

ALESSANDRO STUDER

ORSON WELLES: I FETICCI DEL CAPITALE NEL LABIRINTO DELLA COSCIENZA

SOMMARIO

PARTE PRIMA (METROPOLIS N. 1 OTTOBRE 1977)

- | | |
|---|---------------|
| 1. Introduzione | pag. 2 |
| 2. Alcune questioni di metodo | “ 4 |
| 3. Al di là del bene e del male (Citizen Kane, L’infernale Quinlan, Mr. Arkadin) | “ 7 |

PARTE SECONDA (METROPOLIS N. 3 MAGGIO 1979)

- | | |
|--|-------------|
| 4. Citizen Kane o dell’immortalità | “ 18 |
| 5. La questione “Ambersons” | “ 25 |
| 6. La signora di Shanghai: feticismo del diritto e potere | “ 28 |
| 7. Il capolavoro della maturità: Il Processo | “ 30 |
| 8. Dialogo a distanza tra due superpotenze: Ejzenstejn e Welles | “ 35 |
| 9. Conclusioni in breve | “ 38 |



fig. 1 Welles on March 1, 1937 (age 21), photo by Carl Van Vechten (Wikipedia)

ALESSANDRO STUDER

ORSON WELLES: I FETICCI DEL CAPITALE NEL LABIRINTO DELLA COSCIENZA

PARTE PRIMA

1. Introduzione

Non è facile atterrare sul pianeta Welles. Si ha sempre l'impressione di essere sul punto di mettere i piedi sopra, ma, come in certe storie di fantascienza, ci si ritrova sempre da tutt'altra parte, in una quarta, quinta, sesta dimensione. Eppure anche questa storia della sua diabolica capacità di far disperdere le tracce, creando a catena false piste, è essa stessa una falsa pista e ci pare di poter dire che chi l'ha imboccata, consapevolmente ha accettato questa comoda trappola per pigrizia o per non dover riconoscere che Welles è un problema troppo grosso per lasciarlo nelle mani dei critici "professionali". Non è intenzione nostra risolvere il problema della corretta interpretazione dell'opera wellesiana, né tantomeno dimostrare quanto Welles sia al di fuori degli schemi dei critici tradizionali (che si rifanno grosso modo alle teoriche del cinema) che, come ha detto Fofi¹, lo hanno sempre preso sottogamba. Ma Welles, come vedremo, è anche al di fuori degli schemi della nuova generazione di semiologi forzati, che non sopportano la "politique des auteurs" e credono nel "cinema" come in qualcosa di strutturalmente autonomo (in un quadro metodologico di tipo *metastorico*). Il problema che qui vogliamo proporre è quello di chi da sempre si interessa di questioni "astratte" (la filosofia, la storia passata, in attesa che il marxismo cominci a interessarsi di quella presente), da sempre ha una concezione militante della vita quotidiana e però da sempre si interessa, con passione "immaginaria", al cinema; del cinema come riproduzione fotocinetica e fantastica della realtà (e magari anche di quello che c'è dietro). Il problema qual è? E' semplicemente che chi si trova di fronte a casi del tipo Orson Welles, per capirne fino in fondo il suo significato anche, perché no?, storico, non trova soddisfazione alcuna nel seguire le ginnastiche linguistiche dei critici addetti ai lavori che ci spiegano le bellezze nascoste delle sequenze migliori e ci sciorinano complicate alchimie semiologiche su immagini particolari, ma non sono in grado di fornirci un quadro d'insieme né di rispondere alle semplici domande che più ci interessano: chi è Orson Welles? Che cosa, al fondo, ha voluto comunicarci? E soprattutto: occuparsene soddisfa soltanto questioni di gusto personale oppure aiuta a mettere in chiaro problemi di fondo dell'epoca che stiamo vivendo? Onestamente bisogna dire che, a questo discorso pessimistico sulla critica cinematografica, esiste un'eccezione ed è costituita da André Bazin che come è noto ci ha lasciato un'incompleta opera monografica su Welles², ma molto efficace e, anche se piuttosto distante dal discorso che intendiamo fare, su alcune questioni di fondo chiara e risolutiva, comunque da tenere ben presente per il suo carattere analitico e per la sua profonda onestà (di andare avanti anche quando lo stesso percorso dell'analisi porta a conclusioni che contraddicono palesemente le sue tesi di fondo).

L'idea che ci ha spinto ad affrontare il regista più ostico della storia del cinema è originato dal fatto, storicamente determinato, che certi nodi specifici, diventati a un certo punto senza possibilità di

1

soluzione, vengono risolti quasi sempre da estranei alla disciplina specifica: come in molti western classici è l'arrivo di un misterioso e sconosciuto straniero a risolvere i problemi di una contrada che gli abitanti della stessa, pur avendoli ben presenti, non riescono neanche a tentarne una soluzione: citiamo come esempio significativo lo splendido *Decisione al tramonto* di Bud Boetticher³. In breve per capire Orson Welles occorre un intervento di non addetti ai lavori, di misteriosi stranieri venuti da lontano (ma non da un altro pianeta).

Il problema Welles comunque sia non è semplice, perché quando si entra nell'ambito delle forme "estetiche" la dimensione del *gusto* crea *sempre* qualche ostacolo in più, senza dimenticare che nell'ambito specifico del cinema siamo ancora lontani dal poter disporre di tecniche di critica codificate e universalmente accettate⁴, anzi è del tutto evidente che particolarmente nel caso di Welles dopo un periodo di sottovalutazione abbiamo oggi una generale tendenza contraria, che però non ha complessivamente migliorato la situazione, al contrario ha aumentato la difficoltà di arrivare ad una qualche conclusione. Uno dei punti più ostici da sciogliere è la caratteristica atmosfera di polemiche, di misteri e di attese spasmodiche che accompagna ogni film di Welles è 'ormai in generale tutta la sua opera. L'esempio più famoso: *Citizen Kane*. Eric Von Stroheim, subito dopo l'uscita del film, scrisse un articolo⁵ dove si soffermava con una certa enfasi sulla celebre "cagnara" organizzata da Louella Parsons per denunciare il terrore di W.R. Hearst di fronte al *Kane* (e gli ostacoli di ogni genere creati apposta per impedire l'uscita del film) che è evidentemente la sua immagine sputata. Dice Von Stroheim che non ci si può sottrarre al sospetto che tutto questo faccia parte di un'abilissima campagna pubblicitaria indirettamente e molto abilmente causata dal "cittadino Welles" che sarebbe, oltre che il più grande regista, anche il più abile "advertising man" d'America. Questa osservazione del maestro del cinema, Von Stroheim (che tra l'altro concludeva con l'invito; "Pieni poteri a Welles!"), si è rivelata particolarmente profetica, perché il diabolico Orson, quasi sistematicamente, ha creato intorno ad ogni suo film un'atmosfera artificiosa di mistero, di congiura, di ricatti e di persecuzioni, in ciò ovviamente "aiutato" da produttori imbecilli, attori capricciosi e collaboratori di origine indefinita, e dagli stessi destini e disavventure dei suoi films⁶. La prima cosa da fare è superare decisamente questa cortina fumogena del pianeta WeUes per potersi atterrare sopra e cominciare finalmente l'esplorazione: tuttavia essa, puro separata logicamente nel corso dell'analisi, va tenuta nel dovuto conto perché fa parte del suo apparato espressivo e del suo essere parte della dimensione cinema (che è dimensione complessa, industriale, pubblicitaria ecc., *altra* rispetto alle forme di espressione classiche, *precapitalistiche*. Dunque, tenuti in parentesi questi apparati ideologici che lo stesso autore ha creato parallelamente alle sue

³ USA 1957 con Randolph Scott che interpreta un reduce della guerra di Secessione che torna al suo villaggio per vendicarsi nei confronti di un boss locale che gli ha ucciso la moglie. Non è un western di azione. Si potrebbe definire un western psicologico. Tutta una comunità entra in crisi e scopre verità evidenti che rifiutava di vedere per le sole poche mosse che il protagonista compie per vendicarsi. Non ci sono sparatorie alla fine ma presa di coscienza collettiva cialista in western di serie B è ormai da inserire tra i

grandi del Western classico. (nota aggiunta)

⁴ Nel n. 3, 1975 di "Cinema e Cinema", dedicato a Welles, di cui teniamo ampiamente conto, è presente (pp. 103-04). Vedi l'interessante recensione del testo di T. Maldonado, *Avanguardia e razionalità* 1974 Einaudi, che ha un capitolo inedito, intitolato "Montaggio filmico e retorica", che discute questo problema, ancora irrisolto.

⁵ Riportato in *Il cinema secondo Orson Welles*, a cura di Paolo Mereghetti, testo collettivo di interventi editi e inediti, ed. del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani, per la rassegna Welles organizzata nel maggio scorso all'Obraz Milano e poi riproposta in altre città.

⁶ Tanto per avere un'idea di quanto diciamo, sentite come Welles spiega la "nascita" della *Signora di Shanghai*: "... ci volevano 50.000 dollari. Senza questi soldi non potevamo fare la prima (sta parlando dello spettacolo teatrale 'Il giro del mondo in 80 giorni', n.d.r.). A quell'epoca ero già separato da Rita, non ci parlavamo neanche. Non avevo intenzione di fare un film con lei. Da Boston ho chiesto una comunicazione con Harry Cohn, allora direttore della Columbia, che si trovava a Hollywood e gli ho detto: 'Ho una storia straordinaria per voi se m'inviata per telegramma entro un'ora 50.000, in acconto sul contratto che fumerò per realizzarla'. Cohn chiede: 'Quale storia?'. Stavo telefonando dal botteghino del teatro; accanto c'era una mensola con dei libri tascabili, e io gli ho dato il titolo di uno di questi: 'Lady from Shanghai'. Gli ho detto: 'Compra il romanzo ed io farò il film'. Un'ora dopo abbiamo ricevuto i soldi." Da un'intervista a Welles (in "Cahiers du Cinema", n. 165, avril 1965), tradotta da Giovanni M. Rossi, inserita nel quaderno ciclostilato in occasione del Convegno Internazionale sull'opera di O. Welles tenutosi a Fiesole dal 5 al 7 luglio 1974.

opere, inquadrando con l'occhio critico (nel senso kantiano originario della "*krisis*", del separare, del dividere: il sacro dal profano; e a noi interessa il profano) i films, il cinema, la sua dimensione foto dinamica, il suo essere prodotto immaginario. Un'ultima questione preliminare. A proposito di Welles si è parlato molto di Labirinto, anzi, da Borges⁷ in poi nessuno se l'è sentita di ignorare questo aspetto, e qui non solo non sarà ignorato ma sarà messo al centro dell'analisi, con il preciso scopo però di trovare quella *strada principe e unica* che porta al *centro* del Labirinto⁸ dove troveremo certo Welles finalmente allo scoperto ma anche il massimo grado di coscienza e di consapevolezza "visiva" della "pochezza" dell'essenza storica di quelli che Marx (particolarmente nel III vol. del *Capitale*) ha chiamato *funzionari del capitale*. Il Labirinto se è tale non può essere senza centro (tanto più se è un labirinto coscienziale) ed è sempre percorribile in una sola strada: chi non imbocca quella giusta, può percorrerne cento altre senza mai arrivare al Minotauro; sarà fortunato perchè la mitica bestia-uomo non lo divorerà, ma certamente finirà per impazzire.

2. Alcune questioni di metodo

Prima questione. Welles è il massimo esponente di una concezione del cinema che si contrappone al realismo (particolarmente quello classico sovietico) inteso come riproduzione descrittiva (talvolta epica), naturalistica di fatti e problemi reali, storicamente dati. *Questo è un falso problema*; ma proprio per questo, corretto nel giusto senso, ci porta a una riformulazione esatta (e non volgare) dello stesso problema. In una dimensione storico-sociale di tipo capitalistico, nella sua fase di socializzazione spinta, Welles ha tentato di rendere in immagini foto dinamiche gli innumerevoli meandri, gli allucinanti incubi, le orride manifestazioni del desiderio inconscio; nonché i prodotti concreti, gli escrementi e le brutture carnose della coscienza capitalistica, della coscienza, per la precisione, del grande funzionario capitalistico, del grande servo, del grande maggiordomo, di quella casa dove domina incontrastato il denaro come capitale, dove si manifestano in tutta la loro fantasmagoria le articolazioni labirintiche della coscienza alienata (e totalmente cosificata, ma pur sempre coscienza) di questi grandi "fantocci" del capitale moderno⁹. Welles ha profondamente introiettato questa miriade di feticci del capitale, fino a provare un profondo senso di compassione e di simpatia nei confronti di questi uomini-fantoccio ai quali in fondo, come vedremo, riconosce una umanità. In poche parole, *Welles è colpevole*, fa parte dell'apparato capitalistico, spiega sin nei dettagli più nascosti l'anima sporca del funzionario del capitale e alla fine si propone come suo *consigliere speciale*, come suo confessore, come stregone, esorcista e profeta ufficiale. Ma inutilmente perchè i suoi trucchi, i suoi esorcismi puntano direttamente e tecnicamente alla sollecitazione visiva dell'intelligenza dello spettatore, alla sua emancipazione



Figura 1: Orson sul set di *Citizen Kane*

⁷ Riprodotto da Mereghetti nel testo cit.; Borges si riferisce esclusivamente al *Kane* (l'art., brevissimo, è del 1945).

⁸ Chi conosce il ciclo della Jungla di E. Salgari, sa che ogni labirinto ha una sua unica via percorribile; non solo, ma anche che a ogni svolta (con molteplici vie), in basso sul muro, sotto lo strato di muschio, sono segnati gli ideogrammi che, per chi li sa decifrare, indicano la via giusta. Salgari, come è noto, non è mai stato in India, ma ha letteralmente divorato l'Enciclopedia Britannica.

⁹ Un tono simile usa Marx nel famigerato cap. 48 del III vol. del *Capitale* (*La formula trinitaria*), particolarmente a proposito di quel fenomeno storico che porta alla "personificazione delle cose" e alla cosificazione delle persone. Nella fase di sviluppo del capitale che porta al costituirsi del "capitale sociale" i capitalisti perdono ogni possibilità decisionale, è il denaro in quanto capitale che a questo punto, *oggettivamente*, prende tutte le decisioni sul suo sviluppo.

culturale. Le tecniche wellesiane, oltre che tutta la parte discorsiva della sua opera, tendono a iniettare nella coscienza dello spettatore-massa enormi blocchi di consapevolezza, sulla possibilità di migliorare il sistema, sulla necessità di valorizzare anche tutto ciò che c'è di *negativo* nella società capitalistica: il negativo, il male, in quanto fatto umano (ma anche in quanto dura necessità esistenziale del servo del capitale) deve essere inserito a pieno titolo in una nuova concezione del sistema in cui viviamo, senza false vergogne, senza inutili facciate di perbenismo; per un capitalismo dal volto umano storicamente ancora valido o comunque come ottima alternativa alla tanto temuta utopia socialista. Ma appunto questa è l'utopia capitalistica, che non ha mai interessato l'apparato capitalistico, ma che invece dovrebbe interessare molto chi è, diciamo, dall'altra parte perché qui siamo di fronte alle aspirazioni profonde di questi mostruosi protagonisti del nostro tempo visti attraverso una enorme lente di ingrandimento e deformante. In un certo senso Orson Welles in America occupa lo stesso posto che Ejzenstejn ha occupato in Unione Sovietica, negli anni '20 e '30: parla al "sistema" e ne è profondamente implicato (fin nel profondo della propria coscienza) al punto che poi paga, con gli interessi, le proprie illusioni sulla perfettibilità del sistema stesso. Ci sembra che si possa documentare questo parallelismo con Ejzenstejn, non solo a livello di collocazione storico-culturale ma anche come concezione del cinema, anzi siamo convinti che Welles ne è perfettamente consapevole: questo aspetto lo riprenderemo più avanti.

Per chiarire ancora meglio la questione che stiamo qui discutendo il "realismo" di Welles, dobbiamo insistere con i paralleli, con i paragoni, e questa volta bisogna uscire dallo specifico filrnico, per andare in una altra dimensione, molto lontana da quella abituale dei cinefili. In breve Orson Welles occupa, nel cinema, lo stesso ruolo che John M. Keynes ha svolto nel campo della teoria economica (e non solo, perché si sa che Roosevelt e la pratica del New Deal senza Keynes non si spiegano). Keynes ha lottato, dal punto di vista capitalistico, contro la grettezza idiota del singolo capitalista, contro il suo cieco rifiuto a muoversi dal modesto ritmo di sviluppo conquistato, contro il suo rifiuto a guardare dentro i problemi del capitale in generale; Keynes ha capito una cosa fondamentale: che il feticismo del capitale, messosi in moto con quella sorta di superpotenziamento del profitto (in offesa al principio della valorizzazione produttiva del capitale, e la crisi del '29 è estremamente significativa a questo proposito), può portare alla catastrofe se non si inventano almeno delle leve di prudente controllo. Vogliamo precisare: Welles non esprime, a mo' di rispecchia merito (in senso lukacsiano deterioro) il keynesismo; potrebbe anche, ma qui la cosa non ci interessa. E' un parallelo, non specifico, che ci serve a capire che come Keynes ha rappresentato un autentico shock per gli economisti e i politici perché ha fatto vedere loro che la teoria economica e la pratica politica avevano ancora molte cose da scoprire e da imparare, così Welles ha dimostrato a Hollywood che il cinema era ancora molto lontano dall'aver esaurito tutte le sue possibilità espressive. E come Keynes, in America, ha dovuto ingoiare varie pillole amare perché le esigenze del dollaro vanno molto al di là o al di qua) della riflessione distaccata del grande teorico, così Welles con i suoi splendidi accorgimenti "ottici" ha cozzato con i principi della produzione hollywoodiana di massa che offrono in modo molto più redditizio uno spettacolo tecnicamente valido (cioè prendendo dallo stesso Welles certe trovate non troppo dispendiose e adeguatamente mistificate) ma che non 'costringa a pensare e a riflettere, sia pure dal punto di vista capitalistico.

Dunque sembra logico ' concludere che, nella società in cui viviamo, la società capitalistica del consumo di massa e del consumo sociale, fare del realismo non significa fare del "naturalismo", fare del "verismo" (perché, nella società capitalistica, si riprodurrebbe la, realtà apparente e mistificata della condizione "civile") ma significa fare quello che ha sempre fatto Welles, magari non necessariamente nella direzione da lui proposta, tanto è vero (e qui ritorna in mente Keynes) che qualcuno ha notato che dopo Welles tutto il cinema è sempre un po' wellesiano. E proprio perché, nel cinema degli ultimi trenta anni, alcuni grandi registi hanno capito queste cose (basti pensare a Buñuel e a Godard) si tratterà di vedere che tipo di "realismo" è quello di Welles.

Seconda questione. Welles ha, tra le altre cose, inserito il cinema nella grande "querelle" tra forma e contenuto, tra formalisti e contenutisti: oggi molto duramente riproposta dalla ondata semiologica, che per contenuto ammette solo quello intrinseco all'immagine e rifiuta qualsiasi altro tipo di rimando o riferimento. Bazin, con le sue analisi su tutto ciò che c'è al di là e al di qua del montaggio, è stato il primo ad attirare l'attenzione su questo problema ma, in verità, con molta prudenza ed equilibrio, tanto è vero che oggi è messo "al palo" e infilzato come S. Sebastiano dai suoi stessi "figli"¹⁰. E' una questione comunque molto complessa questa, di quasi impossibile soluzione: salvo il fatto che oggi più nessuno ha il coraggio di difendere il punto di vista del contenutismo o peggio ancora del lukacsismo all'italiana, ormai scomparso da lunga pezza. E in effetti non è questa la questione: la questione è il rifiuto da parte dei semiologi di inserire l'analisi filologica dell'oggetto "estetico" in un quadro storico determinato, sia in riferimento alla collocazione espressiva dell'opera di un determinato autore, in rapporto alla sua consapevolezza di certi nodi storici a lui contemporanei (si tratta di verificare *quanto* e *come* sia esplicitata al livello del *segno* specifico della forma usata), sia in riferimento alla collocazione dell'oggetto, in sé e per sé¹¹, come simbolo (gnoseologico, conoscitivo-intuitivo) di un'epoca o di *valori* della stessa e non solo come sistema di segni di alta (o bassa) qualità semantica (la cui verifica esterna, che non si può evitare, la si va poi a cercare *nell'immaginario* dello spettatore-massa: problema che non rifiutiamo, ma che ci sembra estremamente riduttivo e limitativo rispetto alle possibilità enormi che il segno estetico ha come fatto *culturale*, sul piano della intuizione profonda di nodi logico-storici). In poche parole, ci rendiamo conto che partendo da un punto di vista di tipo "sincronico" è praticamente impossibile arrivare ad una visione "diacronica" del problema¹². Al contrario, il problema, se capovolto, non presenta le stesse difficoltà: infatti la massima teoria diacronica a nostra conoscenza e cioè quella di Della Volpe, proprio partendo da questo suo *iatu*s ha estremo bisogno dell'analisi sincronica, della linguistica, della semiologia, tutte verifiche che possono mettere in discussione l'ipotesi *astratta* iniziale e possono naturalmente confermarla, ampliarla, approfondirla. La dellavolpiana critica del gusto è teoria anticontenutista e anti-lukacsiana per eccellenza (e non per rabbia)¹³; partendo dalle indicazioni logiche e metodologiche di Marx, che aveva gusti molto lontani da quelli di Zdanov, arriva essa a intendere che la questione di fondo dell'"arte" è proprio il *segno*, che ha un carattere *polisenso*, al contrario del linguaggio scientifico che ha invece un carattere uni-senso: ma tutti e due rimandano ai nodi logico-storici, che particolarmente nella società in cui viviamo sono sempre presenti in tutte le manifestazioni dell'esistenza; è questa la società totalizzante per antonomasia, in essa *tout se tient*, come diceva Colletti ... qualche secolo fa. Ma qui dobbiamo parlare di Welles e pur dovendo ricordare che appunto la sua opera ha portato alle estreme conseguenze la questione qui proposta, facciamo soltanto notare che l'analisi presenterà un andamento un po' ondulatorio tra interventi sulla forma e analisi interpretative di quello che è il senso più profondo dell'opera wellesiana. Comunque avvertiamo che è nostra intenzione proporre un confronto, sulle pagine di questa rivista, aspramente critico tra *La critica del gusto* di Galvano Della Volpe (testo che riteniamo, in parte obsoleto e comunque largamente da correggere e integrare) e le opere più significative dell'ispiratore dell'attuale ondata di semiologia del cinema: Christian Metz¹⁴.

¹⁰ Cfr. l'art. di Giovanna Grignaffini nel citato n. di "Cinema e Cinema".

¹¹ Come nel caso, poniamo, di *Casablanca* o di *Lawrence d'Arabia*, opere non certo d'autore, anche se firmate da registi di un certo rilievo come, rispettivamente, M. Curtiz e D. Lean.

¹² Faccio qui riferimento a De Saussure, al suo *Corso di linguistica generale* (che è del 1916), ed. a cura di Tullio De Mauro, Laterza 1967. Anche se forse oggi è considerato superato dalla linguistica posteriore (ma ancora molto venerato), questo testo pone molto chiaramente il problema (cfr. in particolare il cap. II).

¹³ E non va dimenticato il fatto che Della Volpe, è stato di gran lunga il primo a proporre all'attenzione della cultura italiana l'importanza delle ricerche di De Saussure e di Hjelmslev (nella *Critica del gusto* appunto), con ciò meritandosi il titolo (da parte di N. Badaloni) di ispiratore di un presunto marxismo strutturalista' (sic).

¹⁴ Ci riferiamo ai due testi pubblicati in italiano: *Semiologia del cinema* Garzanti 1972 e *La significazione nel cinema* Bompiani 1975.

Terza questione. 'La questione centrale è, come si sa, la questione del *rapporto* o *alternativa* tra lo strumento espressivo *montaggio* e quello che Bazin ritiene essere la più importante invenzione di Welles, cioè il *piano-sequenza* (e il connesso uso e scoperta di obiettivi speciali, grandangolari, ecc.)... siamo dell'opinione che lo sviluppo di tutti gli accorgimenti tecnici più raffinati non siano in contrasto con il *montaggio* che rimane lo strumento primario, espressivo e *specifico* del mezzo "artistico" *cinema*. Ci sembra di poter affermare che Orson Welles è pienamente d'accordo con noi, e ciò risulta in modo indubitabile dalla prima delle interviste che André Bazin ha messo in appendice alla sua monografia su Welles .. particolarmente alle pp. 137-38-39 dove, al tentativo di Bazin di contrapporre il piano-sequenza al montaggio, Welles risponde molto seccamente arrivando a precisare persino di non vedere nessuna incompatibilità tra il suo modo di concepire il cinema e la scuola classica sovietica ... " **Questo era quanto affermavo, su questa annosa questione, nella presentazione alla rassegna Welles, organizzata all'OBRAZ nel maggio scorso.** Qui dobbiamo soltanto aggiungere che le osservazioni di Bazin sul montaggio sono tutt'altro che da sottovalutare¹⁵, perché anche qui non si può essere dogmaticamente legati a dei principi espressivi rigidi. Il problema però è che ogni regista sa, come Welles, che soltanto in sede di montaggio si decide definitivamente sull'assetto espressivo filmico: e ci può essere, per quanto ci riguarda, anche attualmente un grande cinema contemporaneo che riduca al minimo questo aspetto (come nel caso, per es., di C.T. Dreyer), ma anche questo minimo, pur essendo meno appariscente, è decisivo¹⁶.

3. AL DI LA' DEL BENE E DEL MALE (*Citizen Kane, L'infernale Quinlan, Mr. Arkadin*)

Come tutti i grandi autori, anche Welles ha delle "idee" fisse e ossessive che ripercorrono sistematicamente tutti i momenti del suo lavoro di ricerca nel campo dell'"immaginario" cinematografico. Welles è tutto dentro la coscienza del capitale, come (per primo) Fofi ha fatto giustamente notare, ma si tratta, alla fine, di vedere a fondo cosa c'è dentro questa dimensione coscienziale o almeno che cosa di questa dimensione i film di Welles ci fanno vedere. Prendiamo in esame quella che è la sequenza fondamentale del capolavoro wellesiano, *Citizen Kane*. Si tratta del più bel piano-sequenza di tutta la storia del cinema: è la sequenza della "compravendita" (in pratica) del piccolo Charles F. Kane da parte di Mr. Thatcher con l'assenso della madre e il brontolio del padre: il tutto inserito in unica stupenda inquadratura-sequenza, dove, come in un contrappunto musicale classico, vediamo tre livelli di azione; quella della firma del contratto di appannaggio annuale alla madre (che gestisce una ricca miniera per conto del figlio, che Mr. Thatcher, a nome di una grossa banca, vuole educare ad hoc in collegi di lusso); quella del brontolio del padre che impotente disapprova; quella infine del povero bambino ignaro, che gioca con un pupazzo di neve fuori e che è inquadrato dalla finestra come in fondo a un cannocchiale rovesciato, tramite una profondità di campo che ha dello straordinario¹⁷. E' la sequenza fondamentale perché è quella che spiega tutto il film, è la sequenza-chiave. Assistiamo ad un atto di tremenda

¹⁵Cfr. l'art. "Montaggio proibito", inserito da A. Aprà nell'antologia di scritti baziniani intitolata *Che cos'è il cinema* Garzanti 1973.

¹⁶Un discorso troppo complicato, da rinviare ad altro momento, riguarda i vari modi di concepire il montaggio, soprattutto nei grandi autori. Dobbiamo, per ora, soltanto registrare un'interessante informazione data in una recentissima intervista (ad Aldo Tassone, in "La Repubblica" del 9.8.77) da Luis Buñuel, Egli, tra l'altro, ha detto che in genere dedica al montaggio pochissimo tempo, perché, di solito, il film ce l'ha "già tutto montato in testa" e "le riprese sono un incidente necessario". Questa è una concezione classica (equilibrata dalla dichiarazione successiva di odio per la precisione). Welles ha sempre avuto bisogno di lunghissimo tempo per il montaggio, evidentemente perché, per lui, le riprese sono tutt'altro che un incidente necessario. on si tratta ovviamente di stabilire qual è la concezione giusta, ma di capire che cosa comportano sul piano semantico le differenti concezioni.

¹⁷ Meglio di me, ha descritto filologicamente questa sequenza Giovanna Grignaffini nell'art. cito L'interpretazione, diciamo di tipo semiologico, non ci può certo soddisfare.



disumanazione di un bambino che vuole giocare con il suo pupazzo di neve e con la sua slitta. (705.1 Tm) di tutta la storia fino alla fine, che nel film è anche l'unico tratto di umana individualità), quando in punto di morte sarà la sua ultima parola (rosebuds pr.: rossbad)

tenta di plasmare la propria vita, invano continua a proclamare la sua potenza e il suo nome e invano impone i suoi capricci agli altri, illudendosi di dimostrare con ciò la sua soggettività, al di là del suo essere funzione del capitale. Ma dall'interno dei meandri labirintici di questo personaggio (che riprenderemo più avanti), Welles nel seguito della sua elaborazione filmica svilupperà temi e figure che gli sono più specificamente congeniali, perché qui al fondo rimane quello spirito rooseveltiano che è l'elemento fondante della sua formazione politica e civile, nonché della sua esperienza teatrale durante gli anni '30¹⁹: *Citizen Kane*, pur essendo capolavoro e tappa fondamentale della storia del cinema, è un'opera in un certo senso datata come splendido risultato della cultura radicale americana cresciuta sotto Roosevelt. Come è noto Welles sviluppa poi un particolare interesse per personaggi irrevocabilmente negativi e spesso anche repellenti; quasi sempre è lui stesso a interpretarli in modo eccezionale. In una famosa intervista raccolta da Bazin, egli dice che odia questi personaggi e che fa sue le convinzioni del personaggio positivo (che è sempre presente), ma che nei "cattivi" egli non può non apprezzare quel tanto di umanità che essi posseggono²⁰. Bazin ha analizzato molto bene questo aspetto e al suo testo rimandiamo²¹. Però questo discorso, adeguatamente approfondito, può aiutare a chiarire meglio quel viaggio di Welles (con la macchina da presa) all'interno della coscienza del grande capitale, che è poi l'elemento più interessante del suo cinema. È stato notato che nei maggiori film wellesiani dominano delle coppie di personaggi che si contrappongono violentemente fino ad autodistruggersi o quanto meno a



Figura 3: Kane e Leland

consumarsi nella lotta reciproca, attraverso esperienze traumatiche. Kane e Leland, G. Amberson e E. Morgan, Eisa Bannister e Arthur Bannister, Arkadin e Van Stratten, Quinlan e Vargas fino al Falstaff con il principe Hal (poi Henry IV): questa serie fantasmagorica di personaggi, altamente significativi dal punto di vista della storia della borghesia, propongono in realtà due facce della stessa medaglia, due figure dello stesso soggetto. È in buona sostanza, la proposta filmica della schizofrenia della borghesia, che si appropria del ruolo (che in realtà gli spetta di diritto) di qualificata servitù del capitale assorbendo in sé però tutta la sua sporca storia e tutti i suoi squallidi residui; ed è grandioso come Welles da una parte riesca a "non omettere niente" e dall'altra però a lasciare sempre quella vaga ombra di umanità che in fondo "salva" tutta questa merda. Welles dice (filmicamente): "Ricordatevi che siete la razza più lurida e più sporca di tutta la storia dell'umanità! Confronto al denaro che possedete siete fango e fango tornerete ad essere! Ma tutto questo orrido spettacolo è la vostra immagine umana, è la vostra concreta esistenza, è il vostro umano destino, non vergognatevi: ecce homo!"²². Gli specchi ossessivamente presenti in tutti i suoi film stanno a significare anche questo, anche questo suo

¹⁹ Per i dati biografici rimando al Bazin. Per i rapporti con l'entourage Roosevelt, Welles stesso ha detto, nel 1963: "A me piaceva Adlai Stevenson, un gentiluomo intelligente ed educatissimo: per un democratico vecchio stampo come me, alla Roosevelt del New Deal, era il candidato più logico. Ma ho scommesso sempre su Kennedy: è il giovanotto duro e prammatista di cui abbiamo bisogno ... Il gruppo Kennedy è per me meno interessante - dal lato umano, meno originale, meno stimolante - del gruppo dei tempi di Roosevelt. Ma può darsi dipenda dal fatto che questi li conosco appena, mentre dei primi ero intimo amico" (dichiarazione, riportata da Adelfo Ferrero nel suo intervento su "Cinema e Cinema" cit., da una delle numerose interviste che Welles rilascia in continuazione).

²⁰ È la seconda delle interviste in appendice al testo citato.

²¹ Oltre alle analisi nel testo, Bazin risponde alle controdeduzioni di Welles, su questo problema, (nell'intervista cit.), alla n. 5 di p. 119.

²² Mi riferisco qui all'omonima opera di Nietzsche, sua ultima opera compiuta prima della follia; il sottotitolo è "Come si diventa ciò che si è". *Ecce Homo* è testo fondamentale per capire Nietzsche, e anche come introduzione alla sua complessa e monumentale opera. Per capire di cosa stiamo parlando e che razza di "nazionalista" era poi questo Nietzsche, citiamo un passo significativo fra i tanti che si potrebbero citare: "... Che cosa non ho mai perdonato a Wagner? Che abbia *accondisceso* ai Tedeschi - che sia diventato cittadino dell'Impero germanico. La Germania dovunque arriva, *corrompe* la civiltà. - ... Perché io ero *condannato* ai Tedeschi. Se uno vuole sottrarsi a una pressione

tentativo di mettere il personaggio davanti alla sua immagine, per fargli però vedere (e qui lo spettatore finisce per confondersi nello "squallore" della foto dinamica delle immagini) quanto la sua immagine moltiplicata spesso all'infinito, in un gioco di molti specchi, sia fragile e senza alcuna vitalità, quanto in realtà sia un "fantoccio", una figura di celluloidi, di due 116 sole dimensioni. E, in sostanza, il risultato è che, al di fuori della storia meccanicamente predeterminata, l'unico margine di umanità è la cattiveria, il sordido, lo sporco che è dietro la facciata dei funzionari del capitale (discorso molto vero e ancora molto attuale). Ecco questo rivendicare al male lo stesso valore umano del bene, questo metterli sullo stesso piano e questo elevarsi al di sopra di essi è certo molto nietzschiano. Bazin è stato il primo a fare questa osservazione e Fofi giustamente ha precisato recentemente che a suo parere si tratta più che altro di "...una lettura americana di Darwin, Nietzsche, Spengler; le teorie della lotta. per la vita integrate nella retorica del modo di vita americano ..."²³. Lo stesso Bazin è stato molto prudente sull'argomento e certo qui nessuno vuole sopravvalutare questo aspetto che si accompagna ad altri importanti come quelli di tipo teatrale (particolarmente Shakespeare, ma anche Brecht) e altri continenti del pianeta Welles che vedremo più avanti. I motivi per cui insistiamo sulle ascendenze nietzschiane sono sostanzialmente due: il primo è derivato dal fatto che a conti fatti ci sono indubbiamente molti punti di contatto e siamo d'accordo con Fofi che probabilmente si tratta di contatto mediato (Welles nella seconda intervista si schermisce e dà l'aria di essere anche un po' sorpreso, ma non bisogna troppo fidarsi) soprattutto perchè sono gli americani anni '30 e la relativa cultura ad aver pesato su film come *Citizen Kane* e *The Lady from Shanghai* (che è del 1947).

Il secondo motivo riguarda più propriamente la figura di Friedrich Nietzsche. Non crediamo sia necessario chiarire l'equivoco colossale che ha portato per almeno quattro decenni a far credere all'esistenza di un Nietzsche ideai ago del nazismo *ante litteram*²⁴ tanto più che ormai, alla ricostruzione esatta dei testi nietzschiani, si sta occupando un Istituto della Repubblica Democratica Tedesca, l'Archivio Goethe-Schiller di Weimar (questo lavoro è fatto da due italiani, noti esperti di lingua e filosofia tedesca, Giorgio Colli e Mazzino Montinari). A nostro parere Nietzsche rappresenta il massimo grado di rifiuto,



Figura 4: Quinlan e Vargas di fronte a un indizio sospetto

non marxista, della civiltà borghese ma (in modo rovesciato rispetto a Welles, ma con i stessi risultati) finisce per essere il tentativo più avanzato di elaborare un'*utopia borghese*, un'impossibile emancipazione umana (nel senso dell' Uomo) rispetto alla civiltà del lavoro, ma dal punto di vista di chi l'ha creata (cioè del *Faust* per dirla con Welles), anche se le intenzioni sono buone e diverse. Sotto questo riquadro i films particolarmente significativi sono *La signora di Shanghai*²⁵, il *Quinlan* e *Mr. Arkadin*. Anche se posteriore vediamo dapprima *L'infernale Quinlan* (*Touch of Evil*, 1957). Di questo allucinante film la cosa che rimane fortemente impressa nella memoria dello spettatore è un'immagine confusa e ambigua, anzi due figure confuse e opache che si contrastano nella dinamica delle immagini, che fanno contrasto sullo sfondo di questa pellicola inequivocabilmente ambigua. Sono naturalmente il repellente Hank Quinlan (Orson Welles) e "Mike" Vargas (Charlton Heston): la confusione, che permane dopo aver visto e rivisto il

insopportabile, deve ricorrere allo *haschisch*, Bene, io doveti ricorrere a Wagner. Wagner è il controveleno *par excellence* per tutto ciò che è tedesco ... " (Adelphi 1969, p. 47, pubbl. separata dalle *Opere*). La sorella di Nietzsche ha fatto di tutto per non pubblicare questo testo che è stato edito nel 1908.

²³ In *Il cinema secondo Orson Welles*, cit., p. 14.

²⁴ Abbiamo già dato un eloquente saggio di cosa pensava Nietzsche della Germania. Rimandiamo comunque, per una più esauriente documentazione sulle manipolazioni naziste, autorizzate dalla sorella, al bel saggio (che è del 1937) di Georges Bataille "Nietzsche e i fascisti", pubbl. sul n. 39/40 (dedicato appunto al filosofo-poeta tedesco) de "Il Verri".

²⁵ Siamo d'accordo con Bazin che in questo film si manifesta in modo particolare questa morale nietzschiana di Welles, ma poiché si manifesta oltre a questo ben altro, preferiamo rinviare alla seconda parte l'analisi di questo stupendo film.

film, è dovuta alla scelta volutamente equivoca delle situazioni e dei personaggi, che costringe lo spettatore a un continuo sforzo di intelligenza per tenere testa alla doppiezza delle figure che gli si muovono davanti. Quinlan dovrebbe essere il tipico poliziotto americano, ma ha tutto l'aspetto, il portamento, le abitudini del classico *boss* sudamericano (schiavista e razzista, lurido, "depravato"); Vargas invece è il tipico poliziotto messicano²⁶, con i baffetti e i capelli impomatati, però ha una moglie bionda con tutte le possibili caratteristiche anglosassoni (si chiama Susan ed è interpretata da Janet Leigh), ma soprattutto parla come un classico esponente rooseveltiano (e anticipatamente kennedyano) non ha niente a che vedere, diciamo, con la tipica "elasticità" del pubblico funzionario in una situazione di sottosviluppo civile, accomodante e con la istintiva tendenza a seguire lo "spirito" della legge più che la lettera ... Ecco, pensiamo adesso all'effetto di confusione psicologica che si ha di fronte a questo ammasso di carne e di vizi che è Quinlan e che sta a rappresentare la civiltà americana, che riceve lezioni di democrazia e di civiltà da un atletico poliziotto messicano. Eppure questo lurido porco viene eliminato, deve essere eliminato' con un volgare trucco degno di lui stesso e in fondo Vargas, che è costretto a uscire anche lui dalla correttezza legale, se ne dispiace perché nonostante tutte le prepotenze subite da Quinlan, tra i due si è inavvertitamente stabilito un rapporto affettivo, di odio-amore, quasi del tipo padre-figlio (ma di questo più avanti). Lo stesso Welles ha dichiarato che la memorabile sequenza (di un espressionismo quasi brechtiano) dell'ultimo colloquio tra Quinlan e il suo vice (e anche amico) Menzies, che lo fa confessare, tradendo la sua fiducia, mentre Vargas in mezzo a mucchi di rifiuti con un registratore, si affanna (non visto) a registrare la confessione; dicevamo Welles stesso ha definito simbolica questa sequenza, perché sta a dimostrare che alla fine anche Vargas deve, sporcarsi le mani (il che vuoi dire anche entrare a contatto con la *materia* umana) mentre anche Quinlan sarà costretto per una volta a subire i suoi stessi metodi, diventando però *vittima*. Per di più Welles alla fine ci mette in una pazzesca condizione di estraneazione totale: il personaggio (Sanchez) che Quinlan aveva arrestato con prove false (la famosa sequenza della scatola da scarpe) in realtà è veramente colpevole, senza attenuanti, confessa ampiamente a conferma dell'intuito diabolico di Quinlan. Ma allora, la correttezza legale di Vargas a cosa serve? Lo stato di diritto è un'utopia nella società borghese e ha solo dunque la funzione di costituire delle uguaglianze formali, sotto le quali l'arbitrio del più forte possa tranquillamente agire? Quindi qui Welles inserisce di nuovo un tema che già aveva lucidamente proposto nella *Signora di Shanghai*, quello del feticismo del diritto nella società capitalistica che si connette e si confonde perfettamente al tema della positività del male e della significatività del negativo. Welles riesce in modo eccezionale a trasformare in personaggi filmicamente espressivi concetti storici e problemi astratti e al tempo stesso a trasformare i personaggi e gli attori, adeguandoli umanamente, fisicamente e anche dal punto di vista della stessa interpretazione scenica, alle esigenze di sviluppo storico del problema che attraverso essi (quindi non esplicitamente e non direttamente) ci propone. Dunque lo stato di diritto, l'uguaglianza del diritto, dei diritti di fronte alla legge, feticisticamente offusca, copre la disuguaglianza e i rapporti di potere reali che generano una fascia di individui al di sopra di ogni sospetto, al di sopra di ogni legge (certo Quinlan, ma anche Vargas che crede alla realtà irreale del diritto formale e che serve a questa sporca società per salvare la facciata che deve essere lucida ... e con una moglie bionda e decorativa). *L'infernale Quinlan* è un "giallo" con una struttura molto complessa e infarcito di personaggi minori molto interessanti (si pensi al guardiano notturno del Motel definito da Welles stesso un autentico "Pierrot Lunaire") e quasi sempre volutamente ambigui sempre nel quadro di rapporti offuscati dal bene e dal male, come abbiamo già visto; ma la loro caratterizzazione forte, cinematograficamente parlando, ricorda abbastanza certi capolavori hollywoodiani degli anni '40, per es. lo stesso capolavoro di John Huston, *Il mistero del falco*. La tecnica è la stessa, con un montaggio molto frammentato, con frequenti interruzioni di sequenze

²⁶In *Il cinema secondo Orson Welles*, cit., Mereghetti ha opportunamente riportato una lunga intervista di Ch. Heston sulla sua interpretazione di Vargas; tra le altre cose dice che ancora non capisce come sia potuto venire in mente a Welles di far interpretare a lui il tipico poliziotto messicano (pp. 88-89).

drammatiche per creare suspense, e il tono generale che ne viene fuori è proprio quello del "classico" hollywoodiano, con in più quel sapore amaro di ambiguità morale che lascia perplessi gli spettatori impreparati. E tutto questo è perfettamente incastonato (vorremmo dire mimetizzato) nei temi e nello stile wellesiano che oltre alle sue abituali innovazioni tecniche, trasuda di tinte oscure, quasi espressioniste, nelle sue metamorfosi dei personaggi, degli ambienti, fin nei minimi particolari²⁷. *Mr. Arkadin* (1955) è l'inveramento filmico del cittadino Kane. Dal punto di vista tematico e concettuale è senza dubbio un arretramento, del resto quattordici anni non passano invano: la guerra (particolarmente quella fredda) ha desertificato le illusioni americane degli anni '30; Welles si rifugia in Spagna, ma vive anche in Italia dove sposa una titolata, Paola Mori, che sarà una delle figure-chiave del film. Le ultime esperienze hollywoodiane riguardano i due film shakespeariani *Macbeth* e *Otello*²⁸ e sono decisamente deludenti per i produttori e i distributori. A questo punto quindi, Welles, in Europa, va alla ricerca di se stesso e delle sue passioni più profonde. Fatta eccezione per alcuni fallimenti e cadute²⁹ i films wellesiani sono quasi tutti dei capolavori che lasciano sempre segni profondi nella storia del cinema. *Arkadin* poteva essere il capolavoro di questi capolavori, se ciò non è stato non è perché, come dicevamo, qui assistiamo ad un arretramento tematico, ma a causa di alcune coincidenze sfortunate (oltre al fatto di non aver potuto completare il montaggio, ma qui la cosa è molto meno grave per es. degli *Amberson*, perché qui abbiamo una sceneggiatura rigida e tutta di Welles: dunque il risultato è certamente vicino a quello voluto dall'autore), tra le quali va annoverato il fatto fondamentale di non avere avuto a disposizione le specializzatissime *troupes* hollywoodiane e le relative sofisticate attrezzature tecniche³⁰. Tuttavia questo film, per la sua complessa e realistica assurdità, per tutta una serie di componenti visive veramente uniche, è di importanza primaria per capire Welles e le sue capacità enormi di *estirpare* dalla storia immagini dense di significato, che affondano le loro radici nella sporca coscienza del grande avventuriero moderno (qui, grosso modo, finanziere del tipo Sindona). Se dovessimo seguire quello che è il giudizio dell'autore stesso su questo film e sul personaggio, nella seconda intervista di Bazin, finiremmo per trovarci in una prospettiva ottica deformante e aberrante, per giungere a vedere in *Arkadin* addirittura una specie di moderno eroe (anche se Welles rifiuta questa definizione) e comunque un personaggio denso (passivamente) dei valori del nostro tempo, che non ha voluto essere migliore del mondo in cui vive. Van Stratten, tipico antieroe, meschino, opportunista, viene alla fine definito da Welles, nella citata intervista, come la "peggiore delle canaglie", perché moralista, nonché interessato e subdolo guastafeste di un grande criminale (*Arkadin*) che del delitto ha fatto un'arte e un "instrumentum regni": è infatti significativo il parallelo *Arkadin-Stalin* dichiaratamente esplicitato da Welles³¹.

²⁷ Sul problema della metamorfosi in Welles e relativi problemi filosofici, rimando al saggio di Enrico Livraghi, qui pubblicato.

²⁸ Quest'ultimo, che ormai fa parte significativa della storia del cinema, viene premiato a Cannes nel 1952 ex-equo assieme a *Due soldi di speranza* di Castellani (film decisamente brutto questo, a rivederlo oggi).

²⁹ Ci riferiamo a *Lo straniero* naturalmente, ma anche a *L'orgoglio degli Amberson*: a proposito di quest'ultimo non siamo ovviamente d'accordo con chi lo osanna (e sono tanti, Bazin compreso); film poco wellesiano senz'altro, e anche se il montaggio fosse stato veramente completato da Welles, non avrebbe potuto che essere un'opera deludente (certo comunque sarebbe stato film ben diverso: cfr. i tagli effettuati in *Il cinema secondo Orson Welles*, cit.).

³⁰ Lo dice Welles stesso nell'intervista inserita nel quaderno, cit., del Convegno di Fiesole.

³¹ *Op. cit.*, p. 157.

Ma la realtà filmica è ben altra: questo incubo visivo, questo personaggio, per dirla con Sartre, è un personaggio che non si sa difendere, e la responsabilità non è certo dell'autore. In tutti questi discorsi fatti da Welles c'è il tentativo evidente di rimediare a quello che è il limite principale di questa pellicola, che tuttavia non esitiamo a definire grandiosa e splendida. E cioè il fatto che Van Stratten offre allo spettatore momenti di simpatia: è un volgare ricattatore, un malfattore da quattro soldi, senza fissa dimora; ma filmicamente, suo malgrado, quasi finisce per impersonare allegoricamente la biblica figura del piccolo David che affronta il gigante Golia. Ed è fuori di dubbio che lo squallido Van Stratten, nonostante tutto, riesce a mettere in seria difficoltà il gigante del crimine e della finanza internazionale (e le due cose vanno perfettamente d'accordo), anche perché intuisce molto bene qual è il "tallone d' Achille", cioè la figlia Raina, cui il padre riserva in esclusiva l'ultimo suo briciolo di umanità e a cui vuole nascondere il suo torbido passato e le sue quotidiane brutture. E' la penultima sequenza (all'aeroporto di Monaco) che ci dà nettissima questa sensazione, quando Arkadin ha da eliminare soltanto Van Stratten, che ormai sa tutto di lui. Lo chiama lo minaccia, gli ricorda tutta la sua potenza (il giovane è al di là della cordicella in ma per la partenza), gli ricorda l'inutilità della fuga e di fronte all'indifferenza del giovane a questi richiami (che anzi, terrorizzato, sa che ormai solo rivelando tutto a Raina può salvarsi da morte certa), a un certo punto grida a piena voce: "My name is Arkadin! !"³².

A questo punto la sequenza assume toni ironici, quasi sarcastici (la camera di ripresa si sposta da dietro Arkadin ;J dietro Van Stratten): il giovane in mezzo alla folla, tra risate generali, risponde: "My name is Van Stratten! ". Non solo, ma di fronte all'insistenza virulenta di Gregory Arkadin, Van Stratten, ancora tra le risate della folla grida: "Merry Christmas! ". In questa sequenza veramente eccitante non c'è dubbio che si partecipa dell'irriverenza tutta giovanile di Van Stratten contro il vecchiume ormai sconfitto di Arkadin. Van Stratten piace proprio perché non è Vargas, perché non è falsamente pulito, perché è il proletario dell'imbroglio, l'accattone del crimine, mentre la nobiltà e l'aristocrazia mentale di Arkadin è fatiscente, statica, pesante. D'altra parte è sicuro che Welles ha voluto comunicarci (e in parte c'è riuscito) che il nuovo finanziere emergente è proprio del tipo Van Stratten, mentre il grande diabolico avventuriero, ma intelligente, colto, paterno (anche quando uccide) è ormai

inesorabilmente al tramonto. Van Stratten è insomma lo squallido "gnomo di Zurigo" che distrugge la poesia della finanza stile anni '20, la finanza dei creatori di imperi finanziari³³. Ma assieme a tutto questo, che come al solito non può che suscitare altro che "straniamento" nello spettatore (non è possibile infatti parteggiare - se non in certi momenti e per certi aspetti per Van Stratten - per nessuno dei personaggi del film neanche per Raina, sciocca e aristocratica, senza sentimenti anche per il padre, che in fondo considera quasi come una sorta di astratto e distante nume tutelare), c'è tutto un altro piano di valori che accompagnano soprattutto la maestosa figura (resa tale dal grandangolare e dalle, riprese dal basso) di Ar

mostruosamente; tutto questo fa della dimensione Arkadin un qualcosa di solidamente aristocratico e di profondamente antico, anche se basato su fortune molto moderne. Welles vuole farei digerire una colossale falsità che in realtà finisce per manifestarsi a ben guardare, come una colossale verità, leggendo bene tra le immagini. A proposito della favola della rana e dello scorpione (che Arkadin racconta ai suoi ospiti passeggiando nei cortili del suo castello spagnolo), Orson Wellès, parlando della figura dello scorpione che evidentemente sta a simboleggiare il carattere di Gregory Arkadin, dice a Bazin: "lo apprezzo sempre che un uomo confessi di essere una carogna, un assassino, o tutto ciò che volete, e mi dica: io ho ucciso tre persone. E' immediatamente mio fratello, perché è sincero. Io penso che la franchezza non giustifica il crimine, ma la rende molto attraente, gli dona del fascino (charme). Non è affatto una questione di moralità, è una questione di fascino."³⁴ E poi ancora, più avanti: "In altri termini, questa storia deve essere intesa come adatta a servire uno scopo drammatico, e non come un qualcosa che giustifichi Arkadin o l'assassinio. E non è per puritanismo che io sono contro il crimine. Sono contro la polizia, non lo dimenticate. A mio avviso, sono molto vicino alle concezioni anarchiche e aristocratiche. Quale che sia il giudizio che date sulla mia morale, dovrete sforzarvi di scoprirne l'aspetto essenzialmente anarchico o aristocratico." (p. 179). Le lunghe sequenze riguardanti l'ambiente preferito di Arkadin, il suo castello spagnolo, i suoi mascheramenti aristocratici, la sua raffinatezza anche nel delitto, dovrebbero dimostrare le preferenze aristocratiche di Welles e il suo essere, al fondo, un antiborghese di tipo conservatore e appunto aristocratico (l'anarchia per la verità rimane nelle dichiarazioni verbali). Ma le immagini del film dicono ben, altro. Arkadin non è un aristocratico, non è un raffinato. E' il tipico esponente



Figura 6: Gregory Arkadin ripreso dal basso

di una borghesia predatrice e avventuriera, ormai fatiscente: che ama guardare al passato, perché non ha futuro e forse anche il presente è incerto; i godimenti estetici classici sono un impossibile sogno di fronte al crepuscolo dei valori, delle prospettive, della storia. Ma questa sorda paura del futuro, questo vivere esclusivamente alla ricerca del tempo perduto³⁵, è l'elemento di fondo della struttura visiva del film e al tempo stesso di tutta la razza borghese e i nuovi funzionari del capitale, moderni, modesti e giovani. I Van Stratten, i Joseph K., non sono diversi perché tutti hanno lo stesso problema: la paura del futuro, il futuro come negazione della vita, il futuro come *morte* (di una classe sociale, di un periodo storico). La soluzione Wellesiana (l'abbiamo già vista) è di tipo nietzschiano: il distacco dalle scelte quotidiane, il rifiuto di qualsiasi ideologia, la ripresa del controllo sul proprio sé, in quanto unica propria proprietà. Abbiamo visto come tutto questo, pur formandosi geneticamente nel profondo della cultura borghese, non interessa ai funzionari del capitale che hanno urgenze quotidiane, di servitù, troppo impegnative per occuparsi di tutte queste cose. Dunque questa apologia wellesiana del capitalista, illusoriamente travestito da nobile dallo sporco passato, cade nel vuoto perché porta necessariamente a proporre, come abbiamo detto, *l'utopia del capitale* e quindi la sua *storica schizofrenia*. Per questo Welles in America fa ancora paura³⁶. *Mr. Arkadin*,

³⁴ *Op. cit.*, p. 178 (trad. mia).

³⁵ Proust qui ovviamente non c'entra: tuttavia, a suo tempo, era stato richiamato da qualche critico (assieme a John Dos Passos, riferimento questo più appropriato ma altrettanto estraneo; cfr. l'intervento di F. La Polla sul cito n. di "Cinema e Cinema") come reminiscenza letteraria alle origini del *Kane*. Welles giustamente ha sempre negato. Il problema è che però la crisi del grande romanzo, fine secolo e inizio novecento, ha contribuito grandemente al chiarimento della teoria del film e della sceneggiatura (e quindi è comprensibile che film di questa portata ispirino ai critici collegamenti del genere). Sul particolare ruolo oggettivamente svolto, in questo senso, da Joyce e Proust, cfr. Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, II vol., cap. V "Nel segno del film", Einaudi 1956.

³⁶ Il libro di Pauline Kael *The Citizen Kane book*; Bantam Books 1971, con la sceneggiatura vera e propria (shooting script) e quella dedotta dalla pellicola definitiva (Cutting continuity), è il tentativo, ridicolo ma significativo, di togliere a Welles i meriti del film per darli a quella mediocre figura che è stata H.I. Mankiewicz, La realtà è che è impossibile

nella versione che abbiamo, è un intero flash-back (salvo le sequenze finali) "narrato" da Van Stratten a Jacob Zouk, il vecchio ebreo che sa troppe cose importanti su Arkadin e sarà (presumibilmente) la sua ultima vittima. Zouk (Akim Tamiroff) anticipa nettamente il Bloch de *Il Processo* ed è già qui una figura limpidamente kafkiana, inesistente e richiamata in vita da Van Stratten che gli darà appena il tempo di rendersi conto di essere un personaggio scomodo e importante e di avere la possibilità di uscire da quella lurida soffitta in cui si è ridotto a vivere, se solo avesse la voglia e la possibilità di usare quello che sa..

La struttura filmica di *Mr. Arkadin*, in tutto simile' a quella di *Citizen Kane* (anche se qui il punto di vista sul "oggetto" del film è uno solo), ci dà una dimensione multinazionale del personaggio, attraverso una folla di personaggi minori veramente straordinari e variopinti che stanno lì a gridare, filmicamente, dell'umanità che in fondo, secondo Welles, sottende al capitale finanziario. Ciascuno di questi personaggi propone un proprio "pezzo" a Van Stratten per quel complicato *puzzle* che è Arkadin, che anche qui come C. F. Kane è un "qualcosa" di inafferrabile. Ci sembra abbastanza evidente la somiglianza di questo Arkadin, con un viso maschera, presente misteriosamente in tutte le situazioni equivoche del globo, con il *Doktor Mabuse* di Fritz Lang; significativa è la sequenza dell'aereo, che apre e chiude il film (molto bella e molto lugubre con quel rombo sordo e minaccioso), dove abbiamo la prova che Arkadin non muore, perché l'aereo viene inquadrato in volo senza nessuno a bordo, è scomparso forse lanciandosi con il paracadute: e si ha la netta sensazione che continuerà le sue trame in altri luoghi, in altri tempi, sotto altro nome, sotto il segno dello scorpione, perché quello è il suo carattere. Sui rapporti con l'espressionismo, vivacemente quanto inutilmente negati da Welles stesso, e particolarmente con Fritz Lang, torneremo ancora in altra occasione³⁷. Veniamo ora ad esaminare alcuni elementi *visivi* che ci permettono di completare meglio l'analisi di questa pellicola: Arkadin, ieratico mostro di cattiveria umana! La dime

importante della storia di quei grandi personaggi che hanno portato la "civiltà" in ogni punto del globo (la figura di Mr. Clay in quel piccolo gioiello di film che è *Histoire immortelle* ci sembra molto significativa in proposito). Inoltre il gusto della civiltà e dell'arte spagnola è particolarmente congeniale a Welles, per la magniloquenza, per i suoi "ricami" estetizzanti e ridondanti. In questa dimensione visiva "spagnola", tra l'altro, assistiamo anche a sequenze distensive e serene, con toni quasi romantici e di spensierata allegria "infantile", salvo poi immediatamente dopo a disilludere bruscamente ogni possibile soluzione "rosa". In *Arkadin* c'è una sequenza tutta "spagnola" che rimane fortemente impressa: ed è l'inseguimento di Raina da parte di Van Stratten nel tipico quartiere popolare spagnolo, vicino al misterioso castello di Arkadin, con bambini poveri che giocano alla palla e con bacio finale sotto i portici: Van Stratten, lo gnomo, ha fatto finalmente breccia nel cuore dell'ingenua Raina. Questa sequenza; tra le altre cose, è una citazione da *The Lady From Shanghai*, dove abbiamo una sequenza pressoché identica (il luogo dell'azione è Acapulco in Messico), dove però il ruolo dell'ingenuo è svolto da Michael O'Hara. In *Mr Arkadin* questa sequenza sta a significare l'inizio del crollo del diabolico avventuriero-finanziere, così. in' *La Signora di Shanghai* simboleggia lo scattare della trappola della diabolica e stupenda Elsa Bannister (Rita Hayworth). Eppure, con quei chiaroscuri intimi e per niente minacciosi, anzi rilassanti, quasi erotici, noi assistiamo a momenti di serenità. Per concludere questa prima parte credo che sia opportuno dare uno sguardo ad alcuni elementi che si possono definire "fonici". Torniamo di nuovo al "*Merry Christmas*", Non c'è dubbio che Welles usa in modo creativo anche il sonoro, ma particolarmente (ed è quello che qui ci interessa) *parole, perifrasi o frasi* caratteristiche³⁸ che vengono poste al centro dell'attenzione

pensare a *rosebud* che in *Citizen Kane* è addirittura il filo conduttore di tutto il film³⁹ (*la stessa funzione* omonimo film anche se meno forte e riuscita) e che ossessivamente all'inizio di ogni nuovo incontro del giornalista che conduce l'inchiesta sul defunto Kane. E' lo stesso stile wellesiano a favorire la dimensione ossessiva- sonora di parole, significativamente ripetute, che così diventano veri e propri elementi strutturali fonici, all'interno del linguaggio fotodinamico⁴⁰. Dicevamo di *Merry Christmas*: la cosa ci interessa in modo particolare perché rivela un sottile legame, non troppo noto, tra *Citizen Kane* e *Arkadin*. In quest'ultimo abbiamo visto come sia importante l'atmosfera natalizia e anche il provocatorio *Merry Christmas* di Van Stratten. Infatti *Merry Christmas* è un'autentica provocazione, è una minaccia, e anche il simbolo della atmosfera di completa incomunicabilità che si stabilisce tra i personaggi del film. In *Citizen Kane* c'è una sequenza brevissima, a metà del primo tempo, dove si vede un ambiente interno natalizio, con albero, doni vari e il giovane C.F. Kane, in mezzo a questo confortevole Natale, con la sua slitta; ma c'è anche Mr. Thatcher che prima fuori campo poi inquadrato dice: "Bene Charles... Merry Christmas"⁴¹, il tono, calmo e sicuro, è decisamente lugubre, opprimente: in questo caso sta a significare il trionfo della "pedagogia" alla Thatcher. E a proposito di quest'ultimo mi vedo costretto a riportare un'esperienza personale.

Nella versione italiana, che è stata la mia prima visione di *Quarto potere* (e cioè *Citizen Kane*) ho avuto la netta sensazione di un conflitto centrale Kane-Leland Come tema di fondo del film. Vista più completamente diversa e ovviamente più esatta.

Leland in realtà è un personaggio quasi secondario, è un falso progressista, il classico oppositore di sua maestà; in poche parole somiglia moltissimo a Louella Parsons, che era contro Hearst con lo stipendio di Hearst. Invece Thatcher conquista un ruolo centrale anche da un punto di vista sonoro:

³⁸Per quanto riguarda "my name is..." , cfr. n. 35.

³⁹ Welles stesso ha detto che la trovata "rosebud" è di Mankiewicz e che a lui tuttora non piace. Possiamo capire il perché: è una trovata tipicamente hollywoodiana, pubblicitaria; ma Welles ha saputo o con arte e molto bene questo aspetto.

⁴⁰Bisogna dire, a parziale difesa di "rosebud", che questo vocabolo diventato "bocciolo di rosa" nella orribile versione

⁴¹*The Citizen Kane book*, cit., p. 342 (Cutting, continuità). Questa breve sequenza è tutta di Welles: essa infatti non si trova nella sceneggiatura originaria (*Op. Cit.*, pp. 178-79).



è molto curioso il significato che la parola *thatcher* ha in inglese⁴²; non sappiamo se Welles abbia scelto questo nome a bella posta, è un fatto comunque che Mr. Thatcher è il vero vincitore del film, non è certo una figura positiva, neanche dal punto di vista di Welles, ma è l'uomo che senza ambizioni personali (se non quelle di passare alla storia come severo custode e grande sacerdote del denaro), con estrema freddezza porta a termine il suo modesto compito pedagogico, finché silenziosamente non scompare dalla scena⁴³. Infine non si può fare a meno di fare qualche considerazione su un elemento *tecnico-visivo* che rappresenta la vera scoperta wellesiana. Mi riferisco alla *profondità di campo*, Bazin, proprio a proposito di Arkadin, scrive: "Già in *Citizen Kane* e un po' in *Otello*, Welles aveva usato abbondantemente obiettivi a "fuoco corto", accentuando violentemente la prospettiva e dando soprattutto con la ripresa dal basso deformazioni molto caratteristiche, sensibili persino nel viso degli attori. A partire da *Arkadin* utilizzerà sistematicamente e quasi esclusivamente, il "18,5 cm" che dà al tempo stesso una perfetta profondità di campo e una violenta impressione di deformazione dello spazio. L'attore che cammina verso la macchina da presa sembra calzare gli stivali delle sette leghe". Abbiamo detto de *L'orgoglio degli Amberson* e del suo essere un film, oltre che fallito, poco wellesiano (il montaggio definitivo è stato effettuato, in fretta e furia, da Robert Wise, mentre Welles era impegnato in America Latina a girare *It's all true*) e anche molto noioso, ma se c'è una cosa che in qualche modo lo salva è proprio la profondità di campo e così questo drammatone romanizzato occupa un suo posto nella storia del cinema proprio per le sue *profondità di campo*.

In Welles questa non è solamente legata al piano-sequenza, forse nasce in questo ambito, ma *poi* si sviluppa in modo autonomo, in alcuni casi quasi come esercizio tecnico gratuito. A questo proposito ci sono alcune sequenze di *F For Fake*; quella in cui il sole si muove lentamente tra alberi e neve: qui si rimane catturati, come ingoiati da questa profondità al punto che si perde la sensazione spazio-temporale, a

PARTE SECONDA

4. *Citizen Kane o dell'immortalità*

Non c'è dubbio che, ancor oggi, *Citizen Kane* resta nonostante tutto un film soltanto parzialmente esplorato o perlomeno non definitivamente risolto sotto il profilo storico-critico. Ciò è dimostrato dal fatto che, all'incirca intorno al 1971, con l'uscita del libro di Pauline Kael⁴⁴, a distanza di trent'anni esatti dalla realizzazione del film, sono riprese in pieno le polemiche sulla natura complessa di quest'opera, sulle sue origini, sui suoi significati semantici. Non solo ma, come se niente fosse, come se il film cioè fosse un'opera recentissima, si sono imposti all'attenzione dei critici persino aspetti completamente nuovi, trascurati in un primo momento. *Citizen Kane* così si è confermata come una delle più affascinanti pellicole di tutta la storia del cinema. Dobbiamo dunque continuare il nostro viaggio di esplorazione del pianeta Welles proprio ritornando sul punto di partenza, ritornando ancora dentro il personaggio Kane, e visto che tutti hanno qualcosa da scoprire in questa miniera visiva, anche noi vorremmo presentare alcune modeste scoperte che comunque avranno la funzione di piccoli tasselli per completare il complicato mosaico o se si preferisce il gigantesco puzzle, nella speranza però che non sia come quello che stancamente è costretta a fare la povera Susan nel salone centrale di Xanadu; speriamo cioè di poter arrivare al centro del labirinto per poi riuscire a trarre qualche utile conclusione sulle possibilità conoscitive, gnoseologiche, storiche, sociologiche del mezzo di comunicazione visiva di massa per eccellenza. La nostra ipotesi è che Welles è il regista che più di ogni altro ha scandagliato a fondo le possibilità tecniche dello strumento cinema, senza mai privilegiare aspetti tecnici particolari e senza mai dimenticare che le scoperte tecniche di uno strumento espressivo avvengono solo sotto la pressione di gigantesche idee, storicamente significative, che in qualche modo cercano di venire allo scoperto all'interno di complessi fenomeni sociali e contemporaneamente possono favorire il manifestarsi di caratteristiche espressioni estetiche. In questo senso credo si possa considerare altamente significativa la famosa dichiarazione di Welles (e tutto quello che sta dietro) sul come egli fosse arrivato alle straordinarie innovazioni del *Kane*: "Devo ciò alla mia ignoranza. Se questa parola vi sembra inadeguata, sostituirla con innocenza"⁴⁵. La realtà è che Orson Welles, , ancora giovanissimo, si era ritrovato come investito di 'una specie di missione storica, quella di diabolico annunciatore del crepuscolo di alcuni importanti miti americani, quasi un "angelo sterminatore" che piomba sulla sacra terra dei pionieri e li terrorizza con le sue profezie ma anche con i suoi scherzi"⁴⁶; qualche critico, dopo il *Kane*, è arrivato persino a dire che un Welles è più che sufficiente all' America, ma due sarebbero insopportabili perché potrebbero causare una rivoluzione. A pensarci bene peraltro la sua precocità ha qualcosa di psicologicamente incredibile, ma più che di sovrumano forse sarebbe più appropriato dire di extra-terrestre. Certo, non c'è niente di strano che un personaggio del genere abbia avuto un'infanzia fuori del comune (nel bene e nel male, a undici anni, dopo aver girato mezzo mondo, era già orfano di ambedue i genitori), che per esempio all'età di dieci anni, un giornale di Madison (Wisconsin), dove allora risiedeva, gli dedicasse un articolo presentandolo come un piccolo genio nonché "disegnatore, poeta, attore"⁴⁷ o che, a tredici anni conoscesse tutti i trucchi di un illusionista di professione; ma quello che ci riesce difficile sopportare (per rabbia o invidia, come si preferisce) è il fatto che questo ragazzino, già con tutti i requisiti dell'antipatico, abbia potuto presentarsi a Dublino, all'età di sedici anni, ai direttori del Gate Theatre (teatro allora di fama mondiale), Hilton Edwards e Michaël Mc Liammòir, presentandosi come una "vedette di Broadway" e per di più

⁴⁴ *The Citizen Kane book*, Bantam Books, New York, 1971.

⁴⁵ *Orson Welles* di Joseph Me Bride, Secker & Warburg, London 1972, p. 23.

⁴⁶ Non c'è dubbio che lo scherzo della trasmissione radiofonica dell'invasione dei marziani, ha dimostrato praticamente le grandi possibilità del genio di Welles, ma anche la sua profonda conoscenza delle paure degli americani. Sui risvolti, in qualche caso anche penosi, di questa avventura radiofonica, vedi l'interessante intervento dello stesso Welles in *n cinema secondo Orson Welles*, a cura di Paolo Mereghetti, ed. Del SNCCI, 1977, pp. 27-29.

⁴⁷ Cfr. *Orson Welles* di André Bazin, éditions du cerf, 1972 p. 20: La traduzione degli originali in lingua francese e inglese non ancora pubblicati in italiano, è sempre mia.



riuscendo a farsi affidare una parte molto importante, sia pure di secondo piano⁴⁸! Immaginatoci oggi un sedicenne, sia pure precoce, che si presenti da Strehler, qualificandosi come *vedette di Broadway*, e che per di più riesca a farsi assumere come attore non protagonista! Va peraltro tenuto conto del fatto che il giovane Orson, superato in qualche modo il trauma della morte dei genitori, si era trovato completamente senza affetti e solo al mondo, sotto la discreta tutela del dr. Bernstein (nobilitato poi nel *Kane* in uno dei personaggi principali, interpretato da Everett Sloane, ma non il tutore che è invece Thatcher, interpretato da George Coulouris), antico di famiglia, che si era impegnato con il padre a provvedere ai suoi studi, nonché a consegnare al ragazzo, appunto all'età di sedici anni, la somma, allora non del tutto disprezzabile, di 500 \$.

In questi casi è abbastanza frequente che o si imbrocchi la strada della modestia e della sottomissione, per poi rimanerci tutta la vita, o si

(riluttante in genere alle riesumazioni) su questo film che sembra avere moltissime facce e molte prospettive di interpretazione e di percezione visiva.. Anzi oggi, caduta la questione degli evidenti riferimenti allegorici (ma mica tanto) alla figura del grande magnate americano R.H. Hearst⁵⁰, che condizionò molto la discussione critica all'uscita del film, si può tornare ad un approccio visivo del film con attenzione meno passionale (anche se siamo pienamente d'accordo con la Kael sulla freschezza del film) e comunque con la speranza di poter inquadrare meglio alcuni aspetti che ci interessano particolarmente per il discorso che stiamo facendo. Probabilmente non è un caso che dopo l'uscita del libro della Kael, per l'assurdità della sua tesi ma anche per la passionalità profusa dentro il suo lungo scritto, abbia ripreso in pieno la ricerca critica sull'opera di Orson Welles⁵¹. Qui non ci interessa intervenire all'interno della polemica sulla paternità del *Kane*: personaggi ben più autorevoli di chi scrive hanno risposto adeguatamente alla provocazione della Kael⁵²; dobbiamo invece avvicinarci di nuovo alla pellicola per vedere meglio certi suoi risvolti nascosti, certi suoi nodi visivi che contengono elementi culturali e cinematografici che solo il genio precoce di Orson Welles poteva produrre⁵³. Partiamo da Xanadu. E' un fenomeno. molto curioso il fatto che, salvo miei errori o sviste sempre possibili, nessuno degli studiosi di Welles abbia tentato di approfondire questo tema. Innanzitutto che cos'è Xanadu? Qualcuno potrebbe rispondere che per un americano, o un inglese, di un certo livello culturale, sia abbastanza cosa ovvia il sapere che cos'è Xanadu. Benissimo, però allora perché tanto parlare dell'influenza di Conrad, di un certo Conrad, sull'opera di Welles? Certo la questione Conrad è abbastanza importante per capire la formazione culturale di Welles e anche la sua precoce capacità di trasformare capolavori specificamente letterari in capolavori assolutamente cinematografici. Ritengo la questione Xanadu altrettanto importante, perché Xanadu significa Samuel Taylor Coleridge, uno dei maestri della letteratura maledetta e fantastica. Proprio all'inizio del documentario sulla vita di Charles Foster Kane (che, per il suo stile edulcorato e di eccessiva ufficialità, convincerà il giornalista Thompson a fare un'inchiesta sulla vera vita di Kane, partendo dall'ultima parola da lui pronunciata, "rosebud"), la voce fuori campo legge i primi due versi della famosa lirica di Coleridge, che è intitolata appunto *Kubla Kahn*. Sul significato e le circostanze che hanno portato Coleridge a comporre questa lirica non credo sia utile dilungarsi troppo perché ogni storia della letteratura inglese dedica ampio spazio a questo testo

⁵⁰ Il Mc Bride (1979), per la verità, ci informa che Welles avrebbe in animo di fare un film sulla vita di Patty Hearst, nipote di colui che ispirò il suo primo capolavoro. Si tratta evidentemente, più che altro, di un fatto "affettivo" e personale di Welles. Oggi ormai, la questione Hearst appartiene alla storia (del cinema e degli USA).

⁵¹Immediatamente dopo è uscito il citato testo di Me Bride (1972), che ha iniziato una lunga serie di testi e interventi. Una buona bibliografia (curata da Paolo Mereghetti) è in fondo al Me Bride (1979). Recentissimo e molto importante il corposo testo di James Naremore, *The magic world of Orson Welles*, Oxford University Press, New York, 1918, che utilizzeremo più avanti.

⁵²Cfr. gli ottimi interventi di Giuliana Muscio e Michel Ciment nel citato *Il cinema secondo Orson Welles*. Vorremmo però poter dire alla Kael che, da un certo punto di vista, ha reso un pessimo servizio a Mankiewicz, riportando, in coda al suo testo, l'intera filmografia di questo sceneggiatore relativamente sconosciuto: ne viene fuori infatti il curriculum di un mediocre che mai ha realizzato un film di livello più che medio (mai comunque con la densità culturale del *Kane*). La Kael ha buon gioco soltanto quando, nel par. 9, dimostra ampiamente la profonda conoscenza che Mankiewicz aveva dell'ambiente Hearst-Davies, in quanto egli ne aveva fatto parte assieme alla moglie ed è interessante verificare quanto in questo ambiente fosse di moda la satira, anche più feroce, degli stessi esponenti più in vista e più famosi (a cominciare da Hearst stesso e moglie). La Kael poi ci spiega che, con la fine degli anni '30, questo spirito autocritico e satirico (che i Marx Brothers, con i quali Mankiewicz lavorò in più di un'occasione, espressero in modo così mirabile) dovette cessare con l'avvicinarsi della guerra. Mankiewicz dimostrò tutta la sua coerenza *politica* e *culturale* scrivendo la sceneggiatura del *Kane*, che egli aveva titolato *American*, sfidando coraggiosamente l'atmosfera patriottica. Nessuno vuole sminuire il ruolo di Mankiewicz, ma la stessa sceneggiatura di base del film è radicalmente diversa dal "polpettone" (duramente critico certo) che egli aveva preparato, a causa dei *radicali interventi* del giovane Orson. Sulla resa filmica naturalmente la Kael ha poco da dire, salvo che sottolineare la paternità di Toland su tutte le trovate tecniche del film (par. 27 e 28), ma Toland stesso ha spiegato di aver semplicemente messo le sue capacità al servizio delle idee di Welles.

⁵³ Per intendere come Welles, per la sua precocità, era tutt'altro che uno sprovveduto e per avere qualche particolare in più sulle sue esperienze culturali e teatrali durante gli anni '30, cfr. l'intervento di Paolo Mereghetti (a proposito del progettato e mai realizzato film dall'opera di Conrad *Heart of darkness*) in *Il cinema secondo Orson Welles*, cit. pp. 32-41.

stranissimo che è giustamente considerato un capolavoro⁵⁴, ma la cosa che più ci interessa è il carattere di sogno-incubo della lirica stessa che Welles, a nostro parere, ha largamente trasfuso nel suo capolavoro cinematografico, trasportando abbastanza fedelmente, *mutatis mutandis*, le descrizioni della poesia, aumentando però gli aspetti magniloquenti e baroccheggianti di tutta l'ambientazione. La stessa inquadratura iniziale (che è praticamente identica a quella finale), che ci presenta una oscura panoramica di un castello nero di notte con un'unica luce accesa in una finestra in alto nella parte centrale, sta a testimoniare la volontà wellesiana di tentare una singolare commistione di sogno e realtà.

In questa magistrale inquadratura (che prelude a un lento movimento in avanti della macchina da presa e poi, superato il cartello con la scritta NO TRESPASSING, inquadrati con tagli brevi e lenti due elementi tipici di questa Xanadu, le scimmie in gabbia e le due gondole ancorate al porticciolo del laghetto artificiale, inquadrati brevemente altri aspetti dell'ambientazione intor

Torniamo ancora un attimo a Samuel T. Coleridge. Grande personaggio della cultura inglese a cavallo tra il sette e l'ottocento, grande fumatore d'oppio, studioso di Kant, pastore di una setta anglicana, politicamente un radicale, costruttore eccezionale di allucinazioni poetiche, questo Coleridge (uomo, in fondo, del '700) era riuscito, tra sofferenze e contraddizioni tragiche, a conciliare razionalismo e irrazionalismo, fantasia e ragione, creatività e rigore filologico⁵⁵. Non è quindi per niente incredibile che questo creatore di immagini liriche e fantastiche sia tornato di attualità e proprio nell' America degli anni '20, quella degli anni folli, preludio alla "grande crisi", ma anche periodo d'oro della formazione di quel bambino prodigio di nome Orson Welles. Uno studioso di letteratura (ma con evidenti aperture verso la filosofia e la psicologia), John Livingstone Lowes, pubblica nel 1927 (edizione di successo più volte ripetuta) un testo enorme su Coleridge il cui titolo è tutto un programma: *The road to Xanadu*, che ha come sottotitolo "A study in the ways of the imagination"; tutta l'intera ricerca di Lowes è dedicata a sviscerare le origini profonde, psicologiche, tecniche di *Kubla Kahn* di questa fantastica e al tempo stesso minacciosa Xanadu costruita dal misterioso principe orientale e gli annessi numerosi elementi fantastici contenuti in una lirica di 54 versi; 00 questo enorme lavoro Lowes poi trae delle conclusioni generali sull'opera di Coleridge e sui processi mentali che presiedono alla grande creazione artistica⁵⁶. Non abbiamo testimonianze esplicite però è abbastanza probabile che Welles conoscesse questo testo. L'oppio peraltro è sempre stato all'ordine del giorno nella programmazione cinematografica hollywoodiana. Soprattutto però è noto che Welles ha sempre avuto una eccezionale competenza in fatto di classici della letteratura inglese. Di fronte a *Kubla Kahn* Welles si è trovato nella condizione di dover sottoporre il materiale letterario a opportune trasformazioni, per poterlo adattare significativamente al suo stile cinematografico (come aveva già progettato in ~apporto a *Cuore di tenebra* di Conrad) e anche qui ha trasformato il tema poetico-allucinatorio nella ricostruzione di una realtà, in stile quasi documentario, ma più orrida di un incubo. Ma la presenza di Coleridge, di questo Coleridge, nel capolavoro wellesiano, ci porta ancora più lontano, ci porta fino a Sergej M. Ejzenstejn. La questione è molto semplice e la poniamo così com'è, per ora senza commenti. Vorrei però precisare che è stato proprio attraverso la lettura di un saggio di Ejzenstejn che mi sono reso conto dell'importanza cinematografica di Coleridge. Ejzenstejn, nel suo lungo lavoro di ricerca sui prodromi dell'idea di cinema nella storia dell'arte e della letteratura, ha scoperto Coleridge appunto tramite il libro di John.L. Lowes, tanto che, come premessa al saggio, ha messo la seguente significativa citazione da *The road to Xanadu* "Ogni parola è stata permeata, come ogni immagine è stata trasmutata, dall'intensità immaginativa di un'urgenza creativa. Considera ben dice Abt Vogler riguardo all'analogo miracolo del musicista: "Considera bene: ogni nota della nostra scala è nulla in se stessa; La si può trovare ovunque: forte, dolce; e basta dire: Datemela perché io la adopri! La pongo accanto ad altre due note che ho in mente: Ed, ecco! Hai visto e udito: considera e inchinati! Date a Coleridge una parola vivida tolta da un vecchio racconto, lasciategliela porre

⁵⁵ In un paese come il nostro, dove troviamo infinite schiere di isterici sostenitori del verismo verghiano, non c'è purtroppo spazio (soprattutto nella cultura di sinistra) per la fantasia e per una creatività libera dai dettami delle varie commissioni culturali di partito. Da Luigi Russo ad Alberto Asor Rosa (malgrado le sue preistoriche origini dellavolpiane) è tutta una linea di tediosità e di seriosità che non nasconde affatto la sua sostanziale ascendenza crociana. Nel nostro "bel paese" opere come il *Don Chisciotte*, *Gargantua e Pantagruel*, *Alice nel paese delle meraviglie*, tanto per fare qualche esempio, sono ancora considerate letteratura per l'infanzia (e soltanto adesso si comincia a notare la complessità del nostro *Pinocchio*)! Messer Ludovico, dove sei ?!!

⁵⁶ Bruno Cartosio, a cui ho chiesto un parere su questo testo, ne conferma la sua importanza in rapporto ad una ripresa, piuttosto significativa, dell'interesse per questo tipo di letteratura maledetta e fantastica nell'America alle soglie della "grande crisi". Ho comunque poi scoperto un'altra significativa conferma di questo complesso fenomeno collettivo (che andrebbe studiato meglio e con più attenzione da un punto di vista della psicologia di massa), fenomeno che ci dice quanto, a certi livelli di espressione culturale, esistano vere e proprie manifestazioni di intuizione anticipatoria di grossi eventi storici: è dello stesso anno (1927) la prima edizione occidentale de *Il libro tibetano dei morti* (Bardo Tòdol) curata da W.Y. Evans Wentz, Oxford University Press, New York-London, E' questo un classico del buddismo che nei paesi anglosassoni ha avuto una diffusione quasi di massa e negli anni '60 ha avuto una nuova esplosione editoriale (anche in Europa) quasi a livello del *Siddharta* di Hermann Hesse (che è del 1922). E' molto curioso il fatto che numerosi passi di questo Bardo Todol ricordino molto da vicino visioni del *Kubla Kahn* di Coleridge.

accanto ad altre due che ha in mente, e allora (passando dal campo della musica a quello della parola) da tre suoni, egli otterrà non un quarto suono, ma una stella⁵⁷ Qui abbiamo semplicemente la prova che Ejzenstejn conosceva bene quei processi mentali (e la loro funzione in rapporto alla produzione creativa) che hanno portato Coleridge, a parte la faccenda dell'oppio, a scrivere *Kubla Kahn*, altrettanto probabilmente quanto Welles che questi processi ha certamente utilizzato per realizzare un capolavoro cinematografico costruito sul personaggio Kane-Hearst, "America's Kubla Kahn"! Nel citato libro di James Naremore⁵⁸ risulta, a mio parere, il tentativo finora più ricco, comunque il più esauriente, di avvicinarsi a Welles senza cadere nelle solite trappole e puntando decisamente al centro del labirinto wellesiano. Mettendo in chiaro una serie di risvolti metodologici, per intendere la struttura formale del cinema di Orson Welles, riesce a mettere a fuoco la chiave per aprire le porte più segrete del suo "mondo" e, anche se non riesce a soddisfare completamente il nostro discorso, dobbiamo dire che la lettura del suo affascinante libro ci ha riservato la piacevole sorpresa di trovare numerose conferme ad aspetti non certo marginali della nostra tesi critica. Per quanto riguarda il *Kane*, ci sembra che Naremore abbia dato un contributo decisivo e definitivo per la messa a punto storico-critica. Sgombrato il campo dalla polemica sollevata, certo utilmente, dalla Kael e riconosciuto il ruolo, sia pure modesto, di Mankiewicz, Naremore definisce in questo modo la struttura del *Kane*: "L'essenza del film, in altre parole, sta nella sua struttura di potenzialità alternative. Esso è una mescolanza impura di idee, forme, sensazioni (feelings) - parte spettacolo magico, parte tragedia; parte satira, parte sentimento (sentiment) - è diviso in più aspetti come Kane stesso"⁵⁹. Naremore ci spiega finalmente l'arcano di questo film, ma anche, vorrei dire, quello di molti dei capolavori di Welles: cioè Welles, anche perché spesso costretto da circostanze oggettive, ma soprattutto perché questo è il suo stile cinematografico, costruisce in genere diversi piani di elaborazione fotodinamica che si sovrappongono, si intrecciano e anche si contrappongono, per cui nel decorso filmico si arriva al nodo espressivo centrale per approssimazioni successive, anche quando i termini del discorso sono chiari sin dall'inizio⁶⁰. Il contrappunto filmico risulta così come una sorta di ricostruzione magica di storie tutt'altro che fantastiche. E' sufficiente aggiungere a tutto questo l'apparato di incredibili diavolerie tecniche introdotte da Welles (che, non lo si dimentichi, era abbastanza a digiuno di tecnica cine-fotografica: noi infatti non crediamo che i due filmetti girati prima del *Kane* possano rappresentare apprendistato sufficiente) per avere infine un'idea non più approssimativa del particolare tipo di "realismo magico"⁶¹, presente in tutta l'opera wellesiana e particolarmente nel primo grande capolavoro. Ma il Naremore è arrivato a conclusioni, per altra via, molto vicine alle nostre. Anch'egli ritiene del tutto centrale il contrasto Thatcher-Kane, anzi arricchisce questo tema

⁵⁷ *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964 p. 225. Come si sa, questa pubblicazione si compone di due diversi testi del regista sovietico. Questo passo dal. Libro di Lowes è la premessa al secondo, ma in realtà, pur essendo una raccolta di testi cronologicamente posteriori, è il primo pubblicato in inglese con il titolo *The film sense* nel 1942 da una casa editrice di New York. La prima parte dell'edizione Einaudiana, curata da Paolo Gobetti, che contiene però scritti precedenti e sparsi, è stata pubblicata soltanto nel 1949 dalla stessa casa editrice.

⁵⁸ Ringrazio Carla Viola per aver attirato la mia attenzione su questo testo.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 67.

⁶⁰ Per capire come questo metodo fosse presente nella testa di Welles già prima del *Kane*, cfr. il già citato intervento di Paolo Mereghetti sul progetto di film da *Heart of darkness*: la sceneggiatura fu presentata da Welles alla RKO il 30 Novembre 1939, fu poi bocciata per le difficoltà tecniche e commerciali, conseguenti all'uso eccessivo che Welles proponeva della macchina da presa "soggettiva".

⁶¹ Definizione usata da Adorno per indicare lo stile kafkiano e che dimostra la consonanza tra Welles e Kafka. Il Naremore tra l'altro scrive: "Sin dall'inizio della sua carriera Welles allude a Kafka, con cui egli ha ovvie affinità" *op. cit.*, p. 233, su questo punto comunque vedi più avanti.

(che avevamo già visto nella prima parte) attirando l'attenzione proprio su di una brevissima sequenza, di cui abbiamo già fatto rilevare l'importanza⁶², a proposito del significato di quel minaccioso "Merry Christmas!", quindi sempre nel quadro dei rapporti tra il "padre" autoritario e putativo, Mr. Thatcher, e Kane. Naremore accentua questo discorso e riporta un elemento del tutto nuovo che ha potuto verificare soltanto alla moviola e che chiarisce ulteriormente il problema. Come avevamo visto, in questa brevissima inquadratura si vede, vicino all'albero di Natale, il giovane Kane con la sua slitta, ma in realtà non è la *sua* slitta, non è cioè "Rosebud", è una slitta nuova che gli regala Mr. Thatcher e si chiama "Crusader" "(crociato). Naremore, su questo termine, costruisce un discorso molto simile al nostro, a proposito della "pedagogia" di Thatcher; per di più, arriva a conclusioni molto più ricche di elementi di chiarificazione, ma che peraltro finiscono per sostenere proprio il discorso fatto sopra a proposito di Coleridge. Naremore scrive: "Di fatto il contrasto tra 'Crusader' e 'Rosebud' è soltanto la più superficiale istanza di questa via che il film deliberatamente impone alle immagini, ai caratteri, alle idee, in reciproco contrasto, come se ci si trovasse di fronte a un tentativo di dimostrare il concetto di Coleridge, per cui una grande opera d'arte concilia sempre elementi discordi"⁶³. Naremore sviluppa poi, con argomentata analisi, un discorso d'interpretazione più propriamente psicoanalitica (citando anche Freud) su certi aspetti della personalità di Kane, definendola complessivamente "a regressive, anal-sadistic personality" (p. 93). L'analisi si incentra sull'ambiente puritano in cui Kane aveva trascorso la sua fanciullezza e particolarmente sulla durezza della madre, a cui Charlie resta morbosamente attaccato, nonostante tutto, fino alla morte (è abbastanza facile vedere in questo un parallelismo, sia pure diversamente proporzionato a livello foto dinamico, con il George del successivo *The magnificent Ambersons*).

Personalmente ritengo questo discorso abbastanza azzardato, soprattutto perché un discorso del tutto fuori dalle immagini, anche se può essere utile per spiegare alcuni tratti oscuri dei personaggi wellesiani, personaggi per definizione molto ermetici. In genere in Welles l'immagine non ha mai riferimenti erotici, i person

prechtiano per quanto riguarda la tecnica di "est"
"è un alto senso dell'impenetrabilità della coscia
cciato dalla sua enorme ricchezza, quella ric
ma lui, Charlie Kane, dice morendo: "Rosebud
capitalistica non sono bastati a fargli cancellare
lità"⁶⁶.

mbersons"

avevamo forse un po' troppo liquidato il s
dolo in una nota e a qualche breve co
atto che universalmente considerato p
capito niente di Welles), credo sia
o essermi largamente docume
dal fatto che nel testo di Jo
gran lunga superiore a
quantità ma anch
ttere sull



parere, dovrebbe essere sempre presente (sia pure implicitamente) quando si affrontano questioni molto complesse, come quando ci si trova di fronte a un'opera incompleta o incompiuta. Senza certo voler fare confronti, basta fare un attimo riferimento a un caso famoso relativamente simile a questo, quello di cui è stato protagonista, durante la sua esperienza americana, proprio Eizenstejn. Personalmente ritengo che, con buone p



la sua opera. Naturalmente negli *Ambersons*, come del resto abbiamo visto, non c'è soltanto questo, però, in buona sostanza, si può dire che in fondo Welles ha voluto fare un imponente esercizio di stile, una specie di allenamento sperimentale per passare poi a "sparare" colpi ben più consistenti.

6. La signora di Shanghai: feticismo del diritto e potere

In Welles c'è una lunga e costante linea di discorso che lega tutta la sua op

comunque un discorso autobiografico, anzi siamo di fronte al suo "manifesto" politico, ideologico e culturale.

Lo stile del film oltre che all'Europa, guarda chiaramente all'America, a Hollywood: intanto, come si sa, lo yacht è quello personale di Errol Flynn (che lo concesse volentieri per le riprese), poi da un punto di vista tecnico c'è un arretramento, un ritorno allo stile classico hollywoodiano. A questo proposito André Bazin ha scritto: "Con *La signora di Shanghai*, Welles abbandonava le ricerche e le novità tecniche del *Kane* e degli *Ambersons*. Considerato dallo stretto punto della sceneggiatura definitiva (découpage) e della fotografia, questo film è relativamente classico, ma il contenuto delle immagini non lo è punto. Si potrebbe perfino quasi dire che *La signora di Shanghai* è paradossalmente il più ricco di senso dei film di Welles in confronto all'insignificanza del soggetto ..."⁷⁹. E' però necessario aggiungere a questo corretto discorso critico il fatto abbastanza evidente che i contenuti classici, la stessa classica tecnica hollywoodiana, tutto ciò, in questo film, nonostante le apparenze viene letteralmente sconvolto, ma *dall'interno*; prima di tutto massacrando il mito Rita Hayworth (tagliando la sua famosa capigliatura rossa e trasformandola in un essere diabolico) e poi realizzando moltissime inquadrature altamente espressive, senza usare lenti speciali o con le sue micidiali riprese dal basso. Gli esempi di questo uso sconvolgente dello stile classico hollywoodiano (anni '20 e '30): Elsa Bannister, la signora, che si tuffa in acqua da uno scoglio ripresa nei riflessi di una lente in primissimo piano; lo yacht inquadrato attraverso il "tondo" di una finestra; le inquadrature dell'acquario e quelle, insuperate in tutta la storia del cinema, nella sala degli specchi deformanti. Un omaggio a Hollywood è rappresentato sicuramente da tutta l'ultima



Figura 11: George Grisby spiega..

parte del film che si svolge a Chinatown (quartiere cinese di San Francisco): infatti sin dagli anni '10 questo quartiere, pieno di simboli orientali, ha dominato spesso pellicole anche famose (basti pensare a *The cameraman* di Buster Keaton). il tema di fondo del film è chiaramente espresso da O'Hara quando, ad Acapulco, una sera è costretto ad assistere ad una lite tra i due Bannister e il loro socio George Grisby (anche lui innamorato di Elsa), lite densa di doppi sensi; e allora lui racconta con tono sprezzante di uno spettacolo orrendo e naturale al tempo stesso, a cui ha assistito sulle coste del Brasile, quando un giorno, quasi al tramonto, il mare si è tinto di rosso sangue, perché centinaia di pescicani affamati e inferociti per il caldo e la fame, hanno cominciato a divorarsi l'un l'altro fino all'autodistruzione completa del branco. In questo quadro truce Welles inserisce i rapporti di potere nella società moderna, il denaro capitalistico come corruttore universale, nonché la struttura istituzionale di mediazione: il diritto, inteso come fonte inesauribile per la difesa del denaro acquisito, ma anche per realizzare l'impossibile per rendere reale l'irreale. Dunque il feticismo del diritto. A questo proposito, in questo film, Welles ha realizzato sequenze memorabili e una volta tanto senza ambiguità di sorta, proprio perché demistificatorie dell'ambiguità di fondo del diritto nella società capitalistica. La svolta decisiva del dramma avviene quando George Grisby, sulla terrazza più alta di una fortezza spagnola di Acapulco (splendida inquadratura: mentre parlano, O'Hara e Grisby, sono ripresi dall'alto e di profilo, il primo sulla sinistra, con sguardo serio e minaccioso, il secondo con un sorriso sarcastico, con la testa che sembra sporgere oltre la torre sul mare, quasi che voglia farsi spingere giù nel baratro) chiede a O'Hara se è disposto, per 5.000 dollari, a dichiarare per iscritto di averlo ucciso incidentalmente. Da questo momento la pellicola assume toni allucinatori e da incubo luminoso, proprio per il manifestarsi potente e imponente di questo *feticismo del diritto*. Il ragionamento di Grisby è il seguente (avviene poi nello studio di Grisby): O'Hara dichiara di averlo ucciso incidentalmente, ma non potrà mai essere condannato finché non si trova il cadavere; il cadavere

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 84.



Figura 12: I Bannister si uccidono nella sala degli specchi

non si troverà perché Grisby scomparirà letteralmente facendosi una plastica facciale e cambiando nome, inoltre incasserà, tramite la sua banca, il cospicuo premio assicurativo e finirà i suoi giorni in Sud America (magari con Elsa Bannister). Le cose, nel film, poi non vanno così lisce, come si sa. In questa fase si inserisce la sequenza dell'acquario, quando O'Hara incontra Elsa e i due hanno un dialogo drammatico di fronte a enormi pesci mostruosi, ombre enormi che muovono silenziosamente le labbra e loro stessi, a un certo punto, vengono inquadrati come ombre minacciose. O'Hara cade definitivamente nella trappola: Grisby viene veramente ucciso e sulla pistola

si trovano le impronte di O'Hara. Tutta la successiva e complessiva sequenza del processo a O'Hara è una serie incredibile di scene e piccole sequenze tutte altamente significative, spesso di un'ironia veramente graffiante, ma tutte tese a manifestare le possibilità infinite e assurde del diritto nella società capitalistica avanzata. Possiamo assistere a un celebre avvocato difensore, Arthur Bannister (mirabilmente interpretato da Everett Sloane), che interroga sé stesso; c'è inoltre il solito Giudice completamente estraniato dal problema, rincoglionito, con le sue piccole malattie e preoccupato soltanto della sua biblioteca e dei suoi scacchi. Possiamo assistere a piccole micidiali pennellate sul pubblico che segue in genere i processi che in fin dei conti risultano degli autentici spettacoli di varietà. Infine il paradosso imprevedibile e squisitamente kafkiano: fingendo un tentato suicidio, O'Hara viene ricoverato nello studio del Giudice, in attesa dell'ambulanza, dopo una violenta colluttazione con la guardia che lo sorvegliava, riesce a fuggire da una porticina secondaria, mescolandosi poi con tutta tranquillità in mezzo alle colonne di persone che si incrociano nel Palazzo di giustizia, per andare a seguire processi sia come spettatori, sia come testimoni o giudici popolari. A questo punto il diritto risulta visivamente come la più grossa fabbrica di falsità e di spettacolo al tempo stesso, che la società capitalistica deve necessariamente produrre. La giustizia non è l'accertamento della verità, è uno spettacolo comico in cui grandi avvocati e grandi capitalisti giocano uno speciale gioco d'azzardo in cui possono soltanto vincere perché a perdere sono solo e soltanto gli espropriati. Come avevamo già riscontrato, parlando *dell'Infernale Quinlan*, la giustizia non può che funzionare basandosi su prove false: O'Hara tuttavia dimostra che si può uscire indenni dalla contaminazione capitalistica, rescindendo ogni e qualsiasi legame con il principio che accomuna *potere e denaro*: cosificazione delle persone, personificazione delle cose. Essere se stessi vuol dire rifiutare i seducenti affari che ci propone questa società: questa è la morale privata di Welles, il suo progetto esistenziale. O'Hara è probabilmente Welles stesso come però forse avrebbe voluto essere, la sua storia reale e la sua stessa filosofia proveniente dal suo profondo essendo tutt'altra cosa (anche se, almeno come regista, ha sempre rifiutato i "seducenti affari"). In ogni caso *The lady from Shanghai*, in tutta l'opera di Welles, resta un'eccezione e in tutti i sensi, infatti, a nostro parere è anche la dimostrazione che anche senza speciali piani-sequenza o raffinate profondità di campo, è possibile realizzare una pellicola che costituisca un capolavoro e una lezione di cinema.

7. Il capolavoro della maturità: Il processo

Proponiamo subito la nostra tesi, che si colloca obiettivamente in polemica con buona parte della critica: *Il processo* (The trial, 1962), se non ci fosse *Citizen Kane*, sarebbe sicuramente il capolavoro di Orson Welles, anche perché e soprattutto perché, sia pure con qualche difetto, riesce a tradurre cinematograficamente, con intelligenza critica la sostanza, il nocciolo, dello spirito

kafkiano. Franz Kafka, più o meno consapevolmente, è riuscito a definire, al dettaglio e con precisione quasi scientifica, la logica aberrante dell'ethos burocratico⁸⁰ a tutti i suoi livelli di esistenza e in buona parte delle sue manifestazioni. Franco Fortini, anni fa, ha scritto che finché esisterà la società borghese, Kafka risulterà d'attualità, di tragica e allucinante attualità⁸¹. E' noto inoltre che i suoi libri, fino a pochi anni fa, erano praticamente proibiti nei cosiddetti paesi socialisti, più recentemente l'interdizione si è allentata probabilmente perché un qualche senso del ridicolo sta ricomparendo in quei paesi; certo bisogna anche rendersi conto che sia *Il processo* che *Il castello* sembrano scritti apposta per descrivere la situazione quotidiana dei rapporti tra il cittadino e il potere in Unione Sovietica, e dintorni. Naturalmente in Kafka ci sono moltissimi altri aspetti che qui non è il caso di approfondire⁸². Ecco a noi sembra che Orson Welles, senza ovviamente conoscerla, abbia come tenuto conto della considerazione di Fortini più sopra riportata e in questo senso abbia tentato, con ottimi risultati, di realizzare una traduzione cinematografica *attuale* del capolavoro kafkiano. Tutta la critica è partita dal fatto che è constatabile una netta divergenza tra il film e il romanzo e quindi è giunta, nella quasi totalità dei casi, alla conclusione che si tratta di un film in buona sostanza sbagliato, fallito (anche se non è mai detto a chiare lettere). Il ragionamento implicito che è stato fatto a proposito di questo film, grosso modo è questo: o si dà un'interpretazione personale ma rigorosa dell'opera letteraria (e si potrebbe fare l'esempio dello stupendo *Moby Dick* che John Huston ha realizzato riducendo al minimo l'atmosfera con perfetta traduzione visiva dello spirito mellvilliano⁸³, oppure è inutile trarre un film da un classico letterario sconvolgendolo completamente. *n processo* non è esente da difetti, mentre *Citizen Kane*, nel bene e nel male, resta un film perfetto o quasi⁸⁴. I difetti principali sono due ed è bene metterli subito in evidenza. Il primo difetto sta ancora una volta, come già negli *Ambersons*, nella scelta dell'attore protagonista, qui Antony Perkins. E' vero, somiglia molto (certo in bello) a Kafka stesso, ma dalle rare fotografie pervenuteci, se si guarda l'espressione del volto (e magari la linea delle labbra ...) si vede subito che ha proprio del "maledetto", del "condannato". Invece purtroppo Perkins ha solo l'aria dello scemo hollywoodiano: in *Psycho* era perfetto, qui è dannatamente fuori posto. Qualcuno potrebbe ricordarmi il discorso fatto più sopra appunto per gli *Ambersons*, ma qui attorno al protagonista abbiamo non delle immagini stucchevoli e formalmente perfette (ma devitalizzate), abbiamo delle sequenze di una tale potenza fotodinamica che riescono a schiacciare e a scacciare quell'aria inguaribilmente da studentello del M.I.T. (Massachussets Ist. of Technology) che ovunque Perkins si porta dietro; e poi la struttura dell'opera ha un'organicità tale e tale è la potenza del montaggio, dei piani sequenza, del grandangolare (lente kafkiana quant'altre mai!), della stessa disgraziata scenografia⁸⁵, che alla fine, pensandoci bene, ci si domanda chi avrebbe potuto sostituire Perkins; perché in fondo Welles da una parte ha voluto rispettare il principio brechtiano della non identificazione nel protagonista da parte dello spettatore, da un'altra parte ha voluto rispettare il mandato sostanziale kafkiano, e cioè che Josef K. è colpevole e che quindi in qualche modo deve mostrare il suo disagio. Peraltro il funzionario di banca descritto da Kafka è un personaggio di stile

⁸⁰ Termine usato da Charles Wright Mills in *L'immaginazione socio logica*, li Saggiatore, Milano 1962.

⁸¹ *Verifica dei poteri*, Il Saggiatore Milano 1965, p. 294. L'articolo dal titolo "Gli uomini di Kafka e la critica delle cose", è del 1948.

⁸² Per un'analisi veramente esaustiva del problema Kafka rimandiamo all'eccezionale lavoro di Giuliano Baioni, *Kafka romanzo e parabola*, Feltrinelli Milano 1962. Il Baioni per dare un'idea del "problema Kafka" apre il suo libro avvertendo che già allora, cioè nel 1962, la letteratura critica aveva superato i 5.000 titoli.

⁸³ Come è noto, Welles, voleva farlo lui un film tratto da *Moby Dick*, ma sui rapporti molto stretti tra Welles e Huston bisognerebbe fare un discorso a parte.

⁸⁴ Va qui ricordata l'osservazione di Eric Von Stroheim secondo la quale Leland nell'ospizio, con quell'orribile visiera, sembra proprio un colonnello in pensione: è forse l'unica "caduta" del film. Cfr. l'intervento di Von Stroheim (1941) tradotto nel cit. *Il cinema secondo Orson Welles*.

⁸⁵ Si sa dei mezzi poveri di cui disponeva Welles (la stazione fuori uso, il capannone abbandonato, ecc.), ma è forse stata una fortuna, per realizzare quel senso di abbandono, causato da un potere astratto e assoluto che neanche si riesce a vedere. Altro problema è la presenza del massiccio e decadente Palazzo di Giustizia: la nostra netta impressione è che si tratti del "Palazzaccio" (ex-Palazzo di Giustizia di Roma), se così fosse potrebbe avere un preciso senso all'interno del "discorso" filmico, ma nell'incertezza è bene non fare valutazioni che sarebbero soltanto ipotetiche.



tutto sommato, austro-ungarico; mentre Welles ha voluto, secondo noi, dimostrare proprio l'attualità di Kafka anche all'inizio degli anni '60 e quindi necessariamente ha dovuto cercare una faccia stile IBM. Purtuttavia ribadisco il fatto che quel Perkins lì, in una delle più importanti pellicole della storia del cinema, non è facilmente digeribile proprio sul piano visivo, cinematografico. L'altro difetto è costituito dal fatto che si ha una gran difficoltà a tenere a mente la complessa articolazione interna del film: sappiamo che è una debolezza di Orson Welles in quanto regista, per la sua spiccata tendenza alla deformazione e



letterario. A noi pare invece molto evidente che proprio con le caratteristiche dilatazioni del tempo e dello spazio, tipiche della cinematografia welliesiana, sia possibile in qualche modo rappresentare all'interno di un processo fotodinamico il mondo kafkiano, che, non dimentichiamolo, è proprio il mondo in cui viviamo, è il mondo degli incubi prodotti dalle burocrazie del potere; un mondo in cui è molto difficile distinguere il vero dal falso e dove il *visibile* è dominato dall'*invisibile*⁹⁰. *Il processo* non ha la freschezza provocatoria del *Kane*, non ha neanche i su

wellesiano, come avevamo accennato, introduce al tema del contrasto padre-figlio, presente come sappiamo sin dal *Kane*. Per quanto riguarda il ruolo della figura paterna nella filmografia di Orson Welles, non possiamo escludere influenza di tipo autobiografico e magari anche di tipo consapevolmente psicoanalitico; è un fatto comunque che il padre *naturale* è una figura che praticamente nei film di Welles non esiste, compare, come sappiamo, fugacemente nel *Kane*; in *Mr. Arkadin* la figura dominante è un padre ma il gioco "dialettico" è costruito in rapporto non alla figlia naturale ma ad un giovane avventuriero apolide che avrebbe tutte le carte in regola per essere suo "figlio" e che comunque si dimostra ampiamente degno erede. Incontriamo invece quasi sempre un personaggio, di età matura, che ha chiaramente la funzione di sbarrare il passo alla maturazione psico-intellettuale del protagonista e che invece poi risulta paradossalmente proprio quell'ostacolo giusto e decisivo da superare per raggiungere poi la maturità. Questi "padri" sono sempre personaggi molto negativi, moralmente sporchi, ma al tempo stesso molto calmi, per nulla impazienti di arrivare o di concludere, "frenatori" per eccellenza. In sostanza, in termini psicoanalitici, si tratta di figure di "padre cattivo", la cui immoralità viene fortemente aumentata per evidenti motivi edipici: questo discorso comincia a farsi evidente proprio a livello delle immagini, nel *Processo* dove Welles fa qualche passo avanti (particolarmente nelle sequenze che riguardano lo studio dell'avvocato e dei suoi rapporti con Leni, l'infermiera, e Bloch il cliente che ormai alloggia nello studio per seguire meglio il proprio processo) sulla strada della fuoriuscita da quella coerente "sessuofobia", che aveva caratterizzato le sue prime esperienze. Avevamo poi visto come nel *Quinlan* si potesse verificare, nella straordinaria sequenza finale, che soltanto con una sorta di "parricidio" (fisicamente portato a termine da Menzies, ma ideato e organizzato dal protagonista) il giovane Vargas può finalmente riabbracciare la sua donna. Una pagina conclusiva su questo complesso tema che Welles ha costruito, con straordinaria abilità visiva e drammatica, un po' ovunque, la possiamo riscontrare proprio nel *Falstaff* dove la situazione finisce per capovolgersi (primi sintomi di senilità!): qui è il "padre", la persona anziana, ingenua e sostanzialmente buona, che "spiega" al principe



Figura 14: Inizia il viaggio verso la morte per J. K.

Hal, futuro Henry V, tutti gli aspetti più sporchi e "bassi" della vita, aspetti sordidi che un re non potrebbe mai conoscere senza Falstaff; e alla fine constatiamo l'ingratitude di questo giovane principe ambizioso e falso, che raggiunto il suo scopo, vigliaccamente, volta le spalle al povero vecchio (che tuttavia lascerà il segno nella personalità del futuro re). Tornando al *Processo*, occorre dire che richiederebbe un'analisi dettagliata del "découpage" (e magari anche un'analisi alla moviola), per studiarne meglio tutte le nascoste qualità. In conclusione, vogliamo soltanto fare un'osservazione sulla formidabile sequenza finale: quella che inizia con l'uscita di Josef K. dalla cattedrale e si conclude con la sua esecuzione che avviene, invece che tramite un coltello (come nel romanzo) per l'incertezza dei due esecutori, con una bomba (dopo l'esplosione, con l'ultima inquadratura, il fumo si trasforma in una specie di "fungo atomico"). Vorrei esporre qui un'intuizione molto personale che ritengo però abbastanza importante per meglio capire la lettura reale che Welles fa della storia del cinema. Mi riferisco al passaggio di sequenza in cui vediamo i due esecutori⁹² che, tenendolo stretto sottobraccio, conducono a passo svelto Josef K. verso la morte attraversando una città spettrale, non ben identificabile, completamente deserta.

Questo camminare frettoloso attraverso una città da incubo, in un'ora incerta della sera, mi ha fatto subito venire in mente, sin dalla prima visione del film, una sequenza di un altro film, un film

⁹²E' evidentemente un caso che Welles abbia scelto per la figura di uno dei due esecutori, un attore di nome Karl Studer. Dobbiamo però dire che questa curiosa coincidenza ci crea momenti di ansia a causa della passione che abbiamo sempre profuso nella lettura dei testi kafkiani. E' abbastanza logico cioè che un lettore appassionato si identifichi con Josef K. e non con chi lo trapassa con un coltello ...

"arcaico", come si dice; mi riferisco a *Der Student von Prag* di Stellan Rye e Paul Wegener che lo realizzarono nel 1913 in collaborazione con altri due importanti personaggi del cinema tedesco, il fotografo Guido Seeber e lo scenografo e architetto (e poi anche sceneggiatore) Henrik Galeen: le copie che si possono vedere sono riprodotte da un originale che era stato interamente rifatto dopo la guerra perché il primissimo era andato perduto, pertanto l'impressione che si ha non è del tutto arcaica, anzi è un film che conserva una straordinaria vitalità. E in particolar modo la sequenza che ci interessa, quella finale. E' la fuga dello studente Baldwin attraverso la vecchia Praga per tentare, ma inutilmente, di sfuggire alla propria immagine che lo perseguita: in alcuni momenti l'atmosfera è in tutto simile a quel camminare frettoloso dei personaggi wellesiani attraverso una funerea città che è comunque slava (dovrebbe essere Zagabria). Questo ad ulteriore dimostrazione di quanto Welles abbia voluto rispettare le atmosfere kafkiane. Perché? Non dovrebbe essere difficile capirlo, il film di S. Rye è stato girato nella Praga di prima della Prima guerra mondiale, proprio in quei quartieri della "Praga magica" che Franz Kafka tanto amava e dove proprio nello stesso periodo, in cui è stato girato il film, viveva. Inoltre non si può neanche escludere che Kafka possa averlo visto questo film, dato che si interessava abbastanza di cinema⁹³.

8. Dialogo a distanza tra due superpotenze: Ejzenstejn e Welles

" ... Chi mi piace più di tutti è Griffith. Penso che sia il miglior regista della storia del cinema. Il migliore, molto migliore di Ejzenstejn. E tuttavia ammiro molto Ejzenstejn".

DOMANDA: Cos'è questa lettera che Ejzenstejn vi ha inviato quando ancora non vi eravate lanciato nel cinema?



Figura 15: Ivan il Terribile

WELLES: Era a proposito di *Ivan il terribile*.

DOMANDA: Sembra che voi abbiate detto che il suo film assomigliava a uno di Michael Curtiz ...

WELLES: No. E' successo che io ho scritto una critica di *Ivan il terribile* per un giornale e un giorno ho ricevuto una lettera di Ejzenstejn, una lettera che veniva dalla Russia ed era di quaranta pagine. Allora gli ho risposto, e in questo modo cominciarono quegli scambi che fecero di noi degli amici per corrispondenza. Ma io non ho detto niente che possa far pensare a un parallelo fra lui e Curtiz. Non sarebbe giusto. *Ivan il terribile* è il film peggiore di un grande cineasta. E' che io lo giudicavo secondo la statura di Ejzenstejn e non per quello che conviene a un cineasta minore. Il suo dramma era prima di tutto politico. Non perché doveva raccontare una storia che non voleva raccontare, ma perché non era un cineasta adatto ai film in costume, secondo me. Credo che i Russi abbiano una forte tendenza a mostrarsi più accademici quando parlano di un'altra epoca. Allora diventano retorici e accademici, nel senso peggiore della parola⁹⁴.

⁹³ Risulta dai *Colloqui con Kafka* riportati da Gustav Janouch, Martello ed. Milano 1964, testo che consigliamo a tutti quelli che hanno idee strane su Kafka. Peraltro le sue osservazioni sul carattere ipnotico dello schermo cinematografico meriterebbero qualche riflessione particolare che qui non possiamo fare.

⁹⁴ Quaderno di Fiesole, p. 7. Ma qui c'è un errore che non sappiamo da cosa dipenda (la traduzione?). Infatti la prima visione di *Ivan il Terribile* è stata effettuata a Mosca nel gennaio 1945, quando cioè Welles era già ben lanciato nel mondo del cinema.

Ecco, lo studio dei rapporti tra Ejzenstejn e Welles può cominciare da questo scorcio di intervista. Qui se non altro si può constatare che Welles aveva ben inteso l'importanza di Ejzenstejn, che nella sua scala personale di valori era inferiore soltanto a Griffith. Si badi bene che Welles qui parla di Ejzenstejn e non di altri: la cinematografia sovietica, quella classica, ha avuto grandissimi registi, ma Welles era molto interessato soltanto a Ejzenstejn. Avevamo già accennato al fatto che, a nostro parere, Welles sente una sorta di identificazione con il regista sovietico, rispetto alla collocazione "politica" all'interno del proprio sistema culturale. La persecuzione subita da Ejzenstejn a partire dal 1937 (con il blocco definitivo della realizzazione de *La prateria di Bezin*) da parte della direzione della casa produttrice di stato e poi più esplicitamente da Zdanov e Stalin in persona (il quale scrisse in un articolo che *Ciapaiev* doveva essere il modello del cinema sovietico!), persecuzione alla quale meschinamente ha partecipato tutto l'ambiente cinematografico, a cominciare dall'invidioso Vsevolod Pudovkin; questa persecuzione, dicevamo, è in tutto simile a quella subita da Welles a Hollywood (e in questo ambiente il ruolo di Pudovkin lo ha svolto Robert Wise). Ma la nostra sensazione è che ci sia molto di più, è che Welles abbia guardato per molti aspetti a Ejzenstejn come ad un maestro. Maestro di regia e di montaggio, ma soprattutto, vorremmo sottolineare, come maestro di fantasia, e cioè, più precisamente di come la fantasia deve essere *utilizzata, costruita, incastrata dinamicamente* nelle immagini cinematografiche. Welles ha infatti presto imparato, che la fantasia, senza un complesso apparato culturale e filosofico (Coleridge docet) che la sorregga, non è fantasia ma semplicemente improvvisazione e confusione. Nell'opera di Welles ci sono molti elementi che dimostrano quanto detto. Prima di tutto però vogliamo documentare come in certi casi Welles ha persino tentato di realizzare ciò che ad Ejzenstejn è stato impedito o non era riuscito a realizzare. *It's all true*. Di questo film incompiuto di Welles si sa poco, però dai progetti, dalla struttura in quattro episodi, dalla dimensione antropologico-culturale e sociale del discorso, si può abbastanza facilmente dedurre che si tratta chiaramente di una specie di *remake* (ma anche questo fallito) di *Que viva Mexico!* Non c'è qui lo spazio per fare un confronto filologico, ma ad una accurata analisi dovrebbe essere facile constatare la profonda consonanza tra i due progetti⁹⁵. *Mr. Arkadin*. Come è noto Welles si è ispirato, in questo film, alla biografia di Basil Zaharoff, apolide e commerciante di armi durante la prima guerra mondiale, che si era meritato anche il titolo di "Sir" da parte della monarchia inglese per i suoi "speciali" servizio. Su questo problema non possiamo far altro che riportare la nota del curatore (Paolo Gobetti) del già citato testo di Ejzenstejn, *Forma e tecnica del film e Lezioni di regia*: "Ejzenstejn si interessò particolarmente a una biografia, allora pubblicata, di Sir Basil Zaharoff, e suggerì l'idea di trarne un film, dapprima a case produttrici francesi e inglesi, in seguito alla Paramount ed ad altre case americane" (p. 537). Ma la considerazione più importante da fare sul problema dei rapporti tra i due grandi registi riguarda proprio *Ivan il Terribile*. La mia nettissima sensazione è che Welles, vedendo il film, verifica ancora di più la sua intesa, per così dire, telepatica con Ejzenstejn, nel senso che nei suoi occhi si fissa con estrema certezza la "visione" del grande regista sovietico che "lavora" culturalmente e praticamente sulle stesse opere cardine delle origini del cinema, e naturalmente non condividendone le scelte, ma avvertendone la stessa tensione morale e culturale, manifesta tutta la sua severità e rimprovera Ejzenstejn, come un allievo geniale, scoprendo nuove dimensioni, finisce sempre per criticare il proprio maestro anche se "grande". Per esprimere meglio il nostro punto di vista diciamo che c'è un sottile ma evidente nesso visivo, foto dinamico e scenografico che lega tra loro tre monumenti della storia del cinema: *Citizen Kane*, *I Nibelunghi*, *Ivan il Terribile*. Abbiamo messo al

⁹⁵ Cfr., l'intervento di Charles Higharn su *It's all true*, in *Il cinema secondo Orson Welles*, . p.81.

centro il capolavoro-kolossal di F. Lang perché ha generato, per alcuni aspetti particolari, gli altri due: vediamo un attimo dove. *Citizen Kane*: siamo dell'idea (non certo campata in aria) che Welles abbia studiato attentamente *I Nibelunghi*, soprattutto la prima parte (Siegfrieds Tod). E' stato detto che Susan anticipa, in parte, Marilyn Monroe: la cosa ci sta benissimo ma a parte il fatto che preferiamo la Monroe, in realtà Susan è uno sviluppo della figura di Crimilde. Lang, come è noto, è stato il primo ad usare "il soffitto" nel cinema e proprio nella prima parte dei Nibelunghi, E' abbastanza evidente che Welles ha studiato attentamente la stanza e gli appartamenti di Crimilde, in sostanza egli ha mentalmente assorbito questo materiale visivo per poi rielaborarlo: Susan somiglia molto a Crimilde, è certo meno statuaria, ma il suo rapporto con la scenografia di Xanadu, cinematograficamente parlando, è pressoché identico, particolarmente poi per quanto riguarda le stanze. Welles ha allargato la dimensione architettonica studiata da Lang, il quale non avendo ancora adeguati mezzi tecnici, ha sfruttato soltanto tutte le possibilità di quello che Me Bride chiama lo "schermo piatto". Welles ha sfruttato a fondo là profondità di campo, il "pan focus" come dicono gli americani, per far vedere in tutte le dimensioni la prigionia di Susan e quando questa se ne va definitivamente, Welles ci dà l'impressione che l'architettura la segua, i corridoi e le stanze si allungano come elastici, quasi volessero seguire la donna, quasi che non volessero lasciarla andare o come se fossero a lei inesorabilmente incollati. Ivan il Terribile, intendiamo proprio il personaggio (interpretato da N. Cercasov), è la copia quasi perfetta della figura diabolica di Hagen Tronje, che nei Nibelunghi svolge il ruolo di "architetto del male": il film si sviluppa nelle due parti più sulla lotta titanica tra lui e Crimilde che sul resto. Ejzenstejn ha persino riprodotto, in alcuni momenti, le



Figura 16: Krimilde giura vendetta

posizioni di Hagen Tronje nel suo Ivan: particolarmente efficace è la silhouette (identica in alcuni fotogrammi dei due film) che, come è noto, Ejzenstejn ha personalmente disegnato (era architetto esattamente come Lang), realizzandola più o meno con gli stessi effetti del film tedesco. Ma a voler essere pignoli, anche l'architettura interna, ancorché russa e personalmente studiata dal regista, risente parzialmente della lezione di Lang. In conclusione, sia Welles che Ejzenstejn hanno studiato quasi nello stesso periodo (i primi studi per *Ivan* sono del '42) gli stessi elementi visivi e foto dinamici per produrre figure e temi non secondari di due opere fondamentali della storia del cinema. Certo non sarebbe giusto

concludere un discorso così lungo su Orson Welles senza fare qualche considerazione adeguata sulla tecnica del piano-sequenza che, ancorché già conosciuta, possiamo dire che è un'invenzione specifica e personale di Welles o che perlomeno solo con lui si è imposta come elemento fondamentale del linguaggio cinematografico: oggi nessun regista potrebbe ignorarla mettendo a punto una sceneggiatura. La polemica tra piano-sequenza e montaggio ci sembra assurda oggi, però non c'è dubbio che ha avuto un suo significato storico ben preciso: è stata una guerra vera e propria con tanto di morti e feriti. Riteniamo che la grandezza di Welles consista proprio nell'aver costretto a una pace definitiva i due fronti, e cioè nell'aver dimostrato che un cinema moderno non può non conciliare, in qualche modo, i due aspetti. Solo così è possibile costruire un capolavoro cinematografico veramente adeguato ai tempi che viviamo. Un capolavoro che tenga conto soltanto della tecnica di piano-sequenza non può essere opera degna di questo nome, perché guardare solo al rifiuto del taglio e del montaggio, perché voler godere delle sole possibilità tecniche della macchina da presa, significa avere una concezione "mistica" del piano-sequenza⁹⁶, significa sopravvalutare il mezzo dimenticando completamente i significati che si vogliono esprimere, significa in sostanza *teorizzare* il film come *mono-tonia*. Welles come Ejzenstejn ha imparato da Coleridge (e non solo da lui) che l'arte cinematografica, ancor di più che le arti storicamente precedenti, è composizione

⁹⁶ La definizione "mistica del piano sequenza" è di Enrico Livraghi.

articolata e complessiva di molti elementi discordi e diversi: una sintesi integrata, che determini il nascere di "una stella" (come diceva J. L. Lowes), evidentemente non è da tutti, ma *questo* è il principio da seguire, questo è il principio che ha portato Welles a enormi capolavori⁹⁷.

9. Conclusioni in breve

Il nostro viaggio è arrivato alla fine. Abbiamo dovuto lasciar fuori molte cose e molte pellicole, alcune le abbiamo trascurate, altre le abbiamo pressoché ignorate: tutto il rapporto Welles-Shakespeare non è rientrato in questo discorso. Abbiamo puntato a trovare il bandolo della matassa, per non sperderci nel labirinto, per raggiungere il centro. Abbiamo adesso la sensazione netta di esserci arrivati, sappiamo molto di più comunque su che cosa è e che cosa significa cinema a 80 anni dalla sua nascita⁹⁸.



Figura 17: Orson Welles al lavoro mentre controlla un'inquadratura dalla buca!

⁹⁷ Anche Ejzenstejn partiva da questo principio. Crediamo che, se non fosse morto così prematuramente (e, con tutto quello che gli hanno fatto passare non c'è da meravigliarsi), avrebbe sicuramente avvicinato anche la tecnica del piano-sequenza (è nota, tra l'altro, la sua ammirazione per il cinema giapponese).

⁹⁸ Questa ricerca forse non avrebbe potuto avere determinati risultati senza la collaborazione di Piero Tortolina, raffinato collezionista cinefilo e "conservatore" nato, che ci ha permesso un'analisi quasi filo logica di alcuni capolavori wellesiani nella loro versione integrale e originale. Devo anche ringraziare Bruno Bigoni per il numeroso e ricco materiale che ha messo a mia disposizione.