Unipol
GRUPPO



BARRY LYNDON

TORNA IN SALA IN VERSIONE RESTAURATA

Con **RYAN O'NEAL** · **MARISA BERENSON**
PATRICK MAGEE · **HARDY KRUGER** · **DIANA KOERNER** · **GAY HAMILTON**
Produttore esecutivo **JAN HARLAN**
Scritto, prodotto e diretto da **STANLEY KUBRICK**
Warner Bros. A Warner Communications Company

dal 12 gennaio
nelle sale italiane

Stanley Kubrick

Barry Lyndon
(GB/1975, 184')

edizione restaurata
versione originale

Regia e sceneggiatura:

Stanley Kubrick

Soggetto: dall'omonimo romanzo di
William Makepiece Thackeray

Fotografia: John Alcott

Montaggio: Tony Lawson

Scenografia: Ken Adam

Costumi: Milena Canonero,
Ulla-Britt Söderlund

Interpreti: Ryan O'Neil (Redmond /
Barry Lyndon), Marisa Berenson
(Lady Lyndon), Patrick Magee (il
cavaliere di Balibari), Hardy Kruger
(capitano Potzdorf), Steven Berkoff
(Lord Ludd), Gay Hamilton (Nora
Brady)

In collaborazione con

PARK CIRCUS



*Il Cinema Ritrovato. Al cinema
Classici restaurati in prima visione*

Ufficio stampa Cineteca di Bologna

Andrea Ravagnan
(+39) 0512194833
(+39) 3358300839

cinetecaufficiostampa@cineteca.bologna.it

www.cinetecadibologna.it
www.ilcinemaritrovato.it

*Mi ha sempre attirato un film
in cui il destino del protagonista è già inciso sul primo fotogramma.*
Stanley Kubrick



➤ *Dal romanzo al film*

Le memorie di Barry Lyndon, romanzo dello scrittore **William Thackeray**, vengono presentate come **dettate da Redmond Barry nel 1814** (data non priva di importanza, come vedremo), mentre si trova **detenuto per debiti** nella prigione londinese di Fleet.

La sceneggiatura del film, pur modificando e inventando alcuni episodi, segue sostanzialmente la linea cronologica generale del romanzo, semplificandola. **Kubrick infatti riduce la durata del periodo storico evocato**, concentra personaggi e azioni, fa sparire alcuni episodi “a incastro” e introduce qualche ellissi narrativa.

La concentrazione più evidente riguarda la durata generale dell’azione descritta. Nel romanzo l’amore iniziale di Redmond e Nora si può situare verso il 1754-55 come nel film. Per quanto riguarda la chiusura della storia, **Kubrick sceglie di terminare il film su una data fortemente simbolica: dicembre 1789**. Nel romanzo invece non si fa alcun cenno alla Rivoluzione francese, mentre il narratore detta le sue memorie nel 1814, il che gli offre l’occasione di evocare la carriera di un altro personaggio ambizioso: Napoleone Bonaparte. **Le avventure di Redmond coprono dunque quasi trentacinque anni nel film e una quarantina nel romanzo.**

Il personaggio di **Lord Bullingdon** è senza alcun dubbio quello su cui Kubrick interviene maggiormente in fase di adattamento. Il Bullingdon del film, **in gran parte reinventato dal regista**, è un ragazzo molto attaccato alla madre che lo ricambia distrattamente. La grande trovata drammaturgica di Kubrick a suo riguardo è la concezione di **due sequenze decisive: il concerto incompiuto nel salone di musica**, e il **duello tra Redmond e Bully**. Concentrando vari incidenti del romanzo in una sola scena tra il tragico e il grottesco, la sequenza del concerto incompiuto tocca il culmine di violenza e crudeltà. Inventando la scena del duello tra Redmond e il figliastro, Kubrick introduce invece un elemento di simmetria nella narrazione.

In questo modo può sviluppare a fondo il ritratto psicologico dei due antagonisti. Fino a quel momento, Redmond ha retto il ruolo di provocatore: ed eccolo provocato.

Quanto alla **signora Barry, nel romanzo è una virago in gonnella, ma non ha l'importanza del personaggio interpretato da Mary Kean nel film.** È la signora Barry (versione Kubrick) che consiglia a Redmond di ambire a ottenere il titolo, con gli sviluppi fatali che ne conseguono. Le modifiche ai personaggi di Bullingdon e della signora Barry portano alla fine del film a una situazione inversamente simmetrica: Lady Lyndon si ritrova sotto la tutela del figlio, e Redmond Barry sotto quella della madre.

(Philippe Pilard, *Stanley Kubrick: Barry Lyndon*, Lindau, Torino 2004, p. 62)

➤ *Il Settecento di Barry Lyndon*

Kubrick si impegna a filmare lo sforzo d'ordine e di disciplina del **Settecento illuminista**, ma lo legge all'esterno di ogni trionfalismo, e così pure di ogni fiducia nell'avvenire. Le **azioni ritualizzate e disciplinate dall'etichetta**, se pure rendono una certa sensazione di compostezza e di equilibrio, d'altra parte vengono connotate da una **meccanicità**, da un **automatismo davvero disumano**: annichilimento di ogni sussulto vitale nell'inscenamento della decenza; occultamento della carne sotto gli orpelli della cosmesi; smarrimento dell'individuo nell'organizzazione personalizzante dei ranghi dei battaglioni in avanzamento.

L'alienazione di Barry dal suo contesto fu indizio sufficiente per alcuni per rilevare nel film la condanna di un secolo, il senso di caduta da cui era ormai permeato. Barry sembrava aprire una breccia, una falla all'interno di un sistema classista che era lì lì per essere travolto da una nuova era. La rivoluzione romantica è come già logorata nel corpo del film, una possibilità già esaurita. **Lo sguardo di Kubrick verso il Settecento è affetto da un particolare strabismo: si rivolge indietro e insieme avanti, verso la fine del tempo, il dopo-Storia.** Cadute le utopie della raffinatezza stilistica e del progresso, non rimangono nella ricostruzione di Kubrick che **forme vuote**, rimasugli meccanici di un'umanità che per accidia e apatia non trova più neppure la forza e la motivazione di distruggersi.



Questo **Settecento futuribile** si distingue dal suo antenato anche perché l'assenza di avvenire non è più il monopolio di una classe, ma si estende a tutte, in una superba **democraticizzazione attraverso la vacuità**.

Kubrick è insieme fedele e infedele al Settecento: ne coglie un moto intimo e lo proietta in avanti, verso il futuro, verso la fine del tempo.

(Francesco Cattaneo, "Cineforum" n° 389, novembre 1999)

➤ *Un film storico*

"I film storici hanno in comune con la fantascienza il fatto che si cerca di creare qualcosa che non esiste" dichiara Kubrick. Film "storici"? Ma dove comincia la Storia? A proposito di *Barry Lyndon*, Ken Adam, lo scenografo, dice: "**Stanley voleva che fosse una specie di documentario sul XVIII secolo**". E un "documentario" implica una serie di **scene, costumi e accessori "autentici"**, ma anche lo **studio di comportamenti e gesti**, per ricostruire in qualche modo l'atmosfera del periodo...



Durante la preparazione di *Barry Lyndon*, Kubrick, pur prediligendo di solito il lavoro in teatri di posa, manifesta tuttavia l'intenzione di girare il film in ambienti naturali. **Dopo estenuanti ricerche, il film verrà effettivamente girato tra Irlanda e Inghilterra**, con una seconda troupe all'opera nella Germania Est, secondo le indicazioni del regista. Nel complesso vengono effettivamente **utilizzati molti luoghi autentici con i quali il film ricrea un nuovo spazio drammatico**.

È così, ad esempio, che Hackton Castle, il castello della famiglia Lyndon, risulta da un puzzle composto a partire da varie dimore storiche situate in tutta l'Inghilterra: Castle Howard, Longleat House, Petworth House, Wilton House, situate rispettivamente nei paraggi di York, Bath, Chichester e Salisbury.

“In un film storico – dice Kubrick – si tenta di dare l'impressione di girare dal vero al giorno d'oggi”. In altre parole, si tratta di mettere davanti allo spettatore, in modo evidente, un mondo che gli è estraneo, cercando non tanto di sorprendere, quanto di far riflettere, mostrando al tempo stesso l'immagine di grazia, eleganza e cultura che il secolo XVIII rinviava di sé e la lettura che ne diamo noi oggi con tutta la sporcizia, la violenza, le ingiustizie.

(Philippe Pilard, *Stanley Kubrick: Barry Lyndon*, Lindau, Torino 2004, pp. 76-77)

➤ *L'Oscar ai migliori costumi: Milena Canonero*

Nei film di Kubrick nulla appare mai lasciato al caso. Sarà proprio il capolavoro kubrickiano *Barry Lyndon* a procurare a **Milena Canonero** – fulgido astro della costumistica contemporanea – la prima nomination, che si trasforma inevitabilmente in **Premio Oscar nel 1976**.



La perfezione di questo film, passato alla storia per il **maniacale gusto del dettaglio** che lo pervade, in ogni aspetto della sua realizzazione, dalla fotografia al costume, dalla musica alla recitazione degli attori, esalta l'intervento della Canonero (qui affiancata da Ulla-Britt Soderlund): non è fuor di luogo affermare che ci troviamo dinanzi ad **uno degli esiti più alti della storia del costume cinematografico**. Pur senza mai soverchiare il racconto, in *Barry Lyndon* **il costume assume al ruolo di protagonista**, sin dalla prima sequenza, che ci mostra una raffinata schermaglia amorosa tra il giovane Redmond Barry e la smalzata cugina Nora. Il contrasto tra questo mondo provinciale irlandese, quasi fatato, e la potenza britannica viene rappresentato dall'intenso rosso della divisa del capitano Quinn, elemento dirompente della storia. All'apparizione delle uniformi militari si associa spesso una marcetta irlandese dei Chieftains che ricuce l'intero arco narrativo di *Barry Lyndon*. Anche in questo film, così come in *Arancia meccanica* balza all'occhio quel particolarissimo **rapporto tra musica e costume: come se il costume si fondesse con il leit motiv della colonna sonora**, rendendolo ancor più orecchiabile. E la musica, dal canto suo, trova nel costume la possibilità di trasformarsi in immagine. Il risultato è una specie di andamento sinfonico di musica e forme.

(Stefano Masi, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, Lanterna magica, L'Aquila 1990)

➤ *L'Oscar a miglior adattamento musicale: Leonard Rosenman*

Kubrick spesso ha insistito sull'importanza della musica non solo come accompagnamento dell'immagine cinematografica, ma come modello di comunicazione: mentre il cinema ancora oggi trova spesso i suoi riferimenti nel romanzo classico, egli rivendica il legame col cinema muto e la sua narrazione "musicale".

Per *Barry Lyndon*, **Kubrick ricorre al compositore americano Leonard Rosenman**, ex allievo di Schonberg e Dallapiccola, che ha lavorato molto per il cinema. **Kubrick vuole un commento che unisca brani classici e musiche tradizionali, e Rosenman scrive dunque tutta una serie di arrangiamenti:** la *Sarabanda* di Handel; la *Marche Hohenfriedburger* di Federico il Grande; *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello; il *Trio, op. 100* di Schubert e il *Concerto per clavicembalo e orchestra in do minore, BWV 1060* di Bach; e per quanto riguarda la musica tradizionale: la marcia *British Grenadiers* e l'aria irlandese *Lilliburlero*. Insomma, un lavoro oscuro e probabilmente frustrante per un compositore, ma che gli frutta, tra gli altri riconoscimenti, un **Oscar per il Miglior adattamento musicale**.

La linea di Kubrick è coerente: **ambientazione dal vero e musica d'epoca**. "Se si vuole utilizzare della musica sinfonica, perché chiederla a un compositore che, ovviamente, non può rivaleggiare coi grandi musicisti del passato? È una vera scommessa commissionare una partitura originale. La si fa sempre all'ultimo momento, e se non funziona, non si ha mai il tempo di cambiarla. Ma quando la musica funziona bene, aggiunge al film una dimensione che null'altro potrebbe dargli".

(Philippe Pilard, *Stanley Kubrick: Barry Lyndon*, Lindau, Torino 2004, pp. 87-92)

➤ *Kubrick pittore*

Ciò che colpisce l'immaginazione del pubblico all'uscita di *Barry Lyndon* è soprattutto lo sforzo di composizione plastica determinato dalle referenze pittoriche e dal lavoro del direttore della fotografia. In effetti i riferimenti abbondano. "**Credo di aver fatto a pezzi tutti i libri d'arte disponibili sul mercato per classificare le riproduzioni dei quadri**", spiega Kubrick a questo proposito.



Da **Thomas Gainsborough**, di cui vengono citate sia opere giovanili come il ritratto di *Mr. And Mrs. Andrews* dipinto verso il 1750, che lavori più tardi come quello di *Mr. And Mrs. Hallet* del 1785; al **John Constable** di paesaggi come *Malvern Hall, Warwickshire*; da **William Hogarth** con *Il matrimonio alla moda* e George Stubbs per le scene con cavalli e carrozze. (Philippe Pilard, *Stanley Kubrick: Barry Lyndon*, Lindau, Torino 2004, p. 78)

➤ *Il lavoro sulle luci e la fotografia*

Il lavoro del **direttore della fotografia John Alcott** per *Barry Lyndon* segna una pietra miliare nella storia del cinema contemporaneo. Ciò che più stupisce gli spettatori alla metà degli anni Settanta è il trattamento delle **scene notturne**. In effetti, volgendo risolutamente le spalle alle convenzioni abituali e alle costrizioni tecniche per cui una scena ambientata nel passato, alla fine risultava illuminata come quelle moderne, **Alcott e Kubrick optano per la luce “naturale” dell’epoca**: quella delle **candele**.

Scelta estetica resa possibile dall’evoluzione tecnica, in campo ottico, nella fabbricazione della pellicola con nuove emulsioni ultrasensibili, e nei procedimenti di sviluppo e stampa in laboratorio.



Ma le esigenze del regista e del direttore della fotografia trovano talvolta soluzione solo grazie a un lavoro di bricolage, ad esempio l’adattamento di un obiettivo a grande apertura previsto in origine per funzionare su macchine fotografiche, come racconta John Alcott: “Stanley ha avuto l’idea di adattare l’obiettivo fotografico Zeiss – il 50mm F. 0,7 – alla sua macchina da presa Mitchell. È Ed Di Giulio che ha modificato la Mitchell in modo che vi potesse essere installato questo obiettivo a grande apertura. È il genere di sfida che piace a Stanley. Sono pochi i cineasti che si pongono problemi di questo tipo e decidono di dedicarvi il tempo necessario. Sono stati necessari tre mesi per mettere a punto questo nuovo obiettivo”.

Il procedimento messo a punto da Kubrick e Alcott tocca l'apice nelle scene di gioco, come quando Lord Ludd, circondato dalle sue amanti (omaggio a Watteau) affronta Balibari e Redmond; o nell'incontro con Lady Lyndon, dove l'azione drammatica si concentra nello scambio di sguardi: la calda luce delle candele sui cristalli (rafforzata dai riflettori), i colori cangianti dei costumi, il viso truccato di uomini e donne, l'affettazione dei personaggi creano davanti ai nostri occhi l'impressione di un mondo completamente "altro".

Si osservi che l'impiego di questa illuminazione, giustificato quando si tratta di un palazzo, pone invece problemi di verosimiglianza quando si gira in ambienti più modesti, come nella capanna di Lischen che, per necessità di ripresa, sfoggia una mezza dozzina di candele: spesa voluttuaria assolutamente improbabile all'epoca.

Le riprese "a luci basse", l'uso di un obiettivo a grande apertura di diaframma, la "forzatura" del negativo in laboratorio danno tuttavia un effetto estetico interessante: la **creazione di una "grana" sull'immagine**, effetto differente da quello più frequente della "tramatura". Così, l'immagine cinematografica sa ritrovare le **preoccupazioni pittoriche di certi fotografi anglosassoni di fine Ottocento**.

Altrettanto interessante è il lavoro sull'immagine in esterni. Nei paesaggi, Kubrick e Alcott rinunciano a quello che è stato a lungo uno dei "luoghi proibiti" della ripresa: la "falsa tinta", cioè la variazione di luce naturale, come per l'arrivo di una nuvola sul sole durante le riprese. Non si trattava soltanto di una scelta estetica: la pellicola, infatti, non permetteva scarti di esposizione che per un tempo assai ridotto nel bianco e nero e, a maggior ragione, nel colore. *Barry Lyndon* è dunque il primo film a proporci superbi paesaggi e soprattutto ammirevoli cieli, degni del pennello di Constable, dove l'occhio vede vivere la luce e il vento. Bisogna ancora sottolineare le "luci basse" in esterni (effetto di crepuscolo o di nebbia), come l'impiego della luce radente alla fine del giorno nella scena in cui il capitano Quin corteggia Nora Brady prima di essere interrotto dall'arrivo di Redmond: qui il riferimento a Gainsborough è stupefacente. La luce del giorno morente esalta i colori, soprattutto negli abiti femminili, tutto acquista rilievo grazie alle ombre prodotte e si crea un effimero clima drammatico.

(Philippe Pilard, *Stanley Kubrick: Barry Lyndon*, Lindau, Torino 2004, pp. 78 –83)

➤ **Kubrick su Barry Lyndon**

"Per Barry Lyndon ho creato un vastissimo archivio iconografico di disegni e di dipinti presi da libri d'arte. Queste figure servirono come punto di riferimento per tutto quello che avevamo bisogno di creare: vestiti, suppellettili, arnesi, strutture architettoniche, veicoli, eccetera. **Una buona ricerca è assolutamente indispensabile e mi diverte farla.** Si ha un motivo importante per studiare un certo argomento con una profondità maggiore di come l'avreste studiato altrimenti, e si ha inoltre la soddisfazione di utilizzare quelle conoscenze acquisite per un buon fine immediato. Mi ci volle un anno per preparare *Barry Lyndon* prima di passare alla lavorazione, e credo che sia un tempo assai ben speso. Il punto di partenza e la *conditio sine qua non* di qualsiasi vicenda storica o fantascientifica consistono nel farvi credere in quello che vedete."

(Michel Ciment, *Intervista a Stanley Kubrick*, in *Kubrick*, Rizzoli, Milano, 1999, p.182)