

1917

ALTRI CONTENUTI

(Scheda a cura di Francesco Falaschi)

TEMATICHE:

Assurdità della guerra, orrore delle trincee, solidarietà, amicizia, coraggio, eroismo di persone umili.

RICONOSCIMENTI:

Premio Oscar 2020

Miglior fotografia a Roger Deakins
Migliori effetti speciali visivi a Guillaume Rocheron
Miglior missaggio sonoro a Mark Taylor (I)
Nomination Miglior film
Nomination Miglior regia a Sam Mendes

Golden Globes 2020 Golden Globes 2020

Miglior regia a Sam Mendes
Miglior film drammatico

BAFTA - British Academy of Film and Television Art 2020

Miglior film
Miglior regia a Sam Mendes
Miglior fotografia a Roger Deakins
Miglior scenografia a Dennis Gassner
Miglior suono a Mark Taylor (I)
Migliori effetti speciali visivi a Guillaume Rocheron
Miglior film britannico

RECENSIONI

1917, la guerra di Sam Mendes è un viaggio straziante **(Di Paolo Mereghetti)**

La guerra come dovere, come ordini (da eseguire), come missione. Ma anche come fatica, come strazio. E infine come percorso obbligato, che non lascia scampo, che ci sovrasta e ci imprigiona. C'è tutto questo nel film di Sam Mendes *1917*, nella sua voglia di raccontare la missione di due caporali inglesi sul fronte tedesco nella Prima Guerra Mondiale (in omaggio ai ricordi del nonno, cui il film è dedicato) e nella sua scelta di farlo tutto con un "unico" piano sequenza, pedinando i due soldati con una macchina da presa mobilissima e implacabile, che non lascia un momento di pausa, che non si ferma mai.

Quello che non c'è è l'eroismo, l'epica, lo spirito romanzesco, che a volte abbiamo visto in altri film di guerra, specie hollywoodiani, dove l'avventura vince su tutto. Non che in *1917* non ci siano colpi di scena, c'è persino un aereo che atterra in una stalla, e quando il "traguardo" sembra

finalmente in vista (c'è un messaggio della massima importanza da consegnare) ecco che gli ostacoli si moltiplicano, ma non è questo quello che davvero interessa al regista. Altrimenti non si sarebbe imbarcato in un'impresa quasi impossibile: filmare in continuità, senza stacchi apparenti, una missione che impone di percorrere una decina di chilometri attraverso la terra di nessuno, tra trincee, reticolati, campi martoriati dalle bombe e altri rimasti intonsi, poi dentro a buche e cunicoli. Sempre con l'occhio della macchina da presa che insegue e inchioda i protagonisti al loro dovere. Senza lasciare scampo. Né ai due soldati né agli spettatori.

Nella prima scena, i caporali Blake (Dean-Charles Chapman) e Schofield (George MacKay) stanno riposando in un prato. Chiamati d'urgenza dal generale Erinmore (Colin Firth) si vedono incaricati di consegnare un messaggio al colonnello MacKenzie (Benedict Cumberbatch) a capo del secondo battaglione Devon, dislocato nel bosco vicino alla cittadina di Ecoust, e pronto a scatenare un attacco contro le linee tedesche. Il messaggio lo informa della trappola che i tedeschi stanno loro preparando e della necessità di sospendere l'azione: milleseicento uomini, tra cui il fratello maggiore di Blake (Richard Madden) andrebbero incontro a morte certa se il dispaccio non fosse consegnato in tempo.

Il film inizia così, con questo "viaggio" che seguiremo passo dopo passo. La rabbia per la pericolosa missione toccata in sorte viene cancellata dall'amore per il fratello che moltiplica le energie di Blake, mentre "Scho" cerca di adeguarsi alla meglio, costretto ad aprire gli occhi su scene che non avrebbe voluto vedere: corpi dilaniati preda di topi e corvi, soldati uccisi tra i cavalli di frisia, mani e volti che spuntano dal fango. E il pericolo imminente di un nemico che sembra svanito nel nulla. A far la differenza, però, rispetto ad altri film che denunciavano la tragedia e la crudeltà della Prima Guerra Mondiale è la scelta di stile, la decisione di aderire fino in fondo alle regole di un "unico" piano sequenza (che tale non è: alcune scene completamente al buio permettono uno stacco, il che comunque non minimizza la prodezza tecnica), costringendo attori e cose (tra cui l'aereo in panne) a rispettare alla virgola il piano di lavorazione, visto che il regista si è negata la fondamentale risorsa di ogni produzione: la possibilità di "aggiustare le cose" in montaggio.

Il risultato? Da una parte questa scelta aumenta il senso di "claustrofobia": una macchina da presa inchiodata sempre allo stesso soggetto, senza mai la possibilità di un controcampo, trasmette inevitabilmente l'impressione di essere come imprigionati dentro l'inquadratura. Come appunto dovevano sentirsi i soldati obbligati a combattere una guerra che non sentivano loro, cui erano stati obbligati. Dall'altro però c'è il rischio della spettacolarizzazione fine a se stessa: quando l'azione si complica (come succede tra le rovine di Ecoust), Mendes si vede costretto a ricorrere ad altri mezzi per tener alta la tensione (nel caso, un'illuminazione decisamente irrealista, "espressionistica"). E il compiacimento per la propria bravura rischia di soffocare tutte le buone intenzioni.

(Paolo Mereghetti, *Corriere.it*, 23 gennaio 2020)

1917: *Bellum o bello? Questo è il problema* (Di Gianluca Arnone)

(...) Se a Schofield, prima di un fucile, daranno una mappa e un messaggio nell'illusione che bastino, allo spettatore Mendes fornisce le istruzioni d'uso del film, dissimulando il vero fine dell'operazione. A Mendes interessa raccontare altro. O meglio, interessa altro che raccontare. La messa tra parentesi del contenuto è funzionale alla messa in scena della forma. Dal protocollo d'azione si passa all'azione del protocollo. Più o meno come il suo avatar da combattimento, che passa attraverso vari livelli di difficoltà nell'esecuzione della prova.

La strutturazione in tour-de-force (fisico, tecnico, stilistico) dell'intera operazione non è solo invadente ma anche immanente. Al punto che ogni altra cosa gli è soggetta. Prendiamo il piano sequenza integrale del film: non è motivato *bazinianamente* da una volontà di adesione alla realtà ma si configura come sfacciato artificio, non tanto e non solo perché ci sono degli evidenti momenti di stacco durante la visione, ma perché alla continuità spaziale non corrisponde una continuità temporale. Il tempo della riproduzione (due ore) e quello della rappresentazione (almeno mezza giornata) non coincidono. È un'indicazione piuttosto eloquente del disinteresse di Mendes nei confronti della storia che racconta (e del suo peso morale), ma non una prova sufficiente dell'interesse verso l'esperienza sensoriale dello spettatore (qualcuno può onestamente affermare che con un lavoro di montaggio non sarebbe riuscito a ricreare un effetto di immedesimazione ancora più grande?).

È uno sforzo non giustificato, perciò superfluo.

Esercizio conservativo, piattamente ludico, *1917* ha l'architettura narrativa di un videogioco. La filosofia del gaming sembra influenzarlo a un livello profondo, riducendo ogni possibilità di esperienza alla performatività. Oltre ogni fruibile sottotesto morale, immorale, scatologico ed escatologico, del war-movie rimane il pretesto, la quinta del pezzo di bravura, dell'abilità tecnica, dell'estro. Dell'epica un tono di voce. Dell'orrore una profanazione fisica. Dell'emozione un effetto. Prima del film ci sono Sam Mendes e Roger Deakins, Thomas Newman e Dennis Gassner.

1917 lascia il tempo e trova uno specchietto per le allodole. Il dichiarato omaggio alla memoria del nonno di Mendes è un ricamo da marketing sentimentale. L'iperrealismo del dettaglio, l'accuratezza scenografica, lo spreco di camei (Colin Firth, Mark Strong, Benedict Cumberbatch), i sinuosi e a tratti vertiginosi movimenti di macchina, i giochi di luce espressionistici, il taglia e cuci delle scene madri, debitamente a orologeria e volutamente "separate" dall'insieme, segnalano ogni volta un gesto che precede ed eccede quello che vediamo sullo schermo, un'istanza performante che fagocita l'esito della performance per presentarsi come marchio, griffa. Un saluto al bel cinema di guerra per un cinema di guerra bello. Chi può, resti in trincea.

(Gianluca Arnone, *Cinematografo.it*, 16 Gennaio 2020)

Il film di Sam Mendes racconta il primo conflitto mondiale in un unico (inarrestabile e angoscioso) piano sequenza
(Di Fabio Ferzetti)

I caporali Schofield e Blake hanno una missione (impossibile) da compiere e un solo modo per farcela. Correre. Muoversi più veloci del nemico invisibile e della loro stessa paura, che cresce a ogni metro. Schivare ogni insidia o tirarsene fuori a forza di coraggio, di energia, di fortuna, che in fondo è una forma diversa di energia. Superare il fango, le mine, i cadaveri, le pallottole, le baionette, ma anche la stanchezza, lo scetticismo, l'indifferenza dei loro stessi commilitoni. E anche quando non riescono a evitare i pericoli, devono andare comunque avanti, sempre avanti. Per consegnare quel messaggio a un colonnello che non conoscono, perché la loro vita (o la loro morte) abbia un senso, perché quel battaglione accampato oltre la Terra di nessuno non cada nella trappola tedesca (è la linea Hindenburg, ma Mendes lesina volutamente i dettagli storici).

Come ogni film basato su un plot minimale e ossessivo, *1917* gioca infatti su due piani distinti e simultanei, uno storico-realistico, che ci porta verso tutti gli altri film dedicati alla Prima Guerra Mondiale, e uno astratto-simbolico, conficcato invece nel divenire dell'audiovisivo contemporaneo, che suscita semmai confronti con l'ultimo grande film bellico inglese, *Dunkirk*.

Se Nolan però giocava da virtuoso su piani temporali distinti fra terra, acqua e aria, scomponendo l'azione come un quadro cubista, Mendes fa l'opposto. Adotta una prospettiva lineare incollandosi ai protagonisti in tempo (quasi) reale per raccontare tutto in un unico, inarrestabile, rapinoso piano sequenza.

Con momenti sicuramente bellissimi, anche grazie alla fotografia di Roger Deakins, che bagna le cose più comuni (un secchio di metallo, un cumulo di terriccio, un campo avvolto dalla nebbia) con la luce miracolosa della prima volta. E altri più ovvi, quando cala la notte e *1917* sembra abolire ogni drammaturgia per contrarsi in esperienza puramente visiva, lambendo come in un'ideale ricapitolazione della storia del cinema la bulimia del videogame. Salvo ritrovare profondità in ogni pausa, ogni incontro, ogni sospensione di quella folle corsa. Fino a evocare una dimensione più metaforica che storica. Perché in fondo tutti, prima o poi, abbiamo cercato un colonnello Mackenzie, tutti temiamo l'angoscia del troppo tardi. Ed è questo a rendere *1917* così lontano e così vicino.

(Fabio Ferzetti, *Espresso.it*, 29 gennaio 2020)

1917: Sam Mendes e la risignificazione del lavoro di un regista

(Di Lucia tedesco)

(...) I tanti piani sequenza effettivi del film si sono divisi più o meno un uguale minutaggio di circa cinque minuti, tranne uno solo di dieci, e sono stati montati sfruttando vari stratagemmi. Il più classico è quello del nero motivato dalla narrazione, ma molte volte si è sfruttato il passaggio in primo piano di un elemento che, anche per una frazione di secondo, copra l'immagine, giusto il tempo di dare lo stop e poi ricominciare.

L'idea di Mendes era quella di portare movimento e libertà in una guerra per definizione "immobile", come fu il primo conflitto mondiale, e per riuscirci desiderava che la telecamera diventasse un terzo soldato, con il suo punto di vista autonomo. Per ricreare questo sul set il cast tecnico si è avvalso del primo uso della storia del cinema delle cineprese ALEXA Mini LF, particolarmente maneggevoli e leggere, dunque perfette per lo scopo di *1917*, nel quale, oltre alle caratteristiche già citate, si chiedeva anche una variazione continua degli sguardi, per non correre il rischio di sembrare alla lunga ripetitivo e banale.

Accanto all'uso a mano di queste particolari camere secondo il famoso percorso delle bandierine rosse, si è ricorsi a diverse trovate: a volte si è reso necessario agganciare la camera ad un cavo e poi successivamente liberata e viceversa, o ancora, fissata celermente su un piedistallo o su un marchingegno costruito appositamente per elevarla o abbassarla o anche portata a bordo di una piccola jeep e poi, successivamente, ridata ad un operatore che doveva appostarsi da un'altra parte. Il tutto in sintonia con i movimenti degli attori e delle comparse e a tempo con gli effetti scenici, come le esplosioni, e, si sa, in cinque e soprattutto in dieci minuti, tante cose possono andare storte.

La parte di critica a sfavore di *1917* ha attaccato Mendes per la banalità della storia, definendo il film un esercizio di stile perfetto, ma freddo. Può essere interessante approfondire questo ultimo punto per analizzare come proprio nella perfezione di stile e tecnica si possa trovare un difetto. Data la supremazia della decisione di adottare una specifica tecnica cinematografica sopra qualsiasi altra cosa, l'eccessiva maniacalità che ne è seguita può aver, in qualche modo, sottovalutato come lo scopo del piano sequenza sia quello di inserire lo spettatore in un contesto, dando l'illusione che esso non sia costruito in funzione sua, ma viceversa che lui sia stato inserito in quel modo per farlo risaltare. Forse l'ultimo scatto, l'ultimo ingrediente che poteva consacrare definitivamente questa pellicola come un capolavoro del genere.

(Lucia tedesco, *Cinematographe.it*, 28 gennaio 2020)

NOTE DI REGIA

«La prima volta che ho capito cos'è una guerra è stato quando mio nonno mi ha raccontato la sua esperienza nella Prima Guerra mondiale. Mio nonno servì la nazione come caporale: aveva soltanto 19 anni quando prestò servizio tra le fila inglesi e, per via della sua bassa statura e conseguente agilità, fu scelto per fare da messaggero sul fronte occidentale.

Rimase ferito e rimediò anche una medaglia al valore, trascorrendo gli ultimi anni della sua esistenza a scrivere le sue memorie. Ma questo film non esplora certo la sola storia di mio nonno bensì lo spirito dell'epoca, gli eventi vissuti da quegli uomini, i loro sacrifici, cosa voleva dire credere in qualcosa che andava al di là di se stessi». (Citazione tratta da Nospoiler.it)

«In qualche modo volevamo che il rapporto tra i personaggi, la terra e la cinepresa fosse questa forma fluente in costante evoluzione. Ma allo stesso tempo non volevamo che il pubblico con un occhio più attento pensasse solo a quello che stava facendo la cinepresa».

«Era diverso da qualsiasi cosa io avessi mai fatto. Avevamo due script in un certo senso. Avevamo la sceneggiatura convenzionale che guardavi e dicevi: "Sì, è la sceneggiatura del film". E poi abbiamo avuto un'altra sceneggiatura che era fatta di circa 40 mappe con ogni posizione tracciata e il viaggio da fare, le distanze che ciascuno degli attori doveva percorrere, e soprattutto la posizione della cinepresa. Ed è stata consegnata alla troupe prima che iniziassimo le riprese».

Da queste prove estese sono stati creati schemi dettagliati di vista a volo d'uccello delle varie posizioni per identificare le postazioni della cinepresa. I set del campo di battaglia potevano quindi essere costruiti attorno al punto in cui era posizionata la camera, in base a ciò che vedeva e a come si muoveva. Deakins (il direttore della fotografia, *n.d.r.*), che riprendeva le prove usando una piccola videocamera, informava di conseguenza i vari operatori di macchina, che sarebbero cambiati a seconda del dispositivo in uso, e che in questo modo avevano un'idea chiara di come si supponeva che l'inquadratura dovesse cambiare.

(Matteo Regoli, *Cinema.everyeye.it*, 24 Dicembre 2019)

AMBIENTAZIONE DELLA STORIA

Territorio dell'Alta Francia, presso la **Linea Hindenburg** che si estendeva per circa 160 chilometri, da Lens, al fiume Aisne; per la sua costruzione occorsero cinque mesi, durante l'inverno del 1916-17.

Écoust-Saint-Mein è un comune francese, attualmente di 501 abitanti, situato nel dipartimento del Passo di Calais nella regione dell'Alta Francia.

Il film è solo ispirato a fatti storici, pur mantenendo una verosimiglianza di fondo. In effetti, nella primavera del 1917, i tedeschi ripiegarono lungo la linea Hindenburg, con quella che è nota come Operazione Alberico. I tedeschi, in realtà, si spostarono verso una posizione difensiva più favorevole riuscendo poi a mantenerla fino al settembre 1918.

FRASI DA RICORDARE

Generale Erinmore: *«Il Secondo attaccherà le linee al sorgere dell'alba, domani. Non sanno a cosa vanno incontro. E non possiamo avvisarli: come regalo d'addio il nemico ci ha tagliato le linee telefoniche. I vostri ordini sono di raggiungere il Secondo al bosco di Croisilles, un chilometro e mezzo a Sud-Est dalla cittadina di Écoust, dare questa al Colonnello Mackenzie: l'ordine diretto di annullare l'attacco di domani. Se non lo fate sarà un massacro: perderemo due battaglioni; 1600 uomini tra cui suo fratello. Pensate di farcela?».*

Colonnello Mackenzie:

«Speravo che oggi fosse un giorno buono: la speranza è una cosa pericolosa».
«Questa guerra può finire solo in un modo: vince chi sopravvive».

William Schofield: «Era un brav'uomo. Raccontava storie divertenti. Mi ha salvato la vita».

PIANO SEQUENZA: ESEMPI CINEMATOGRAFICI ECCELLENTI

Ecco alcuni film basati interamente, o in parte, sulla tecnica del **piano sequenza**:

Alfred Hitchcock ha girato *Nodo alla gola* (1948) con 10 piani sequenza. Il suo obiettivo era quello di realizzare un film con un solo piano sequenza, ma le tecniche dell'epoca non lo consentivano. Infatti le bobine della macchina da presa contenevano un metraggio sufficiente per girare piani sequenza da una decina di minuti l'uno. Per simulare la continuità temporale e spaziale, Hitchcock ha suturato i dieci piani sequenza tra loro sfruttando le superfici nere sopra le quali la macchina da presa capitava (schiene di personaggi, pareti, armadi, ecc.), rendendo invisibili i tagli. L'impressione che ne risulta è che il film sia girato in un'unica inquadratura.

L'infernale Quinlan (1958) di Orson Welles si apre con uno dei piani sequenza più celebri e complessi della storia del cinema.

Nel 1975 Michelangelo Antonioni termina il suo *Professione: reporter* con un piano-sequenza della durata di 8 minuti circa, durante i quali la macchina da presa esce da una stanza per roteare intorno alla piazza circostante fino a quando non rientra nella stessa stanza dalla quale era uscita.

Nel 1977, con il film *Una giornata particolare*, Ettore Scola ha girato un piano sequenza tra i più complessi e lunghi della storia del cinema italiano: la macchina da presa dall'esterno dell'edificio entra all'interno dell'appartamento (inizio film).

Nel 1992 Robert Altman apre il film *I protagonisti* con un piano sequenza di ben nove minuti e mezzo durante il quale si discute di celebri piani sequenza, intervallati da zoomate attraverso le finestre all'interno degli studi dove si discute, alla maniera hollywoodiana, di cinema-produzione.

Nel 1998 Brian De Palma nel film *Omicidio in diretta* nella seconda scena del film usa un piano sequenza di quasi 10 minuti in un palazzetto dello sport in cui la macchina da presa segue costantemente Nicolas Cage; fu il piano sequenza con più comparse e personaggi che interagiscono mai realizzato fino a quel momento.

Nel 2002 Aleksandr Sokurov, dopo 2-3 tentativi falliti, è riuscito a girare un film realmente con un unico piano sequenza: *Arca russa*, girato in digitale proprio per sopperire al problema della pellicola troppo corta in un unico caricatore, è ambientato nell'Ermitage di San Pietroburgo.

Nel 2013 Alfonso Cuarón realizza nella scena iniziale di *Gravity* un piano sequenza di ben 17 minuti, guadagnandosi il Premio Oscar come Miglior regista.

Nel 2014 il regista Cary Fukunaga inserisce nell'episodio *Who Goes There* della serie TV *True Detective* un piano sequenza di 6 minuti, guadagnandosi l'Emmy Award per la miglior regia in una serie drammatica.

Sempre nel 2014, il regista Alejandro González Iñárritu dirige il film *Birdman*, vincitore di quattro premi Oscar tra cui Miglior regia. Il regista adotta quasi per l'intera durata del film la tecnica del piano sequenza seguendo gli attori all'interno di un teatro di Broadway, tra i corridoi, le stanze e il palcoscenico. In realtà non si tratta di un'unica ripresa della durata di due ore ma di più lunghe riprese fuse insieme approfittando di assenza di luce e immagini fisse.

Nel 2019 il regista Sam Mendes dirige il film *1917*, candidato a 10 premi Oscar, tra cui Miglior regia e Miglior film, utilizzando un unico piano sequenza per ben 119 minuti. In realtà, non si tratta di un'unica ripresa ma di più riprese fuse insieme approfittando di alcuni artifici in fase di montaggio.

(Fonte: *Wikipedia.org*, vedi “piano sequenza”)

APPROFONDIMENTI SUL WEB

- Making of del film su:

https://www.youtube.com/watch?v=sX_WpXAN7c4

- I tagli nascosti di *1917* individuati da un cinefilo su:

<https://vimeo.com/387973651>

ALTRI SPUNTI DI RIFLESSIONE ED ESERCITAZIONE SUL FILM

- Con quale delle opinioni dei critici citati nella scheda analisi sei d'accordo e perché?
- Puoi divertirti ad individuare i “tagli invisibili” del film, alcuni sono stati segnalati nella scheda. Quali sono i più percepibili?
- A quali militari viene riservata la critica dell'ossessione di combattere al di là del rischio?
- Quali sono le scene che ti sono apparse meno verosimili o persino eccessivamente spettacolari? Quali le più emozionanti?
- Rifletti sulla questione: una modalità di ripresa più convenzionale sarebbe stata più o meno efficace nel raccontare questa storia?
- Ci sono delle frasi emblematiche del film e/o che sottolineano le sue tematiche più importanti?
- Sapresti definire chiaramente un piano sequenza e cos'è la profondità di campo?
- Prova a scrivere una recensione sul film, basandoti anche su quelle presenti in questa scheda, specificando su cosa sei d'accordo e cosa no e individuando i temi più importanti del film.