

SENZA CATEGORIA

# Liturgia della vanità

Il cinema-pensiero di *Barry Lyndon*.

di *Bruno Roberti* – 7 Aprile 2026



Un campo lunghissimo sulla nebbiosa brughiera irlandese, la silhouette di due uomini in abiti settecenteschi che si sfidano in un duello alla pistola, nella fissità di un dipinto che richiama la pittura di Gainsborough o di Friedrich; mentre lentamente l'indiscernibilità tra grana pittorica e grana filmica si dissolve, l'arbitro enuncia ai duellanti il codice del combattimento, come in un cerimoniale. È l'apertura di *Barry Lyndon* (1975) di Kubrick. La cifra rituale, la costruzione cerimoniale delle sequenze, e perfino una cadenza liturgica (rovesciata di segno dal religioso al profano) ricorrono nel cinema kubrickiano, disponendosi sempre in uno spazio geometricamente concentrato o dilatato. Fin dal primissimo esperimento - quel *Paura e desiderio* (1953) dove la guerra è sentita come una oscura cerimonia di autodistruzione, nello spazio circoscritto di un'isola e nella scelta di far interpretare agli stessi attori sia i protagonisti che i loro nemici - il regista introduce un elemento di ritualità speculare, una battaglia contro la propria ombra. L'elemento di liturgia profana trascorre via via attraverso i cerimoniali della seduzione (*Lolita*, 1962), i rituali del monolite (*2001: Odissea nello spazio*, 1969), la violenza coreografata (*Arancia meccanica*, 1971), i riti solitari di alienazione e follia (*Shining*, 1980), i "mantra" militari coercitivi e vessatori (*Full Metal Jacket*, 1987), fino a quella riflessione enigmatica e perturbante sulla *ritualizzazione* del desiderio e sulla messa in scena del

potere attraverso il segreto che è *Eyes Wide Shut* (1999), laddove il cerimoniale del sesso è inscritto in una codificata cadenza di liturgia pagana, di "messa nera" (l'uso di *Backward Priests*, un canto liturgico ortodosso riprodotto al contrario). **A questa "codificazione" cerimoniale Kubrick riconduce con una potenza visiva ineguagliabile i paradigmi spaziali e temporali assimilati tanto alla struttura dei suoi film quanto alla morfologia del suo *tourage*. I set kubrickiani funzionano come un'implacabile "macchina del pensiero", un *cinema-cervello* (secondo la dizione deleziana) conformato nelle figure ricorrenti del labirinto, della scacchiera, dello spazio chiuso e isolato** (le trincee di *Orizzonti di gloria*, 1957, la "war room" di *Il dottor Stranamore*, 1964, la stazione orbitale di *2001*, l'Overlook Hotel di *Shining*, la stanza da letto e il palazzo della società segreta di *Eyes Wide Shut*). Ma pure nella dilatazione di quella "macchina di pensiero" in un paesaggio-quadro che tende all'astrazione. Così come l'immagine-tempo e l'immagine-relazione kubrickiane si stratificano in intrichi complessi *decostruendo* il narrato, facendo implodere e deflagrare l'elemento temporale (come avviene per il cosmo placentare di *2001*, o con la disseminazione del montaggio spaziotemporale nell'ippodromo di *Rapina a mano armata*, 1956). In tal modo si tratta di «spazi chiusi su se stessi, organizzati come totalità autonome... Kubrick porta il cinema a uno stato in cui il mondo stesso diventa cervello [...]» (Deleuze 2017 pp. 270 e sgg.).

***Barry Lyndon* non si sottrae a queste coordinate ma anzi ne costituisce in certo modo l'esemplarità laddove non è più il personaggio a pensare ma *il film stesso* che, diventando pensiero, si fa *teoria* nel senso etimologico di uno sguardo impersonale che si dispiega progressivamente come un grande teatro rituale, dove l'individuo è subordinato alle forme e ai codici.** «L'identità tra il mondo e il cervello è ciò che definisce il cinema di Kubrick. [...] *Barry Lyndon* è il mondo del Settecento, un mondo chiuso dove tutto è già deciso, dove il tempo è un cristallo in cui il destino si è già compiuto prima ancora di iniziare» (*ibidem*). L'immissione nel film, fin da subito, della voce fuori campo come "narratore onnisciente" funziona come fosse la stessa voce *del film* che "pensa" e dispone, predestina sotto il nostro sguardo lo svolgersi e il dipanarsi delle avventure che incedono come quadri entro cui il tempo si comprime e si dilata, *sospendendo* il dinamismo dell'azione avventurosa e inscrivendola nell'implacabile ingranaggio di una "macchina di pensiero".

**In tal senso il narrato in terza persona esemplifica quella distanza che Kubrick mette in forma con un gesto ricorrente della ripresa: i lentissimi zoom all'indietro che partendo da un dettaglio o da un primo piano allargano la visione fino ai campi lunghi o lunghissimi che vanno a comporre inquadrature ortogonali, in modo da *mettere in quadro* pittoricamente non tanto un personaggio che agisce, quanto una sorta di *contemplazione* anodina del tempo che "passa" dentro un'immagine fissa. Perciò**

l'andamento del film risulta *entropico*: Barry non è un eroe che agisce, ma un elemento che attraversa un sistema che finirà per espellerlo. Il film percorre il passaggio da un ordine all'altro come un processo termodinamico di raffreddamento e glacialità. L'allentamento degli schemi senso-motori che Deleuze rintraccia nel cinema moderno trova in Kubrick una forma che non rompe ma tende verso il limite estremo la rete di relazioni e di forze entro cui si tessono i rapporti logici, matematici e spaziali che intricano i personaggi. Il personaggio si trasforma in una sorta di spettatore (da cui l'uso ricorrente del primo piano sul volto spesso impenetrabile e impassibile di Barry). Redmond per diventare Barry Lyndon, per far collidere i due nomi, per far coincidere la propria identità di partenza con l'ambizione di acquisire il titolo nobiliare, si sposta in un mondo che è una sorta di scacchiera o di labirinto, dove ogni mossa è prevista da un codice che gli preesiste (il codice d'onore, il rito del duello, le etichette dell'aristocrazia). **Attraversa in tal modo il mondo delle avventure, delle guerre, del gioco d'azzardo, e infine quello dei fasti aristocratici, dissolvendo in *punti di indifferenza* la propria soggettività mediante una serie di travestimenti (a partire dallo scambio di identità e di uniforme militare) che ne dispongono l'*ascesa* e la *caduta*, contrassegnando il suo destino come *vanità*, qualcosa che lo iscrive nel *vacuum* di quello stesso spazio che attraversa, marcato dai cerimoniali dell'etichetta, dai rituali delle marce e delle battaglie, dalla liturgia dei duelli.**

William M. Thackeray pubblica il suo romanzo nel 1844 ma lo ambienta quasi un secolo prima, a metà del secolo XVIII, concludendolo alla vigilia degli anni della Rivoluzione Francese, come a specchiare nella parabola destinale di Barry il conflitto tra le nascenti ambizioni piccolo borghesi e il tramontare dell'Ancien Régime. Si tratta di una "ripresa" ironica del romanzo picaresco che però ne rovescia in senso tutto moderno l'andamento. Thackeray usa la prima persona per permettere al protagonista di condannarsi con le proprie parole. **La modernità sta nel rifiuto di un giudizio morale esplicito da parte dell'autore, lasciando che sia la "voce" stessa del personaggio a rivelarne la vacuità. A differenza dei protagonisti dei romanzi picareschi classici (come quelli di Defoe o Fielding), Barry non è solo il testimone della sua vita, ma un *manipolatore* della realtà. La sua voce è intrisa di vanità e auto-justificazione, costringendo il lettore a un lavoro critico costante per distinguere i fatti dalle sue menzogne.** Kubrick sceglie la strada opposta della terza persona ma, lungi dal tornare a una narrazione tradizionale, questa scelta è intrisa della medesima ironia e modernità: ci fa vedere le contraddizioni, le insignificanze, le fallacie di Barry dal momento che il narratore annuncia eventi futuri o lo giudica in modo sferzante, mentre vediamo l'azione svolgersi in modo apparentemente oggettivo, creando una "distanza brechtiana". Ma soprattutto predisponendo una *meditazione sul tempo*, officinando in questo modo una sorta di *liturgia della vanità*, trovandosi in sintonia con Thackeray tanto sul piano della

“decostruzione” dell’eroe quanto su quello del tema della “vanità”, del mondo come “fiera” dove tutto è transitorio, illusorio e destinato al fallimento morale o materiale (su cui lo scrittore vittoriano aveva incentrato quel suo altro celebre romanzo, da lui stesso definito, “senza eroe”, come *Vanity Fair* del 1846-1848). D’altronde l’epoca in cui Barry si muove è quella di un Settecento permeato dallo stile “roccocò”, estrema propaggine di un Barocco dove la *vanitas* subisce una trasformazione rispetto alla sua forma più cruda e drammatica del Seicento. Se nel XVII secolo la *Vanitas* era un *memento mori* corrusco e cupo, nel Rococò diventa un tema più sottile, che riflette la fugacità della bellezza e del piacere aristocratico ma ne rivela anche l’estenuata vacuità e ne cadenza il tempo che inesorabilmente si sfalda, si deposita, si dissolve. **Gli specchi, gli orologi, le fiamme delle candele che si consumano, i colori tenui e ombrosi caratterizzano la figuratività della *vanitas* e puntualmente si ritrovano nel film di Kubrick**, a partire dalla scelta di filmare con lenti speciali gli ambienti illuminati dalle sole fiamme di candela, entro cui le posture e la disposizione delle figure e delle forme nello spazio sembrano stemperarsi in una tenue pasta pittorica, in un verde rugginoso. Tutto in *Barry Lyndon* concorre a cadenzare la liturgia della *vanitas*: le minuziose inserzioni pittoriche (da Hogarth a Fuseli, da Turner a Gainsborough, da Constable, a Stubbs) che riconducono a un glaciale *tableau vivant* la figuratività dei piani e dei campi; l’insistere sull’ostensione dell’elemento artificiale della rappresentazione (la scena del prestigiatore-saltimbanco, il concerto nel salone nobiliare, le marce e i duelli); l’uso connotativo della [musica](#) tipico di Kubrick, per cui la martellante *Sarabanda* dalla *Suite in re minore n.4* di Handel suggerisce una “danza macabra” tanto con il Destino, che con il Tempo e con la Vanità.

In *Barry Lyndon* Kubrick costruisce ancora una volta una “macchina del tempo” in cui nulla sembra scorrere ma solo sospendersi e depositarsi, per trasformarsi in destino, in rituale, in lenta combustione dell’esistenza. Non si tratta allora di raccontare soltanto l’ascesa e la caduta di Redmond Barry, ma di officiare una vera e propria ‘liturgia della *vanitas*’, dove ogni immagine è insieme apparizione e “memento mori”, promessa e cancellazione («Fu durante il regno di Giorgio III che i suddetti personaggi vissero e disputarono. Buoni o cattivi, belli o brutti, ricchi o poveri, ora sono tutti uguali» è l’epitaffio che suggella il film). Non si tratta più della parabola di un furfante, di un arrampicatore sociale, ma di una cerimonia glaciale della vanità umana, dove il desiderio di ascesa sociale si consuma nella sua stessa rappresentazione. In questo Barry non è un eroe, né un anti-eroe: è una superficie attraversata dagli eventi, assorbito a mano a mano nel tessuto dei “quadri”, che vibrano di una tensione sotterranea, come se il tempo stesso fosse trattenuto a forza dentro i bordi dell’inquadratura. Barry viene così trascinato alla deriva come un relitto. Non c’è catarsi, non c’è redenzione. Solo una lenta uscita di scena che si sospende nel tempo di un “fermo immagine”. La sua parabola non insegna nulla, non redime nulla. È pura

esposizione del vuoto, del vacuo, della vanità. Allora nel cerchio di specchi e ombre tracciato dal film, dove il tempo si inarca, la parabola di Redmond non è che l'impronta di un corpo che si dissolve nella sua stessa posa, fissando per sempre e per un attimo il cinema stesso come infinita liturgia della vanità.

### **Riferimenti bibliografici**

G. Deleuze *L'immagine tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017.

E. Carocci, a cura di, *Stanley Kubrick*, Marsilio, Venezia 2019.