



## TOO MUCH JOHNSON: L'ANELLO MANCANTE DEL CINEMA DI ORSON WELLES

### INTRODUZIONE

Questo saggio era stato concepito in maniera diversa dalla forma attuale. Un evento inaspettato, infatti, ha cambiato l'impostazione del testo e ha reso necessari alcuni approfondimenti. Il 21 agosto 2014 la National Film Preservation Foundation (NFPF) del Congresso degli USA ha reso disponibile online *Too much Johnson* con un'operazione che ha lasciato senza parole molti studiosi di Orson Welles. Sebbene fosse già prevista l'immissione in pubblico dominio del film, non erano stati definiti né i tempi né le modalità di diffusione della pellicola. Ha stupito, soprattutto, la possibilità data a tutti di poter scaricare il film in alta qualità<sup>1</sup>. Questa decisione ha dunque stravolto l'impostazione del presente scritto perché adesso è possibile per chiunque poter vedere il primo lavoro di Orson Welles, mentre prima era solo privilegio di coloro che avevano potuto assistere alle proiezioni in sala avvenute in tutto il mondo, ma solo in pochissime occasioni per i diversi Paesi, una delle quali organizzate proprio da noi di *Formacinema* nella sala 400 del cinema Anteo di Milano. Nello specifico, per lo scrivente è stato possibile visionare il film, in sala, in tre distinte occasioni<sup>2</sup>. Ma dal 21 agosto è possibile studiare con maggior approfondimento il materiale e proporre un'analisi più puntuale e approfondita con l'ausilio, non solo dei fotogrammi, ma soprattutto delle immagini dinamico-visive-montate del film che verranno descritte e a cui si rimanderà il lettore. Questo permetterà a molte più persone di poter leggere il testo con una maggiore cognizione di causa rispetto alla versione di questo scritto precedentemente concepita. In particolare le analisi sul testo filmico saranno maggiormente comprese dalla possibilità di vedere e rivedere il film, dando quindi modo al lettore di comprendere la plasticità delle immagini in movimento.

La prima visione per me è stata l'anteprima mondiale che si è tenuta il 9 ottobre 2013 alle Giornate del Cinema Muto di Pordenone di cui parlerò diffusamente più avanti. Un'esperienza davvero incredibile che ha dato il via ad una serie di eventi successivi, molti dei quali proposti nello Speciale Welles prodotto da *Formacinema* di cui fa parte il presente lavoro. Ma soprattutto ha creato le condizioni necessarie e sufficienti per organizzare la proiezione di Milano che si è tenuta il 6 maggio 2014<sup>3</sup>. *Too much Johnson* è per gli studiosi e gli appassionati di Welles un tassello fondamentale che non può più essere ignorato. In primo luogo è l'unica commedia del maestro americano. In secondo luogo l'opera è stata girata con l'intenzione di rendere omaggio ai film muti ed è stata realizzata, proprio per questo, con apparecchiature cinematografiche e metodologie di ripresa dell'Era del Muto. Su questo aspetto, oltre alla dichiarazione di Welles a Bogdanovich<sup>4</sup>, ci sono due dati tecnici incontrovertibili. In primo luogo c'è da riferire che il rapporto d'aspetto della pellicola 35 mm trovata a Pordenone è di 1.33 : 1<sup>5</sup>. Questo dato consente di capire che la pellicola era proprio quella in uso nel periodo del cinema muto, precedente al rapporto 1.37 : 1 che invece venne introdotto, a causa dell'inserimento della colonna sonora, solo dopo l'uscita de *Il cantante di Jazz* (*The Jazz Singer*, USA, B/N, 88', 1927) di Alan Crosland e che l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences, nel 1932, nominò *Academy ratio* per tutti i film prodotti sul suolo USA<sup>6</sup>. Il secondo dato riguarda la modalità di ripresa voluta da Welles: incaricò, infatti, il suo operatore Harry Danham di riprendere le scene ad una velocità inferiore al normale. Il risultato di questa scelta operata da Welles si nota con la proiezione a 24 fps<sup>7</sup>, grazie alla quale i movimenti degli



attori e delle riprese diventano accelerati e divertenti. Nella pellicola, però, non c'è solo l'evidente tributo alla *Slapstick Comedy* (Mack Sennett o Harold Clayton Lloyd), ma anche e soprattutto alla densità estetica delle opere d'avanguardia europea, su tutti Hans Richter, come già avvenuto con il suo primo cortometraggio *The Hearts of Age*<sup>8</sup> (USA, B/N, 5', 1934). A tutto ciò si aggiunge che questa edizione cinematografica di *Too much Johnson* era stata concepita per spiegare al pubblico l'intricatissima trama dell'omonima pièce di William Gillette, creando un strano ed inedito connubio tra arte teatrale e cinematografica: gli spettatori, infatti, avrebbero ritrovato sul palcoscenico gli stessi attori visti sullo schermo. Un'opera unica e originalissima dunque che desterà lo stupore di tutti coloro che hanno ammirato e studiato i film successivi di Welles. Si può, allora, definire *Too much Johnson* un anello mancante della carriera cinematografica di Welles perché è in grado da sola di spiegare molte cose, prima fra tutte il fatto che l'autore di *Citizen Kane* non era affatto a digiuno di forma cinematografica come il regista si è sempre sforzato di far credere. Ma non è tutto. La storia stessa di questo esperimento cinematografico welliesiano ha a che vedere con il personaggio Welles perché fa emergere, non solo le sue doti geniali di artista, ma anche la sua innata tendenza a sovvertire lo *status quo*: chi avrebbe mai avuto l'idea di realizzare un film muto quando il cinema aveva oramai abbandonato da anni questa forma di espressione e di racconto?

Rimane, però, centrale il tema che questo ritrovamento, fortuito e inaspettato, ha stimolato negli studiosi e gli storici del cinema. Come mai un film così particolare ed espressione di una personalità artistica già matura è stato, per tanti anni, creduto perduto e invisibile? Questo saggio, in altre parole, si concentrerà non solo sull'analisi dell'opera in sé, ma esaminerà i tanti, troppi dubbi che alcune fonti insinuano sulla distruzione, avvenuta durante l'incendio nella famosa villa di Welles nel agosto del 1970, dell'unica copia esistente di *Too much Johnson* così come si è detto fino all'agosto 2013. Su questo punto, devo, sin da subito, dare conto delle informazioni che Ciro Giorgini, responsabile dell'identificazione della pellicola, mi ha confidato durante una lunga intervista realizzata a Roma nel febbraio 2014. Il confronto con questo importante studioso mi ha permesso di vedere sia la proiezione di Pordenone sia l'episodio dell'incendio di Madrid con uno sguardo diverso. Non sembra del tutto casuale che *Too much Johnson* sia stato un tassello che lo stesso Welles ha cercato disperatamente di non far vedere o di nascondere per tutta la sua vita. A proposito dell'incendio della villa di Madrid Welles dichiarò a Joseph McBride: "È probabilmente una buona cosa. Adesso posso dire che *Too much Johnson* era un bellissimo film"<sup>9</sup>. Questa asserzione è una contraddizione in termini senza senso. Perché affermare che è stato un bene che *Too much Johnson* sia stato distrutto e aggiungere che era un ottimo lavoro? Che senso poteva avere per Welles affermare una cosa del genere?

Prenderò in esame, per l'analisi del testo filmico, l'edizione di Pordenone della durata di 66 minuti, curata da Ciro Giorgini, Paolo Cherchi Usai, Livio Jacob e Piero Colussi. Quella editata dalla National Film Preservation Foundation, della durata di 34 minuti, ovvero quella con le didascalie e un montaggio dedotto dagli appunti di Welles e del Mercury Theater e presenti presso la Lilly Library dell'Indiana University a Bloomington permette allo spettatore di poter seguire con miglior agio lo scorrere della trama. Tuttavia, però, la versione pordenonese è filologicamente più aderente allo stato delle cose (la morte di Welles e l'impossibilità di avere un riscontro oggettivo con l'autore della corretta interpretazione dei suoi appunti), e ad essa farò riferimento. Nelle due versioni NFPF,



tuttavia, non è presente la musica che Peter Bowles compose appositamente per Welles, la spensierata e divertente *Music for a Farce* (1938)<sup>10</sup> e che, in parte, è stata eseguita durante l'anteprima mondiale di Pordenone. Per quanto riguarda, infine, la cronaca dei fatti che hanno portato al ritrovamento e all'identificazione del film, rimando, sin da subito, il lettore alla visione della video intervista che Ciro Giorgini ci ha concesso nel febbraio 2014<sup>11</sup>. Prima di tutto, però, è necessario incominciare da Madrid.

### 1) L'INCENDIO DELLA VILLA DI MADRID. *F FOR FAKE*: VERITÀ O MENZOGNA?

Partiamo, dunque, dalla distruzione dell'unica copia che sembrava fosse disponibile fino al 7 agosto 2013<sup>12</sup>. Welles in ogni occasione ripeteva sempre "è andato distrutto nella mia villa di Madrid". Come se questa risposta fosse il *passpartout* per una via di fuga elegante di fronte a domande imbarazzanti. Usò questo espediente, ad esempio, per rispondere a Bogdanovich sia alla domanda su *Too much Johnson*<sup>13</sup> sia a quella sul carteggio che Welles intrattenne con Sergej Michajlovič Èjzenštejn<sup>14</sup>. Tutto sembrava fosse andato perduto in quella dimora europea.

Per comprendere come siano andate le cose bisogna, dunque, recuperare delle fonti spagnole che riportino delle notizie nel giorno successivo all'episodio della distruzione della residenza spagnola di Welles, evitando così di incappare in forme più o meno evidenti di censura o manipolazione dei fatti<sup>15</sup>.

Cercando su internet, ho trovato due articoli di altrettanti quotidiani spagnoli che parlano dell'incendio della Villa di Madrid, ubicata nel quartiere di Aravaca: entrambi pubblicati il giorno dopo il famigerato incendio. Il quotidiano *La Vanguardia* riporta un trafiletto dal titolo "Arde la Finca<sup>16</sup> de Orson Welles en Aravaca"<sup>17</sup>. L'*ABC Sevilla*, invece, pubblica un lungo articolo dedicato all'incendio<sup>18</sup> con interviste ad alcuni protagonisti dell'episodio. Prima di tutto la villa-finca si chiamava "Mi Gusto" (!) e aveva 9.000 metri quadri di giardino con tanto di piscina. L'incendio è scoppiato alle 1.10 del mattino quando l'attrice Mary Ure, moglie dell'attore britannico Robert Shaw<sup>19</sup>, si è alzata per prendere un bicchier d'acqua. Resasi conto che le fiamme stavano avvolgendo la libreria ha svegliato bruscamente il giardiniere della villa, Enrique Montero, che ha provveduto a domare l'incendio, in soli cinque minuti, con l'acqua della piscina. Robert Shaw era presente nella dimora dal giugno dello stesso anno per recitare nel film *Una città chiamata bastarda* (*A Town Called Bastard*, USA/Spa., col., 95', 1971) di Robert Parrish. Welles, invece, era assente ed aveva lasciato a Shaw, che era in compagnia della moglie e dei loro otto figli, la gestione della *Finca*. Stando a quanto riporta la giornalista, sono andati distrutti molti libri del regista di *Citizen Kane*, quasi tutti autografati dai rispettivi autori. Ma non sono menzionati né foto, né manoscritti né, tanto meno, pellicole. Nell'articolo, comunque, vengono riportate le parole di Shaw che riferisce di aver perduto un manoscritto di una sceneggiatura che stava scrivendo e che si basava su di un romanzo di John Le Carrè. Dichiarò anche di aver perduto gli appunti tratti da 375 libri sulla Guerra Civile Spagnola su cui stava lavorando da circa nove mesi per concludere la seconda parte della trilogia iniziata con *The Flag*. Infine, andò in fumo anche l'inizio di una nuova opera di teatro. Tutti documenti, dunque, appartenenti all'attore britannico e non ad Orson Welles. Tra le cause più probabili viene riportato l'effetto di un corto circuito. Ma a prescindere dalle cause non è plausibile credere che un incendio domato in soli cinque minuti potesse essere in grado di devastare una struttura molto grande come "Mi Gusto"<sup>20</sup> dove Welles diceva di aver accumulato gran parte del

suo materiale, tra cui ovviamente *Too much Johnson* e, probabilmente, le pellicole del suo *Don Quixote*<sup>21</sup>.

Tralasciando, per un momento, la questione della copia andata distrutta a Madrid, rimane il fatto che un esemplare del film si trovava, inspiegabilmente, in Italia presso, cosa ancor più incredibile, uno spedizioniere di Pordenone, una città friulana che da più di trent'anni ospita uno dei migliori festival del mondo<sup>22</sup>.

Ciro Giorgini, in una lunga e bellissima intervista realizzata da Alessandro Anibaldi e Daria Pomponio per sito [www.quinlan.it](http://www.quinlan.it), ha raccontato, nel dettaglio, le sue ipotesi circa il viaggio che la pellicola ha fatto da Roma fino a Pordenone:

“Per la ricostruzione che ho fatto io e per l’esperienza che ho avuto con altri materiali di Welles, questa ritengo proprio che fosse la “seconda copia” del film. Lui si spostava da Roma a Fregene, dove aveva la sua villa al mare, portandosi dietro sempre tutto, perché lavorava contemporaneamente su tre-quattro progetti, parliamo degli anni tra il ’69 e il ’70. Poi succede che a febbraio del ’70, esce un articolo di “Oggi” con una fotografia di Welles insieme a Oja Kodar intitolato così: “Moglie via, Orson se la spassa con Oja”, o qualcosa del genere. La moglie, ovviamente, era la sua moglie italiana, Paola Mori, la protagonista tra l’altro di *Mr. Arkadin*. Comunque, quando vede questo articolo, lui si infuria e nel giro di una settimana lascia l’Italia e va negli Stati Uniti e tutto ciò che aveva nel suo sacco magico lo lascia a Roma, negli stabilimenti, i quali dopo un po’, come questa famosa Interdean di cui avete letto a riguardo di *Too Much Johnson* [leggere in proposito l’intervista a Piero Colussi, n.d.r.], cominciano a reclamare l’affitto e gli dicono: “Signor Welles, o si porta via queste cose oppure le buttiamo via”.

Loro hanno avuto il cuore per fortuna di non mandarle al macero, come si usava fare all’epoca, ma di darle a uno spedizioniere, la Ditta Roiatti, che aveva la sede principale in Friuli e una sede periferica a Roma. Questo spedizioniere se l’è tenuto degli anni a Roma, poi ha sgomberato quella sede, le ha mandate per altri anni a Pordenone, dove poi Cinemazero le ha rinvenute<sup>23</sup>. Ad ogni modo, rimane il problema di Madrid.

In un’altra intervista concessa a me e a Filippo Biagiatti, **Ciro Giorgini** mette in dubbio che questo incendio abbia mai avuto luogo. Giorgini, però, non è il solo ad avanzare questa ipotesi, apparentemente, assurda. Tra i più autorevoli c’è, sicuramente, **Joseph McBride** che in un articolo dedicato a *Too much Johnson*<sup>24</sup> fa riferimento ad un documentario girato dall’ultima compagna di Welles, **Oja Kodar**. In questo straordinario lavoro intitolato *Orson Welles: The One-man band* (Ger/Fra/Sviz., B/N e col., 90’, 1995), co-diretto dallo sloveno **Vassili Silovic** e dalla stessa **Kodar**<sup>25</sup>, ad un certo punto la voce narrate si esprime in questi termini:



*The One-Man Band: l’incendio di Madrid è una messa in scena?*

“Welles amava inventare storie. Ma è sufficiente toccare la storia della sua vita, e le leggende inventate da altri vengono fuori. Tutte queste cose inestricabilmente si mescolano con la sua tendenza ad ingigantire i racconti. Ad esempio, un incendio si dice che abbia distrutto la sua casa in Spagna. Welles ha detto di aver perso i suoi più cari ricordi d'infanzia, foto, lettere, documenti e *film incompleti*<sup>26</sup>. Ma la sua casa è ancora in piedi, intatta, a Madrid. I fatti non possono essere separati dalla finzione”<sup>27</sup> (corsivo mio).

Mentre ascoltiamo queste parole, scorrono sullo schermo immagini di foto, appunti e effetti personali avvolti dalle fiamme. La macchina da presa è posizionata dietro una finestra. L'istanza narrante sceglie, ad un certo punto, di muoversi e di allargare, in questo modo, l'inquadratura in modo tale da rendere noto allo spettatore che tutta la scena non è altro che una finzione riprodotta in uno studio televisivo: realtà e finzione si mescolano in perfetto sincrono in questa scena dal sapore welllesiano.

Avevo visto questo documentario molti anni fa, quando l'emittente Tele+ nel 1996 lo mandò in onda, in originale con i sottotitoli. Ma non ricordavo affatto di questa messa in scena. Sono andato a rivederlo e ho capito il motivo per cui non mi era rimasta impressa questa scena. La versione di Tele+, infatti, non contiene la voce narrante del regista che, invece, è presente nella versione originale: ad onore del vero è assente in tutto il film. E non è cosa da poco. Infatti nel frammento dedicato alla villa di Madrid lo spettatore italiano, me compreso, non capisce a cosa si riferisca questo incendio simulato e perde tutto il senso della narrazione. È stato, infatti, il lungo e denso saggio di McBride a farmi andare a controllare l'edizione che avevo registrato sul VHS nel '96.



***The One-Man Band*: versione italiana vs versione originale a confronto**

Fortunatamente è possibile visionare questo documentario in lingua originale su internet e il frammento dedicato all'incendio è molto più chiaro e, soprattutto, esplicito. La voce narrante di Silovic, in lingua tedesca, infatti, si concentra in maniera molto didascalica su questo evento della vita di Welles e mette in dubbio la veridicità dell'informazione. Questa ipotesi sembra essere confermata dall'articolo spagnolo di cui ho riferito nelle pagine precedenti.

Vorrei però stimolare il lettore a tornare indietro nel testo per rileggere le parole di Silovic. Vengono menzionati, infatti, i “film incompiuti” durante la messa in scena dell'incendio.

Si riferiva, forse, a *Too much Johnson*? Seguendo le indicazioni di Giorgini e McBride è lecito avanzare delle ipotesi che questo film non fosse andato perduto. E probabilmente la copia rinvenuta a Pordenone non era quella di Madrid. Ciro Giorgini, infatti, nell'intervista a *Formacinema* ha dichiarato che con molta probabilità la versione di cui ha sempre parlato Welles, quella per



intenderci con il finale dove viene mostrato un vulcano in eruzione, era pronta e veniva proiettata in occasioni speciali. Giorgini, inoltre, ha avuto modo, nel 1992, di parlare direttamente con John Berry, assistente di Welles in *Too much Johnson*<sup>28</sup>, e ha avuto da lui conferma delle proiezioni del film nella dimora spagnola alla presenza degli amici. Secondo lo studioso italiano la copia madrilenica presentava, con molta probabilità, un montaggio completo, didascalie e titoli di testa<sup>29</sup>. Joseph McBride, inoltre, pensa che il materiale dei film (*Too much Johnson* e *Don Quixote*) fosse ubicato nel seminterrato che serviva da sala di montaggio. Un luogo che non venne, presumibilmente, raggiunto dalle fiamme, considerando il fatto che l'incendio sia stato domato in pochi minuti e che, quindi, fosse di scarsa entità<sup>30</sup>. Della copia madrilenica, invece, dubita Paolo Cherchi Usai:

“C'è una remota possibilità che sia esistito un secondo esemplare del film, **realmente** bruciato a Madrid: questo significherebbe che la “copia lavoro” scovata a Pordenone non c'entri nulla con quella di cui parla Welles, ma l'ipotesi è tirata per i capelli. A smentirla è una decisiva prova materiale: l'esame della “copia lavoro” recuperata da “Cinemazero” convalida quanto Welles aveva detto a proposito della sua intenzione di rimaneggiarla per farne dono all'amico Joseph Cotten. La maggior parte delle giunture sulla copia è stata effettuata con una vecchia incollatrice di uso corrente negli Stati Uniti del primo Novecento; la sovrapposizione fra le estremità degli spezzoni è così ampia da coprire l'intero spazio fra le perforazioni. Vi sono però alcune incollature di epoca molto più recente, distinguibili dalle altre perché la giuntura è alquanto sottile e arriva solo alla metà dello spazio fra due perforazioni consecutive: Welles si è dunque divertito a rimontare un *Too much Johnson* in confezione regalo, anche se ha fatto presto a stufarsi del suo bricolage e ha finito per lasciare quasi tutto così com'era”<sup>31</sup> (grassetto mio). Le riflessioni di Cherchi Usai, per quanto logicamente inappellabili, partono però dal debole assunto che l'incendio della villa di Madrid sia stato di tale entità da distruggere realmente i materiali di Welles.

Il punto centrale, tuttavia, di questa annosa questione rimane sempre quello di capire perché Welles fece di tutto perché questo mito dell'incendio rimanesse in piedi il più a lungo possibile. L'ipotesi che avanza è che questo è il trucco del prestigiatore che non deve essere svelato agli spettatori, pena la mancata riuscita della magia e dello stupore. Essere il regista, a soli 25 anni di età, del più bel film della storia del cinema è stato il dolce fardello che Welles ha portato sulle sue solide spalle, con ironia ed eleganza, per tutta la vita. Ma per rendere ancora più stupefacenti i finissimi risultati di estetica filmica concentrati nel *Kane*, Welles ha sempre dovuto dichiarare che non conosceva il cinema e non lo attirava come forma di espressione artistica. In effetti, fino al luglio del 1938<sup>32</sup>, il giovane Orson si era cimentato “solo” con il teatro e la radio. Ma *Too much Johnson* racconta un'altra storia e il mito del giovane inesperto di arte filmica si sgretola sotto i colpi delle insolite inquadrature, le profondità di campo, il montaggio in stile avanguardistico che escono dallo schermo. Questo era uno dei segreti che Welles doveva tenere nascosto e l'incendio della villa di Madrid era il perfetto alibi che ha cancellato per anni le tracce di un'opera che descrive, con efficacia, molte delle doti di arte filmica che esploderanno, con l'aiuto soprattutto di Gregg Toland, nel *Kane*. C'è una frase detta da Welles a Bogadnovich che mi è saltata subito all'occhio mentre cercavo un punto da virgolettare a proposito del rapporto con il grande direttore della fotografia: “e, come sempre nei buoni trucchi magici, i segreti erano d'una semplicità ridicola”<sup>33</sup>. Ecco, l'incendio della villa di Madrid ha proprio queste caratteristiche: risolve tutto con efficacia e semplicità.

## 2) LA PROIEZIONE DELL'ANTEPRIMA MONDIALE DI PORDENONE

Le fonti da me consultate per descrivere l'evento sono soprattutto tre: il catalogo ufficiale dell'edizione 2013 del Festival di Pordenone, l'articolo di Paolo Cherchi Usai di *Segnocinema* e la video registrazione della serata<sup>34</sup>. La proiezione dell'anteprima mondiale di *Too much Johnson* è stata organizzata da Le Giornate del Cinema Muto presso il Teatro Comunale "Giuseppe Verdi" di Pordenone martedì 8 ottobre 2013. La durata complessiva della serata è stata di circa ottantacinque minuti comprensivi, composti da un'introduzione e delle proiezioni del film e di un minuscolo *Making of Too much Johnson*, in formato 16 mm, di circa tre minuti. Il proiezionista della serata è stato Riccardo Burei<sup>35</sup>. L'evento è stato curato nei mini dettagli e gestito in maniera impeccabile. La grande esposizione mediatica dell'evento ha condotto a Pordenone moltissimi spettatori, in gran parte stranieri. Durante la serata gli organizzatori mi è sembrato che abbiano scelto di realizzare la proiezione utilizzando lo schema degli spettacoli cinematografici in uso durante il periodo del muto in Giappone, ricorrendo alla figura del *Benshi*<sup>36</sup> impersonata, per l'occasione, da Paolo Cherchi Usai. La pellicola, infatti, oltre ad essere accompagnata dalla performance al pianoforte dal Maestro Philip C. Carli è stata commentata, in diretta, da Cherchi Usai che ha avuto il compito di guidare il pubblico durante tutta la proiezione del film. Grande spazio è stato dedicato, nell'introduzione, all'analisi della commedia di Gillette e all'esposizione della sua complicatissima trama. Durante la visione del film, invece, i commenti dello studioso italiano si sono concentrati su alcuni dettagli legati alla lavorazione del film e all'identificazione degli edifici e delle zone di Manhattan, ormai spariti, che compaiono nella pellicola. Esemplificativo del lavoro di Cherchi Usai è stato il dettagliato racconto di un episodio legato alle riprese del film. Durante una scena, ripresa dai tetti, si vede, sullo sfondo un assembramento di gente che guarda verso l'alto. Cherchi Usai ha così commentato: "In questa ripresa si vede una folla per strada e degli uomini che guardano dalla finestra. La loro curiosità è ben motivata. Le scene sono state girate il 3 agosto 1938. Una settimana e mezza prima, il 26 luglio, un uomo di nome John Warde salì sul cornicione del diciassettesimo piano del Gotham Hotel prima di gettarsi nel vuoto. La gente pensava che Edgar Barrier fosse un altro potenziale suicida. Qualcuno chiamò la polizia e Orson Welles dovette spiegare agli agenti e alla folla che stavano girando una comica in due bobine alla "vecchia maniera". La storia delle riprese apparve sul quotidiano *The New York Post*, quella sera stessa, con il titolo «Orson Welles approfitta dei suicidi dal cornicione»<sup>37</sup>.



La folla radunata davanti a Edgar Barrier il 3 agosto 1938. Estratto da *Too much Johnson*

Tornando alla cronaca della serata è possibile affermare che ci fosse una grandissima attesa per questa proiezione e le informazioni sul film erano davvero pochissime<sup>38</sup>. Tra le fonti in lingua italiana disponibili fino al 9 ottobre 2013, è d'obbligo citare il celebre testo di Paolo Mereghetti, *Il cinema secondo Orson Welles*, Sindacato nazionale critici cinematografici italiani, Roma, 1977 scritto appositamente per una rassegna organizzata dal 1 al 17 maggio 1977 presso l'Obraz Cinestudio di Milano: fu la prima personale completa del regista americano organizzata in Italia nel Dopoguerra<sup>39</sup> e venne riproposta in moltissime città. Agli spettatori che si recavano in sala venne consegnato anche un opuscolo che presentava la rassegna con questo titolo: "Orson Welles: autocoscienza del capitale e metamorfosi del cinema"<sup>40</sup>. Nel catalogo di Mereghetti, inoltre, era presente un lungo articolo a firma Joseph McBride dal titolo "Apprendistato"<sup>41</sup>, e tratto dalla sua monografia su Welles<sup>42</sup>, dove venivano fornite informazioni sia sull'incendio di Madrid che sui contenuti di *Too much Johnson*, definito "un film mai montato" dallo stesso regista americano.

Per quanto riguarda, invece, le fonti in lingua inglese sui contenuti della pellicola uno dei migliori articoli è senza dubbio "The Lost Film of Orson Welles" di Frank Brady<sup>43</sup> comparso nel novembre 1978, pieno di informazioni sugli aspetti estetici del film, rese ancor più pregnanti dalle molte dichiarazioni dello stesso Welles. E sempre dell'imprescindibile McBride è degno di menzione un articolo del 1970 dal suggestivo titolo "Welles before *Kane*"<sup>44</sup>. C'erano, infine, le parole dello stesso Welles raccolte da Peter Bogdanovich.

Tralasciando queste poche ma autorevoli fonti di informazione il film era, in ogni caso, circondato da un alone di mistero a cui il Festival di Pordenone ha cercato di supplire con alcune dettagli di tipo tecnico. Il pubblico, infatti, è stato ben informato su quale aspetto avrebbe avuto il film. In primo luogo era una pellicola muta in 35 mm ed era il motivo per cui sarebbe stato proiettato a Pordenone. Si sapeva, inoltre, che il film non avrebbe avuto una consistenza tale da poterlo definire un lavoro compiuto perché il materiale ritrovato era totalmente privo, ad esempio, di didascalie. In questo senso il catalogo della XXXII Mostra era molto esplicito e ha prestato particolare attenzione nel mettere in evidenza che il film era stato classificato come "copia lavoro" ovvero un'opera non ancora del tutto completata nel montaggio. In particolare, viene riferito che "il positivo nitrato è stato ristampato così com'è stato ritrovato, senza interventi sul montaggio: i rulli sono stati ordinati secondo la sequenza deducibile dall'adattamento di Orson Welles della pièce di William Gillette"<sup>45</sup>. Durante la proiezione sono state fornite diverse informazioni riguardanti il ritrovamento del materiale. Sono state rinvenute, presso lo spedizioniere la Ditta Roiatti, nove bobine nitrato in 35 mm<sup>46</sup> per un totale di 1809 metri di pellicola<sup>47</sup>, tutte in eccellente stato di conservazione. Ad eccezione di una, quella dei capelli, che ha dovuto subire un delicato intervento presso uno dei pochissimi laboratori al mondo specializzato nel recupero di pellicole in nitrato estremamente danneggiate, la Haghefilm Digitaal di Amsterdam. I loro tecnici, coordinati da Juan Vrijs<sup>48</sup>, sono riusciti a riportare alla luce una massa informe di pellicola talmente rovinata da far pensare che non facesse parte di *Too much Johnson*<sup>49</sup>.

Una delle scene più divertenti del film è sicuramente quella della parata delle suffragette. Vediamo, infatti, Joseph Cotten, alias Augustus Billings, mentre cerca di confondersi tra la folla per sfuggire all'incontrollata gelosia di Leon Dathis, il marito tradito, un buffissimo e baffuto Edgar Barrier. Una delle sorprese, svelate da Cherchi Usai, riguarda questo frammento del film. "Questa scena è stata interamente inventata da Orson Welles"<sup>50</sup> e non è presente nel testo di Gillette. Questo episodio è





pieno di inventiva e ha un alone surreale, soprattutto nel momento in cui Joseph Cotten si mescola al gruppo di suffragette che sfilano in corteo.

Il finale della serata è stato dedicato alla visione del filmato amatoriale, in 16 mm, di Myron Falk che ha immortalato la troupe di *Too much Johnson* mentre girava alcune scene dell'ultima parte del film, ambientata a Cuba<sup>51</sup>. Un piccolo ma importante documento, perché mostra un giovanissimo Welles mentre dirige gli attori con una mano sicura come se fosse già un regista cinematografico maturo ed affermato. Un lungo applauso ha concluso l'anteprima mondiale di *Too much Johnson*.

### 3) *TOO MUCH JOHNSON*: UN PICCOLO GIOIELLO

Eccoci, dunque, all'analisi dell'oggetto di questo mio contributo. Per ogni bobina, analizzerò i momenti più significativi con il metodo, ormai collaudato, del supporto esplicativo fornito dalla riproduzione, nel testo, di alcuni fotogrammi della pellicola. Ma sarà molto più utile per il lettore andare a vedere la medesima immagine in forma dinamica, per dir così. Aggiungerò, infatti, in nota il momento esatto in cui si presenta l'immagine per far sì che possa essere compresa molto meglio mediante la visione diretta del frammento analizzato. In questa analisi ho scelto di far riferimento alla copia pordenonese perché più corretta da un punto di vista filologico e di maggior corrispondenza alle esigenze di questo scritto. Alcune indicazioni verranno fornite dallo scritto di Cherchi Usai su Segnocinema.

Nella prima bobina quello che si nota molto è il livello di lavoro sul montaggio che Welles ha curato molto e in modo più evidente che nelle altre bobine. Una modalità di sintassi che risente e si ispira soprattutto alla lezione di Èjzenštejn. Un'analisi superficiale tenderebbe, inoltre, a vedere in questo esperimento di Welles come un omaggio alla *Slapstick Comedy*. Ma così non sembra proprio. Anzi, appare quasi che il giovane Orson avesse più intenzione di inserire un tocco di avanguardia, dunque, per rendere ancora più ardito il suo esperimento cine-teatrale. Questa ipotesi diventa ancora più enfatizzata nella scena dei cappelli che vedremo più avanti. La prima bobina inizia con la descrizione dell'incontro tra due amanti. "Davanti a un tavolo, Leonora Faddish<sup>52</sup> porge al fidanzato Henry MacIntosh<sup>53</sup> una quantità di indumenti che lui mette in valigia, fissando la sua bella con occhi languidi. Leonora sente avvicinarsi qualcuno. MacIntosh si nasconde nella stanza accanto. È Francis<sup>54</sup>, padre di lei, convinto che ci sia qualcuno in casa. MacIntosh riappare all'ingresso. Il signor Faddish, per nulla contento, cerca di separare la coppia implorante".<sup>55</sup>

Questa breve trama non restituisce assolutamente al lettore l'idea della bravura di Welles nel montare visivamente il racconto<sup>56</sup>. Quello che colpisce in questa scena è il gesto, commesso da MacIntosh, di togliersi il cappello e lo stile d'avanguardia è subito visibile. La ripetitività nel togliersi e rimettersi il cappello, non solo è un gesto dai velati contorni sessuali, ma ha la ripetitività tipica degli esperimenti filmici dei dadaisti. Ma c'è una sincronia nei movimenti degli attori che ricorda il ritmo cardiaco, come a sottolineare il trasporto amoroso tra i due protagonisti: si vedano i fotogrammi 1-6 del **Gruppo 1a**. La macchina da presa rimane fissa sulla scena. Gli attori, inquadrati in piano americano, rimangono fermi nella loro posizione ma compiono dei gesti molto plateali che ricordano il ritmo cardiaco dove la dialettica diastole/sistole alterna un movimento uguale e contrario per permettere al cuore di funzionare. Mentre Leonora, infatti, sposta i vestiti dal piano del tavolo verso l'interno della valigia, compiendo un movimento rotatorio da sinistra verso destra, Henry accompagna, con la mano sinistra, il gesto dell'amata ma, nello stesso tempo, compie,

con la mano destra, il gesto di togliersi il cappello compiendo un movimento ad arco che da sinistra si conclude a destra.



**Gruppo 1a. Il movimento “cardiac” degli amanti**

I due amanti compiono gesti identici ma con un movimento opposto l’uno all’altra. La ripresa a bassa velocità imprime un movimento accelerato che ha il compito di donare particolare dinamicità alla scena esaltando i movimenti degli attori e creando, sin dalle prime battute del film, quel tono comico che è il carattere distintivo della pièce di William Gillette.

Ma il vero pezzo di bravura di montaggio è evidentissimo nel momento in cui entra in scena il padre di Leonora, Francis Faddish. Gli elementi di comunicazione sintattica del lavoro di Welles sono riprodotti nei fotogrammi del **Gruppo 1b**.



**Gruppo 1b. La frammentazione èjzenštejniana del racconto filmico**



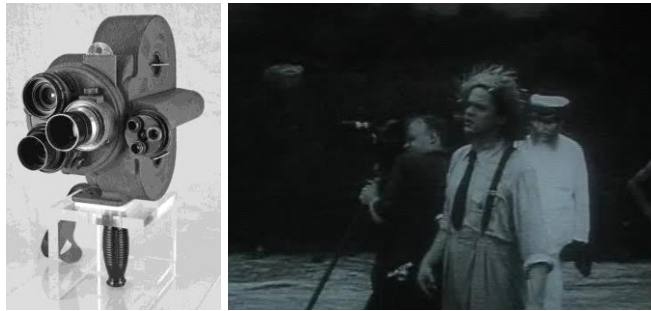
In primo luogo è facile notare un falso raccordo o, meglio forse dire in questo caso, *jump cut* tra i fotogrammi 3 e 4. Una netta infrazione della regola dei 180° che è alla base di molte scelte di regia d'avanguardia e non del cinema classico cui formalmente dovrebbe ispirarsi questa commedia. Ma è soprattutto la durata delle singole inquadrature a far “gridare allo scandalo” e a stordire lo spettatore. Non più di un secondo tra i vari piani. Un montaggio frenetico degno del miglior Èjzenštejn<sup>57</sup>. L'assenza di sonoro, inoltre, costringe Welles a lavorare molto sull'espressività della grammatica filmica che, da sola, deve comunicare in maniera inequivocabile le vicende della trama. Lo spettatore, infatti, capisce chiaramente che il Francis è totalmente contrario al rapporto a tal punto da voler strozzare il giovane spasimante della figlia. Questo frammento, inoltre, mette in piena luce uno stato di avanzamento dei lavori sul montaggio che appare decisamente molto strutturato e ricercato, non certo da copia lavoro come invece sarà più evidente in altri momenti della pellicola. La prima bobina termina con il volto agitato di Guy Kingsley mentre cerca di sfuggire alla furia di Eustace Wyatt.

Uno schermo bianco ci comunica l'arrivo della seconda bobina, incentrata sulle vicende che coinvolgono Joseph Cotten. La scena rappresenta la parte topica del racconto perché entrano in scena i protagonisti della vicenda e lo spettatore viene a conoscenza degli elementi principali della trama: la scoperta da parte di un marito geloso del tradimento della moglie e il conseguente inseguimento dell'amante sui tetti della città. Welles utilizza tutte le potenzialità comiche create dall'inserimento dei personaggi all'interno di uno spazio scenografico architettonico molto particolare come quello dei tetti di Manhattan, un contesto perfetto per esaltare le doti acrobatiche degli attori. Ma le location servono anche alla macchina da presa per incorniciare le figure degli attori all'interno di inquadrature che assumono sembianze surreali e perfettamente coerenti con il modello principale cui Welles si ispira, l'Harold Lloyd di *Preferisco l'ascensore!* (*Safety Last*, USA, B/N, 73', 1923). Il regista, infatti, dichiarò a Frank Brady: “Un' influenza diretta su di me e su *Too Much Johnson*,” Welles, ricorda, “l'ha avuta *Preferisco l'ascensore!* di Harold Lloyd. Ho amato quel film e penso che sia stata una delle commedie migliori ma al tempo stesso semplici mai realizzate”<sup>58</sup>. La giovane età degli attori e i pochi soldi a disposizione hanno reso, incredibilmente, queste scene molto spettacolari ma al limite dell'infarto (per gli attori ma anche per gli spettatori!). A tal proposito è utile far notare che mentre Harold Lloyd ha fatto ampio uso di trucchi ottici per girare le scene più pericolose in tutta sicurezza, Welles ha, invece, sfruttato al massimo l'incoscienza giovanile di Cotten mettendo a repentaglio la sua incolumità: in *Too much Johnson* non sono state usate nemmeno delle reti per evitare rovinose cadute. Più che in altre parti della pellicola, la scelta di Welles di girare a bassa velocità le scene di inseguimento rendono ancora maggiormente evidenti gli intenti comici dell'opera.

Ma quello che rimane impresso nella mente dello spettatore e dello studioso sono le evidenti doti che Welles dimostra di avere nella composizione delle inquadrature e nell'uso espressivo della profondità di campo quanto mai esaltate dalle architetture post-moderne di New York. Tutte qualità che sorprendono perché non ci si aspetta che un ragazzo di 23 anni e alla sua prima esperienza cinematografica possa creare delle immagini così dense e accurate. Non basta pensare, infatti, che sia stato l'operatore a scegliere le diverse inquadrature, soprattutto perché non aveva un'adeguata esperienza alle spalle e, comunque, non era un direttore della fotografia: Harry Dunham, l'operatore di *Too much Johnson*, infatti, aveva fatto molta esperienza come reporter di guerra (guerra civile

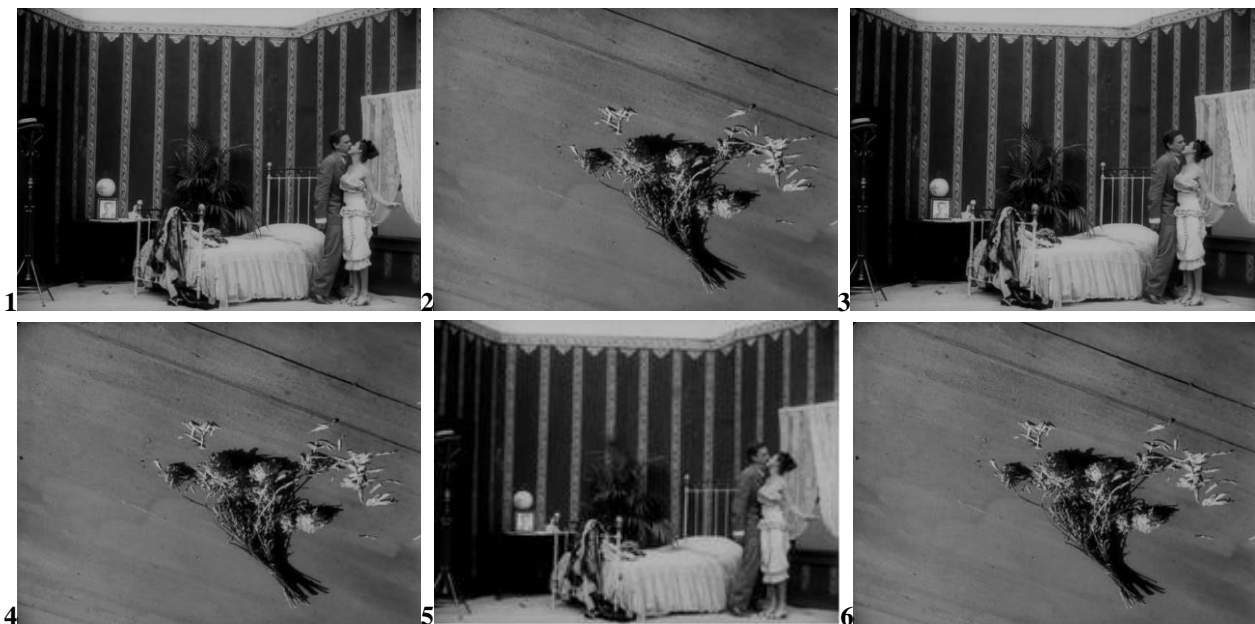
spagnola e invasione della Cina da parte dei Giapponesi<sup>59</sup>) e non aveva, dunque, l'esperienza professionale per lavorare su inquadrature meditate o ricercate.

È molto probabile, quindi, che la scelta delle posizioni della macchina, una cinecamera Bell Howell Eyemo 35mm<sup>60</sup>, fosse stata presa da Welles come dimostra anche il piccolo *Making of Too much Johnson*. In questo piccolo documento è possibile notare la capacità del giovane regista di guidare gli attori nella recitazione: si vedono, in altri termini, le capacità di direzione degli attori provenienti dalla sua esperienza teatrale.



**Bell Howell Eyemo (a sinistra) e nelle mani di Harry Dunham durante le riprese di *Too much Johnson***

Ma torniamo al film. L'ingresso in scena di Joseph Cotten permette a Welles di giocare con alcune soluzioni di montaggio che ricordano, ancora una volta, le atmosfere da avanguardia. Un mazzo di fiori, infatti, permette allo spettatore di immaginare l'atto sessuale che si andrà a consumare tra le lenzuola. Come nella scena analizzata in precedenza, quello che appare evidente è la durata delle singole inquadrature molto rapide e quasi impercettibili tanto da rendere ancora più evidente l'intento di comunicare in maniera subliminale con lo spettatore. Il mazzo di fiori è inserito nel montaggio per rappresentare la freschezza e lo stordimento dell'essere innamorati. In tre occasioni, infatti, l'inquadratura su questa sorta di natura morta è volutamente capovolta come in uno scherzo dadaista. Questi fotogrammi sono posizionati esattamente dopo un'inquadratura, sempre identica, che mostra i due amanti, Joseph Cotten-Augustus Billings e Arlene Francis-Clairette Dathis, intenti a baciarsi vicino al letto nuziale.



**Gruppo 1c. La metafora floreale in stile avanguardia**

In questo frangente la narrazione riesce a rimandare, come non mai, al doppio senso sessuale presente nel titolo della commedia di Gillette. Il termine *Johnson*, infatti, nell'americano di fine Ottocento poteva essere interpretato come sinonimo elegante per riferirsi al membro sessuale maschile<sup>61</sup> trasformando il titolo della commedia in un evidente gioco di parole destinato a far scalpore perché concentrato sui "troppi tradimenti", diciamo così, che compaiono nella trama. Il termine "Johnson" sembra fare da contrappunto a quello di "Rosebud" che comparirà due anni più tardi in *Quarto potere* che, invece, faceva riferimento all'organo sessuale femminile. Sugli aspetti sensuali presenti nel cinema di Welles abbiamo già parlato<sup>62</sup> ma qui, vale forse la pena di insistere sugli aspetti simbolici che il regista mette in scena perché maggiormente in grado di penetrare nel profondo della mente degli spettatori: si vedano i fotogrammi del **Gruppo 1c**. In questo passaggio della narrazione, in cui viene indirettamente descritto un tradimento consumato nel letto nuziale, si capisce che l'intento non è certo quello di scandalizzare ma di trasformare il tutto in tono di commedia. Come se Welles, con un classico trucco da prestigiatore, volesse, con questa scelta registica, ingannare lo spettatore e mostrare un registro più morbido e invisibile: il tono da farsa, infatti, risulta utilissimo per raccontare la vicenda e mascherare le atmosfere scabrose della vicenda. Il mazzo di fiori capovolto è il filo rosso di questa scena perché verrà inserito, diverse volte, nel montaggio per descrivere le effusioni amorose che si consumano nel letto nuziale. Ma questi innesti divengono ancora più esacerbati dal ritmo cadenzato e frenetico che il montaggio assume, quasi che Welles volesse mettere in pratica le indicazioni delle avanguardie storiche degli anni Venti che vedevano nel "ritmo puro" l'essenza stessa delle opere cinematografiche<sup>63</sup>. Il numero delle inquadrature presente nel frammento di cui sto parlando è molto eloquente a riguardo. 62 piani in un minuto e tre secondi con una media di durata, per singolo fotogramma, di circa un secondo<sup>64</sup>. Una media che ovviamente presenta al suo interno dei piani che durano frazioni di secondo. Molto interessante sarebbe stato capire come Welles avrebbe contrappuntato la partitura scritta da Bowles in questo sintagma. L'unica alternativa poteva essere il *Presto (Tempo di Tarantella)* molto brioso e divertente ma sono davvero solo delle illazioni.

La narrazione prosegue con uno stacco che sposta l'azione in un altro luogo, presumibilmente nello stesso tempo. Mentre i due amanti si sono oramai addormentati, l'istanza narrante traferisce il racconto a casa Billings dove la moglie di Augustus, interpretata da Ruth Ford, si appresta a preparare le valigie insieme alla madre per partire per Cuba. Come elemento di rilievo, per la comprensione della trama, è importante far notare che Ruth Ford tiene in mano una cornice che mostra una fotografia che ritrae il volto di Joseph Cotten, in una posa identica a quella che lo spettatore ha avuto modo di vedere nella scena precedente. Certamente è difficile per lo spettatore di oggi comprendere che venga rappresentata la vicenda che vede protagonista la consorte di Augustus, ma Welles stava montando il film per inserirlo nello spettacolo teatrale e sapeva che gli spettatori avrebbero visto gli attori in carne ed ossa recitare sul palco e il risultato sarebbe stato molto più comprensibile di adesso. Il confronto tra le due scene permette di fare ulteriori ipotesi sulla capacità di Welles di rappresentare le dinamiche interne alle dinamiche interpersonali. Mentre la rappresentazione del rapporto tra gli amanti è molto dinamica e gestita con un montaggio più frenetico e scoppiettante, quella del rapporto tra la moglie di Augustus Billings e sua madre è, da un punto visivo e sintattico, molto piatta e tranquilla: vengono alternate riprese in piano americano delle due attrici in alternanza a inquadrature, sempre in piano americano, dell'una o

dell'altra senza una particolare enfasi ritmica o di rilievo. Ad eccezione dei momenti in cui la moglie tiene, tra le mani, la fotografia dell'amato e fedifrago consorte. La felicità della moglie, intenta a preparare le valigie per il viaggio, viene interrotta, nel montaggio, dall'arrivo del marito di Clairette, l'istrionico Edgar Barrier che interpreta Leon Dathis, il gelosissimo e ossessivo marito tradito: si vedano i fotogrammi del **Gruppo 1d**. Il suo arrivo viene rappresentato in un contesto identico sociale a quello che aveva accolto l'arrivo di Augustus: un gruppo di curiosi, capitanati da un poliziotto, che sorride, beffardamente e maliziosamente, all'arrivo dei personaggi presso la dimora della bella Clairette.



**Gruppo 1d. La potenza espressiva del montaggio: la scoperta del tradimento**

L'arrivo del marito scompagina la trama e modifica, in maniera definitiva, l'evolversi della vicenda, da questo momento in poi, incentrata su un semplice ma inevitabile inseguimento: quello del marito tradito alla ricerca dell'amante della moglie. Welles, per rappresentare il tradimento usa solo sei fotogrammi, essenziali ma efficacissimi: vedi i fotogrammi 1-6 del **Gruppo 1d**<sup>65</sup>. In poche ma folgoranti battute il montaggio riesce a raccontare, sintetizzandolo in maniera eccellente, moltissimi concetti: la felicità del marito che rientra a casa (fotogramma 1); la scoperta della moglie in atteggiamenti equivoci (fotogramma 2); la delusione e il rammarico di aver portato un regalo alla moglie (fotogramma 3); la rappresentazione di due rapporti amorosi – matrimonio e relazione extraconiugale – mediante la metafora floreale (fotogramma 4); la presa di coscienza del marito di essere stato tradito e la conseguente rabbia di quest'ultimo (fotogramma 5); la fuga dell'amante (fotogramma 6). In soli sette secondi Welles riesce a condensare diversi concetti che un film sonoro avrebbe impiegato alcuni minuti per rappresentare con la medesima efficacia. Una scena dai toni melodrammatici che servirà al regista come contrappunto micidiale per inserire una delle parti più divertenti e surreali della pellicola ovvero l'inseguimento nel porto di New York. E sembra perfetto questo passo dell'Ējzenštejn teorico perché sintetizza quello che probabilmente provò Welles mentre era nella sua stanza d'albergo a montare il materiale girato per *Too much Johnson*: "Un'altra chiara caratteristica cinematografica qui in opera era il significato nuovo che le frasi più comuni

acquistavano in un nuovo ambiente. Chiunque abbia avuto tra le mani un pezzo di pellicola da montare sa per esperienza com'essa rimanga neutrale, anche quando faccia parte d'una sequenza costruita, finché non si unisce a un altro pezzo, acquistando così improvvisamente e trasmettendo un significato più preciso e completamente diverso da quello a cui s'era pensato al momento della ripresa"<sup>66</sup>. Degno di nota rimane l'uso delle ottiche da parte di Welles in questo frangente. Il piano numero due, infatti, è ripreso con un obiettivo a focale corta, data l'ampiezza di campo che consente all'operatore di inquadrare entrambi i personaggi, seppur molto distanti tra loro: forse il famigerato 18,5 mm tanto amato dal regista. Il fotogramma numero 5, invece, pur essendo una ripresa "alla Welles" non usa un grandangolo che sarebbe stato perfetto in questo caso: avrebbe distorto l'immagine e reso grottesco, in questo modo, il volto dell'attore.

#### 4) LE ANALOGIE CON IL *DIARIO DI GLUMOV*, L'OPERA PRIMA DI SERGEJ MICHAJLOVIČ ÈJZENŠTEJN

Con l'uscita sulle scale anti-incendio di Joseph Cotten il film cambia registro e assume quella potenza visiva che ha indotto molti critici a pensare che il giovane Welles fosse, già a ventitre anni, un regista maturo e consapevole delle potenzialità espressive della forma cinematografica.

Inizia quell'omaggio a Harold Lloyd di cui si è spesso parlato mediante un utilizzo sapiente della scelta delle inquadrature, composte con una creatività unica ed originalissima, che esulano dalla semplice emulazione artistica. Inseguimenti mozzafiato ambientati sui tetti di grattacieli o, ancor più spesso, su cornicioni di edifici ubicati presso il porto di New York. Esemplificativa a riguardo una delle inquadrature più riprodotte di *Too much Johnson*, riportata qui sotto, in cui sono mostrate delle casse da frutta riprese dall'alto, dannatamente simile a quella utilizzata da Welles per *Quarto Potere*. Un caos ordinato e armonioso che serve per descrivere non solo la furia del marito geloso ma anche, al tempo stesso, l'impeto di una relazione amorosa che spazza via tutto quello che incontra.



*Too much Johnson* (1938) prima di *Citizen Kane* (1941)

Le evoluzioni dello spericolato Cotten hanno qualcosa di molto simile a quelle che Èjzenštejn ha scelto per il suo corto di esordio, *Il diario di Glumov* (Дневник Глумова, URSS, В/Н, 5', 1923) che ha moltissime analogie con *Too much Johnson* tanto da apparire quasi una sua indiretta emulazione<sup>67</sup>. Una piccola nota riguarda la giovane età di entrambi: Èjzenštejn aveva 25 anni mentre Welles solo 23. Quest'opera è il cortometraggio d'esordio di Sergej M. Èjzenštejn, originariamente realizzato come elemento di accompagnamento della commedia *Anche il più furbo*



*ci può cascare* (1868) di Aleksandr N. Ostrovskij, che lo stesso regista allestì nell'aprile del 1923. A lungo considerato perduto, venne poi scovato da Dziga Vertov, che lo propose in un cinegiornale dell'epoca<sup>68</sup>. Di questo lavoro parla lo stesso cineasta sovietico in una delle sue opere teoriche più famose, *La forma cinematografica*:

“Si dice, in genere, che la mia carriera cinematografica sia incominciata con la regia della commedia di Ostrovskij *Anche il più saggio si sbaglia* al teatro del Proletkul't (Mosca, marzo 1923): il che è al tempo stesso vero e falso. È falso se si fonda unicamente sul fatto che questa produzione conteneva un breve film comico realizzato appositamente (**non separato, ma incluso nel piano di montaggio dello spettacolo teatrale**). È più vero se si fonda sul carattere della messa in scena, in cui già si potevano osservare le caratteristiche specifiche summenzionate. Siamo d'accordo nel riconoscere che prima caratteristica dell'atteggiamento cinematografico è mostrare i fatti con la minima deformazione possibile, mirando invece alla realtà effettiva dei frammenti.” (grassetto mio)<sup>69</sup>.



*Il diario di Glumov* (1923)



*Too much Johnson* (1938)

È importante far notare quanto alcune scene riprese da Ejzenštejn per il suo primo lavoro siano incredibilmente simili a quelle effettuate da Welles per *Too much Johnson*. In entrambi i lavori tutto è stato concepito per una visione imprescindibilmente legata allo spettacolo teatrale senza la visione del quale è molto difficile capirne i contenuti e le scene<sup>70</sup>. Il corto del maestro sovietico ha un incipit dedicato ad un inseguimento sui tetti di un palazzo che vede il personaggio di Golutvin, impersonato dallo storico collaboratore di Ejzenštejn Grigorij Alexandrov, che mascherato insegue Glumov, interpretato da Ivàn Jazykanov. Anche in questo caso lo spettatore si trova di fronte a delle scene girate su tetti in condizioni estreme e, come è possibile notare dalle foto riprodotte qui sopra, la composizione fotografica è molto simile. Un'altra strana analogia riguarda la scelta di concepire questi lavori come accompagnamento ed integrazione di uno spettacolo teatrale dai contenuti comici: sia Ejzenštejn<sup>71</sup> che Welles rimaneggiarono pesantemente il testo di riferimento compiendo un lavoro di adattamento per plasmarlo alle loro esigenze, rendendo la rappresentazione teatrale più dinamica ed originale e potendovi inserire il relativo estratto filmico. Il cineasta sovietico parla di questo esperimento teatrale come di un evento che gli ha dato l'opportunità di comprendere le potenzialità del montaggio. Non sembra essere per Ejzenštejn una contraddizione nei termini usare l'espressione “incluso nel piano di montaggio dello spettacolo teatrale”. Questa esperienza di teatro quasi d'avanguardia, come lui stesso lo ha definito, lo rese cosciente delle potenzialità che solo lo specifico filmico è in grado di realizzare con il montaggio. Seppur questa idea di incollare insieme



momenti diversi di una scena gli venga suggerito dalla lettura di un passo di *Madame Bovary* di Flaubert<sup>72</sup>, Èjzenštejn riesce a cogliere l'essenza di quello che può essere fatto con la messa in sequenza di alcune scene e ne coglie l'assoluta potenza comunicativa. La stessa che abbiamo visto poco fa a proposito della scoperta del tradimento da parte del marito Leon Dathis (vedi i fotogrammi del **Gruppo 1d**)



**Il montaggio delle attrazioni. Glumov si trasforma in svastica.**

Straordinaria, in questo senso, la trasformazione del personaggio di Glumov in una svastica<sup>73</sup>. Con sole tre inquadrature Èjzenštejn riesce a mettere in ridicolo il personaggio principale del corto e connota, metaforicamente, lo spessore morale con una semplice operazione di montaggio.

**5) PROFONDITÀ DI CAMPO E COMPOSIZIONE DELL'INQUADRATURA**

Osservando *Too much Johnson* con gli occhi dello storico, che guarda l'intera opera di un autore nel suo complesso, è possibile definirlo come uno dei lavori più personali e completi dell'intera carriera di Orson Welles. Senza la presenza ingombrante dei produttori di Hollywood e senza la pressione imponente cui venne sottoposto nel corso degli anni, è lecito affermare che in questo esperimento Welles sia stato totalmente libero di impostare il racconto filmico come più desiderava<sup>74</sup>. Di fatto *Too much Johnson* era la perfetta occasione perché egli desse il meglio di sé. In questo esperimento, dunque, è possibile vedere all'opera la massima espressività artistica del cineasta americano, perché pura e totalmente incontaminata dai condizionamenti esterni. Le stesse riprese, ripetute più volte e rimaste nel montaggio della versione pordenonese, hanno soprattutto il merito di raccontare il suo *modus operandi* come, ad esempio, la capacità di Welles di osservare e, di conseguenza, di organizzare lo spazio fisico intorno a sé per creare una rappresentazione originale degli ambienti. I palazzi e in generale lo skyline di New York spesso assumono un aspetto quasi vivo a tal punto da rendere la loro presenza indispensabile. L'interazione tra i personaggi e le location dona alle immagini in movimento una plasticità straordinaria: si vedano i fotogrammi 3 e 4 del **Gruppo B2e** dove lo sfondo architettonico prende il sopravvento sul personaggio di Joseph Cotten ridotto a microscopica figura stilizzata<sup>75</sup>. Le indicazioni di Welles su come far muovere gli attori o come posizionare la macchina da presa, in altre parole, sono state ingabbiate, in maniera implacabile, nelle immagini di questo film e restituiscono allo spettatore un qualcosa di fuori dall'ordinario e dalla media dei registi americani del periodo.

Quello che colpisce, da subito, quando si vedono le immagini dell'inseguimento sui tetti è la maestria con cui Welles ha composto le singole inquadrature e l'uso costante che viene fatto della profondità di campo. Probabilmente questa scelta espressiva è una conseguenza indiretta dovuta alle caratteristiche tecniche della macchina da presa e della pellicola usata. I materiali ortocromatici

usati per costruire la celluloidi ai tempi del muto rendevano le riprese molto chiare per via della loro estrema sensibilità alla luce e non era così insolito vedere delle immagini in profondità di campo in molti film muti<sup>76</sup>. Le riprese in esterno, inoltre, nell'assolato agosto newyorkese, hanno reso ancora più facile l'ottenimento della messa a fuoco dei soggetti posti su piani diversi: molte riprese, ad esempio, pur essendo effettuate con un obiettivo normale (presumibilmente un 50 mm), risultano essere in profondità di campo. Perfetta esemplificazione di quanto appena detto il fotogramma 1 del **Gruppo 2a**. Ma queste annotazioni tecniche non spiegano pienamente un ricorso così insistente di riprese con diversi personaggi che interagiscono nella stessa inquadratura, seppur ad una distanza fisica considerevole. Guardando queste immagini, durante la prima mondiale di Pordenone mi è venuto in mente un passo di un articolo scritto da Gregg Toland e uscito all'indomani del grande successo di *Quarto potere*. Mi tornava in mente un'affermazione di Gregg Toland molto insolita perché sembrava presentare Welles come una persona totalmente priva di qualsiasi conoscenza in ambito cinematografico.

“La preparazione fotografica di **Citizen Kane** fu pianificata (progettata) e presa in considerazione molto tempo prima che la macchina da presa entrasse in azione. [...] Sebbene fosse la prima fatica cinematografica di Welles, egli si mise all'opera con una rara capacità di visione e comprensione degli scopi e della direzione di una macchina da presa. È stata idea sua quella che il lato tecnico delle riprese non dovesse mai risultare evidente al pubblico degli spettatori”<sup>77</sup> (grassetto nel testo). Torniamo al punto di partenza. Questo lavoro è la prova lampante che l'*enfant prodige* di Hollywood aveva già avuto un'esperienza significativa in ambito cinematografico che gli aveva consentito di cimentarsi con molto problemi di ordine, non solo operativo o gestionale, ma soprattutto estetico e stilistico. Indubbiamente possedeva, già a 23 anni, un talento straordinario nell'intuire dove posizionare la macchina da presa<sup>78</sup>. Ma resta il fatto che questo lavoro è rimasto sconosciuto per cinquant'anni e solo ora si possono analizzare le capacità di messa in scena di Welles.



**Gruppo 2a. Profondità di campo e composizione dell'inquadratura.**

Del resto perché pianificare il lavoro fotografico con così tanto anticipo se non se ne conoscono i principi? Toland portò, dalla Goldwyn, l'elenco delle apparecchiature da utilizzare in Quarto potere il 4 giugno 1940: una cinecamera modello BNC della Mitchell, 1 ottica Astro da 24 mm, 1 ottica Astro da 25 mm, 1 ottica Astro da 35 mm, 2 ottiche Astro da 40 mm, 1 ottica Astro da 50 mm e 1 ottica Astro da 70 mm<sup>79</sup>. La prima scena che venne realizzata, quella della stanza di proiezione del cinegiornale *News on the March* (o Parata di notizie)<sup>80</sup>, riporta la data di sabato 29 giugno 1940<sup>81</sup>. Tra la data dell'arrivo di Toland agli Studios RKO e il primo giorno delle riprese sono passate, dunque, più di tre settimane, un'eternità per i parametri di una produzione hollywoodiana: più i giorni passano, maggiori sono i soldi da spendere. Un lunghissimo periodo, dunque, tutto investito in ricerca e analisi delle problematiche. Uno scambio di idee tra Welles e Toland che portò, tra le tante innovazioni, anche quella del *panfocus*<sup>82</sup>. Toland lo spiega molto bene nel suo articolo. Diaframmare le inquadrature a f 11 o f 16, usare ottiche a focale normale (40 o 50 mm) o meglio se a grandangolo, effettuare riprese con pellicola ad alta velocità, sperimentare l'uso di lenti rivestite che eliminassero la rifrazione della luce<sup>83</sup>. Tutto questo fece sì che il risultato fosse quello che tutti conoscono. Ma questi esperimenti e ricerche, concepiti per riprese in interno, hanno prodotto dei risultati identici a quelli ottenuti da Welles nelle riprese in esterno con la luce naturale, molto intensa e tipica del mese di agosto, per *Too much Johnson*. Detto in altri termini, Welles comprende già con il suo primo importate lavoro le potenzialità espressive del cinema con un tale livello di approfondimento da riuscire a instaurare un dialogo proficuo con una delle eminenze grigie di Hollywood, tra le più capaci della storia del cinema, Gregg Toland appunto. Ma non è solo la capacità tecnica che si apprezza nelle sequenze dei tetti. Vi è, infatti, un'altra caratteristica della composizione di alcune immagini che balza subito agli occhi dello spettatore. È un *topos* dei successivi film di Welles: la posizione della cinecamera. In molte inquadrature, infatti, le immagini assumono un aspetto particolare tale da renderle quasi sbilenche, in puro wellesiano, come è possibile apprezzare nei due fotogrammi riprodotti qui sotto.



#### **Profondità di campo e angolazione insolita della cinecamera<sup>84</sup>**

La regola fotografica dei terzi in queste inquadrature, oltre ad essere esaltata dalla profondità di campo, è resa ancora più fascinosa dalla presenza di un palazzo sullo sfondo. Nel fotogramma 1 l'illusione ottica trasforma lo sguardo verso il basso di Cotten in un'osservazione verso il palazzo che diventa quasi una miniatura. In questo passaggio, comunque lo si voglia interpretare, sono evidenti e lampanti le doti fotografiche e di messa in scena del giovane Welles. Un'ennesima dimostrazione del suo talento e della sua capacità di giocare con la forma cinematografica.

Nel prossimo paragrafo mi sforzerò di mettere in evidenza quanto il riferimento di Welles per *Too much Johnson* non sia stato esclusivamente lo stile delle comiche degli anni Dieci e Venti ma anche e soprattutto quello delle avanguardie storiche a cui si deve gran parte dell'ispirazione nel suo primo corto di esordio, *The Hearts of Age*.

#### 6) IL TOCCO DADAISTA IN SALSA *HELLZAPOPPIN'*: LA SCENA DEI CAPPELLI

Il tema dell'inseguimento viene reiterato in diverse forme. Dalle acrobazie sui tetti fino agli inseguimenti in stile *Slapstick* presso il porto di New York con effetti comici, dovuti alle riprese a bassa velocità, strepitosi<sup>85</sup>. Ma il vero spunto di tutto l'inseguimento rimane un frammento di una fotografia che Leon è riuscito a sottrarre alla moglie. "Prova a impadronirti della foto di Billings; la moglie gliela strappa di mano, e a lui rimane solo la metà superiore del ritratto"<sup>86</sup>.



**Leon e il frammento di foto che ritrae Augustus**

Questo stratagemma di sceneggiatura permette a Welles di imbastire, nella bobina che sembrava destinata a non essere recuperata<sup>87</sup>, una delle più originali scene di tutto il film: la scena dei capelli<sup>88</sup> che a me personalmente ha ricordato *Vormittagsspuk* (*Fantasma del mattino / Ghost before breakfast*, Ger., B/N, 9', 1927) l'esperimento dadaista del pittore e regista avanguardista tedesco Hans Richter<sup>89</sup> la cui copia sonora, con una musica scritta da Paul Hindemith<sup>90</sup>, venne distrutta dai nazisti<sup>91</sup>. "Quanto a *Vormittagsspuk* (*Fantasma del mattino*, 1927), il più interessante di tutti, si tratta di un film sperimentale nel quale gli oggetti (cappelli, vestiti, cravatte) sono altrettanti personaggi che seguono le loro leggi danzando al ritmo di un orologio (il film fu sonorizzato nel 1929)"<sup>92</sup>. Non si può escludere che il giovanissimo Welles nel suo soggiorno europeo, durato dal 1931 al 1933, fosse stato in grado di poter visionare i lavori sperimentali degli autori delle avanguardie storiche europee<sup>93</sup>, tra cui quelle di Richter.

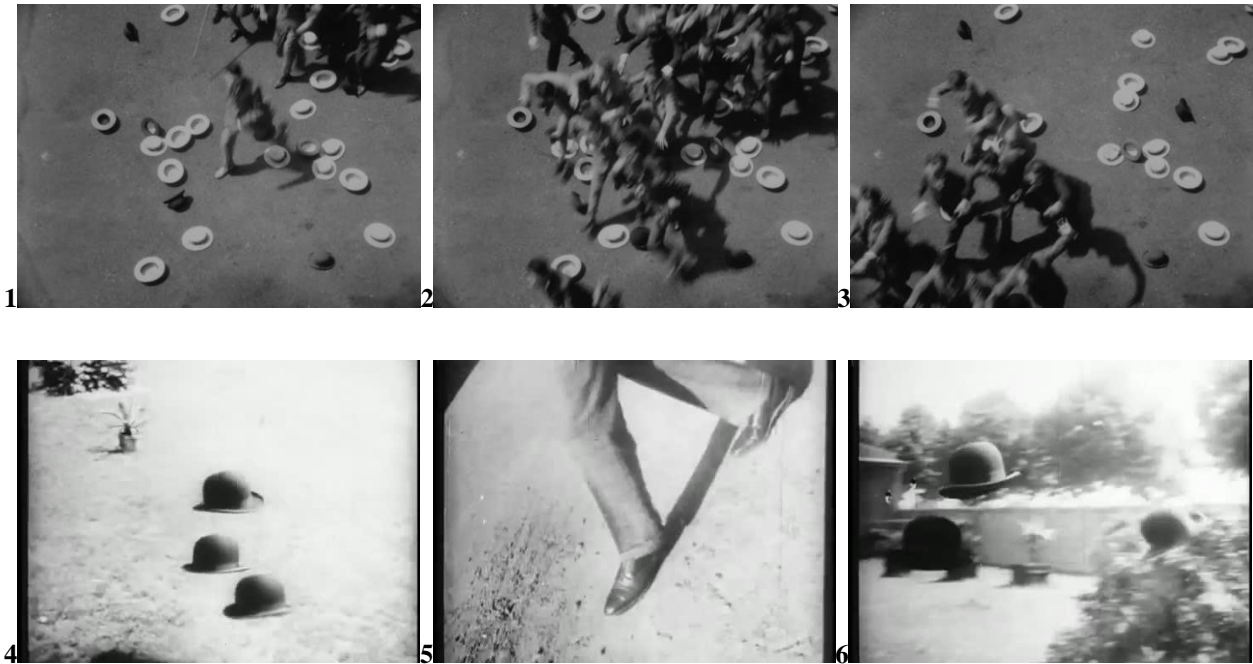
McBride, ad esempio, parla dell'influenza del *Nosferatu il vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des*



**La pellicola in negativo: Welles in *The Hearts of Age* e Hans Richter in *Vormittagsspuk***

*Grauens*, Ger., B/N, 94', 1922) di Friedrich Wilhelm Murnau sull'uso della pellicola in negativo in alcuni passaggi (la sequenza della campana) di *The Hearts of Age*. Ma anche *Vormittagsspuk* presenta l'uso di questo inconsueto stratagemma visivo-comunicativo, come si può vedere nella pagina precedente. In fondo è un modo molto semplice ed intuitivo di sovvertire le regole della visione cinematografica.

Ma c'è di più da aggiungere. Negli anni in cui imperversavano le opere di avanguardia la tendenza a presentarle esclusivamente come creazioni surrealiste era molto diffusa, anche nei casi delle bizzarrie dadaiste, come ci dice molto autorevolmente Jean Mitry. Welles ha sempre detto che il suo primo corto aveva presto ispirazione dalle sperimentazioni surrealiste e dal trucco pesante degli attori de *Il gabinetto del dottor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Ger., B/N, 71', 1920)<sup>94</sup>. Era molto giovane quando si recò in Europa per recitare nei teatri irlandesi e non si può, comunque, escludere a priori che abbia visto dei lavori dadaisti pensando che fossero surrealisti. Le analogie tra la bobina di *Too much Johnson* e gli esperimenti dadaisti sono concentrati soprattutto nelle scene iniziali dove il non-sense e lo humor si mescolano ad un montaggio molto ritmato e serratissimo. Le inquadrature dall'alto, inoltre, permettono a Welles di creare un vero e proprio caos dadaista.

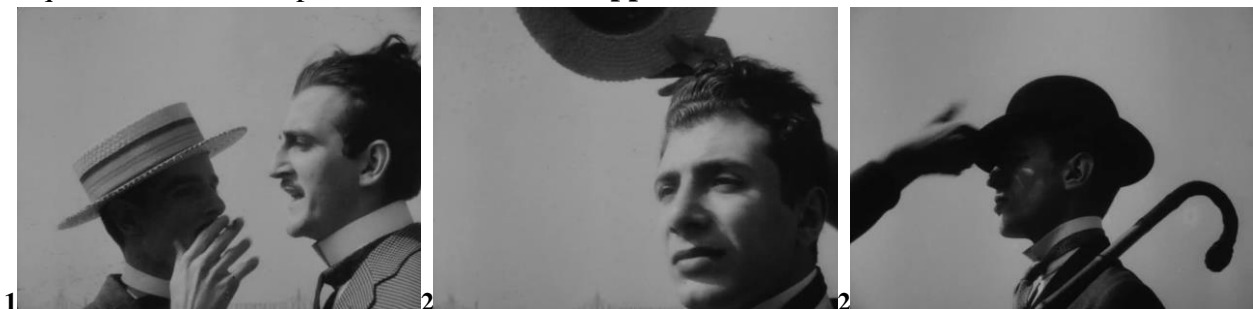


#### **Welles e Richter. Caos e non-sense dadaista infondono movimento agli oggetti.**

Come mi ha suggerito Ciro Giorgini nell'intervista di febbraio 2014, la scena riprodotta qui sopra sembra debitrice della capacità di Welles di muovere le masse già sperimentata a teatro, all'incredibile età di 20 anni (!), con il *Woodoo Macbeth* del 1936<sup>95</sup> di cui è rimasto un piccolo frammento filmato in 35 mm<sup>96</sup>. Non c'è qui lo spazio espositivo per prendere in esame l'adattamento di Welles ad una delle tragedie di Shakespeare più cupe, ma vale la pena descriverne alcuni passaggi perché hanno un'assonanza importante con questa scena di *Too much Johnson*. È l'ultima parte della tragedia. Macbeth viene affrontato e ucciso da MacDuff che, infilzando il rivale, pone fine al comando dispotico del regnante. Nel frammento superstite delle riprese effettuate durante una delle rappresentazioni a teatro di questo versione *all black* di Welles si può ammirare una massa imprecisata, composta da non meno di una trentina di attori, che si muove ad un ritmo

perfettamente sincronizzato, come solo gli insetti sanno realizzare, mentre si dirigono verso le scale del castello. È la rappresentazione scenica della profezia delle streghe: il regno di Macbeth verrà annientato quando la foresta di Birnam avanzerà verso il castello. L'immagine che Welles riesce a creare sul palcoscenico è una specie di spirale vorticoso e ipnotica che trasmette una sensazione di turbine emotivo che tutto travolge. Con intenti narrativi completamente diversi, nella scena dei cappelli Welles riesce, come nel *Voodoo Macbeth*, ad ottenere una composizione visiva estremamente dinamica e plastica tale da rendere le immagini altrettanto espressive ed ipnotiche.

Ed è davvero un peccato non avere neanche la possibilità di ipotizzare l'uso che avrebbe potuto fare in questi frangenti Welles con la musica che aveva a disposizione, quella di Peter Bowles. Il Maestro Antonio Coppola<sup>97</sup> ha espresso queste considerazioni a proposito di *Too much Johnson*: "Ho visto il film che ho istintivamente letto come una combinazione di raffinati giochi grafici e forsennate ritmiche di montaggio. Le sequenze girate al mercato, sui palazzi e i tetti di New York e il delirio della sequenza dei cappelli mi hanno letteralmente sconvolto per l'effetto grafico. Ogni movimento è una pennellata, uno schizzo, un tratto. Forse uno dei film più difficili che mi siano mai capitati. Credo che attingerò alle sonorità del "gruppo dei sei" in particolare Poulenc e Auric. Per lo meno l'istinto mi grida di andare in quella direzione e ascoltando i brani di Bowles suggeritimi da Ciro ho avuto una incoraggiante conferma"<sup>98</sup>. Ad ogni modo rimane molto evidente l'intento di montare le immagini in maniera incredibilmente ritmica e con una buona dose di movimento creato dagli attori che, in massa, si spostano all'interno di uno spiazzo completamente vuoto. La cinecamera è posizionata in un punto elevato e il gioco visivo che riesce a creare con le riprese è ancora più evidente dato che il movimento è sia filmico che, soprattutto, profilmico. Quello che si osserva sullo schermo sono, però, delle scene molto caotiche e prive di senso, ripetute come solo i lavori di avanguardia riuscivano a fare. Un caos degno di *Hellzapoppin'* (Id., USA, B/N, 84', 1941) di Henry C. Potter come ebbe a dire lo stesso Welles su *Too much Johnson*<sup>99</sup>! Un intero rullo per trattare la narrazione di un inseguimento giustificato, da un punto di vista narrativo, solamente da una foto strappata. Una testa tagliata in due, infatti, crea l'incipit per raccontare come il marito geloso vada alla ricerca dell'amante della moglie. Tutto l'inseguimento per le strade è giocato sull'intento di togliere i cappelli di tutti coloro che vengono incontrati, compreso un allibito poliziotto. La caparbieta del personaggio di Leon produrrà delle gags molto divertenti, ritmate in maniera vertiginosa nel montaggio con l'uso, in alcuni momenti, di pochi fotogrammi per passare da un piano a quello successivo. E poi mezzi busti con riprese dal basso come se Welles volesse donare alle inquadrature un aspetto sospeso e irreali. Un'atmosfera onirica pervade la parte centrale di questo rullo come è possibile notare nel **Gruppo 3a**.



**Gruppo 3a. Inquadrature sospese nel vuoto come frammenti di un sogno**

La trama, come sempre nei lavori dell'avanguardia, conta relativamente, come se fosse un mero pretesto per far esprimere alle immagini il loro potenziale poetico.

Guido Aristarco, in un articolo pubblicato su *Bianco e Nero* nel 1949, presenta alcune caratteristiche del cinema di Richter molto simili a quanto ho appena detto su questa scelta effettuata da Welles nella scena dei cappelli. “Rimanendo fermo sui presupposti di un cinema cinematografico, [Richter] afferma che anche i film a soggetto possano avere valore artistico, ma sottolinea che in questi casi la trama deve ispirarsi a temi semplici e universali, basarsi su un'acutissima osservazione, rappresentare una specie di «reportage» realistico o una «satira dei tempi»: non nel senso nel dare un avvenimento, un quadro più dettagliato ed esauriente che sia possibile, ma di inventare dei casi del tutto nuovi e sconosciuti. La poesia di un'opera si basa in ogni caso, egli chiarisce, **sull'inventiva e non sul soggetto**: «che non conta o non esiste affatto o ha un ruolo del tutto subordinato». L'invenzione deriva appunto dal ritmo, in quanto «non è una cosa da poter essere aggiunta, ma è la condizione stessa della poesia filmica: l'elemento su cui poggia la sua forza»” (grassetto mio)<sup>100</sup>.

Sono incredibilmente autonome dalla trama le immagini nella parte centrale del racconto filmico. Ed è interessante notare che questa parte non esiste nella commedia di Gillette: lo strappo della fotografia e l'inseguimento sì, ma non questa scena dei cappelli<sup>101</sup>. Ma paradossalmente sarebbe stato forse più interessante confrontare l'ipotetico passaggio dalla pagina scritta alla realizzazione filmica per apprezzare ancora di più le doti registiche di Welles. Per lo più, agli occhi dello spettatore contemporaneo, insolite e di una notevole plasticità. Il comico nasce dagli sguardi sbigottiti degli attori che si vedono togliere i loro cappelli. Compresa la scena in cui c'è un gruppo di persone che perde i copricapi a cause dell'intervento di diverse mani, come se il personaggio di Leon si moltiplicasse inspiegabilmente. Ad ogni buon conto questa bobina rimane un pezzo a sé all'interno del film, una sorta di “divagazione sul tema” che se non fosse stata recuperata dal laboratorio olandese avrebbe fatto perdere una delle vette più alte raggiunte da Welles in questo primo lavoro.

## 7) LA MANIFESTAZIONE DELLE SUFFRAGETTE

Ci avviciniamo alla parte finale del film ed è possibile affermare che una delle scene più divertenti, senza il ricorso alle atmosfere della *Slapstick Comedy*, è quella della manifestazione delle suffragette. Come già ricordato in precedenza, questa scena<sup>102</sup> è stata inventata, *ex novo*, da Welles e non compare nella *pièce* di Gillette così come quella dei cappelli. Da un punto di vista visivo-cinematografico questa scena riserva alcune importanti sorprese. Prima fra tutte la posizione della macchina da presa al di sotto del livello del terreno come è possibile constatare dai tre fotogrammi riprodotti qui sotto: si vedano i fotogrammi del **Gruppo 3a**.





### Gruppo 3a. Welles pre-Kane: la cinecamera sotto il livello del terreno

In un mio articolo dedicato a Leni Riefenstahl<sup>103</sup> avevo ipotizzato che Welles avesse preso ispirazione da *Olympia*<sup>104</sup>, anch'esso del 1938 ma mai arrivato in USA, per questa modalità di ripresa utilizzata poi nel *Kane*. Avevo torto. Non solo perché questo *frame* dimostra il contrario, ma perché un altro grande autore aveva già iniziato a riprendere le scene facendo scavare delle buche nel terreno, dieci anni prima di Welles e della cineasta tedesca. Mi riferisco a Carl Dreyer e ad alcune riprese effettuate per *La Passione di Giovanna d'Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Fra., B/N, 110', 1928), film che Welles vide come dichiarato a Bogdanovich<sup>105</sup>. Come è possibile vedere nella foto qui sotto, Dreyer aveva intuito la potenza espressiva di immagini effettuate mediante il posizionamento della cinecamera in un luogo decisamente insolito: una buca nel terreno.



### Carl Dreyer sul set de *La Passione di Giovanna d'Arco*

Ma a prescindere della ricerca sulle origini di questa idea di ripresa, quello che succede in *Too much Johnson*, in questo momento della narrazione, riguarda la tendenza del giovane Welles a mostrare inquadrature insolite e originali agli spettatori, fossero anche teorici e non reali come poi è effettivamente avvenuto. Queste riprese hanno anche un'altra caratteristica: quella di mostrare delle figure inanimate, come le gambe degli uomini che assistono alla parata delle suffragette, con l'intento di renderle autentiche protagoniste della scena. Un ricorso estetico che ricorda molto le scelte dell'avanguardia come ho fatto notare nel paragrafo dedicato alla scena in stile Richter. Il legame con la scena precedente, da un punto di vista narrativo, è creato dal regista mediante la reiterazione della gag dello sfilamento dei cappelli degli sconosciuti da parte di Leon. Questo inseguimento, però, trova nella parata una magnifica sponda comica per il racconto. Augustus, infatti, deve evitare di togliersi la sua paglietta per sottrarsi all'eventualità di essere riconosciuto. Davanti alla bandiera americana, ad esempio, non dimostra quella reverenza nazionalistica che, invece, mostrano gli altri presenti: tutti, infatti, ad eccezione di Cotten, si levano il cappello in segno di rispetto. Una scena che probabilmente avrebbe fatto scalpore all'epoca ma che Welles



avrebbe senz'altro inserito nel montaggio finale. Questa ipotesi è avallata dalla presenza di diversi ciak dell'episodio, molto simili tra di loro, ed è una dimostrazione evidente del fatto che il regista avrebbe dovuto scegliere la ripresa migliore<sup>106</sup>. Il finale della scena vede Augustus prendere in mano un cartellone con la scritta "WOMEN'S RIGHT. We want them" per mescolarsi in mezzo al gruppo di suffragette, sfilando con loro e confondendo, in questo modo, l'instancabile Leon.



### **Gruppo 3b. Il tocco di Welles: falso raccordo e profondità di campo.**

In questo semplice e banale passaggio narrativo, però, il tocco di Welles è sempre facilmente individuabile. Invece che mostrare il riconoscimento dell'identità di Augustus da parte di Leon con un'unica inquadratura, magari da lontano, Welles sceglie di frantumare il racconto e di spezzarlo in due diversi episodi, raccontati, visivamente, con due prospettive distinte e antitetiche. Nel fotogramma 1 è possibile vedere una ripresa dall'alto, presumibilmente effettuata con un teleobiettivo, che segue il movimento di Cotten che da destra si sposta verso sinistra. Un salto di montaggio ci mostra, invece, un gruppo di persone poste ai bordi della strada inquadrati in piano americano con la macchina fissa: vedi il fotogramma numero 2 del **Gruppo 3b**. Improvvisamente il volto di Barrier sconvolge la composizione dell'inquadratura e ne occupa, quasi per intero, il quadro. Qui l'ottica usata è, presumibilmente, un 50 mm, ma il volto dell'attore sbatte quasi contro l'obiettivo e viene creata una scena in stile Welles, soprattutto e anche per la presenza della profondità di campo. Il fotogramma numero 3, infine, gioca con un falso raccordo che mostra, infatti, la stessa inquadratura del fotogramma 1 ma completamente rovesciata. Cotten, infatti, viene mostrato di spalle mentre effettua un movimento uguale ma contrario a quello espresso nel fotogramma 1. Nuovamente diventa facile sottolineare quanto il giovane Welles avesse intuito le potenzialità espressive del cinema senza aver avuto una grande esperienza con questo medium. Le sue doti di messa in scena denunciano una consapevolezza impressionante e certi passaggi vertiginosi sono davvero strabilianti. Una dimostrazione concreta dello specifico filmico che lascia senza parole perché realizzato con una naturalezza e una padronanza degli aspetti sintattici inusuali che spingono lo studioso a pensare che siano stati concepiti e creati da un ragazzo di soli 23 anni. Ma l'inseguimento prosegue. Prima lungo il molo del porto, dove lo skyline di New York diventa il protagonista delle riprese<sup>107</sup>. Poi, nuovamente, nelle strette strade di Manhattan. L'inseguimento si conclude, infine, lungo la parete di un palazzo inquadrato in modo tale da permettere allo spettatore di seguire il movimento dei due attori che salgono, come due formichine, lungo le linee disegnate dalle scale anti-incendio, intrecciate come rampicanti geometriche: si vedano i fotogrammi del **Gruppo 3c**.



### **Gruppo 3c. Geometria e movimento. Spazio e dinamiche intrecciate.**

Nonostante la raffinatezza visiva della scena, l'atmosfera comica non viene in alcun modo adombrata né messa in secondo piano, anzi. Oltre alla presenza del ricorso alle immagini accelerate, infatti, vi è una nuova variazione sul tema dell'inseguimento senza fine. La ripresa, effettuata con un teleobiettivo, si limita a seguire molto piattamente il percorso che i due attori compiono sulle scale anti-incendio. Il lento movimento della panoramica, tuttavia, ottiene l'inaspettato risultato di rendere divertente la scena perché esalta il movimento meccanico degli attori. Questi ultimi, infatti, invece che risultare reali sembrano quasi delle marionette o degli automi impazziti e incontrollabili. Una scena ha un tocco infantile perché mette lo spettatore nella condizione di osservare e di apprezzare il movimento meccanico delle figure che si trasformano in giocattoli, per così dire.

Le ultime scene, prima della parte finale a Cuba, si svolgono al molo del porto di New York mentre c'è la partenza del piroscafo. Anche in questa parte, quello che rimane più impresso sono le scene con le masse di attori che vengono utilizzate da Welles per rendere sempre molto movimentate le riprese fisse che, altrimenti, risulterebbero molto statiche. Trasporto dei bagagli sulla nave, salita dei passeggeri, saluto di questi prima della partenza e inseguimento del solito Leon rendono molto movimentate queste scene. Composizione dell'inquadratura e profondità di campo sono sempre al centro del racconto filmico. Il passaggio alla parte della parte finale nella finta Cuba è affidato alle immagini, in campo lunghissimo, avvolte da una atmosfera molto *dark*, ottenuta dalle riprese di un sole nascosto e oscurato dalle nuvole. Ma questa oscurità è il perfetto contrappunto per la parte successiva che invece viene inondata da una luce accecante.

### **8) IL FINALE CUBANO**

Decisamente la parte più lunga, noiosa e meno montata della pellicola, l'epilogo di *Too much Johnson*, seppur monca della scena del vulcano che esplose, riserva, come sempre, delle intriganti sorprese. Indubbiamente ci sono molti passaggi in cui il numero di ciak per ripresa è superiore alla media di tutto il film. Il montaggio è decisamente approssimativo e poco curato, talmente abbozzato che anche lo spettatore meno attento od esperto si rende conto che questo è davvero il "momento filmico" che costringe a definire *Too much Johnson* una "copia lavoro". Ma tralasciando questi inevitabili e innegabili difetti, il finale cubano rappresenta una sorta di contraltare registico delle parti precedenti. Welles, infatti, tende ad indugiare nell'uso di ottiche a focale molto lunga per riprendere, quasi sempre, dal basso gli attori, ridotti a piccolissime sagome, che si muovono sui pendii di colline a strapiombo. Il contrappunto è facilmente individuabile se si confrontano queste riprese con quelle, effettuate dall'alto, delle parti precedenti: si vedano i paragrafi 6 e 7.



#### Gruppo 4a. Prospettiva insolita e uso del teleobiettivo per rimpicciolire i protagonisti

Sembra molto azzardata come ipotesi ma queste prospettive, sebbene molto meno ricercate e raffinate, ricordano quelle utilizzate da Fritz Lang ne *I Nibelunghi* (*Die Nibelunghen: Siegfred; Die Nibelunghen: Kriemhilds Rache*, Ger., B/N, 237', 1924) o l' *Èjzenštejn* di Aleksandr Nevskij (Александр Невский, URSS, B/N, 111', 1938). È estremamente improbabile, se non impossibile, che Welles potesse aver visto questi due capolavori, ma questa prospettiva insolita sembra realmente ispirata dalle visionarie capacità di messe in scena di questi due giganti del cinema. E, sempre a proposito di insolite ma familiari prospettive dell'inquadratura, ce n'è una che ha catturato, sin da subito, l'attenzione degli studiosi di Orson Welles. Ricorda, infatti, molte scelte di composizione che si possono trovare nel film noir più famoso della sua carriera, *L'infernale Quinlan* (*Touch of evil*, USA, B/N, 112'<sup>108</sup>, 1958).

Howard L. Smith interpreta il proprietario di una piantagione a Cuba. In primo luogo la stanza dell'attore ricorda davvero tanto quella del personaggio di Quinlan. In secondo luogo Welles decide di riprendere l'attore posizionando la macchina da presa in basso per rendere più imponente la sua figura.



#### Le similitudini tra *Too much Johnson* e *L'infernale Quinlan*

Il film si conclude con l'ultimo incontro tra Leon e Augustus che si affrontano dentro una piccola piscina artificiale mentre le loro donne urlano per lo spavento. E come già ricordato non è presente la scena con l'esplosione del vulcano.

## CONCLUSIONI

*Too much Johnson* è molto più del film inedito di Orson Welles miracolosamente trovato in Italia. È invece un piccolo grande tassello che mancava alla critica per comprendere la complessità del cineasta americano. Simon Callow<sup>109</sup> ha dichiarato che Welles "con *Too Much Johnson* scoprì il montaggio e iniziò a intuirne le potenzialità"<sup>110</sup>. Ed è proprio quello che ho cercato di chiarire in



questo mio contributo. È probabile che questo primo esperimento ha dato a Welles la consapevolezza che il cinema aveva quella modalità di espressione che stava cercando per poter creare nuove rappresentazioni che fossero diverse da quelle teatrali o radiofoniche. Ma ci sono soprattutto le prove che Welles avesse capito quanto fosse potente lo specifico filmico. Sebbene fosse coadiuvato da un valente cameraman, infatti, scelse *sua sponte* molte delle inquadrature e delle visuali insolite per filmare l'intricatissima e, spesse volte, noiosissima trama della *pièce* di Gillette. Aveva già molto prima di *Quarto potere* voluto riprendere molte scene in profondità di campo con l'auto della potente luce diurna di agosto. Un autentico apprendistato che diede modo a Welles di poter, due anni più tardi, di confrontarsi "ad armi pari" con quello che lui stesso ha considerato un maestro, Gregg Toland. Un vero mistero, però, è stato l'assenza di questo piccolo gioiello per circa settant'anni<sup>111</sup>. Secondo quanto ho cercato di dimostrare, infatti, l'incendio nella Villa di Madrid non ha affatto distrutto l'unica copia esistente di *Too much Johnson* ed è quindi lecito ipotizzare che lo stesso Welles abbia fatto di tutto perché questo lavoro non venisse mai visto dai suoi ammiratori e studiosi. Questo anello mancante, infatti, avrebbe costretto gli esperti a riscrivere la storia e l'esegesi di uno dei più grandi cineasti della storia del cinema. Ma per dipanare questa matassa e scoprire gli incastri di queste scatole cinesi ci vorrebbe una semplice domanda da rivolgere direttamente a Oja Kodar: "è vero che *Too much Johnson* è andato distrutto in un incendio che, secondo il suo documentario, non si è mai verificato?".

Massimiliano Studer

Ottobre 2014

***TOO MUCH JOHNSON*** (Mercury Theatre, USA, B/N, 66', 1938) (*copia lavoro*). Regia: Orson Welles; soggetto: dalla *pièce* di William Gillette (1894); fotografia: Harry Dunham; montaggio: Orson Welles; prod: John Houseman, Orson Welles; cast: Virginia Nicholson [Nicolson] (Leonora Faddish), Guy Kingsley (Henry Mackintosh), Eustace Wyatt (Francis Faddish), Arlene Francis (Mrs. Clairette Dathis), Joseph Cotten (Augustus Billings), Herbert Drake (a "Keystone Kop"), Marc Blitzstein (passante), Ruth Ford (Mrs. Augustus Billings). Formato: 35 mm, 1809 metri ovvero 66'. Senza didascalie.

## NOTE

<sup>1</sup> I gestori del sito [www.wellesnet.com](http://www.wellesnet.com), in uno scambio di messaggi privati su Facebook, mi hanno scritto quanto segue: "I cannot believe they made it available for download".

<sup>2</sup> Mi riferisco a quelle di Pordenone, Milano e Sesto San Giovanni, presso il cinetatro Rondinella.

<sup>3</sup> Senza che ce ne accorgessimo, abbiamo deciso la data del 6 maggio semplicemente perché cadeva di martedì ma poi ci siamo accorti che coincideva con il novantanovesimo compleanno di Welles.

<sup>4</sup> Si veda Peter Bogdanovich (a cura di Jonathan Rosenbaum), *Io, Orson Welles*, Baldini e Castoldi, Milano, 1993, pag. 73.

<sup>5</sup> Ringrazio Giuliana Puppini, responsabile Ufficio Stampa de La Cineteca del Friuli per l'informazione sull'Aspect Ratio di *Too much Johnson*.

<sup>6</sup> Si veda Blain Brown (2002), *La fotografia nel film, Volume II: Luce colore, illuminazione*, Dino Audino, Roma, 2004, pag. 218.

<sup>7</sup> *Frame per seconds* ovvero fotogrammi al secondo, secondo le indicazioni riportate nella scheda del film del *Catalogo XXXII Le Giornate del Cinema Muto di Pordenone*, pag. 19.

<sup>8</sup> Co-diretto con William Vance.

<sup>9</sup> In Joseph McBride, *Orson Welles*, Secker & Warburg-BFI, London, 1972, pag. 23. Dell'incendio parla anche Variety il 12 agosto 1970: Peter Bogdanovich dice a Welles di avere un ritaglio di giornale in cui si parla di questo incendio ed è probabile che si riferisca proprio all'articolo comparso sulla "Bibbia di Hollywood". Si veda Peter Bogdanovich (a cura di Jonathan Rosenbaum), *Io, Orson Welles*, Baldini e Castoldi, Milano, 1993, pag. 171.

<sup>10</sup> *Music for a Farce for clarinet, trumpet, piano & percussion* (1938).

<sup>11</sup> Molto dettagliata e precisa è soprattutto la ricostruzione fatta da Paolo Cherchi Usai sul numero speciale di Segnocinema a cui rimanderò nelle pagine successive. Paolo Cherchi Usai, "Too much Johnson ritrovato. Orson Welles ha cominciato ridendo", *Segnocinema*, settembre-ottobre 2013, Anno XXXIII, nr 183, pag. 2-8.

<sup>12</sup> È stato proprio in questa data che l'edizione online del *New York Times* ha divulgato, a livello planetario, la notizia. Dave Kehr che aveva chiesto di poter avere, per il quotidiano americano, l'esclusiva mondiale, scrisse un breve articolo dal titolo "Early Film by Orson Welles Is Rediscovered" in cui annunciava sia la scoperta della pellicola sia la successiva proiezione che si sarebbe tenuta a Pordenone. NB: A version of this article appears in print on August 11, 2013, on page AR11 of the New York edition with the headline: Discovering a Cinematic Rosebud. L'articolo è stato tradotto da Lorenzo Codelli ed è stato pubblicato, alle pagine 8 e 9, della rivista *Cinemazero*notizie, anno XXXIII, nr 8, settembre 2013 e consultabile a questo indirizzo: [http://issuu.com/cinemazero/docs/settembre\\_2013](http://issuu.com/cinemazero/docs/settembre_2013)

<sup>13</sup> Peter Bogdanovich, *op. cit.*, pag. 73.

<sup>14</sup> Il primo a cui Welles parlò del rapporto con Èjzenštejn è stato Bazin nel 1958. Vedi "Intervista con Orson Welles", di André Bazin, Charles Bitsch e Jean Domarchi (9158) in *Orson Welles, It's all true. Interviste sull'arte del cinema*, Minimum Fax, Roma, 2010, pag. 140. Vedi anche Peter Bogdanovich, *op. cit.*, pag. 171 dove Welles dice che la corrispondenza con Èjzenštejn è "bruciata nella mia casa in Spagna". Di questo carteggio ho chiesto informazioni sia a Paolo Mereghetti sia al regista Silvano Agosti che negli anni Sessanta era stato in URSS e aveva avuto accesso, grazie alla mediazione di Lev Vladimirovič Kulešov in persona, alla cineteca della scuola di Cinema di Mosca. Entrambi non mi hanno saputo dare informazioni ulteriori rispetto a quelle già note, come quella relativa ad una lettera di circa cinquanta pagine spedita da Èjzenštejn a seguito di un articolo scritto da Welles su *Ivan il terribile* (Ив́ан Гро́зный, URSS, B/N, 96', 1944): vedi, su questo articolo del cineasta americano James Naremore (1978), *Orson Welles ovvero la magia del cinema*, Marsilio, Venezia, 2012, pag. 166-168. Ho inoltre tentato, grazie alla mediazione del Prof. Franco Prono del DAMS di Torino, di scrivere all'Archivio russo di Stato della letteratura e delle arti a Mosca ma la risposta, in perfetto stile sovietico, è stata laconica ma negativa. Infine ho contattato la figlia di Welles, Beatrice, nel novembre 2013 che mi ha risposto dicendo che aveva trovato tre bauli pieni di documenti e attrezzature del padre ma che non c'era traccia di questo rapporto epistolare. Cercando nell'archivio della Lilly Library della Indiana University, il più grande archivio esistente al mondo relativo a Welles, ho trovato una lettera, datata 3 ottobre 1943, scritta da Èjzenštejn indirizzata ad Alexander Korda, grande amico di Welles. Nella missiva, una traduzione dal russo fatta proprio da Korda, il regista sovietico chiedeva aiuto per poter prendere contatto con Welles. Ho poi intrattenuto un carteggio con un

ricercatore, di origine russa, che lavora a New York che mi ha fornito una copia di una lettera indirizzata ad Orson Welles, di una sola pagina e datata gennaio 1946, scritta da Ėjzenštejn, in lingua inglese, in cui il maestro sovietico comunica l'intenzione di scrivere un volume sul regista americano incluso in un progetto editoriale nominato "Materials on the World Cinema Art", i cui primi due volumi erano stati dedicati a David W. Griffith e a Charlie Chaplin (su Griffith, in effetti, esiste questo testo *American cinematography : D.W. Griffith* / compiled by P. Atasheva and Sh. Ahushkov ; edited by S.M. Eisenstein and S.J. Yutkevich, Materials on the history of the world cinema art, vol. 1 di 189 pagine). Ėjzenštejn, inoltre, chiede a Welles di spedirgli "any documentation about yourself, your artistic "credo", your biography and activities, wich you should consider fit to adorn the critical exposé of your film work".

<sup>15</sup> L'idea mi è stata suggerita da **Ciro Giorgini**.

<sup>16</sup> Le Finca sono le tipiche case spagnole con un terreno, da non confondersi con le nostre ville. Letteralmente "tenuta".

<sup>17</sup> Si tratta di piccolo trafiletto di poche righe senza firma. *La Vanguardia*, "Arde la Finca de Orson Welles en Aravaca", Edición del martes, 04 agosto 1970, página 4.

<sup>18</sup> Ana Aldaz, "Arde la Finca de Orson Welles en Ara Vaca, salvándose Sus Habitantes", *ABC Sevilla*, martes 4 de agosto 1970, edición de Andalucía, pagina 49. Ringrazio, per la traduzione dallo spagnolo l'amico Damiano e Michele Corsi.

<sup>19</sup> Memorabili sono le sue interpretazioni ne *La stangata* (*The Sting*, USA, col., 123', 1973) di George Roy Hill dove impersona il ruolo di Doyle Lonnegan e ne *Lo squalo* (*Jaws*, USA, col., 119', 1975) di Steven Spielberg dove recita nella parte del capitano Quint.

<sup>20</sup> Secondo l'articolo, infatti, la struttura era composta da: nove stanze da letto, quattro bagni, due saloni, due cucine, oltre ai locali della servitù ubicati nel seminterrato.

<sup>21</sup> Dello stesso articolo spagnolo da me trovato (il 25 maggio 2014...) parla anche Joseph McBride nell'aggiornamento, datato 24 agosto 2014, al suo saggio comparso su internet: Joseph McBride, "Too Much Johnson: Recovering Orson Welles's Dream of Early Cinema", *Bright Lights film journal*, April 11, 2014 (updated on August 24, 2014): [http://brightlightsfilm.com/too-much-johnson-orson-welles-film-recovering-orson-welless-dream-of-early-cinema/#.U\\_xPR\\_1\\_uSo](http://brightlightsfilm.com/too-much-johnson-orson-welles-film-recovering-orson-welless-dream-of-early-cinema/#.U_xPR_1_uSo).

<sup>22</sup> La rivista *Variety*, inserisce Le Giornate del Cinema Muto di Pordenone tra i 50 "Festival imperdibili" del mondo (*unmissable film festivals*) con questa dicitura: "The gold standard for silent film presentation, complemented by the world's finest musical accompanists, Pordenone is the autumn destination for programmers, academics and enthusiasts from around the globe". <http://variety.com/2007/film/news/50-unmissable-film-festivals-1117971644/>

<sup>23</sup> In Alessandro Anibaldi e Daria Pomponio, [Intervista a \*\*Ciro Giorgini\*\* parte 1](#), risposta alla domanda "Come è accaduto che Welles, nel momento in cui abbandona l'Italia, dimentica questa copia?".

<sup>24</sup> Vedi Joseph McBride (2014), *op. cit.*

<sup>25</sup> Alla Kodar viene attribuito, in verità, il ruolo di persona che ha reso possibile la realizzazione del documentario con la dicitura "Made possible by Oja Kodar".

<sup>26</sup> Vedi note 9 e 11.

<sup>27</sup> "Welles loved making up stories. But simply touch his life story, and legends invented by others come up. They become inextricably mixed up with his own overgrown story. For example, a fire is said to have destroyed his house in Spain. He's said to have lost his dearest childhood keepsakes, photos, letters, documents and unfinished films. But his house is still standing, undamaged, in Madrid. Fact cannot be separated from fiction" In *Orson Welles: The One-man band* (Ger/Fra/Sviz., B/N e col., 90', 1995) da 38' 17" a 39' 06".

<sup>28</sup> Attore e regista cinematografico statunitense diventato famoso, suo malgrado, a causa della persecuzione del maccartismo. Il personaggio interpretato da Robert De Niro ne *Indiziato di reato* (*Guilty by Suspicion*, USA, col., 105', 1991) di Irwin Winkler è ispirato proprio alla storia di John Berry. Vedi Oliver, Myrna, "John Berry; Blacklisted Film Director Relocated Overseas". *Los Angeles Times*, December 1, 1999. Conobbe Welles e il Mercury Theater durante la lavorazione del *Julius Caesar* (1934).

<sup>29</sup> Vedi **Ciro Giorgini**: *la mia magnifica ossessione per "Too much Johnson"* (2014) di Massimiliano Studer e Filippo Biagianti. Durante l'anteprima mondiale di Pordenone Cherchi Usai, invece, dichiara "Non sappiamo se Welles avesse intenzione o meno di inserire didascalie nei tre prologhi".



<sup>30</sup> Vedi Joseph McBride (2014), *op. cit.*

<sup>31</sup> Paolo Cherchi Usai, *op. cit.*, pag. 8.

<sup>32</sup> Le riprese di *Too much Johnson*, infatti, si sono svolte durante tra il luglio e l'agosto del 1938, data deducibile da un piccolo making of del film, di circa 3 minuti, che è visionabile, solo in parte, sul sito della National Film Preservation Foundation seguendo questo indirizzo: <http://www.filmpreservation.org/preserved-films/screening-room/falk-home-movie>. La data di agosto, invece, è inferibile da un articolo di cui parlerò più avanti: vedi nota 37. Il montaggio provvisorio, infine, avvenne nell'agosto dello stesso anno in concomitanza dello spettacolo teatrale che si sarebbe poi tenuto al Stony Creek Theater, vicino New Haven, nel Connecticut il 16 agosto 1938. Le riprese, dunque, vennero effettuate addirittura prima della famosa trasmissione radiofonica dedicata al racconto di H. G. Wells *La guerra dei mondi*, andata in onda il 30 ottobre dello stesso anno.

<sup>33</sup> In Peter Bogdanovich, *op. cit.*, pag. 92.

<sup>34</sup> Ho, infatti, potuto riascoltare la registrazione della serata, grazie ad un DVD gentilmente fornitomi da Livio Jacob Presidente de Le Giornate del Cinema Muto di Pordenone. Grazie a questo documento mi sarà possibile citare, correttamente, le parole usate da Paolo Cherchi Usai a commento della proiezione del film.

<sup>35</sup> Ringrazio la gentilissima Giuliana Puppini per questa fondamentale ma poco conosciuta informazione sull'anteprima mondiale di *Too much Johnson*.

<sup>36</sup> “Si è detto spesso che i film muti non furono mai veramente tali e questo è particolarmente vero nel caso del cinema muto giapponese. Nei primi anni del XX secolo il commento dal vivo di un film muto era stato un fenomeno globale, che tuttavia era rapidamente caduto in disuso in quasi tutti i paesi. In Giappone, al contrario, si sviluppò nell'arte verbale del *setsumei*, l'arte di accompagnare con un commento le immagini di un film praticata dal *benshi*, il quale descriveva l'azione scenica, prestava la voce ai diversi personaggi, ne spiegava la trama e dava maggiore profondità e significato alle scene con un commentario. Negli anni '10, le espressive esibizioni dei *benshi* erano talmente popolari che essi spesso ottenevano compensi più elevati e maggiore clamore pubblicitario dei registi o dei protagonisti dei film; occorre pertanto tener conto della loro presenza se si vuole comprendere a fondo lo stile raggiunto dal cinema muto giapponese e il tipo di esperienza che questo costituiva per il pubblico.” In *Catalogo XXXII Le Giornate del Cinema Muto di Pordenone*, pag. 23.

<sup>37</sup> “Welles cashes in on ledge leap suicides”, *New York Post*, Wednesday August 3, 1938, Pg. 11. Il sottotitolo dell'articolo è “Picks Moments to Do Experimental Work in Two-Reel Movie Chase”. Ringrazio per la preziosa segnalazione bibliografica Paolo Cherchi Usai che mi ha, inoltre, gentilmente fornito l'articolo.

<sup>38</sup> Tra i molti articoli comparsi l'8 agosto 2013 per rilanciare la notizia fornita dal *New York Times* sono da menzionare i seguenti. Paolo Mereghetti, “Il primo film di Orson Welles riscoperto in Italia dopo 75 anni”, *Il Corriere della Sera*, 8 agosto 2013, pag. 1 e Gianni Rondolino, “Ritrovato a Pordenone il primo film di Welles”, *La Stampa*, 8 agosto 2013, pag. 33.

<sup>39</sup> Ho intervistato il critico del Corriere nell'aprile 2011 proprio su questa rassegna che ha rappresentato un punto di riferimento, in Italia, per gli studiosi e gli appassionati dell'opera di Orson Welles. [http://www.formacinema.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=148:paolo-mereghetti&catid=56:profilo-intervistati&Itemid=137](http://www.formacinema.it/index.php?option=com_content&view=article&id=148:paolo-mereghetti&catid=56:profilo-intervistati&Itemid=137)

<sup>40</sup> L'opuscolo, di 42 pagine, riportava la seguente annotazione a pagina 42: “In occasione della rassegna dedicata a Orson Welles è prevista la pubblicazione un ricco volume-catalogo, dedicato al regista americano, che conterrà articoli inediti di **Orson Welles, Erich von Stroheim, Jorge L. Borgés, Bernard Hermann, Gregg Tolland, Jonathan Rosebaum e Charlie Chaplin**; articoli scritti espressamente da **Goffredo Fofi, Giuliana Muscio, Tatti Sanguinetti, Lorenzo Pellizzari e Paolo Mereghetti**. Conterrà inoltre più di cento fotografie, molte delle quali inedite; notizie e informazioni sui film maledetti “The Hearts of Age”, “Hearth of Darkness”, “It's All True”, “The Other Side of the Wind”; una completa filmografia con dati e riassunti esaustivi dei film diretti da Welles; e infine materiali inediti sul rapporto Welles, Ejsenstein e Pudovkin. Il materiale è stato raccolto, annotato e coordinato per la pubblicazione da Paolo Mereghetti”(grassetto nel testo).

<sup>41</sup> In Paolo Mereghetti, *Il cinema secondo Orson Welles*, Sindacato nazionale critici cinematografici italiani, Roma, 1977, pag. 23-26.

<sup>42</sup> Joseph McBride (1973), *op. cit.*

<sup>43</sup> Frank Brady, "The Lost Film of Orson Welles"; *American Film*, November 1978, pp. 61–69, reprinted on Movie Junk Archive (<http://moviejunkarchive.blogspot.it/2007/06/lost-film-of-orson-welles.html>)

<sup>44</sup> Joseph McBride, "Welles before *Kane*", *Film Quarterly* Vol. 23, No. 3, University of California Press, Spring, 1970, pp. 19-22.

<sup>45</sup> In *Catalogo XXXII Le Giornate del Cinema Muto di Pordenone*, pag. 19.

<sup>46</sup> Cherchi Usai parla anche di una decima bobina non ritrovata e relativa al finale del film dove era presente l'esplosione del vulcano: Paolo Cherchi Usai, *op. cit.*, pag. 5. Tuttavia, lo stesso Cherchi Usai, durante l'anteprima mondiale di Pordenone, parla di "10 bobine (non 9)".

<sup>47</sup> *Ibidem*, pag. 4.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pag. 7.

<sup>49</sup> Cherchi Usai ha dichiarato, in proposito: "Solo 4 metri e mezzo di pellicola all'inizio del rullo erano irrimediabilmente deteriorati e sono stati eliminati".

<sup>50</sup> Sono le parole usate da Cherchi Usai.

<sup>51</sup> Gli spettatori di Pordenone erano stati avvisati di questa breve proiezione nell'opuscolo, di 20 pagine, distribuito presso le bacheche presenti all'interno del Teatro Verdi.

<sup>52</sup> Interpretata da Virginia Nichols che, nel 1938 era la moglie di Welles.

<sup>53</sup> Interpretato da Guy Kingsley.

<sup>54</sup> Francis Faddish, interpretato da Eustace Wyatt.

<sup>55</sup> Paolo Cherchi Usai, *op. cit.*, pag. 3.

<sup>56</sup> La scena è visionabile con queste coordinate: da 0' e 36'' a 1' e 06''.

<sup>57</sup> La scena è visionabile con queste coordinate: da 1' e 13'' a 1' e 19''.

<sup>58</sup> "One direct influence on me and on *Too Much Johnson*," Welles recalls, "was Harold Lloyd's *Safety Last*. I loved that film and think it was one of the greatest, simplest comedies ever made" in Frank Brady, *op. cit.*

<sup>59</sup> Paolo Cherchi Usai, *op. cit.*, pag. 3.

<sup>60</sup> Vedi Jean-Pierre Berthomé, "L'invention de *Too Much Johnson* et la terra incognita des inédits de Welles", *Positif*, nr 634 décembre 2013, pag. 70-73, pag. 72. Ringrazio Monica Macchi per la traduzione dal francese di questo articolo.

<sup>61</sup> Ringrazio per la consulenza linguistica Steven Fioco.

<sup>62</sup> Mi riferisco all'intervista che Davide Ferrario mi ha concesso e nella quale si trova proprio una domanda riferita a questi elementi poco indagati dalla critica. Si veda [Davide Ferrario: il cinema di Orson Welles](#).

<sup>63</sup> Jean Mitry descrive così le caratteristiche dei movimenti artistici di inizio Novecento: "Questi furono gli obiettivi di un movimento che nacque nel 1924 e che ebbe la qualifica di «avanguardia» perché le sue ricerche erano analoghe a quelle condotte contemporaneamente nelle altre arti: ricerche che si proponevano di mettere a nudo il carattere specifico di ognuna di esse. Tutti i film quindi che a proposito o a sproposito cercarono di esprimersi *per mezzo della sola immagine e del ritmo* furono assimilati a questo movimento" (corsivo dell'autore, grassetto mio). In Jean Mitry, *Storia del cinema sperimentale*, Gabriele Mazzotta, Milano, 1971, pag. 85.

<sup>64</sup> La scena è visionabile con queste coordinate: da 02' e 45'' a 03' e 48''. Ho calcolato il numero di piani da quando Joseph Cotten viene inquadrato appena entra dentro la casa della sua amante.

<sup>65</sup> La scena è visionabile con queste coordinate: da 05' e 50'' a 05' e 57''.

<sup>66</sup> Sergej Michajlovič Ėjzenštejn (1949), *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino, 2003, pag. 11.

<sup>67</sup> Joseph McBride nel suo testo su *Too much Johnson* menziona, a puro titolo esemplificativo di contaminazione cinematografica, il corto di esordio di Ėjzenštejn senza addentrarsi minimamente in un'analisi tra le due opere.

<sup>68</sup> "Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty (*Anche il più saggio si sbaglia*, 1923). [...] Un breve film comico fu realizzato appositamente per l'occasione: *Dnevnik Glumova (Il diario di Glumov)*, 1 rullo, 120 metri, regia di Ėjzenštejn. Operatore: B. Francisson. Interpretato da G. Alexandrov, M. Štrauch, A. Antonov, I. Pyr'ev, V. Janukova e altri. Il film venne incorporato in questa commedia, che costituì la prima produzione teatrale indipendente di Ėjzenštejn, e fu poi inserito nella *Vesennjaja kinopravda (Kinopravda primaverile, 1923)* di D. Vertov col titolo *Vesennie ulybki Proletkul'ta (Sorrisi primaverili del Proletkul't)*" In Sergej Michajlovič Ėjzenštejn (1949), *op. cit.*, pag. 281. Il passo



riportato è inserito nella Filmografia, redatta da Paolo Gobetti che ha curato la traduzione della prima edizione italiana de *La forma cinematografica*, in origine una raccolta di vari scritti di Sergej Michajlovič Èjzenštejn, in lingua inglese, usciti negli Stati Uniti nel 1949 con il titolo di *Film Form*.

<sup>69</sup> Sergej Michajlovič Èjzenštejn, *op. cit.*, pag. 6.

<sup>70</sup> Una discreta analisi di questo primo lavoro di Èjzenštejn rimando a Giovanni Buttafava, “Il diario di Glumov”, *Immagine. Note di storia del cinema*, Anno II, nr 1, fascicolo III, gennaio-marzo 1981, pag. 1-6.

<sup>71</sup> “Premessa. Della classica commedia ostrovskiana non restava più che un pallido scheletro. Alla riduzione «moderna» lavorò Sergej Tretjakòv, in collaborazione con lo stesso Èjzenštejn”. In Giovanni Buttafava, *op. cit.*, pag. 2.

<sup>72</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris 1857 (trad. it. *La signora Bovary*, Torino 1968, pp. 134-35).

<sup>73</sup> Hitler aveva adottato la svastica come simbolo del partito nazista sin dal 1920. La svastica voluta da Hitler in persona era rovesciata: quella jainista, di origine indiana, è disposta in senso orario, quella di Hitler in senso antiorario.

<sup>74</sup> L’argomentazione mi è stata suggerita da un conversazione privata con Gianni Rondolino nel dicembre 2013. Alle stesse conclusioni è giunto anche Ciro Giorgini nell’intervista che mi ha concesso a febbraio 2014.

<sup>75</sup> La sequenza è visionabile con queste coordinate: da 28’ e 05’’ a 28’ e 38’’.

<sup>76</sup> Si veda Gianni Rondolino e Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi. Seconda edizione*, Utet Università, Torino, 2011, pag. 265.

<sup>77</sup> In Paolo Mereghetti (1977), *op. cit.*, pag. 49-50. Il testo, comunque, è una traduzione di un articolo, Gregg Toland “How I Broke the Rules in *Citizen Kane*”, *Popular Photography Magazine*, Nr 8, June 1941.

<sup>78</sup> Il tutto avveniva nell’estate del 1938 e cioè in un’epoca nella quale non esistevano certo monitor per controllare l’immagine che poteva nascere dalle riprese!

<sup>79</sup> L’elenco completo di tutta l’apparecchiatura che Toland portò “in dote” a Welles è riprodotta a pagina 654 di questa pubblicazione: Robert L. Carringer, *Orson Welles and Gregg Toland*, *Critical Inquiry* Vol. 8, No. 4 (Summer, 1982), The University of Chicago Press, pp. 651-674.

<sup>80</sup> Robert L. Carringer, *op. cit.*, pag. 657.

<sup>81</sup> *Ibidem*, pag. 655.

<sup>82</sup> Termine ormai divenuto di uso comune ma che non significa assolutamente nulla perchè inventato per scherzo da Welles per rispondere a qualche domanda di un giornalista. In Peter Bogdanovich, *op. cit.*, pag. 91.

<sup>83</sup> In Paolo Mereghetti (1977), *op. cit.*, pag. 50.

<sup>84</sup> I due fotogrammi sono presi da due distinte riprese, del tutto identiche, che esemplificano quanto questa copia pordenonese fosse ancora in una forma embrionale.

<sup>85</sup> Seppur interessante, ho preferito non focalizzarmi su questa parte perché poco wellesiana e molto, forse troppo, debitrice delle comiche di Mack Sennett. Gli inseguimenti, comunque, sono visionabili con queste coordinate: da 16’ e 05’’ a 17’ e 23’’.

<sup>86</sup> Paolo Cherchi Usai, *op. cit.*, pag. 5.

<sup>87</sup> Vedi più sopra a pagina 8 e nota 45.

<sup>88</sup> Il rullo, della durata di circa 4 minuti, è visionabile con queste coordinate: da 32’ e 26’’ a 36’ 50’’.

<sup>89</sup> Richter è stato indicato come uno dei maggiori esponenti dell’avanguardia tedesca degli anni Venti. I suoi primi lavori, in ambito cinematografico, sembravano più ispirati dal movimento surrealista ma in seguito il suo interesse si spostò verso posizioni più vicine al dadaismo. “«Io sapevo allora poco di questo nuovo credo artistico di cui avevo appreso gli elementi durante un breve soggiorno a Parigi (che se ne faceva allora delle grasse risate), soprattutto a Man Ray. Ma non ero molto dicuro di “capire” bene il surrealismo. È certo che il solo movimento che io abbia mai capito bene fu il movimento Dada perché non “significava” nulla, non rivendicava nulla e non prometteva nulla. Era nello stesso tempo Sì e No, la realtà perfetta e assurda, il regno bi-polare. Finchè il surrealismo accettava questo regno bi-polare, potevo considerarmi surrealista...e finchè lasciava penetrare il sogno nel regno dell’arte e nel suo programma, con tutte le possibilità, gli inconvenienti e le assurdità dell’imprevisto, accettavo volentieri l’etichetta surrealista. [...] In realtà, Hans Richter, come Man Ray e Marcel Duchamp, realizza «l’unione tra dadaismo e surrealismo», per usare l’espressione di Ado Kyrou”. In Jean Mitry, *op. cit.*, pag. 143 e 146.

<sup>90</sup> “Hindemith era un grande ammiratore di *Felix il gatto* e scrisse una partitura intitolata *Felix al circo*”. In Esther Leslie, *Hollywood flatlands. Animation, critical theory, and avant-garde*, Verso ed., London-New York, 2004, pag. 45.

<sup>91</sup> In R. Bruce Elder, *Harmony and Dissent: Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century* (Film and Media Studies), Wilfrid Laurier University Press, Waterloo (Canada), 2010, pag. 193

<sup>92</sup> In Jean Mitry, *op. cit.*, pag. 145.

<sup>93</sup> Ipotesi suggeritami da Gianni Rondolino in una conversazione privata nel dicembre del 2013.

<sup>94</sup> In Peter Bogdanovich, *op. cit.*, pag. 74.

<sup>95</sup> Andato in scena a New York tra il 14 aprile e il 20 giugno del 1936 presso il New Lafayette Theatre è stata una delle vette più alte raggiunte dal teatro welliesiano. Interpretato esclusivamente da attori di colore e prodotto con i finanziamenti elargiti dal Federal Theatre Project, divenne un caso clamoroso e produsse un tutto esaurito per tutte le repliche con file chilometriche al di fuori del teatro, ubicato presso il quartiere nero di Harlem. Per la consultazione della documentazione relativa allo spettacolo, invito il lettore a visionare tutto il materiale conservato digitalmente dal Congresso degli Stati Uniti e consultabile seguendo questo link: <http://memory.loc.gov/ammem/fedtp/ftmb1.html>

<sup>96</sup> Sono molti i siti che permettono di visionare il breve filmato, di circa 4 minuti. Ho scelto quello più istituzionale, conservato sul sito della *National Film Preservation Foundation* e visionabile seguendo questo link: <http://www.filmpreservation.org/preserved-films/screening-room/vooodoo-macbeth>

<sup>97</sup> Il Maestro Antonio Coppola, storico pianista de Le Giornate del Cinema Muto di Pordenone, ha eseguito le musiche di accompagnamento dal vivo per la proiezione milanese di *Too much Johnson*. “Antonio Coppola è acclamato ospite in tutto il Mondo di Festival Cinematografici, Rassegne e Retrospective sia come musicista sia come membro di giurie nonchè invitato da numerose cineteche e università come consulente sulle ricerche e restauri di colonne sonore originali e come relatore e insegnante per conferenze e stages sulla tecnica di improvvisazione e composizione di colonne sonore per il Cinema Muto”: tratto dalla biografia di Antonio Coppola presente sul suo sito personale. <http://www.antoniocoppola.eu/index.php?cont=bio>

<sup>98</sup> Considerazioni espresse, tramite una mail inviata al gruppo di lavoro di Formacinema il 24 aprile 2014, pochi giorni prima della proiezione presso il cinema Anteo di Milano.

<sup>99</sup> “Non potevano accettarlo. Era come *Hellzapoppin*, anni prima della sua uscita” (They couldn't accept it. It was like *Hellzapoppin*, years ahead of its time). In Frank Brady, *op. cit.*

<sup>100</sup> In Guido Aristarco, “Germaine Dulac e Hans Richter”, *Bianco e Nero, Quaderni mensili del centro sperimentale di cinematografia*, Roma, Anno X, nr 1, gennaio 1949, pag. 23-31. La citazione è alle pagine 29 e 30.

<sup>101</sup> Ad onor del vero, sarebbe più corretto basare il ragionamento sulla sceneggiatura scritta dallo stesso Welles. Sfortunatamente, però, “nessuna versione completa dello script finale del Mercury Theatre per *Too Much Johnson* sembra sia sopravvissuta, ma può essere ricostruita attraverso alcune bozze conservate”, in *Too Much Johnson—About the Mercury Theatre Production* by Scott Simmon, nota 1 a pagina 1, consultabile in [http://www.filmpreservation.org/userfiles/image/PDFs/TMJ\\_AboutTheMercuryTheatreProduction.pdf](http://www.filmpreservation.org/userfiles/image/PDFs/TMJ_AboutTheMercuryTheatreProduction.pdf)

<sup>102</sup> La scena che intendo analizzare inizia con la parata delle suffragette e termina con il ritorno di Leon e Augustus sui tetti di New York. È visionabile con queste coordinate: da 36' e 51'' a 39' 44''.

<sup>103</sup> *Olympia o della modernità di un capolavoro*, <http://www.formacinema.it/obraz-on-line/rocketlauncher/leni-riefenstahl/218-olympia-1938-o-della-modernita-di-un-capolavoro>

<sup>104</sup> *Olympia: Fest der Völker; Olympia: Fest der Schönheit (Olympia; Apoteosi di Olympia*, Ger., B/N, 217', 1938)

<sup>105</sup> “Secondo me, è un talento spaventoso. Non *La passione di Giovanna d'Arco*, quello non mi piace, ma i cosiddetti film noiosi di Dreyer sono quelli che amo”. In Peter Bogdanovich, *op. cit.*, pag. 171.

<sup>106</sup> E sembra proprio di sentire Welles che impersonando Kane risponde così ad un giornalista: “Sono sempre lieto di tornare, giovanotto. Sono un americano. Soprattutto un americano”.

<sup>107</sup> Cherchi Usai, durante la prima mondiale di Pordenone, dichiara, a proposito di questa ripresa: “Queste scene sono state girate nell'ormai scomparsa Marie Curie Avenue”. La strada si trovava nell'East Side Manhattan.

<sup>108</sup> Il film ha avuto diverse edizioni che via via si sono allungate con il passare del tempo per il riconoscimento sempre più ampio del talento indiscusso di Welles. L'edizione originale, quella per intenderci con la musica di Henry Mancini nei titoli di testa, durava 95 minuti. Nel 1976 venne scoperta una versione alternativa, di cui per altro parla James

---

Naremore in *Orson Welles. Ovvero la magia del cinema*, Marsilio, Venezia, 2004, a pagina 209. Nel 1998, per il cinquantenario dell'uscita del film, uscì una versione restaurata in cui venne ripreso il montaggio voluto dallo stesso Welles: io vidi in originale con sottotitoli in italiano proprio questa versione al cinema Anteo di Milano. A questa edizione partecipò anche Ciro Giorgini, la Cineteca di Bologna e la figlia dello stesso regista Beatrice Welles.

<sup>109</sup> Attore, regista e scrittore inglese diventato famoso, a livello planetario, per l'interpretazione del poeta omosessuale e pieno di humor in *Quattro matrimoni e un funerale (Four Weddings and a Funeral, UK, col., 117', 1994)*. Per gli studiosi di Welles, invece, è considerato uno dei maggior esperti mondiali soprattutto per la sua mastodontica biografia *The Road to Xanadu*.

<sup>110</sup> Dave Kehr, *op. cit.*

<sup>111</sup> Lo scatolone contenente la copia pordenonese, infatti, pur essendo stato "notato" nel 2004 è stata identificato solo quattro anni più tardi, nell'estate 2008. In Paolo Cherchi Usai, *op. cit.*, pag. 6-7.