

## **FIRST MAN - IL PRIMO UOMO**

### ***FIRST MAN***

**(Scheda a cura di Andreina Di Brino)**

#### **CREDITI**

**Regia:** Damien Chazelle.

**Soggetto:** tratto dal romanzo “First Man: The Life of Neil A. Armstrong” (2005) di James R. Hansen.

**Sceneggiatura:** Josh Singer.

**Montaggio:** Tom Cross.

**Fotografia:** Linus Sandgren.

**Musiche:** Justin Hurwitz.

**Scenografia:** Nathan Crowley.

**Costumi:** Mary Zophres.

**Interpreti:** Ryan Gosling (Neal Armstrong), Jason Clarke (Ed White), Claire Foy (Janet Armstrong), Kyle Chandler (Deke Slayton), Corey Stoll (Buzz Aldrin), Ciaran Hinds (Bob Gilruth), Christopher Abbott (Dave Scott), Patrick Fugit (Elliott See), Lukas Haas (Mike Collins)...

**Casa di produzione:** Temple Hill Entertainment (Wyck Godfrey, Marty Bowen), Universal Pictures, DreamWorks Pictures (Steven Spielberg, Isaac Klausner, Adam Merims, Josh Singer).

**Distribuzione (Italia):** Universal Pictures International Italy.

**Origine:** USA.

**Genere:** Biografico, storico, drammatico.

**Anno di edizione:** 2018.

**Durata:** 135 min.

#### ***Sinossi***

Nella regia di Damien Chazelle, l'intero percorso verso la Luna, la missione storica Apollo 11 e il conseguente allunaggio del 20 luglio 1969, per quanto siano restituiti come l'impresa epocale, portata vittoriosamente a termine da Neal Armstrong, sono quasi a margine della vicenda personale dell'astronauta americano.

Il filo conduttore del film segue infatti la biografia ufficiale, “First Man: The Life of Neil A. Armstrong” (scritta da James R. Hansen e pubblicata nel 2005), in cui si racconta come l'esperienza aerospaziale in cui Armstrong venne coinvolto, dagli inizi degli anni Sessanta al luglio del 1969, fu segnata da gravi drammi e oneri personali: la perdita mai superata della figlia Karen, avvenuta nel 1962 per una polmonite causata da un tumore maligno; la morte, nel 1966, dell'astronauta Elliot See in un incidente aereo, e di Ed White, nell'incendio dell'Apollo 1 – entrambi suoi cari amici – nonché l'incidente accaduto (sempre nel 1966) allo stesso Armstrong e al pilota David Scott, nella missione Gemini 8, dove hanno rischiato di morire per un serio problema di carattere tecnico.

*First Man* porta dunque avanti un doppio registro narrativo, con le due vicende che si alternano e si intrecciano sullo schermo, accompagnate, a livello stilistico, da una importante e raffinata ricerca strutturale e compositiva.

## ANALISI SEQUENZE

### 1. X-15 (00':41" - 07':02")

Per l'intera durata del film gli aspetti visivo e sonoro appaiono estremamente curati e quest'ultimo, a cui è affidato il compito di dar voce, veicolare e sottolineare stati d'animo e atmosfere, prende corpo subito in apertura.

Su fondo nero, la prima sequenza comincia di fatto con un motivo sonoro che sembra mescolare il rumore di un motore, quello di una tempesta elettrostatica e il sibilare del vento che, a mo' di contrappunto, si intercalano e quasi interrompono un respiro veloce e affannato, che scopriremo essere quello di Neil Armstrong.

Sin dall'inizio della sequenza, nell'alternanza veloce di soggettive, primi e primissimi piani dove tutto è instabile per questioni di attrito e aumento di velocità, Neal appare molto concentrato.

Lo spettatore è insieme all'astronauta nella cabina di pilotaggio di un razzo aereo X-15 che sta per decollare per un volo suborbitale di collaudo. All'epoca, Armstrong faceva infatti il collaudatore di aerei spaziali e l'X-15 è in via di sperimentazione (testato agli inizi degli anni Sessanta).

Per sviluppare *First Man*, il regista ha visto ore e ore di filmati d'archivio della NASA da 16 mm e ha scoperto che gran parte di quei filmati è stata girata dagli stessi astronauti, che avevano le telecamere all'interno delle capsule spaziali. Così, ha voluto restituire quel clima estremamente claustrofobico, ma anche molto personale e intimo.

Nella fase di decollo, i piani stretti dell'inquadratura restituiscono uno schermo pieno di dettagli che si susseguono rapidamente mano a mano che l'azione procede: dalla disposizione dei comandi dell'aeromobile, al tachimetro, alla leva di comando, al contachilometri, all'aspetto del casco e della tuta aerospaziale argentata, alla punta dell'aeromobile che si scalda nell'impatto con l'atmosfera (tra le pochissime inquadrature in esterni).

La velocità aumenta, il razzo comincia a inclinarsi, si erge verticalmente. La turbolenza a cui è sottoposto il mezzo prima di entrare in orbita è fortissima e Neal è schiacciato contro il sedile sempre più. Le inquadrature sul suo volto, a stringere sugli occhi, mostrano attenzione, determinazione, forza e una gran fatica insieme.

Nel passaggio dalla fase suborbitale a quella orbitale, una coltre di nubi densissima e scura non lascia vedere più nulla fino a che, all'improvviso, tutto si calma.

La curva azzurro intenso dell'orizzonte lentamente emerge in primissimo piano anche in soggettiva. Stabilizzato il velivolo, il pilota fa alcune annotazioni legate alla sua posizione.

A 140.000 piedi di altezza, come suggerito dalla torre di controllo a terra, Neal comincia a invertire il percorso e a scendere per rientrare alla base. Ma non appena il rientro ha inizio, i comandi smettono di rispondere, la navicella "rimbalza sull'atmosfera" come un giocattolo e, invece di scendere, sale di nuovo in quota. Il volto sudato del pilota, lo sguardo teso che monitorizza rapido il quadro dei comandi per capire cosa stia succedendo, danno l'idea del momento. L'inquadratura resta quasi sempre stretta sul volto di Neal, con primi e primissimi piani che si alternano con concitazione ai dettagli della strumentazione di bordo. In voce off, la comunicazione con la torre di controllo a terra, che osserva un comportamento anomalo nella guida. Per alcuni secondi il fiato rimane sospeso.

Armstrong fa in modo di depressurizzare il velivolo (dettagli) e portarsi in caduta libera.

Ci riesce. Con sangue freddo, coraggio e maestria, Neil plana violentemente sulla superficie terrestre. L'attrito fa sobbalzare il pilota all'interno dell'abitacolo (primo piano laterale).

L'atterraggio è visto dall'esterno. La macchina da presa (m.d.p.), ancorata al veicolo, ne inquadra in campo stretto e di taglio laterale dapprima la coda con la scritta NASA, immersa nel forte nuvolo di polvere causato dalla lunga frenata, e poi il muso, leggermente angolato dal basso a esaltare lo

sfondo paesaggistico su cui si staglia una doppia didascalia che ha il compito di informare lo spettatore sull'anno e il luogo: è 1961 e l'atterraggio è avvenuto in California, nel Deserto del Mojave.

La sequenza si chiude con il suono in di un elicottero che sta atterrando in lontananza e un brusio di voci (ancora in, ma di quinta) che commentano il da farsi. Sul piano visivo fanno da contrappeso una soggettiva in camera-car (che vedremo poi, nel controcampo in campo medio stretto, essere un pick-up dell'esercito, con a bordo un collega di Neal, Joe, e un altro militare) in campo lunghissimo – a mostrare l'atterraggio dell'elicottero, l'arrivo di un'auto dell'aeronautica e un camion dei pompieri in azione per spegnere definitivamente i motori del razzo – che si trasforma in una panoramica in avvicinamento, a stringere su un totale in campo lungo dell'ipersonico X-15, visibile per la prima volta in tutta la sua estensione aereodinamica.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### L'X-15: l'aereo più veloce mai pilotato

L'X-15 (Experimental) fu uno dei tanti aerei sperimentali che vennero testati nel deserto della California negli anni Sessanta, prodotto degli sforzi congiunti dell'Air Force e della NACA (il predecessore della NASA).

(Francesco Salvaterra, su *Aerospacecue.it*, leggi l'articolo completo: <https://aerospacecue.it/x-15-laereo-piu-veloce-mai-pilotato/12563/>)

L'ultima parte della sequenza è ripresa mediante steadycam (la m.d.p. è ancorata a un supporto, a sua volta collegato a un dispositivo cintura-corpetto indossabile dall'operatore) che nel campo-controcampo segue, con un'andatura instabile – e passando dai dettagli ai campi medi, fino a piani molto ravvicinati – sia lo spegnimento dei motori che il confronto, in primo piano, tra il collega di Neal e un ufficiale preoccupato del fatto che il pilota, nell'ultimo periodo, abbia avuto tre incidenti in un mese. La stessa steady riprende anche Neal in piano ravvicinato, assorto nei suoi pensieri, mentre presumibilmente si incammina verso l'elicottero giunto per riportarlo alla base di Edwards.

Come si prefigura già da questo inizio, il film fa un uso abbondante di piani stretti, primi e primissimi piani, spesso costruiti in modo da avere una profondità di campo molto schiacciata. In questa scena, inoltre, il precipitare rapido e febbriile della situazione racchiude il senso di instabilità che aleggerà per l'intera durata del film. Regia e montaggio operano, fin da subito, attraverso uno stile documentaristico e immersivo che segue la vicenda con toni che si possono definire da reportage e presa diretta.

## 2. Karen (07':03" - 09':32")

Su montaggio a stacco, le riprese in esterni lasciano poi il campo a un interno, introdotto – in assolvenza dalla chiusa precedente – da un suono off strumentale che accompagna l'inizio di questa sequenza. Scopriremo di lì a breve che a emetterlo è un macchinario utilizzato per motivi radiologici.

Siamo in ospedale. Il dettaglio di un abbraccio, i primissimi piani laterali di Neil e di sua moglie. Gli sguardi lunghi di entrambi, preoccupati, silenziosi, proiettati verso la loro bambina di due anni, Karen, che nella stanza al di là del vetro si sottopone (totale, dettagli e camera a mano che si sposta dallo strumento al volto della piccola) a un trattamento di radioterapia.

Il pianto fuori campo della piccola fa da collante tra la stanza del trattamento e casa Armstrong – la baita di Juniper Hills – vista prima dall'esterno, in un totale in campo lungo. La terapia ha degli effetti collaterali e la m.d.p., ora in interni, mostra Karen di spalle mentre il padre cerca di tranquillizzarla e coccolarla.

Comincia qui, tra la freddezza di una chemioterapia, il calore di una cameretta e da posture affettive delicate come queste, la pagina della dolorosa sofferenza di Armstrong-padre per la figlia; sofferenza che accompagnerà l'intera narrazione e che non uscirà mai dalla sfera privata.

Le riprese di questi momenti di struggente intimità sono svolte tutte con camera a mano (tipica del reportage); una camera, dunque, che può avvicinarsi ai personaggi, raccoglierne gli stati d'animo, gli sguardi, i dettagli.

Inoltre, il gioco di specchi tra la dimensione privata e pubblica di Neal Armstrong è tecnicamente restituito attraverso l'uso di formati di ripresa diversi.

Come dichiara Linus Sandgren, direttore della fotografia: «*Volevamo che il film in certe scene sembrasse molto più intimista. In quelle scene abbiamo deciso di girare in 16 millimetri che è una pellicola più sgranata e sembra più poetica. Con il procedere della storia, mano a mano che si entra di più in quel mondo industriale della NASA, passiamo al 35 millimetri e ad un contrasto più forte [...]*». (Citazione tratta dal pressbook).

Neil si fa forte per la bambina. Le parla di aquiloni per farla viaggiare con la fantasia e, in una danza stretta in un abbraccio (primissimo piano), cerca di addormentarla cantandole una canzone sulla luna.

Solo alcune parole di raccordo in voce off e, con il montaggio a stacco, si esce dalla stanza da letto per entrare nello studio di Neil (totale), anticipato dalla camera a mano che stringe in dettaglio, dapprima su alcuni fogli con gli esiti delle cure della figlia, e poi, portandosi in soggettiva, su alcuni libri che trattano della sua malattia, e su un piccolo quaderno su cui annota i propri commenti. I calcoli, i pensieri, la ragione, lo studio come lucido rimedio alla paura. È così che va avanti Neal.

### **3. La visita e il distacco (09':33" - 13':41")**

Il suono acustico di un brano musicale radiofonico fa da ponte sonoro con la scena che segue, introdotta, visivamente, dal consueto montaggio a stacco. Dall'ambiente notturno e silenzioso dello studio, si passa così alla cucina.

È mattino ed è circa l'ora di pranzo. La camera a mano prima di cedere il passo alle poche inquadrature in campo medio, coglie rapidamente (dettaglio) delle lattine di birra, delle stoviglie una zuppiera con del cibo, della posta e un giornale che annuncia la ricerca, da parte della NASA, di ingegneri-piloti per il programma Gemini. La stessa notizia è riferita a voce anche da Joe Walker che è andato a fargli visita ed è lì con Neal. Joe, infatti, gli comunica che hanno chiamato da Houston e che hanno chiesto proprio di lui, considerandolo un "ottimo ingegnere".

Neil è interessato ma dice a Joe che non può prendere in considerazione il trasferimento della famiglia a Houston finché Karen non comincia a stare meglio. Il confronto fra i due uomini è mostrato con la tecnica del campo-controcampo, attraverso piani stretti (dal primo al primissimo).

All'esterno della cucina, sulla veranda, scorgiamo, di spalle, l'altro figlio e Janet, la moglie di Neil, che fuma una sigaretta. Joe la saluta e i due scambiano giusto un paio di battute di convenevoli prima che lui se ne vada. Gli occhi tristi e il volto tirato di Janet non gli risparmiano comunque un sorriso cordiale.

Il dialogo tra Joe e Janet è ripreso anche in questo caso mediante il classico campo-controcampo a cui, al termine, si aggiunge una semi-soggettiva (con la m.d.p. posta dietro a Janet, che è leggermente spostata verso il margine dell'inquadratura in modo da far vedere anche Joe).

Le inquadrature sono tutte leggermente mosse con un'alternanza di primi piani e campi medi che evidenziano sia i personaggi che l'ambiente.

Sull'ultima (totale in campo lungo) che riprende la macchina di Joe mentre se ne va, entra in assolvenza "Karen", il brano con cui il compositore Justin Hurwitz – premio Oscar per *La La Land* e che continua qui la collaborazione con il regista Damien Chazelle – dà al film una forte componente emotiva, cominciando a delineare, attraverso un leggero arpeggio, il tema centrale del film: l'elaborazione della perdita.

A stacco subentra infatti il primo piano della bambina che dorme nel proprio lettino, mentre il padre – su cui si sposta la m.d.p. con una breve panoramica laterale – le accarezza teneramente i capelli (dettaglio successivo). Di lì a breve non potrà più farlo.

La scena a seguire si apre con il rumore sinistro di una carrucola (prima off e poi in) che anticipa la sepoltura della bambina (totale in campo medio). Nell'atmosfera luttuosa, in primo e primissimo piano, uno dopo l'altro, il volto triste di Janet, dell'altro figlio, Rick, e quello impietrito di Neal che muove tra le mani il piccolo braccialetto in grani indossato da Karen fino a poco prima (dettaglio). A casa, durante il ricevimento per il lutto, Neil si ritira nel suo ufficio, chiude le tende, chiude i suoi appunti, fa spazio sulla scrivania e si lascia andare a un pianto liberatorio ripreso in primissimo piano. In off, e ovattato, il brulichio delle voci fuori dalla stanza. Solo con se stesso e con il suo dolore, Neil chiude il braccialetto di Karen nel cassetto della scrivania (dettaglio). In sottofondo, l'arpeggio riprende e annuncia un necessario nuovo inizio, sottolineato dal silenzio in cui è immersa la baia all'alba del giorno dopo (totale in campo lungo).

All'interno, in semi-soggettiva laterale e in primo piano, la m.d.p. attende con Neal il risveglio di Janet. Le comunica il pensiero di riprendere il lavoro. Lei resta sorpresa, ma intuisce il bisogno del marito di investire le energie in qualcosa di concreto che non lo lasci pensare.

In chiusura, un totale in campo medio mostra insieme all'abbraccio di Neal e Janet, il lettino vuoto di Karen.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### *Le mogli degli astronauti, le eroine silenziose che 50 anni fa guardarono la Luna (non il dito)*

Janet Elizabeth Shearon era di Wilmette, nell'Illinois. Figlia di un medico, laureata in economia domestica, era membro della Alpha Chi Omega, famosa confraternita universitaria di ragazze di buona famiglia. Le mogli degli astronauti erano tutte ragazze senza scheletri nell'armadio, praticamente con gli obblighi morali di una first lady.

Janet aveva incontrato Neil Armstrong nel 1956, quando lui era di ritorno dal fronte in Corea e secondo i racconti di chi li frequentava, scelse Janet quasi a tavolino, senza troppi romanticismi. Si sposarono lo stesso anno con una cerimonia semplice, sulle montagne di San Gabriel, in California. Neil era un genio dell'ingegneria aeronautica, che aveva iniziato a studiare a 17 anni, ma, allo stesso tempo, al college era stato un buon atleta. Una combinazione perfetta di corpo e mente per un futuro astronauta. Janet aveva dovuto adattarsi subito alla vita complicata del marito, erano andati a vivere a Juniper Hills, vicino alla Base Aerea Edwards in cui Neil si esercitava.

(Debora Attanasio, su *Marieclaire.com*, 16 luglio 2019)

## 4. Gemini (13':42" - 19':03")

Il ritorno alla quotidianità lavorativa è introdotto da un totale in campo lungo, con taglio in diagonale a dare maggiore profondità al campo visivo. Nel grande ufficio della base di Edwards, Joe sta discutendo con un superiore di qualcosa che non ha funzionato, quando scorge, sorpreso, Neal operativo alla propria scrivania. Joe gli si avvicina. Con tono affettuoso, dopo aver capito che per l'amico era importante riprendere una pseudo normalità, gli comunica che è stato temporaneamente messo a terra in attesa di un'indagine sul rimbalzo del razzo aereo X-15 sull'atmosfera.

Il dialogo tra i due amici è mostrato con la tecnica del campo-controcampo, in primo piano, da un'angolazione di quinta (l'interlocutore è tenuto in campo, ma di quest'ultimo si vede soltanto una parte della nuca). La ripresa è, inoltre, leggermente angolata dal basso quando a essere inquadrato è Joe; il contrario quando oggetto di ripresa è Neal.

Per quanto non lo dia a vedere in maniera palese, come mostra il primissimo piano, l'informazione ricevuta impensierisce Armstrong. Dopo un attimo di spaesamento vediamo però nel dettaglio e in soggettiva il giornale (già intravisto con la posta a casa Armstrong) che annuncia la selezione della NASA per il progetto Gemini. Una leggera carrellata ottica in avanti, sempre in soggettiva, insiste sulla pagina e, accompagnata dal crescendo musicale del brano “Another Egghead”, prefigura l'inizio di una nuova avventura, a cui conduce l'ormai familiare montaggio a stacco, tipico, per questo film, della scelta stilistica del regista.

Un carrello verticale a salire, fatto sempre con la camera a mano (un'altra importante scelta stilistica del regista), passa in rassegna Neal dalla punta delle scarpe alla cima dei capelli. Il pilota, in abiti civili, indossa un completo scuro elegante con giacca e cravatta. Tra le mani, il fascicolo del progetto Gemini (dettaglio). Di fianco ha dei militari che, come lui, hanno fatto domanda per la selezione della NASA. Siamo infatti all’“Astronaut Selection, Project Gemini” dell’“Ellington Air Force Base (August 13, 1962)”, come annuncia la didascalia sul totale, in campo lunghissimo, del corridoio dove sono seduti tutti i candidati in attesa di essere esaminati.

Accanto a Neal si siede un'altra persona in borghese: Elliott See, l'unico altro richiedente civile. I due commentano (mezza figura, in campo medio) una parte delle prove legate alla resistenza fisica che hanno già svolto.

Alcuni esami erano semplicemente diabolici. «*Ce n'era uno – ricordava Neil – dove ti iniettavano, a lungo, con una siringa dell'acqua gelida in un orecchio e un altro dove nell'acqua gelida dovevi tenerci un piede per un certo tempo. C'erano molti test di questo tipo*» (James R. Hansen, “First man - Il primo uomo”, Rizzoli, Milano 2018).

Chiamato per il colloquio, Armstrong si trova in una stanza austera con un grande tavolo al centro, intorno al quale è riunita una commissione selezionatrice numerosa (totale in campo medio), dove sono presenti anche Bob Gilruth e John Glenn (i loro nomi li conosceremo nel corso del film).

Le conoscenze tecniche dello scienziato civile e la sua capacità critica, unite alla pacatezza, fanno una buona impressione su tutti i membri. Il colloquio è ripreso spesso da semi-soggettive in campo-controcampo. Il passaggio dai membri della commissione d'esame a Neil è realizzato con veloci panoramiche laterali a cui si alternano altri movimenti di macchina di tipo descrittivo (panoramiche anche verticali che mettono in risalto, insieme alla parola, anche il movimento delle mani).

Nel corso del colloquio, infatti, c'è chi prende appunti (dettaglio) e la camera coglie, tra primo e primissimo piano, anche l'interesse e l'attenzione espressi dal volto dei vari interlocutori. Glenn chiede a Neil se la recente morte di Karen influenzerà la sua esibizione. L'uomo risponde in modo attento e misurato.

Su stacco netto, il montaggio sposta poi l'attenzione a casa Armstrong. Nel corso della cena con la moglie e il figlio (totale in campo lungo), squilla il telefono (suono in). Risponde Janet e capiamo dall'espressione del suo volto che si tratta di una telefonata importante: anche in questa circostanza la camera è mobile e registra (dal mezzo primo piano al primissimo piano, con dei campi-controcampi di quinta), le emozioni che emergono dai gesti e dai volti dei personaggi.

Neil riceve la notizia di essere stato selezionato per il programma Gemini. Janet reagisce positivamente, con il volto che le si illumina allunga la mano sul tavolo per prendere quella di suo marito. Un leggero sorriso compare sul volto di entrambi, fiduciosi che stia per iniziare una nuova avventura.

Dopo un intenso scambio di sguardi complici, le inquadrature sui loro primissimi piani e il totale in campo medio, simmetrico a quello di apertura, la scena si conclude – mediante dissolvenza al nero – sulle note melodiche e algide di “It’ll Be An Adventure”, che sintetizzano gli stati d’animo e l’atmosfera rarefatta di un qualcosa di straordinario che sta per prendere corpo tra uomo e tecnologia.

## 5. Houston (19':05" - 21':55")

Sullo stesso tema musicale, compare, su fondo nero, la scritta Houston.

«Sin dai tempi di Jules Verne, l’uomo ha immaginato di viaggiare verso la Luna. La vecchia idea di come raggiungere la luna era quella di inviare un’astronave fin lassù e poi tornare. Gli ingegneri della NASA hanno elaborato un approccio moderno, cioè un razzo contenente varie navicelle che viaggeranno tutte insieme. Perciò proprio come Colombo prese una barca a remi dalla Santa Maria fino alle coste del Nuovo mondo, così gli astronauti prenderanno una navicella dalla nave madre fino alla superficie lunare. Quando sarà il momento di ritornare, la navicella decollerà dalla superficie e si aggancerà alla nave madre che poi riporterà l’equipaggio sulla terra. Pertanto, grazie alle brillanti menti della NASA l’antico sogno di raggiungere la Luna ben presto si realizzerà».

Una presentazione animata del National Aeronautics and Space Administration (NASA) e una voce over impostata, dal tono celebrativo, aprono la sequenza che spiega il funzionamento della futura missione lunare e la realizzazione del sogno di cui sarà protagonista Neal Armstrong.

Con questo entusiasmo iniziale, sostenuta dalla “splendida epifania” degli archi e dei fatti presenti in “Houston”, la m.d.p. è pronta a superare quella porta di vetri e riflessi, reali e metaforici (totale in campo medio) che cambierà le prospettive.

Tramite un’ellissi spaziotemporale, resa attraverso la successione rapida delle facciate degli edifici della Nasa a Houston, approdiamo in un’aula dove è in corso una riunione condotta da Deke Slayton. Deke sintetizza alla lavagna con uno schizzo molto chiaro (dettaglio) i principali programmi spaziali che dal lancio da parte dell’Unione Sovietica del satellite artificiale Sputnik (4 ottobre 1957) hanno reso i russi vittoriosi aprendo a quella corsa allo spazio, culturale e tecnologica, che confluì nella Guerra Fredda. Non poteva andare altrimenti, dice Deke in primo piano, gli USA non erano concorrenziali. Adesso invece, con il programma Gemini grazie anche alle imponenti innovazioni tecnologiche si aprono nuove possibilità.

Tra i presenti si scorgono in controcampo, Elliott See (l’altro civile che si era candidato con Neal, in primo piano frontale, al margine destro dell’inquadratura), Gus Grissom (primo piano laterale, margine sinistro) e Neil (primo piano frontale con lui al centro).

In concomitanza, quello che sembra un montaggio alternato e che poi, invece, risulterà essere un montaggio parallelo (le scene non avvengono nello stesso tempo ma in momenti diversi: la scena casalinga non corrisponde al tempo della riunione perché Ed è presente in entrambe) ci porta nella nuova casa di Armstrong, poco distante dal Manned Spacecraft Center della NASA.

Il totale in campo medio mostra la zona pranzo con ancora le scatole chiuse sopra e sotto il tavolo. Mentre Janet sta entrando in cucina, si sente, in off, qualcuno che bussa alla porta. È Pat, la moglie di Ed White, con dei dolcetti di benvenuto; loro sono lì già da una settimana. Janet, sorpresa e felice, la vediamo con una serenità fino a questo momento inedita. L’incontro sulla porta – filmato in mezzo primo piano, con semisoggettive di quinta in campo-controcampo – in cui Pat mostra il marito che sta giocando in giardino con uno dei due figli, rivela anche (slide verticale a dettagliare sulla pancia) che Janet è in attesa di un altro bambino.

La sequenza alterna quindi i due momenti della nuova vita della famiglia Armstrong. Tornando al *briefing*, Deke (dettaglio e semi-soggettiva in campo medio) continua a disegnare sulla lavagna quello che accadrà con Gemini: dalla terra e dallo stato suborbitale adesso ci si potrà spingere oltre e arrivare sulla luna. Per farlo dovranno dimostrare che due navette possono incontrarsi in orbita (quindi oltre lo stato suborbitale) e agganciarsi senza collisioni. Questa è la missione principale.

In controcampo, la camera a mano si sposta velocemente, con brevi panoramiche e slide laterali, sui volti interessati dell'uditore. Una volta raggiunto l'obiettivo, a ognuno di loro, dice Deke, sarà assegnata una missione precisa e, raggiunta una certa perizia, si sposteranno sull'Apollo e da lì valuteranno l'atterraggio sulla luna. Poi, rivolgendosi a Gus Grissom (primo piano), il secondo pilota americano a partire per lo spazio – il primo fu Alan Shepard con la capsula Freedom Seven, il 5 maggio 1961 (cfr. scheda analisi del film *Il diritto di contare*) –, chiede se occorre aggiungere altro. Quello che aggiungerà è un augurio di buon lavoro a tutti.

### **PER SAPERNE DI PIÙ:**

La navicella spaziale Apollo fu progettata come parte del **Programma Apollo** (il programma spaziale che portò allo sbarco sulla Luna) dagli USA fin dai primi anni Sessanta allo scopo di portare l'uomo sulla Luna prima del 1970 e farlo ritornare in sicurezza sulla Terra.

(Fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/Navicella\\_spaziale\\_Apollo](https://it.wikipedia.org/wiki/Navicella_spaziale_Apollo))

Il programma venne concepito durante la presidenza di Eisenhower, ma iniziò veramente dopo che il presidente John Kennedy, durante una sessione congiunta al Congresso degli USA, del 25 maggio 1961, disse che l'obiettivo nazionale era quello di far «*atterrare un uomo sulla Luna*» entro la fine del decennio.

(Fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/Programma\\_Apollo](https://it.wikipedia.org/wiki/Programma_Apollo))

### **6. Multi-Axis Trainer Facility, April 23, 1964 (21':56" - 27':41")**

Con la didascalia MULTI-AXIS TRAINER FACILITY, April 23, 1964, e la voce fuori campo di Dake, che sta illustrando quanto ci apprestiamo a vedere, il montaggio a stacco ci porta nell'hangar dove si trova un simulatore multi-asse. La scena si apre con un brevissimo piano sequenza in semi-soggettiva e poi in soggettiva (sguardo di Neal) su campo lungo. La ripresa è fatta con steadycam.

Il modello – spiega Dake ora in campo, mentre i piloti gli si avvicinano (steadycam a retrocedere mantenendosi tra mezzo primo piano su Neal e campo medio) – è stato progettato come replica del dispositivo spaziale (brevissima panoramica descrittiva in leggero contre-plongée e altri movimenti di macchina a dettagliare) che sarà messo a punto per andare in orbita.

La difficoltà del pilota sarà quella di stabilizzare la macchina prima di perdere conoscenza. Il primo a salire per la prova è Armstrong, seguito dalla steadycam con vari piani e movimenti di macchina. Il montaggio combina questi tagli di ripresa con le inquadrature in semi-soggettiva (quasi sempre non in asse) in campo medio dal basso, con dettagli degli assi e del quadro dei comandi e la gamma dei piani (da mezza figura a primissimo p.), a cogliere le varie espressioni corporee e visive dei piloti e del personale tecnico.

Il simulatore viene messo in moto. Gli anelli interni che ingabbiano assi e pilota cominciano a ruotare e a lanciare Neal in tutte le direzioni. Dapprima lentamente e poi più velocemente. Mentre la velocità aumenta, Neal preme contro lo schienale della sedia. Cerca di analizzare la rotazione e premere i comandi di controllo per stabilizzare il dispositivo, ma la velocità è troppo alta e Neal perde i sensi, senza riuscire. Le inquadrature sono strette su di lui e sono in parte in soggettiva.

Nel buio conseguente allo svenimento, Neal va con la mente a Karen, agli attimi prima della sua scomparsa (flashback scena vista alla sequenza 3).

Il macchinario viene fermato, il pilota si riprende e decide di riprovare. Non sappiamo se questa volta riesca o meno a farcela. L'inquadratura successiva è un plongée (la m.d.p. è in posizione perpendicolare dall'alto al piano di ripresa; il contre-plongée dal basso) in campo medio che riprende Neal chino a vomitare sul WC. Dopo poco lo raggiunge anche Ed, che farà altrettanto. In classe, nel corso base di "Fisica del razzo" tutti i piloti appaiono provati. La divisa di Elliot (mezzo primo piano), come quella di Ed, è visibilmente macchiata dal vomito (primo piano). Sul volto di quest'ultimo la stanchezza e la preoccupazione per seguire una lezione che si presenta molto impegnativa – pare che debbano seguire solo il primo capitolo dell'argomento, ma nella dispensa che ha di fronte agli occhi (dettaglio in soggettiva) il primo capitolo corrisponde a 604 pagine! Neal, però, nonostante sia stanco come gli altri, mostra un sincero interesse per l'argomento e appare distinguersi dal resto dei suoi compagni.

La giornata è lunga e Neal rientra a casa molto tardi. Accompagnato dalle note di un arpa e un leggero movimento di violini (suono extradiegetico), lo vediamo mentre, senza far rumore, seguito dalla m.d.p. a precedere, si dirige verso una stanza della casa. La camera, in soggettiva, panoramica su un lettino all'interno del quale scorgiamo Mark, il terzogenito degli Armstrong, appena nato. L'inquadratura successiva è un totale, in campo medio, che mostra Neal in cucina assorto nei propri pensieri. Lo raggiunge Janet. Neil le racconta quanto ha appreso nel corso della lezione odierna e i due si ritrovano a ridere insieme di un argomento fisico-matematico che risulta a lei non proprio comprensibile. La coppia sembra aver riscoperto una bella armonia. Il piacere ritrovato spinge Neal a mettere un disco della loro giovinezza: "Lunar Rhapsody" (1947) di Harry Revel (dettaglio).

La coppia si scambia sguardi intimi e inizia a ballare nella penombra creata dalla scarsa illuminazione della sala. Neal e Janet, insieme all'armonia, sembrano aver ritrovato anche una bella passione. In questa parte della scena il taglio delle inquadrature va dal campo medio al mezzo primo piano.

### 7. 1965 (27':42" - 30':11")

Come dice la didascalia, è il 1965. Attraverso un raccordo sul movimento (movimento iniziato con il ballo dell'inquadratura precedente che entra in gioco anche in quella successiva) entriamo nella scena a seguire dove siamo proiettati in un altro salotto. Sul sottofondo di un brano musicale diegetico, ma di cui non vediamo la fonte originaria (quindi suono acusmatico), balla una coppia costituita da madre e figlia. L'inquadratura parte dal dettaglio dei piedi per poi passare a un totale in campo lungo dove la coppia compare a figura intera. Con dei rapidi movimenti di montaggio e di macchina seguiamo dei bimbi che si rincorrono e approdiamo, infine, a una cena molto conviviale in corso a casa di Ed e Pat White, con gli Armstrong, Elliott e Marilyn See.

Durante la cena si sentono delle note di piano che danno il "la" a Janet per rivelare un lato di suo marito: Neil conosce tutte le canzoni dei musical e negli anni dell'Università ne ha composte alcune per il varietà studentesco.

Dopo cena incontriamo Ed, Neil ed Elliott che parlano nella parte posteriore della casa di Ed. Mentre i bambini scorazzano per il giardino, e Neil punta il cielo con una 16 mm, dalla conversazione veniamo a sapere che lo stesso Neil farà parte della squadra di riserva della spedizione Gemini 5, mentre Ed è previsto per la prima e storica passeggiata spaziale extraveicolare sul Gemini 4, la cui parte più difficile sarà tornare dentro. Nel corso dell'amichevole scambio di notizie, giunge una telefonata di Deke che porterà la comitiva a fare i conti con un imprevisto: Ed non potrà essere il primo uomo a passeggiare nello spazio perché, come mostra la TV, il cosmonauta sovietico Alexei Leonov lo ha appena fatto. È il 18 febbraio del 1965. Con grande disappunto di Ed, ancora una volta, l'Unione Sovietica ha battuto gli USA nella corsa alla conquista dello spazio.

## 8. Good Luck Dad! (30':12" - 32':24")

Dall'immagine di Leonov che arriva dal piccolo schermo della TV di casa White (dettaglio), il montaggio a stacco ci porta più in là nel tempo di qualche mese, in Florida.

La scena si apre con una inquadratura in campo medio laterale che mostra Neil ed Elliot, indicati come piloti di riserva, che escono dall'abitacolo della Gemini 5. In sottofondo, il brano "First To Dock" (extradiegetico). Dopo aver fatto dei controlli, i due lasciano il posto a Cooper e Conrad, dando loro alcune indicazioni veloci. Il modulo di comando è pronto a partire, dichiara una voce fuori campo, mentre l'inquadratura passa a un totale, in campo lungo, frontale che vede i due astronauti mentre vengono aiutati ad entrare, con le loro tute ingombranti, nell'abitacolo della navicella. Come riporta la didascalia, è il 21 agosto del 1965. La difficoltà dell'impresa è messa in luce dall'impianto verticale del contre-plongée che inquadra la gigantesca torre di lancio della base di Cape Kennedy, da cui si vede scendere l'ascensore che porta a terra Neil ed Elliot. Le loro voci passano da off a in quando l'inquadratura li ritrae a mezza figura, in campo medio, all'interno dell'ascensore stesso. Giunti a terra, Deke (in off) chiama Neil che gli si avvicina, mentre Elliot, tra i fumi del razzo che sta per partire, si ferma a parlare con altri ingegneri.

Deke è in compagnia di Buzz Aldrin e Roger Chaffee che vengono presentati a Neil. Il tempo della presentazione e poi Deke – su un totale, in campo lunghissimo, che mostra l'imponente architettura alla base della rampa di lancio – comunica a Neil che lo metterà al comando di Gemini 8, ma con Dave Scott, e non con Elliott, come suo pilota. Tra i compiti di Deke Slayton c'era, infatti, anche quello di scegliere, con enorme responsabilità, i piloti delle missioni spaziali. Neil, ora in primo piano, si volta pensieroso a guardare Elliot (soggettiva), ma non dovrà preoccuparsi per lui – gli fa capire Deke – perché sarà comunque molto impegnato. Per Gemini 8, però, occorre un pilota come Scott e, non appena l'Agena (veicolo spaziale che dovrà essere attraccato dalla navicella) sarà ripristinata, sarà il primo ad attraccare.

Stacco netto. Passiamo dagli esterni della torre di lancio agli esterni di casa Armstrong. La scena si apre con una torta (dettaglio) con sopra la scritta "Buona fortuna papà!", il disegno di una stazione orbitante con il pilota di Gemini 8 e l'Agena. In sottofondo, in off, le voci allegre di bambini che giocano. Siamo nel giardino di casa Armstrong ed è una splendida giornata. I bambini di Neal giocano insieme ai figli di Ed. Si tuffano in piscina e scorazzano sul prato, mentre Janet e Pat sono sdraiate su dei lettini a chiacchierare amabilmente, e Neil è impegnato a togliere le foglie dalla superficie dell'acqua.

## 9. Elliot (32':25"- 38':38")

La piscina è l'elemento di raccordo visivo tra l'esterno di casa Armstrong e l'interno. Inquadrata in campo medio è ora sotto una pioggia battente a cui fa da sottofondo un brano musicale melodico. In casa, un altro campo medio coglie di spalle, mentre sono seduti intorno al tavolo, Neal e Rick intenti a comporre un puzzle sul secondo ponte più lungo del mondo. Mark gioca sul pavimento con dei camion. Mentre parlano, qualcuno bussa alla porta (suono off): è Ed, bagnato fradicio, e non porta buone notizie. Janet lo invita ad entrare, ma Ed preferisce aspettare Neil sulla porta. C'è stato un incidente. Elliot e Charlie stavano volando verso St. Louis, località dove si trovava il simulatore di volo che avrebbero dovuto provare per la successiva spedizione, la Gemini 9. Ma, a causa della fitta nebbia, il loro T-38 non ha centrato la pista e si è schiantato in avvicinamento facendo morire sul colpo i due piloti.

Neil rientra in cucina, in semi-soggettiva lo vediamo mentre osserva il figlio. Il bambino gli fa delle domande (in off), così come stava facendo prima che Ed arrivasse, ma Neal non ha più lo stato d'animo per rispondere. Janet ha capito che è successo qualcosa di grave. La camera a spalla stringe sui volti, li fissa e coglie a sua volta la fissità degli sguardi, tesi e fragili. È così potentemente espressiva da essere vissuta e sentita quasi come un altro interlocutore.

Dalla cucina degli Armstrong lo stacco netto porta a casa See. La fotografia di Elliot (dettaglio) apre alle inquadrature della veglia funebre dove sono confluiti amici e colleghi. Tra questi c'è anche Buzz che nello sconcerto generale critica le capacità di pilotaggio di Elliott (motivo per cui, a suo dire, Deke non lo ha scelto per Gemini 8). Neil con uno sguardo quasi sprezzante interviene per difendere la reputazione dell'amico e, finito di dire il proprio pensiero, si allontana, attraversa il soggiorno dei Sees (soggettiva), incrocia lo sguardo di Ed e velocemente si dirige da qualche parte. Come afferma Patrick Fugit (Elliot See nel film): «*Neil ed Elliot erano gli unici civili dei nove astronauti che furono coinvolti all'inizio per il programma Gemini, per cui creano un rapporto che non è comune tra Armstrong ed i suoi colleghi*» (citazione tratta dal pressbook).

In casa ci sono anche dei bambini. A un certo punto Neal, voltando lo sguardo, pensa di vedere Karen che gioca vicino a un caminetto acceso. La guarda (soggettiva) e il suo sguardo è contraccambiato. Il pensiero di Karen lo destabilizza. La leggerissima carrellata ottica che stringe ancora di più sul suo primissimo piano, appare sfuocata, a sottolineare lo spaesamento e anche le voci in sottofondo, in off, sembrano per un frangente più ovattate del dovuto. Neal ha bisogno di andarsene. Raggiunge Janet in cucina e glielo fa presente. Ma Janet, che sta dando una mano a Marilyn, la moglie di See, preferisce aspettare. Neal non resiste e prima che lei se ne renda conto prende l'uscita e va via. Janet, attonita, lo chiama e lo segue con lo sguardo fuori dalla finestra. Neal è già salito in auto e innestato la retromarcia per allontanarsi.

Janet, dispiaciuta, è costretta a chiedere un passaggio a Ed e Pat. Durante il percorso verso casa confida agli amici che in un anno, quando erano alla base di Edwards, sono morti 4 piloti ed erano diventati esperti di funerali. Ora era da un po' che non capitava più. Poi chiede a Ed se gli ha mai detto di Karen. La risposta è no, e non poteva essere diversa. Neal di quel dolore non vuole parlare con nessuno, neanche con lei. E sull'incalzare del tema sonoro "Karen", Janet chiude il discorso, e il proprio dolore, ammutolendosi e fissando il vuoto fuori dal finestrino dell'auto.

A casa, Neal è in giardino. È così teso e addolorato da non riuscire a controllare il tremito del proprio corpo. Ha bisogno di agire, di trovare la forza in quel "qualsiasi" di matematico e razionale che lo ha sempre aiutato. In cielo c'è una bellissima luna che splende; sestante alla mano si mette a osservarla. Ed lo vede e gli si avvicina. Prova a parlargli, ma Neal non ne vuole sapere. Il dialogo tra i due è in semi-soggettiva. Janet, triste, osserva la scena dalla finestra per un po' (soggettiva) e poi decide di ritirarsi.

## 10. Gemini 8: l'attracco (38':39" - 57':00")

Come accade per quasi tutto il film, il raccordo tra una sequenza e l'altra avviene sul piano sonoro. È di fatto la componente sonora (voce o musica) che parte in assolvenza, sulla conclusione della scena precedente, e porta in avanti il filo narrativo. La componente visiva giunge a seguire, su montaggio a stacco.

In questo caso la componente sonora di apertura è rappresentata, in off, dalla voce dello speaker che attraverso l'altoparlante comunica l'imminente lancio dell'Atlas-Agena.

L'inizio è affidato all'apertura dell'ascensore e al primo piano di Neal che guarda dritto davanti a sé. In controcampo, il totale in campo lungo (che quindi corrisponde alla sua soggettiva) mostra le porte della navicella aperte. Una didascalia ci dice che siamo giunti alla spedizione Gemini 8.

Lo speaker, sempre fuori campo, comunica che l'Atlas-Agena è stato lanciato e che il volo senza equipaggio – che vediamo attraverso la soggettiva di Neal, in campo lunghissimo, al di là dei vetri della torre di lancio – sta procedendo bene e siamo pronti per il lancio di Gemini.

Neal e Dave Scott vengono aiutati a prendere posto. Una volta entrati nella capsula hanno la testa all'ingiù e i piedi rivolti verso l'alto. In dettaglio, vediamo il sistema dei comandi che si alterna, nella dialettica campo-controcampo, con le inquadrature (molto strette e in dettaglio) sui tecnici

all'esterno della capsula che finiscono di attaccare i tubi, allacciano le cinture di sicurezza e, alla fine, si tirano indietro per chiudere le porte e finire la messa a punto della partenza. La m.d.p. è strettissima sui dettagli delle lamiere, dei bulloni, delle cerniere a ridosso dei finestrini minuscoli, dei pulsanti, delle tute e dei caschi degli astronauti, nonché dei loro sguardi. L'ambiente è claustrofobico. Si sente il rumore del metallo che sigilla le porte. Si sentono le voci dalla base di controllo che arrivano nel piccolissimo abitacolo.

Neal appare concentratissimo. Il suo sguardo è determinato.

È il momento del lancio. Fuori dal finestrino si vede un gabbiano svolazzare nel cielo (soggettiva di Neal), la navicella accelera e rapidamente il cielo passa dall'azzurro chiaro al blu intenso, intervallato dal rosso della combustione dei motori.

In montaggio alternato ci spostiamo a terra. Dal centro di controllo di Houston, ingegneri, piloti e tecnici vari (ripresi in campo e in controcampo con tagli vari di inquadrature, principalmente: totali in campo lungo, campo medio, panoramiche a schiaffo con carrellate ottiche veloci ad avanzare sui primi piani e sui dettagli, con altrettanto rapide messe a fuoco), anch'essi concentrati e indaffarati, mandano le comunicazioni per il corretto avanzamento di Gemini. Di fronte a loro, e con loro, tutte le ultime tecnologie del 1966: dal pannello a pulsanti, ai telefoni rotativi, alle mappe statiche sui grandi schermi – da cui il centro di controllo vede sia la navicella spaziale Gemini che l'Agena – alle mastodontiche macchine di calcolo.

Sempre in montaggio alternato ci spostiamo a casa Armstrong. Sulla porta di casa, Rick, il figlio più grande (mezza figura in campo medio), alza una bandiera americana che guarda salire (soggettiva in contre-plongée) pieno di orgoglio e speranza. Mark, invece, siede con la nonna sul divano (mezzo primo piano) e fa con lei dei tentativi di lettura. Janet, in primissimo piano, è assorta nei pensieri in un'altra stanza. In sottofondo, l'intreccio di sonorità metalliche e stellari che integrano all'arpa il suono del theremin nel brano "Squawk Box" (musiche extradiegetiche), insieme alla voce della base (off nella cabina di pilotaggio, in alla base, da extradiegetica a off e in, ma sempre acusmatico, a casa Armstrong), costituisce il raccordo sonoro dei tre ambienti spaziali che si alternano nella sequenza.

Con la staedycam, in pianosequenza, seguiamo Janet uscire dalla stanza e andare verso il salotto dove ci sono anche un fotografo della rivista "Life" e un funzionario della NASA. La TV è accesa e manda immagini dal Vietnam (dettaglio). Con un sorriso tirato e senza un filo di trucco (campo medio di quinta e in diagonale, con lei in primo piano), dopo aver spostato alcune cose, Janet prende posto sul divano, accende e alza il volume dello *squawk box* (dettaglio), l'altoparlante casalingo collegato alla base da cui riceve in diretta le stesse informazioni ascoltate dai piloti e può sentire la voce di Neal. Janet forza un sorriso per la fotocamera, ma la sua tensione è palpabile.

Alla condivisione del momento da casa, si alternano le immagini dallo spazio: il dettaglio degli occhi di Neal e della sua mano che muove una leva di comando. Poi, di nuovo, la m.d.p. torna sul primo piano laterale di Mark, che legge di fianco alla nonna. L'immagine è ora lievemente rallentata e privata del suono di tutte le voci.

Gli attimi si fanno più intensi e la concentrazione aumenta. La combustione si è esaurita e con lei le forti vibrazioni dell'abitacolo. Gemini ora fluttua nello spazio, ma la sua posizione deve essere corretta perché i piloti avrebbero già dovuto vedere l'Agena (cosa non accaduta). Mentre dal centro di controllo arrivano le correzioni, Mark ridendo e volendo richiamare a sé l'attenzione della madre, si impossessa dello *squawk box*. Janet si allarma e nonostante gli chieda di lasciarlo immediatamente, il bambino, continuando a ridere, non molla la presa. In controcampo, il fotografo di "Life", li riprende nei suoi scatti.

Con le correzioni arrivate da terra, Neil fa nuovi calcoli (piani stretti e contre-plongée in campo medio) e riesce a localizzare finalmente il modulo Agena. Piano piano, il veicolo spaziale cresce di fronte ai loro occhi (soggettiva in campo lungo). Neal avvia le manovre per l'attracco che procede con estrema facilità. «È quasi un gioco da ragazzi», dice al compagno di “avventura”.

Autorizzato dalla base a fare la manovra di aggancio, Gemini aggancia Agena (in esterni, dettaglio seguito da inquadratura in campo lunghissimo) senza intoppi ed escono, come da accordi, dal raggio delle comunicazioni. Alla stretta di mano tra piloti per il grandioso risultato, fa eco la gioia dalla base di Houston. Anche qui la m.d.p. inquadra (dettaglio in campo medio) i due mezzi illuminati sulla mappa statica. Si vede la soddisfazione del capo delle comunicazioni, Lovall, poi di Deke, Ed, Buz e di tutti gli altri. Ci sono applausi, sorrisi, abbracci, strette di mano e c'è anche chi si mette a suonare la chitarra (inquadrature varie che alternano campi medi a dettagli e a primi piani). È il 16 marzo 1966: Armstrong e Scott hanno appena realizzato il primo attracco nello spazio (cruciale per l'allunaggio).

Anche a casa Armstrong la tensione pare diminuita... almeno sul fronte delle preoccupazioni spaziali. Mentre lo *squawk box* continua a rimanere acceso in salotto, Janet è nella stanza di Ricky, con il figlio arrabbiatissimo per il disordine causato dal fratello (totale in campo medio); almeno così dice. Ma poco dopo, in un campo lungo di taglio diagonale, che inquadra corridoio e cucina, vediamo che il bambino ha di nuovo voglia di scherzare. In off dallo *squawk box* si sente la voce di Lovell che sta per comunicare cosa fare se incappano in possibili avarie con Agena, ma la comunicazione ha delle interferenze e si interrompe. L'atmosfera si è comunque alleggerita sia a terra che in orbita. Tutto sta acquistando un sapore diverso. Persino il cibo trattato, e messo in buste sigillate per la straordinaria missione, sembra avere un gusto particolarmente appetibile.

Nel 1965, il programma Gemini della NASA condusse in orbita il suo primo volo con equipaggio e decise di inviare per l'occasione cibo disidratato in sacchi. Queste buste sigillate contenevano cibi come budino di riso, uova strapazzate e pollo al curry. Bevande come caffè e latte erano anch'esse sigillate in sacchetti. Tutti i pasti venivano forniti con le istruzioni su come reidratarli e ogni pasto conteneva meno calorie del normale perché gli astronauti esercitano meno calorie nello spazio».

(Fonte: <https://www.thesun.co.uk/tech/9522962/astronaut-food-history-moon-landing/>;  
traduzione a cura di Andreina Di Brino)

La tranquillità però non dura molto tempo. Inaspettatamente, Gemini 8 comincia a dare segni di instabilità che allarmano per primo Dave. Sia dal punto di vista visivo che sonoro, il montaggio unisce strettamente la scena dell'attracco a quella della successiva anomalia. Una volta in orbita alla ricerca del modulo Agena, Gemini comincia una rotazione che nel momento dell'aggancio del modulo si trasforma in una sorta di danza elegante dove Gemini e Agena si armonizzano e ruotano insieme. Il brano musicale composto da Justin Hurwitz, “Docking Waltz”, imprime infatti alla melodia le caratteristiche di un valzer, di un passo a due, dove le inquadrature dei dettagli, degli esterni spaziali in campo lungo e lunghissimo, lo sguardo in soggettiva dei piloti dagli stretti finestrini della navicella diventano delle punteggiature cadenzate del ballo; tra azione e attesa, e fascinazione verso l'infinito, la scienza e la tecnologia.

La situazione però cambia quando Dave si accorge dalle risposte di uno strumento (dettaglio) che qualcosa non funziona più a dovere. A questo punto, il movimento interno alla navicella spaziale e quello interno al pensiero dei piloti comincia ad abbandonare i ritmi armonici. Ritenendo che il problema sia causato da Agena, Neil prende la decisione di sganciarsi dal modulo. Scott imposta i dispositivi di registrazione del razzo in modo che una stazione di localizzazione a terra possa raccogliere i suoi dati, ma non è l'Agena la causa del problema.

## 11. Il rientro (57':01" - 01:03':07")

Una volta staccati, la situazione infatti precipita e Gemini 8 va totalmente fuori controllo. La rotazione assume rapidamente ritmi centrifughi, percepibili anche da un punto di vista sonoro.

Tutti i tagli di ripresa (principalmente: soggettive, primissimi piani, semi-soggettive e dettagli serratissimi) diventano vorticosi e drammatici. Nonostante il deciso malfunzionamento, Gemini riesce ad entrare nel raggio di una stazione di localizzazione, la USNS Coastal Sentry Quebec, una nave statunitense dislocata nel Pacifico occidentale (come dice la didascalia), a sud del Giappone, che fa da ponte con Houston, dove la comprensione del messaggio è lacunosa. Capito il problema, i volti degli uomini della base si fanno preoccupati. Se Gemini continua a girare alla velocità a cui sta girando (270 giri al secondo), nel giro di 40 secondi i due uomini perderanno i sensi per la mancanza di ossigeno.

Le comunicazioni sono sentite anche da Janet, in concentrato ascolto di fronte allo *squawk box*. Deke, sapendolo, ordina di chiudere il collegamento con casa Armstrong. Janet non sente più nulla. In primo piano, la donna muove la manopola del volume, scuote l'apparecchio, ma nulla. Non sente neppure un'interferenza. Nulla.

Le carrellate ottiche sui dettagli della cabina di pilotaggio, e sul corpo esterno della navicella, accrescono la drammaticità e la concitazione del momento. Scott nota che il carburante in uno dei loro sistemi di controllo è sceso. Qualcosa deve essere fatto, e rapidamente, e Armstrong ci riesce.

Mentre Neal riesce a stabilizzare Gemini 8, Janet si precipita alla base di controllo. È certa che l'apparecchio da cui poteva ascoltare la voce del marito sia stato disattivato dal controllo della missione e, decisa a farsi sentire, aspetta di incontrare Deke nel corridoio antistante la sala di comando (totale in campo lungo). Con Deke c'è anche Ed.

Deke: «*Janet, la nave è stabile, andrà tutto bene, torna a casa*».

Janet: «*Bene. Riattiva la trasmissione*».

Deke: «*Vedrò quello che posso fare*».

Janet «*Ora. Riattiva la trasmissione, ora*».

Deke: «*Beh, c'è un protocollo di sicurezza*».

Janet: «*Non me ne frega niente. Ho le telecamere davanti a casa. Racconto a tutti cosa succede?*».

Deke: «*Jan, devi fidarti di noi, abbiamo tutto sotto controllo*».

Janet: «*Invece no. Tutti questi protocolli e procedure fanno solo sembrare che sia tutto sotto controllo. Ma siete un branco di mocciosi che gioca con gli aeroplani di legno. Non avete proprio niente sotto controllo*».

Janet, furiosa e con lo sguardo pieno di rabbia e severità, finisce la frase e si allontana. Il confronto serrato tra Janet e Dake avviene in campo-controcampo, in primo piano, da un'angolazione di quinta che include anche il volto di Ed.

Nello spazio vanno degli uomini, che solo di professione fanno gli astronauti, ma sono un tutt'uno con il loro complesso vissuto. Sulla Terra rimangono, ogni volta i loro cari, come Janet, e questo non deve essere sottovalutato.

Armstrong e Dave si preparano per il rientro e l'amaraggio, provando e non riuscendo a pensare in quale altro modo avrebbero potuto stabilizzare Gemini preservando gli obiettivi della missione. Scopriranno solo dopo che non avrebbero potuto farlo perché si era guastato proprio un "propulsore" del controllo dell'assetto.

Agena (soggettiva di Neal in campo lunghissimo) si è definitivamente allontanata.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### La missione Gemini VIII

«[...] Scott perse i sensi; tuttavia, grazie alla velocità con cui Armstrong riuscì a riflettere sul da farsi, riuscì a fermare la rotazione e a riportare la navicella sulla terra senza danni» e aggiunge

Chris Abbott (Dave Scott nel film): «*Per la missione Gemini VIII, non sapevo, fino a quando non mi sono preparato per il film, quanto fosse importante e quanto il volo della Gemini VIII avesse tenuto in bilico il futuro della NASA. [...] Sebbene non sia stato un successo pieno da un punto di vista tecnico, il fatto che abbiano recuperato e siano tornati sani e salvi sulla terra, e siano stati in grado di effettuare l'aggancio con l'Agena, ha spinto la NASA e questi astronauti a continuare la loro missione sulla luna».*

(Citazioni estratte dal pressbook)

## 12. Post Gemini 8 (01:03':08" - 01:08':10")

«*Jamini 8 ha lanciato due veicoli complessi nello stesso giorno nei tempi previsti. Abbiamo visto ineccepibili rendezvous e aggancio. Tutto questo benessere è stato offuscato da un malfunzionamento, ma penso che dovremmo concentrarci sui progressi derivati dalla missione».*

Nell'affollatissima conferenza stampa “post missione Gemini 8 (26 marzo 1966)” – come recita la didascalia –, dapprima in off sull’ultima inquadratura precedente, poi sul primissimo piano laterale di Neal (che guarda in platea) che gli sta di fianco, insieme a Dave, e infine, con le spalle alla m.d.p., in semisoggettiva, Gilruth fa il resoconto alla stampa, elogiando il lavoro svolto dai due piloti nelle condizioni estreme in cui si sono trovati. La platea dei giornalisti (semi-soggettiva in campo lungo) è attenta.

Subito dopo (semi-soggettiva in campo medio, dalla parte di Armstrong), Gilruth, Kraft, Deke e l’Amministratore della NASA, George Mueller, sono seduti intorno a un grande tavolo rettangolare per ascoltare il resoconto formale della missione da parte di Neal e Dave (seduti di fronte a loro). È il 1 aprile 1966 e il resoconto è registrato (dettaglio in apertura di scena).

Il montaggio parallelo (non alternato: le sequenze non sono coeve), mostra l’evoluzione del resoconto sia in conferenza stampa che nel contesto ufficiale, dove Neal fa comprendere che in quel momento «*non c’era modo di sapere*» cosa stesse accadendo.

Le domande dei giornalisti si fanno pressanti, i movimenti di macchina (in prevalenza brevi panoramiche e carrellate ottiche) sono rapidissimi, inquadrano in più direzioni e si fanno portatori di altrettanto rapidissimi cambi di fuoco e di piano tra campo e controcampo. I tagli di montaggio, ellittico in questo caso, sono anch’essi veloci.

Un giornalista di Agence France chiede se «*ha provato una sensazione di ansia dopo l’avaria dei propulsori*»; un’altra reporter chiede se gli è «*sembrato di sentire la presenza di Dio più vicina*». Un’altra ancora, visto che l’episodio seguiva a breve distanza la perdita di Charlie Bassett ed Elliot See, domanda se «*il programma valesse il costo, in denaro e vite*».

Su stacco netto si passa dalla dimensione pubblica a quella privata e, in dettaglio, si vedono le mani di Rick che sta imparando a suonare il piano con l’aiuto di Janet.

Insieme al suono diegetico del piano udiamo, in off, prima che diventi in con la ripresa in campo medio dell’astronauta nel suo studio, Armstrong che parla al telefono con toni di disappunto, così alterati da stupire sia il bambino che la moglie. Rick smette di suonare (totale in campo medio) e guarda la madre. Janet lo guarda a sua volta e forza un sorriso.

Tramite il suo sguardo, intravediamo anche, in soggettiva dal salotto, Neal che cammina avanti e indietro nervosamente nello studio: ce l’ha con la redazione della più importante rivista americana, “LIFE”, che sta speculando sulla missione spaziale e ha fatto uscire il settimanale con in copertina un titolo associato al suo nome senza che corrisponda alla realtà dei fatti.

Come sentiamo dalla voce dall’altro capo del telefono (off e acusmatica), la copertina è una questione di “marketing” perché la NASA è scesa di gradimento tra l’opinione pubblica.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

La rivista **LIFE** di cui Armstrong si lamenta al telefono è stata creata per il film, ma il titolo “Our Wild Ride in Space” [il titolo che compare nel dettaglio della copertina, *n.d.c.*], con sotto la frase “by Neal Armstrong” è il vero titolo che Armstrong e Scott hanno voluto far cambiare.

Il numero del 25 marzo 1966 è poi uscito con il titolo revisionato “High Tension Over the Astronauts” e senza la firma del comandante dell’equipaggio.

(Fonte: <http://www.collectspace.com/news/news-101618a-first-man-space-history-easter-eggs.html>;  
traduzione a cura di Andreina Di Brino)

*First Man* non è un film didascalico, non entra nelle pieghe della storia complessa di quel periodo, ma la cita da alcune angolature. Non riusciamo quindi a vedere come hanno inciso sulla società le scelte operate dalla NASA con le proprie missioni, però vediamo le conseguenze sulla vita delle persone coinvolte in quelle missioni.

A fare da ponte con la scena successiva – in un campo-controcampo basato principalmente su semi-soggettive di quinta molto schiacciate e in primo piano – è la voce di Pat che cerca di consolare Janet. Come abbiamo già avuto modo di vedere, le due mogli sono amiche.

Janet, seduta con Pat su una panchina, le confida il proprio stato d’animo. Tra le righe emerge che forse non è preparata per una vita così. Sebbene avesse immaginato che si sarebbe costruita una vita con un uomo dall’indole avventurosa («*Neal era diverso*»), ha sposato Neal perché «*voleva una vita normale*». Ora, invece, Janet deve fare i conti con i sacrifici richiesti da questo viaggio imprevisto nella storia.

Pat le risponde che ha un’amica del college che ha una vita normale: è «*sposata con un dentista*» che torna a casa ogni sera al solito orario. Ma lei ogni mese le racconta che non ne può più... Janet annuisce. Non è necessario aggiungere altro. Accompagna il confronto amicale la melodia “Pat and Janet” su cui si innesta poi un secondo confronto.

Sul primissimo piano di Neil, seduto a testa bassa alla scrivania del suo studio, sentiamo in off bussare alla porta. Con una veloce panoramica, la m.d.p. si sposta e inquadra Ed, in mezzo primo piano, sulla porta. Si avvicina a Neal. In soggettiva vediamo che il suo sguardo è attratto da “*LIFE*”, finita nel cestino delle cartacce. Ed evita di commentare e invita l’amico, che accetta, ad andare a bere una birra da Dave. Il passaggio a casa Scott è anticipato da un brano musicale mandato in onda dalla radio che vediamo subito dopo insieme a delle lattine di birra (dettagli).

Sulla veranda di casa Scott i tre parlano della missione appena compiuta (Dave, vorrebbe ritornare subito in orbita). Ed supporta gli amici, condivide il modo in cui hanno saputo gestire la missione e gli confida che farà parte dell’equipaggio del primo Apollo insieme a Gus Grissom. A Neal, ora in primissimo piano, si illumina il viso e improvvisamente è come se la stanchezza e l’ansia del periodo svanissero all’istante. Sorridendo di un piacere autentico, si congratula e poi con Dave fa delle battute proprio sul fatto che Gus Grissom era l’astronauta che si riteneva sarebbe stato messo al comando dell’Apollo 1 «*e, all’epoca, l’equipaggio dell’Apollo 1 era considerato quello che, alla fine, sarebbe andato sulla luna*» (pressbook).

Ma Ed, nonostante abbia il senso della conquista nel sangue e non veda l’ora di tornare nello spazio, ridendo frena l’entusiasmo degli amici: ora come ora non ha intenzione di fare il passo più lungo della gamba! Nel campo-controcampo, i piani di ripresa tendono a mantenere i volti di Neal, Ed e Dave ai margini dell’inquadratura, lasciando il centro a uno spazio artificialmente illuminato e posto, al momento, all’ombra di quella luna, difficile da raggiungere anche dai pensieri e dalle parole.

### 13. Verso Apollo (01:08':11" - 01:12':07")

Ma questi ultimi pensieri si stanno per trasformare in realtà, anche se Neal teme il contrario. La sequenza successiva si apre con un dettaglio sulle sue mani mentre è seduto, visibilmente teso, nell'area antistante l'ufficio di Gilruth: teme di fatto il peggio dall'esito dell'indagine della NASA. Neil invece è completamente esonerato dalla responsabilità della non riuscita di Gemini 8. In ufficio c'è anche Deke Slayton. Il direttore del centro spaziale, nel porgergli la mano, si complimenta per la sua abilità nel controllo di quello che si sarebbe potuto trasformare in un disastro. Gilruth comunica quindi a Neal che è stato promosso e inserito a pieno titolo nel programma Apollo; e anche con un ruolo di rappresentanza della NASA alla Casa Bianca. Gilruth ha la statura sia di un padre che di un *coach* e «*ha quella qualità per la quale preferisci non contrariarlo. Dà l'impressione di essere autorevole ma non autoritario. Slayton e Gilruth erano tra i funzionari incaricati di verificare quando una missione riceveva il via: il peso di molte vite era nelle loro mani. Dal momento che esisteva la possibilità che non riuscissero a riportare a casa i loro ragazzi*

Sulla felice partitura per arpa e chitarra di “The Armstrongs” – che da collante quasi sovrasta il vociare divertito degli Armostrongs –, i primi momenti del programma Apollo passano attraverso un montaggio ellittico, con scene di vita familiare, in cui vediamo un Neal allegro, intento a studiare e a giocare con i figli. In cucina, mentre analizza i piani preliminari della missione Apollo, afferra Rick che gli ha messo il portafogli in testa e sorridendo, con la complicità della moglie, fa finta di infilarlo per punizione nel frigorifero. Cercando di non farsi sentire, si infila poi nel corridoio all'inseguimento di Mark che riesce a catturare in camera da letto e poi metterà, in finta punizione, in cucina, con Janet che non riesce a trattenersi dal ridere.

E poi i bimbi che giocano in piscina, il sole, la gioia.

La sequenza si chiude con un bel momento amicale dove il sonoro si tinge di note più malinconiche. È sera tarda, Neal ed Ed passeggianno sotto la luce della Luna. Neal, di buon umore, ascolta Ed che parla del fascino che suo figlio Eddie ha per il programma spaziale, cosa che a lui fa molto piacere. Nel corso della conversazione, però, Neal a un certo punto si distrae e, a causa di un'altalena che lo porta indietro nel tempo, si incupisce:

Neal (primo piano laterale in ombra): «*Abbiamo avuto un'altalena del genere a Juniper Hills... Karen l'adorava*». Ed (primo piano frontale, sempre in ombra): «... *Era tua figlia?*».

Neil annuisce poi guarda di nuovo l'altalena e prima che Ed aggiunga altro si volta e torna indietro. La m.d.p. lo segue mentre si allontana, rimanendo con Ed, che capisce quanto è ancora profonda quella ferita. Poi, anche lui si dirige verso casa. L'ultima inquadratura è un campo lunghissimo dedicato alla Luna.

### PER SAPERNE DI PIÙ:

#### Neil Armstrong

Noto al pubblico come un solitario, era molto di più agli occhi della sua famiglia e delle persone che gli erano vicine. Il figlio minore, Mark Armstrong, spera che il film faccia luce su chi fosse realmente suo padre. «*Spero che le persone lo vedano come un uomo che ha dovuto affrontare circostanze molti difficili*» dice Mark Armstrong. «*Si pretendeva molto da lui e lui si è sforzato di fare la cosa giusta. Questo era sempre il suo mantra: prendere ogni situazione e trovare il modo giusto per affrontarla*». «*Era una persona normale*», aggiunge il fratello di Mark, il figlio maggiore di Neil, Rick Armstrong. «*Coloro che lo vedevano soltanto nei notiziari forse non lo sapevano, ma era anche una persona molto divertente. Quando era in compagnia degli amici era una persona completamente diversa rispetto alla sua immagine pubblica. E spero che il film lo faccia emergere*».

(Testo e citazioni estratte dal pressbook)

#### 14. Apollo 1 (01:12':08" - 01:18':12")

Dalla luce e dalle ombre lunari al giorno. Una bellissima inquadratura aerea plongée, in campo lungo, magnifica le geometrie della base di lancio di Cape Canaveral.

Uno dopo l'altro (montaggio alternato) si succedono i primi piani di Virgil Gus Grissom, Roger B. Chaffee e Edward H. White che buttano giù la visiera del casco e si predispongono all'imbarco. Gus è concentratissimo, Ed invece appare teso. Nel primo piano in semi-soggettiva vediamo aprirsi la porta dell'ascensore della torre di lancio e uscire, uno dopo l'altro, i tre cosmonauti.

È il 27 gennaio del 1967 ed è il giorno del test pre-volo dell'Apollo 1. L'addestramento dell'equipaggio è in funzione di una missione orbitante intorno alla Terra il cui lancio è previsto tre settimane dopo. La m.d.p. è ora posizionata all'interno della navicella, in un contre-plongée che mostra i piloti già in posizione e la chiusura del portellone (visto in un totale in campo medio anche dall'esterno). I primissimi piani e il dettaglio delle operazioni si raccordano alla voce off del supervisore tecnico che dà gli esiti delle prove in corso. Qualcosa nelle comunicazioni sembra non funzionare a dovere.

Nello stesso momento (montaggio alternato) Gilruth Neal e Lovell sono alla Casa Bianca. È in corso un ricevimento ufficiale e la m.d.p. mostra la situazione alternando inquadrature di respiro più ampio a piani stretti. Neal e Lovell parlano con un senatore scettico sui costi dei programmi spaziali e cercano di difendere il proprio lavoro.

Il montaggio alternato ci riporta in cabina, dove l'equipaggio continua ad avere problemi di comunicazione con la base. Nel giro di pochi attimi, dopo che il sistema sembrava essere stato riparato, un problema elettrico, dovuto a un filo di rame scoperto dall'attrito con lo sportello, provoca delle scintille (dettaglio) che, a causa del troppo ossigeno presente in cabina, si trasformano in un violentissimo incendio. L'equipaggio si allarma ma è tutto inutile. Le fiamme divampano subito (dettaglio). In esterni, la m.d.p. registra (nel totale in campo medio) l'immagine del portellone chiuso e il silenzio straziante dopo il boato.

Neal, alla Casa Bianca, ha un bicchiere di vino in mano. Una componente dello staff lo cerca per passargli una telefonata urgente di Deke. Quasi sollevato, raggiunge il telefono. Deke (voce off) gli comunica che c'è stato un problema con il test. Neal, per nulla sorpreso, pensa che si possa risolvere; non può immaginare cosa sia realmente accaduto e resta impietrito quando il suo comandante gli riferisce che Ed, Gus e Roger B sono morti. Ora è necessario che tornino tutti in albergo prima che vengano travolti dalle domande della stampa. Non vuole che si trovino coinvolti. Neil riattacca lentamente. Scioccato dalla terribile notizia, stringe senza rendersi conto il bicchiere che ha nell'altra mano e si taglia (dettaglio).

*«Penso che molte persone si dimentichino l'influenza che il programma lunare ha sulla crescita dei nostri giovani nel Paese. Credo che se una civiltà non guarda avanti, non tenta di ampliare i propri orizzonti, allora non progredirà come nazione».*

Ed, le sue parole in un programma di repertorio della CBS. Prima si sentono in off, in assolvenza sulla conclusione della scena precedente, e poi sono in campo, insieme alla sua immagine che sta andando in onda a poca distanza dalla tragedia. In controcampo, il totale in campo medio con una carrellata ottica in avanti a stringere su Neal, Neil, Conrad e Lovell che, attoniti, fissano lo schermo. In TV, il giornalista Mike Wallace informa (in off) che le squadre di soccorso hanno iniziato a rimuovere il corpi carbonizzati dei tre astronauti in tarda serata, aggiungendo che il portavoce della NASA ha detto che gli astronauti sono rimasti nella navicella per quattro ore per «*facilitare le indagini sulla tragedia*».

Neal, immobile, ha gli occhi pieni di dolore e rabbia. Mentre la voce del conduttore continua a parlare, la m.d.p. gli si avvicina sempre più finché, sul primissimo piano, suono e immagine non passano in dissolvenza al nero.

## 15. 1968 - premesse (01:18':13" - 01:25':06")

«Lo scopo della missione per l'Apollo 11 era di raggiungere un obiettivo nazionale fissato dal Presidente John F. Kennedy il 25 maggio 1961: far atterrare sulla Luna un equipaggio e tornare sulla Terra. Dal lancio al ritorno sulla Terra ci vollero 8 giorni, 3 ore, 18 minuti e 35 secondi perché questi piloti dell'Apollo 11 lasciassero un segno nella Storia. Il 20 luglio 1969 fecero esattamente questo» (pressbook).

In assolvenza dal nero emerge la didascalia “1968”. In vista della missione che sarà conosciuta in tutto il mondo come Apollo 11, nella base dell'Ellington Air Force, Neil effettua il test dell'LLTV (Veicolo di Addestramento per l'Atterraggio Lunare): un dispositivo aereodinamico che mostra però subito dei problemi e appare difficile da controllare. Neil riesce appena in tempo a schiacciare il pulsante per essere rapidamente espulso dall'abitacolo e aprire il paracadute, evitando di schiantarsi al suolo e morire carbonizzato all'interno del veicolo che ha preso fuoco. Neil fluttua nell'aria e poi atterra, trascinato finché non riesce a fermare la corsa del paracadute. Per fortuna, riporta, come conseguenza, solo vistosi graffi ed ecchimosi sul volto. In cielo, alla Luna non ancora tramontata, il lancio di un ultimo sguardo. I movimenti di macchina sono veloci e il montaggio associa vari tagli di ripresa, comprese rapide carrellate ottiche in plongée e contre-plongée, nonché tagli inediti e una moltitudine di dettagli che aggiungono dinamismo allo sguardo aereodinamico d'insieme.

In un secondo momento, Deke e Bob Gilruth camminano con Neal a passo veloce (steadycam a retrocedere in campo medio), in un grande hangar dove i tecnici controllano i motori dei razzi.

Deke e Bob sostengono che la LLTV è troppo pericoloso e dovrebbe essere demolito. Inoltre sono preoccupati per le conseguenze politiche di un altro incidente. Neil non concorda e sostiene, al contrario, che più si affronta il pericolo durante le esercitazioni e le simulazioni, più la missione potrà avere successo. A quale costo? Chiede Bob. Neal, in primo piano, fa presente che forse è un po' tardi per una domanda del genere e se ne va. Tutte quelle morti, il vuoto lasciato dai colleghi che non ci sono più e che va ad alimentare la voragine dolorosa aperta dalla morte della figlia. Insieme al sogno, al poter realizzare una missione perfetta e unica, c'è la mancanza, quel tremendo vuoto lasciato da chi ci ha rimesso la vita. Neal è talmente sprofondato in quel doppio vuoto legato al sogno e alla realtà che non può fare altro che starci dentro, rispettarlo, riscattarne l'importanza a costo della propria vita. È un onore e un onore.

A casa vediamo Janet nella camera dei ragazzi intenta a mettere a posto il bucato. In sottofondo (off) la radio o la TV trasmette le manifestazioni di protesta che sono in corso nel paese. L'America sta cambiando. Lo speaker parla delle “cartoline di precezzo” dell'esercito che vengono bruciate. Le proteste esplodono per via della guerra in Vietnam, ma anche per i diritti civili. I ragazzi marciando per i diritti civili, per quelle sfide democratiche per cui John Fitzgerald Kennedy nel 1963 e il fratello Bob, proprio nel giugno del '68, a poca distanza dall'allunaggio, vengono uccisi.

Mentre la messa in onda va avanti, Janet scorge dalla finestra (soggettiva) Pat, immobile, di fronte al bagagliaio aperto della propria macchina. Preoccupata, lascia tutto e si precipita dall'amica, duramente provata dopo la morte del marito, aiutandola a rientrare in casa.

Neil torna a casa con il viso graffiato a causa dell'incidente con LLTV. Janet, già turbata dall'angoscia per Pat (il primo piano la coglie mentre si accende una sigaretta), vuole sapere cosa è successo. Neil non ha la capacità di rispondere alle sue domande. Ha sentito la necessità di tornare a casa ma, allo stesso tempo, vorrebbe essere trasparente di fronte a Janet e ai figli. Per cui, con il pretesto di aver dimenticato qualcosa in ufficio, nello sconcerto di Janet che lo vede sparire (soggettiva), salta in auto e va via di corsa. La camera a spalla lo marca stretto, come a documentare, a non lasciarsi sfuggire nulla di quella tensione emotiva che contamina tutto intorno a lui e che lo fa scontrare con le esigenze e le preoccupazioni della famiglia.

Neil non può raccontare alla moglie l'intimo groviglio emozionale che lo attanaglia, così lo nasconde, camuffandolo; sciogliendolo in altro modo.

Mentre Neal si lascia la casa alle spalle sentiamo montare un suono di tamburi in off.

In una serie di tagli di montaggio veloci – montaggio ellittico e parallelo – vediamo in televisione, con un'alternanza di immagini a colori e in bianco e nero, dei personaggi pubblici, come lo scrittore Kurt Vonnegut, e comuni cittadini americani che mettono in discussione l'operato della NASA e il denaro pubblico che va dietro al tentativo di mandare un uomo sulla Luna, quando, “a terra”, quello stesso denaro potrebbe essere impegnato per coprire numerose necessità. Le riprese mostrano, con un'alternanza di dettagli, totali in campo lungo o lunghissimo e inquadrature in campo medio, i cartelli di protesta e le persone che manifestano nei pressi della NASA. Il ritmo dei tamburi si mantiene costante e accompagna in una versione live – qui cantata da Leon Bridges – quello che l'anno dopo divenne un brano molto celebre che incarnava la protesta: “Whitey on the moon” (ispirata all'allunaggio), di The Last Poets, gruppo di poeti e musicisti afroamericani militanti sul fronte dei diritti civili.

Il brano fa da colonna sonora anche alle immagini che vedono alcuni momenti della costruzione e della messa a punto del razzo Saturn, mostrato in tutta la sua imponenza attraverso una panoramica verticale a salire. Ingegneri e piloti lo osservano. Tra questi ci sono Mike Collins, Neal, Lovell e Buzz che, prefigurandosi già tra coloro che andranno sulla Luna, non risparmia commenti inopportuni ai quali Neal risponde a tono, silenziandolo.

## 16. Il comando (01:25':07" - 01:34':00")

In bagno, mentre Neal, in abiti borghesi, si lava le mani in maniera molto metodica, Deke gli comunica che sarà lui al comando dell'equipaggio dell'Apollo 11.

Stacco netto. Casa Armstrong. Neal è in piedi, in salotto, di fronte alla TV (totale in campo medio laterale): stanno mandando in onda il rientro dell'Apollo 10. Il reporter dice che la missione è andata a buon fine e, quindi, c'è la concreta possibilità che, già a luglio, si possa andare sulla Luna. Janet, in cima alla sala, sta guardando la stessa cosa distante da Neal. L'acquisizione delle notizie li vede separati. I primi piani sul volto, ma anche la sua camminata, lenta, verso la camera da letto, raccontano di una donna preoccupata nonostante le rassicurazioni che arrivano dalle nuove missioni. A Mark che si accorge dello stato d'animo della mamma dirà infatti che, in realtà, non c'è niente che non vada tranne il fatto che il papà andrà sulla Luna. Al che Mark non potrà che rispondere: «*Ok, posso andare a giocare fuori?*».

È che nella frase di Janet non c'è solo la preoccupazione per un viaggio che mette ansia. È che nella realtà terrestre quell'impresa, per essere compiuta, invece di conquistarla, lo spazio, lo toglie ai sentimenti. Bisogna essere freddi e non voler vedere altro per vedere la Luna. È questo che ferisce Janet. Lei che rimane a Terra è consapevole di ciò che sta precipitando, è consapevole di quel costo che Neil, mettendosi in esilio dalla vita, sta evitando di prendere in considerazione, se non per onorare chi non c'è più. Per Neal è più facile andare sulla Luna che parlare con la propria famiglia. Come vedremo, starà quindi a Janet, prima della partenza, fare in modo che Neal si assuma anche le responsabilità di un padre. È lui che ha il dovere di comunicare ai figli ciò che sta per fare. È lui che ha il dovere di dire che la missione potrà trasformarsi anche in un insuccesso e non fare ritorno a casa. Comunicare è la vera sfida.

Stacco netto. Totale, campo lungo in diagonale. È il 5 luglio 1969 ed è in corso (come informa la didascalia) la conferenza stampa che annuncia la missione Apollo 11. A parlare è Neal, seduto di fianco a Buzz, e con loro è seduto anche Michael Collins, il terzo pilota che farà parte della missione (totale in semi-soggettiva controcampo e poi singoli primi piani).

Ci sono anche Deke e Lovell che gira con il microfono tra il pubblico. Dopo aver detto che se sono lì e possono parlare di quello che faranno è grazie alle missioni precedenti, Neal dà ai giornalisti delle risposte minime e si sottrae alla manifestazione di qualsiasi emozione. Buzz, al contrario, dà sfoggio di sé.

Su stacco netto, il montaggio ci porta di nuovo a casa Armstrong.

Con metodo, Neal (più tagli di ripresa) sta preparando la valigia per la lunga assenza. Janet, appoggiata a uno stipite della porta, lo guarda e comincia a parlargli. È arrivato il momento, già anticipato – uno dei più difficili della loro relazione – in cui Janet desidera che il marito parli ai suoi figli dei rischi della missione. Ci sono due bambini che, nonostante abbiano un'età differente, sono entrambi in grado di capire e, soprattutto, non vedono Neil come un astronauta, ma come un papà.

Janet: «*Pensavo che avresti parlato con i ragazzi*».

Neil: «*Cosa volevi che gli dicesse?*».

Janet: «*Cosa vuoi dirgli tu! Sei tu quello che va via*».

Neil: «*È troppo tardi adesso, dormono*».

Janet: «*No, non dormono Neal e lo sai. Perché non vuoi parlare con loro? Che cosa fai?*».

Neil: «(esitando)... *Mi preparo*».

Janet: «*No, ammazzi il tempo fino a quando non arriva l'auto*».

Neil fa una pausa, poi le passa accanto e va nel suo ufficio dove comincia a raccogliere i documenti che gli occorrono. Janet lo segue ed entra.

Janet: «*È importante che tu parli con i ragazzi. Che fai? Devi parlare ai ragazzi, che cosa fai? Fermati!*».

Neil: «*vado a lavoro*».

Janet: «(con un crescendo di rabbia) *La vuoi smettere? Smettila con questa... valigetta!*».

Janet prende la sua valigetta e la lancia sul pavimento. Neil la guarda, lei, furiosa, chiude la porta dell'ufficio.

Janet: «*Quante probabilità hai di tornare? Quante sono le probabilità che i tuoi figli non ti rivedranno più?*».

Neil: «*Non sono in grado di darti un numero...* ».

Janet: «*Non ci faccio niente con un cazzo di numero, Neal... Non è zero, vero?*».

Neil: «*No*».

Janet: «*No... Pat non ha più un marito. Quei bambini non hanno più un padre ormai. Capisci che cosa vuol dire? Quanti rischi stanno correndo Ricky e Mark? E io non gli dirò che il loro padre ha passato gli ultimi minuti a preparare la sua valigetta. Li metterai seduti, tutti e due, e li preparerai alla fondata possibilità che non tornerai più. Lo farai tu. Tu. Non io. Ora basta, perciò, comincia a pensare a cosa dirai*».

Neil è chiamato da Janet a crescere nella dimensione del padre: è “primo” innanzitutto di fronte alla sua famiglia e, poi, nei confronti del resto del mondo. Janet, per quanto lo sostenga nel ruolo pubblico di cosmonauta-eroe, lo richiama insomma a una realtà affettiva e quotidiana molto concreta, e senza sconti.

Subito dopo, Neil è seduto al tavolo della sala da pranzo con i suoi figli (la scena si basa sui loro ricordi raccontati al regista). Mark scioglie il ghiaccio e comincia a chiedere. Fa domande semplici, ma le risposte sono importanti. La domanda fatidica però gliela fa Ricky, guardandolo dritto negli occhi: «*Ma potresti non tornare?*». La risposta, «*esatto*», la riceviamo in semi-soggettiva, in un silenzio quasi assoluto. Poi, sulle note di “Karen”, Mark lo abbraccia e Ricky gli dà la mano, come un ometto. Nell’ultima inquadratura totale in campo lungo, Neal resta solo. Nel viaggiare tra una stanza e l’altra di casa Armstrong, la m.d.p. intercetta sguardi, gesti e sentimenti che faticano ad

essere esposti a parole. Anzi, non possono proprio essere detti. Al montaggio sta quindi il compito di restituire i chiaroscuri emozionali di quegli uomini “che vengono sballottati, straziati, feriti” e, a volte, uccisi. Lo scavare nei volti allora crea intensità.

#### **PER SAPERNE DI PIÙ:**

##### **Claire Foy - Janet Armstrong**

«*Quando reciti in una scena del genere – dichiara l’attrice Claire Foy –, quando sai che è realmente accaduto, penso che devi alla realtà di quella circostanza il recitarla nel modo migliore possibile. Abbiamo trascorso 14 ore solo per fare quella scena innumerevoli volte e in modi diversi, con intensità diverse, con linee diverse, per assicurarci che alla fine ci sentissimo prosciugati.*».

E aggiunge: «*Mi è piaciuto molto recitare quella scena, anche se non è stato particolarmente divertente. È stato davvero impegnativo, ma mi è piaciuto avere l’opportunità di recitare in una scena del genere.*».

(Lia Beck, su *Bustle.com*, traduzione di Andreina Di Brino; articolo completo: <https://www.bustle.com/p/the-real-janet-armstrong-was-so-much-more-than-just-a-wife-says-first-man-star-claire-foy-12260105>)

#### **17. Il lancio (01:34':01" - 01:43':00")**

In assolvenza sulla chiusura precedente sentiamo in off:

«*Il destino ha ordinato che gli uomini che sono andati sulla Luna per esplorarla in pace resteranno sulla Luna per riposare in pace. Questi uomini coraggiosi, Neil Armstrong e Edwin Aldrin, sanno che non c’è speranza per il loro recupero. Saranno compianti dalle loro famiglie, saranno compianti dalla madre terra che ha osato mandare due dei suoi figli nell’ignoto. Ogni essere umano che alzerà lo sguardo verso la luna nelle notti che verranno saprà che c’è un angolo di un altro mondo che sarà per sempre umanità. Prima del discorso il Presidente telefonerà alle eventuali vedove e il sacerdote adotterà la stessa procedura della sepoltura in mare, affidando le loro anime all’abisso degli abissi.*».

Dopo il dettaglio del testo, come mostrano le inquadrature successive (dal campo medio ai primissimi piani), la voce ha il volto di Gilruth, che legge nel suo ufficio, alla presenza di Deke, il testo preparato per il presidente Nixon.

Come in effetti aveva detto ai figli, la missione poteva anche non avere successo. Così il Presidente degli Stati Uniti, Richard Nixon, aveva fatto preparare un testo per due diversi tipi di comunicazioni, che quel giorno avrebbe potuto fare. Il testo della prima corrispondeva a un ringraziamento ai piloti per la missione compiuta; il secondo corrispondeva a un messaggio di cordoglio per le mogli dei cosmonauti, qualora la missione fosse andata male.

Sulla lettura si inserisce, in montaggio alternato, il momento della partenza da casa di Neil. La macchina è arrivata a prenderlo. L’astronauta saluta Janet sulla porta con un rapido bacio. Lei lo guarda andar via con composta tristezza. In macchina Neal è silenzioso e ha anche lui gli occhi velati di tristezza.

Subito dopo, l’immagine del totale in campo lungo del razzo Saturn V – che contiene la navicella Apollo e il LEM, il modulo per l’atterraggio sulla Luna – già in posizione nella base di Cape Kennedy, in Florida, illuminato da una potente batteria di proiettori.

#### **PER SAPERNE DI PIÙ:**

##### **Saturn V, come era fatto il super missile che per sei volte portò l’uomo sulla Luna**

Il Saturn V, il missile che ha portato l’uomo sulla Luna per sei volte, è stata la macchina più potente mai costruita. Lungo 110,6 metri e largo oltre 10, con massa di 3.000 tonnellate, fu sviluppato sotto

la direzione di Wernher Von Braun, l'ingegnere del Terzo Reich nazista che progettò il razzo V-2 ma dopo la guerra fu “arruolato” dagli Stati Uniti.

Era composto da 3 stadi e aveva un compito incredibile: far uscire dall'attrazione gravitazionale terrestre la navicella Apollo e il modulo lunare LEM.

(Mario Cianflone, su *Ilsole24ore.com*, 18 luglio 2019)

Un altro totale in campo lungo mostra gli esterni di un edificio con alcune finestre illuminate. È il 16 luglio del 1969 ed è mattina presto. All'interno, tecnici e piloti stanno facendo colazione e un artista schizza i loro ritratti.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### L'artista Paul Calle

Paul Calle era noto come uno dei primi otto artisti scelti dalla NASA nel 1962 per documentare il Programma Spaziale Americano. In una carriera nell'Arte dello Spazio che è durata più di 40 anni, Calle ha disegnato per i programmi Mercury, Gemini, Apollo e le missioni dello Space Shuttle. Paul era l'unico artista con l'equipaggio dell'Apollo XI, con Neil Armstrong, Buzz Aldrin e Michael Collins, la mattina del 16 luglio 1969, mentre si preparavano per il loro lancio sulla Luna. I suoi disegni della colazione dell'equipaggio dell'Apollo 11 e del momento in cui gli astronauti indossano le tute spaziali rappresentano un documento visivo delle attività di quella mattina, conservato in una raccolta di bozzetti in possesso di suo figlio Chris Calle.

Portando il blocco dei disegni al lavoro, nella scena del film, Chris Calle ha interpretato suo padre mentre fa finta di realizzarli, questa volta con gli attori: Gosling, Stoll e Haas.

(Testo estratto dal pressbook)

Il totale in campo lungo successivo introduce la scena seguente – diluita in inquadrature di taglio più stretto – con il personale tecnico che sta finendo di controllare le tute spaziali, completando la vestizione degli astronauti con tutti gli accorgimenti, sistemandone le cuffie dotate di microfono, i tubi per l'ossigeno e assicurandosi, infine, che lo speciale scafandro sia adeguatamente posizionato e agganciato alle tute. Non si sente alcuna voce. Il suono ambientale qui scandisce il silenzio; non ha delle componenti particolari, ma è fatto di rumori minimi e circostanziati che denotano la delicata fase preparatoria in corso e il clima di assoluta attenzione e concentrazione necessarie.

Sotto lo sguardo di una Luna distante e rossastra (inquadratura in campo lungo), il montaggio alternato mostra altro personale tecnico in movimento intorno alla base del razzo Saturn. E qui è il rumore degli sbuffi di vapore a essere protagonista.

In sottofondo, su uno sfondo blu scuro, scandito dalle sagome della punta del razzo e di una parte della torre di lancio, cominciano ad entrare, in assolvenza musicale, le sonorità di “Apollo 11 Launch”.

Di nuovo all'interno. In campo medio, mentre un tecnico si assicura che le cinture di tenuta finale della tuta di Neal siano ben chiuse, il pilota ha lo sguardo orientato davanti a sé; in primissimo piano, nell'espressione di Buzz è sintetizzata tutta la portata del momento.

In sottofondo si cominciano a sentire delle voci in inglese. Corrispondono alle registrazioni vere dell'archivio NASA.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### Da Georges Méliès a Ryan Gosling, il cinema sbarcato sulla Luna

Quando, 50 anni fa, la missione Apollo 11 si avviò verso lo spazio, vennero girate centinaia di ore

di immagini in formato 70 mm: pellicole straordinarie riscoperte solo recentemente da un archivista del NARA (National Archives and Records Administration), l'agenzia statunitense che si occupa di preservare documenti governativi e storici. Oggi quelle immagini sono diventate un film che il regista Todd Douglas Miller non ha esitato a definire «*la collezione di riprese di miglior qualità sulla missione Apollo 11*». Da quello stesso archivio sono state anche recuperate circa 11mila ore di dialoghi NASA sulla missione e, grazie a questo incredibile materiale digitalizzato in 4K, il pubblico viene condotto direttamente nel cuore della più celebre missione della NASA, quella che per prima ha portato l'umanità sulla Luna, consegnando alla Storia gli astronauti Neil Armstrong e Buzz Aldrin, i primi a toccare il suolo lunare, assieme a Michael Collins, pilota del modulo di comando.

(Chiara Ugolini, su *Repubblica.it*, 16 luglio 2019)

Dopo un'ampia dilatazione delle note degli archi all'inizio del tema musicale, "Apollo 11 Launch", con le sonorità degli ottoni e delle percussioni, entra ora nel vivo della sua forza e dà epicità alle immagini che seguono e alla situazione eroica che sta per compiersi.

La m.d.p., posizionata in uno dei corridoi dell'edificio, riprende l'avanzata degli astronauti e dei tecnici (figura intera - totale in campo lungo). Neal è in testa e ha lo sguardo dritto avanti a sé (soggettiva in controcampo). Per sottolineare l'importanza e la straordinarietà della missione, alla componente visiva è stato applicato un leggero effetto ralenti (o slow-motion) che aggiunge enfasi. Alla fine del corridoio, giornalisti, fotografi e altre persone attendono e accolgono l'uscita degli astronauti. Neal, Buzz e Mike, isolati dall'esterno, non possono sentire (e noi con loro) gli applausi, l'esultanza e l'incoraggiamento dei presenti. Tra i flash dei fotografi che immortalano quegli istanti, pochi cenni di saluto di risposta con le mani e, seguito da una panoramica orizzontale, il gruppo si appresta ad allontanarsi dall'edificio.

Stacco netto. L'effetto slow-motion continua a essere presente. Mentre albeggia risaliamo con il gruppo (in soggettiva) il gigantesco razzo Saturn V, il più potente mai progettato. Vediamo la scritta e la bandiera degli Stati Uniti, su cui si inserisce, in montaggio alternato, il primissimo piano di Mike. Continuiamo a salire. È ora la volta del primissimo piano di Buzz. Ancora la scritta, stavolta dispiegata per intero, "United States" e poi il primissimo piano laterale di Neal che guarda dritto avanti a sé. Le porte dell'ascensore si aprono (soggettiva). Neal esce per primo e attraversa il vertiginoso ponte d'acciaio (campo lungo dall'alto, plongée) che lo separa dal modulo di comando (la capsula Apollo) in cima al colosso.

La camera lo riprende stando stretta su di lui e alterna la documentazione del momento alle sue soggettive, sempre leggermente rallentate.

Ed è attraverso le soggettive che vediamo il portellone aperto e i tecnici pronti ad accogliere lui e il resto del gruppo dei piloti. Poi, dall'interno dell'abitacolo, seguiamo gli astronauti in campo medio mentre prendono posto uno dopo l'altro. Sentiamo le tute che struscano sui sedili; vediamo, in primissimo piano, il volto concentrato di Neal e, attraverso la sua soggettiva, la plancia di comando con i pulsanti illuminati. Assistiamo alla chiusura dello sportello (dettaglio) e al definitivo isolamento dall'esterno con l'oscuramento degli oblò (totale in campo medio e contre-plongée).

In off sentiamo la voce dalla torre di comando: «*2 minuti, in cronologia... ».*

Poi, la m.d.p. va sul distacco del corridoio di accesso al modulo di comando. Neil vede comparire un angolo di cielo e impugna, con presa sicura, la leva di comando (dettaglio). Un filo di emozione si legge nello sguardo dei suoi colleghi. Mancano 12 secondi. Durante il countdown, con una carrellata ottica in avanti l'inquadratura si sposta dal primissimo piano al dettaglio dello sguardo del comandante, totalmente focalizzato sul quarto di luna visibile dal vetro del suo minuscolo finestrino (soggettiva).

Inizia la sequenza dell'accensione. Sentiamo il suono rombante dei motori che scuote la capsula aereaospaziale, vediamo le fiamme prodotte dalla combustione del carburante (dettaglio).

Le vibrazioni si fanno più forti, le fiamme divampano, distruggono gli ancoraggi e Saturn comincia a sollevarsi. Un'inquadratura in campo lungo mostra la densità e la maestosità della nuvola causata dalle fiamme.

Le inquadrature a seguire, in campo lunghissimo, mostrano la magnificenza del lancio e degli inizi del volo in concomitanza con il sorgere del sole. Poi il cielo si fa rapidamente più scuro fino a diventare nero.

Riprendono i comandi da terra e si comincia a dare progressivamente il via alle operazioni di distacco dei vari stadi del Saturn V.

### **PER SAPERNE DI PIÙ:**

#### ***Saturn V, come era fatto il super missile che per sei volte portò l'uomo sulla Luna***

Il razzo, costruito da Boeing, North American Aviation e Douglas Aircraft, era appunto composto da tre stadi. Il primo era spinto da 5 giganteschi motori Rocketdyne F-1 che con una spinta di 34mila kN (34 milioni di Newton) portavano, in circa due minuti e mezzo, il Saturno V a 61 km di altitudine e a una velocità di 8.450 Km/h, bruciando qualcosa come 13 tonnellate di propellente RP-1/LOX al secondo. I Rocketdyne F-1 erano alimentati, infatti, a kerosene (Rocket Propellant 1, RP-1) e ossigeno liquido (LOX).

Il secondo stadio era invece spinto da cinque motori J-2. Erano l'elemento chiave di tutta la macchina. Prodotti sempre da Rocketdyne, bruciavano però ossigeno e idrogeno liquidi e, con una spinta complessiva di 4,4 milioni di Newton (4.400 kN), in sei minuti portavano l'astronave a 25mila km orari e a una quota di oltre 180 km. Ma serviva ancora più velocità per entrare nella traiettoria di inserzione lunare.

L'obiettivo era accelerare fino a 28mila km/h. E qui entra in funzione il terzo stadio che è spinto da un unico motore J-2 (1.000 kN) che porta il tutto fino a 39mila km orari. Al suo interno l'astronave composta dal modulo di comando (capsula Apollo) che ospitava i tre astronauti (sbarcavano sulla luna due, mentre uno rimava in orbita lunare) ed era il veicolo che rientrava verso la Terra ammarando; dal modulo di servizio con motori di manovra, propellente, acqua e ossigeno e celle di energia (anche le famigerate fuel cell che fecero fallire la missione Apollo 13) e infine il modulo lunare LEM che portò due astronauti sulla Luna per ciascuna missione, dopo una manovra che prevedeva l'aggancio della capsula Apollo con il Lem alloggiato nel terzo stadio. Apollo doveva staccarsi e girare di 180 gradi, attraccare il LEM e proseguire il suo volo verso la Luna. Sembra incredibile solo a pensarla.

(Mario Cianflone, su *Ilsole24ore.com*, 18 luglio 2019)

Attraccato il LEM, Mike (che resterà a bordo della navicella Apollo 11 e ne avrà il comando) riceve ordine da Houston che possono iniziare il PTC (Passive Thermal Control) quando vogliono.

### **PER SAPERNE DI PIÙ:**

#### ***il PTC (Passive Thermal Control)***

Nell'assetto Passive Thermal Control (PTC), chiamato anche "barbecue roll", [...] il veicolo veniva posto in rotazione attorno al proprio asse longitudinale, con una velocità di circa un giro l'ora, affinché il calore irradiato dal Sole si distribuisse uniformemente sulla sua superficie.

Se non fosse stata attuata una tale strategia, la parte della navetta esposta alla luce solare diretta avrebbe potuto superare i 200 °C, mentre quella in ombra arrivare a -100 °C. A tali temperature, sia lo scudo termico, sia le linee di rifornimento del propellente avrebbero potuto subire dei danni. Poiché era impossibile ottenere un movimento rotatorio perfetto, ogni mezz'ora l'equipaggio doveva apportare dei piccoli aggiustamenti. (Fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/Apollo\\_8](https://it.wikipedia.org/wiki/Apollo_8)).

La notizia è riferita all'Apollo 8, ma la questione dell'assetto PTC non cambia con il cambiare dei nomi delle navicelle [n.d.c].

Nonostante l'attracco in orbita tra l'Apollo 11 e il LEM sia avvenuto alla perfezione, Mike sente un odore che non gli piace. Rimasto in sub-tuta, fluttuando ispeziona la parte delle giunture ma sembra tutto a posto. Così cambia pensiero e chiede a Buzz se ha con sé della musica. Ce l'ha Neil che gli lancia una cassetta (dettaglio) contenente "Lunar Rhapsody", il brano amato da lui e Janet (che abbiamo già incontrato nel film). Neil la ascolta ad occhi chiusi, con malinconia (campo medio), mentre la navicella si incammina verso la tanto desiderata Luna (totale in campo lunghissimo).

### 18. Luna (01:43':01" - 02:04':11")

Base: «*Apollo 11 state entrando nell'orbita lunare. Il rullio dovrebbe darvi un'ottima visione tra 2 minuti. Passo*». La Luna sta diventando una realtà. Dopo averlo tanto desiderato, il momento è arrivato. Neil, concentrato sulla propria mappa topografica (dettaglio), alza lo sguardo e vede, attraverso il finestrino ghiacciato, la superficie della Luna proprio davanti a sé. La m.d.p. va a stringere sullo sguardo di Neal che, sopraffatto dall'emozione, si vela.

Il pilota, nella sua tuta spaziale, lancia lo scafandro nel LEM e si prepara anche lui ad entrarvi. Mike gli chiede se vuole portarsi qualcosa, è teso e parla più per smorzare la tensione che per ricordare all'amico e compagno cosa può portare con sé.

Con Buzz già nel LEM, Neil chiude il portellone del mezzo e ne dà comunicazione alla base. Sulle note di "The Landing" comincia la fase di distacco da Apollo 11 e iniziano le manovre di atterraggio sulla superficie Lunare.

Una serie di allarmi consecutivi (dettagli) annunciano un'anomalia. In sottofondo, gli archi e gli ottoni incalzano. Neil, dopo aver cercato di capire di cosa si tratti e nonostante il carburante stia scarseggiando notevolmente, prende il comando manuale del velivolo e va alla ricerca di un luogo sicuro dove atterrare.

Base: «*Siete giù Eagle?*».

Neal: «*Houston, qui base della tranquillità. Eagle è atterrato*».

Buzz tende una mano a Neil in segno di congratulazioni, poi i due piloti si preparano per allunare. Meticolosamente, consapevoli dei pericoli della superficie lunare, sistemanano gli ultimi dettagli (anche le inquadrature sono in dettaglio, molto ravvicinato), assicurano i bocchettoni dei tubi dell'ossigeno alla tuta e, tra suoni metallici e soffi d'aria, dopo un po' di fatica, Buzz riesce a sbloccare e aprire il portellone. In questi ultimi concitati momenti, il dialogo tra i due cosmonauti e tra loro e la base si era innestato sul brano musicale "The Landing", ma nel momento in cui avviene l'apertura del LEM si azzera tutto e si apre un altro mondo.

In semi-soggettiva, mentre avanziamo rapidissimi con lo sguardo verso la sterile superficie della Luna, musiche, parole e rumori ambientali sono inghiottiti da un nulla sonoro che racchiude magnificamente in sé la sospensione e l'annichilimento dettati da un misto di stupore, meraviglia, maestosità e potenza che lascia letteralmente senza fiato. I due piloti si scambiano uno sguardo (campo medio in contre-plongée), poi, sempre nel silenzio più assoluto, vediamo in sequenza: Neal con il visore dorato abbassato che brilla e riflette l'interno dell'abitacolo (primo piano), il dettaglio dell'aggancio di un moschettone al cavo di sicurezza, la lenta apertura del vano con la videocamera portata in missione – e puntata su Neal – per trasmettere in diretta lo storico primo passo, la soggettiva della scaletta, l'inizio della discesa (ancora in soggettiva) e il respiro di Neil che comincia di nuovo a farsi sentire. Alle immagini di finzione subentrano quelle, in bianco e nero, di repertorio, consentite appunto dalla videocamera allestita sul LEM, e con queste le registrazioni originali della voce di Armstrong che comunica con la base.

Base: «*Ok Neal, ti vediamo scendere dalla scaletta ora*».

Neal, concentrato, continua a scendere e poi compie un balzo indietro prima di arrivare in fondo per fare un ulteriore verifica. Riprende la discesa mentre continuano le comunicazioni con Buzz e la Base a cui descrive la superficie.

Neal: «*La grana sembra essere molto fine, è quasi come una polvere*». «*Adesso scendo dal LEM*» e, toccando la superficie con un piede, pronuncia la fatidica frase:

«*That's one small step for man, one giant leap for mankind... »* (è un piccolo passo per l'uomo, un passo gigantesco per l'umanità... ).

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### *La missione spaziale Apollo 11*

Il modulo lunare si posò sulla superficie della Luna il 20 luglio 1969, qualche ora dopo Armstrong aprì il portellone e percorse la scaletta che lo avrebbe condotto all'esterno. Erano le prime ore del 21 luglio in Italia quando Armstrong appoggiò il suo piede sinistro sul suolo lunare, pronunciando una delle frasi più famose del Novecento: «*Questo è un piccolo passo per un uomo, un gigantesco balzo per l'umanità*». (Da *Ilpost.it*, 19 luglio 2019)

L'immagine ci arriva sia in soggettiva che dal campo medio del repertorio. Poi, il dettaglio dell'orma e, di nuovo, una bolla di silenzio assoluto.

Una lenta panoramica a 360° contempla la distesa vuota della superficie e il buio dell'orizzonte lunare. In questi ultimi passaggi, la m.d.p. resta in movimento ma non balla più, sembra essersi stabilizzata. Vediamo Neal che si volta a osservare la terra (totale in campo lunghissimo - soggettiva) e questa, nel controcampo, si riflette sul suo visore, insieme alle ombre di Neal stesso e del LEM.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

La vastità dello spazio era in netto contrasto con i luoghi angusti dai quali dovevano emergere gli uomini. «*L'Apollo 11 è circa 10 piedi di diametro, tre uomini ci sono stati dentro per più di una settimana*» dice il produttore esecutivo Merims.

«*Sono ambienti estremamente claustrofobici ed incredibilmente stretti. Damien voleva simulare quanto sia stato difficile quel viaggio. Quando Buzz e Neil atterrano sulla luna e la luna è l'infinito e oltre è un grande contrasto. Quando i due camminano sulla luna, passiamo all'IMAX, 65 millimetri, che è il formato massimo disponibile nel cinema. Ciò consente al pubblico di avere la sensazione di essere lì con loro*», Sandgren paragona il guardare alla luna così da vicino a «*guardare alla terra dei morti... un qualcosa che non si è mai vista prima*». Fa una pausa e spiega come tutto ciò abbia informato le sue scelte come direttore della fotografia. «*È un qualcosa di molto più surreale del mondo reale. Per questo motivo, abbiamo pensato che se si girano scene intime su 16 millimetri, poi arrivi sulla luna e tutta la luna è in IMAX, che ha un negativo molto maggiore e molti più dettagli*».

Il produttore Bowen riconosce il valore di quel passaggio emotivo. «*Quando Neil Armstrong sta salendo con l'Apollo, le immagini si vedono in 16 millimetri. Si vede che l'Apollo vacilla. Ci si augura che lo spettatore provi la sensazione di che cosa deve aver significato essere lì dentro. Se riusciamo a far realizzare questa esperienza immersiva, questa grande storia sarà finalmente raccontata*». Cosa interessante, l'obiettivo che il direttore della fotografia e Chazelle hanno scelto per la sequenza sulla luna è lo stesso obiettivo che Armstrong e Aldrin hanno usato sulla luna quando hanno fatto quelle famigerate foto. Afferma Sandgren: «*Le hanno fatte con quelle macchine Hasselblad e con negativi 6 x 6; vale a dire lo stesso rullino e la stessa pellicola che noi abbiamo usato per filmare la luna*».

Per ricreare il famoso atterraggio sulla luna, il loro team ha guardato quelle fotografie scattate sulla luna. Sono stati molto precisi nel replicare la vera fotografia e questo ha significato guardare all'altezza dell'angolatura del sole. Ad esempio, se l'angolatura del sole in un punto era di quindici gradi nell'immagine originale, loro si accertavano che la lunghezza delle ombre fosse la stessa nel film.

(Testo e citazioni estratti dal pressbook)

Attraverso la proiezione dell'ombra, vediamo scendere anche Buzz. Si unisce al comandante (plongée in campo lungo) che, nel frattempo, ha raccolto un campione di terreno (totale in campo medio). Neal, poi, trova il modo di rimanere solo, mentre Buzz saltella qua e là, come preso da una gioia incontenibile. Nell'isolamento si fanno strada emozioni e ricordi. In flashback compaiono Karen e le immagini felici con la famiglia in California, quando lei era ancora in vita. Neal, ancora solo con la sua ombra (controcampo e riflessa sul visore), si avvicina al bordo di un grande cratere lunare. Altre immagini in flashback. Le colline di ginepro. Rick. Janet, più giovane, spensierata, e ancora Karen, con lui. Felici.

Neal adesso ha il visore tirato su. In primo piano il suo volto è di nuovo visibile. Lo vediamo abbassare lo sguardo malinconico. Gli occhi gli si riempiono di lacrime. Guarda il cratere (soggettiva) e poi apre una mano (dettaglio): ha portato con sé il braccialetto di sua figlia. Lo lascia scivolare via nel cratere, in un nero che più nero di così non si può, accompagnato musicalmente dalle struggenti note di "Karen". Tutto il dolore e l'emozione fino a quel momento trattenuti si sciolgono in un pianto. Neal chiude il visore e si dirige verso il LEM (totale in campo medio).

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### First Man: l'allunaggio come viaggio del dolore e del ricordo di Neil Armstrong

Il viaggio di Armstrong ha rappresentato uno spartiacque nella storia dell'umanità. Ha rappresentato la rivincita degli Stati Uniti sull'Unione Sovietica. Ma cos'ha rappresentato per l'aviatore? Ebbene, Chazelle porta alla luce, nelle ultime scene di *First Man*, un'epifania sorprendente, il massimo punto emozionale. Si comprende come il viaggio nello spazio abbia dato la possibilità ad Armstrong di andare oltre, di superare tutto il dolore che ha fatto albergare per anni nel suo cuore. Neil prende il bracciale di Karen, lasciato in quel cassetto per anni, lo stringe nel pugno per poi lasciarlo cadere lì, in un cratere lunare. La lascia andare, capisce di aver superato finalmente quella perdita che aveva lasciato una voragine nella sua vita. Chazelle ha raccontato che non è dato sapersi se è successo o meno il fatto, ma Neil durante la "passeggiata" per circa 10 minuti non ha dato alcuna comunicazione alla Stazione Base. Il regista ha confermato che l'astronauta ha, molto probabilmente, lasciato qualcosa sulla Luna, ma non è dato sapersi cosa. Questo, di certo, rende ancora più emozionante l'intera scena.

(Francesco Celetta, su *Zon.it*, 5 novembre 2018)

In sottofondo il countdown ci dice che è arrivato il momento del rientro. Il LEM si stacca dal suolo lunare. In plongée vediamo la Luna che si allontana. Alle note del raccordo sonoro si unisce, in off, la voce di un presentatore televisivo che si domanda come saranno le vite degli astronauti una volta tornati a casa.

## 18. L'inizio del dopo (02:04':12" - 02:15':13")

Il montaggio ellittico mostra, attraverso una serie di riprese girate in varie parti del mondo, la folla di persone euforiche che guarda l'allunaggio dell'Apollo 11 e si continua a stupire per l'impresa epocale.

Rientrati, il 27 luglio del 1969 per gli astronauti comincia il periodo di quarantena precauzionale,

per scongiurare la trasmissione di eventuali malattie portate dalla Luna. In camera (panoramica semicircolare in soggettiva), Neal trova un accogliente cesto di benvenuto mentre, in sottofondo, prima in voce off e poi in, la TV trasmette interviste in bianco e nero legate allo straordinario momento.

Neal e Buzz, da ora in poi, dovranno fare i conti con la loro celebrità. A stacco, in una delle sale riunioni della NASA, vediamo Buzz ipnotizzato e al tempo stesso sconcertato dalla fama raggiunta. In soggettiva, scorriamo con Neil la marea di giornali e di riviste che dall'America all'Europa, al continente asiatico, all'Unione Sovietica sono uscite sull'argomento. Sugli scaffali, fatti da alcuni bambini, ci sono anche dei disegni legati all'eroica impresa. Neil è pensieroso.

In sottofondo (in off) sentiamo il discorso fatto da Kennedy nel 1962 e, dopo, in soggettiva, vediamo con Neal le immagini in bianco e nero di quel momento:

*«But why, some say, the moon? Why choose this as our goal? And they may well ask why climb the highest mountain? Why fly the Atlantic? We choose to go to the moon. We choose to go to the moon in this decade and do the other things, not because they are easy, but because they are hard... ».*

(Ma perché, alcuni dicono, la Luna? Perché scegliere questo come nostro obiettivo? E potrebbero anche chiederci perché scalare la montagna più alta? Perché volare sull'Atlantico? Scegliamo di andare sulla Luna. Scegliamo di andare sulla Luna in questo decennio e (scegliamo) di fare le altre cose, non perché sono facili, ma perché sono difficili... )

Stacco netto. In soggettiva, Janet apre la porta di casa. Davanti, in campo medio, una folla di giornalisti e fotografi assiepata in attesa di poterle rivolgere qualche domanda. Janet, sorridente, li sfugge rispondendo solo brevemente. Sta per andare a trovare il marito in quarantena.

All'interno della NASA, Deke l'accompagna assicurandole che il marito sta bene.

Li lascia soli, ma c'è ancora una parete di vetro a separarli (totale in campo medio di taglio diagonale). Si siedono, sono entrambi tesi. Neal fa il primo passo e si avvicina a quel divisorio trasparente (primissimo piano), Janet lo asseconda. Un bacio dato con la mano appoggiata al vetro è il gesto di conciliazione di Neal. Con occhi di gioia e dolore la mano di Janet lo accoglie.

Titoli di coda