

Spettacoli

Le enciclopedie dicono che era nato nel 1895. Invece il grande John, il padre del western, mentiva: era del 1894 e lo ricordiamo oggi, aprendo il nuovo anno. Anche perché i suoi meravigliosi film non sembrano per nulla invecchiati

E all'improvviso Ford ha cent'anni

Perché facciamo una pagina sul centenario della nascita di John Ford? Perché vogliamo aprire il '94 pensando a qualcosa di bello, in primo luogo. E sarebbe già una ragione sufficiente. E poi perché questo centenario rischia di sfuggirci. E allora lo anticipiamo, perché non ci scappi.

Se guardate su quasi tutte le storie del cinema, leggerete che John Ford era nato l'1 febbraio del 1895. Ebbene, non era vero. Sarebbe bastato consultare la ponderosa biografia scritta dall'americano Tag Gallagher (*John Ford. The Man and His Films*, University of California Press) per scoprire che Ford nacque l'1 febbraio del 1894. E che il suo vero nome non era Sean Aloysius O'Feeney, come lui stesso andava dicendo, ma più prosaicamente John Martin Feeney. Insomma, Ford si calava gli anni come una squinzia qualsiasi e sosteneva (scrivendolo persino sul passaporto) di avere un nome da elfo irlandese, anziché da robusto *hooligan* del Maine. Tutto ciò, ce lo rende ancora più simpatico.

Sarebbe interessante scoprire perché il sommo John si calava gli anni. Ipotesi mistica: per avere gli stessi anni del cinema (nato, con dodici mesi di ritardo, nel 1895). Ipotesi terra terra: per non fare il

militare (ma non pensiamo che essere del '95 fosse sufficiente per non partecipare alla prima guerra mondiale: e comunque Ford fece regolarmente la seconda, di guerra, e non era un vigliacco). Forse ce lo svelerà lo stesso Tag Gallagher che il 3 febbraio parteciperà a Roma, al Palazzo delle esposizioni, a un convegno sul grande cineasta. Forse esibirà - sarebbe un bel colpo di scena - il mitico certificato di nascita. E cogliamo l'occasione per ricordarvi che al Palazzo delle esposizioni è in corso una grande rassegna su Ford, con film muti, inediti, interviste, film per la tv, oltre a tutti i classici.

Anche per chi non si trovasse a Roma in questi giorni, c'è molto da leggere, su Ford. E molto da vedere. Tra i suoi numerosi film pubblicati in cassetta vorremmo segnalare almeno *The Iron Horse* (Il cavallo d'acciaio, 1924) che è uno dei capolavori del muti americano e vi dimostrerà che anche quindici anni prima di *Ombre rosse* il trentenne ragazzino del Maine era già un maestro. Tra i molti libri vi ricordiamo almeno alcuni titoli inimitabili in una biblioteca di cinema che si rispetti: il citato Gallagher (ahimè, solo in inglese); il bellissimo *John Ford* del regista scozzese Lindsay Anderson (Ubuibri, 1985, forse

il più toccante libro di cinema mai scritto); lo storico - almeno per noi italiani - *John Ford* di Tullio Kezich (Guanda, 1958); il libro-intervista *Il cinema secondo John Ford*, di Peter Bogdanovich (Pratiche, 1990); l'esauriente *Il film di John Ford* di J.A. Place (Gremese, 1983); la monografia dedicata a *Sfida infernale*, di Francesco Ballo (Lindau, 1991); e, per chi legge l'inglese, il fondamentale *The John Ford Movie Mystery* di Andrew Sarris (Indiana University Press, 1976).

C'è poco da aggiungere, caro vecchio Ford. Bando alle ciancie. Qui sotto abbiamo chiesto a uno sceneggiatore che ti adora (David Grieco) e a uno studioso che conosce i tuoi film a memoria (Francesco Ballo) di ricordarti a modo loro. Noi vorremmo solo augurarti «buon secolo» sperando che non ti arrabbi troppo, se abbiamo scoperto quel tuo vecchio truccetto. Che il tuo anniversario ci serva da viatico per un anno - il '94 - che ci porterà inesorabilmente verso il centenario del cinema, nel '95. Un anno in cui non mancheranno le chiacchiere, in cui tutti i nani e le ballerine del cinema-e-derivati si faranno belli. Tu non eri un nano anche se mentivi sull'età come una ballerina. Ti siano lievi questi cent'anni. □ A.C.



Era un pittore. Anzi, un imbianchino. Anzi, tutti e due

Parliamo da un dato di fatto. Nei manuali per aspiranti sceneggiatori e registi è molto difficile trovare il nome di John Ford. Eppure John Ford è uno dei pochi, indiscutibili maestri del cinema. Come si spiega questo fatto?

«Salve, mi chiamo John Ford e faccio western...». Uno che si presenta così, è evidente, non pretende di insegnare niente a nessuno. Quel cognome, poi, pare del tutto inverosimile. Sembra inventato il per il (e lo è!), senza troppa fantasia, soltanto per mantenere l'anonimato. Molti altri grandi artisti, nel cinema come in altri campi, hanno coltivato l'umiltà. Ma il più delle volte, nelle loro affermazioni dimesse, era facile scovare una buona dose di ipocrisia o un pizzico di snobismo.

John Ford non era né ipocrita, né snob. Né tantomeno umile. Lui era fiero del suo lavoro perché lui era il suo lavoro. Come un cowboy, come uno sceriffo, come un bounty killer, come un baro, come una puttana. Come tutti i personaggi dei suoi western che appena si avvicinano al ban-

cone del saloon grugniscono le loro lapidarie generalità prima di ordinare un doppio whisky.

Che male c'è nel fare lo sceneggiatore o il regista? O meglio, che c'è di tanto speciale? Non sono forse mestieri come tanti altri? Credo sia questa la più grande lezione che ci viene da John Ford. Troppi giovani, oggi più che mai, si avvicinano a questi mestieri sognando esclusivamente la celebrità, il benessere economico, i titoli dei giornali. Ed ecco perché si vedono tanti brutti film in quel cinema sotto casa vostra, se ancora non l'hanno chiuso.

Restando in Italia, mi pare di conoscere un solo regista che ha fatto tesoro della lezione di John Ford. Si chiama Sergio Citti. Prima di fare il regista era un «pittore», come si dice a Roma. Cioè un imbianchino. Quando, una volta diventato regista, gli fu chiesto cosa provava, Citti rispose come un personaggio di John Ford: «che devo prova?». Qui la paga è buona, e manco me sporco di vernice...». Del resto, Citti viene dal Far West delle borgate romane e fa parte di una specie

quasi estinta proprio come gli indiani d'America. Dopo il suo primo film da regista, Citti tornò al bar del Pretestino che usava frequentare. Ma scoprì che improvvisamente in quel saloon nessuno lo salutava più. E allora disse agli astanti, come sicuramente avrebbe fatto John Wayne: «Ahh?!...Vede de nun fa troppo li stronzi. Io so' sempre quello de prima, capito?». John Ford era perdutoamente innamorato del suo mestiere. Malgrado ciò, non era un mestierante. Era un autentico artista. Infatti, non sapeva di

esserlo. E si incattiviva come un bufalo, se lo chiamavano maestro. Eppure, non c'è niente di meno vero e di più artistico, nella storia del cinema, del western di John Ford. Tanto per cominciare, quei film erano girati, quasi al cento per

cento, nei teatri di posa di Hollywood. Le praterie, i canyon, gli assalti alle diligenze, le cariche dei cavaleggeri, i giorni, le notti, le piogge, gli uragani, era tutto di cartapesta, tutto fatto negli studios. Tutto falso, sì. Non finto, però. Mai veramente

finto. John Wayne forse non era un bravo attore. Ma era un uomo vero. Guardate che culone di pietra si porta appresso. Osereste forse dubitare che ha passato la vita in groppa al suo cavallo? E andate a riascoltare che cosa diceva al suo cavallo, ai suoi amici, ai suoi nemici, o a quella furistica ragaz-

za che lo faceva arrossire. Mai una stronzata. Mai una parola di troppo.

Gli sceneggiatori sono una brutta razza, ve lo dico io. Stanno lì ore e ore a cercare una battuta ad effetto che magari non sta né in cielo né in terra. Ma se qualcuno li prende a male parole in mezzo al traffico, non sanno mai cosa rispondere. Gli sceneggiatori che lavoravano insieme a John Ford erano di un'altra razza. Gente come Dudley Nichols, Frank Nugent, Nunnally Johnson. Neanche i loro nomi li troverei facilmente nei manuali di cinema. Perché? Perché dicevano quello che c'era da dire e facevano quello che c'era da fare. La storia del cinema spesso si dimentica di loro. Li considera un po' rozzi come il western. Rozzi? Ah, sì?... E allora sentite questa. In *Sfida infernale*, Wyatt Earp (Henry Fonda) si avvicina al bancone del saloon e chiede al barman: «Sei mai stato innamorato?». Quello risponde: «No, ho sempre fatto il barista...». E la più bella battuta di tutti i tempi. In questa battuta c'è tutto un mondo. E una battuta più lun-

ga, più intensa e più complessa di un intero film. Ed è, guardando caso, la battuta che ha segnato l'invenzione del dialogo psicologico moderno.

Ma John Ford e i suoi sceneggiatori avevano anche un'altra qualità. Molto rara. Lo citavano sempre le fonti. *Un uomo tranquillo*, sceneggiatura straordinaria, è tratto niente-pododimenoche «da un articolo apparso sul *Saturday Evening Post* del 1933». Che classe. E pensare che c'è chi ha rubato a John Ford copioni interi dimenticandosi di dirlo. Il primo esempio che mi viene in mente è il film europeo più fortunato degli anni Ottanta, *Tre uomini e una culla* di Coline Serreau. L'originale si chiama *In nome di Dio*. È uguale. Anzi, che dico uguale. È identico. Andate pure a confrontare. E pensare che gli americani ne hanno fatto un remake (*Tre scapoli e un bebè*) pagando profumatamente i diritti a Coline Serreau.

Quando qualcuno intitolerà una scuola o un manuale di cinema a John Ford sarà sempre troppo tardi. Quello che volevo dire è soltanto questo. Augh.

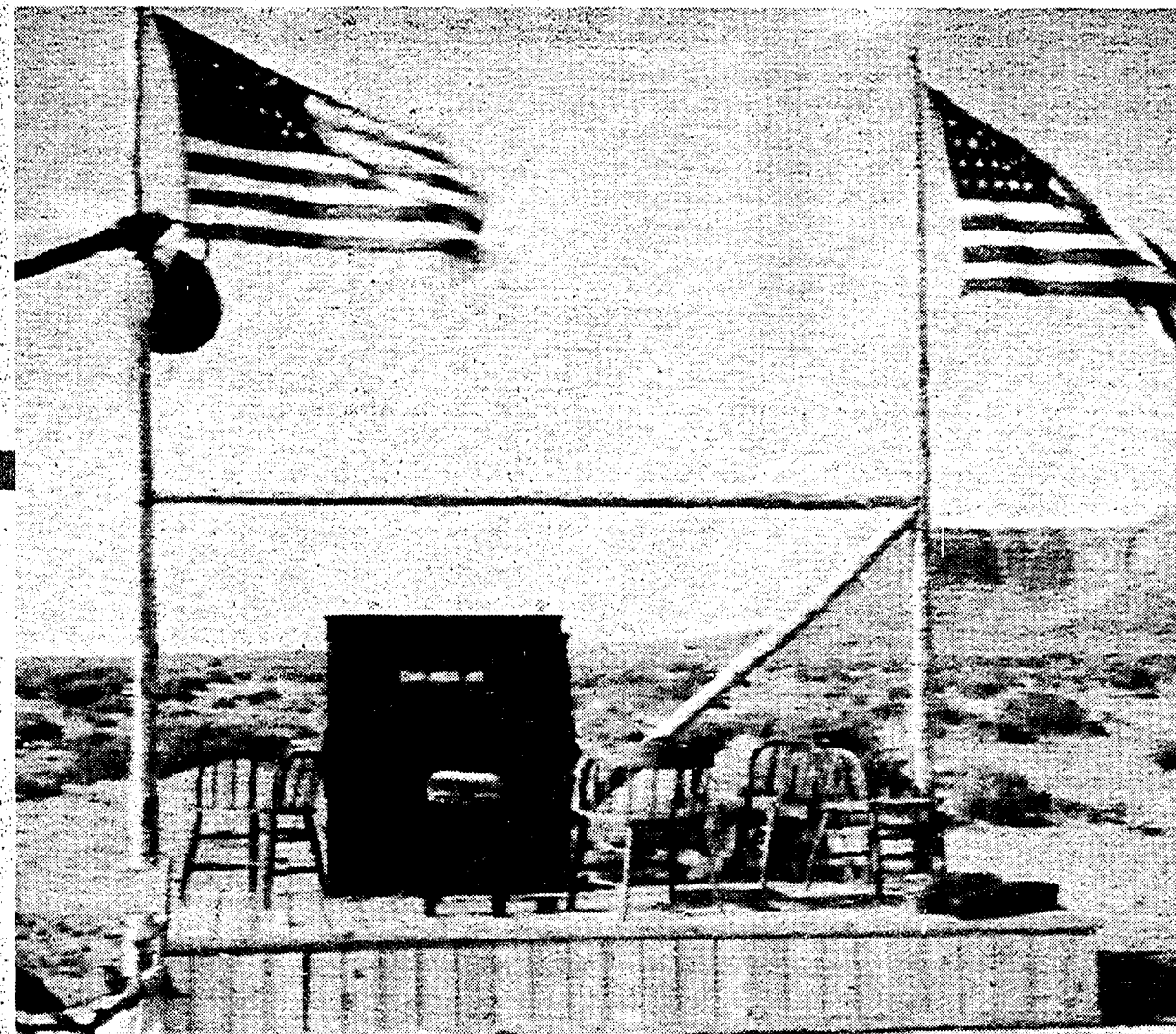
Come studiarlo? Cronometrate le sue inquadrature

FRANCESCO BALLO

Insegnare il linguaggio cinematografico soffermandosi su sequenze tratte dai film di John Ford è anche un modo per presentare alle nuove generazioni quel mondo cinematografico classico che si è clamorosamente andato disperdendo sul finire degli anni '50, anche per l'avvento della televisione. Durante i miei corsi il nome di Ford è sempre uno dei nodi centrali su cui gli studenti possono e devono applicare la loro ricerca. Forse all'inizio, da parte loro, c'è un po' di perplessità e di incertezza nel dover scegliere un'opera western, ma poi, appena sono iniziate le lezioni analitiche sui percorsi fordiani, un reale interesse prende il sopravvento. È vero anche che i giovani d'oggi non hanno dimistichezza con il western. Per lo meno con quello classico di Ford, Walsh, Wellman, Mann, Haves, Boetticher, perché do-

po gli anni '60 il grande western è andato scemando. Ma penso che sia soprattutto l'impossibilità di ammirare sul grande schermo l'epopea del West una delle cause dell'apparente disinteresse.

Studiare anche soltanto una sequenza inventata da John Ford, tratta da *Ombre rosse* o da *Un uomo tranquillo* o da *I tre della Croce del Sud* significa analizzare la musicalità del canto epico costruito con le immagini da Ford. Di qui l'importanza di calcolare la durata delle inquadrature e comprendere il ritmo spazio-temporale fordiano. Si può infatti entrare meglio in quel suo universo fatto di sorrisi e di tramonti, di sguardi appassionati (primi piani) e di cavalcate selvagge (campi lunghi). E studiando Ford così da vicino, film per film, sequenza per sequenza, inquadratura per inquadratura, sembra di vedere scorrere



Un'immagine della Tombstone immaginaria di Ford, dal set di «Sfida infernale». Sopra, il regista. Le foto sono tratte dall'edizione inglese del libro «About John Ford» di Lindsay Anderson

davanti agli occhi una grande porzione della storia del cinema: dal 1917 al 1966 (e oserei dire oltre).

Nel cinema di Ford la recitazione degli attori protagonisti (come per esempio Henry Fonda o John Wayne) è straordinariamente *underplaying*: i suoi attori cioè non caricano mai la propria gestualità, ma esprimono profon-

dità psicologica anche soltanto muovendosi. Sanno soppesare finemente anche un solo gesto. Ford, con questo suo metodo nel dirigere, dimostra quanto la recitazione cinematografica sia lontana e diversa da quella teatrale, poiché è sempre in rapporto costante con la durata dell'inquadratura e con il relativo taglio di ripresa. Vi è infatti sostanziale

differenza tra uno stesso sguardo inquadrato in primo piano oppure, invece, inquadrato in campo lungo. Si comprende allora che per Ford una regola fondamentale nella direzione degli attori è quella di essere semplici: perché dalla semplicità e dalla necessità dei gesti, della mimica, dei toni della voce emerge una complessità dinamica e un'espressività che

la macchina da presa coglie e comunica.

Nel cinema di Ford i personaggi, anche quelli dei suoi primi film muti (come *Straight Shooting* del 1917, *Hell Bent* del 1918, *The Iron Horse* del 1924) devono avere il tempo di osservare intorno, di interrogare gli elementi che li riguardano. Riconoscono così a manifestare allo spettatore una pro-

pria scelta psicologica. Queste scelte sono soppiestate da Ford mediante la durata e la cadenza temporale dell'inquadratura sui personaggi stessi. Articolazione e scansione precise dei tempi che determinano lo svolgimento delle azioni. Quindi ci si accorge ammirando i suoi film che lo stile di Ford è fondato sulla sottrazione, nel comportamento e nella

psicologia dei personaggi. E la recitazione volutamente *sotto tono*, senza esasperazioni, è speculare e direttamente proporzionale al metodo scelto dal regista per la composizione dello spazio inquadrato e delle sue scenografie. Ford dimostra determinante sapienza nel dosare il tempo di durata e di frequenza di un'inquadratura, per esempio con i primi piani degli attori, così autonomi nel contesto, per farli risaltare con grande drammaticità. La «storia» da mettere in scena e i singoli individui scelti come protagonisti devono assumere secondo Ford quelle condizioni adatte a trasformarli in elementi determinanti di una composizione fortemente drammatica.

E però, se Ford in tutta la sua opera decide di offrire allo spettatore la leggenda piuttosto che la realtà, come specificamente si può vedere in *L'uomo che uccise Liberty Valance*, così il suo profondo senso dell'humour riserva sempre occasioni infinite per smorzare anche di momenti drammatici. L'opera di Ford risulta un insieme di elementi classici e però innovativi, perché il regista trae spunti dalla tradizione e in parte la trasforma. Così modifica l'ordinario dei gesti violenti del West in una spettacolare tragedia, con risvolti e ricordi dalle più eterogenee derivazioni, dal teatro greco fino a Shake-

speare. La leggenda cantata da Ford è costruita attraverso la semplicità di atti quotidiani e un montaggio di azioni che si oppongono le une alle altre, rivelando il valore delle sequenze, mediante un ritmo che può accentuarsi o invece risultare lineare.

Una qualità del suo stile è la semplicità nel rappresentare la natura e i suoi personaggi, nel pretendere la sobrietà dei comportamenti essenziali, nel coglierli solo in momenti precisi, ma elevandoli a ruoli preminenti. L'epico fordiano si manifesta attraverso la trasformazione del canto della quotidianità in azione esemplare. E questo vale per le sue opere western, ma anche per tutte le altre da *Il traidore* e *Maria di Scozia* sino a *I tre della Croce del Sud* e *Missione in Manchuria*. Il suo modo di montare un'inquadratura con l'altra propone i temi ritmici di una grande e profonda sinfonia. E mi sembra di poter dire con coerenza, dopo esser stato fissamente anch'io nella «sua» Monument Valley (un luogo che ora ama forse ancora di più), che il metodo di fare cinema di John Ford sia molto simile alla Monument Valley: è veramente così naturale e semplice che ti sembra di comprenderlo subito e però ti continua a sorprendere e a sbalordire. Così, ogni volta ti domandi: ma come faceva?