

 **CINETECA
BOLOGNA**
DISTRIBUZIONE

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

Unipol
GRUPPO



dal 6 novembre
nelle sale italiane

James Dean

in

**Rebel Without a Cause –
Gioventù bruciata**

di Nicholas Ray
(USA/1955, 111')

**edizione restaurata
versione originale inglese
con sottotitoli italiani**

Restauro realizzato da Warner Bros.
in collaborazione con The Film Foundation,
grazie al contributo di Gucci e The Film Foundation

Soggetto: Nicholas Ray,
dal saggio omonimo
di Robert Lindner

Sceneggiatura: Stewart Stern, Irving Schulmann

Fotografia: Ernest Haller

Montaggio: William H. Ziegler

Scenografia: Malcolm C. Bert

Musica: Leonard Rosenman

Interpreti: James Dean (Jim), Natalie Wood (Judy), Sal Mineo ('Plato'), Jim Backus (Frank), Ann Doran (Carol), Corey Allen (Buzz), William Hopper (padre di Judy), Rochelle Hudson (madre di Judy), Dennis Hopper (Goon)

In collaborazione con

PARK CIRCUS 



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

Ufficio stampa Cineteca di Bologna

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

cinetecaufficiostampa@cineteca.bologna.it

www.cinetecadibologna.it

www.ilcinemaritrovato.it

*James Dean va contro cinquant'anni di cinema.
Ogni gesto, ogni atteggiamento, la mimica sono un affronto alla tradizione
psicologica. La recitazione di James Dean è più animalesca che umana.
Per questo è imprevedibile: quale sarà il gesto successivo?*
François Truffaut



➤ *“La scena in cui Jimmy torna dai suoi genitori dopo la catastrofe è stata improvvisata”*

Sono molto attaccato a *Rebel Without a Cause*, che ha rappresentato un'esperienza molto personale. **La scena in cui Jimmy torna dai suoi genitori dopo la catastrofe è stata improvvisata una sera a casa mia.**

Era una scena che mi preoccupava molto: secondo il copione, doveva svolgersi nella camera da letto della madre, ma mi sembrava statica; così una sera che Jimmy era venuto un momento da me, ho cominciato a parlargliene e lui mi ha chiesto di uscire in cortile, mentre io nel salotto facevo la parte del padre. Ho acceso la televisione, su un canale dove le trasmissioni erano finite, ho fatto finta di essere assopito e **ho dato a Jimmy due azioni contraddittorie: montare al primo piano senza farsi sentire e poi provare il bisogno irresistibile di parlare a qualcuno.**

Così Jimmy entra, deve passare vicino a me se vuole salire al piano di sopra, ma l'azione contraddittoria lo travolge: cade pesantemente sul divano, con la bottiglia di latte, e aspetta che io mi svegli; a quel punto esclamo: “Tua madre scende le scale!”.

Capii che **avevo trovato la dinamica della scena.** Feci venire lo scenografo da me e la scenografia di cui ci siamo serviti in *Rebel Without a Cause* era proprio quella del salotto dove avevamo improvvisato la scena.

È un modo molto soddisfacente di lavorare; è sempre da lì che ci è venuta l'idea di fare la scena della madre che scende le scale dal punto di vista di Jimmy. Il Planetario, i ragazzi in auto, **molte altre scene sono state ugualmente improvvisate.**

(Nicholas Ray, in Charles Bisch, *Entretien avec Nicholas Ray*, “Cahiers du Cinéma”, n. 89, novembre 1958)

➤ *Il miglior James Dean*

James Dean era meglio qui di quanto lo fosse in *East of Eden*, sebbene sia davvero un buon film. **Dean era più spontaneo in *Rebel Without a Cause*, e improvvisammo molto bene insieme.** Con la sua immaginazione, certamente aiutava a formare il personaggio.

Ma questo è il lavoro di un regista, aiutare gli altri a contribuire. Una sola persona non può farlo; nessuno può fare un film da solo.

(Nicholas Ray, da *Entrevista con Nicholas Ray*, "Film Ideal", n. 42, 1956)

➤ *"Io e James Dean non riuscivamo ad abbandonare questa esperienza"*

Rebel Without a Cause è il film che mi ha più completamente soddisfatto e penso che **rimarrà valido per molto tempo ancora** sia come testimonianza che come spettacolo. **L'ultimo giorno di lavorazione io e Dean rimanemmo soli negli stabilimenti della Warner Brothers;** tutti se ne erano andati ad eccezione dei guardiani che sorvegliavano le strade di accesso. Noi indugiavamo ancora sotto i riflettori osservando se c'era qualcosa che avevamo dimenticato e **non avevamo nessuna intenzione di abbandonare definitivamente quella esperienza.** Dissi: "Andiamocene. Non abbiamo più niente da fare qui".



Dean salì sulla sua moto ed io sulla mia auto e dal momento che le strade erano completamente vuote ritornammo in città a fortissima velocità.

Quando fummo sull'Hollywood Boulevard ed egli, come un **angelo alato sulla sua motocicletta** con i piedi sul retro, corse via rombando a circa 90 miglia all'ora, **capii che il film doveva finire così.** Ma ad uno stop ci fermammo per dirci: "Buonanotte", ed ancora non potevamo risolverci ad ammettere che il film era finito. Così andammo in un vicino ristorante aperto tutta la notte, prendemmo un breakfast molto in anticipo e poi ci dicemmo addio.

Questo film ha costituito un **esempio di stretta collaborazione con tutti coloro che vi hanno partecipato creativamente.** Forse il finale o le scene immediatamente prima tra i genitori, il ragazzo e la ragazza avrebbero dovuto essere un po' meno sentimentali.

A ripensarci mi sembra di aver visto il padre in modo troppo caricaturale ma al momento della realizzazione del film mi sembrava necessario dal punto di vista del ragazzo che lo vedeva così.

(Nicholas Ray, in Adriano Aprà, *Intervista con Nicholas Ray*, "Filmcritica", n. 134, giugno 1963, pp. 327 ss.)

➤ *La violenza*

La violenza ha per me sempre avuto un aspetto negativo. In *Rebel Without a Cause* le due scene di violenza arrivano improvvisamente dopo le parole del giovane: “Tutto quello che desidero è un giorno senza confusione, un giorno chiaro”, e in un primo momento getta via il coltello. Non vuole riprenderlo e non vuole battersi. Desidera pace e calma. **Desidera vivere in pace almeno per un giorno.** Ma una volta raccolto il coltello, questo gesto lo porta ad un'altra sfida: la *chicken-run*. Di nuovo, prima di salire in auto, chiede all'altro giovane: **“Perché lo facciamo?”**.

(Nicholas Ray, in Adriano Aprà, *Intervista con Nicholas Ray*, “Filmcritica”, n. 134, giugno 1963, pp. 327 ss.)



➤ *“È un film sulla necessità della famiglia”*

C'è un momento di introspezione quando Natalie Wood fa vedere a James Dean che Plato li ama come si amano un padre e una madre: è una cosa naturale, istintiva non solo in una donna, ma anche in una ragazza, è il modo in cui è stata educata. A una donna si insegna prima, per un certo periodo, a giocare con le bambole e poi a badare a un bambino.

Questo è il punto che si sarebbe dovuto dimostrare, che *Rebel Without a Cause* è un film positivo non negativo. È un film strettamente relazionato con l'unità della famiglia, la necessità di questa unione nel focolare domestico.

(Nicholas Ray, da *Entrevista con Nicholas Ray*, “Film Ideal”, n. 42, 1956)

➤ *Il colore*

Iniziai a girare *Rebel Without a Cause* in bianco e nero e poi lo trasformai a colori. Nel trasformarlo seguii dei principi ben precisi e scelsi i vari colori con molta attenzione e deliberazione.

Ho delle idee molto particolari sul **valore psicologico del colore.**

Nessuno scritto veramente autorevole è stato ancora dedicato al colore. Io penso che non solo alcune scene possono essere rese meglio ma si possono mettere in rilievo alcuni particolari nei quali si vuole richiamare l'attenzione dello spettatore.

In *Rebel Without a Cause*, ad esempio, la scena nella capanna in cui Natalie e Jim si inginocchiano su Sam e notano che egli ha un calzino rosso e uno blu fa capire allo spettatore nella maniera più esteriore e più rapida che ha avuto una giornata molto scombusolata e che si è alzato molto confuso.

(Nicholas Ray, in Adriano Aprà, *Intervista con Nicholas Ray*, "Filmcritica", n. 134, giugno 1963, pp. 327 ss.)

➤ *Dal bianco e nero al colore e la giacca a vento rossa*

Secondo Nicholas Ray, solo tre giorni dopo l'inizio delle riprese, il film si trovò davanti a un cambiamento. Jack Warner aveva approvato i primi due gruppi di giornalieri, ma c'erano buone ragioni per rivedere il progetto. Le costanti obiezioni di Geoffrey Shurlock alla **violenza del film** e al **forte contenuto sessuale** creavano serie difficoltà. **Ray si offrì immediatamente di acquistare i diritti** dallo studio, trovare finanziamenti privati e **produrre il film da sé**.

Warner mandò Steve Trilling in sala di proiezione a chiedere al proiezionista cosa pensasse del film di Ray. Il proiezionista rispose che era il miglior progetto dello studio.

Warner richiamò Ray e disse di procedere con il film. Ray cestinò tutto il materiale in bianco e nero e ricominciò a colori. *Rebel Without a Cause* divenne così dall'oggi al domani un film di prestigio della Warner Bros.

James Dean aveva impressionato tutti in *East of Eden*, che era andato molto bene al boxoffice. Se Warner avesse trasformato *Rebel Without a Cause* da prodotto a basso budget a film di prima categoria puntando sulla popolarità di Dean, lo studio si sarebbe aspettato un successo ancora maggiore.

Ray già pensava di girare a colori, anche in WarnerColor, l'alternativa minore al Technicolor, di proprietà dello studio. Ad ogni modo, il repentino cambiamento causò qualche problema inatteso.

Gli abiti che rendevano bene in bianco e nero non avrebbero reso altrettanto a colori.

Uno dei primi problemi legati al guardaroba era un **giubbotto di pelle nera che Dean** avrebbe dovuto indossare. **Ray lo sostituì con una giacca a vento rossa**, probabilmente recuperata da quelle del Pronto Intervento. Ray lo immerse nella vernice nera per toglierne la lucentezza.

La Sezione Guardaroba tinse nuovamente tutti i quattrocento jeans, in modo che la loro tinta di adattasse al WarnerColor.



A parte il cappotto rosso brillante che Wood indossava alla stazione di polizia, il resto del suo guardaroba fu notevolmente sostituito. Ray le disse di comprare un abito tutto verde per rigirare le sequenze dell'osservatorio e di Dawson High.

Ray inoltre decise di cambiare il periodo di ambientazione da Natale a Pasqua, una stagione più colorata a Los Angeles.

Il passaggio al colore necessitava anche di un cambio di montatore. Fu così assunto William Ziegler, che aveva più esperienza di James Moore nel montaggio a colori.

(Douglas L. Rathgeb, *The Making of Rebel without a cause*, McFarland & Company, North Carolina-London, 2004)

➤ **Rebel Without a Cause e la censura italiana**

Il film fu sottoposto alla **commissione di censura italiana nel dicembre del 1955**. Il 29 dicembre la commissione emise questo verdetto:

“Revisionato il film, si esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico a condizione che:

- 1) sia notevolmente **ridotta la scena del duello** tra i due giovani;
- 2) venga **eliminata la scena nella quale il protagonista si rivolge contro il padre**;



- 3) sia **ridotta la scena del bacio** che si scambiano i due giovani protagonisti, nella villa disabitata;

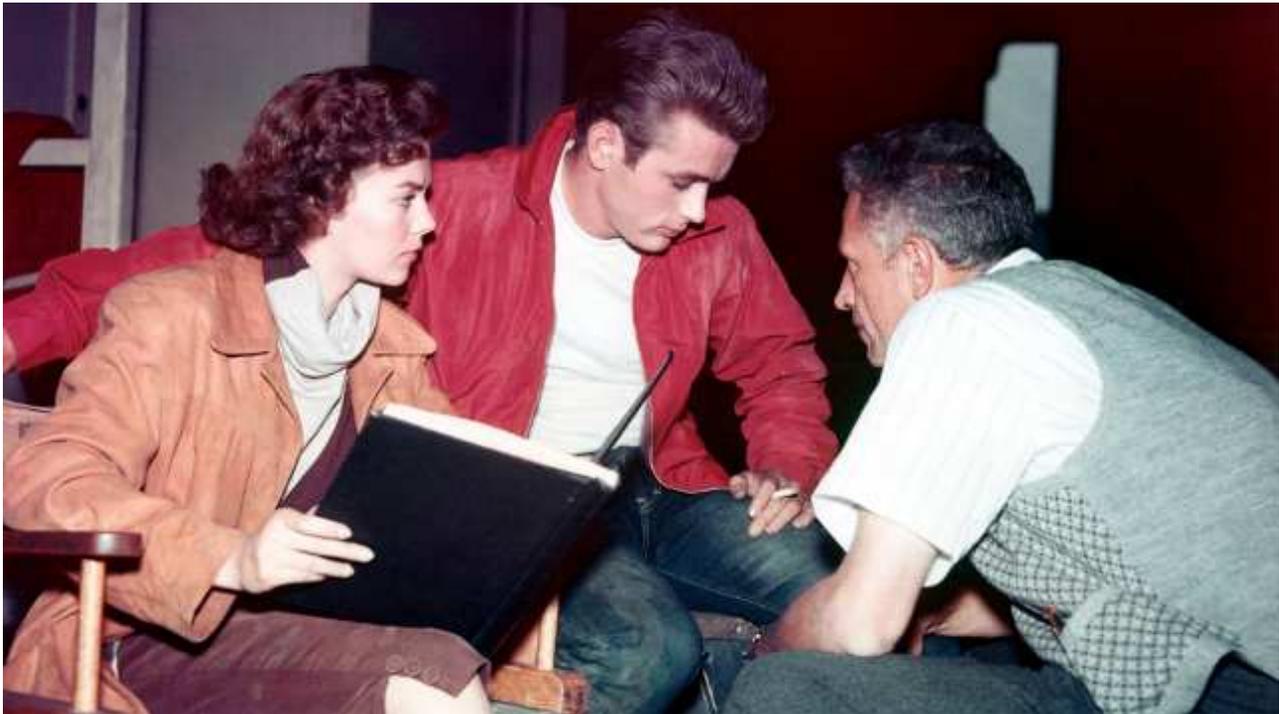


- 4) che **la visione del film sia vietata ai minori di anni 16**, in quanto alcune scene di esso non sono idonee alla sensibilità dei minori”.

Il documento reca in calce la scritta a mano: “Controllati i tagli sono stati effettuati (25.01.1956)”.

➤ **Nicholas Ray**

In un'intervista rilasciata ai "Cahiers du Cinéma" nel 1957 l'autore di *Gioventù bruciata* spiegava che il suo *label personnel* era sempre stato: "Quaggiù sono uno straniero"; ed aggiungeva: "La ricerca di una vita piena è — paradossalmente — solitaria. Ritengo che la solitudine sia molto importante per l'uomo, purché non gli nuoccia".



All'anagrafe **Raymond Nicholas Kienzle**, nasce nel **1911** in una piccola borgata del **Wisconsin**, trascorre l'infanzia a La Crosse (dove due anni prima di lui era nato Joseph Losey) e in età giovanissima manifesta le sue doti per il teatro, la musica e l'architettura. Segue i corsi di **Frank Lloyd Wright** la cui influenza sarà determinante per la sua opera ("mi ha insegnato – ammetterà – un modo del tutto particolare di porre lo sguardo sulle cose") e stringe un rapporto di amicizia con **Elia Kazan** del quale nel 1935 interpreta un testo teatrale intitolato *The Young Go First*.

Nel 1944 ne sarà l'assistente per il suo primo film, *Un albero cresce a Brooklyn*. Lavora anche con John Houseman, allora direttore della compagnia teatrale La Phoenix. Proprio quest'ultimo lo avvia alla regia cinematografica affidandogli nel **1947** la realizzazione di un **primo film**, *La donna del bandito* (*They Live By Night*): la storia d'una giovane coppia braccata dalla polizia, dal romanzo di Edward Anderson, *Thieves Like Us*, di cui Robert Altman farà un remake nel 1974 dal titolo *Gang*. In questa opera prima c'è già tutto il Ray che conosciamo: il romanticismo ardente, l'anticonformismo, il piacere della rivolta, l'attitudine a cogliere l'essenza delle cose e, in più, quella sorta di fuoco interiore che consuma gli esseri vulnerabili e non tarderà ad avvolgere anche lui. Il film verrà scoperto ed apprezzato in Europa prima di essere distribuito (tardivamente) negli Stati Uniti.

Nel frattempo Ray ha girato un secondo film decisamente meno personale, *Hai sempre mentito* (*A Woman's Secret*, 1949) e, soprattutto, ne ha messo in cantiere altri due prodotti ed interpretati da **Humphrey Bogart**: *Bassifondi di San Francisco* (1949) e *Il diritto di uccidere* (1950, vero e proprio diario intimo dei rapporti burrascosi con la propria vedette femminile Gloria Grahame che sposerà in seconde nozze per divorziarne quasi subito).

Ancora alcuni lavori di sussistenza, ed anche il pregevole *Neve rossa* (1952, con Robert Ryan e Ida Lupino), quindi una serie continua di opere molto riuscite: *Il temerario* (1952, romanzesca ballata di sapore faulkneriano), *Johnny Guitar* (1954, racconto fiabesco camuffato da western a tinte di fuoco), due western (*All'ombra del patibolo*, 1955, e *La vera storia di Jess il Bandito*, 1957) e, importantissimo, l'incontro ai vertici Nick Ray / James Dean: *Gioventù bruciata* (1955) il cui successo e il cui prestigio in qualche modo lo sovrasteranno.

L'accordo tra poesia delle intenzioni e padronanza della regia sembra ormai raggiunto, ma è un equilibrio che si spezza presto: "dietro lo specchio" dell'establishment si agita lo spettro del fallimento, o delle "amare vittorie". Ray accende i suoi ultimi falò in due film di sapore quasi testamentario, d'un lirismo scapigliato: *Il paradiso dei barbari* (1958, un'opera che è stata definita "tellurica" tanto il cineasta vi appare alle prese con gli elementi primordiali dell'universo) e *Il dominatore di Chicago* (1958, sorta di tragicommedia musicale barocca, con la mitica coppia Robert Taylor / Cyd Charisse). Ray vi si conferma maestro del colore nel virtuosismo delle sue pennellate porpora e oro. È a questo punto che nasce l'idea assurda di affidargli "grosse macchine" commerciali. Non è quello il suo registro. Inciampa, successivamente, con *Ombre bianche* (in coregia assieme all'italiano Baccio Bandini, 1960), *Il Re dei re* (1961) e soprattutto *55 giorni a Pechino* (1963, con Ava Gardner). Durante le movimentate riprese di quest'ultimo film resta vittima di un **infarto**. Costretto a un prematuro ritiro dai produttori irritati dal suo temperamento ostinatamente indipendente, trascorrerà gli ultimi quindici anni della propria vita in una spossante solitudine resa ancor più pesante dalla malattia.

Verrà "recuperato" in extremis da un giovane ammiratore, **Wim Wenders, che ne filmerà con il suo consenso la terribile agonia in *Nick's Movie – Lampi sull'acqua***. Sarà un film postumo. **Nicholas Ray muore di cancro il 17 giugno 1979.**

(Claude Beylie, *Nicholas Ray*, in *Dizionario Larousse del Cinema americano*, a cura di Michel Ciment e Jean-Loup Passet, Gremese Editore, Roma 1998, pp. 469-70)

➤ James Dean



Nato a Marion (**Indiana**) l'**8 febbraio 1931** e morto a Paso Robles (**California**) il **30 settembre 1955**. **Uno dei miti più duraturi e radicati del cinema americano**: con il suo volto di bel ragazzo introverso e sensibile, dallo sguardo sornione, misto di violenza repressa e affettata timidezza, di rabbia e compassione, diventò l'**emblema del ribellismo velleitario** che agitava una gioventù inquieta, in conflitto con i valori dei padri. La **scomparsa prematura** lo proiettò nella leggenda fissando, in maniera indelebile, l'immagine di grande effetto con cui Dean era apparso in *Rebel Without a Cause* (1955) di Nicholas Ray: in maglietta bianca, giubbotto rosso e sigaretta tra le labbra.

Figlio di un odontotecnico, da bambino si trasferì con la famiglia a Los Angeles ma, dopo la morte della madre, fu allevato dagli zii in una **fattoria dello Iowa**. Tornò quindi in California per iscriversi al Santa Monica Junior College. Entrato in un piccolo gruppo teatrale formato da J. Whitmore, apparve in **qualche spot pubblicitario**, fra cui quello della **Pepsi Cola**, e collezionò piccoli ruoli in produzioni cinematografiche.

Fu un marine che si allena alla boxe in una delle commedie centrate sulla coppia Dean Martin / Jerry Lewis, *Sailor Beware (Attente ai marinai!)*, 1951) di Hal Walker, e un soldato della guerra di Corea nel crudo dramma bellico *Fixed Bayonets (I figli della gloria)*, 1951) di Samuel Fuller. Apparve anche come cliente della gelateria nella commedia *Has Anybody Seen My Gal? (Il capitalista)*, 1952) di Douglas Sirk.

Insoddisfatto, si trasferì a **New York** e ottenne un ruolo in uno spettacolo a Broadway, *See the Jaguar* (1953) di N.R. Nash, in cui impersonava un adolescente ossessionato da una madre possessiva. Cominciò quindi a frequentare l'**Actors Studio**, ed ebbe diversi ruoli da giovane sbandato in produzioni televisive prima di tornare a recitare a Broadway, nel ruolo di un ragazzo arabo, Bachir, con *The Immoralist* (1954) di R. e A. Goetz, adattamento del testo di **André Gide**. La performance gli fruttò il **Bloom Award** e il **Theatre World Award** come miglior debuttante della stagione e l'offerta di **Elia Kazan** per la parte di un ragazzo tormentato, fragile e nevrotico, Cal Trask, nel melodramma psicologico *East of Eden* (1955), complessa saga familiare tratta dal romanzo di **Steinbeck**. La problematica figura del figlio ribelle che, abbandonato dalla madre, cerca l'affetto e la comprensione del padre (il quale gli preferisce il fratello), finendo per provocare uno scontro generazionale, suscitò un vasto moto di identificazione nel pubblico giovanile. Per questa ammirevole interpretazione di un personaggio ambivalente e conflittuale, esempio perfetto del metodo stanislavskiano elaborato dall'Actors Studio, Dean ottenne la **prima nomination all'Oscar** e un contratto a lunga scadenza con la Warner Bros. Un successo che segnò l'inizio di una carriera folgorante, concentrata addirittura in **un solo anno** (quindici mesi, per l'esattezza) e nel breve spazio di **tre film**.

Rebel Without a Cause sancì la trasformazione definitiva di Dean in **mito di una generazione**, assegnandogli uno spazio smisurato nell'immaginario collettivo, inversamente proporzionale alla durata effimera del suo lavoro di attore. Il personaggio di Jim Stark, rampollo di buona famiglia, che per sete di autenticità e di purezza si scaglia contro il mondo degli adulti, è l'eroe disperato in cui si riconobbero i giovani del periodo, alla ricerca di un'identità e in preda a confuse aspirazioni.

Nel suo terzo e ultimo film, *Giant* (*Il gigante*, 1956) di George Stevens, Dean si concesse un ruolo negativo (per il quale avrebbe ricevuto la **seconda nomination all'Oscar**), quello di Jett Rink, l'allevatore texano che scopre il petrolio nel suo terreno, ma che verrà rovinato dal successo. Senonché, quando le riprese non erano ancora terminate, **a soli ventiquattro anni Dean morì in un incidente stradale**, mentre si recava con la sua Porsche Spyder a una gara automobilistica nel Sud della California.

(Luigi Guarnieri, *James Dean, Enciclopedia del Cinema*, Treccani, Roma, 2003)

➤ *Natalie Wood*

Nome d'arte di **Natasha Nikolaevna Gurdin**, attrice cinematografica **statunitense di origine russa**, nata San Francisco il 20 luglio 1938 e morta al largo dell'Isola di Santa Catalina (California) il 29 novembre 1981. Affascinante e minuta, si affermò giovanissima interpretando adolescenti dal carattere esuberante.



Nel corso della sua carriera, pur mantenendo una vivacità spumeggiante, avvolsi i suoi personaggi di una crescente inquietudine, dimostrando di saper affrontare con sensibilità anche ruoli di donne mature e consapevoli della propria interiorità.

Figlia di immigrati russi, che ne incoraggiarono la carriera artistica, a soli cinque anni fu scelta come comparsa per *Happy Land* (1943) di Irvin Pichel.

Fu proprio Pichel che spinse la famiglia a trasferirsi a Hollywood per coltivare il suo precoce talento e tre anni più tardi le affidò una parte in *Tomorrow is Forever* (*Conta solo l'avvenire*), interpretato da Orson Welles.

Già nel 1947, in *The Miracle on 34th Street* (*Il miracolo della 34a strada*) di George Seaton, *The Ghost and Mrs. Muir* (*Il fantasma e la signora Muir*) di Joseph L. Mankiewicz, e *Driftwood* (*Fiore selvaggio*) di Allan Dwan, risultò particolarmente incisiva.

Grazie al successo di queste interpretazioni **Natalie Wood si impose tra i giovanissimi talenti del cinema statunitense**, mostrandosi in grado, nonostante l'età, di sostenere anche ruoli più impegnativi al fianco di grandi interpreti.

Tra gli anni Quaranta e Cinquanta continuò, quindi, a lavorare intensamente, scritturata per lo più per sostenere la parte di ragazzina sveglia e vivace in film come *The Bride Wore Boots* (*Non c'è due... senza tre*, 1946) di Pichel e *The Star* (*La diva*, 1953) di Stuart Heisler.

La sua popolarità si accrebbe ulteriormente quando fu scelta per recitare **al fianco di James Dean** in quello che sarebbe diventato il cult movie di una generazione, *Rebel Without a Cause* (*Gioventù bruciata*) di Nicholas Ray nel **ruolo di Judy**, la studentessa incompresa che si innamora del ragazzo ribelle e indomabile, per il quale nel 1956 ottenne una **nomination all'Oscar** come migliore attrice non protagonista, e poi di **John Wayne** in *The Searchers* (*Sentieri selvaggi*, 1956) di **John Ford**, nella parte della giovane rapita dai pellerossa.

L'interpretazione di questi due film sancì il suo effettivo **passaggio allo star system**; con *West Side Story* (1961) di Robert Wise e Jerome Robbins, rilettura in chiave musical della storia di Romeo e Giulietta ambientata tra le bande giovanili della New York contemporanea, ottenne un incredibile successo, replicato, nello stesso anno, con *Splendor in the Grass* (*Splendore nell'erba*) di **Elia Kazan**, che le valse la **seconda nomination all'Oscar**. Qui Natalie Wood, accanto a Warren Beatty, nel ruolo di una ragazza la cui estrema sensibilità sottende profondi e irrisolti turbamenti, offrì una delle sue interpretazioni più suggestive ed efficaci, dimostrando di sentirsi pienamente a suo agio in film dal registro drammatico.

Ottenne nuovamente, nel 1964, una nomination all'Oscar come protagonista per *Love With the Proper Stranger* (*Strano incontro*, 1963) di Robert Mulligan, con Steve McQueen, quindi, in *This Property is Condemned* (*Questa ragazza è di tutti*, 1966) di Sydney Pollack, delineò il difficile ruolo di Alva Starr, una giovane donna che, durante gli anni della Grande depressione, abbandonata la famiglia per seguire a New Orleans l'uomo che ama (Robert Redford), si trova a dover affrontare pesanti avversità.

Dopo aver offerto una buona prova nella commedia venata di ironia *Bob and Carol and Ted and Alice* (1969) di Paul Mazursky, risposatasi per la seconda volta con l'attore Robert Wagner (1972), dal quale aveva divorziato nel 1962, **nel corso degli anni Settanta diradò le sue apparizioni al cinema**, avendo maturato una certa insofferenza per i ruoli di giovane donna tormentata e spesso immatura cui il pubblico era abituato.

Preferì così dedicarsi maggiormente alla televisione, ottenendo nel 1980 un Golden Globe grazie alla serie *From Here to Eternity* (1979) diretta da Buzz Kulik.

Mentre era impegnata nelle riprese del fantascientifico *Brainstorm* di Douglas Trumbull, uscito poi **nel 1983**, l'attrice, in circostanze mai chiarite, **cadde dallo yacht del marito e annegò**.

(Federica Pescatori, *Natalie Wood*, in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, Roma 2003)

➤ *Antologia della critica*

Nicholas Ray appartiene alla giovane schiera dei registi americani che come Richard Brooks converrà tener d'occhio proprio per quella capacità di riuscire a cogliere dalla realtà rappresentata gli aspetti più vivi con un piglio tra la cronaca e il giornalismo che resta il carattere migliore della produzione cinematografica d'oggi. Intendiamoci bene, non sempre i loro film hanno fisionomia e caratteri propri, comunicando al problema trattato quel sapore di autenticità che da solo definisce una posizione valida culturalmente. Ma quel che colpisce e impressiona favorevolmente lo spettatore acuto è il continuo sapersi accostare al racconto, vedendo il personaggio in chiave decisamente polemica, e dando così carattere e consistenza umana alla figura.

È il filone che discendendo da Louis de Rochemont è passato attraverso la produzione di Stanley Kramer, e che ieri si affermava nelle piccole produzioni indipendenti, di Strand e di Burstyn; un filone che potremmo definire di "fatti" dato il carattere di reportage e il tono realistico della produzione. È un capitolo insomma del recente cinema americano che andrebbe scritto perché "coglie", con il passare degli anni e con il trasferirsi da film a film, proprio quel lato essenziale che già prima della guerra certa narrativa e (non stupisca l'accostamento) certa iconografia fotografica ci avevano abituati a conoscere, passando attraverso le cronache asciutte, crude, corpose di Caldwell e di Faulkner o di Capa e di Cartier Bresson. Ma il discorso che coinvolge soprattutto il cinema di Nicholas Ray, di Brooks, di Aldrich, John Sturges, Delbert Mann, rischia di allontanarci troppo dal punto di partenza, che è appunto un film di Ray, *Rebel Without a Cause* (*Gioventù bruciata*, 1955) tratto da un soggetto dello stesso Ray e sceneggiato assieme a Stevart Stern.

Il ribelle senza ragione è il giovanotto di certa borghesia benestante che preso dalla noia, e dall'ozio si crea problemi psicologici, ha bisogno di spleen, sente in sé come forza negativa la gran voglia di ribellarsi alla monotonia di una vita tranquilla. In Russia lo chiamano "stiliaka", altrove "selvaggio" ma il suo problema è un problema della società d'oggi. Nicholas Ray ha badato al fatto, lo ha rappresentato analizzando criticamente la struttura di una mentalità fondamentalmente positiva, lasciata alla deriva da motivi di urto e di incomprendimento nel cerchio degli affetti familiari. Non sono le grandi ragioni che muovono questi piccoli eroi; siamo al tempo in cui vengono rivalutati i gesti senza importanza apparente ma capaci di incidere profondamente nella stessa struttura di una società. Da questi gesti, da questi atteggiamenti nasce la ribellione. E dall'insofferenza, e dalla noia o – data la complicazione psicoanalitica non da oggi di moda negli Stati Uniti – da quel complesso d'Edipo che porta i figli a ribellarsi perchè indispettiti della indifferenza dei padri, perchè delusi di scorgere, giorno dopo giorno le continue rinunce dei padri, gli ideali falliti. La trama del film intreccia due ribellioni, quella di un giovane e di una giovane della borghesia americana e li intreccia in una meravigliosa storia d'amore in cui si scontrano episodi di violenza inutile e la reazione di un solitario che sente nascere in se quella simpatia anormale verso il giovane più grande, verso il giovane che "vorrebbe avere come padre".

La storia ha una conclusione drammatica e una conclusione costruttiva: nasce una solidarietà nuova tra i due protagonisti, ma questa passa attraverso episodi difficili e crudeli. Nicholas Ray ha raccontato con un piglio sempre vivo, drammatico, preciso. Nelle inquadrature ampie, muovendo su uno sfondo intenso, ha messo i suoi protagonisti nella luce di una composizione piena di ombre e di contrasti, realizzando unità di tono nei colori molto spesso controllati e efficaci. Disturbano certi effetti voluti e di gusto pesante nelle scene finali, nella sala del Planetario dove c'è troppa esuberanza di elementi formali che disperdono quel clima teso e di cronaca.

James Dean, conferma le buone qualità già rivelate nella Valle dell'Eden: la sua è forse una maniera espressiva, ma quei suoi scatti, quel suo recitare a testa bassa, quel suo teso modo di interloquire, hanno una indubbia efficacia e raggiungono in più momenti l'equilibrio di uno stile compiuto.

Edoardo Bruno, *Gioventù bruciata*, "Filmcritica", n. 56, marzo 1956

Deploriamo il fatto che i distributori francesi abbiano pensato bene di affibbiare come titolo, all'ultimo film di Nicholas Ray, questo non-senso, questo mostro grammaticale costituito dall'amalgama (non oso dire l'espressione) *La Fureur de Vivre*. È brutto, è volgare e inoltre, a rigore, non significa niente. Il titolo americano, invece, è sobrio, giusto; pur non rivelando la chiave dell'opera, chiarisce, come si deve, le intenzioni dell'autore: *Rebel Without a Cause*, ribelle senza causa, la causa, cioè, per la quale si combatte.

Il lettore dei "Cahiers" sa che consideriamo Nicholas Ray come uno dei più grandi – il più grande, direbbe Rivette, ed io lo seguirò volentieri – di quella nuova generazione di cineasti americani che si è formata dopo la guerra. Malgrado l'apparente modestia del suo discorso, è uno dei pochi ad avere uno stile, una visione del mondo, un senso della poesia personali: è un autore, un grande autore. Scoprire una costante che attraversa tutta un'opera è un'arma a doppio taglio: prova di personalità ma anche, in certi casi, di aridità. Tuttavia tanti e tali sono i condizionamenti che la produzione impone al cineasta, e così numerosi gli "imprenditori", i "direttori di produzione" e i buoni "capomastri", che la presenza di un leitmotiv è, a priori, un indizio positivo. La diversità dei soggetti trattati da Nicholas Ray, la ricchezza di variazioni con cui riveste i suoi tre o quattro grandi temi preferiti potrebbero rendere più arduo individuare la sua originalità rispetto a quella di certi suoi concorrenti. Impossibile attaccare sulla sua morale una comoda etichetta, come su quella di John Huston. Non sono i problemi, alla maniera di un Brooks, che lo interessano, ma gli individui. Nessuna traccia delle sottigliezze psicologiche tanto care a Mankiewicz, né del lirismo folgorante, di quello che, come in Aldrich, vi stordisce al primo impatto. Il suo ritmo è lento, la sua melodia molto spesso monocorde, ma tratteggiata in modo così preciso, con uno svolgimento così avvincente, che non possiamo distrarci un solo istante. Anche i pezzi di bravura, per quanto brillanti, non emergono che in seguito ad un lento crescendo. È un'arte di "rapporti" più che di "esplosioni".

Non solo lo spirito di questo film è simile a quello dei precedenti, anche le situazioni presentano analogie molto precise. La giovinezza dei protagonisti, il loro ardore ostinato sono gli stessi dei personaggi di *I bassifondi di San Francisco* e di *La donna del bandito*. Il tema della violenza l'abbiamo già incontrato in *Neve rossa* e in *Il diritto di uccidere*. L'eroismo inutile di James Dean è quello di Mitchum in *Il temerario* o di Cagney in *All'ombra del patibolo*. Il personaggio interpretato da Nathalie Wood non è molto diverso, nonostante la differenza di età, dalla Joan Crawford di *Johnny Guitar*. Anzi, dirò di più: tutte le eroine dei suoi film, senza eccezioni, da Catie O'Donnel a Gloria Granarne, da Susan Hayward a Ida Lupino, da Viveca Lindforde alle due già citate, acquistano, sotto la sua direzione, una certa somiglianza fisica, abbastanza sorprendente. Nicholas Ray è forse il solo poeta tanto della violenza quanto dell'amore: è il fascino particolare di questi due sentimenti che lo ossessiona, più che lo studio della loro genesi e delle loro più o meno immediate ripercussioni. Non il furore, né la crudeltà, ma quella particolare ebbrezza in cui ci immergono un'azione fisica, una situazione, una passione violenta. Non il desiderio, come nella maggior parte dei suoi colleghi americani, ma il misterioso accordo che unisce due esseri umani. A tutto ciò aggiungerci un senso della natura, distinguibile sullo sfondo – in senso proprio e figurato – in perfetto accordo con il suo temperamento, più attento agli aspetti coloristici – anche nei film in bianco e nero – che a quelli plastici.

E poi, nessun regista sa imprimere ai propri personaggi un'aria di famiglia così evidente. Sono segnati dal marchio della stessa fatalità, dello stesso male morale o fisico, ma non si tratta esattamente di tara o di decadenza. Guardate quei volti femminili dalla pelle soave, ma con le palpebre cerchiare e le labbra pesanti, quelle figure di uomini atletici, i Ryan, i Derek, i Mitchum, schiacciate o, piuttosto, come raccolte su se stesse. James Dean spinge ancora più in là questa immagine, crisalide non ancora del tutto liberata dal suo bozzolo. Ripiegamento su se stesso? Solitudine più subita che voluta, angosciata ricerca d'affetto, d'amore, di amicizia. Parlavo, poco fa, di uno sviluppo lineare: ma non si tratta di una di quelle belle linee rette che sono tipiche di Hawks, di quell'ampio cammino dell'epopea con le sue andature tranquille e i suoi portamenti alteri. Qui tutto è circolare, dai gesti d'amore al moto degli astri, dagli sguardi avvolgenti – più di

quanto non siano sfuggenti – agli errabondi inseguimenti, fino a quelle morti che chiudono il cerchio e restituiscono i personaggi alla loro primitiva innocenza. Ecco che cosa manca a questi uomini-bambini: quella sorta di verginità di cui i narratori dei racconti di avventure rivestono di solito i loro personaggi. Né hanno la rassegnata compiacenza o la volontà di abiezione dell'uomo del romanzo moderno. Non sono neanche del tutto colpevoli...

Poeta, dunque, Nicholas Ray lo è senz'altro, ma è sul carattere tragico – e non soltanto lirico – del suo ultimo film che vorrei, ora, mettere l'accento. Innanzi tutto per la sua forma, aspetto superficiale, ma non per questo trascurabile. *Rebel Without a Cause* è un vero e proprio dramma in cinque atti. Atto primo. Esposizione: due adolescenti e una ragazza sono stati presi dalla polizia durante una retata. Intervento dei genitori. La questione si pone immediatamente sul piano morale e vi resterà per tutto il resto del film: perché questa ribellione? Non ha neanche quella sorta di profondità che caratterizza l'assurdo perseguito in quanto tale. E non è nemmeno il semplice sussulto di giovani animali non ancora completamente domati. È l'onore di questi ragazzi e di questa ragazza che è in gioco, un onore erroneamente concepito, ma che non potrebbe essere diverso, perché l'ambiente e le circostanze non gli concedono un campo d'esercizio più nobile. Certo, il discorso è un po' appesantito da un eccesso di psicanalisi ingenua. Ma non credo che vada intesa come una spiegazione o come una giustificazione: fa parte dello sfondo di vita americana. Questa è per lo meno la mia opinione a visione ultimata: questa mescolanza di elementi mi ha un po' infastidito, sul momento, come pure una certa mancanza di pudore, una certa debolezza, direi anzi, addirittura stupidità, nei personaggi. Sono così, è il dramma che lo esige. Perciò lasciamo perdere e passiamo all'atto secondo. Il nostro eroe principale, interpretato da James Dean, ha dunque promesso di comportarsi bene e va a scuola. Sarcasmi dei suoi compagni che conoscono le sue pretese di "duro". Primo intermezzo lirico con la lezione al planetario, quell'evocazione da apocalisse che riesce appena a velare di inquietudine o di finta indifferenza lo sguardo vuoto dei nostri studentelli. Idea piuttosto banale, sulla carta, ma forte e profonda una volta realizzata, rivestita, come tutto quello che la segue, di gravità e, nello stesso tempo, di derisione. All'uscita nuove provocazioni. Dean cerca di evitarle, ma non sottrarsi è una questione d'onore, e non del suo onore di galletto di provincia, ma, lo sentiamo, dell'onore tout court. Lotta al coltello la cui durezza, unita alla bellezza del paesaggio su cui si staglia, fa dimenticare che non è che un gioco da ragazzi. E non è tutto: la seconda manche deve essere giocata la sera stessa con un esercizio ancora più assurdo e pericoloso.

Sarà l'atto terzo. L'intreccio, fateci caso, ha avuto finora come molla principale la volontà dei personaggi: sarà così fino alla fine. L'eroe abbandona momentaneamente il campo – si rifugia, cioè, in famiglia – per meditare. Poi va al duello. Ancora una bravata, notturna questa volta. Colpo di scena che rimette in moto l'azione: si tratta di far precipitare l'auto in mare e di saltare all'ultimo momento. L'avversario si uccide. Sbandamento. Atto quarto. Dean ha salvato l'onore e ha conquistato l'amore del flirt della vittima, la ragazza del commissariato interpretata da Nathalie Wood. Ritorna a casa, dichiara ai genitori l'intenzione di costituirsi alla polizia. Questi lo dissuadono. Questa viltà lo disgusta. La debolezza del padre non "spiega" solamente la presenza, nel figlio, di questo "complesso" dell'onore e di questa vanagloria morbosa: li giustifica, nel senso morale del termine, li reclama, li esige. Violenza, scene sgradevoli trattate con una rara franchezza. Va al commissariato, ma la polizia non lo vuole ricevere. Nel frattempo i suoi compagni, che temono che lui li tradisca, lo stanno cercando. Il suo unico amico, un brunetto curiosamente chiamato Plato (Sal Mineo), dopo vari incidenti riesce a raggiungerlo: è l'ultimo atto, la notte, in una villa abbandonata che fa pensare a *Neve rossa* o a *Johnny Guitar*, Secondo intermezzo lirico: Nathalie Wood ha raggiunto i due ragazzi. Scena d'amore a lume di candela nella stanza vuota; angoscia e pace nella notte; al di là di un certo infantile cinismo, primi turbamenti, primi pudori: bellezza dei baci e delle carezze. Di fronte alla Donna il nostro eroe di poco fa diventa il ragazzino che non era riuscito ad essere con i genitori, ma, nello stesso tempo, scopre le sue responsabilità di uomo. L'eroticismo di Ray sarà torbido e confuso quanto si vuole, ma che importa: anche su questo aspetto lo psicanalista avrà il suo da fare. Ma senz'altro non potrà rendersi conto dell'emozione che

proviamo, noi spettatori, nel vedere i liceali del pomeriggio prepararsi alla fine a un combattimento fisico e morale degno di questo nome... E noi ci lasciamo andare. Non solo “agli eventi” (che a questo punto precipitano: arrivo dei compagni, lotta con Mineo che, impaurito, spara, irruzione della polizia, inseguimento nella boscaglia); o alla grandiosità teatrale, nel senso positivo del termine, della messa in scena (le auto con i fari accesi che circondano il planetario, le intimidazioni, il dialogo nell'ombra durante il quale Dean cerca di riportare il compagno alla ragione), o la tragicità della conclusione (quando un poliziotto spara a Plato non appena questi appare in cima alla scala stringendo nervosamente la pistola che Dean, a sua insaputa, aveva scaricato). Ci lasciamo andare totalmente; abbiamo soppresso la distanza che, prudentemente, mantenevamo ancora tra noi e i personaggi. Le loro ragioni son le nostre, ed anche il loro onore e la loro follia. Sono usciti, per impiegare il linguaggio alla moda, dall'universo dell'inautentico. Hanno acquisito, meritato quella dignità di eroi tragici che all'inizio non potevamo certo assegnare loro.

Quel che mi piace in questo film è che la parola onore, pur uscendo dalla bocca di esseri infantili, fragili, piccolo-borghesi, non per questo brilla meno del suo splendore puro e inalterabile; è che questi ragazzi, come i campioni del rodeo e i fuorilegge della prateria, ne hanno conservato il senso tenace, benché, peraltro, la loro vanità, la loro sciocca ostinazione, la società, la morale o che so io, insomma il destino li condanni. Non sono del tutto colpevoli, ma neanche del tutto innocenti, macchiati, se non altro, della colpa del loro secolo. È compito dei politici e dei filosofi indicare all'umanità orizzonti più limpidi di quelli entro cui questa ha deciso di rinchiudersi, ma la missione del poeta è quella di non prestare fede completamente a questo ottimismo, di estrarre dalla feccia del suo tempo la pietra preziosa, di insegnarci ad amare senza vietarci di giudicare, di mantenere sempre vivo in noi il senso della tragedia. Feci queste riflessioni, un giorno, in un cinema di periferia che proiettava *Il diritto di uccidere*. Mi ritornano in mente ad ogni visione di un nuovo film di Nicholas Ray, e di questo soprattutto, il suo capolavoro.

Eric Rohmer, *Ajax ou le Cid*, “Cahiers du cinéma”, n. 59, maggio 1956, pp. 32-36, tr. it. in *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, a cura di Giovanna Grignaffini, Temi, Trento, 2006



Rebel without a Cause è una delle cose più belle del cinema americano degli anni Cinquanta. Ha letto le ossessioni di una generazione, con qualche anno di anticipo. L'immaginario cinematografico aveva sfruttato in molte occasioni la figura del giovane ribelle. Ma ecco la differenza: la ribellione di James è, apparentemente, priva di giustificazioni, proprio "without a cause" (il titolo deve far i conti col moralismo della Hollywood anni Cinquanta). Jimmy Stark è un ragazzo ricco. Alle spalle ha un'infanzia serena. È figlio unico. I genitori lo hanno circondato – e lo circondano – di ogni attenzione. Che cosa, dunque, lo spinge a diventare un "rebel"? Ci sono due risposte: la prima è di ordine sociologico ed implica una certa analisi della società americana di quel periodo; la seconda è di ordine filosofico e riguarda più direttamente la poetica rayana.

La generazione che negli anni cinquanta compiva i suoi cinquant'anni aveva conosciuto in età già adulta i disagi della guerra e ora sognava un'America simile a quella dell'anteguerra, isolata dal resto del mondo come per evitarne il contagio (il pericolo rosso era solo il più appariscente dei rischi, ma ce n'erano molti altri, a cominciare dall'inarrestabile corrente dell'immigrazione). Era una generazione gelosa della sua piccola felicità. La generazione successiva provò una sorta di disprezzo verso queste volgari ambizioni: aveva vissuto la guerra in condizioni diverse, i suoi fantasmi li aveva confusi con le fantasie infantili, subendo però in molti casi il trauma dell'assenza di uno dei genitori. Non poteva nutrire nostalgie verso un passato che non aveva conosciuto e sentiva di non potere aderire alle aspirazioni dei padri, a questa richiesta di felicità nell'abbondanza. Il Jimmy Stark di *Rebel without a Cause* è, dunque, un personaggio di attualità nell'America degli anni Cinquanta. A ciò si deve, probabilmente, il grande successo del film, i cui personaggi resteranno un modello di etica e di comportamento per almeno quindici anni. Ma Jimmy non è solo questo. È anche uno dei tanti loser rayani, il tassello di un puzzle che si va componendo nella filmografia del regista. Vista in quest'ottica, la sua ribellione ha un significato diverso. Il fatto che essa sia "without a cause" va collegato a quell'inspiegabile sofferenza alla quale sono condannati gli adolescenti che cercano invano di diventare adulti.

Naturalmente, il rapporto padre-figlio costituisce uno dei perni su cui ruota *Rebel without a Cause*. Vale la pena di soffermarsi sul modo nel quale Ray lo presenta. Il rapporto si articola in due parti contigue che qua e là appaiono anche sovrapposte: dapprima la partita si gioca tra mister Stark e suo figlio James; poi, quando il racconto entra nella fase cruciale, James stesso diventa "padre" per il suo amico Plato. La paternità in Ray è solo di rado un rapporto di sangue. Di solito è l'adozione di un personaggio bisognoso di protezione da parte di un altro personaggio che mostra una maggior sicurezza e una identità meglio definita, conquistata a duro prezzo. Si noti con quanta armonia proceda il racconto nel quale si alternano sequenze fascinosi (come quella della lezione al planetario) e scene violente (il successivo incontro tra Jim e Buzz). Allo stesso modo Jimmy è prima figlio e poi, subito dopo, "padre". In taluni momenti è sia figlio che padre: conosce la sua parte e quella del suo antagonista. Il suo carattere cinematografico si articola in due metà contrastanti che, messe insieme ricompongono un'unità.

Quando è nelle vesti di "padre", Jimmy si comporta con Plato come vorrebbe che suo padre facesse con lui: è un padre perfetto per quella generazione. Ciononostante, il suo rapporto con Plato si conclude in maniera tragica: il ragazzo viene ucciso dai poliziotti. C'è un profondo pessimismo in tutto ciò. È una resa incondizionata all'impossibilità di trovare un rapporto positivo con i propri "figli", vera e propria ossessione che seguirà Ray fino a *We Can't Go Home Again* (il professore che s'impicca perché non riesce ad avere un rapporto onesto con i suoi allievi) e praticamente fino alla tomba (in fondo questo è anche il tema di *Nick's Movie*). Jimmy, passando dal ruolo di figlio a quello di padre, si ritrova liberato dall'impossibilità di diventare adulto. Di questa raggiunta maturità è segno l'amore per Judy. Ma il problema non è cancellato; è semplicemente trasferito da Jim a Plato, che adesso è il "figlio". Plato è quasi come una parte di Jim Stark che muore, la sua violenza infantile (così come, in *On Dangerous Ground*, con la morte di Danny Walden scompariva la violenza del poliziotto Jim Wilson).

Ci sono film che bisognerebbe vedere quando si ha la stessa età dei protagonisti. Intendo quei film dove i sentimenti sono il cuore del problema, e si ride o si piange perché ci riguardano da vicino. Allora gli attori sullo schermo sembrano chiamati a rappresentarci, a dire di noi quello che non siamo capaci di esprimere da soli.

Ogni generazione ha i suoi film-manifesto, non importa se belli o brutti. E il mito di certi attori nasce di conseguenza, dalla necessità di identificarci con qualcuno che porti alla luce i nostri desideri, soprattutto se ci sembra che non arrivino fino agli altri, che restino lettera morta. I ragazzi degli anni Cinquanta trovarono in James Dean il loro portavoce, e la morte prematura creò il suo mito.

Fece solo tre film da protagonista. Il secondo è anche il migliore di Nicholas Ray, il più famoso senz'altro, con un titolo che divenne un'espressione del dire comune: *Gioventù bruciata*, caso in cui l'italiano suona più efficace dell'originale, come era accaduto per *Ombre rosse* (*Stagecoach*, cioè "La diligenza") e accadrà per *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*, "I cercatori") di John Ford. Mentre il titolo americano *Rebel Without a Cause*, ribelle senza causa, sembra inventato da un bacchettone che la sa lunga: agitatevi pure, ragazzi – pare che voglia ribadire –, rivoltatevi contro la famiglia e l'ordine costituito, ma sappiate che non ce la farete e che prima o poi tornerete all'ovile...

Se la sequenza chiave di *Gioventù bruciata* è quella della sfida tra le due automobili di fronte alla scogliera, con Natalie Wood che dà il via al centro della pista, ce n'è un'altra ancora più significativa, che rivela meglio le intenzioni degli autori: la scena del planetario dove, durante la lezione di astrofisica, si passa improvvisamente dalla contemplazione delle stelle all'esplosione dell'universo, dagli scherzi goliardici al terrore del buio. Quasi un presagio di *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) di Kubrick.

Figli che cercano un padre, padri che non sanno dare ai figli risposte e certezze, la filosofia consolatoria che "è solo questione di età, tanto poi i giovani crescono e tutto passa...". Niente di più amaro anche per uno che ha vent'anni oggi, come allora Jimmy Dean e il gracile, spaurito Plato di Sal Mineo, forse il personaggio più indifeso del film: bambino che vuole aiuto e per un tratto s'illude di trovarlo. E la cui morte suggella, al di là di un'illusoria happy end, la sconfitta di tutti.

Gianni Amelio, *Il vizio del cinema*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 202-203



Ideologicamente Ray è tutt'altro che un autore lineare, e la lettura gauchiste dei suoi film va incontro a imbarazzanti paradossi. I dilemmi dei suoi personaggi sono in ultima istanza psicologici ed esistenziali, e non direttamente sociali. Come non lo sono, peraltro, quelli di Lang, o di Hitchcock. Rispetto ad altri registi coetanei e non, Ray ha però la continua tendenza a “sporcarsi le mani” con il presente, ad affondare le sue storie in ambienti contemporanei con una scorza sociologica evidente. Roger TAILLEUR biasimava il Ray autore “con idee”, intuendo che il suo moralismo trovava miglior nerbo se calato nelle strutture di genere e nel cinema “d’evasione”. Ma se si possono preferire, per la ricchezza e l’ambiguità, i film di Ray che lottano con i generi, li aggiornano, li screziano, un film come *Gioventù bruciata* rimane in ogni caso imprescindibile. È quello il “presente” da tener sottinteso, che “spiega” allo spettatore di oggi, retrospettivamente, gli altri film.

Anche in questo caso il personaggio centrale è meno centrale di quanto potrebbe apparire. Il cuore del film è ancora il rapporto padri-figli: non solo quello tra Jim e suo padre, ma soprattutto quello tra Jim e Plato. *Gioventù bruciata* è ancora una volta la storia di una paternità narcisistica e (dunque) fallimentare. Plato viene quasi tecnicamente ucciso da Jim, che lo disarmava a sua insaputa e lo convince ad andare incontro alla polizia. E, soprattutto, è proprio la tensione stilistica del film a chiarirne il senso: il fatto che sia tutto costruito in un continuo gioco dentro/fuori lo sguardo del protagonista. A tratti, dietro la macchina da presa sembra esserci l’omonimo del regista, Ray (il professore comprensivo), altre volte però lo sguardo di Jim pervade l’intera messa in scena, e il film assume il suo punto di vista, come il regista stesso sottolineava nelle interviste (specie per quanto riguarda certi aspetti caricaturali del padre). Lo stile di Ray diventa, con la sua astrazione e il suo uso antirealistico ma vitalista dei segni filmici di un’epoca (il colore e lo schermo panoramico, la recitazione dell’Actors Studio e le cadenze da musical), una specie di resa filmica, visiva, delle inquietudini di una generazione. È per questo che, al di là delle sue incertezze ideologiche, il film ha una natura così dirompente, e diventa davvero simbolo di una generazione e perfino precursore di sensibilità di là da venire. È il mondo interiore di Jim che lo stile del regista riesce a ricreare, in un tesissimo equilibrio di punti di vista che offre una visualizzazione di quella entità nuova che prendeva il nome di “giovani”.

Infatti, l’adesione di Ray alla generazione dei giovani del dopoguerra non ha la coscienza che avrà, nella fase successiva, quella di Arthur Penn per i ragazzi del Movement. Anche perché con i suoi giovani Ray non può vedere una vicinanza politica o ideale (tutto sommato, nonostante la sua militanza in gruppi artistici radicali, egli rimarrà sostanzialmente un apolitico), ma solo istintiva, vitale. E, in fondo, proiettiva.

E qui siamo al punto decisivo. Il sovrappiù di pathos che l’appassionato vede nel cinema di Ray, e in particolare nel tema centrale del rapporto tra padri e figli, vale anche come metafora della posizione del regista nella storia del cinema americano. O meglio, l’intensità con cui è trattato il decisivo passaggio tra due generazioni è inscindibile dalla figura di Ray, autore in bilico tra vecchio e nuovo, lontano sia dai grandi registi del New Deal, sia dalla nuova leva che si affaccia tra cinema e televisione: Penn, Altman, Frankenheimer...

**Emiliano Morreale, *Ribelli senza causa*, in *Nicholas Ray*, a cura di Emanuela Martini, Torino
Film Festival – Il Castoro, Milano-Torino 2009, pp. 76-79**

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

dal 6 novembre
Gioventù bruciata
di Nicholas Ray
edizione restaurata
versione originale

www.cinetecadibologna.it
www.ilcinemaritrovato.it