

USCENDO DAL CINEMA

# L'effetto Barry Lyndon

La musica come determinazione del senso.

di [Dario Cecchi](#) – 30 Marzo 2026



Fate un esperimento: se in un video attacca il tema dell'*Andante con moto* dal *Trio per pianoforte n. 2* di Schubert, vuol dire che una svolta sta per avvenire nella storia. È "l'effetto Barry Lyndon": nell'omonimo film la musica di Schubert accompagna infatti la scena in cui il protagonista, l'avventuriero irlandese Redmond Barry, incontra Lady Lyndon, la nobildonna che sposandolo permetterà la sua ascesa sociale e che sarà il grande amore della sua vita. Stanley Kubrick amava la musica classica, da cui attingeva di regola le colonne sonore dei suoi film, ma in *Barry Lyndon* l'uso della musica assume un significato particolare: serve a giustificare la riscrittura che il regista fa del romanzo vittoriano *The Luck of Barry Lyndon*, di William Makepeace Thackeray. L'ossessione quasi viscontiana per la ricreazione delle atmosfere autentiche non deve trarre in inganno. Dietro l'estrema accuratezza formale, il film stravolge il senso del romanzo, un racconto picaresco che mira a una satira corrosiva dell'alta società inglese. Il Barry Lyndon di Thackeray è un *rogue*, un lestofante che si muove in un mondo di impostori. Il Barry Lyndon di Kubrick è un eroe tragico inevitabilmente destinato alla caduta. Al di là di qualche taglio nel testo originale, il cuore dell'operazione trasformativa messa in atto da Kubrick sta nella sapiente orchestrazione della colonna sonora. Non sarebbe del tutto sbagliato affermare che la tenuta narrativa del film si regge sul montaggio

musicale, che decide il senso di ciò che vediamo accadere nelle immagini.

**Due pezzi costituiscono la spina dorsale della colonna sonora: il già citato *Andante con moto* di Schubert e la *Sarabanda* dalla *Suite in re minore n. 4* di Händel.** Entrambi ritornano più volte nel corso del film. La *Sarabanda* è presente fin dall'inizio: accompagna i titoli di testa e poi quelli di coda. Nel corso del film ritorna in tutte le scene di duello: la "scena originaria" in cui muore il padre di Barry; la scena con il capitano Quinn; la scena del duello finale con il figliastro Bullington. Il pezzo accompagna anche la sequenza dell'incidente, dell'agonia e della morte di Bryan, il figlio di Barry. L'*Andante con moto* compare invece solo a metà del film, quando Barry incontra Lady Lyndon e decide di sedurla. Da quel momento ritorna ogni volta che occorre evidenziare i sentimenti e gli affetti che emergono dalle situazioni raccontate: il dolore per la morte del figlio; la nostalgia che Lady Lyndon prova alla fine del film quando ripensa agli anni passati con Barry. Kubrick assegna dunque un significato preciso ai due brani. La *Sarabanda* rappresenta il tema del destino, che apre e chiude la storia dell'eroe, mentre nel mezzo accompagna i combattimenti da cui esce sconfitto. L'*Andante con moto* incarna il tema della passione, restituendo l'ambigua personalità del protagonista e dando voce al suo sforzo di prendere in mano le proprie sorti. Il lettore cercherà invano nel romanzo di Thackeray i chiaroscuri che lo spettatore trova nel film di Kubrick. Ad accrescere la sensazione di avere a che fare non con un semplice avventuriero, ma con un eroe in lotta con il mondo, c'è un dettaglio, forse casuale.

**Sia la *Sarabanda* sia l'*Andante con moto* provocano un leggero sfasamento temporale nel racconto, che si svolge nel periodo compreso tra la Guerra dei Sette anni (1756-1763) e l'inizio della Rivoluzione francese (1789):** la *Sarabanda* barocca precede di poco il periodo in questione; l'*Andante* romantico lo segue subito dopo. È come se il Barry tragico di Kubrick non fosse a proprio agio nel suo tempo. Lo è solo a tratti, ad esempio quando fa il soldato: allora la musica, la *Marcia* dall'*Idomeneo* di Mozart, è perfettamente in sincrono con l'epoca. In quel frangente Barry torna a essere il personaggio di Thackeray: un picaro in cerca di fortuna. La musica, con i suoi slittamenti temporali, plasma la figura di un eroe stretto tra un passato che lo incalza e un futuro verso cui si slancia.

La mia lettura sostiene che *Barry Lyndon* tenda a una forte determinazione semantica della musica; al contrario, Emilio Garroni include questo film tra quelli in cui immagine e musica non si fondono nel montaggio cinematografico, ma mantengono ciascuna la propria autonomia. Temo che in questo caso accada l'opposto: **l'effetto Barry Lyndon fa sì che oggi l'*Andante con moto* di Schubert sia percepito innanzitutto come la colonna sonora del film di Kubrick.** Ci sono anche conseguenze nella ricezione del

pezzo: qualcuno ha suggerito che l'esecuzione lenta scelta per il film contrasti con la "passeggiata" immaginata da Schubert. Dubito però che l'ascoltatore medio non consideri la versione del film come l'interpretazione canonica del pezzo. C'è però una precisazione da fare: l'ipotesi di Garroni verte sul rapporto tra immagine e musica. La mia lettura si concentra invece sulla riscrittura del testo letterario e fa perno sul rapporto tra musica e racconto. Mi ero già occupato del film di Kubrick; torno a scriverne in occasione della visione sul grande schermo dopo il restauro. *Barry Lyndon* esce nel 1975: l'ho conosciuto perciò attraverso il piccolo schermo. Rivederlo al cinema è stato per molti versi come vederlo per la prima volta: è una sensazione che riguarda la qualità delle immagini.

Vedendo il film al cinema, ci si accorge di quanto i movimenti di macchina siano lenti e marcati. **Prendiamo una delle scelte qui sperimentate da Kubrick: l'uso dello zoom. Lo zoom, che muove lo sguardo senza spostare l'obiettivo**, non è dissimulato, ma progredisce con una lentezza che lascia allo spettatore tutto il tempo di notarlo. La mia impressione, e qui mi sento in linea con il pensiero di Garroni, è che in *Barry Lyndon* il regista riscopra l'indeterminatezza dell'immagine, laddove l'estetica del cinema, da Benjamin in avanti, ha spesso prediletto una concezione dell'immagine come "proiettile" che colpisce l'occhio dello spettatore. La visione di *Barry Lyndon* lascia il tempo della contemplazione e della divagazione alla ricerca di dettagli invisibili al primo sguardo. Lo spettatore non è catturato dal flusso delle immagini: non è "distratto" ma "assorbito".

**La visione sul grande schermo mette in rilievo, più che l'autonomia reciproca, il contrasto che può sorgere tra musica e immagini. La musica, e di questo resto convinto, determina il senso del racconto. Le immagini inseriscono però una distanza**, consentendo addirittura a certe condizioni la sospensione del senso del racconto. Prendiamo la scena del duello finale tra Barry e Bullington. La musica, la *Sarabanda*, ci dice che il destino dell'eroe si sta compiendo. Un incidente potrebbe rimettere in discussione le cose. Bullington, che deve dare il primo colpo, spara a vuoto per errore. Barry risponde con un gesto di lealtà, sparando a sua volta a vuoto. Bullington non desiste però dal disegno di vendetta contro il patrigno usurpatore e si prepara a sparare di nuovo: a questo punto vediamo un primissimo piano del volto di Barry che attende il colpo. Abbiamo il tempo di cogliere l'aggrottarsi quasi impercettibile delle sopracciglia e possiamo chiederci a cosa stia pensando il protagonista: il suo sguardo tradisce paura? O si tratta dello stupore per l'inefficacia del suo gesto di straordinario coraggio e generosità? È l'immagine di un eroe tragicamente pronto ad affrontare il destino o quella di un avventuriero che si scopre vittima delle sue manipolazioni?

**L'effetto Barry Lyndon esiste: il film di Kubrick ha finito per creare atmosfere**

**“rimediate” da altri formati mediali.** È un tipo di estetizzazione, che dovrebbe portare a chiedersi quale sia la funzione dell’adattamento cinematografico nell’epoca della riproducibilità virale delle narrazioni. Nel 1975 Kubrick sembra aver già previsto tutto questo, perché il film agisce come un *pharmakon*, capace di produrre gli antidoti al suo stesso veleno. **Il distanziamento delle immagini fa da argine e da contrasto alla riduzione della musica a facilitazione del racconto.** Lo spettatore riscopre una fruizione che va oltre il mero consumo. A questo punto l’interrogativo sul personaggio e sul suo ruolo – Barry è un picaro o un eroe? – lascia il posto ad altro: lo sguardo ambiguo del protagonista di fronte al suo destino diventa l’emblema di un modo di guardare il mondo di sbieco, in bilico tra nostalgia del passato e ansia del futuro.

### **Riferimenti bibliografici**

- D. Cecchi, *L’esperienza dell’altro*, Quodlibet, Macerata 2025.  
E. Garroni, *L’arte e l’altro dall’arte*, Laterza, Roma-Bari 2003.  
R. Sanvoisin, *Kubrick et la musique*, Vrin, Paris 2014.