FATA MORGANA

quadrimestrale
di cinema
e visioni

40

STATI UNITI D'AMERICA

LUIGI PELLEGRINI EDITORE

FATA MORGANA

quadrimestrale
di cinema
e visioni

40

STATI UNITI D'AMERICA

ANNO XIV
N. 40

GENNAIO
APRILE
2020

LUIGI PELLEGRINI EDITORE

FATA MORGANA
Quadrimestrale di cinema e visioni

Pellegrini Editore

Direttore Roberto De Gaetano

Comitato scientifico Dudley Andrew, Raymond Bellour,
Sandro Bernardi, Francesco Casetti, Antonio Costa,
Georges Didi-Huberman, Ruggero Eugeni, Massimo Fusillo, Annette Kuhn,
Pietro Montani, Jacques Rancière, David N. Rodowick, Giorgio Tinazzi

Comitato direttivo Marcello W. Bruno, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini (coordinatore),
Daniele Dottorini (coordinatore), Michele Guerra, Bruno Roberti,
Antonio Somaini, Salvatore Tedesco, Luca Venzi (coordinatore), Dork Zabunyan

Caporedattore Alessandro Canadè

Redazione Daniela Angelucci, Luca Bandirali, Simona Busni, Dario Cecchi,
Massimiliano Coviello, Paolo Godani, Andrea Inzerillo, Angela Maiello,
Carmelo Marabello, Emiliano Morreale, Alessio Scarlato, Giacomo Tagliani,
Christian Uva, Francesco Zucconi

Coordinamento segreteria di redazione Loredana Ciliberto (responsabile), Pietro Renda

Segreteria di redazione Raffaello Alberti, Antonio Capocasale,
Deborah De Rosa (webmaster), Gianfranco Donadio,
Caterina Martino, Teresa Lara Pugliese, Nausica Tucci

Direttore Responsabile Walter Pellegrini

Redazione

DAMS, Università della Calabria
Cubo 17/b, Campus di Arcavacata - 87036 Rende (Cosenza)
E-mail fatamorgana.rivista@gmail.com
Sito internet http://fatamorgana.unical.it

Amministrazione - Distribuzione

GRUPPO PERIODICI PELLEGRINI
Via Camposano, 41 (ex via De Rada) - 87100 Cosenza
Tel. 0984 795065 - Fax 0984 792672
E-mail info@pellegrinieditore.it
Sito internet www.pellegrinieditore.com

ISSN 1970-5786 - ISBN 978-88-6822-947-4

Stampato in Italia nel mese di maggio 2020

Abbonamento annuale € 40,00; estero € 50,00; un numero € 18,00
(Gli abbonamenti s'intendono rinnovati automaticamente se non disdetti
30 gg. prima della scadenza) c.c.p. n. 11747870 intestato a
Pellegrini Editore - Via Camposano, 41 - 87100 Cosenza
Per l'abbonamento on line consultare il sito www.pellegrinieditore.com

SOMMARIO

L'AMERICA IN UN FILM

7 Jean-Loup Bourget
***Sylvia Scarlett* di George Cukor**

15 Marcello Walter Bruno
***Duel* di Steven Spielberg**

23 Alessandro Canadè
***The Quiet Man* di John Ford**

29 Francesco Ceraolo
***Chinatown* di Roman Polanski**

37 Alessia Cervini
***Badlands* di Terrence Malick**

45 Felice Cimatti
***Broadway Danny Rose* di Woody Allen**

53 Roberto De Gaetano
***Touch of Evil* di Orson Welles**

63 Massimo Donà
***Django Unchained* di Quentin Tarantino**

77 Daniele Dottorini
***Singin' in the Rain* di Stanley Donen e Gene Kelly**

87 Massimo Fusillo
***Vertigo* di Alfred Hitchcock**

95 Michele Guerra
***Johnny Guitar* di Nicholas Ray**

103 Roy Menarini
***Forrest Gump* di Robert Zemeckis**

111 Paolo Mereghetti
***Four Friends* di Arthur Penn**

119 Pietro Montani
***The 15:17 to Paris* di Clint Eastwood**

129 Emiliano Morreale
***Raging Bull* di Martin Scorsese**

139 James Naremore
***His Kind of Woman* di John Farrow e Richard Fleischer**

149 Dana Polan
***The Great Escape* di John Sturges**

157 Veronica Pravadelli
***Mildred Pierce* di Michael Curtiz**

165 Gianluca Solla
***The Elephant Man* di David Lynch**

173 Luca Venzi
***The Dark Mirror* di Robert Siodmak**

IL PIÙ GRANDE FILM AMERICANO

183 Gianni Amelio, Pedro Costa, Arnaud Desplechin, Michelangelo Frammartino, Amos Gitai, Miguel Gomes, Pietro Marcello, Franco Maresco, Susanna Nicchiarelli, François Ozon, Alice Rohrwacher, Gianfranco Rosi, Paul Schrader, Paolo Sorrentino, Frederick Wiseman

The Quiet Man di John Ford

Alessandro Canadè

Mi leverò e andrò, ora, andrò a Innisfree,
E costruirò una capanna laggiù, fatta d'argilla e canne,
Nove filari a fave avrò laggiù, un'arnia per le api da miele,
E solo starò nella radura ronzante d'api.
E avrò un po' di pace laggiù, ché la pace discende goccia a goccia.
Yeats

Comincia con un ritorno a casa *Un uomo tranquillo* (*The Quiet Man*, 1952). Un ritorno a quell'Irlanda, che è l'"Heimat" del protagonista Sean Thornton (John Wayne) ma naturalmente anche quella dello stesso John Ford. E con uno stesso ritorno a casa si aprirà, quattro anni più tardi, anche l'altro grande capolavoro del Ford degli anni cinquanta, *Sentieri selvaggi* (1956). Due film che pongono sin dall'inizio una questione cruciale che li attraversa ma che più in generale attraversa il cinema americano *tout court*, il confronto con il mito[1]. Il cinema americano è sempre stato, e continua a essere, il luogo privilegiato di sopravvivenza del mito: capace di impadronirsi, trasfigurandoli, di immagini, storie, strutture narrative depositate nel nostro immaginario e nello stesso tempo il luogo in cui nuovi miti e nuove divinità prendono forma. Immagini cariche di significati simbolici che «parlano della "nostalgia del paradiso perduto", o rinviano a spazi e tempi

[1] Tom Gunning chiama "The Age of Myth" la fase della filmografia di Ford compresa tra il 1948 e il 1961, quella all'interno della quale rientrano appunto *Un uomo tranquillo* e *Sentieri selvaggi*: «This period is distinguished by the vitality of its invention, at every level of cinema, but with particular intensity in montage, motion, and music», T. Gallagher, *John Ford. The Man and His Films*, University of California Press, Berkley/Los Angeles/London 1986, p. 245.

diversi e ormai inaccessibili che milioni di persone continuano a immaginare e ritrovano, sotto altre forme nel cuore della civiltà industriale»[2].

Tutto questo è poi particolarmente presente nella filmografia di un regista come Ford, di cui molti studiosi hanno sottolineato il costante riferimento nel suo cinema alla Bibbia da una parte e a Shakespeare dall'altra[3], senza dimenticare naturalmente l'Odissea, come nei due casi dai quali siamo partiti.

Ora, questo confronto con il mito i due film lo giocano su due tradizioni generiche diverse. Se *Sentieri selvaggi* si configura come una "tragedia western", con l'espulsione del protagonista dalla comunità che ha contribuito a rinsaldare (con un movimento inverso, anche della macchina da presa, rispetto a quello iniziale, nel finale la porta si chiude alle spalle di Ethan e lo schermo diventa nero, secondo quel procedimento, propriamente fordiano, dell'"immagine modificata" – come lo definisce Deleuze – in cui un'immagine è mostrata due volte, ma la seconda appunto modificata)[4], *Un uomo tranquillo* invece è al modello archetipico della commedia che chiaramente rimanda. Non solo, all'interno del film il "duale" tra America e Europa (Irlanda) che si viene a creare è in qualche modo a questi due *mythos* che si ricollega. Perché se l'America è il luogo della tragedia, l'Irlanda è invece il luogo della rinascita. Se tutti i discorsi che riguardano gli Stati Uniti sono sempre discorsi di morte (è in America che è morta la madre di Sean; è in America che muore accidentalmente il pugile nell'incontro con Sean, il cui senso di colpa è all'origine della sua decisione di abbandonare gli Stati Uniti per tornare in Irlanda; l'America è l'Inferno da cui fuggire[5], come è evidente nello scambio di battute tra Michaeleen Oge e Sean: «Negli altiforni [a Pittsburgh] dimentichi la paura dell'inferno, se sei grande e grosso e se sei gagliardo, altre cose. Altre cose Michelino!»), la cittadina irlandese di Innisfree, dove è ambientata la vicenda, che richiama diretta-

---

[2] G.P. Brunetta, *Identità, miti e modelli temporali*, in *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, a cura di Id., vol. II, tomo I, Einaudi, Torino 1999, p. 9.

[3] Cfr. L. Albano, *Il canto di un gigante*, in *John Ford*, a cura di Id., Marsilio, Venezia 2011, p. 28.

[4] Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, tr. it., Einaudi, Torino 2016, p. 181. Tra la vasta bibliografia su *Sentieri selvaggi*, si rimanda, per quello che qui ci interessa più direttamente, al saggio di Maurizio Grande, *Il western: un'epopea moderna*, in *La visione e il concetto. Studi in omaggio a Maurizio Grande*, a cura di R. De Gaetano, Bulzoni, Roma 1998, pp. 13-32; e F. La Polla, Sentieri selvaggi *di John Ford: romanzo familiare*, in Id., *Stili americani. Autori, generi, film nel cinema hollywoodiano del Novecento*, Bononia University Press, Bologna 2003, pp. 275-279.

[5] Ricordiamo inoltre che Ford realizza *Un uomo tranquillo* dopo aver raccontato l'anno precedente l'inferno della Guerra di Corea nel documentario *This is Korea!*.

mente la poesia di Yeats (il luogo dove il poeta trascorreva in gioventù le sue vacanze) è invece il Paradiso Perduto, il Giardino dell'Eden, dove vivere in armonia con la terra. Innisfree è, letteralmente, il mondo "verde" della commedia di cui parla Frye a proposito della quarta fase della commedia, quella affine al *romance*[6]. Letteralmente perché, e sin dall'inizio, il verde è il colore dominante del film.

Il *mondo verde* è simbolo di una società umana originaria, perduta, in cui appare naturale tutto ciò che normalmente non lo sarebbe nel contesto di un mondo ordinario: il sogno, la magia, la castità, l'energia spirituale, la fertilità, la musica. Nelle commedie romantiche si pone il conflitto tra una società artificiale, regno di un'aristocrazia cortigiana tronfia di passioni fin troppo umane, e un'altra società, che possiamo chiamare «società naturale», quale è appunto quella di Innisfree.

La Innisfree di Ford è una terra sognata, immaginata, desiderata. Una terra fuori dal tempo come il film ci invita a pensarla, facendoci entrare sin dall'inizio in una dimensione temporalmente altra. Lo dice da subito la voce fuori campo che introduce il protagonista (che non ha «l'aspetto di un turista americano: niente macchina fotografica e peggio ancora neanche una canna da pesca»): «Comincerò dal principio. Era una dolce giornata di primavera quando il treno giunse a Casteltown con tre ore di ritardo, come d'abitudine». Una dimensione al di là del tempo che è appunto quella del mito e Innisfree diventa l'incarnazione del desiderio di rinascita del protagonista, che torna nella terra degli avi per dimenticare l'esperienza dolorosa occorsagli in America. Come scrive Frye: «Il mondo "verde" è analogo [...] al mondo di sogno che noi creiamo in conformità ai nostri desideri. […] Così la commedia shakespeariana altro non fa che illustrare con la stessa chiarezza che troviamo in qualunque *mythos* la funzione archetipica della letteratura, cioè quella di dare forma visibile al mondo del desiderio, rappresentandolo non come fuga dalla "realtà" ma come l'autentica forma del mondo che la vita umana cerca di imitare»[7].

Ora, questa archetipicità del film agisce su livelli diversi. Innanzitutto l'intreccio, che ripropone lo schema basico della commedia, quello che vede al centro un uomo che vuole una ragazza ma il suo desiderio è ostacolato da un oppositore, spesso una figura paterna, finché, verso la conclusione, la trama prende una piega diversa e l'eroe può soddisfare la sua volontà. In questo caso, Sean tornato al suo paese natale è subito attratto da Mary Kate Danaher (attraverso la quale il film rimanda in maniera più che esplicita

[6] Cfr. N. Frye, *Anatomia della critica*, tr. it., Einaudi, Torino 1969, pp. 241-244.

[7] *Ivi*, pp. 243-244.

alla *Bisbetica domata* shakespeariana, a cominciare dall'assonanza con il nome della protagonista della commedia, Caterina)[8], che ricambia il suo sentimento, ma questo è ostacolato dal *senex iratus* (il fratello maggiore di lei, "Red" Will Danaher). La coppia si costituirà solo dopo aver superato una serie di ostacoli, tra cui quello della stessa Mary Kate che ritiene troppo mansueto Sean, che non ha reclamato la dote al fratello, e attraverso uno stratagemma orchestrato dalla comunità. Proprio la comunità gioca qui un ruolo deciso: come accade in maniera evidente nella celebre lunga sequenza della scazzottata tra Sean e Red Will, che comincia nei campi, alla fattoria di quest'ultimo, continua tra la paglia e i covoni di fieno e finisce per le strade del paese, davanti al pub, sempre seguita da un codazzo di gente infervorata e vociferante (preti compresi, cattolici e protestanti insieme). Quella di Innisfree è una comunità sana (Deleuze), una collettività che sostiene e accompagna il suo "eroe". È la differenza che passa proprio tra Sean e il protagonista de *Il traditore* (1935), il primo film "irlandese" di Ford, dove il regista «mostrava la degradazione quasi espressionista di un uomo che tradisce e diviene informatore proprio perché non poteva farsi alcuna illusione. Non potremo dunque rimproverare al sogno americano di essere solo un sogno: vuole essere così, traendo tutta la sua potenza dal fatto di essere un sogno»[9]. Innisfree è questa comunità di sogno, che il film traduce visivamente sottolineandone la dimensione antinaturalistica, primordiale (archetipica, ancora). Ecco che protagonisti a pieno titolo della rappresentazione sono i quattro elementi naturali di acqua, aria, terra e fuoco. In primo luogo, la pioggia e il vento che animano le due scene più note del film: quelle dei due incontri amorosi tra Sean e Mary Kate, a casa di lui prima e nel cimitero abbandonato dopo, in cui «la loro vicinanza basta a scatenare le forze della natura. Mentre infuria un'improvvisa tempesta, il vento scuote come orifiamme le tende della casa, in armonia con una scapigliata Mary Kate […], si abbracciano sotto la pioggia che li inonda e che, facendo aderire le loro vesti ai corpi come una "pelle" sensuale, fa praticamente di questo abbraccio "una scena di nudo"»[10].

In entrambe le sequenze ciò che risulta evidente è la componente plastica dell'immagine, la sua pittoricità, come accade anche nell'inizio del

---

[8] Dopo averla incontrata davanti alla chiesa, Sean chiede a Michaeleen Oge, che sempre lo accompagna, informazioni sulla bisbetica Mary Kate: «È sposata? Fidanzata?». «Sposata quella? – risponde l'altro – con quel carattere e le lentiggini? Non c'è mica da fidarsi delle teste rosse, salvo che non abbiano una dote soddisfacente. Allora ci si può anche accontentare».

[9] G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 182.

[10] J.-L. Bourget, *John Ford*, tr. it., Le Mani, Recco (Ge) 1994, pp. 44-45.

film, quando: «Maureen O'Hara, incastonata negli esterni irlandesi, è filmata in una gamma cromatica che accentua le parentele con la pittura preraffaellita»[11].

Ma è proprio nel trattamento dell'elemento cromatico, nella direzione di quella che Luca Venzi ha chiamato «ricorrenza di colore»[12], che trova conferma questa componente "primordiale" che è propria del film. Come si accennava all'inizio, è il verde a costituire il "*refrain* iconico" disseminato all'interno dell'intero film: negli oggetti (se pensiamo soltanto alla sequenza d'apertura, troviamo il verde nella bandierina del capotreno, sulla carrozza del treno da cui scende Sean, sul cartello con il nome della cittadina di arrivo del treno ecc.) ma presente anche nei dialoghi (la moglie del prete protestante così si rivolge a Sean vedendo la sua casa appena rimessa in piedi: «Tutte le nostre case irlandesi dovrebbero essere come questa. Somigliare alla vostra. Solamente un americano poteva scegliere il verde smeraldo»). Una ricorrenza che diventa «autoaffermazione del colore come fattore autonomo»[13]. Il colore si mostra in quanto tale, al di là delle esigenze di racconto. Ecco che a questa trasfigurazione simbolica si aggiungono anche scelte di messa in scena che privilegiano una messa in posa dei personaggi nella costruzione di un universo mitico che non risponde alle regole della verosimiglianza. Pensiamo senz'altro alla "passerella finale" che vede tutti i protagonisti di questo "teatro del mondo verde" salutare gli spettatori, rivolgendosi direttamente in camera.

Insomma, la forza del film è proprio quella del mito, ciò che gli consente a distanza di così tanti anni di continuare a parlarci. E l'Irlanda per Ford diventa il luogo della libertà, anche espressiva. Il luogo dove liberare il suo sguardo, barocco, al di là della linearità, continuità e trasparenza del cinema classico hollywoodiano.

The Quiet Man (*Un uomo tranquillo*). *Regia*: John Ford; *sceneggiatura*: Frank Nugent, dal romanzo di Maurice Walsh, *Green Rushes*; *fotografia*: Winton C. Hoch; *scenografia*: John McCarty Jr., Charles Thompson; *montaggio*: Jack Murray; *interpreti*: John Wayne, Maureen O'Hara, Barry Fitzgerald, Ward Bond, Victor McLaglen; *produzione*: Republic Pictures; *distribuzione*: RKO; *origine*: Usa; *anno*: 1952; *durata*: 129'

---

[11] *Ivi*, p. 89.

[12] L. Venzi, *Il colore e la composizione filmica*, ETS, Pisa 2006, p. 67.

[13] *Ivi*, p. 69.