

## Un grande individualista a Hollywood. Il cinema di King Vidor. Berlinale 2020. 70° Internationale Filmfestspiele Berlin

Cinzia Cattin\*

Pubblicato: 30 luglio 2020

*...I'm a typically American guy, therefore the subjects I worked on were good American subjects*  
(Dowd and Shepard 1988: 293)

La retrospettiva di quest'anno alla Berlinale, a differenza degli anni passati in cui presentava temi di ampio respiro, si concentra su un unico autore, un regista hollywoodiano: King Vidor. Grande nome del cinema americano, i cui film hanno fatto la storia di Hollywood e degli *Studios*, iniziando a lavorare da giovane regista ancora nel periodo muto, e continuando fino agli anni Sessanta, Vidor è fra i pionieri che hanno saputo adattarsi via via alle evoluzioni tecniche avvenute nel corso della storia del cinema. Già nei suoi film muti esegue sperimentazioni sul ritmo con l'utilizzo di un metronomo per realizzare alcune scene chiavi. È tra i primi a utilizzare il sonoro, ma anche formati impegnativi come il 70 mm, e ha magistralmente realizzato film sia in bianco e nero, sia nei colori del Technicolor. Negli anni d'oro di Hollywood riesce a destreggiarsi fra produttori egocentrici e tiranni e attori più o meno capricciosi. Questa sua qualità camaleontica (Durgnat 1994), forse l'aspetto che meno è piaciuto alla critica europea, da sempre più legata alle teorie degli autori di quella americana, probabilmente gli permette di adattarsi a dirigere generi cinematografici fra loro molto diversi, nei quali si riesce a intravedere lo sforzo di mantenere uno stile personale, seppur a volte nascosto da scelte volute dalla produzione. Proprio i film più caratteristici e realizzati in maggiore libertà sono anche i suoi film più autorevoli, ancor oggi considerati dei capolavori, che più ci appassionano e convincono: *The Big Parade*, *The Crowd*, *Our Daily Bread*, *The Fountainhead*, *Ruby Gentry*. Difficile capire quanto siano veramente vidoriani tutti i film che portano il nome di King Vidor nei titoli di testa, e quindi districarsi fra tutte le collaborazioni scelte o imposte dai produttori. In tutte le sue opere di regia, molte delle quali adattate da opere letterarie, Vidor riesce a reinterpretare il soggetto, tanto da aggiungerci qualcosa della sua esperienza personale e rendendole quindi per certi versi autobiografiche. Anche un film come *Japanese War Bride*, totalmente misconosciuto dal regista a posteriori, è nel contenuto molto vicino a tematiche da lui già trattate in altri film precedenti.

Nato a Galveston, nella baia di Houston in Texas nel 1884, vive l'infanzia in un ambiente stimolante e cosmopolita: grazie al commercio del cotone la città era gremita d'immigrati europei di prima e seconda generazione (il suo stesso nonno era emigrato dall'Ungheria) e anche la comunità afro-americana era molto presente. Il suo interesse per la fotografia lo avvicina molto giovane ai primi fenomeni di 'fotografia in movimento' che si andavano facendo strada anche fuori dalle grandi città e inizia presto a girare *newsreels* per la *Mutual Weekly*.

---

\* Deutsche Kinemathek Museum für Film und Fernsehen (DE); ✉ [ccattin@deutsche-kinemathek.de](mailto:ccattin@deutsche-kinemathek.de)

Si specializza nel filmare eventi locali e questo lo indirizza fin da subito verso un approccio alla macchina da presa specificatamente documentario.

Trasferitosi in California, inizia a lavorare come autore di testi per la Universal e riesce a girare dei cortometraggi: per lo più documentari pedagogici sui giovani e la strada. Questa esperienza lo segna profondamente, permettendogli di 'comprendere le qualità umane del cinema e la sua capacità di raccontare storie di grande umanità' (Dowd and Shepard 1988: 14). Uno di questi brevi lavori, *Bud's Recruit* (1918), l'unico conservato di dieci cortometraggi girati, è il più datato fra quelli presentati alla Berlinale. Il film, siamo all'inizio della Prima guerra mondiale, ha per protagonisti quasi solo ragazzini nei loro giochi di soldati e guerra. Uno di loro, Bud, troppo giovane per arruolarsi, adotta uno stratagemma per far reclutare il fratello maggiore Reggie che, al contrario di Bud, non ne vuole sapere di partire per la guerra. Sul tema dell'arruolamento militare Vidor tornerà qualche anno dopo con un incipit simile nel film pacifista *The Big Parade*.

Sarà l'ammirazione per il cinema di D. W. Griffith a influenzare i suoi primi lungometraggi che, in parte prodotti autonomamente, ne riprendono l'impronta epica, le atmosfere e in particolar modo il ritmo. Quest'ultimo avrà sempre un ruolo di primo piano in tutti i film, non solo muti, di Vidor.

Solo verso la metà degli anni Venti, già sotto contratto alla MGM, la regia di King Vidor si allontana lentamente dall'influsso griffithiano per sperimentare le novità introdotte dalla cinematografia europea e unirle alla poesia espressiva della pantomima di Charlie Chaplin.

Del primo periodo muto la Berlinale presenta *The Other Half* (*L'altra metà*, 1919), *The Sky Pilot* (1921), *The Real Adventure* (*La vera avventura*, 1922), *Wine of Youth* (*Il vino della giovinezza*, 1924).

*The Other Half* è uno dei film che Vidor realizza con l'eccentrica attrice ZaSu Pitts, da lui scoperta ma meglio conosciuta per il suo ruolo da protagonista in *Greed* (*Rapacità*, regia di Eric von Stroheim, 1924). Il film, come molti di questa fase, risente delle teorie spirituali divulgate dal movimento del Christian Science, di cui Vidor era discepolo. Il tema religioso è centrale anche nel western *The Sky Pilot* (1921). Il *pilota del cielo* non è altri che il giovane predicatore Arthur Wellington Moore che, pieno di buoni ideali, si avventura nel selvaggio West per portare la parola di Dio al suo prossimo. Al principio, la comunità alla quale viene assegnato, capeggiata dal bullo Bill Hendricks, non lo prende molto seriamente, non ritenendolo un 'vero uomo'. Proprio l'amicizia con Bill aiuta il sacerdote ad integrarsi e a diventare uno di loro lavorando come cowboy nel ranch del colonnello Ashley, tanto che gli altri cowboy gli costruiscono un edificio da adibire a chiesa. Già l'originalità del soggetto lo rende un western atipico.

In *The Real Adventure* (*La vera avventura*, 1922) Rose (Florence Vidor), stanca di fare da moglie al marito avvocato, decide di emanciparsi per dimostrare a lui, e a sé stessa, le proprie abilità. Divenuta un'affermata costumista di Broadway, potrà tornare alla vita di moglie, dare un figlio al marito e quindi riprendere il suo ruolo nella famiglia tradizionale. Purtroppo, il film è pervenuto ai nostri giorni in una forma frammentaria.

È importante rilevare come già in questi primi lavori King Vidor utilizzi in modo molto personale temi, anche solo accennati, e scene, con dei connotati specifici, che saranno poi rielaborati e riproposti nei film successivi. Essi sono per Vidor alla stregua di piccole aggiunte personali cui il regista tiene particolarmente per riuscire a dare non solo umanità e individualità ai personaggi, ma anche a mantenere così un suo stile personale grazie a minime variazioni sulle scelte di regia. Questa potrebbe sembrare una libertà da poco per un regista hollywoodiano, ma era invece, a saperla ben sfruttare, un buon compromesso per riuscire a mantenere un proprio 'marchio' all'interno di produzioni definite già a priori.

Per lavorare negli *Studios*, dove il lavoro era organizzato, controllato e parcellizzato in modo autoritario dalla produzione, fosse questa MGM, Warner o Paramount, il regista doveva sempre sottostare alle decisioni del produttore, che fosse Irving Thalberg, Luis B. Mayer, Samuel Goldwyn o David O. Selznick, altrimenti (come successe a Vidor per *Duel in the Sun*) anche se avesse abbandonato il set, il film sarebbe stato comunque montato e distribuito come voleva il produttore e senza il benessere del regista.

Ecco quindi il ritornare di *leitmotiv*, sia nel contenuto, che nell'estetica, in film anche diversi tra loro. Il tema dell'amicizia fra classi sociali è presente in *The Other Half* ma ritorna ampiamente rielaborato in *The Big Parade*, interagisce nelle relazioni extra-matrimoniali di *Cynara* e anche in quelle matrimoniali in *Stella Dallas* e in *Ruby Gentry*.

La parabola della vita di un individuo, l'uomo medio celebrato in *The Crowd*, era già presente in *The Big Parade*: non è forse James il soldato semplice senza aspirazioni per eccellenza? E Harry in *H.M. Pulham, Esq.* potrebbe essere una versione moderna del John Sims in *The Crowd*; lo è sicuramente il protagonista di *Our Daily Bread*, che Vidor chiama appunto nuovamente John Sims.

Molti sono i motivi autobiografici di cui Vidor si serve quando gira *The Fountainhead*: il palazzo che l'architetto Howard Roark (Gary Cooper) fa saltare in aria ricorda molto l'abbandono del set durante le riprese di *Duel in the Sun* da parte del regista. Sono molti gli spunti personali anche nei film che parlano di storie d'immigrazione: *An American Romance*, *Street Scene*, *Japanese War Bride*; richiamano alla sua esperienza personale anche i film sul matrimonio: *Real Adventure*, *Cynara*, *The Wedding Night*; i drammi sulla separazione *Stella Dallas* e *The Champ*; l'esperienza lavorativa agli *Studios* nelle autocitazioni di cui è ricco *Show People*.

Anche dal punto di vista formale Vidor riesce a imporsi con alcune scelte che si allontanano dall'estetica generalista della casa di produzione. Già nell'uso di ombre in *The Crowd*, come pure in *Hallelujah!* si distanzia dall'uso della luce diffusa imposto dalla produzione MGM. L'interesse per la pittura nasce con i primi film girati in Technicolor, e senza dubbio non è casuale la scelta di un soggetto come il romanzo *Northwest Passage* per la prima esperienza con questa nuova tecnica, perché il protagonista è proprio un aspirante artista. Il disegnatore Langdon Towner (Robert Young) intraprende il viaggio nel selvaggio Nord più per curiosità e interesse per i soggetti indiani che non per aspirazioni patriottiche. L'uso, se non quasi l'abuso, di filtri rossi in certe scene di *Duel in the Sun*, riesce quasi a cancellare tutti gli altri colori. Nemmeno *An American Romance* è estraneo ad un impiego estremamente vivace della tavolozza. Mentre la gamma di colori Technicolor utilizzata per *War and Peace* è studiata quasi a dividere il film in due parti: colori vivaci e saturi per le divise e i vestiti nella prima-memorabili le scene di festa e il ballo -; colori grigi e pesanti per l'inverno e le scene di guerra nella seconda.

Fra i film di King Vidor non poteva mancare poi il genere western. Anche se possiamo parlare di western atipici, poiché sfruttano il genere come terreno e sfondo paesaggistico per creare melodrammi, stravolgendolo per focalizzare l'interesse sul dramma stesso. Già in *The Sky Pilot* abbiamo rinvenuto messaggi morali, per *Billy the Kid* l'interesse sarà soprattutto paesaggistico ed epico, la chiave melodrammatica dominerà in *Duel in the Sun*, sarà il background per la redenzione dei due banditi in *The Texas Rangers*, e continuerà nella variazione dell'eroe solitario di *The Man Without a Star*. Anche il western vidoriano sottostà a dei *leitmotiv* che ritroviamo ripetutamente: l'immane ranch, la prova di autoaffermazione del protagonista, il furto della mandria, il filo spinato per recintare le tenute e immancabilmente la donna da conquistare.

Elemento ricorrente e simbolico in tutti (o quasi) i film western di Vidor, e che quindi necessita di approfondimento, è proprio il filo spinato, che delimita i confini delle praterie e delle proprietà dei ranch. La sua recisione simboleggia sempre l'inizio dei guai, come in *Texas Rangers*; il suo sconfinamento, che emerge ancor più marcato in *Duel in the Sun* dalla linea segnata da cavalleria e cowboy, decide la separazione per sempre fra padre e figlio. Il tranciare il filo spinato comporta lo stravolgimento del corso degli eventi, il conflitto, anche in *Man Without a Star*. In quest'ultimo film poi il protagonista è affetto da una vera e propria fobia per questo pezzo di metallo.



*Duel in the Sun* <https://www.youtube.com/watch?v=50Lr8MSqkJs>

Il film che rende Vidor conosciuto al grande pubblico è *The Big Parade* (*La grande parata*, 1925), una storia d'amore fra il soldato americano Jim e la contadina francese Melisande sullo sfondo di una Francia in piena prima guerra mondiale. Un film muto che parla attraverso i gesti e l'espressività del viso degli attori John Gilbert

e Renée Adorée, ma anche un aperto omaggio all'arte mimica di Chaplin. La pantomima e la gestualità sono più che mai necessarie nelle scene dei loro incontri, poiché sostituiscono la mancanza di una lingua comune ai due protagonisti. I dialoghi delle didascalie aumentano la comicità delle altrui, ovviamente non capite, interpretazioni. La stessa gestualità è in seguito usata in chiave drammatica nella scena sul campo di battaglia dove, nella buca del terreno causata da una bomba, Jim accende l'ultima sigaretta per un nemico in punto di morte. È il primo film in cui Vidor introduce l'uso del metronomo per girare alcune delle scene, come la partenza delle truppe per il fronte, il momento dell'addio fra i protagonisti. L'idea di dare un ritmo alle riprese e alle scene di movimento viene da Griffith, ma Vidor la sviluppa in quella che lui chiama *silent music* (Moulet and Delahaye, 1994: 143). Non dobbiamo dimenticare che sul set dei film nel periodo muto l'uso della musica era prassi molto ricorrente per creare la giusta atmosfera durante le riprese. King Vidor continuerà a usare il metronomo, come anche altri trucchi di cui si era equipaggiato nel muto, per rendere delle scene particolarmente efficaci ed espressive anche in seguito, nonostante l'avvento del sonoro. Basti ricordare le prime scene introduttive al film *H.M.Pulham, Esq.* con il tic-tac dell'orologio a ritmare l'inizio giornata di Harry Puhlam. Il film che rende Vidor conosciuto al grande pubblico è *The Big Parade* (*La grande parata*, 1925), una storia d'amore fra il soldato americano Jim e la contadina francese Melisande sullo sfondo di una Francia in piena prima guerra mondiale. Un film muto che parla attraverso i gesti e l'espressività del viso degli attori John Gilbert e Renée Adorée, ma anche un aperto omaggio all'arte mimica di Chaplin. La pantomima e la gestualità sono più che mai necessarie nelle scene dei loro incontri, poiché sostituiscono la mancanza di una lingua comune ai due protagonisti. I dialoghi delle didascalie aumentano la comicità delle altrui, ovviamente non capite, interpretazioni. La stessa gestualità è in seguito usata in chiave drammatica nella scena sul campo di battaglia dove, nella buca del terreno causata da una bomba, Jim accende l'ultima sigaretta per un nemico in punto di morte. È il primo film in cui Vidor introduce l'uso del metronomo per girare alcune delle scene, come la partenza delle truppe per il fronte, il momento dell'addio fra i protagonisti. L'idea di dare un ritmo alle riprese e alle scene di movimento viene da Griffith, ma Vidor la sviluppa in quella che lui chiama *silent music* (Moulet and Delahaye, 1994: 143). Non dobbiamo dimenticare che sul set dei film nel periodo muto l'uso della musica era prassi molto ricorrente per creare la giusta atmosfera durante le riprese. King Vidor continuerà a usare il metronomo, come anche altri trucchi di cui si era equipaggiato nel muto, per rendere delle scene particolarmente efficaci ed espressive anche in seguito, nonostante l'avvento del sonoro. Basti ricordare le prime scene introduttive al film *H.M.Pulham, Esq.* con il tic-tac dell'orologio a ritmare l'inizio giornata di Harry Puhlam.

Un anno dopo il successo di *The Big Parade*, esce *La Bohème* (1926) ispirato all'opera di Puccini. Uno splendido melodramma con ancora protagonista l'attore John Gilbert, che interpreta Rodolfo, insieme all'attrice che Vidor aveva ammirato in tanti film di Griffith, Lilian Gish, nella parte della sofferente e delicata Mimì. Indimenticabili la scena del pic-nic nel prato e la tristissima morte di Mimì. Dello stesso anno è l'altro film in costume con John Gilbert, *Bardelys the Magnificent* (*Bardelys il magnifico*, 1926). Memorabile la scena d'amore sulla barca ondeggiante fra i rami di salice, le cui fronde, invadendo lo schermo, creano un ritmo cadenzato di chiaroscuri.

È con il film *The Crowd* (*La folla*, 1928) che Vidor crea il suo 'capolavoro del quotidiano' (Moulet 1994). Già lo citava Cesare Pavese come il film che gli aveva dato la *scossa* per leggere i primi libri di Dos Passos, poiché girava voce che King Vidor si fosse ispirato al romanzo *Manhattan Transfer* (Pavese 1997: 115-116). *The Crowd* si allontana dalle atmosfere di Griffith per avvicinarsi alle stilizzazioni dell'espressionismo tedesco e alle avanguardie del cinema europeo, sia nell'uso di ombre che d'inquadrature inusuali. Scelte stilistiche care a Vidor e riprese periodicamente negli anni successivi. Uno degli esempi più lampanti è sicuramente *The Fountainhead*.

*The Crowd* racconta la storia di John Sims, tipico americano medio con un sogno nel cassetto: diventare qualcuno. E questo farà tutta la vita, aspettare l'occasione d'oro. Soltanto che la vita nel frattempo scorre: muore la figlioletta, lui perde il lavoro e la grande opportunità si esaurisce con uno slogan pubblicitario che John aveva ideato ancora giovane, senza quasi pensarci. È una fotografia innovatrice – piena più di ombre che di luci, piani diagonali, linee oblique, piani sequenza azzardati – quella che rende questo film fra i più sperimentali ed espressionisti del tardo cinema muto americano. Vidor introduce anche degli elementi documentari di particolare rilievo, che faranno di questo film un riferimento importante per le correnti realiste degli anni successivi.



*The Crowd* <https://www.arte.tv/de/videos/023149-000-A/ein-mensch-der-masse/>

L'anno che segna la nascita del film sonoro vede uscire due produzioni mute MGM di grande successo firmate King Vidor. Entrambe segnano l'apice espressivo della commedia americana e contemporaneamente una riflessione sul genere della *slapstick* di Mack Sennett. In entrambe recita l'attrice Marion Davies, grande amica di Charlie Chaplin. Nel primo, *The Patsy* (*Fascino biondo*, 1928), la Davies, conosciuta per le imitazioni di altre dive del cinema, si diverte in una scena a trasformarsi nell'elegante donna di mondo Mae Murray, nell'innocente e triste Lilian Gish e nella seducente avventuriera Pola Negri.

Dello stesso anno, *Show People* (*Maschere di celluloide*, 1928) è uno specchio satirico della Hollywood dei grandi *Studios*, la 'fabbrica dei sogni'. L'attrice Peggy Pepper (Marion Davies) arriva a Hollywood per fare carriera come attrice drammatica, ma si ritrova *star* comica e, contro il suo volere, imbattibile nel ricevere torte in faccia. Anche qui rimangono impresse alcune scene indimenticabili, come la grande tavola imbandita con tantissime star del muto della MGM. Solo per citarne alcuni, John Gilbert, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, William S. Hart, Mary Pickford e Gloria Swanson. Inoltre, lo stesso Vidor non solo appare nella parte di regista, ma si autocita nella scena dell'abbraccio fra i due innamorati, tratta dal suo film di successo *The Big Parade*.

King Vidor ha raggiunto nei suoi tardi film muti un'espressività di qualità paragonabile a quella di Charlie Chaplin. Pur non continuando a girare film muti in controtendenza come il suo collega e amico, si concederà di usare però, anche nel sonoro, escamotage e trucchi particolarmente espressivi adottati già nel muto, e di lasciare sequenze particolarmente lunghe parlare idealmente con la sola musica, com'era tipico del cinema muto (Dowd and Shepard 1988: 165).

Per il suo primo film sonoro Vidor si lascia letteralmente trascinare dalla musica degli *spirituals* e produce un film tutto suo. Da lungo tempo aveva accarezzato il desiderio di dedicare un film alla comunità afroamericana, che aveva avuto modo di frequentare negli anni della sua giovinezza vissuta sulla costa del Texas. Il progetto si realizza nel film *Hallelujah!* (*Alleluja!*, 1929) con un cast di attori, per la maggior parte non professionisti, di colore.



*Hallelujah!* <https://www.youtube.com/watch?v=oaOWHs5YD-U>

L'eccezionalità di *Hallelujah!* sta nell'essere il primo film girato da una *major* di Hollywood con un cast di soli attori afroamericani. Il film non ha niente a che fare con il *race cinema* di Oscar Micheaux, che ritrae la comunità afroamericana di classe media e i problemi razziali insiti nella società americana degli anni Trenta. Vidor realizza il suo primo film sonoro come un musical su una comunità nera del Sud ancora dedita alla raccolta del cotone a mezzadria (il film è girato in Tennessee e Arkansas). Audace alla sua uscita nei cinema – il film ricevette molti elogi dalla critica e fu un successo anche nei cinematografi per soli afroamericani –, a vederlo oggi, quasi un secolo dopo, riesce ciononostante, a dare un'immagine abbastanza stereotipata della vita degli afroamericani del tempo. Vidor traspone sullo schermo i suoi ricordi d'infanzia nel Texas e la sua visione di una comunità nera felicemente dedita al lavoro nei campi, alla musica spiritual, alla danza e alla religione, intesa come estasi di anima e corpo. Insomma, una visione naïve e alquanto bucolica, decisamente poco legata alla realtà. Certo anche questo film, come molti di quelli vidoriani, non è estraneo a un certo simbolismo visivo legato alle teorie religiose del regista. Basti pensare alla campagna opposta alla città vista come luogo di perdizione. In seno alla famiglia, Zeke vive una vita incontaminata dove ancora ha il controllo dei suoi istinti sessuali. L'incontro di Zeke con Chick, che insieme al suo amico Hot Shot incarna il male dei night club e del gioco, lo sradica dal paradiso in cui era vissuto e lo conduce alla perdizione.

Vidor lo definisce un film di movimento, come lo è anche la musica *spirituals*. Unica canzone composta appositamente per il film è *'Waiting at the End of the Road'* di Irving Berlin (Dowd and Shepard 1988: 103). I dialoghi seguono ancora il metodo di scrittura per film muto e quindi sono pochi e brevi passaggi di battute. L'attenzione è tutta concentrata sulla musica, pioniera del suono.

È da questo primo film sonoro che l'uso della luce e delle riprese cambia. Con il sonoro non è più necessario vedere frontalmente chi parla e nemmeno il viso e la bocca devono essere ben illuminati: voce e dialoghi sono sufficienti. Ora i protagonisti possono essere ripresi da dietro le spalle o lasciati in ombra, in modo da creare più atmosfera. Una libertà stilistica che Vidor porterà all'estremo in *The Fountainhead*, dove, nelle scene iniziali del film, intravediamo solo l'ombra scura – per di più di spalle – del protagonista, e se visto frontalmente, la cui testa, anche se visto frontalmente, rimane ancora in ombra, mentre il busto è illuminato da una fonte esterna.

Per il film successivo, *Billy the Kid* (1930), Vidor ci porta nel mitico ed epico Far West. Questa volta il suo interesse per la fotografia lo induce a sperimentare il grande formato, i 70 mm, per le magnifiche panoramiche del Gran Canyon, le praterie e l'immensa grotta dove si rifugia Billy the Kid da ricercato, in riprese che ancora oggi stupiscono per la loro bellezza.

*Street Scene* (*Scena di strada*, 1931), tratto da un dramma teatrale di Elmer Rice, ci presenta il microcosmo di un'affollata palazzina, le interazioni fra inquilini sul portone d'accesso in una calda estate newyorkese. Anche questo film, come i due precedenti, si può definire una sperimentazione, che si concentra sul movimento della macchina da presa e sul sonoro. Vidor utilizza trucchi e tecniche appresi nel periodo muto per rendere più intensa l'atmosfera scenica e accentuare la resa mimica di gesti ed espressioni. Per esempio la carrellata di persone appena sveglie alle finestre o la reiterazione per eccesso di sguardi spaventati dopo gli spari, sono definitivamente tecniche del muto. Il film è anche un tentativo di usare con fantasia e immaginazione le possibilità del suono, colonna sonora e presa diretta, per rendere l'atmosfera di una strada di New York con le sue storie d'immigrazione negli anni Trenta.

Sulla scia della popolarità di film con bambini (*The Kid*, regia di Charlie Chaplin, 1921), Vidor gira *The Champ* (*Il campione*, 1931), un film sulla struggente storia di un ex pugile alcolizzato e senza un soldo, detto *The Champ* (Wallance Beery, che vinse l'Oscar per questa interpretazione), e suo figlio Dink (Jackie Cooper). Un'opera strappalacrime che fu per lungo tempo un grande successo di pubblico.

Qualche anno dopo Vidor riprende lo stesso soggetto in una versione al femminile in *Stella Dallas*, la storia di una tormentata e complessa relazione d'amore fra madre e figlia.

Il film *Our Daily Bread* (*Nostro pane quotidiano*, 1934) è una continuazione ideale di *The Crowd* e un progetto importante per King Vidor negli anni della Grande Depressione. La difficile situazione economica delle campagne americane stava a cuore al regista, tanto da impegnarlo personalmente nella produzione del film. Alla folla disordinata e ostile del finale di *The Crowd* è contrapposta la vita comunitaria della cooperativa; alla lotta del singolo per la sopravvivenza nella città, il lavoro comunitario necessario alla gestione delle campagne. Per realizzare l'importante scena finale, quella della costruzione del canale d'acqua che serve per irrigare i campi,

Vidor torna a utilizzare il metronomo per stabilire un ritmo in crescendo e sfruttare al meglio, come nel muto, le possibilità musicali della colonna sonora.

Il film è da intendere come omaggio alla forza lavoro americana in un sofferto periodo storico. Sono anni di grandi tensioni quelli della Grande Depressione e del New Deal, e Hollywood vuol mandare segnali di ottimismo nelle sale cinematografiche; anche il cinema di Vidor segue questa tendenza generale, richiamando alla responsabilità civile e individuale, oppure tendendo a un patriottismo epico, che rievoca i grandi eventi della storia americana.

Predecessore del meglio conosciuto *Gone With The Wind* (regia di Victor Fleming, 1939) e messo in ombra dal grande successo di quest'ultimo, il film *So Red the Rose (La rosa del Sud, 1935)* è un dramma sulla guerra civile americana. Il conflitto fra pacifismo, identificato nella figura del cugino Duncan Bedford, e il tradizionalismo schiavista e buonista di Malcolm Bedford, proprietario della piantagione di cotone, trova terreno fertile per un nuovo patriottismo liberale in Valette Bedford, la figlia di quest'ultimo. Il film si riallaccia alla musicalità e coralità di *Hallelujah!* sia per le scene di massa, dove gli schiavi cantano alla partenza del padrone Bedford, sia per l'utilizzo della stessa identica sequenza iniziale di *Hallelujah!*, quella della raccolta del cotone.

Vidor rimane su tematiche regionaliste girando subito dopo *The Texas Rangers (I cavalieri del Texas, 1936)*, nel quale due banditi della prateria si trasformano in paladini della giustizia e dell'ordine entrando a far parte dei *rangers*, un corpo di cowboy volontari che proteggono la sicurezza dei coloni americani dagli attacchi indiani e dalle scorribande dei fuorilegge. Un western quindi volutamente orientato verso lo spirito patriottico che ritroviamo qualche anno più tardi nel film *Northwest Passage (Passaggio a Nord-Ovest, 1940)*. I due lavori possono essere messi sullo stesso piano, per quanto riguarda la rappresentazione degli indiani, o meglio la loro mancata caratterizzazione. Mancano volutamente di profilo psicologico, sono solamente pedine che si muovono. La loro ferocia verso i coloni è il motivo della trasformazione dei banditi o dei *rangers* in coraggiosi eroi. La guerra agli indiani è quindi permessa e ben giustificata.

Primo film in Technicolor di Vidor, *Northwest Passage* rimane un film incompleto perché, nonostante la volontà del regista, la seconda parte non fu mai girata. Con Spencer Tracy nel ruolo del maggiore Richard Rogers ritroviamo i *rangers* del Nord nella lotta per l'indipendenza contro i francesi. Rimane sicuramente il film più violento di King Vidor.

Fra film patriottici e western Vidor continua a girare anche commedie, come la divertente e leggera *The Wedding Night (Notte di nozze, 1935)* ispirata alla vita di Francis Scott Fitzgerald, e immancabilmente anche a quella dello stesso regista. Racconta l'incontro fortuito fra lo scrittore newyorkese (Gary Cooper) e la fiera figlia di un immigrato polacco, che porta ad una storia d'amore, e alla scrittura di un romanzo, e si conclude con un matrimonio. Anche qui sono contrapposti fra loro temi quali l'ambiente snob cittadino e la semplicità della campagna, le tradizioni degli immigrati e il *savoir-vivre* americano.

Con una riappacificazione fra marito e moglie si conclude invece il tradimento in *Cynara (Infedele, 1932)*; nonostante il lieto fine rimane l'amaro in bocca a causa del suicidio della giovane Doris, sedotta e abbandonata alla fine dell'avventura amorosa.

Un dramma sulle relazioni di classe è il film *Stella Dallas (Amore sublime, 1937)*. La bravissima Barbara Stanwick interpreta Stella, una ragazza di umili condizioni che riesce a migliorare la sua posizione nella scala sociale sposando un ricco manager. L'infatuazione iniziale si rivela insufficiente a superare le differenze di classe e di educazione fra i due, soprattutto dopo la nascita della figlia. Le conseguenze sono tragiche per Stella, costretta a rinunciare al suo amore materno per il bene della figlia e permetterle quella salita sociale che a lei non è riuscita fino in fondo. Sarà inoltre costretta ad accettare una parte sconveniente, impostale dalla società.

In *The Citadel (La cittadella, 1938)*, tratto dal libro di A.J. Cronin, Vidor riprende il realismo sociale di *Our Daily Bread* e la polemica sul classismo dell'assistenza sanitaria appena accennato in *The Other Half*. Andrew Manson (Robert Donat) si dedica al suo lavoro di medico con intensa passione e ottiene ottimi risultati nella prevenzione del tifo e della tubercolosi nelle miniere del Galles. Avversato da altri colleghi medici nella zona, è costretto ad abbandonare le sue ricerche e a trasferirsi a Londra, dove apre un suo studio privato e in poco tempo si arricchisce. Per com'è trattato il soggetto del film, *The Citadel* è molto vicino a *The Fountainhead*, anche se porta a esiti diversi. È l'eterno destino del genio incompreso costretto a distanziarsi per non cadere

nella trappola della mediocrità. Mentre il dottor Manson cede alla fama e alla ricchezza a discapito dell'idealismo e dell'onestà che l'avevano portato a svolgere il suo lavoro, l'integrità dell'architetto Howard Roark (Gary Cooper) non accetta nessun compromesso, anzi arriva a distruggere un intero palazzo pur di mantenere puro il suo ideale estetico.

Del romanzo satirico dello scrittore John. P. Marquand da cui prende il soggetto per *H.M. Pulham, Esq. (Il molto onorevole Mr. Pulham, 1941)*, a Vidor interessa prima di tutto il tentativo del protagonista di tornare a una vecchia storia d'amore con la fiamma di gioventù Marvin (Hedy Lamarr). Anche Harry Pulham (Robert Young) soffre della sindrome di John Sims: è un individuo malato di mediocrità e di questa sua vita ordinaria ci racconta le tappe in prima persona.

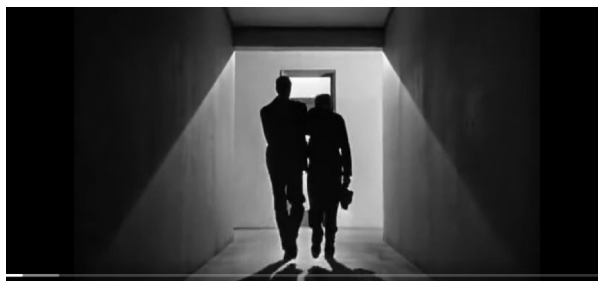
L'amato ritmo del metronomo, che caratterizza la sequenza iniziale del film con il susseguirsi di primi piani di scarpe e mani in azione, si rivela essere il tic tac dell'orologio, che scandisce il tempo per dare l'idea della ferrea routine in cui ormai è rimasto ingabbiato il protagonista.

Un elogio alla migrazione che ha contribuito e favorito l'America nel suo sogno di grandezza è lo spirito che guida il secondo film di Vidor girato in Technicolor, *An American Romance (L'uomo venuto da lontano, 1944)*. Arrivato dalla vecchia Europa, l'ungherese Steve Dangos (Brian Donlevy) si rimbecca le maniche e, con disciplina e buona volontà, è deciso a far prosperare la patria d'adozione. In un paese in piena seconda guerra mondiale, l'elogio della mediocrità di *The Crowd* si evolve nella celebrazione del successo individuale: l'occasione persa da John Sims diventa le mille occasioni sfruttate al meglio da Steve Dangos, in questa epica storia familiare che accompagna il boom dell'industria pesante americana. Vidor si serve di un vero e proprio arcobaleno di colori influenzato da artisti quali Grant Wood, Thomas Hart Benton, Charles Hopper e Charles E. Burchfield (Dowd and Shepard 1988: 202).

Anche *Duel in the Sun (Duello al sole, 1946)* sfrutta molto i colori del Technicolor, ma qui essi servono allo scopo opposto, ovvero quello di creare un'atmosfera contrastata e infuocata, come le passioni di cui si narra nel film. Fin da subito è chiaro il destino tragico e violento di Pearl (Jennifer Jones), una mezza sangue messicana, il cui padre ha ucciso la madre per gelosia. Pearl cerca in ogni modo di sfuggire alla cattiva sorte, ma anche nel ranch che la accoglie crea immediatamente scompiglio. I due fratelli, Jesse (Joseph Cotten) e Lewt (Gregory Peck), fra loro molto dissimili per temperamento, si innamorano entrambi di lei. In un crescendo drammatico si arriva alla scena finale che dà il nome al film, il duello sotto il sole fra Pearl e Lewt.

Nonostante le incomprensioni di fondo fra Vidor e il produttore David O. Selznick, questo melodramma di ambientazione western rimane un film importante per la filmografia del regista e fra i grandi successi che hanno unito critica e pubblico favorevolmente.

Del film *The Fountainhead (La fonte meravigliosa, 1949)* abbiamo già in parte parlato. Idealmente basato sullo stile architettonico di Frank Lloyd Wright, è per Vidor un ritorno allo stile espressionista di *The Crowd*. Le lunghe ombre che spesso nascondono il protagonista contribuiscono a mettere in risalto il suo isolamento e la sua radicalità. Forse Vidor ha amato molto questo film, perché si ritrovava nell'idea che la libertà artistica non ha prezzo.



*The Fountainhead* <https://ok.ru/video/276008929955>

Tanto *An American Romance* sfrutta la tavola pittorica del Technicolor e si riempie di luce, quanto i film del dopoguerra tornano a essere cupi e pieni d'ombre. Come Gary Cooper in *The Fountainhead* anche la Bette



Davies di *Beyond the Forest* (*Peccato*, 1949) è lasciata spesso in ombra quando parla. Lei stessa è un contrasto di chiaroscuri, dal bianco del viso alla parrucca di capelli neri. Se la sua interpretazione di Rose Moline è meno conosciuta della Jane di *What Ever Happened to Baby Jane* (*Che fine ha fatto Baby Jane?* regia di Robert Aldrich, 1962), essa non è certamente meno intensa e convincente.

Anche la fiamma che esce incessante e minacciosa dalla fabbrica vicino alla casa di Rose non è il simbolo positivo di prosperità che era per Steve Dangos, ma solo un motivo in più di esasperazione per Rose, e il suo ritmico sbuffare un accelerare drammatico verso il tragico finale.

Lo stesso spirito di sventura invade *Ruby Gentry* (*Ruby, fiore selvaggio*, 1953). Anche la vita della giovane Ruby (Jennifer Jones) è segnata da un tragico destino. Ha sposato Jim Gentry, un ricco vedovo, pur bruciando di passione per Boake Tackman (Charlton Heston). La forza della sua vitalità la porta a cercare una vendetta che distruggerà tutto quello che le sta attorno e infine anche sé stessa.

La Jennifer Jones di Ruby ha ancora la forza distruttiva e il sex appeal della Pearl di *Duel in the Sun*, ma se qui il simbolismo era affidato all'intensità dei colori, in *Ruby Gentry* è il forte contrasto del bianco e nero dei vestiti e l'intensità delle ombre che si carica di significanti tragici.

La figura dell'eroe solitario nell'ultimo western di Vidor è affidata a Dempsey (Kirk Douglas) in *The Man Without a Star* (*L'uomo senza paura*, 1955). Dempsey è un cowboy allegro e vagabondo, che sa il fatto suo quando deve tenere a bada prepotenti e arroganti, ma con un'ossessione: il filo spinato che l'ha ferito anni prima. Dopo aver salvato la pelle al giovane Jeff (William Campbell), i due stringono amicizia e cominciano a lavorare insieme in un ranch di proprietà della bella ereditiera Reed (Jeanne Crain). I problemi iniziano quando questa ingaggia una banda di cowboy mercenari e i ranch vicini delimitano i confini con il filo spinato. Anche qui si sommano molti elementi del western tradizionale a quelli già citati e più prettamente vidoriani. Dempsey è un personaggio che non si allinea come gli altri, e per questo motivo preferisce non avere una stella da seguire nella vita (la stella del titolo in originale).

Per l'adattamento cinematografico di *War and Peace* (*Guerra e pace*, 1956), tratto dall'omonimo romanzo di Lev Tolstoj, King Vidor restringe la visione delle vicende del libro e accentra il suo punto di vista sulla figura di Pierre Bezuchov (Henry Fonda) e sulle vicissitudini della storia d'amore tra la contessa Natasha Rostov (Audrey Hepburn) e il principe Andrej Bolkonski (Mel Ferrer) sullo sfondo dell'avanzata napoleonica in Russia e della battaglia d'Austerlitz. Anche in una grande produzione come questa risaltano chiaramente i temi chiave di Vidor nel personaggio di Pierre. Innanzitutto, il suo radicale pacifismo. Tanto che anche sul fronte rimarrà nel ruolo passivo di semplice osservatore, e infatti vediamo le scene di battaglia letteralmente con i suoi occhi. La sua estraneità agli eventi è messa ancor più in evidenza dall'abito borghese che indossa in mezzo a tutte le divise militari del film. Inoltre la sua persona è spesso goffa e insicura; basti pensare alla scena del duello d'onore, cui si presta senza vero odio e senza crederci molto. Anche lui segue la stessa parabola di allontanamento dal nido di Zeke in *Halleluja!*, e come lui si lascia sedurre, sposando la donna sbagliata e rischiando la fucilazione, ma infine torna alla casa dei Rostov accolto a braccia aperte.

Le riprese dell'ultimo film di Vidor, il biblico *Solomon and Sheba* (*Salomone e la regina di Saba*, 1959), furono segnate dalla morte improvvisa dell'attore Tyron Power, che interpretava il ruolo di Salomone, cosicché le scene dovettero essere rigirate con un altro interprete, Yul Brynner. Qui Vidor ritorna al tema religioso dei suoi primi film in una versione però monumentale e spettacolare. Anzi, anche qui riutilizza la scena di forte impatto visivo che già aveva sfruttato in *Bardelys the Magnificent*, la sequenza della barca che fluttua fra le fronde di salice di cui abbiamo già accennato.

La professionalità e la bravura di King Vidor stanno probabilmente in questa sua capacità di rinnovarsi tecnicamente - grazie alle continue sperimentazioni -, ma anche artisticamente - ricordiamo i suoi vari interessi per la fotografia, la letteratura, l'arte pittorica - rimanendo sempre sé stesso, e sapendo interpretare e proporre problematiche universali partendo dalla storia di un singolo individuo per riadattarla ogniqualvolta a un genere cinematografico diverso, ma sempre nei confini di quell'*American way of life* che ha caratterizzato la sua stessa carriera di regista.

## Bibliografia

Dowd, Nancy and Shepard, David (1988). *King Vidor. A Directors Guild of America Oral History*, The Scarecrow Press. Inc. Metuchen, N.J., and London.

Durnat, Raymond (1994). "Vidor: visioni e revisioni in La grande parata." in *Il cinema di King Vidor. 51a mostra internazionale d'arte cinematografica*, Lindau.

Moulet, Luc (1994). "Il raptus in Vidor in La grande parata." in *Il cinema di King Vidor. 51a mostra internazionale d'arte cinematografica*, Lindau.

Moulet, Luc and Delahaye, Michel (1994). "Intervista con King Vidor in La grande parata." In *Il cinema di King Vidor. 51a mostra internazionale d'arte cinematografica*, Lindau: 143.

Pavese, Cesare (1997). *Letteratura americana e altri saggi*. Einaudi, Torino: 115-116.