



[**VISIONI 110**]

Proiezione al cineclub Detour
Via Urbana 107 (Roma)
28 aprile 2015

Blog. <http://forumcinema.blog.tiscali.it/>
m@il visioni@gmelies.it

“ *La Folla* ”



***Storia di un uomo qualunque prima
della Grande Depressione del 1929***

Titolo: *The Crowd* – *La Folla*

Regia: *King Vidor*

Sceneggiatura: *Harry Behn, King Vidor, John V.A. Weaver*

Fotografia: *Henry Sharp,*

Montaggio: *Hugh Wynn;*

Interpreti e personaggi: *James Murray (John); Eleanor Boardman (Mary); Bert Roach (Bert); Estelle Clark (Jane); Daniel G. Tomlinson (Jim); Dell Henderson (Dick); Lucy Beaumont (madre di Mary); Freddy Burke Frederick (il figlio); Alice Mildred Puter: (la figlia); Philippe de Lacey (John bambino)*

Musiche: *Carl Davis*

Origine: *Stati Uniti*

Anno: *1928*

Durata: *104 minuti*

Soggetto

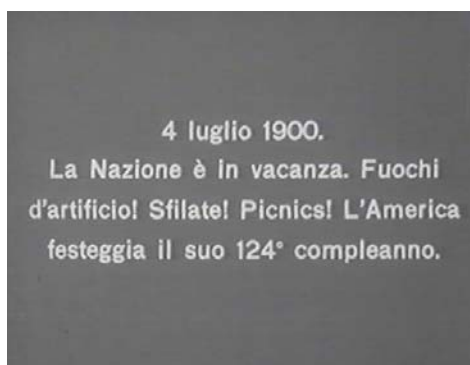
Pietra miliare della storia del cinema grazie all'eccellente virtuosismo e alla potenza sociale di King Vidor.

New York, durante gli anni Venti. John è un provinciale che arriva in città per trovare la sua strada. Diventa impiegato ma ne sente il peso della routine, prende moglie ma l'unione è inficiata dalle ristrettezze economiche. Tutto sembra tornare tranquillo alla nascita di un bambino. Purtroppo la secondogenita, a distanza di tre anni, rimane uccisa tragicamente in un incidente. L'uomo è disperato e vuole uccidersi, la moglie vuole abbandonarlo ma alla fine la forza di volontà sarà più grande. È l'ultimo dei grandi capolavori del muto, girato un anno dopo l'avvento del sonoro. Mostra con grande efficacia e realismo la stagione americana inopportuna felice, prima della grande depressione. Alcune sequenze sul quotidiano, le strade, gli uffici, sono enormemente all'avanguardia rispetto al cinema dell'epoca.



Alla sua nascita, il **4 luglio 1900, 124° anniversario della dichiarazione d'Indipendenza**, suo padre aveva esclamato:

«Quest'ometto farà stupire il mondo».



«A 21 anni John era uno dei sette milioni di abitanti convinti di essere i pilastri di New York» recita una delle didascalie del film.

E John crescerà convinto di essere destinato a grandi cose. Ma sarà sconfitto nello scontro con la spietata realtà della metropoli. La morte della piccola figlia lo porterà quasi alla follia e al pensiero del suicidio.

Saranno l'affetto della coraggiosa moglie e del figlioletto a dargli le energie per continuare la lotta quotidiana.

Con questo film King Vidor si collega al movimento realistico europeo che accompagna gli ultimi anni del cinema muto: dalla *Neue Sachlichkeit* tedesca (*Il viaggio di mamma Krausens verso la felicità*) di **Piel Jutzi**, o *Berlino, sinfonia di una grande città* di **Walter Ruttmann**), ad alcuni film russi come *La terra* di **Aleksandr Dovženko**.

Il regista pare esprimere la propria consapevolezza della inusualità, per il cinema americano, del suo approccio alla prosaica realtà quotidiana, nel virtuosistico finale, in cui, la macchina da presa, partendo dai volti dei tre protagonisti che stanno assistendo ad una proiezione, si allontana da essi, sorvolando la folla dei presenti, e ritorna verso lo schermo, luogo deputato alla creazione dei sogni.

Un film che rimane aperto, senza un chiaro epilogo, e anche per questo simbolo di rottura con la cinematografia dell'epoca. Non è privo di significato il fatto che regista e produzione scelsero tra otto finali alternativi.

Nel 1929 **La Folla** viene candidato a due Premi Oscar: **Miglior Film e Miglior Regia**. Nel 1989 la pellicola sarà inserita fra i film preservati dal National Film Registry presso la Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti.

Trama

Stati Uniti, 1900.

A casa Sims, viene alla luce un maschietto, un cervello o più probabilmente due braccia destinate all'**American Dream**, la dura palestra dell'individualismo che come per magia diventa la banca alchemica della ricchezza della Nazione, l'interesse personale che coincide con quello generale.

John nasce il 4 luglio, l'Independence Day, una data troppo simbolica per essere casuale e che convince i suoi genitori che il loro sarà un figlio straordinario che, per esempio, a differenza dei colleghi suoi, neonati, italiani che nascono con in mano una cambiale di Debito Pubblico, lui sarà destinato alla fama & ricchezza.

Il tempo vola e così il calendario, coi suoi anni, mesi e giorni indifferenti e inesorabili.



John cerca fortuna a New York, trova un ingaggio come pubblicitario, si sposa, nascono due bambini su cui nessuno fa più progetti poiché il suo destino radioso ha perduto tutto il suo smalto e assomiglia sempre meno, giorno dopo giorno, a una qualsiasi connotazione di sogno che sia quello individuale o quello collettivo fino ad acquisire i tratti **dell'incapacità di fare** che lo avvicinano al peggiore degli incubi, un volto nella folla.

"Un volto nella folla" è un incubo tipicamente americano ed è anche il titolo di un celebre film di **Elia Kazan** (1957) che narra l'irresistibile caduta di un meneur de foules, quel personaggio che attira le masse e le incanala in un suo più o meno ambizioso destino.



John sa bene che la differenza tra l'uomo-folla e il *self made-man* sta tutta nella consapevolezza delle azioni. Il sapere è l'unico esoterismo vincente, la capacità di andare controcorrente, rifiutare la protezione del rassicurante e affascinante moto delle masse, coreografico come un balletto, e stringere invece le focali fino a ritagliare nettamente un primo piano di fascino superiore a condizione che sia associato a una grandezza oggettiva del soggetto inquadrato. Lo sapeva benissimo Hollywood che associò da subito l'industria del cinematografo allo star-system.

E in effetti **King Vidor**, regista di talento e rigore, gira la prima sequenza per ben tre volte e solo l'ultima dà il tono all'intero film: nella prima si concentra sulla figura intera del signor **Sims** che in ghingheri e trepidante aspetta l'annuncio della nascita del suo primogenito. La cinepresa si sposta infine sul Primo Piano del neonato che raddoppia il valore dell'immagine-affetto, che è già tale come taglio dell'inquadratura cui si aggiunge la naturale tenerezza che ispira la vista di una nuova vita. Il messaggio è però incompleto e **Vidor** insiste con un secondo prologo: sono passati dodici anni. Sull'onda di un calendario che è "volato" fino a coprire tutto il periodo, il regista taglia in Campo Lungo una schiera di giovinetti in cui **John**, un bel moretto che effettivamente spicca, occupa il centro e bilancia la messa in quadro mentre i suoi amichetti che gli fanno corona si

confessano allegramente i sogni che si augurano per quando diventeranno adulti.

L'augurio di **John** è interrotto dall'arrivo di un'ambulanza che si ferma sotto la sua casa e scatena la curiosità di una folla che si materializza come per incanto e fa da ala al **piccolo John** che sale le scale nel mentre la massa ordinata e inquadrata frontalmente fa da coro silente alla tragedia della morte del padre. Ci siamo quasi ma è necessario un terzo prologo per entrare nel soggetto del film: **John** lascia il paesello e col piroscalo arriva nella Grande Mela che lo accoglie col suo inconfondibile skyline e la didascalica che si può considerare il sottotitolo del film: «A 21 anni John era uno dei sette milioni di abitanti convinti di essere i pilastri di New York».



Appena sbarcato arriva il colpo di grazia: la cinepresa sembra letteralmente impazzire nell'impossibilità di seguire le dinamiche della metropoli.

Schiere di uomini e donne intruppati in plotoni suggestivi e guidati dai fuochi dei semafori; spianate di grattacieli che si raddoppiano grazie al riflesso di un materiale nuovo e strettamente legato alla società di massa, il vetro che alleggerisce la gravità del cemento armato che tiene in piedi quelle strutture mastodontiche; figure intere che camminano instancabili, tutte tenute a fuoco nella profondità di campo ma assolutamente indefiniti e il cui unico valore (la differenza qualificante) è quel puntino che va dalla cintola in giù, una gonna o forse un pantalone che dopo molti secondi di cammino veloce riesce a informarci sulla natura sessuale del soggetto, se uomo o donna. Se si volesse tentare una storia degli ordinamenti politici attraverso il cinema ci troveremmo senza dubbio ad analizzare un fotogramma de "La folla" per ritrovare la natura individualistica, incosciente, anomica e

indifferenziata delle società liberali cui si potrebbe contrapporre uno di "Ottobre" di Eizenstein (1928) le cui masse si muovono all'unisono verso una sola direzione, solidali tra loro e coscienti delle loro azioni e infine uno de "L'uomo con la macchina da presa" di Vertov (1929) in cui le masse si frammentano in una messa in mostra di un comunismo romantico e libertario.

E così, al terzo tentativo la storia può finalmente cominciare e, dato il ritmo dell'incedere, essa non procede bensì vola. **John** si impiega nella pubblicità, in un enorme stanzone il cui spazio e le cui dinamiche sono solo un rapporto scalare rispetto al mondo esterno.



John è una scrivania tra centinaia di scrivanie indistinte ma tutte uguali e distanziate tra di loro di tot centimetri lungo i quattro punti cardinali. Come in "Metropolis" di F. Lang, (1927), l'oggetto-valore, la differenza qualificante è un enorme orologio tondo che quando scocca le 16 finge da colpo di pistola verso il traguardo delle toilette, dove sciacquarsi il viso e correggere la scrimatura prima dell'uscita. **John**, finito di lavorare, dovrebbe studiare per poter accedere al sapere, viatico ai ruoli dirigenziali ma il suo amico **Bert** (Bert Roach) lo convince a seguirlo, ha combinato un appuntamento con due signorine. **John** conosce **Mary** (Eleanor Boardman) e da spettatori guardiamo anche con una certa ammirazione la città che da laboriosa si mostra adesso civettuola, al servizio della Libido: una folla di uomini si dispone orizzontalmente sul marciapiede nell'attesa dell'uscita dal lavoro di una folla di donne.

Come nelle grosse bolle finanziarie, assistiamo affascinati a un dispiegarsi elefantiano di domanda e

offerta; si compongono coppie e comitive, come un mercato in piena salute.

La cattedrale della Libido è Coney Island, da sempre meta di passeggiate e di Luna Park, con le sue dinamiche da montagna russa che schizza avanti e indietro, su e giù, centripeta e centrifuga, gambe all'aria e testa sull'asfalto; lo spazio è solcato da enormi autobus scoperti e a due piani che sembrano sommergibili che tagliano la folla come burro.

La cinepresa si piazza ovunque possa stabilirsi, come una cimice senza pudore.

I neon pulsano messaggi subliminali che nessuno è in grado di decodificare. **John** e **Mary** si promettono l'un l'altro e **Bert**, scapolo impenitente, in possesso di una libertà eversiva, li guarda con collaudato cinismo, scommettendo non più di un anno di felicità. **Bert** in effetti è la chiave della storia, un volto nella folla ma consapevole, una fonte di sicurezza che asseconda il cannibalismo di una massa «*sempre pronta a ridere con te ma che ti lascia da solo quando arriva il momento di piangere*».

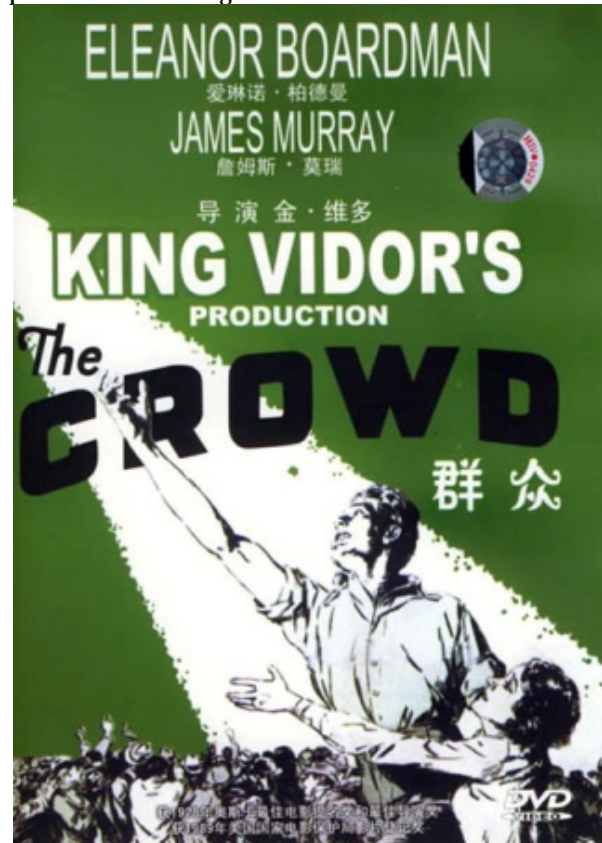


John ne ha una qualche avvisaglia quando il sommergibile incrocia un clown che scatena la risata isterica di tutti, non perché buffo ma perché visibilmente triste talché se ne legge agevolmente la sua triste storia, di un ragazzo che sognava di diventare qualcuno ed ora eccolo lì, la tragedia di un uomo ridicolo. A **John** questa lettura suona dannatamente familiare ma dimentica presto, vuoi per il suo innato ottimismo infantile vuoi perché in quel momento vede solo **Mary**, che infatti lo sposa.

Così, l'eversione della Libido, del desiderio, si formalizza nella convenzione sociale del matrimonio. La seconda parte del film mette in scena la caduta, con inquadrature e dettagli fortemente icastici: il letto a scomparsa che rende lo spazio poco meno angusto; i

vetri che vibrano a causa delle rotaie del tranvai appena sotto casa; un solitario fondo di bottiglia che è tutto il loro mobile-bar che scandalizza i fratelli e la madre di **Mary**, decisamente scontenti di **John** e del tenore di vita che conduce la giovane coppia.

John non ha fatto carriera nel mentre che **Bert** è diventato il suo capo: capocomico innato, è stato premiato senza bisogno di studiare.



Nella desolazione dello stallo paralizzante, persino un episodio positivo è sufficiente trasformare il male in peggio: una gratifica di 500 dollari per il suo lavoro scatena lo shopping e l'eccitazione di una vita di privazioni che fa abbassare la guardia alla povera gente che, inebriata da un benessere improvviso, si scopre incapace ad attraversare la strada su cui sta giusto sfrecciando un camion. La piccola **Alice** giace a terra, investita.

Si ricompone con la sua solita magia la folla del dolore come era già stato per la morte del padre, ebbra di orrore e curiosità. **Vidor** mette in scena quella che è forse la più bella sequenza di un film che comunque già di suo è un manuale di stile. Il dolore di **John** è reso come una rivolta gentile, un chiedere silenzio alla folla borbottante perché sua figlia "sta dormendo"; lo

vediamo pregare un camion di pompieri, ragazzini che urlano, gente che si soffia il naso: prega un miracolo che non può accadere. A questo punto la tragedia non potrebbe se non seguire la sua piega naturale e perfezionarsi; in effetti **King Vidor** girò otto finali diversi nessuno dei quali entusias mò né lui né la MGM. **Vidor** lo risolve infine con la terza e ultima sequenza magistrale, un carrello indietro sul campo lungo e profondo che disvela un'allegria che stona decisamente col respiro del film; **John e Mary** sono a teatro, reinserti nella folla che ride con loro di fronte a uno spettacolo allegro.



Quelle risate non possono essere che non amare, come segno di una resa. Questo finale, privo di catarsi e con l'amaro in bocca fu punita agli Oscar: in concorso come miglior film e miglior regista, gli furono preferiti **Lewis Milestone** e "Aurora" di **Murnau**; **King Vidor** dovette aspettare il 1979 per un riconoscimento alla carriera.

Di formazione giornalistica, aveva lungamente lavorato coi cine-giornali prima di cimentarsi col cinematografo. La sua formazione documentaria è ravvisabile nell'intera sua filmografia, sia per i soggetti realistici sia

per la composizione essenziale della messa in quadro e l'illuminazione diffusa e contrastata, in campo profondo e assente di flou.



Nella sua carriera si è confrontato con molti generi cui impose come unico principio la verosimiglianza. Che si sia trattato di un dramma come "**The Champ**" (1931) e "**Nostro pane quotidiano**" (1934) o di un western come "**Passaggio a Nord-Ovest**" (1940); un pretesto letterario in costume come "**Guerra e pace**" (1956) interpretato da Audrey Hepburn e Henry Fonda, prodotto dalla mitica coppia De Laurentis-Ponti o di una protesta pacifista come "**The Big Parade**" (1925) oppure sociale come "**Stella Davis**" (1937) il suo obiettivo rimase sempre la cattura della vita così come è.

Proprio "**Stella Davis**" offre le prove di quanto detto: nella meticolosità della messa in scena di una aristocrazia dai protocolli rigidissimi entro cui si perde la proletaria Stella, una *as usual* grandissima Barbara Stanwick misuratamente sopra le righe, sembra di rileggere la precisione descrittiva di Emile Zola dei minatori francesi di "**Germinale**".



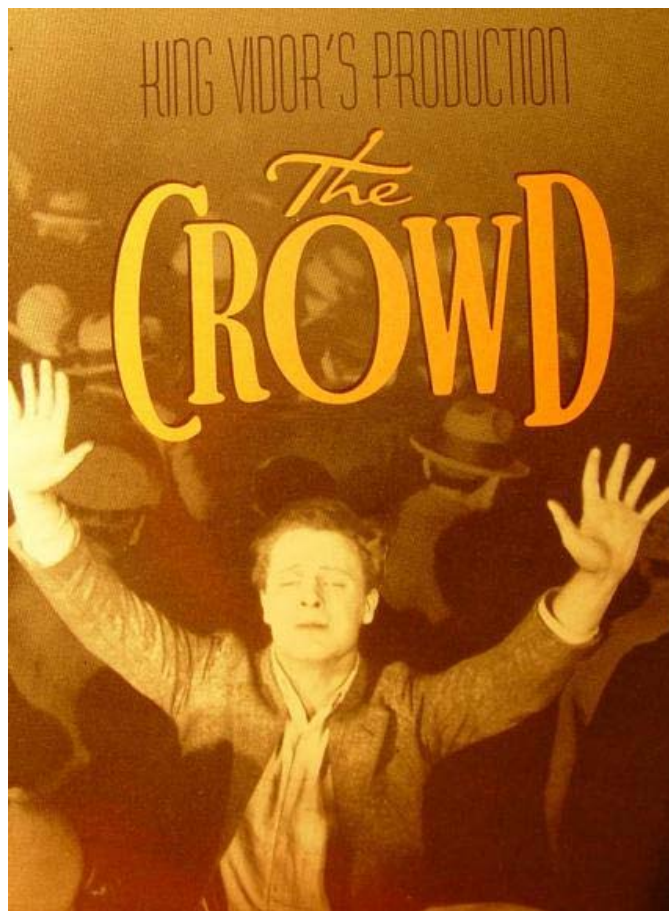
Commento

Formalmente ineccepibile (la scrittura del cinema muto doveva essere necessariamente più rigorosa), il film racconta la storia di un uomo qualunque che vuole emergere a New York e si trova contro alcuni fantasmi che sono l'essenza stessa della modernità: i ritmi frenetici, la massificazione degli individui, la velocità, l'indifferenza nei rapporti umani, l'alienazione, l'oppressione dell'individuo che cerca di emergere nella palude di un sistema che lo imprigiona, la folla, la folla solitaria.

Ecco la macchina da presa che scruta un enorme grattacielo, simbolo della città in divenire, percorre l'interminabile facciata di finestre, entra attraverso una di esse in un ufficio dove centinaia di impiegati irreggimentati, tutti simili l'uno all'altro, sono assorti nello stesso genere di lavoro, dietro identiche scrivanie, e sceglie un impiegato in particolare, il protagonista della storia, che cerca di elevarsi al di sopra della massa.

Sempre più bruciante si materializza un'unica ossessione: uscire dall'anonimato della folla. E sono proprio alcuni generi televisivi come il talk show e il reality che, cinquant'anni dopo, si incaricheranno di soddisfare questa aspirazione. La tv dei nostri giorni non cerca nello spettatore l'individuo, cerca semmai il suo individualismo, quella forza, cioè, che lo può spingere a uscire dall'oblio. Per questo, nelle forme più varie, spesso anche nelle forme più deprecabili, questi generi si sono assunti un compito molto curioso: dare voce a chi non ha voce, fungere da terapia dell'escluso.

Anche la gente comune ha diritto di uscire dalla folla e di apparire, perché nel mondo moderno nulla esiste se non viene sancito dai media. Come ci spiegava King Vidor tanti anni fa.



Critica

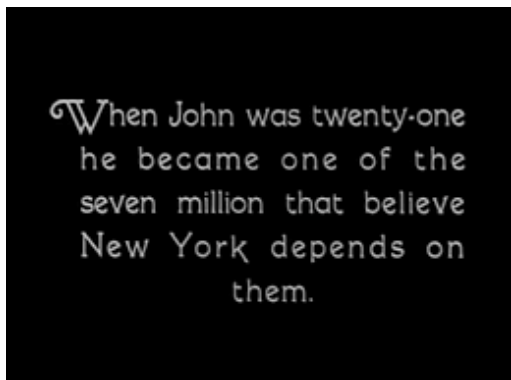
L'ultimo grande film muto di K. Vidor, un'amara parabola sul sogno americano che, per tematica e forma, si distacca nettamente dal cinema hollywoodiano del periodo. Influenzato dalla narrativa americana degli anni '20 (Dos Passos, Dreiser, S. Lewis) e da un certo cinema europeo (Murnau) attento all'esistenza quotidiana degli uomini comuni, ha interpreti ammirevoli, efficaci squarci visivi di New York e un linguaggio inventivo la cui originalità è apprezzabile soltanto collocandolo nel suo contesto storico. Vidor ne girò l'ideale seguito con **Nostro pane quotidiano** (1934).

Il Morandini - Dizionario dei film, Zanichelli



King Wallis Vidor (Galveston, TE, 8 febbraio 1894) fu uno dei registi che meglio si adattarono alle esigenze industriali della produzione. Dal 1923, e per quasi tutta la carriera, seguì le sorti di una sola società (**la Metro**) e ne condivise la "filosofia" con onesta fedeltà e spregiudicato empirismo. Il che significa che dei modelli produttivi egli non si fece mai un feticcio ma ne rispettò sempre l'esistenza, anche quando si trovò in contrasto con le direttive prevalenti di volta in volta alla Metro. Tentò spesso di uscire dai binari, scegliendo temi che l'industria non riteneva adatti al pubblico, ma quei temi trattò sempre nel pieno rispetto delle consuetudini narrative e "divistiche" che il cinema americano aveva adottato negli anni primo dopoguerra.

Uomo generoso e intraprendente, **Vidor** ebbe (e cercò) il privilegio di essere un regista controverso, ammirato da alcuni in particolari occasioni polemiche che, detestato da altri per quel suo procedere stilistico del tutto privo di misura e poco incline all'approfondimento delle situazioni sociali affrontate. Gli uni ritenevano che il suo affannato sentimentalismo (certo, la qualità sua più evidente) potesse talvolta fissarsi in espressioni convincenti, altri pensavano che nulla mai sarebbe riuscito disciplinare queste effusioni del cuore.



Per quanto realizzasse film dal 1918, dovette attendere il 1925 per ottenere quel successo che avrebbe fatto di lui un autore di punta dalla fine del muto a tutti gli anni trenta, e oltre, con alterne vicende (nel '29 fu definito, da Paul Rotha in *The Film Till Now*, "il regista più notevole della giovane scuola americana"). Ciò accadde con **The Big Parade**, sommessa epopea dell'intervento statunitense nella Grande Guerra, con il costante pedale di un generico pacifismo. Non erano gli orrori della guerra a stimolare la visione cinematografica di **Vidor** (come sarebbe stato, più tardi, per il **Pabst** di **Westfront** e il **Milestone** di **All Quiet on the**

Western Front) ma le angosce della solitudine, la paura accumulata nelle attese, le emozioni degli incontri casuali e senza avvenire. Fu, tutto sommato, un film simpatico, che soddisfaceva un bisogno diffuso di autogratificazione patriottica, non solo in America ma anche negli altri paesi che avevano partecipato alla guerra. Tre anni dopo, **Vidor** prende posizione netta, baldanzosamente, sullo "stato (sociale) dell'Unione" e rivela il se stesso più autentico. Il titolo

The Crowd, La folla - ingannò molti, a cominciare dall'autore. Non si addicevano, a **Vidor**, i simbolismi di alcuna specie, meno che mai quelli di specie sociale. La "folla" non ha alcun rapporto col film. È la semplice vernice ideologica (falsa proprio nel senso della falsa coscienza) che ricopre una struggente indagine psicologica. E nulla significa che la più celebrata sequenza (*quella che vede Johnny scendere in strada per fermare il traffico, per chiedere un po' di pace nel momento in cui la sua bambina sta agonizzando*) sembri un atto di accusa contro l'indifferenza del mondo davanti ai dolori degli individui. Né importa che per ribadire un concetto incompatibile con il vero senso del film, il regista faccia dire in didascalia al poliziotto con cui Johnny si scontra: *"Il mondo non può fermarsi perché sua figlia sta male"*. **The Crowd** è cosa affatto diversa. Racconta la penosa "carriera al rovescio" di un disadattato che non ha sufficiente aggressività per imporsi nella giungla del capitale. **Johnny** perde, ancora bambino, il padre (una inquadratura dall'alto delle scale, in un ambiente simile a un imbuto, con le linee che convergono in basso verso il centro, una immagine di vaga reminiscenza espressionista: il piccolo sale lentamente, avvicinandosi alla macchina da presa, rendendosi conto a poco a poco di quel che è accaduto). A 21 anni sbarca a New York, trova un impiego in una grande società. L'obiettivo esplora la



facciata del grattacielo, entra in un salone stipato di scrivanie, isola Johnny. È l'ora dell'uscita. **Bert**, un collega, gli propone una gita a Coney Island con due ragazze. **Johnny**, fra un giro e l'altro nei baracconi, si innamora di **Mary**. Decidono di sposarsi. La luna di miele li vede, impacciati, nella cuccetta di un treno e, poi, alle cascate del Niagara. Comincia così la vita in due, immeschinita dalla presenza di una laida madre e di due biechi fratelli (di Mary). **Johnny** è privo di volontà, cede facilmente alle lusinghe furbesche di **Bert**, uno che si gode la vita e cura insieme i propri affari. A Natale si manifestano i primi screzi. Qualche mese dopo si sono aggravati sino alla rottura. **Mary**, in un impeto di collera per gli

sgarbi del marito, minaccia di andarsene. Ma non può, aspetta un bambino. La riconciliazione dura sino alla nascita del piccolo. Li ritroviamo tutti e quattro (nel frattempo è nata anche una bambina) sulla spiaggia di Coney Island, paradiso piccolo borghese, ad annoiarsi (sono osservazioni acute e sottili, giocate su un tono di mestizia: l'intimismo dà buoni frutti). Più tardi, a casa, i genitori provocano involontariamente un incidente, la bimba finisce sotto un camion. La sua morte accelera il crollo di **Johnny**, che, frastornato, si fa licenziare dalla ditta e comincia a vivere di espedienti. **Mary**, persuasa dai fratelli, medita di andarsene definitivamente. **Johnny** sbatte la porta ed esce con il figlio, che gli ridà (in una lunga tenera incisiva sequenza, di cui si sarebbe ricordato De Sica in *Ladri di biciclette*) un poco di fiducia. A casa, **Mary** sta uscendo. Ma non ha la forza di farlo, rientra. Si abbracciano, ballano al suono del "loro" valzer. E la sera vanno tutti tre al circo, a sganasciarsi dalle risa, incoscienti come i molti spettatori intorno a loro (che la macchina da presa scopre con un rapido carrello indietro e una gru a salire, movimento analogo ma invertito rispetto a quello che all'inizio isola **Johnny** fra le innumerevoli scrivanie dell'ufficio. Vittima della società, ma soprattutto di se stesso, **Johnny** è il born loser di tanto cinema pessimistico e "democratico". Agiscono, lui e la sua famiglia, sotto gli occhi affettuosi di un regista con eccellente sensibilità visiva, discrete capacità di costruzione narrativa e qualche insospettabile soprassalto di scetticismo che lo rende meno rozzo di quanto i suoi critici (i favorevoli e gli sfavorevoli) pretenderebbero.

Fernaldo Di Giammatteo. 100 film da salvare, Mondadori. 1978



La crisi sul grande schermo. Calo della sale, altro volto della recessione. Ora «si guarda da soli»

Per capire che cos'era il cinema quando c'era la crisi – quell'altra, quella del 1929 – bisogna rispolverare un film di quando la crisi non c'era ancora. **La folla di King Vidor** uscì nel 1928, un anno prima che a Wall Street si verificasse il disastro che sappiamo. Era la storia di un piccolo uomo uguale a tanti altri, al quale il destino sembra sottrarre ogni minima speranza di felicità. **Che cosa gli resta, alla fine? Alla fine gli resta il cinema:** l'ultima volta che vediamo il protagonista è come se lo schermo fosse diventato uno specchio e in quello specchio il pubblico contemplasse se stesso. Il povero sventurato è lì in mezzo e, nonostante tutte le sue tragedie, sta ridendo, probabilmente sollecitato dalle gag di una comica. **Il cinema era illusione (lo è sempre stato, basta saperlo) e, insieme, un paradossale esperimento di comunità.**

Spesso gli spettatori non si limitavano a guardare la pellicola, ma si mettevano anche a cantare sulle note del pianoforte che accompagnava le immagini. Un divertimento semplice, che costava pochi spiccioli, ma impediva di sentirsi soli. Il resto, mediaticamente parlando, lo faceva la radio, che proprio allora prendeva posto in tutte le case. Ne era consapevole il presidente Roosevelt, che con i suoi celebri «*discorsi del caminetto*» infondeva fiducia in un futuro altrimenti incerto. Altri tempi. Altra crisi, appunto. A più di ottant'anni di distanza abbiamo trovato forme di consolazione diverse e, a quanto pare, il cinema non rientra fra queste. Non in Italia, almeno, come suggeriscono le cifre dell'Associazione Nazionale Esercenti Cinema (**Anec**). Lì per lì il saldo sembrerebbe positivo, con 268 schermi in più nel 2012 rispetto al 2003, ma non ci vuole molto per scoprire il trucco: l'incremento, apparente, è effetto della diffusione dei multisala. In realtà i cinema che nell'ultimo decennio hanno chiuso i battenti sono 712. Il resto lo ripetono, con inquietante insistenza, i dati delle ultime settimane: nel nostro Paese al cinema si va sempre meno. Ognuno può dare la spiegazione che vuole e la penuria di sale può avere la sua importanza. Poi c'è l'aumento dei biglietti (molto contenuto rispetto all'inflazione, avverte l'Anec, ma intanto è diminuito il potere d'acquisto), e poi la maggior offerta televisiva, per non parlare della dilagante pirateria informatica. Quello che qui interessa è però l'effetto.

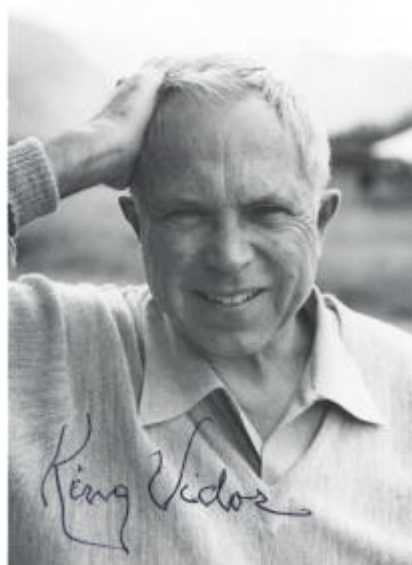
Meno cinema in sala equivale, in definitiva, a più cinema in casa. Il che, spesso, significa più cinema in solitudine. **Vivesse oggi, il protagonista della Folla non si confonderebbe con il popolo dei nickelodeon (i cinema di periferia dove si entrava pagando un nichelino), ma consumerebbe ore e ore di intrattenimento davanti allo schermo di un computer, preferibilmente portatile. Film e non solo, perché nel frattempo le serie televisive hanno acquisito dignità autonoma e i videogiochi, fino a poco tempo fa guardati con supponenza, stanno conquistando posizioni in termini di raffinatezza e complessità.** Il risultato finale è sempre lo stesso ed è straordinariamente simile al controsenso studiato dal politologo **Robert Putnam** nell'ormai classico **Bowling Alone**: anche il bowling, sport "sociale" per eccellenza, è diventato un passatempo da praticare per conto proprio. **L'America del '29 non uscì dalla crisi grazie ai film, per quanto Hollywood non abbia mancato di dare, a modo suo, un contributo non disprezzabile.** Quale ne sia la causa, il rarefarsi delle sale nostro contemporaneo è tuttavia un indizio di insofferenza verso tutto ciò che riguarda la collettività, la condivisione, la passione per il bene comune. Non è il caso di farne un dramma, forse. **Resta il fatto che, dissolta la comunità, quel che rimane è il branco. Il seguito, purtroppo, è sempre un brutto film.**

Alessandro Zaccuri 23 ottobre 2013

King Vidor

8 Febbraio 1894, Galveston, Texas, USA

1 Novembre 1982, Paso Robles, California, USA



È il regista che ha saputo raccontare meglio di altri l'uomo della strada, si è fatto portavoce delle esperienze e delle aspirazioni del popolo americano ed ha realizzato il primo capolavoro del cinema sonoro: **"Alleluja"** (Hallelujah) (1929).

King Vidor nacque nel Texas nel 1896 da una famiglia facoltosa e subito dimostrò che il cinema era la sua strada di vita, infatti a 15 anni, dopo aver visto ben 147 volte **"Ben-Hur"** del 1907 (così assicurò lui stesso quando faceva il proiezionista a Galveston), si fece prestare una macchina da presa e si improvvisò come "l'unico del sud-est del Texas" operatore per notiziari cinematografici.

Si sposò con Florence, un'aspirante attrice e nel 1915 decise di viaggiare per gli Stati Uniti per scoprire nuovi luoghi e persone diverse, ma anche per vedere dove si svolgeva l'azione ovvero Hollywood. Giunto nella mecca della cinematografia il giovane **King** dovette iniziare un duro tirocinio al quale solo la sua tenacia poteva tenerlo saldo. Scrisse infatti 52 sceneggiature, tutte rifiutate tranne una, la quale fu accettata dalla Vitagraph. Una grande occasione gliela propose un giudice, il quale era molto interessato ai problemi dei minori, sulla gioventù travolta e voleva realizzare una serie di film a due bobine.

Tutto questo progetto naufragò a causa del costo elevato e **Vidor** si ritrovò senza lavoro.



Non perdendosi d'animo, decise di sviluppare un'idea che coltivava da tempo, un soggetto sulla Christian Science (Scienza Cristiana) dal titolo **"The Turn in the Road"**. Ad appoggiare questa impresa furono gli stessi teologi, i quali fecero anche da comparse e allestirono anche la scenografia. Il film ebbe un grande successo e fu così che la carriera di King Vidor iniziò la sua lunga marcia di trionfi.

Dopo qualche tempo arrivò il contratto

della **Metro-Goldwyn-Mayer** e il regista realizzò subito nel 1925 **"La grande parata"** (The Big Parade), nella quale mostrò attraverso il personaggio di un malinconico soldato cosa potesse essere la guerra e a quali conclusioni poteva portare un'atrocità simile.

Vidor in questa pellicola ebbe un'idea straordinaria, che mai si era vista prima: creò un intreccio in cui l'epica della guerra si fondeva con l'intimità del povero soldato mandato allo sbaraglio. Il protagonista **John Gilbert** da personaggio di grande amatore fu ridotto dal regista a un qualsiasi soldato e l'attore recitò con grande convinzione questa parte, tanto da essere considerata una delle migliori interpretazioni del cinema muto. Così questa pellicola divenne un successo che consacrò **King Vidor** immediatamente tra i grandi registi degli anni Venti. Con questo box-office inaspettato in casa Mgm fu subito data la possibilità di tornare dietro la macchina da presa e realizzò **"La Bohème"** (La Bohème) nel 1926 con protagonista **Lillian Gish**, ammiratissima dal regista, che seppe anche lei dar il meglio di sé, portando anche questo film al successo. Nel 1928 Vidor notò che l'americano qualsiasi aveva una vera e propria ossessione: la corsa al successo.

Così realizzò **"La folla"** (The Crowd) nel quale il protagonista dapprima corteggia una ragazza, poi la sposa, compra una piccola casa, ma la moglie lo spinge ad un lavoro migliore così si licenzia, trova un nuovo impiego, ma lo perde e non riesce più a trovarne anche uno piccolo. Quest'opera piacque soprattutto per come narra fluidamente una storia così triste e senza via di scampo e, rivista ancor'oggi, non sembra aver perso lo smalto di un tempo.



Nel 1929 arrivò, come detto, il suo primo film sonoro **"Alleluja"** (Hallelujah) nel quale il regista affrontò un tema considerato all'epoca un tabù ovvero la questione dei 'negri'. La storia narra di un raccogliitore di cotone, che dopo un assassinio si pente e diventa predicatore. Fu girato come un muto, difficilmente si sarebbe potuto trasportare un impianto di sonorizzazione nei campi di cotone di Memphis, ma **Vidor** abilmente tolse quella noiosa staticità che sarebbe stata usata nei primi film sonori, cos' nel 1929 il regista seppe usare questa nuova tecnica con molta abilità, meglio di chiunque altro, così risultò arduo inserire il filmato fatto in esterni con il registrato in studio e pare che al montatore venne un esaurimento nervoso. Questo film risultò un grande capolavoro e così lo definì Vidor:

"Era il ricordo di un'epoca. In seguito, la gente di colore ha fatto progressi enormi,

ma questo film narra com'erano i negri allora. In esso non vi è nulla che non si riallacci alla mia personale esperienza nel Texas....Ancora prima dell'avvento del sonoro avevo cercato, a diverse riprese, di convincere la Mgm a realizzare un film che parlasse della gente di colore, ma la casa cinematografica l'aveva sempre rifiutato. Nel 1928 mi recai in Europa e, seduto in un caffè di Parigi leggendo un giornale, appresi che tutti i film sarebbero stati sonori. Mi imbarcai sul primo piroscafo perché avevo compreso che era giunto il momento di realizzare "Alleluja". Feci tappa a New York per far visita a Nicholas Schenck, presidente della Loew's Inc. e massimo esponente della Mgm. Si dimostrò scettico, riluttante e gli dichiarai allora che avrei realizzato il film gratuitamente, mettendo il mio compenso nel budget del film. "D'accordo – disse alla fine Schenck – se è questa la via che intendi percorrere, ti lascerò fare il tuo film su quei bastardi...". Questo, capite, era il suo atteggiamento".

Nel 1931 un altro capolavoro viene messo in opera da Vidor, **"il campione"** (The Champ), la cui storia narra di un pugile in declino, perfettamente interpretato da **Wallace Beery**, e di suo figlio (**Jackie Cooper**). Con abilità il regista lasciò ogni tipo di artificio per dar spazio ad uno stile scarno, mostrando le tensioni della vita appassionando lo spettatore di ogni età. Nel 1934, il regista mise in scena un film, di cui raramente se ne parlò all'epoca e ancor'oggi non è ancora stato rivalutato, ma che è entrato nella storia del cinema: **"Nostro pane quotidiano"** (Our Daily Bread). Opera nella quale si viene a parlare di un uomo che scopre un torrente su di una montagna e insegna alla comunità a portare l'acqua ai campi. Per **Vidor** fu un'impresa realizzarlo, per i due motivi sopra elencati e soprattutto perché non trovava denaro per finanziarlo. Raccontò una volta:

"Lessi su una rivista un articolo che parlava del blocco dei crediti agli agricoltori, di ritorno allo scambio in natura, e me ne servii come base per il copione. Le case cinematografiche erano trincerate dietro a film ricchi di glamour e le banche precludevano qualsiasi tipo di agevolazioni proprio ai contadini proprietari delle fattorie di cui parlavo nel film; il mio progetto venne respinto. Ero amico di Chaplin, che mi assicurò che se fossi riuscito a trovare i fondi per realizzare il film avrei potuto distribuirlo attraverso la United Artists. Offrì in garanzia il denaro liquido di cui disponevo e le mie proprietà immobiliari e presi a prestito il denaro da un ente specializzato in finanziamenti per il cinema".

Alla fine di questa operazione il film, grazie anche ad una regia magistrale e un montaggio perfetto andò fortunatamente bene e permise a **Vidor** di rimanere sulla cresta dell'onda ancora per molto tempo.



"La cittadella" (The Citadel), 1938, fu un ennesimo successo commerciale realizzato in Inghilterra, mostrava la storia di un medico alle prese con la corruzione di

ricchi e poveri. La professione del medico venne descritta con molta cura e realismo dal regista che cercò anche di esprimere le sue credenze religiose e le sue idee politiche.

Nel 1944 fu la volta di **“L'uomo venuto da lontano”** (an American Romance) nel quale **Vidor** mostra un altro dei suoi temi dopo 'la guerra', 'il grano' questa volta fu 'l'acciaio'. Mise in scena la vita di un uomo che, pur divenendo il direttore di un acciaieria, era pronto a farsi umile e ad aiutare i suoi operai.

Disse:

“Desideravo mostrare come un uomo può diventare il capitano di un'industria ed essere ancora capace di indossare una tuta e di procedere alla riparazione di una macchina quando è guasta”.

Alla **Mgm** non piacque molto e la censura ne tagliò alcune scene che a detta dello stesso regista danneggiarono fortemente il contenuto.

“Duello al sole” (Duel in the Sun) del 1946 fu un grande western epico e romantico con degli eccessi anche erotici per l'epoca, il film ebbe delle difficoltà in quando **Vidor** si scontrò più volte con il mega-produttore **David O.Selznick**, che a sua volta ingaggiò il regista **William Dieterle** per rifare alcune scene, ma tuttavia il film non cambiò l'aspetto vidoriano che il regista aveva dato sin dall'inizio.

Intanto **Vidor** maturò l'idea di riproporre le tematiche realizzate in “L'uomo venuto da lontano” e fece così il film **“La fonte meravigliosa”** (The Fountainhead), 1949 tratto dal romanzo di Ayn Rand, in cui si narra la vita di un architetto idealista, perfettamente interpretato da **Gary Cooper**, che si scontra con il mondo degli affari.

Disse a proposito il regista:

“Quando realizzai il film ritenevo che il gesto dell'eroe, che fa saltare in aria un edificio perché costruito in modo diverso da come lo aveva progettato, fosse esagerato. Oggi non ne sono più tanto sicuro. Il fatto è che oggi posso rivedere alcuni miei vecchi film e se contengono un compromesso me ne rendo conto. Ciò appare evidente come una cicatrice, di qualunque cosa si tratti: compromessi nel cast, nel soggetto, nel budget...erano i tempi in cui non potevo fare quello che invece sapevo che andava fatto”.



Questo film insieme con lo splendido **“Passaggio a Nord-Ovest”** ('Northwest Passage' (Book I -- Rogers' Rangers) (1940) con protagonista un eccellente **Spencer Tracy** che deve condurre un gruppo di rangers a distruggere un villaggio di indiani, lottando prima con le impervietà e la natura ostile dei luoghi. Vennero considerati “film fascisti” perché mostravano con forza il credo individualista, ma è invece soltanto l'abilità del regista nel mostrare la concretezza dell'essere umano.

La sua carriera si concludeva con due kolossal **“Guerra e pace”** (War and Peace) del 1956 e **“Salomone e la regina di Saba”** del 1959. Si ritirò nel suo ranch a Paso Robles in California, pensò a lungo ad un altro possibile film:

“narra di un uomo, un regista cinematografico che raggiunge la notorietà a Hollywood, ma non desidera continuare a realizzare film che non esprimano le sue idee e i suoi sentimenti. Sentendosi responsabile nei confronti del suo pubblico, smette di lavorare e ritorna nella sua cittadina natale. La maggior parte del film ruota intorno alla ricerca dell'anima, dell'integrità. Girerò gran parte del film nel mio ranch, perché le fattorie e i ranch sono sempre stati le mie ambientazioni preferite. Sono stato spesso burlato per aver fatto figurare un aratro in ogni film che realizzavo; in realtà credo che un aratro che smuove la terra rappresenti un nuovo ciclo di vita, una nuova generazione che continua...Per me un aratro ha molti significati e forse questo è il motivo che mi ha spinto a vivere in un ranch”.

Questa idea di realizzare una nuova opera non avvenne mai e il progetto fu incompiuto a causa della morte del regista. King Vidor seppe vedere bene come la vita sia un ciclo senza sosta il cui protagonista è l'uomo capace di lottare contro ogni avversità e lui stesso ne dimostrò questa abilità perché in cinquant'anni riuscì a lottare con il feroce sistema hollywoodiano realizzando capolavori con grandi attori e attrici, senza scendere mai a compromessi, fu da un certo punto di vista un vero e proprio funambolo capace di mantenersi in equilibrio tra le sue idee e le leggi di produzione con coraggio e impegno senza precedenti.