

# Il paesaggio, il colore e il concetto

## Su *Un uomo tranquillo* (1952) di John Ford

Luca Venzi

Se chiedessimo a chi abbia appena visto, o visto almeno una volta, *The Quiet Man* (1952, *Un uomo tranquillo*), uno dei più celebri e più compiuti film non-western di John Ford, di indicare un singolo colore che nel film, splendidamente fotografato da Winton C. Hoch,<sup>1</sup> gli sia parso dominante, quasi certamente questi risponderebbe il verde.

A proposito di una presenza a suo dire eccessiva di quello stesso colore nelle immagini del film, evidentemente esagerando, si era del resto subito espresso lo stesso preoccupato presidente della Republic Pictures, Herbert Yates, quando, durante le riprese, visionava dagli Stati Uniti i *rushes* degli esterni che gli venivano inviati dall'Irlanda. Se, come ricorda Davis,<sup>2</sup> Barbara Ford, figlia del regista e assistente montatrice (non accreditata) nel film, scriveva a suo padre che quanto lui e la sua troupe stavano realizzando le appariva magnifico e che l'Irlanda le sembrava un paese incantato, Yates, che aveva sempre nutrito forti dubbi sulla riuscita economica del film (sarebbe stato invece un enorme successo), osservava per contro, in un telegramma: «È tutto verde. Dite all'operatore di togliere il filtro verde».

Ciò detto, se ancora domandassimo al nostro ipotetico spettatore di indicare il principale 'oggetto' – la *cosa*, l'*apparenza* – che più di ogni altro veicola, a suo dire, quel colore nel film, egli farebbe probabilmente riferimento alla lussureggiante presenza, sempre ricordata a proposito di *Un uomo tranquillo*, della campagna irlandese, delle sue colline, dei suoi alberi, delle sue ampie distese erbose.

E tuttavia la risposta, per quanto per certi versi condivisibile, comporterebbe almeno un problema e richiederebbe un paio di precisazioni e qualche utile integrazione. Di più: aprirebbe una questione che configura, di fatto, il tratto più interessante del lavoro sul colore effettuato dal film.

Il problema consiste innanzitutto nel fatto che attraverso inquadrature a colori di alberi, prati, colline, ecc., anche quando in esse, come proprio accade in *Un uomo tranquillo*, la loro presenza sia molto marcata, è particolarmente difficile, al cinema, far sentire in immagine la presenza del colore come tale. È più difficile che in altri casi, cioè, per l'istanza formativa, dare corso a quella *separazione ideale del colore dall'oggetto* che costituisce il primo, ineludibile gesto – ce lo ha insegnato Ejzenštejn in

una riflessione sul colore filmico rimasta ineguagliata<sup>3</sup> –, affinché un dato colore possa esistere sullo schermo proprio in quanto colore (e non in quanto cosa colorata), non si limiti a consistere in una qualità delle cose ma si configuri come una qualità in sé, si dia a vedere e si faccia pensare, in definitiva, come un'entità visiva e concettuale autonoma, uno strumento in dotazione all'immagine che l'immagine può declinare in qualunque direzione compositiva. Se ci poniamo sul versante dell'attività spettatoriale, la questione non cambia: chi guarda, nel caso in questione, tenderà a considerare l'oggetto veicolo di colore (*la cosa colorata*) – alberi, prati e colline, appunto –, e non il colore *tout court* (*il verde*), come ciò su cui il lavoro del film va concentrando la sua attenzione e su cui richiede – a meno di non svelare presto o tardi strategie costruttive diverse che esplicitino un uso propriamente formativo della tinta che mostra – di concentrare la nostra.

Di fronte a inquadrature come quelle sopra evocate, dunque, come anche, in via di principio, di fronte a immagini, che so, del mare – o, ancora, del sangue (e in quest'ultimo caso in maniera ancora più radicale, in ragione del fatto che il sangue non può essere altro che rosso) –, tenderemo meno a riconoscere in immagine un eventuale trattamento espressivo del dato cromatico e più a trovarvi non molto altro che la presenza, espressiva o meno che sia, del mare, degli alberi, ecc. Questa difficoltà nel mobilitare attorno agli elementi di cui si ragiona un processo di virtuale separazione del colore (*l'idea del blu*) dall'oggetto (*il mare*) è innanzitutto, ed evidentemente, dovuta al fatto che nella nostra percezione la connessione tra i termini in gioco è, seppure in gradi diversi, a tal punto stabile e determinata da orientare l'attenzione sulla *cosa* piuttosto che sul *colore*.

Nei casi in questione, si potrebbe sostenere con Mitry<sup>4</sup> – che in verità si riferiva al bianco e nero – che il colore (il blu) *tende a svanire nel concetto* (il mare) o, ma è lo stesso, che il concetto è qui *più forte del colore*. E se le foglie degli alberi (come le distese erbose, le colline, ecc.) possono ad evidenza presentarsi con colori diversi dal verde, pure, anche in quel caso – a meno che il film, occorre ancora ribadirlo, non si incarichi di consegnare subito o in modo progressivo, all'elemento cromatico, valori d'apparizione tali da orientare su di esso, e non sulla cosa cui appare strettamente legato, l'attenzione di chi guarda –, lo spettatore inclinerà a trattenere, dell'immagine, l'idea dell'autunno, o dell'estate, che benché proprio introdotta dalla percezione della tinta tenderà presto per così dire a oscurare la sua presenza o almeno a convivere stabilmente con essa, quasi che l'identità immediatamente designativa del colore aspirasse la sua dimensione visiva.<sup>5</sup>

Una delle possibilità con cui i film, nei casi in questione, possono lavorare la presenza del mare, del verdeggiare della natura, del sangue ecc., in termini propriamente cromatici, è quella di ricomprendere la tinta in un più ampio lavoro, propriamente testuale, che la riguardi. Una celebre dichiarazione di Godard relativa a uno dei suoi capolavori, *Pierrot le fou* (1965, *Il bandito delle 11*) – nel mio film, diceva, non c'è molto sangue, c'è molto rosso,<sup>6</sup> intendendo con ciò come il sangue non fosse che *uno* dei numerosi elementi con cui il film costruiva al suo interno la presenza del rosso –, ne costituisce la più felice chiarificazione. Questo più ampio lavoro testuale sul colore è esattamente quanto si compone in *Un uomo tranquillo*. Ed è proprio in ragione di tale lavoro che lo spettatore del film di Ford, indefinito (come quello che abbiamo immaginato più sopra) o determinato (come Herbert Yates, che ne parlava mentre l'opera era ancora in lavorazione), si misura con una esposizione del colore come tale.

In *Un uomo tranquillo* il verde è esposto al nostro sguardo e alla nostra attenzione perché oltre allo splendore della natura irlandese, che pure è davvero sorprendentemente dominante, ci sono molte altre “cose” contrassegnate da quello stesso colore. È quello che si può definire una *ricorrenza di colore*.<sup>7</sup> Può sembrare qualcosa di particolarmente concettoso (e dunque di molto distante da Ford), ma non è affatto così. Si tratta invece, per così dire, della *meccanica* che presiede a ogni presenza molto marcata di una stessa tinta all'interno di un film. Pensato fin dall'inizio proprio in quanto colore (voglio del verde nel film), dunque separato dagli oggetti che lo portano a manifestazione (l'idea del colore è ciò che conta, non tanto che cosa lo renda visibile), il verde si espone attraverso apparenze diverse che ne veicolano la presenza nelle immagini e tra le immagini. *Un uomo tranquillo* è, dall'inizio alla fine, abitato da cose verdi: pali, lampioni e parti dell'edificio della stazione di Castletown, tutti i vagoni del treno sempre in ritardo (fig. 1), il cartello che identifica la stazione, la bandiera del capotreno, il cavalcavia, la grande insegna e l'esterno del Pat Cohan Bar (fig. 2), in cui molto spesso i personaggi si ritrovano, e ancora, sparse nel film, tende (fig. 3), porte, finestre, recinzioni, biciclette, ecc. In ordine alla consapevolezza applicativa con cui il verde è lavorato dal film basterà riferirsi a un paio di passaggi esemplari: mentre restaura la casa in cui è nato e che ha ricomprato tornando in Irlanda dagli Stati Uniti per chiudere col suo passato e vivere in pace (in America era un pugile e ha ucciso accidentalmente un suo avversario sul ring), Sean Thornton (John Wayne) riceve la visita del reverendo Playfair e di sua moglie, che giungono su un tan-



1-3. *The Quiet Man* (1952, *Un uomo tranquillo*), di John Ford.  
Crediti: © 2014 Quadrifoglio  
Production & Management srl.



dem interamente verde. In quel momento Sean, barattolo di vernice e pennello in mano, sta finendo di dipingere, di verde, il muro di una rimessa adiacente alla sua abitazione (fig. 4). Si è già premurato di consegnare quello stesso colore alla porta della sua casa, a una staccionata, a un ampio cancello che delimita la sua proprietà. Al processo di mostrazione per ricorrenza, attivo qui nella medesima scena, e di tematizzazione dell'uso di un dato colore, il film aggiunge perfino quello di nominazione della tinta. Dopo aver ammirato il lavoro di Thornton, e osservato come tutte le case irlandesi dovrebbero somigliare alla sua, la signora Playfair aggiunge infatti: «Solo un americano poteva scegliere il verde smeraldo». E poco più avanti, regalando una pianta a Sean, la signora gli fa notare che si tratta di «una primula per verdi speranze».



4. *The Quiet Man* (1952, *Un uomo tranquillo*), di John Ford. Crediti: © 2014 Quadrifoglio Production & Management srl.

Ancora, nella macrosequenza della passeggiata da fidanzati di Sean e Mary Kate (Maureen O'Hara), dopo che i due hanno eluso, fuggendo, il controllo di Michaelleen Oge Flynn, Ford indugia molto evidentemente, attraverso una panoramica, sulla donna che corre e salta vestita di verde nel verde che riempie ogni singola parte dell'inquadratura. Nel quadro di uno splendido Technicolor – in cui c'è spazio anche per l'uso, per lo più plastico-figurativo, del rosso e del blu, pure, benché in misura minore, chiaramente ricorsivi in *Un uomo tranquillo* –, l'ampia ricorrenza cromatica che ha luogo lungo il corso del film, come pure l'atto, molto accuratamente concertato in termini visivi, di tematizza-



5. *The Quiet Man* (1952, *Un uomo tranquillo*), di John Ford. Crediti: © 2014 Quadrifoglio Production & Management srl.

zione e di duplice nomina della tinta, sostanziano e concretano l'intento di far sentire *anche attraverso la natura* la presenza del verde. Che certo è soprattutto un notevolissimo lavoro sul paesaggio – lavoro che ora può essere meglio compreso come la parte quantitativamente più rilevante delle ripetizioni del colore – a rilanciare continuamente in immagine (fig. 5). La campagna irlandese domina, come detto, il film, che fa un uso larghissimo degli esterni, tutti girati in loco, a Cong, un villaggio allora molto povero situato nella contea di Mayo, e presso la vicina contea di Galway (gli interni sarebbero stati invece realizzati a Hollywood), regione di provenienza dei genitori del regista. Non dirò, perché è ampiamente noto, quanto l'Irlanda e le origini irlandesi di Ford siano importanti per comprendere il suo cinema, non solo, evidentemente, per i diversi lavori d'ambientazione irlandese (come questo o come il non meno celebre *The Informer*, 1935, *Il traditore*), ma per la stessa multiplanare modalità con cui esse prendono ovunque posto – per il tramite di personaggi, temi, situazioni, atmosfere, canzoni, ecc. –, in generale, nei suoi film. Né quanto Ford tenesse a girare questo film, scritto da Frank Nugent, tratto da un racconto di Maurice Walsh, del 1933, di cui il cineasta americano aveva acquistato i diritti già nel 1936 e che appunto desiderava realizzare da circa un quindicennio. Dirò invece che in *Un uomo tranquillo* lo sguardo di un regista così eccezionale nel filmare i grandi spazi, nel sentire e mostrare il paesaggio come un elemento del tutto cruciale nell'articolazione compositiva, drammaturgica e narrativa di tanti suoi film,

scarti qui dalla rappresentazione di luoghi selvaggi, desertici, aspri e petrosi, di cui la Monument Valley costituisce ovviamente l'emblema più potente, verso la restituzione, deliberatamente idealizzata e pienamente sentimentale, di un universo idilliaco, incantato, splendente («Sembra il paese delle fate», gli aveva scritto sua figlia Barbara). Nel fare questo Ford pensa il paesaggio attraverso ampie macchie cromatiche, plaghe di colore, distese di verde che riempiono gli esterni o semplicemente insistono, ramificando, nell'inquadratura, con l'intento di configurare una rappresentazione insieme partecipata e fiabesca della terra d'origine dei suoi avi. Ford vuole qui che il paesaggio coincida con il colore e il suo lavoro su quello stesso colore, che infila il film attraverso altri oggetti, alimenta, potenzia e porta a compimento quello stesso desiderio. Ben al di là di ogni pittoricismo, di certe cadenze visive che hanno fatto evocare i preraffaelliti (ne parla Bourget,<sup>8</sup> ma già Doniol-Valcroze, in un articolo coevo al film,<sup>9</sup> vi aveva fatto riferimento), è il colore come tale, è l'idea del verde, ad assumere un ruolo importante in *Un uomo tranquillo*. E ciò perché fin dall'inizio il colore è del tutto evidentemente connesso a un (altro) concetto, si richiama a un'associazione culturalmente determinata, vale a dire *significa* l'Irlanda. E se qui erano dunque da subito attive, almeno per ciò che riguarda i paesaggi, ulteriori dinamiche di assorbimento del colore nel concetto, sono proprio la ricorrenza cromatica attraverso oggetti diversi, la sovrabbondante presenza del verde della natura che di quella ricorrenza è parte, la tematizzazione dell'impiego di un dato colore, la sua nominazione nei dialoghi – dunque, il trattamento compositivo dell'elemento cromatico, in tutte le sue articolazioni – a sospingere verso di noi l'idea del verde e insieme a elaborare la configurazione propriamente testuale di questa connessione, che preesiste al film e che lo spettatore conosce, tra un elemento cromatico e un'idea. O insomma, tra un colore e un tema, un'unità di contenuto e di senso di assoluta rilevanza all'interno del testo e che il testo costruisce come un mondo incantato, sognato e sostanzialmente fuori dal tempo. Come un'astrazione affettiva e concettuale. Il verde di *Un uomo tranquillo* diventa allora a tutti gli effetti quello che, ancora Ejzenštejn, avrebbe chiamato «il sentimento di una riflessione».<sup>10</sup>

È questo universo idealizzato, pacificato, concreto quanto immaginario, insieme mitico e archetipico,<sup>11</sup> che nella Innisfree del film ha il suo luogo di compiuta concrezione, che Ford, omaggiando la terra delle sue origini, si fa carico di modellizzare, situandolo al centro della storia che racconta. E infatti in questo stesso universo, tra ironia e partecipazione, tra (un proverbiale) senso del racconto, dello spazio, dell'azione

e una meditata levità, tra accenti shakespeariani e una sottile ma evidente sensualità, nei toni e nei modi della commedia e con un cast di fordiana solidità (Victor McLaglen, Ward Bond, Barry Fitzgerald e suo fratello Arthur Shields, accanto ai due protagonisti, Wayne e Maureen O'Hara, da poco usciti, con lo stesso McLaglen, da *Rio Grande*, 1950, *Rio Bravo*), Ford configura la vicenda sentimentale, tanto prorompente quanto fino all'ultimo contrastata, tra l'uomo tranquillo tornato nel Paese in cui è nato per mettersi alle spalle un passato doloroso, che pure non potrà essere annullato, e l'aspra Mary Kate, che ricambia da subito i suoi sentimenti ma che non è disposta a rinunciare al riconoscimento sociale della propria identità, alle tradizioni, alla ritualità, a una cultura che in definitiva l'uomo non conosce, che fatica a comprendere e con cui dovrà misurarsi per trovare la pace che cerca.

Come in tanti film di Ford, gesti, situazioni, azioni si rapprendono in momenti esemplari che, per quanto assai celebri, si fatica a non menzionare: il primo bacio tra Sean e Mary Kate, nella casa di lui investita dal vento, muta coreografia di gesti di rara intensità; l'altra scena d'amore, anch'essa sempre ricordata, insieme delicata e sensuale, ambientata nel cimitero, sotto la pioggia battente; la forsennata, interminabile scazzottata finale tra Sean e Red Will Danaher, che si dispiega in tutto il villaggio, a ogni passo seguita dalla folla che ne diventa l'indiretta protagonista, calibratissima sarabanda di corpi, sguardi e azioni che porta la riconciliazione tra i due uomini e suggella la rinnovata armonia di tutto il paese.

<sup>1</sup> Per *Un uomo tranquillo*, Hoch ricevette l'Oscar per la migliore fotografia a colori, condividendolo con Archie Stout, operatore della seconda unità. Lo stesso Ford, come noto, ottenne, per la quarta volta nella sua carriera, quello per la migliore regia.

<sup>2</sup> Ronald L. Davis, *John Ford. Hollywood's Old Master*, University of Oklahoma Press, Norman and London, 1995, p. 249.

<sup>3</sup> Sergej Michajlovič Ejzenštejn, *Izbranye proizvedenija v šesti tomach*, 6 voll., Iskusstvo, Moskv, 1963-1970, vol. III: *Cvet* [trad. it. *Opere scelte*, a cura di Pietro Montani, 9 voll., Marsilio, Venezia, 1981-2019, vol. III, tomo II, *Il colore*, 1982, 2ª ediz. 1989].

<sup>4</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions Universitaires, Paris, 1965, vol. II: *Les formes*, p. 128.

<sup>5</sup> L'ordine di problemi cui qui faccio riferimento è complesso e può essere ricondotto anche a casi molto diversi da quelli sopra evocati. Ciò che conta è che esso non può essere adeguatamente preso in carico finché non ci si misuri di volta in volta, vale a dire di film in film, con la singolarità e la determinatezza dei modi di apparizione del colore, in un arco che va dal puro e semplice filmare le apparenze a dinamiche che riguardano la pregnanza plastico-figurativa della tinta, la frequenza con cui essa compare in immagine, la durata delle sue manifestazioni, la messa a sistema del suo impiego, ecc. Fuori dall'orizzonte della riproduzione fotografica del colore, un caso particolarmente interessante, per le questioni di cui ci occupiamo, è quello delle colorazioni del supporto per imbibizione o viraggio (dominanti negli anni

1907-1917, già introdotte all'inizio del XX secolo, ancora ampiamente utilizzate negli anni '20), che nell'età del muto producevano un'immagine essenzialmente monocromatica (nero-e-colore nell'imbibizione, bianco-e-colore nel viraggio) presto inscritta, come noto, in una retorica molto definita. Lì, colta la presenza del blu su tutta l'inquadratura, lo spettatore sapeva che esso indicava la notte o un'ambientazione marina (o il rosso il fuoco o il giallo la luce del giorno o il verde gli spazi aperti dove vi fosse la presenza di vegetazione, ecc.). Percepito il colore, e immediatamente decodificata la sua funzione retorico-designativa, lo spettatore vi guardava per così dire attraverso, smettendo presto di considerare la sua presenza in quanto entità puramente visiva. Ciò detto, anche in questo specifico caso la questione è complessa: mi limiterò a ricordare come assai spesso la monocromia scartasse dalla codificazione sopra descritta, dominante ma tutt'altro che ferrea, e a sottolineare come fosse proprio la presenza visivamente totalizzante del colore a renderla operativa, come quella stessa presenza recasse spesso con sé il tratto di una pur elementare spettacolarità, come infine proprio nel quadro di un incremento della dimensione spettacolare del film il colore fosse impiegato dai realizzatori e fruito dagli spettatori del tempo. Su questo determinato plesso di problemi si vedano almeno Eric de Kuyper, *Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix*, «Cinémathèque», 1 e 2, 1992 e Id., *La couleur du muet*, in *La couleur en cinéma*, a cura di Jacques Aumont, Cinémathèque Française/Mazzotta, Paris/Milano, 1995, pp. 139-146. La descrizione delle immagini monocro-

me dovute all'imbibizione o al viraggio nei termini di nero-e-colore e bianco-e-colore è in Philippe Dubois, *Hybridations et métissages. Les mélanges du noir-et-blanc et de la couleur*, ivi, p. 75.

<sup>6</sup> Jean-Luc Godard, *Parlons de Pierrot*, intervista a cura di Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, «Cahiers du cinéma», 171, 1965, ora in Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, a cura di Alain Bergala, 2 voll., Cahiers du cinéma, Paris, 1998, vol. I: *1950-1984*, pp. 263-280 [trad. it. in Id., *Il cinema è il cinema*, a cura di Adriano Aprà, Garzanti, Milano, 1981].

<sup>7</sup> Per un più ampio inquadramento della nozione di ricorrenza di colore, cfr. Luca Venzi, *Il colore e la composizione filmica*, ETS, Pisa, 2006, pp. 67-101.

<sup>8</sup> Jean-Loup Bourget, *John Ford*, Éditions Rivages, Paris, 1990 [trad. it. Le Mani, Recco, 1994, pp. 44 e 89].

<sup>9</sup> Jacques Doniol-Valcroze, *Paix et tradition (The Quiet Man)*, «Cahiers du cinéma», 17, 1952, p. 45.

<sup>10</sup> Ejzenštejn, *Il colore*, cit., p. 54.

<sup>11</sup> Per un recente inquadramento della dimensione mitico-archetipica dell'universo narrativo e compositivo di *Un uomo tranquillo* è da vedere Alessandro Canadè, *The Quiet Man di John Ford*, «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», 40, 2020, pp. 23-28, che a proposito del film mette produttivamente al lavoro la nozione di «mondo "verde"» di cui ragiona Frye a proposito della quarta fase della commedia nel classico *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957 [tr. it. *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino, 1969].