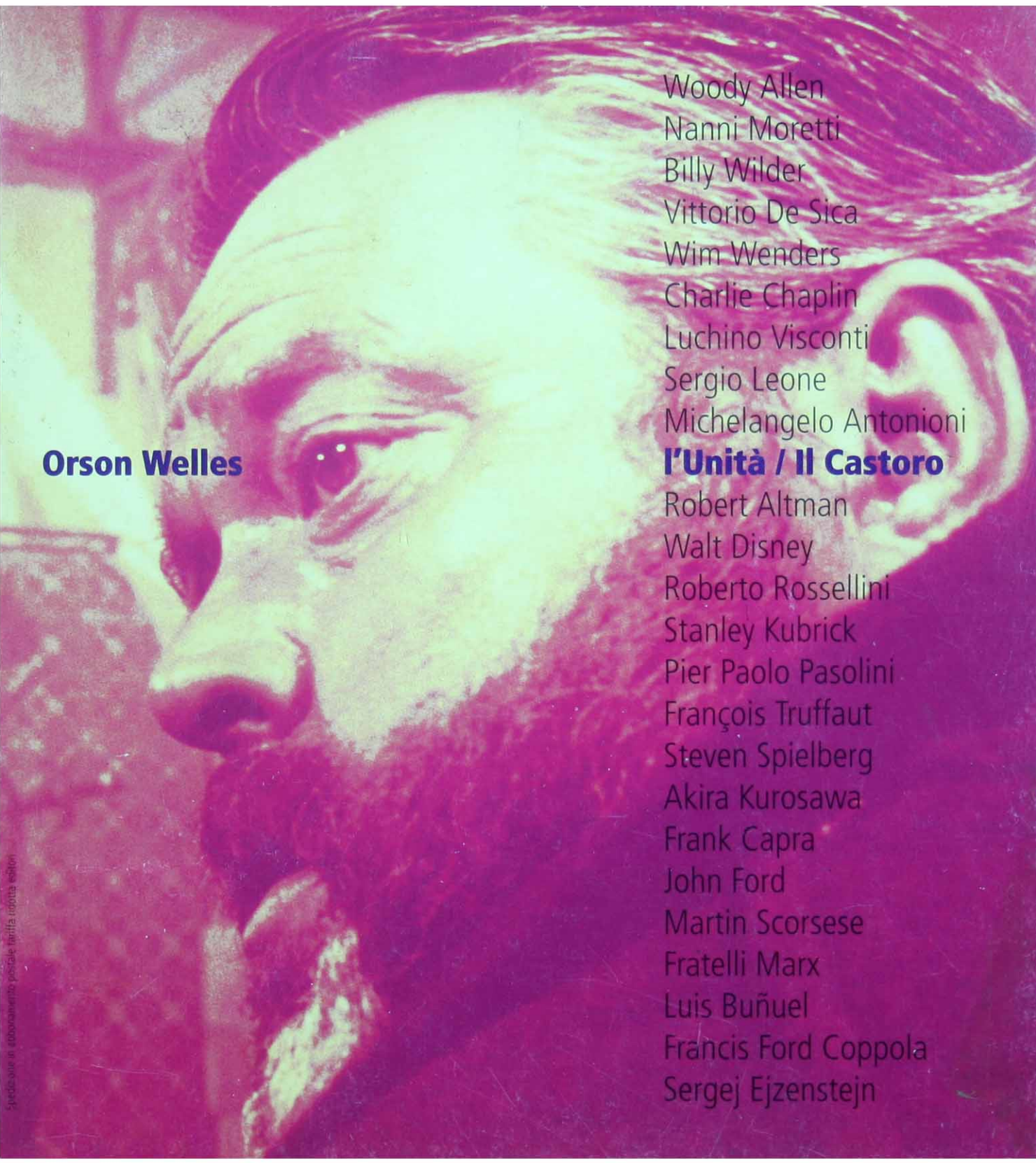




**Orson Welles**

Woody Allen  
Nanni Moretti  
Billy Wilder  
Vittorio De Sica  
Wim Wenders  
Charlie Chaplin  
Luchino Visconti  
Sergio Leone  
Michelangelo Antonioni

**l'Unità / Il Castoro**

Robert Altman  
Walt Disney  
Roberto Rossellini  
Stanley Kubrick  
Pier Paolo Pasolini  
François Truffaut  
Steven Spielberg  
Akira Kurosawa  
Frank Capra  
John Ford  
Martin Scorsese  
Fratelli Marx  
Luis Buñuel  
Francis Ford Coppola  
Sergej Ejzenstejn





Claudio M. Valentinetti

# Orson Welles

L'UNITÀ / IL CASTORO

**Claudio M. Valentinetti, giornalista e critico cinematografico (SNCCI) è redattore di «Cinema e Cinema». Ha pubblicato con Lorenzo Pellizzari *Alberto Cavalcanti*, Editions du Festival international du film de Locarno (1988). Vive e lavora a Milano**

**© EDITRICE IL CASTORO S.R.L.  
VIA PAISIELLO, 6 - 20131 MILANO**

---

**I libri pubblicati fanno parte della Collana  
«Il Castoro cinema» diretta da Fernaldo Di  
Giammatteo**

# HO SCRITTO E DIRETTO QUESTO FILM:

## MI CHIAMO ORSON WELLES

ANTONIONI. *Secondo la giovane critica americana, una delle grandi scoperte della nostra età è il valore della noia come soggetto artistico. Se è così, Antonioni merita di essere annoverato come un pioniere e un padre fondatore* (a Kenneth Tynan, «Playboy», marzo 1967).

GLI ATTORI. *Non vedrete mai in uno dei miei film che gli attori mi imitano. (...) Interrogate gli attori che ho diretto e domandate loro se si sono mai sentiti a disagio, vi diranno di no. Non sono un aguzzino con gli attori. Sapete, ci sono due grandi scuole per ammaestrare i leoni, quella francese e quella tedesca. In una, quella francese, gli animali sono rigidamente tenuti in posti precisi. Nell'altra, quella tedesca, gli animali hanno sempre l'aria di lottare con il domatore: ci si aspetterebbe quasi che la prima scuola sia la tedesca e la seconda quella francese, ma è esattamente il contrario. Così ci sono due grandi scuole di registi: quella nella quale il regista domina l'attore e lo atterrisce per farne una cosa sua, e l'altra, alla quale appartengo: non cerco di dominare, tutti i miei interpreti ve lo diranno (...) Io non insegno più le intonazioni. Se un attore deve dire la battuta: "Buongiorno signor Welles", io non gli chiedo di assumere un'intonazione o l'altra: gliela lascio sempre dire a modo suo* («Cahiers du Cinéma», n. 88, 1958).

BERGMAN. (...) *non condivido né i suoi interessi né le sue ossessioni. Mi è molto più estraneo di un giapponese* (a Kenneth Tynan, «Playboy», marzo 1967).

BRECHT. *È stato per me un grande amico. Abbiamo lavorato insieme nel Galileo. In realtà l'ha scritto per me. Non perché lo interpretassi, ma perché lo dirigessi* («Cahiers du Cinéma», n.165, 1965).

IL CINEMA (I). *Quando faccio un film, o al momento della prima a teatro, i critici dicono di solito: "Quest'opera non è buona come quella di tre anni fa". E se ricerco la critica di quella vecchia di tre anni, trovo un parere sfavorevole che dice che questa non è valida come quella che avevo fatto tre anni prima. E così via. Ammetto che talvolta le esperienze possano risultare sbagliate, ma credo sia altrettanto sbagliato voler essere alla moda. Se uno vuol essere alla moda per la maggior parte della sua carriera, produrrà solo opere di secondo piano. Forse riuscirà casualmente a ottenere un successo, ma questo significa che è un gregario, e non un innovatore. Un artista deve guidare, aprire delle strade (...). Mi sono sempre sentito isolato. Credo che ogni buon artista si senta isolato. E devo pensare di essere un buon artista, perché altrimenti non potrei lavorare. Vi chiedo scusa se mi prendo la libertà di credere questo: ma se qualcuno vuol dirigere un film, deve pensare di essere bravo. Un buon artista deve essere isolato. Se non è isolato, vuol dire che qualcosa non va («Cahiers du Cinéma», n.165, 1965).*

IL CINEMA (II). *Quel che è meraviglioso nel cinema, che lo rende di gran lunga superiore al teatro, è che possiede tanti elementi che possono sovrastarci ma anche arricchirci, offrirci una strada che non troviamo altrove. Il cinema deve essere sempre la scoperta di qualcosa. Io credo che il cinema dovrebbe essere essenzialmente poetico, ed è per questo che nel corso delle riprese, e non nella fase di preparazione, io cerco di immergermi in un processo poetico che differisce dal processo narrativo o dal processo drammatico. Ma in realtà sono un uomo di idee; sì, prima di ogni altra cosa; sono un uomo di idee più che un moralista, suppongo («Cahiers du Cinéma», n.165, 1965).*

IL CINEMA (III). *Il cinema, per me, è un mezzo essenzialmente drammatico e non letterario («Cahiers du Cinéma», n.165, 1965).*

IL CINEMA (IV). *Il cinema è un mestiere... Nulla può essere paragonato al cinema. Il cinema appartiene al nostro tempo. È la cosa da fare («Cahiers du Cinéma», n.165, 1965).*

IL CINEMA (V). *Quello che più mi piace del cinema è l'ampiezza del pubblico. È inimmaginabile, veramente. E siccome non si riesce a immaginare il proprio pubblico,*

*si prova un meraviglioso senso di libertà. A teatro non si può ignorare il tipo di pubblico a cui ci si rivolge: e ogni volta cambio il tono e la dizione. Nel cinema non occorre, non è neppure possibile. Il che vuol dire che si possono fare i film senza pensare al pubblico, se non altro perché il pubblico è inimmaginabilmente vasto e differenziato. Che benedizione! Sì, faccio i film per me («The Sunday Times», 3.2.1963).*

**LA DESCRIZIONE.** *Io non chiedo ad una descrizione di me di essere esatta. Le chiedo di essere adulatoria. Non credo che gente che deve fare i salti mortali per guadagnarsi la cena ami essere descritta in modo veritiero, non sulla stampa almeno. Abbiamo bisogno di vendere biglietti e perciò di buona stampa (a Kenneth Tynan, «Playboy», marzo 1967).*

**DE SICA.** *Dovreste vergognarvi di non amare De Sica: bisognerebbe poterne riparlare tra duecento anni («Cahiers du Cinéma», n.88, 1958).*

**IL 18,5 MM.** *Lavoro e ho lavorato con il 18,5 unicamente perché gli altri cineasti non se ne sono serviti. Il cinema è come una colonia; ci sono pochissimi coloni: quando l'America era accessibile in tutta la sua vastità, quando gli Spagnoli erano alla frontiera messicana, i Francesi in Canada, gli Olandesi a New York, si poteva essere sicuri che gli Inglesi arrivassero là dove non c'era ancora nessuno. Io non preferisco il 18,5: sono semplicemente l'unico ad aver sondato le sue possibilità; io preferisco non improvvisare: semplicemente era molto tempo che nessuno lo faceva. (...) Se tutti lavorassero con grandangolari, io girerei i miei film con il 75 mm, poiché credo molto seriamente nelle possibilità del 75 mm; se ci fossero altri artisti smodatamente barocchi, io sarei il più classico che vi sia capitato di vedere. Non mi comporto così per spirito di contraddizione, non voglio andare in direzione opposta rispetto a quello che è stato fatto, ma occupare un campo libero e lavorarci («Cahiers du Cinéma», n. 84, 1958).*

**DOS PASSOS.** *Non ho mai letto Dos Passos. Ho letto solo un suo saggio. Ma non era un brano del famoso Quarantaduesimo parallelo. Non penso di essere stato influenzato da Dos Passos; se fosse vero, lo sarebbe per puro caso («Cahiers du Cinéma», n.88, 1958).*

EJZENŠTEJN. *Non ho mai visto un film di Ejzenštejn. Sì, uno solo. Ma ho avuto un'enorme corrispondenza con lui. Sapete il perché? Perché avevo attaccato violentemente Ivan il terribile in un giornale americano. E in Russia, un giorno, sentì parlare di questo articolo, e mi mandò una lunghissima lettera. Gli risposi. E lui anche. E io anche, ecc. Per anni ci siamo scambiati lettere sull'estetica del cinema («Cahiers du Cinéma», n. 88, 1958).*

FELLINI. *È il più dotato fra coloro che fanno il cinema oggi. Il suo limite - che è anche la fonte del suo fascino - è di essere fondamentalmente provinciale. I suoi film sono quelli di un ragazzo di paese che sogna la grande città. La sua sofisticazione funziona perché è la creazione di uno che non è sofisticato. Ma mostra pericolosi segni di essere un artista superlativo con poco da dire (a Kenneth Tynan, «Playboy», marzo 1967).*

FILM SUOI (I). *Io credo, pensando ai miei film, che siano imperniati non tanto sul conseguimento di qualcosa, ma piuttosto sulla ricerca. Se noi cerchiamo qualcosa, il labirinto è il posto più adatto alla ricerca. Non so perché, ma i miei film sono tutti, in gran parte, una ricerca fisica («Cahiers du Cinéma», n.165, 1965).*

FILM SUOI (II). *All'inizio ho una nozione base del film che risulterà più o meno dall'aspetto definitivo del film. Ma ogni giorno, ogni istante, si è devianti o modificati dall'espressione che si trova negli occhi di un'attrice, dalla posizione del sole. Non ho l'abitudine di preparare un film e di mettermi a farlo. Io preparo un film, ma non ho intenzione di fare questo film. La preparazione ha lo scopo di liberarmi perché possa lavorare a modo mio: per pensare a dei brani del film e al risultato che daranno; ci sono delle parti che mi deludono perché non le ho concepite sufficientemente complete. Non so che parola adoperare, perché ho paura delle parole pompose quando parlo di fare un film. Il grado di concentrazione che raggiungo nel mondo che creo, che sia per trenta secondi o per due ore, è molto elevato; è per questo che quando giro ho molta difficoltà a dormire la notte. E questo non perché sia preoccupato, ma perché per me questo mondo ha una tale realtà che non mi basta chiudere gli occhi perché scompaia. Si porta dietro una forte intensità di sensazioni. Se giro in un luogo splendido, sento e vedo questo luogo in modo così violento che poi, quando rivedo quei posti, sono come tombe, completamente morti. Ci sono dei posti al mondo che sono per me dei cadaveri, e questo perché*

*laggiù ho già girato; ai miei occhi sono completamente finiti: (...) È importante ricordarsi che l'arte supera la realtà. Il film diventa un'altra realtà («Cahiers du Cinéma», n. 165, 1965).*

**IL FUTURO DEL TEATRO.** *Penso che il teatro, come il balletto o l'opera, sia ormai un anacronismo. Ci dà ancora soddisfazione e stimoli: offre ancora all'artista la possibilità di fare un'opera importante - qualitativamente, forse, un'opera buona come era stata fatta in qualsiasi tempo. Ma non è un'istituzione che appartenga al nostro tempo, e non posso sperare in un futuro lontano. Non è vero che abbiamo sempre avuto il teatro. Questo è un sogno. Abbiamo avuto il teatro soltanto in pochi periodi della storia, non importa che i suoi sostenitori dicano il contrario. E il teatro come lo conosciamo noi è ora alle sue ultime fasi (a Kenneth Tynan, «Playboy», marzo 1967).*

**GIDE.** *Nessuno al mondo più di me odia Gide. A dire il vero, non mi fa né caldo né freddo: non mi tocca. Ci sono molti scrittori, le opinioni dei quali sono totalmente opposte alle mie, che tuttavia amo e leggo: non sono per nulla, ma proprio per nulla della loro opinione su nessuna cosa, ma non fa niente. Ma Gide! André Gide è un tipo funesto. Non solo io non ho nessuna simpatia per lui, ma non ho voglia nemmeno della compagnia dei suoi libri. In Francia è stato nefasto per troppe menti, per troppi giovani intellettuali. E non credo che abbia avuto, anche in minima parte, lo spirito e l'immaginazione di un poeta: era lo spirito più prosaico che ci potesse essere («Cahiers du Cinéma», n.88, 1958).*

**I GIOVANI REGISTI AMERICANI (ALDRICH, RAY, ECC.).** *Odiosi. Niente da dire. Li disprezzo. (...) Non ho visto niente di Aldrich. Di Nicholas Ray, sì: non mi interessa. Sono uscito dalla sala dopo quattro bobine di Gioventù bruciata; mi arrabbio appena penso a questo film («Cahiers du Cinéma», n. 88, 1958).*

**HOBBY.** *(...) mi piacciono magie e sconjuri, ma non li posso considerare un hobby, perché vi faccio ricorso tutte le volte che mi sento in vena di guadagnar denari - denari sonanti - in quell'inferno del gioco che è Las Vegas. Ed è utilissimo per pagare il conto del droghiere. (...) Sono ghiotto di libri: storia, biografie, filosofia, antropologia; leggo per imparare e divertirmi, non per secondi fini o alla ricerca di materiale cinemato-*

*grafico. Ho amici che leggono quanto me i libri nuovi, ma non ne conosco nessuno che non si stanchi come me di rileggere le vecchie simpatie. Tra quelle cui torno più sovente ci sono Cervantes, Fielding, Gibbon, Gogol, Hazlitt, Conrad, Chateaubriand, Platone, Colette, Dickens, Plutarco, Mark Twain e Evelyn Waugh. (...) Mi tengo Montaigne sul tavolino da notte, non come una Bibbia, per ispirarmi, ma per il solo piacere della sua compagnia. Per lo stesso motivo viaggio di rado senza un libro di Karen Blixen. (...) Shakespeare naturalmente è il pane quotidiano. Ma sono anche un gran lettore di cose più leggere. Woodehouse, per esempio, mi conforta sempre e mi delizia. I gialli invece li leggo di rado. Ma ho letto più di una volta Raymond Chandler, e ritorno sovente a Simenon. E riscrivo quanto rileggo. Ogni libro passa di stesura in stesura, sin quando lo butto via. Tengo qualcuno dei miei quadri, ma non li espongo, e così non pubblico i miei manoscritti. Sì... dipingo ancora moltissimo. E faccio lunghe passeggiate solitarie, e faccio castelli in aria. Ah, ecco, ho un vero hobby, non ci pensavo: fare castelli in aria («The Sunday Times», 3.2.1963).*

**HOLLYWOOD.** *Hollywood è un quartiere dorato adatto ai giocatori di golf, ai giardinieri, a vari tipi di uomini mediocri e ai cinematografari soddisfatti. Io non sono nulla di tutto ciò (The Fabulous Orson Welles, Peter Noble, 1956).*

**L'ITALIA E LA SVIZZERA.** *In Italia, per trent'anni, sotto i Borgia, ci furono guerre, terrore, assassinii e sangue, e tutto ciò produsse Michelangelo, Leonardo da Vinci e il Rinascimento. In Svizzera c'è sempre stato amore fraterno, quattrocento anni di pace, democrazia, e cosa ha prodotto tutto ciò? Gli orologi a cucù (Welles a Cotten, in Il terzo uomo, 1949).*

**LAPIDARIO.** *Due uomini hanno fatto il cinema: Méliès e Griffith. Poi venne il grande Chaplin. Più indietro Mack Sennett. Se Dio esiste, non posso immaginare che non sia dotato del senso dell'umorismo e che non permetta che si scherzi sul suo conto («Ecran», n.33, 1975).*

**IL METODO.** *Comincio sempre dal dialogo. E non capisco come si possa scrivere l'azione prima del dialogo. E' una concezione molto strana. So che in teoria la parola è secondaria nel cinema, ma il segreto del mio lavoro è che tutto è fondato sulla parola.*

*Non faccio del cinema muto. Devo cominciare da quel che dicono i personaggi. Devo sapere quel che dicono prima di vederli fare quel che fanno («Cahiers du Cinéma», n. 165, 1965).*

**NORDICI E LATINI.** *La cultura mediterranea è più generosa (di quella americana - n.d.a.), sente meno il complesso della colpa. In una società in cui non esistano una naturale allegria ed una serena tranquillità di fronte alla morte, io non mi sento a mio agio. Capisco che il mondo degli artisti nordico e protestante ami Bergman: è proprio dove non vivo. La Svezia che mi piace è quella che ride. (...) La Svezia di Bergman mi fa sempre venire in mente qualcosa che Henry James dice della Norvegia di Ibsen, che era piena di "odore di paraffina spirituale". Come sono d'accordo! (a Kenneth Tynan, «Playboy», marzo 1967).*

**LA PARTE DEI RE.** *Sapete che, nel vecchio teatro francese classico, c'erano sempre degli attori che recitavano la parte dei Re, e quelli che non la recitavano mai: io sono di quelli che interpretano i Re. Devo farlo, a causa della mia personalità. Dunque, io recito sempre la parte di capi, di persone che hanno qualcosa di smisurato: io devo essere sempre bigger than life, più grande della natura («Cahiers du Cinéma», n. 88, 1958).*

**LA POLITICA.** *Kennedy? Un vincitore nato, che pare riesca a diventare un buon leader. 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 pragmatista di cui abbiamo bisogno. No, non ho mai pensato che Nixon ce la facesse. Naturalmente mi sono sbagliato, perché c'è arrivato terribilmente vicino. Pure, ho vinto un mucchio di scommesse su quelle elezioni. Scommettere è tutto quello che ho fatto, mi spiace ammetterlo. Di solito mi dò un gran da fare nelle campagne presidenziali, faccio discorsi, ne scrivo, corro per tutto il Paese. Ma ero così sicuro di Kennedy che non pensavo avesse bisogno di aiuto. Il suo trust di cervelli? Oh, va benissimo. Anche se a me i trust non piacciono in un governo, non ci sono mai abbastanza cervelli, no? Il gruppo di Kennedy è per me meno interessante - dal lato umano, meno originale, meno stimolante - del gruppo dei tempi di Roosevelt. Ma può darsi che dipenda solo dal fatto che questi li conosco appena, mentre dei primi ero intimo amico. Il fatto è che sono sempre all'estero*

*e ho perso i contatti con Washington; e questo mi rincresce veramente («The Sunday Times», 3.2.1963).*

**LA RANA E LO SCORPIONE.** *«Ho bisogno di attraversare il fiume - disse lo scorpione alla rana - Portami sul tuo dorso». Ma la rana conosceva lo scorpione e rifiutò: «Se ti lascio salire sul mio dorso, tu mi pungerai, e tutti sanno che la puntura dello scorpione è mortale». (...) «Che sciocchezza! - replicò lo scorpione - S'io ti pungo e tu muori, io annegherei nel fiume. È logico?» (...) La rana dovette ammetterlo e lasciò che lo scorpione le salisse sul dorso. Ma mentre erano proprio nel mezzo del fiume... (...) la rana sentì a un tratto un tremendo dolore. Lo scorpione l'aveva punta. La morte paralizzò le sue membra, e mentre essa sprofondava sott'acqua, trascinando con sé lo scorpione, a sua volta gridò: «È logico?». «No, lo so bene - disse lo scorpione - Ma che vuoi farci, non ci posso far nulla... è nel mio carattere...» (Mr. Arkadin, 1956).*

**SUL REALISMO.** *Le "attualità", ecco il maggior nemico del cinema come arte. Non c'è niente di più facile che far "recitare" in un film una persona qualsiasi che passi per la strada. Ben più difficile è farla uscire dall'"anonimato" (...). Per me, il realismo non esiste; il realismo non mi interessa («La Revue du Cinéma», n. 18, 1948).*

**I REGISTI CHE AMMIRA (I).** *Non vi piacerà quello che sto per dire, dato che le persone che ammiro non sono affatto stimate dagli intellettuali del cinema; il dramma è tutto qui. Il cineasta che preferisco è De Sica: so che vi fa star male. E John Ford. Ma il Ford di vent'anni fa, il De Sica di dodici anni fa. Ah! Sciuscià è il miglior film che abbia visto («Cahiers du Cinéma», n. 88, 1958).*

**I REGISTI CHE AMMIRA (II).** *Griffith, Renoir, De Sica, Flaherty, Wajda e i primi film di Pagnol. Non è cinema, ma è qualcos'altro che va ugualmente bene. John Ford è stato il mio maestro. Il mio stile non ha niente a che fare col suo, ma Ombre rosse è stato il mio libro di testo. Me lo sono visto quaranta volte («The Sunday Times», 3.2.1963).*

**I REGISTI TEDESCHI.** *In vita mia non ho mai visto un film tedesco. Si è sempre sostenuto che io abbia visto I Nibelunghi di... ho dimenticato il nome; tutti hanno detto*

*che per Macbeth mi ci ero ispirato: è falso, non ho mai visto questo film. In compenso, il teatro tedesco ha avuto su di me una grande, grandissima influenza («Cahiers du Cinéma», n. 88, 1958).*

**ROSSELLINI.** *Di quello ho visto tutti i film: è un dilettante. I film di Rossellini provano semplicemente che gli italiani sono degli attori nati e che in Italia basta prendere una macchina da presa e metterci delle persone davanti per far credere che si è registi («Cahiers du Cinéma», n.88, 1958).*

**IL SESSO E LA PREGHIERA AL CINEMA.** *Non mi piace mostrare crudamente il sesso sullo schermo. Non per motivi morali o per puritanesimo: la mia obiezione è unicamente di ordine estetico. Secondo me ci sono due cose che è assolutamente impossibile riportare sullo schermo: l'esibizione realistica di un atto sessuale completo, che sia implicito o sotto un'altra forma, e pregare Dio («Cahiers du Cinéma», n.165, 1965).*

**LA TECNICA.** *La tecnica? Non mi faccia ridere! Nel cinema, come in qualsiasi mestiere, la tecnica s'impara in quattro giorni. Difficile, invece, è come servirsene per fare dell'arte. Per questo occorrono anni... («Etudes cinématographiques», n. 24-25, 1963).*



# WELLES: "DISEGNATORE, ATTORE, POETA, NON HA CHE DIECI ANNI..."

Orson Welles - dicono le biografie - nasce il 6 maggio 1915 a Kenosha, Wisconsin, vicino a Chicago, da Richard Head Welles, ingegnere e inventore, e da Beatrice Ives Welles, pianista. Ha un'infanzia precoce e felice, aiutato probabilmente dall'educazione "privilegiata" (molti viaggi e un assiduo contatto con artisti e intellettuali che frequentano casa Welles) che riceve dalla famiglia e dal dottor Bernstein, un amico che poi diventerà il suo tutore alla morte dei genitori e che pare gli abbia svelato i segreti della prestidigitazione e regalato il primo teatrino di marionette. Compie i suoi studi alla Washington School di Madison, Wisconsin, - più o meno fino al '24 - e, poi, alla Todd School di Woodstock, Illinois, dove fa le prime esperienze teatrali nelle recite scolastiche. Tra l'altro, un giornale di Madison gli dedicherà anche l'articolo del titolo.

L'America, intanto, si sta avviando verso il crollo del '29: gli Stati Uniti hanno vinto la guerra, e questo ovviamente si riflette sul benessere della nazione. Nei primi anni '20 la produzione e l'occupazione registrano un aumento costante, mentre prezzi e salari rimangono stabili. Non c'è, quindi, nemmeno pericolo di una crisi di produzione. Ai "ricchi" non resta altro che speculare... Basta ricordare, per esempio, il "boom" - abbastanza effimero, però - della Florida nel 1925, gestito da gente di pochi scrupoli che, dopo aver comprato terreni privi di qualsiasi valore a un prezzo "stracciato", li pubblicizza in modo efficace e li rivende a prezzo maggiorato.

In Borsa, le azioni continuano a salire in modo graduale fino al '27-'28, quando i grossi speculatori - contro i quali non vuole schierarsi il governo di Hoover che, anzi, sancisce la detassazione dei redditi più alti e favorisce le esportazioni alzando le tariffe doganali - decidono il rialzo "folle", incontrollato. Gli industriali, dal

canto loro, non reinvestono i profitti, preferendo anch'essi speculare: è l'epoca dei *trust*, favorita anche dalle radio asservite e "comprate" dagli speculatori più grossi, che alimentano a loro vantaggio il clima di ottimismo generale (Hoover pubblica *American Individualism*, in cui teorizza una nuova era superiore al capitalismo e al socialismo...). Il Presidente, intanto, non interviene pensando che, se le cose dovessero andar male, potrebbe facilmente incolpare di tutto F. D. Roosevelt, governatore di New York, sede di Wall Street. Anche la Banca Federale, nel frattempo, limita il suo intervento a un'azione calmieratrice. La situazione è quasi grottesca: si inventano società, si moltiplicano le fusioni per emettere nuovi titoli, nascono le *holdings*; il "capolavoro" è il cosiddetto *Investment Trust* (società speculative il cui capitale è formato unicamente dal ricavato delle azioni emesse al momento della fondazione. Ogni *Investment Trust*, poi, ne origina uno di maggiori proporzioni e così via).

Nel '29, però, la musica cambia: la produzione comincia a diminuire e scendono i prezzi agricoli, fatti che si ripercuotono vistosamente sul mercato azionario. Molti vendono, altri falliscono. Le grandi banche finanziarie non riescono a sostenere il mercato. Il 24 ottobre si vendono 12 milioni di azioni. In poco tempo, è il crack.

Si afferma, in questo momento, la "stella" di Roosevelt che, nel primo anno di governatorato di New York (1928), si era preoccupato soprattutto di ottenere l'energia elettrica a basso prezzo, di garantire la conservazione delle risorse naturali dello Stato, di favorire l'agricoltura ed aveva incominciato a pensare a un progetto di pianificazione regionale. «Ma dall'ottobre 1929 - ha scritto Arthur Meier Schlesinger Jr. - tutta la sua attenzione fu concentrata sul problema dell'assistenza e della previdenza sociale.

Egli pensò così ad un'imponente opera di decentralizzazione dell'industria dalla città alla campagna circostante in modo da garantire agli operai sia il lavoro nella fabbrica, sia la coltivazione di un pezzo di terra che fornisse loro il necessario per vivere. Per quanto riguardava le misure per alleviare la disoccupazione, Roosevelt progettò forme di assicurazione per coloro che avevano perso il lavoro e per le loro famiglie e dette il via a una grande organizzazione assistenziale a spese dello Stato».

Nel 1932, quando la "convention" democratica lo eleggerà candidato alla presidenza degli Stati Uniti, Roosevelt enuncerà chiaramente il suo programma: «Prima, assistenza a tutti i gruppi, sia alla cima che alla base della piramide; indi

riduzione di spese ed economia a Washington in modo da fornire un esempio di solvibilità a tutti i livelli di governo; indi abolizione del proibizionismo; leggi sui titoli; pubblici lavori; una settimana lavorativa più corta; rimboschimento, pianificazione della produzione agricola; riduzione del tasso di interesse; riduzione delle tariffe doganali». È praticamente il pragmatismo alla John Dewey applicato sul piano sociale tramite l'idea di un futuro programmabile mediante il collettivismo democratico contro lo strapotere industriale (Welles si forma in quest'epoca e, non a caso, appoggerà sempre le scelte e la politica "new-dealista" di Roosevelt - per il quale scriverà anche dei discorsi- pur rimanendo sempre ai margini della politica attiva e non entrando nel "trust di cervelli" rooseveltiano).

Sul piano culturale, il New Deal coinvolge l'intellettualità degli anni '30: l'intellettuale deve mutarsi in un "agente politico" e prendere il posto del cosiddetto "uomo di cultura" che ha caratterizzato gli anni '20. John Dos Passos "succede" a F.S. Fitzgerald e anche al ribellismo borghese di Dreiser. Dos Passos (che, comunque, Welles dice di non aver letto all'epoca) scrive, nel '32, nell'introduzione a *Three Soldiers*: «Va bene, sei un romanziere. E allora? Che te ne fai? Che scusa trovi per non vergognarti di te stesso? ... Un romanzo è un bene di consumo che risponde ad una determinata esigenza; la gente ha bisogno di comprare sogni a occhi aperti, come ha bisogno di comprare gelati e aspirina e gin. Qui e là hanno bisogno persino di comprare un pizzico di intellettualismo per ravvivare i propri pensieri e qualche goccia di poesia per stimolare i propri sentimenti». Gli anni '30 - con la contemporanea "scoperta" di testi marxisti da parte della nuova generazione di scrittori - sono improntati al cosiddetto "realismo marxista" (vedi non solo Dos Passos, ma anche Caldwell, Wright, Faulkner ecc.).

Dos Passos risolve il realismo introducendo il "camera eye" (occhio della cinepresa) del *newsreel* nel romanzo, con un "montaggio" di tipo cinematografico. Resta, comunque, un'essenza contraddittoria, tipica della formazione "piccolo-borghese" dell'intellettuale di quegli anni.

Welles, “giovane di belle speranze”, non rimane fermo. Dopo aver vinto il premio dell'Associazione Drammatica di Chicago per la miglior realizzazione delle scuole dello Stato (un *Giulio Cesare* allestito alla Todd School), con cinquecento dollari in tasca e con 16 anni vissuti più di qualsiasi altro suo coetaneo, parte per uno dei suoi tipici e avventurosi viaggi. Welles, in realtà, vuole perfezionarsi in disegno e pittura, poiché questa sembra essere la sua “scelta di vita”: logico, quindi, che si diriga verso l'Europa. Prima tappa, comunque, è l'isola di Aran - cara a lui e a Flaherty - e poi l'Irlanda, dove, comprato un carretto e un mulo, gira con questa sua voglia di essere pittore. Ma i soldi, come sempre in questi casi, finiscono presto. Che fare? Dublino vuol dire anche teatro, e non certo dei peggiori se si tratta del famoso Gate Theatre, diretto da Hilton Edwards e Michael McLiammóir, e con una compagnia di livello internazionale. Welles - che, tra l'altro, non ha mai sofferto del complesso della falsa modestia - si presenta ai due come un “grande attore newyorkese”. Per il *physique du rôle* o forse per la sua prosopopea, è assunto e si trova calato nei panni del duca Alessandro di Wurtemberg in *Süss l'ebreo* di Feuchtwanger, un ruolo di vecchio interpretato da un ragazzo di 16 anni che, comunque, gli offre la possibilità di sbizzarrirsi con il trucco (che, nella sua vita, rappresenta una costante inscindibile del suo “io”; solo ne *Il terzo uomo* ha recitato - come è noto - col suo vero naso). E riscuote - malgrado la dizione “yankee” - un certo successo di pubblico e di critica.

Dopo altre *performances* al Gate, “emigra” a Londra dove, però, gli viene rifiutato il permesso di lavoro. Così riduce al minimo la sua permanenza inglese - concedendosi solo una visita “volante” a George Bernard Shaw - e torna in America. Un'America che, troppo piena di problemi, non gli dà molto credito in quel momento. Il ragazzo di Kenosha - per sbarcare il lunario - realizza, in collaborazione con l'amico Roger Hill della Todd School, un'edizione delle opere di Shakespeare, prima di tornare a viaggiare in Marocco e in Spagna, dove proverà anche a fare il torero. Tornato poi a Chicago, comincia a scrivere una biografia di

John Brown (che resterà nel grande limbo dei progetti non conclusi). Finché, attraverso Thornton Wilder, riesce a entrare in contatto con Katharine Cornell, da cui è ingaggiato per una tournée negli States, durante la quale, pur recitando in ruoli secondari, esordisce a New York come Tibaldo in *Giulietta e Romeo* di Shakespeare.

Nella pausa estiva organizza un festival teatrale alla Todd School di Woodstock, cui invita anche i suoi amici Edwards e McLiammóir (tra l'altro - registrano le cronache mondane - Welles conosce in quest'occasione la sua prima moglie, l'attrice Virginia Nicolson, che nel '39 gli darà la prima figlia, chiamata Cristopher, dato che il padre si aspettava un maschio). Il nome di Welles comincia a circolare anche nei "ghetti esclusivi" di Broadway. È questo il momento delle compagnie "d'avanguardia" che - proprio sulla scorta del coinvolgimento anche intellettuale del New Deal - stranamente riescono a convivere con gli aspetti più "spettacolari" e commerciali dell'*establishment* teatrale americano. Welles, comunque, viene notato da John Houseman, all'epoca direttore e animatore di una di queste compagnie d'avanguardia, che lo associa alla messinscena di una *pièce* politico-sociale in cui si rievoca il "crollo" del '29: *Panic*, di Archibald McLeish. Scrive Bazin: «Lo spettacolo fu rappresentato soltanto tre volte, ma il sodalizio Welles-Houseman (che durerà fino al '40 - n.d.a.) era nato. Per prima cosa, determinerà il successo del Federal Theatre».

## Il teatro e la radio

Anni '30, anni di New Deal, anni di riforme sociali, nella politica, nell'economia. Anche nel teatro avvengono cambiamenti: si affermano le cosiddette "commedie sociali", che in realtà non sono altro che melodrammi superficiali, ambientati - alla ricerca di un teatro realista - in qualsiasi luogo possibile (l'analisi, poi, pur toccando molti campi, rimane sempre alla superficie dei problemi).

Parallelamente si registrano i fenomeni del “teatro marxista”, del “teatro di sinistra” (qualche nome: il *Proletbeuhne*, il *Workers Laboratory Theatre*, - che nel '34 diventa *Theatre of Action* - la *Communist's League of Workers Theatre*, quasi tutti basati sull’“agit-prop”, con testi intellettuali ed emotivi alla Lawson o alla Odets, e presto falliti. Il più professionale di questi teatri è il *Theatre Union* (nato nel '33 e morto quattro anni dopo), e l'insieme del “teatro riformista” (come il *Federale* e il *Theatre Guild* - che originerà il *Group Theatre*), risultato di una coalizione di sinistra composta da riformisti, liberali, newdealisti e qualche comunista.

Il *Federal Theatre* - quello che ci interessa più da vicino - nasce, invece, nel 1935 come attività finanziata dal governo di Roosevelt. È diretto da Hallie Flanagan, ex allieva del *47 Workshop* di Baker: organizza circa un migliaio di rappresentazioni in 40 stati, tra commedie musicali, balletti, spettacoli per ragazzi, marionette, commedie classiche e moderne, drammi religiosi e d'avanguardia. Una novità assoluta che caratterizza questa compagnia è rappresentata dal *Living Newspaper*, un insieme di temi sociali strettamente legati all'attualità presentati nello stile della commedia dell'arte, del cinema e del teatro cinese. Il *Federal Theatre* viene soppresso nel '39, quando la politica di Roosevelt comincia ad essere seriamente avversata e attaccata. A New York, comunque, esistono cinque unità del *Federal*; tra queste, il *Negro Theatre* di Roger McClendon e John Houseman. Quest'ultimo, a un certo punto, chiama Welles, che nel frattempo sta riscuotendo molto successo alla radio. Il primo spettacolo è destinato a fare epoca; è quel famosissimo *Macbeth* recitato solo da negri e trasportato, nell'azione, ad Haiti, con le streghe in versione “Voo-Doo”, con Jean Cristophe imperatore. Seguiranno poi un adattamento liberissimo (da Labiche) di *Un cappello di paglia di Firenze* (*Horse Eat Hat*) e il *Faust* di Marlowe. Welles, intanto, recita - sempre a Broadway - anche in una commedia “sociale”, *Ten Million Ghosts*, contro il mercato dei cannoni: è un fiasco colossale che comunque non gli impedisce - questa volta insieme a Houseman - di mettere in scena una satira contro il politicume americano, *The Craddle Will Rock*. Racconta Bazin: «Quando il governo vietò al Federal Theatre di rappresentare *The Craddle Will Rock* e la compagnia trovò le porte del teatro sbarrate, Orson Welles improvvisò su due piedi, per strada, uno spettacolo per gli spettatori in abito da sera che consentì di attendere una soluzione per il problema della sala. Finalmente trovatala, si caricarono gli scenari sui camion, e gli attori

sopra. Questa incredibile parata si mise in marcia, seguita dalla schiera del pubblico, e tutto il corteo arrivò così al vecchio Venice Theatre dove, a dispetto dei burocrati di Washington, poté aver luogo la prima della *pièce*.

Muore così, “alla grande”, il *Federal Theatre*. Welles e Houseman immediatamente danno vita (mentre in America scoppia un'altra crisi di grosse proporzioni e il numero dei disoccupati raggiunge i 10 milioni) al *Mercury Theatre*, con l'intento di alternare messinscena di opere classiche e moderne, una novità per il mondo di Broadway, abituato a spettacoli che tengono cartellone per mesi e anni interi. L'“apertura” (11 novembre 1937) non può che essere polemica: è un *Giulio Cesare*, in chiave contemporanea, senza scenari, con Welles nella parte di un Bruto “liberale” e un Cesare molto vicino negli atteggiamenti a Mussolini. Lo spettacolo non piace alla critica ma entusiasma il pubblico, tanto che deve essere rappresentato in un teatro più grande e replicato per diversi mesi. Nella primavera del '38 tocca a *Hearthbreak House* di G. B. Shaw (Con Welles nelle vesti dell'ottantenne capitano Shotover) che, però, non riscuote molto successo. Welles nelle sue regie non lesina sulle spese: già il *Giulio Cesare*, pur realizzato in modo così “essenziale”, è costato parecchio. Il Mercury, intanto, continua a vivacchiare, con buoni incassi e spese un po' più alte. La situazione precipita con *La morte di Danton* di Büchner (Welles fa costruire scale mobili per l'uscita degli attori e collocare quasi duemila maschere sullo sfondo per dare un'idea della folla) e, in modo irreparabile, con *Five Kings*, una sintesi shakespeariana di *Riccardo II* e *III*, *Enrico IV*, *V*, e *VI*, che non supera le prove, visto che, alla fine, mancano 5 mila dollari per andare in scena. Il Mercury, a questo punto, muore con poca infamia e molta lode. E il fatto che Welles non si sia dimostrato un oculato amministratore - un'altra costante della sua vita, costretto come è stato spesso a cambiare residenza (pare che la “scelta europea” affondi le sue radici non tanto nel gran rifiuto hollywoodiano, quanto in motivi più bassamente erariali e fiscali) - è abbastanza marginale e poco interessa. Importa invece sottolineare che il Mercury Theatre ha rappresentato un'esperienza unica nel panorama teatrale dell'epoca per novità e “provocatorietà” delle messe in scena, oltre ad aver offerto a Welles la possibilità di realizzare le sue prime regie ad alto livello. È stato anche una “fucina” di attori, da Joseph Cotten a Agnes Moorehead, da Everett Sloane a George Coulouris, da Ray Collins a Erskine

Sanford ecc.: nomi che hanno accompagnato Welles in molte tappe del suo cammino.

Ma, più che il teatro, è stata la radio a far conoscere Welles. Sfruttando la sua dizione perfetta, affinata dallo stage al Gate Theatre di Dublino, e le sue tonalità profonde, “sensuali” e “tenebrose”, vi esordì nel '34 (e continuerà fino all'avvento della televisione), con la serie *March of time* della NBC, ma fu anche regista, adattatore, narratore per le stazioni concorrenti, come la CBS o la Mutual. Per la regia si è sempre servito della sua équipe di attori del Mercury. In questo periodo passa con estrema disinvoltura dalle serie “gialle” (per esempio, *The Shadow*, nel '37, della CBS) alle riduzioni di qualsiasi testo - con il valido aiuto di sceneggiatori come Howard Koch, Herman J. Mankiewicz, Abraham Polonsky, Richard Brooks ecc. Nel settembre '38 ottiene dalla CBS una trasmissione, *The Mercury Theatre On the Air*, in cui, una volta alla settimana, con i suoi amici-colleghi “sceneggia” e dirige un classico letterario: da *L'isola del tesoro* a *Sherlock Holmes*, da *Giulio Cesare* a *Jane Eyre* ecc. (per l'elenco completo cfr. appendice). Ma il colpo grosso lo realizza con *La guerra dei mondi*, libero adattamento dall'omonimo romanzo di H.G. Wells: il 30 ottobre 1938 getta gli Stati Uniti nel panico, facendo credere all'America che non muore, all'America in crisi, all'America del matriarcato e della *middle class*, all'America che ha il presentimento della guerra, che i marziani sono sbarcati nel New Jersey e si apprestano a conquistare il mondo dell'uomo. L'America ci crede, infatti: in pochissimo tempo - mentre la radio tramette “realisticamente” la cronaca di questa sconfitta terrestre contro i marziani (e persino una finta intervista con il presidente degli Stati Uniti) - la gente scappa di casa, si abbandona a scene di panico incredibili se non fossero state documentate, intasa le strade in una fuga tanto spettacolare quanto inutile (c'è anche chi tenta il suicidio piuttosto che farsi violentare da un alieno, e si verificano anche diversi aborti spontanei). Per Welles sono querele (che però finiscono alla CBS grazie a uno dei pochi contratti “furbi” da lui firmati), odii, inimicizie. È una vera e propria “fine del mondo” in stile wellesiano. Ricorda Bazin: «Era l'epoca di Monaco, e non era molto lontano il giorno in cui un anonimo speaker avrebbe interrotto un programma di varietà, per annunciare con voce tremante che Pearl Harbor era stata distrutta dai giapponesi. Ma, allora, molti degli americani che avevano marciato dietro Orson Welles, pensarono a uno scherzo di cattivo gusto».

## Prima di Hollywood: l'apprendistato

A 23 anni, sull'onda del clamore radiofonico, Welles si appresta a fare il suo ingresso a Hollywood, un ingresso trionfale e molto invidiato. Non è digiuno di cinema. Anzi. Le biografie parlano di diversi tentativi più o meno sperimentali e più o meno legati, accessoriamente, alla sua vita teatrale. Joseph McBride è riuscito qualche anno fa a "ritrovare" un filmetto del '34 di circa 4 minuti, *The Hearts of Age* (presentato anche in Italia, all'Obraz Cinestudio di Milano). Un film, ha detto Welles, «da vedere a casa la domenica pomeriggio». Ma è difficile essere d'accordo con un'affermazione così semplicisticamente riduttiva - e tanto frequente in Welles, sempre intento a *fishing for compliments*. *The Hearts of Age* rivela quanto egli seguisse e personalizzasse le "lezioni" del cinema d'autore dell'epoca: girato con Virginia Nicolson e William Vance (nella cui collezione, donata alla Greenwich Public Library, Connecticut, è stato ritrovato), il film ha una struttura surreale, in cui però conferiscono diversi elementi e diverse "scuole" cinematografiche, da Murnau a Griffith, da Stroheim a Lon Chaney, dal primo Buñuel all'avanguardia francese degli anni '20 ecc. E, naturalmente, contiene *in nuce* buona parte del cinema futuro (montaggio, luce, inquadrature ecc.) e della "teatralità" (trucco, gusto dell'apparire vecchio a 19 anni, sdrammatizzazione del senso della morte ecc.) del Welles che conosciamo, da *Citizen Kane* in poi.

*The Hearts of Age* (che è muto) comincia con una palla dell'albero di Natale che ruota, immagine ripetuta quando una figura passa davanti alla macchina da presa sfiorandone un'altra. Seguono, poi, in un montaggio serrato e rapidissimo (anche con immagini in negativo, alla Murnau) alcune campane che suonano: una vecchia signora (in realtà Virginia Nicolson con un trucco molto pesante, quasi da teatro "Nô") si dondola su una di queste campane. Un uomo con la faccia nera «con la parrucca ed un vestito da bambino ornato di pizzi - ricorda McBride -, incongruamente completato da un paio di mutandoni da football, (...) tira la fune

della campana, con la vecchia signora sul tetto sopra di lui». Di nuovo la palla che ruota: una lapide tombale con tre ombre che si muovono dietro, una tomba con una mano aggrappata. Una mano suona una campana: la signora di nuovo si dondola sulla sua campana, mentre l'uomo dalla faccia nera strattona la corda: la signora apre l'ombrello. Ancora una sfera che gira, in primo piano, questa volta spinta da una mano: una pietra tombale (anche questa sequenza è in negativo "à la Murnau") con una mano che striscia lungo il bordo e un dito che indica qualcosa. Una tastiera di pianoforte e poi appare Orson Welles che apre una porta su un volo di stelle. Welles - anch'egli truccato da vecchio, con una parrucca da clown con i ciuffi sporgenti sulle tempie, cappello a cilindro e bastone - scende le scale visto da tre angolazioni diverse, mentre la signora, in rapido montaggio alternato, lo guarda. Dopo due apparizioni "in costume" della Nicolson e di Vance, la signora continua a dondolarsi (ma sul tetto di una casa vicina) e, probabilmente infastidita dalla comparsa di Welles, fa un gesto col bastone verso l'uomo con la faccia nera. L'azione è interrotta da un inserto di quelli, dice giustamente McBride, «cari a Griffith e a Stroheim»: una mano versa monete da una conchiglia e una scopa spazza via questo denaro. Una mano lascia cadere una banconota da cinque dollari sul pavimento. Welles - che è evidentemente La Morte - appare alla finestra e fa dondolare due leccalecca a forma di cuore. La signora si mostra infastidita e accentua il dondolio. Welles sorride: poi, rapidissima, l'immagine di un teschio, una corda tirata con violenza, due piedi sospesi a mezz'aria, la testa dell'uomo con la faccia nera che ondeggia appesa a un cappio. Segue il disegno di un campanaro impiccato, nel cui campo si inserisce una mano che lo firma tracciando nell'angolo in basso una campanella. L'atmosfera si fa sempre più cupa, scura e funerea: Welles cammina con un candelabro in mano, siede al piano e suona (con la cinepresa, alla *Fantasma dell'Opera*, che lo inquadra inclinata sulla destra). La macchina da presa si avvicina alle dita di Welles che suona. D'improvviso, il pianista sbaglia una nota e smette. Appoggia l'orecchio ai tasti del pianoforte, quasi a volerne ascoltare il suono: si alza e trova, morta dentro al piano, la vecchia signora. Welles-La Morte estrae da una cassapanca alcune lapidi che mescola come fossero carte: ognuna porta incisa una parola (Dormi, Riposa, In Pace, Con il Signore e Fine). Poi, si rimette a suonare. Immagine della campana, ancora una volta. Le sue mani che suonano. La lapide "Fine".

Prima dell'ingresso a Hollywood, Welles realizza, comunque, altri due film che sarebbero dovuti rientrare nel suo lavoro col Mercury Theatre. Il primo, *Too Much Johnson*, lo gira nel 1938 per inserirlo nella farsa omonima di William Gillette e lo "divide" in tre parti (20 minuti di prologo muto e altri 10, rispettivamente, per introdurre il secondo e il terzo atto). «Era un bel film - ha detto Welles dopo che l'unica copia esistente fu distrutta nell'incendio della sua villa situata a Madrid, nel '70 -. Avevamo creato una Cuba di sogno a New York. L'ho guardato quattro anni fa e la stampa era in ottime condizioni. Sapete, non l'avevo mai montato. Pensavo di metterlo insieme per darlo a Joe Cotten come regalo di Natale qualche anno, ma non l'ho mai fatto». *Too Much Johnson* era interpretato, tra gli altri, dallo stesso Cotten e dalla Nicolson, da Marc Blitzstein e da Edgar Barrier. Raccontava la storia di un "libertino impenitente" inseguito da New York a Cuba, nel 1890, dal marito di una signora... Ma Welles, alla fine, stanco per una tournée estiva molto pesante, decide di non mettere la farsa in repertorio a Broadway.

L'anno dopo, 1939 - d'accordo col socio Richard A. Wilson - gira ancora un film-prologo, questa volta per il vaudeville *The Green Goddess*, che tratta di un incidente aereo in un punto sconosciuto dell'Himalaya. Ma anche *The Green Goddess* non è mai riuscito a vederlo nessuno.

## Splendori e miserie di Madame Hollywood: Heart of Darkness

Welles - sulla scia del clamore e del successo di *La guerra dei mondi* - "sbarca" a Hollywood. Ma l'approdo non è entusiasmante: il "piccolo/grande" mondo del cinema lo isola, lo odia, lo invidia senza mezzi termini. Scrive Bazin: «Su di lui si facevano delle battute, ma soprattutto lo si boicottò: al ricevimento che aveva organizzato per festeggiare il suo insediamento non ci fu molta gente. L'abbigliamento trascurato e una barba alla Bombard, che aveva lo scopo di dare un ultimo tocco alla creazione del personaggio del film che contava di girare, stuzzicarono in modo particolare la vena dei caricaturisti. In breve, l'invidia era all'opera!». Welles,

con la calma dei forti e di quelli che hanno una buona opinione di se stessi, non se ne cura più di tanto. Contornato da efficienti segretarie, si “rifugia” in una lussuosa villa di Brentwood Hill, tutto preso dalla messa a punto del suo progetto di esordio nel cinema con la “C” maiuscola.

In realtà, il “bestiario” hollywoodiano trova le ragioni dell'ostracismo nei confronti di Welles non tanto nel fatto che sia “uno” in più a spartirsi la torta, quanto nel contratto, incredibile e irripetibile nella storia di Hollywood, che il regista riesce a strappare alla RKO nella persona del suo direttore George J. Schaefer (il quale, nel '42, sarà coinvolto, nel “fallimento” - si fa per dire - wellesiano): «Le sue richieste - è ancora Bazin -, del resto, non erano tanto finanziarie, quanto piuttosto giuridiche e artistiche. Welles aveva in animo di ottenere ciò che più di ogni altra cosa atterrisce Hollywood, una libertà completa. Inoltre, non accettava di separarsi dai suoi compagni del Mercury Theatre. Così le trattative furono laboriose, ma, alla fine, Orson Welles ebbe la meglio e, nell'agosto del 1939, gli venne fatto un contratto unico negli annali di Hollywood. In esso si specificava che avrebbe fatto un film all'anno, come produttore, regista, sceneggiatore o interprete, a sua scelta, o tutte queste cose contemporaneamente. Gli veniva riservato il 20 per cento dei proventi lordi di ogni film, su cui avrebbe ricevuto cinquantamila dollari in anticipo».

Welles si mette subito al lavoro. Ha in animo di tradurre in film *Heart of Darkness* (*Cuore di tenebra*), uno dei romanzi di Joseph Conrad che ama di più e che ha già messo in scena alla radio nella rubrica *The Mercury Theatre On the Air*, ma della cui “resa” non è rimasto particolarmente soddisfatto. Lavora moltissimo e in poco tempo, esattamente il 30 novembre 1939, la sceneggiatura è pronta: è intervenuto abbastanza drasticamente sul testo originale, trasferendo il centro dell'interesse e dell'azione sul rapporto di quasi identificazione tra Marlow e Kurtz (e in cui, in modo più o meno chiaro, entra anche Elsa, fidanzata di Kurtz), mentre nel romanzo tutto è molto più mediato e “ricostruito” progressivamente dalle informazioni che Marlow via via raccoglie nel viaggio al Congo. Welles - che naturalmente avrebbe interpretato tutti e due i ruoli - attualizza l'azione del suo film, spostandola dall'Inghilterra a New York: Marlow diventa americano, l'Hudson sostituisce il Tamigi e Kurtz ricorda da vicino Hitler (vedi, in proposito, il citato *Giulio Cesare* del '37).

Ma *Heart of Darkness* è diverso dagli schemi “di maniera” hollywoodiani soprattutto nella tecnica, che Welles ha studiato con molta cura. Nel romanzo di Conrad, il narratore - in prima persona - è Marlow; Welles, invece, intende ricorrere alla macchina da presa “soggettiva”, identificando Marlow con l’obiettivo della “camera” (il procedimento sarà applicato nel ’46 - ma con risultati non proprio entusiasmanti - da Robert Montgomery in *Lady in the Lake*). Osserva Paolo Mereghetti: «Egli voleva che Marlow, al quale avrebbe prestato la propria voce, non apparisse mai in scena (qualche volta si poteva vedere la sua ombra, o le sue mani mentre accendevano una sigaretta); grazie al procedimento della mdp soggettiva, lo spettatore doveva vedere la storia come la vedeva Marlow con i suoi occhi, cioè secondo quello che “vedeva” l’obiettivo della macchina da presa». Inoltre, Welles “introduce” il film allo spettatore, prendendolo per mano e conducendolo - tra il magico, il serio e il faceto - nei meandri degli “opposti” attrazione-repulsione, realtà-finzione: «In rapida successione - continua Mereghetti - lo spettatore viene chiuso in una gabbia, riceve una revolverata, viene condannato alla sedia elettrica, trasformato in un giocatore di golf incompetente, e poi sostituito con una macchina da presa (durante tutte queste scene, però, Welles non dimentica mai di far presente che quello che lo spettatore vede è solo *finzione cinematografica*). L’introduzione propone così delle vere equazioni multiple, per cui: Io = occhio = macchina da presa = schermo = spettatore, che vengono estese nelle altre parti del copione fino a diventare: Spettatore = Marlow = Kurtz = Welles = dittatore». *Heart of Darkness*, però, non diventerà mai un film.

Gli attori sono già fissati. Molti appartengono - come da contratto - alla compagnia del Mercury (oltre a Welles ci sono Everett Sloane, George Coulouris, Gus Schilling ecc.); la protagonista femminile è, invece, Dita Parlo. Welles comincia a girare la sequenza introduttiva. Scoppia la guerra: la Parlo è arrestata in Francia come collaborazionista, e il film perde la sua protagonista. Ma sulla decisione della RKO di non dar seguito alla realizzazione del film influiscono anche altri motivi, come la tecnica “troppo rivoluzionaria” del progetto e, soprattutto, l’altissimo “budget” previsto (in un primo tempo corre voce che si tratti di 1 milione di dollari e di 82 giorni di riprese). Welles si dichiarerà anche disposto a ricostruire l’Africa in studio, ma a quel punto la guerra darà il colpo di grazia a *Heart of Darkness* (e anche se, prima della rottura con la RKO, sposterà la

realizzazione a “dopo”, rinunciando - tanto gli interessa il progetto - ad ogni utile dal film).

Il regista “recupererà” alcuni dei temi fondamentali nei film successivi: primo fra questi, *Citizen Kane*, che viene ad essere il suo terzo tentativo cinematografico, dopo un altro progetto non realizzato. Schaefer, infatti, - “saltato” *Heart of Darkness* - gli propone un poliziesco, *The Smiler with a Knife*, scritto dal poeta Cecil D. Lewis: ma le “stars” interpellate (Carole Lombard e Rosalind Russell) declinano l'offerta, forse per non compromettere il loro *status* divistico con questo giovane di belle e originali speranze.

## Citizen Kane

La sceneggiatura è preparata in tre mesi, nella primavera del '40, con molta cura e molta fretta - diverrà una costante in Welles - da John Houseman, Herman J. Mankiewicz e lui stesso (anche se, come vedremo, sarebbero sorte diverse *querelles* sulla sua effettiva paternità). Il primo giro di manovella è dato il 30 luglio 1940, tra i commenti agrodolci dei giornali locali sul “genietto” al lavoro. Le riprese durano 15 settimane e il montaggio inizia il 23 ottobre 1940, ambedue condotti nel riserbo più assoluto. Ma Hollywood è pettegola. Le più autorevoli “galline” dell'*establishment* giornalistico si lanciano alla ricerca di indiscrezioni. Louella Parsons - tra l'altro, estimatrice di Welles - non perde l'occasione per accostare quello che sa o ha sentito dire del progetto del *Kane* alla vita del suo padrone, William Randolph Hearst, intoccabile magnate della stampa (anche se potrebbe essere benissimo Julien Brulatour, proprietario della Kodak, il quale volle fare della moglie una grande cantante, come suggerisce Allais). Anche Hedda Hopper interviene. Il risultato, alla fine, è che Hearst tenta di impedire (addirittura vorrebbe organizzare un consorzio per comprare il negativo del film e distruggerlo) l'uscita del film che “dovrebbe” riguardarlo e che, forse, in verità non è poi così lontano da lui. La RKO è boicottata dalla catena dei giornali di Hearst, e la

“fortuna” di Schaefer (e quindi di Welles) comincia a soffrirne.

L'uscita di *Citizen Kane*, prevista in origine per il 14 febbraio 1941, è sempre più procrastinata. Welles - che è rimasto abbastanza tranquillo (si è limitato a smentire qualsiasi possibile riferimento a Hearst) - a questo punto interviene e minaccia di causa per inadempienza contrattuale la RKO. La produzione - che finora ha speso circa 800 mila dollari - probabilmente non aspetta altro: “acconsente” facilmente (anche perché le argomentazioni di Hearst sono poco dimostrabili sul piano legale) a programmare il film, con la speranza non troppo segreta di sfruttare in senso pubblicitario le polemiche. *Citizen Kane* esce in prima visione il 9 aprile 1941 (per la stampa) a New York e a Los Angeles; e qualche settimana dopo anche per il pubblico. La critica sancisce il successo assoluto del film; il pubblico, invece, molto meno. Il film, in realtà, passerà alla storia del cinema come uno dei “capostipiti” di un certo modo di fare cinema. Oltre alla frantumazione del linguaggio convenzionale mediante l'uso sistematico - metafisico più che narrativo - del *flashback*, introduce nuovi modi realizzativi: per esempio - lo ha dichiarato Bernard Hermann, l'autore delle musiche -, il fatto che «molte sequenze fossero confezionate a misura della musica», o la partecipazione effettiva dell'operatore alla realizzazione della storia (d'altronde - è Gregg Toland, direttore della fotografia a scriverlo - uno degli scopi fondamentali del film era quello di «uguagliare la messa a fuoco di un normale occhio umano»: di qui l'uso del grandangolo). Un altro esempio di “rivoluzione” è quello, segnalato da Guido Fink, della riduzione dei tempi di alcune sequenze: «Interi episodi che investono un considerevole arco narrativo sono riassunti in poche inquadrature significative. Si pensi agli “attacchi sonori” che mischiano in una sola sequenza la campagna presidenziale di Kane: il comizio è uno solo anche se diversi sono gli oratori e i luoghi e i tempi: il “crescendo” si arresta poi, dopo la lunga frenata della scena fra moglie e amante, e il colpo involontariamente dato da quest'ultima alla carriera politica di Kane, sul tipografo che sostituisce al titolo “Strepitosa vittoria di Kane” l'alternativo “Kane battuto - Brogli elettorali”. Un simile crescendo, e una simile “caduta”, illustrano la disgraziata carriera dell'amica e poi seconda moglie di Kane, spinta da quest'ultimo ad affrontare il teatro lirico: qui il tessuto connettivo fra le varie immagini (Susan al piano della sua povera camera d'affitto, Susan al piano nel lussuoso appartamento offertole da Kane, Susan terrorizzata sul palcoscenico) è

fornito dalla romanza rossiniana: Sì, *Lindoro mio sarà.., lo giurai, la vincerò...*» (*Il Barbiere di Siviglia*, atto I, scena III).

Dopo essere stato in testa a molte classifiche di tutti i tempi compilate dai critici di tutto il mondo in più di un'occasione (la rivista «Sight and Sound» nel '62 e nel '72, São Paulo 1967 ecc.), il film scatenerà all'inizio degli anni '70 diverse diatribe, "madrina" questa volta Pauline Kael - una "senatrice" della critica americana - che nel suo *Citizen Kane Book* avanza dubbi sulla paternità della sceneggiatura. Ancora una volta, una *querelle* di vaste (e inutili) proporzioni. L'affermazione - documentata molto debolmente - di una possibile prevaricazione nei confronti del partner (modestissimo, in verità) Mankiewicz, stavolta manda Welles in furia: si scomoda persino a smentire l'affermazione della Kael in una lettera al «Times» del 13 novembre 1971, in cui - con molto *fair play* ma con altrettanta, indiscutibile chiarezza - respinge ogni illazione (senza però trascurare il contributo di Mankiewicz). Al momento dell'uscita, scrive Eric Von Stroheim, un altro "maledetto" dell'"Hollywood-System": «Qualunque sia la verità a questo proposito, *Citizen Kane* è un grande film e tale resterà nella storia del cinema. Pieni poteri a Welles!».

Pare che in origine il soggetto si chiamasse *American* - secondo quanto scrive Giuliana Muscio - e fosse «un melodramma di impostazione teatrale, con un protagonista malvagio e uno sfondo di scandali giornalistici da anni '30». La trama, definitiva, la riferisce direttamente Welles.

*Citizen Kane* racconta la storia dell'inchiesta fatta da un giornalista di nome Thompson per scoprire il senso delle ultime parole di Kane. Poiché il suo parere è che le ultime parole di un uomo devono spiegare la sua vita. Forse è vero. Lui non capirà mai cosa Kane volesse dire, ma il pubblico, invece, lo capisce. La sua inchiesta lo porta da cinque persone che conoscevano bene Kane, che lo amavano e lo odiavano. Esse gli raccontano cinque storie diverse, ciascuna delle quali molto parziale, in modo che la verità su Kane può essere dedotta soltanto, come d'altronde ogni verità su un individuo, dalla somma di tutto quello che è stato detto su di lui. Secondo alcuni Kane amava soltanto sua madre; secondo altri amava soltanto il suo giornale, solo la sua seconda moglie, solo se stesso. Forse amava tutte queste cose, forse non ne amava nessuna. Il pubblico è l'unico giudice. Kane era insieme egoista e disinteressato, contemporaneamente un idealista e un imbroglione, un uomo grandissimo e un individuo mediocre. Tutto dipende da chi ne parla. Egli non viene mai visto attraverso l'occhio obiettivo di un autore. Lo scopo del film risiede, d'altra parte, nel proporre il problema, piuttosto che nel risolverlo.

Anche se una soluzione sembra esserci, e in modo abbastanza inequivocabile, dato che *Kane* comincia e finisce con il cartello *No trespassing* ("Vietato l'accesso") - nel castello di Xanadu, dove abita Kane, il magnate della stampa -, cioè l'impossibilità di penetrare il mistero che è la vita di un uomo, di ogni singolo uomo per grande che sia. Questa è, probabilmente, la vera fine del film e non tanto il nietzschiano «ritrovare la serietà che l'uomo maturo di oggi metteva nel gioco da bambino», che risulterebbe, così, la cosiddetta "fine per gli allocchi" - i quali "allocchi" in genere, all'immagine della scritta "Rosebud" che brucia si alzano inavvariabilmente, pensando che il film finisca lì. Del tema si è parlato anche a proposito di una sua pretesa "autobiograficità". Welles ha chiarito ogni dubbio in un'intervista a Dylis Powell sul «Sunday Times»: «Autobiografico? Manco per idea. Kane era nato povero e io ricco. E sono invece diventato povero all'età in cui Kane si fa una fortuna. La sua fanciullezza fu solitaria e bisognosa d'affetto: al contrario della mia. Io non ebbi "Rosebud"; anzi, quella storia del "Rosebud" è proprio quella che del film mi piace di meno» (tra l'altro, pare proprio che sia stato un parto di Mankiewicz...).

Qual'è la "novità" del film rispetto agli stilemi e agli stereotipi del "far cinema" a Hollywood? Glauco Viazzi, autore nel '48 di un'analisi molto lucida (ed equidistante dagli isterismi pro o contro Welles), ricorda in poche righe: «La sua novità (del film -n.d.a.) non si esauriva soltanto nel carattere oltranzista ed estroso che Welles gli aveva impartito. Non si esauriva negli accorgimenti tecnico-stilistici usati (per esempio, l'uso, da parte dell'operatore, Gregg Toland, di obiettivi grandangolari, molto diaframmati, in modo da ottenere l'effetto di "pan-focus": la compiacenza da parte del regista di inquadrare piazzando la macchina a terra, di creare continuamente rapporti prospettici tra le varie parti componenti dell'inquadratura). Il film era un fatto nuovo perché impostava la narrazione cinematografica in un campo sin lì poco battuto, e teoricamente assai controverso: il film psicologico; e poi, perché sceglieva come argomento della sua indagine una figura complessa e "difficile" (...)».

In *Citizen Kane* sono pure evidenti alcune costanti culturali di Welles: il rapporto di attrazione-repulsione tra i personaggi, ad esempio, che lo accompagnerà in tutti i film. Scrive Adelio Ferrero: «C'è una sorta di sdoppiamento, che

prende consistenza e si ripropone nel tempo: Kane e Leland, il nido di vipere di *Lady from Shanghai* e Michael O'Hara, Arkadin e Van Stratten, Quinlan e Vargas. Nel confronto di queste proiezioni irriducibili, l'animo "democratico" di Welles filtra attraverso parvenze labili o scostanti, spesso mediocri, sconfitte anche quando, apparentemente, risultano vittoriose. La ricerca dell'autore inclina nettamente dall'altra parte: dalla parte di Kane e di Arkadin, di Quinlan (o di Harry Lime). E si capisce, tra l'altro, lo sconcerto dei nostri catechisti della "ragione" burocratico-progressiva di fronte a una così rovinosa eclisse del personaggio "positivo".

Ecco, allora, come si spiega l'amore/odio che il regista afferma di portare alla maggior parte dei personaggi "negativi" che è sempre costretto a interpretare: un discorso che si potrebbe riallacciare all'altro, in base al quale Welles rivela la sua disposizione a non interpretare personaggi "mediocri", ma solo, esclusivamente, quelli "dei re" (vedi la "teatralità" dell'ingresso in scena di Welles-Kane, dopo 25 minuti di proiezione; più tardi, ne *Il terzo uomo* di Carol Reed, 1949, l'attesa sarà addirittura doppia). Si tenga conto, poi, del New Deal che si ritrova nel "riformismo" di Kane - quando c'è - "autoritario e paternalistico". Un riformismo che non risulta affatto «contraddittorio alla logica e alle esigenze di conservazione-riproduzione del capitale - è sempre Ferrero -; e quando non c'è, è soltanto un guscio vuoto, la nostalgia senza effetto di un capitalismo premanageriale, avventuroso e "pionieristico"». Un New Deal che si può ritrovare - oltre che nell'aria "titanica" del cittadino Charles Foster Kane, che spesso "dice e fa" come un personaggio di Dreiser - anche nella sua "dicotomia", apparentemente contraddittoria, di proprietario e direttore dell'«Inquirer»: una dicotomia, cioè, tra desiderio di ricchezza e coscienza sociale, che poi è una chiave in più per comprendere la complessità del personaggio.

Così come, ugualmente, è New Deal la negazione da parte di Welles di Dos Passos, di cui si parla spesso per l'inizio di *Kane* come "newsreel". Anzi, Dos Passos si pone proprio in antitesi a quello che Welles fa nel film: «La pretesa che Dos Passos coltiva con meticolosa applicazione, in *Manhattan Transfer* e nella "trilogia" - scrive Ferrero - è la simultaneità: una ininterrotta sequenza di facce e parole, di slanci e imprecazioni, di improvvise fortune e crolli rovinosi che coinvolgono e stritolano grandi e mediocri, magnati dell'industria e poveri immigrati italiani ed

ebrei, senza che il filo, il quale si snoda interminabile, metta mai capo a un ordine-disordine responsabile di quel che accade. (...) Lo scrittore procede per accumulazione, aggiunge e sminuzza, moltiplica giornalmisticamente, con la "pittoresca frammentarietà" di cui già parlava il giovane Pavese, esistenze e sparizioni, storie e brandelli di storia, frammenti di notiziari radiofonici e parole spezzate di un monologo interiore. E riporta tutto sullo stesso piano: l'universo dello spreco e della dissipazione, restituito con traboccante eloquenza e molta retorica newdealista, nella metropoli che macina e consuma casi e avventure, sogni e frustrazioni». In Welles, invece è esattamente il contrario: tutta la "ricostruzione" di Kane a posteriori non è una ricerca di "riproducibilità" tecnica e ottica della realtà (Welles ha più volte affermato di detestare il realismo), ma semmai un ingigantimento - una deformazione in ogni caso - della realtà, per mostrare gli splendori e le miserie del cittadino Charles Foster Kane.

Un altro "ritorno" è quello di Conrad, nella possibile identificazione di Jedediah Leland (Joseph Cotten), "alter ego" di Kane, con Marlow, "alter ego" di Kurtz, come abbiamo visto: «La narrazione non sarà affidata - scrive Fink -, come nel progettato *Heart of Darkness*, al solo obiettivo della "camera": Marlow avrà un volto, un volto nel quale sia facile a tutti identificarsi (...). Al termine del viaggio, Joseph Cotten, come uno specchio, trova Orson Welles; e noi, gli spettatori, dovremmo riconoscere il nostro volto più segreto, smisuratamente ingrandito, proiettato su sfondi cupi e apocalittici: Kurtz, Kane (e poi) Arkadin, Quinlan. Un paradigma minaccioso del male che alligna nella natura umana? Soltanto in parte: anche, e soprattutto, il vero volto del bianco-sfruttatore della giungla, del politicante disonesto, del trafficante arricchito, dello Stato poliziesco».

Le interpretazioni e le discussioni non si fermerebbero, comunque e ovviamente, qui, tanta è la ricchezza di particolari non casuali che Welles ha inserito nel film d'esordio.

*Kane* è un insuccesso. La RKO attende da Welles una verifica. Si pensa a una versione del dickensiano *Circolo Pickwick*, ma se ne teme il costo (nel *Kane* il regista ha fatto costruire una strada intera, per non usarla). Si decide infine per *L'orgoglio degli Amberson*, da un "normalissimo" romanzo di Booth Tarkington, già adattato da Welles (anche questo) per la radio nel 1939.

# L'orgoglio degli Amberson

Anche se preferito da Bazin e dallo stesso Welles, *L'orgoglio degli Amberson* riscuote ancora meno successo di *Citizen Kane*, da cui comunque si differenzia per numerosi aspetti: a un primo sguardo, appare molto meno “virulento”, molto meno “barocco” - e qui conviene sottolineare come questa del “barocchismo” (ovviamente in senso deteriore) sia una delle accuse più frequenti rivolte a Welles dai “custodi del realismo erariale” -, molto più maturo, più “sociale”, più “tecnico” (nel senso che le invenzioni di *Kane* qui sono meno impetuose, meno “giovanilistiche” ecc.).

La storia - scrive Bazin - è quella di una ricca famiglia di una piccola città del Sud, la supremazia sociale della quale è a poco a poco messa in discussione dallo sviluppo delle industrie venute dall'Europa e dagli Stati del Nord. George Minafer Amberson è l'orgoglioso rampollo di questa schiatta; Isabel, sua madre, era stata un tempo fidanzata con un certo Eugene Morgan, che un giorno, essendole apparso ridicolo, aveva respinto. Dopo vent'anni, vedovo, Morgan ritorna con sua figlia Lucy. È diventato un facoltoso industriale, lanciato nella produzione di automobili. La sua fortuna non farà che accrescersi, mentre quella degli Amberson si va dissolvendo. Ben presto la vedovanza di Isabel renderà lecita l'amicizia sentimentale di Eugene, che lei in realtà non aveva mai smesso di amare. Entrambi potrebbero, con vent'anni di ritardo, realizzare il loro sogno di felicità, se l'orgoglio di George e forse qualche suo sentimento edipico non finissero per ostacolarlo. Eppure George è innamorato di Lucy e le fa goffamente la corte, ma questo matrimonio tra la tradizionale fierezza del Sud e la nuova ricchezza industriale, che non lo scandalizzerebbe in Lucy, nel caso di sua madre gli appare come un decadimento o un'onta. Così si adopera a contrastarlo con la complicità di zia Fanny, vecchia zitella innamorata, senza speranza, di Eugene. Senza esserne consapevole, George farà l'infelicità di tutti, di Morgan, di sua madre, della zia Fanny, e sua, perché il suo orgoglio scoraggerà Lucy. Dopo la morte di Isabel, George, con sua suprema umiliazione, sarà costretto a guadagnarsi da vivere: le proprietà terriere degli Amberson, inghiottite dalla zona industriale, hanno perso quasi tutto il loro valore. Una fine relativamente lieta, della quale

Welles non è probabilmente responsabile, arriva a modificare in extremis la tristezza di questa sorte: ritornando dal lavoro, George è travolto da un'auto e portato all'ospedale, dove Lucy, commossa dalla sua disgrazia, si riconcilia con lui.

Ecco: il finale "roseo e ottimistico" - che, onestamente, sembra già di per sé piuttosto estraneo ai modi e alle caratteristiche wellesiane - introduce la "rissa" (la prima di una lunga serie, in verità) tra il regista e la produzione, accusata di aver introdotto aggiunte e apportato tagli mentre egli - siamo in tempo di guerra - si trova in America Latina su richiesta del governo. Comincia così, con *L'orgoglio degli Amberson*, la lunga fila dei film rimaneggiati arbitrariamente da persone più o meno estranee e da lui rifiutati come spurii. Negli *Amberson* sono state inserite delle sequenze in funzione di «scene di raccordo necessarie per rendere il film comprensibile» - come dichiarò, a sua discolpa, "il portiere dello studio" (Welles) Robert Wise che, con Jack Moss e Mark Robson, era responsabile del montaggio. Un confronto con la sceneggiatura, inoltre, permette di individuare i tagli (elencati più volte dallo stesso Welles e citati dalla stampa specializzata). Wise sostiene che il film, così come lo voleva Welles, era un disastro - anche se meraviglioso - perché il pubblico dell'America in guerra non «era nello spirito necessario per passare due ore e mezza a guardare un'opera artistica così grandiosa». Senonché, anche nella versione più "felice" e più "aderente" alle angosce dell'America in guerra, il film non ottenne il minimo successo. E questo dipende forse anche dal fatto che dopo *Kane* - come ha scritto McBride - «la gente si aspettava da Welles un film altrettanto sensazionale (e di cui tra l'altro, con la nota vicenda Hearst, si era parlato molto e in ogni senso -n.d.a); il pubblico non era preparato al trattamento, sobrio e totalmente esente da forzature, d'un soggetto che, ai più, sembrava del tutto fuori dal mondo in quei primi giorni della seconda guerra mondiale» (sempre lo stesso ritornello). Ma *Amberson* è una sfida, una delle prime sfide di Welles a coloro che "devono" incasellare in qualche modo, e in qualche "rigorosa classificazione", gli altri. Ha scritto Truffaut: «Questo film fu realizzato in evidente antitesi a *Citizen Kane*, come se fosse l'opera di un altro regista che, detestando il primo, volesse dargli una lezione di modestia». All'insuccesso, probabilmente, contribuisce anche il fatto che Welles qui non recita (il pubblico americano soffre vistosamente di "cultri della personalità"). Nella versione radiofonica interpretava il giovane e

paziente Amberson. Ora si ritiene troppo vecchio e “ripiega” sul ruolo del narratore che, con la sua voce profonda, “lega” i vari momenti della storia del passaggio dal calesse all’automobile. Per il ruolo di George sceglie Tim Holt, un attore “western”. Il resto del *cast* - a partire da Dolores Costello vedova di John Barrymore, che torna al cinema dopo parecchio tempo nel ruolo di Isabel - è quello dei “suoi” attori, da Joseph Cotten a Ray Collins, a Agnes Moorehead ecc.

Sul piano più direttamente tecnico troviamo una maggior “calibratura”, come si è detto, dei procedimenti scoperti e applicati (con Gregg Toland) in *Citizen Kane*: principalmente il piano-sequenza e il grandangolo. Nel primo caso, «è verosimile pensare che Welles, uomo di teatro - dice Bazin -, costruisca la sua regia sull’attore. Si può immaginare che l’introduzione del piano-sequenza, di questa nuova unità della semantica e della sintassi del film, sia nata dal modo di vedere di un regista abituato a collegare l’attore alla scenografia». Bazin cita la famosa sequenza della cucina: quasi un intero rullo, con la macchina da presa praticamente immobile dinanzi a George e Fanny, quando George tornato a casa, si butta sui dolci, proprio come un bambino goloso (la costante dell’ “infanzia” - uno dei *tópoi* wellesiani - emerge chiaramente già dai primi due film: alla boccia di vetro e alla slitta “Rosebud” di *Kane*, qui corrispondono, per esempio, il gusto ludico-infantile della neve nella scena del primo bacio tra George e Lucy. E ancora elencando: il “luogo deputato” della felicità e del gioco del piccolo Kane prima di essere ceduto dai suoi genitori a Thatcher; l’ “egoismo” caratteriale e infantile del rampollo Amberson; l’egoismo di Kane che distrugge la camera da donna-bambina di Susan, quando questa lo lascia). La sequenza della cucina, però, ha la funzione di mostrare l’ “esplosione”, improvvisa e forse inaspettata, dei nervi di Fanny. Il tutto risolto attraverso quei dialoghi banali che si pronunciano sempre in una situazione di nervosismo estremo ma controllato. Siamo d’accordo con Bazin: un altro regista, più “canonico” e meno “rivoluzionario” (o forse solo meno intelligente), avrebbe frammentato in tanti primi e primissimi piani la sequenza, senza però riuscire a dare esattamente l’idea della continuità di questa rabbia e di questa tensione che, prima represses, crescono gradualmente sino a “esplodere” nella crisi di nervi.

La tecnica, si è detto, appare più sobria. Domina ancora il grandangolo (ma l’operatore è Stanley Cortez) con minore insistenza. Ritroviamo, numerose, le

riprese dal basso, con la macchina a terra; ritroviamo l'innovazione dei soffitti negli ambienti ricostruiti in studio.

## Terrore sul Mar Nero e It's All True: molto lavoro per nulla

Durante le ultime sei settimane di riprese di *L'orgoglio degli Amberson*, Welles di notte lavora al suo terzo lungometraggio, *Terrore sul Mar Nero*, edito poi con la firma di Norman Foster. Tratto da un "giallo" di Eric Ambler, sceneggiato da Welles e da Cotten, il film è la storia di Howard Graham (Joseph Cotten), un esperto americano in artiglieria, che viene mandato con la moglie in Turchia per una delicata missione. Lo spionaggio nazista vuole assassinarlo, ma i primi tentativi, per un motivo o per l'altro, vanno a vuoto: Graham cerca di scampare alla morte imbarcandosi su un vapore greco diretto a Batum, in Russia. Sulla nave, i tentativi di ucciderlo, così come i morti, si susseguono. Ma, alla fine, Graham ce la fa, grazie anche all'aiuto di Josette (Dolores Del Rio, all'epoca un "flirt" abbastanza serio di Welles), conosciuta in un cabaret, e del capo della polizia segreta turca, colonnello Haki (Welles in truccatura "staliniana"). Gli altri attori, invariabilmente, si chiamano Agnes Moorehead, Everett Sloane, Jack Moss. ecc. Welles, di questo *Terrore sul Mar Nero* (*Journey into Fear*, in originale), è formalmente direttore di produzione e attore, ma in realtà ne è anche il regista, almeno in parte: come denunciano la costruzione di certe sequenze (per esempio, la musicetta che precede ogni assassinio compiuto dal nazista Banas), l'atmosfera che vi si respira, la tecnica delle riprese.

*Terrore sul Mar Nero* esce nell'agosto 1943, ridotto a 71 minuti. Welles ottiene dalla RKO di poter girare un altro finale e di integrarlo con la voce fuori campo di Joseph Cotten, dato che in questa prima versione risulta come interrotto. Ma anche dopo tale variante il film resta poco convincente: è stato costruito da troppe mani e realizzato frettolosamente, forse solo per adempiere a un impegno contrattuale. Welles, secondo McBride, avrebbe voluto anche dimostrare di

essere, se voleva, un produttore “commerciale”: «In realtà, Orson dimostrò soltanto di essere incapace di realizzare qualcosa senza crederci con tutta l'anima».

Nel frattempo, infuria la seconda guerra mondiale: tutti gli artisti cercano - chi in un modo chi in un altro - di rendersi utili. Welles di certo non ha né la voglia né la tempra del combattente. (Giuliana Muscio ha ritrovato una lettera della MGM datata 28 aprile 1943 e diretta all' *Office War Information*, in cui si chiede un rinvio/esonero per Welles, dato che avrebbe dovuto essere coproduttore, regista e attore in una fantomatica coproduzione anglo-americana - mai realizzata - di *Guerra e Pace*, tratta da Tolstoj e adattata da Ejzenštejn e Pudovkin, con musiche di Prokof'ev). Continua, invece, a fare incetta di soggetti. Nel '41, entusiasta da *Carnet de Bal* di Duvivier, sembra decidersi per un film a episodi, *It's All True*. La RKO è d'accordo: il primo episodio Welles lo ha comprato nel '38 da Robert Flaherty. Scrive Charles Higham: «Il primo, che si intitolava *Il Capitano Chair*, era una novella tratta dai viaggi nel gelido Nord di Flaherty. Welles (...) l'adattò, trasformandola nella storia del capitano di un mercantile di “Hudson Bay” cui è affidato il comando di una nuova nave e che ha uno scontro con un ufficiale di bordo. Quando l'ufficiale prende il comando, egli minaccia di affondare la nave». Il soggetto, che avrebbe dovuto essere interpretato da George Coulouris, non sarà mai realizzato.

Il secondo episodio *My Friend Bonito* (l'unico ad essere stato girato alla fine del '41, sebbene non da Welles ma da Norman Foster, che l'ha anche sceneggiato), ha, anch'esso, una storia abbastanza confusa e lunga. Flaherty lo aveva “raccolto” durante un viaggio in Messico nel 1920 (è la storia di un toro salvato in una corrida dalla pietà della folla) e intendeva realizzarlo con Korda, ma poi non se ne era fatto nulla. Il soggetto, però, era rimasto suo, e, nel '41 Welles glielo compra per 12 mila dollari. Altri due episodi dovrebbero basarsi uno sulla storia del jazz e sulle memorie di Louis Armstrong e l'altro (*Love Story*) su un muratore che si finge ricco e che passa la prima notte di nozze in una casa che gli è stata prestata per non essere costretto a rivelare la verità alla moglie.

Dopo Pearl Harbor, Nelson Rockefeller dà il via a una intensa azione di propaganda in America Latina, in cui molto attivi si rivelano i servizi di spionaggio nazisti. A un certo punto decide di mandare Welles a girare un documentario «che mostri l'interesse nordamericano per il Sud America e per il modo di vivere di

questi paesi». Il regista accetta e decide di tenere valido solo *My Friend Bonito*. «Sfortunatamente - è ancora Higham - Welles credette di essere obbligato ad andare al Carnevale di Rio, che cominciava il 13 febbraio. E fece un grosso errore. Invece di chiarire ai capi della RKO che egli avrebbe voluto avere un contratto che gli permettesse di terminare il suo terzo film, *Journey into Fear*, già in corso, dopo *It's All True*, egli si affrettò a finire questo film. Richiamò Foster dal Messico nel bel mezzo delle riprese per terminare *Journey into Fear*, rovinando così *My Friend Bonito* (che non sarà mai ultimato). E nemmeno *L'orgoglio degli Amberson* era ancora in versione definitiva...».

Il primo episodio brasiliano (che in origine doveva chiamarsi *Carnavale* che poi diventa *The Story of the Samba*), Welles lo gira alla sua maniera, alla grande (120 mila metri di pellicola a colori). Riprende la gente nelle strade, ricostruisce il carnevale nello stadio Maracãña e si serve di Grande Otelo, uno degli attori di *chanchadas* (commedie popolar-musicali) più amati in Brasile (di cui probabilmente Welles vuole ricreare l'atmosfera "magica" e poetica). Higham, uno dei pochissimi ad aver visto il materiale, racconta una sequenza : «Otelo e un ragazzo raggiungono la Praça n. 11, luogo dai colori meravigliosi, famoso ritrovo di prostitute e ladri. Otelo ha un lamento, e per dire addio a questa Praça innalza un inno alla sua scomparsa (lascerà il posto ad un'autostrada). Infine vediamo Otelo e il ragazzo esausti, mentre la folla scivola via: il Carnevale è finito. Questa parte di *It's All True* doveva durare trenta o quaranta minuti».

Un altro episodio brasiliano Welles lo trova sulla rivista «Time» del dicembre 1941, che dedica un servizio a quattro pescatori (*jangadeiros*) del Ceará - uno stato del Nordeste - i quali, soli e senza bussola, su una barca a remi, hanno compiuto un viaggio di 1650 miglia da Fortaleza a Rio per raggiungere il presidente Getulio Vargas e lamentarsi della loro condizione. Arrivati a Rio, sono accolti trionfalmente dalla folla, e ottengono da Vargas un piccolo miglioramento economico. L'avventura dei quattro - José Olympio Meira detto Jacaré (coccodrillo) e i suoi amici Tata, Mané, Geronimo - entusiasma Welles, che decide di ricostruirla. Il 19 maggio, mentre la troupe sta girando una scena al largo di Rio, si verifica un incidente: Jacaré muore divorato da un pescecane. Welles è incolpato della morte, la troupe viene fatta rientrare. Con Welles restano tre persone: vanno al Nord e riescono, miracolosamente, a girare le scene che mancano e a ricostruire con una

controfigura - in un'atmosfera molto sentita dalla gente di Fortaleza - anche la morte di Jacaré.

Welles avrebbe strutturato *It's All True* in questo modo: «*My Friend Bonito* doveva essere seguito da un disegno animato di Covarrubias sulla conquista del Messico, presentato dallo stesso Welles. Quando il pubblico fosse stato al punto di esasperazione, la voce sarebbe scomparsa e la scena - bellezze teatrali a Rio - sarebbe mutata in un gruppo di attraenti ragazze sulla spiaggia di Copacabana che guardavano il mare. Seguendo il loro sguardo, lo spettatore era portato a notare un puntolino, lontano nell'oceano. La spiaggia si andava sempre più affollando, mentre un grosso stormo di uccelli si sollevava dall'acqua scoprendo i *jangadeiros* salutati dalla gente. Jacaré comincia a raccontare la sua storia, rannicchiandosi davanti alla macchina da presa, e descrivendoci le origini dei *jangadeiros* e la loro battaglia contro il commercio degli schiavi. Si scusa, si alza e annuncia che andrà al Carnevale. Così si passa al Carnevale, che costituisce il resto del film» (Higham).

Intanto a Hollywood, alla RKO c'è maretta. Dopo una lotta serrata, esce di scena Schaefer, e va al potere Charles Koerner, feroce avversario di Welles (il suo primo atto sarà proprio quello di richiamare dal Brasile la troupe). Il materiale girato, nel frattempo, resta inutilizzato e non montato, quasi tutto in negativo (solo una piccola parte è stata stampata). Nel luglio 1943, poi, l'ente governativo rifiuta alla RKO (che intanto ne ha già spesi più del doppio), per inadempienza contrattuale, i 300 mila dollari promessi. Vedere *It's All True* resterà sempre un sogno irrealizzabile. A meno che - come per Ejzenštejn e *Que viva Mexico* - non giunga qualcuno, morto Welles, a montarlo. A modo suo, naturalmente.

## Lo straniero

La rottura con la RKO è completa e irreversibile. Welles, che nel frattempo è stato esonerato dal servizio militare (per asma e piedi piatti) collabora alla CBS con trasmissioni di propaganda, tiene conferenze contro il nazi-fascismo, sostiene la

politica di Roosevelt, per il quale scrive anche il testo di qualche discorso. Il cinema lo richiede come attore, e Welles, nel '43, accetta: la situazione economica non gli consente altre scelte: John Houseman, ora diventato direttore di produzione, gli offre il ruolo di Rochester nel *Jane Eyre* (che ha già recitato alla radio), tratto dall'omonimo romanzo di Charlotte Brontë, su sceneggiatura di Huxley e regia di Robert Stevenson. Il film è inequivocabilmente modesto, ma l'interpretazione gli dà popolarità. Welles aumenta, poi, il successo personale partecipando a *Follow the Boys* (*La nave della morte*, 1944), un tipico polpettone diversivo per la truppa americana. Nel suo numero - sei minuti soltanto, che valgono il resto del film - l'attore recupera una parte del "Mercury Wonder Show" che, nell'estate del '43, aveva realizzato a Hollywood sotto un tendone da circo: un numero di magia in cui taglia a metà Marlene Dietrich, forse in un'anticipazione di quel suo gusto di demistificare i miti (come farà anche nel '48 con la sua ex seconda moglie, la "divina" Rita Hayworth ne *La Signora di Shanghai*). Successivamente "partecipa" a *Tomorrow is Forever* (*Conta solo l'avvenire*), tipico melodramma postbellico in cui si narra di un uomo creduto morto che torna a casa - dopo una lunga degenza in ospedale dove, sfigurato, cambia completamente i connotati - e trova la moglie felicemente risposata e con un figlio; decide, allora, di non farsi riconoscere e, proprio quando il suo segreto sta per essere svelato, muore. Un altro successo come attore.

William Goetz e Sam Spiegel della International Pictures, produttori di *Tomorrow is Forever*, vista la notorietà raggiunta da Welles come attore, pensano di riportarlo alla regia e gli propongono un soggetto di Victor Trivas, sceneggiato da Anthony Veiller e dal suo amico John Huston (anche se non compare nei titoli di testa del film). Welles, naturalmente, accetta, e questa volta sarà scrupolosissimo nel rispettare tempi e budget, entusiasmando Spiegel che ha sentito solo parlare male di lui.

*Lo straniero* è la storia del nazista Franz Kindler (Welles), rifugiatosi dopo la guerra, sotto il falso nome di Charles Rankin, nella cittadina di Harper, Connecticut, dove vive insegnando in una scuola. Nel paese, proprio nel giorno del suo matrimonio con la figlia del giudice locale, Mary Longstreet (Loretta Young), arriva Meinike, un ex nazista volutamente rilasciato dalla Commissione Alleata per i Criminali di Guerra perché conduca fino a Kindler l'ispettore Wilson (Edward G. Robinson), che gli sta discretamente

alle calcagna. Kindler porta Meinike in un bosco e lo uccide. Wilson - che ha "capito" - tenta di "incastrarlo". Kindler/Rankin si "tradirà" diverse volte. Dopo il ritrovamento del corpo di Meinike e dopo che Mary (la quale finora si è rifiutata di credere a quello che Wilson le rivela sul marito) assiste a un film sulle atrocità naziste, si accorge che il cerchio inesorabilmente gli si sta chiudendo intorno. Progetta allora (un delitto tira l'altro, come è noto) di uccidere anche la moglie. Come in tutti i film americani, Wilson interviene all'ultimo minuto: Kindler/Rankin è ucciso dall'orologio della chiesa del paese che lui stesso ha riparato.

Una storia banale, ma banale è anche la regia. Salvo qualche "impennata", sepolta tra difetti e approssimazioni, non ha nulla di notevole. Lo stesso Welles considera *Lo straniero* il peggior film tra quelli che ha diretto: «Non c'è niente di me in questo film - ha detto - l'ho fatto solo per dimostrare che anch'io potevo metter in piedi un film, come chiunque altro». I difetti? Per esempio, la linearità scontata e banale dei dialoghi, gli squilibri di recitazione negli attori: Welles prevarica sugli altri, ma nello stesso tempo è troppo gigione (con quegli occhi sempre sbarrati, indizio espressionista di colpevolezza e di calvinistica predestinazione). Edward G. Robinson è poco attendibile nel ruolo dell'investigatore (meglio sarebbe stato Welles o, forse, come avrebbe voluto lui, - e Spiegel non l'ha concesso - Agnes Moorehead). *Lo straniero*, in realtà, è pieno di situazioni cinematografiche improbabili e ingenui: come il fatto che Kindler si tradisca a tavola affermando che «Marx non era tedesco, era ebreo» o che sua moglie - già presentata come una "povera scema" provinciale - si convinca finalmente dell'identità e della colpevolezza del marito solo assistendo al filmino sulle atrocità naziste. Ma non mancano nemmeno i momenti assai belli, come la scena della collana. Mary, avvisata da Wilson, ha già presente la possibilità reale che il marito sia il "mostro" che le è stato descritto e, al momento di togliersi la collana di perle, rifiuta bruscamente l'aiuto di Rankin, impaurita dalla possibilità che lui possa strangolarla, e la spezza. Vanno ricordati inoltre i gradevoli spaccati di vita quotidiana del paesino di Harper, con le partite a dama nello spaccio del Signor Potter, ecc.

Notevole - proprio perché "carico", troppo, e quindi ironico - è, invece, il finale, che ha "scandalizzato" molti cultori del realismo nudo e crudo. Sarà un "divertissement" di Welles, ma quanto significativo. Dovendo rappresentare il

suicidio di Kindler quando il codice di censura proibisce la rappresentazione del suicidio, ricorre allo stratagemma dell'angelo gotico dell'orologio del campanile che - è un *hobby* del nazista (e anche questo lo ha tradito) - costui ha appena riparato per la gioia di questi troppo ottusi cittadini di Harper. L'angelo con la sua spada lo trapasserà come un tordo un attimo prima che sull'abbrivo cada dal campanile tra la folla, che, impaurita e morbosa, si è radunata là sotto, come nell'incendio e nella morte del "mostro" in *Frankenstein* di James Whale.

## The Lady from Shanghai: sempre più nell'occhio del ciclone

Una storia tipicamente wellesiana sta alla base di *The lady from Shanghai* (*La signora di Shanghai*). Bisogna, però, ritornare un po' indietro nel tempo, al '43. È l'anno della rottura con la RKO ma è anche l'anno dell'improvviso matrimonio con Rita Hayworth (il legame con Virginia Nicolson era naufragato nel '39), che a dicembre dell'anno successivo gli dà un'altra figlia, Rebecca. Il matrimonio tra il "genietto" e il "sex-symbol" dell'epoca, naturalmente, è molto chiacchierato e, tra un'incomprensione e l'altra, dura poco: la coppia divorzia nel '47. Pare, comunque, che durante il tumultuoso rapporto, si siano avute frequenti riappacificazioni: in uno di questi momenti, Rita avrebbe insistito con Harry Cohn, direttore della Columbia, per essere diretta in un film da Welles (anche Sam Spiegel, entusiasta per la parsimonia rivelata con *Lo straniero*, lo "raccomanda" a Cohn). A questo punto le versioni della nascita de *La signora di Shanghai* diventano due. Secondo la prima, la Columbia, per "cautelarsi" nei confronti di Welles, gli avrebbe proposto un giallo di Sherwood King, *L'altalena della morte*, che lui avrebbe ridotto - in 3 giorni, in un motel di Catilina Island - a 15 cartelle. Secondo l'altra versione - che è quella di Welles, avallata da McBride - bisogna rifarsi a *Around the World*, l'adattamento da *Il giro del mondo in 80 giorni* di Jules Verne con musiche di Cole Porter che il regista sta realizzando e producendo insieme con Mike Todd nel '46: dovrebbe essere un grande spettacolo sotto tutti gli aspetti

(costi compresi). A pochi giorni dalla "prima", però - con il pretesto che Welles spende troppo - Todd si ritira. Welles per salvare lo spettacolo «si rivolge per telefono - riporta McBride - al boss della Columbia, Harry Cohn, chiedendogli cinquantamila dollari e offrendo a garanzia l'impegno di scrivere e dirigere un film. A sentir lui, chiamò dall'ufficio del teatro di Boston e, mentre parlava, gli occhi gli caddero sull'edizione economica del romanzo di Sherwood King *If I Die Before I Wake*. "Compra questo romanzo: ne farò un film", disse a Cohn, e i soldi arrivarono entro un'ora. "Più tardi - prosegue Welles - lessi il libro, e lo trovai orribile, per cui dovetti buttarmi a corpo morto nel tentativo di riscrivere la storia"».

*Around the World* riesce così a debuttare con un grande successo di critica ma scarsissimo di pubblico. Finita la prima tornata di repliche, Welles fa i conti e scopre di averci rimesso 350 mila dollari. Nel dicembre dello stesso anno ('46) cominciano quindi le riprese de *La signora di Shanghai*, con clamore pubblicitario. Welles comincia col far tagliare e platinare la chioma rossa di "Gilda" davanti alla stampa. Poi, fa affittare per i sopralluoghi e le riprese lo yacht "Zaca" di Errol Flynn, con cui va in Messico, dove - tra l'altro - fa ricostruire tutto un villaggio (si gira anche nel quartiere cinese di San Francisco e negli studi della Columbia): anche se è in bianco e nero, il film si fa di giorno in giorno più caro.

*La signora di Shanghai* ha una storia (è un normalissimo "noir") da molti definita farraginosa e confusa:

Una sera d'estate il marinaio Michael O'Hara (Welles) salva da un'aggressione - questa ampia sintesi è riportata da *Il cinema secondo Orson Welles* - al Central Park di San Francisco la bella Elsa Bannister (Rita Hayworth), moglie di un celebre avvocato. Prima di lasciarlo, la donna gli propone di essere assunto sul suo yacht in partenza per il Sud. Infatti, la mattina dopo, il marinaio è ingaggiato da Bannister (Everett Sloane). Michael si rende subito conto della strana atmosfera esistente a bordo, ma non riesce a spiegarsene la ragione. La barca naviga fino a Cuba, dove la comitiva è raggiunta dal socio di Bannister, George Grisby (Glenn Anders), che già sapeva della presenza di Michael a bordo e a cui propone un losco affare. Durante il proseguimento del viaggio, Elsa Bannister, innamoratasi del marinaio, cerca in lui conforto, raccontandogli la sua poco felice vita accanto ad un marito zoppo. Dopo una sosta ad Acapulco, dove Michael e Elsa passano alcune ore insieme, lo yacht torna a San Francisco. Prima di andarsene, il marinaio propone alla

donna di venir via con lui e promette di procurarsi il denaro necessario per farlo. Si reca quindi da Grisby, disposto ad accettare l'affare propostogli. Si tratta di firmare una dichiarazione d'omicidio: Michael deve mettere per iscritto di aver ucciso accidentalmente Grisby in modo che questi possa sparire tranquillamente. D'altra parte, secondo la legge, l'assassino non potrà essere arrestato finché non venga ritrovato il cadavere. Michael mette al corrente Elsa dell'accordo firmato; poi, seguendo le istruzioni, accompagna Grisby all'imbarcadero. Lungo il tragitto i due hanno un incidente d'auto in cui Grisby viene ferito leggermente. Ciononostante si imbarca e Michael spara un colpo di pistola in aria. Trasporta la macchina in garage, si vede venire incontro Broom, un marinaio dello yacht, che cerca di ricattarlo, facendogli credere che Bannister è stato ucciso. Michael si reca allora all'ufficio dell'avvocato dove viene immediatamente arrestato per l'uccisione di Grisby, trovato lì morto, con il cappello del marinaio tra le mani. Al processo, Bannister si assume la difesa per non fare di Michael un eroe agli occhi della moglie, ma, nonostante un'abile condotta, il giudizio di colpevolezza è scontato. Al momento dell'emissione del verdetto, Michael afferra un tubetto di tranquillanti posto sul tavolo dell'avvocato e ne ingoia l'intero contenuto. Fatto uscire dall'aula, mentre si attende l'arrivo di un medico, Michael riesce a liberarsi dalla guardia che lo sorveglia e a fuggire. Trova rifugio in un teatro del quartiere cinese, dove poco dopo lo raggiunge Elsa, che egli, prima di svenire per l'effetto dei tranquillanti, scopre essere la vera colpevole dell'omicidio. Quando si risveglia si accorge di esser prigioniero di Bessy, la governante di Elsa: riesce nuovamente a fuggire, ma durante la fuga incappa in un parco dei divertimenti, scivola lungo un gigantesco taboga e si ritrova in una stanza piena di specchi. Qui arrivano anche Elsa e Bannister e così il marinaio può assistere al regolamento dei conti tra i due, che si odiano a vicenda e che si sparano reciprocamente. Bannister muore per primo, ma anche Elsa è ferita mortalmente: in un ultimo tentativo di salvezza chiede aiuto a Michael, fingendo di amarlo ancora, ma il marinaio non risponde a questa invocazione ed esce dal luna-park, lasciando Elsa sola a morire.

Il film trova enormi difficoltà di distribuzione: esce solo nel '48. Il mito della donna fatale "Rita" è in pezzi: non solo perde le sue chiome proverbiali, ma, addirittura, si trasforma in un'assassina, finisce letteralmente smembrata nella sparatoria finale nella sala degli specchi deformanti e non muore, nemmeno, tra le braccia dell'eroe. Ma il film, per brutto e fallito che possa essere, è costato troppi soldi. L'unica soluzione è farlo uscire; cosa che puntualmente la Columbia fa, dopo aver effettuato - ovviamente - qualche taglio. La critica lo accoglie con alterni

giudizi. Nell'insieme, però, non piace quasi a nessuno, perché - è la motivazione più comune - l'intrigo è un pretesto utile solo a Welles per mettere al centro i rapporti tra i personaggi e le loro psicologie; o - anche - perché Welles, per la prima volta nella sua carriera, si sceglie un ruolo di eroe positivo, rigorosamente e americanamente (anche se qui figura come irlandese) moralista. Ne sono prova evidente - sempre che non si tratti di ironia (il dubbio è legittimo) - le frasi con cui il marinaio Michael O'Hara apre e chiude la sua vicenda: «Quando incomincio a comportarmi come un cretino, niente al mondo può trattenermi» e «Adesso che è morta, bisogna che mi sforzi di dimenticarla. La mia innocenza brilla... ma, innocente o colpevole non significa niente. L'importante è saper invecchiare bene...». Che nell'ambito di una filosofia di piccola vita quotidiana potrebbe benissimo essere - l'azzardo è più che lecito - un "omaggio" di Welles al maestro John Ford. Nello stesso tempo, *La signora di Shanghai* sviluppa un gioco molto sottile e raffinato sugli stereotipi del film "nero", per cui "Rita" sembra rifare il verso (sempre velato di ironia, però) all'odiosa Barbara Stanwyck - la "crudele" per eccellenza - e contemporaneamente strizzare l'occhio alle eroine-tipo del genere, come se (altri "omaggi"?) le arie e le atmosfere fossero quelle del *Mistero del falco* o del *Grande sonno* o della *Fiamma del peccato*.

Nel film, comunque, ci sono cose belle e meno belle. Fra le prime collochiamo la scena dell'acquario, quando O'Hara e Elsa si parlano coperti dalle sagome mostruose (perché ingrandite e deformate dal vetro e dalle lenti della macchina da presa) di pesci (ma Welles, su questo, ha tagliato corto: «Il soggetto era così noioso che ho detto a me stesso: "Qui c'è bisogno di qualcosa di bello da far vedere"»). D'altra parte, è legittima qualche perplessità sulla "reale e attendibile consistenza" del personaggio di O'Hara, un marinaio - quindi uomo di esperienza, come vuole la regola, e per di più democratico (ha fatto la guerra di Spagna e non certo dal lato del *Cabrón*) - che si rivela troppo ingenuo, se non un po' "coglione", nel farsi coinvolgere nel gioco di morte dei Bannister. Molte interpretazioni sono possibili, ma forse ha ragione Jacques Siclier che, tra i francesi, non è certo uno degli entusiasti. E che sostiene come *La signora di Shanghai* «porti in sé il segno del genio. Mette insieme in un tragico condensato la corrente misogina dei film neri, il *pamphlet* sociale di Verdoux e il volto ingannevole dell'erotismo americano;

dimostra il vuoto del mito della donna americana, creatura senza amore, interessata solo al denaro e all'assicurazione sulla vita del marito».

Intanto, le porte della "magnificent" Hollywood diventano sempre più strette. La "scelta" europea - obbligata anche per i cospicui debiti contratti col fisco, per Welles, - si fa sempre più vicina e inevitabile.

## Macbeth

Prima di lasciare l'America, Welles vuole però dimostrare all'opinione pubblica di saper realizzare un film in assoluta economia. E ne approfitta anche per verificare una vecchia teoria, che risale ai suoi "primi amori": egli sostiene l'assoluta facilità ed economicità di mettere in scena Shakespeare, a condizioni di "girare" solo dopo che tutto - attori, recitazione, luci costumi, scenografie ecc. - sia stato provato e riprovato più volte. La possibilità di verificare questa tesi gliela offre, nel '47, in tempi e modi assolutamente impreveduti (vista la fama che Welles si è guadagnato nell'operosa e codina America), un produttore minore: Charles K. Feldman della Republic Pictures, una piccola casa specializzata in western (Roy Rogers, per esempio), che toccherà i vertici della sua "qualità" nel '52 con *A Quiet Man* (*Un uomo tranquillo*) di John Ford.

Welles, a questo punto, strabilia tutti: coglie al volo l'occasione, sceglie il *Macbeth* - uno dei testi shakespeariani che gli sono più congeniali -, trova gli attori in modo un po' casuale (la mancanza degli amici che di solito lavorano con lui si sentirà), fa fare quattro mesi di prove alla troupe e poi gira il film in una ventina di giorni (Feldman, infatti, rigidissimo, non gli concede di più). Le spese sono, incredibilmente, limitate a 65 mila dollari. Ne risulta un film poverissimo, nel vero senso della parola (e si vede), tutto interni e scenografie di cartone, costumi "preistorici" (anzi, "barbarici", dato che questo è l'aggettivo più usato nei suoi confronti) disegnati da lui, atmosfere nebbiose di ghiaccio secco, in quella teatralità a forti tinte e fosche sensazioni che gli è sempre caratteristica peculiare. Nel

frattempo, Laurence Olivier presenta il suo *Hamlet* a Venezia (c'è anche Welles col suo film), un'opera costruita con una concezione e modi opposti al *Macbeth*: è ricchissima di ricostruzioni, offre una resa delle atmosfere shakespeariane molto più "pura", molto meno terrena e carnale. Sono due interpretazioni che si scontrano. Welles (e la sua "vitalità barbarica") sostiene - l'ha sempre fatto, anche nel '36, agli esordi, con quel *Macbeth* "nero" di Harlem ambientato ad Haiti tra il Voo-Doo e il Baron Samedi - e mette in risalto l'aspetto elisabettiano e popolare, sanguigno e carnascialesco dello scrittore di Stratford-on-Avon (la critica, però, salvo poche eccezioni, sarà tutta a favore dell'interpretazione di Olivier).

Nel '40 aveva detto: «È vero che il cinema migliora quasi tutto, ma non riesce a rendere i versi più belli. Ma *Macbeth*, con le sue oscure brughiere, sarebbe una gran cosa: una giusta via di mezzo fra *Cime tempestose* e *La moglie di Frankenstein*». Ed è anche in questa chiave da "mélo-horror" (certo non in senso deteriore) che forse vanno intese la regia e l'interpretazione di questo *Macbeth*, finalmente passato dal palcoscenico allo schermo con il trucco e la recitazione "caricati" con le "espressioni stralunate, le sopracciglia rinforzate e vibranti, gli occhi sbarrati" e con i monologhi fuori campo a sottolineare l'interiorità del dramma.

Shakespeare è seguito alla lettera. Macbeth, al ritorno da una battaglia, incontra tre streghe che gli profetizzano la salita al trono di Scozia; non riesce, però, a capire bene la profezia, dato che l'attuale re Duncan ha due figli, Malcolm e Macduff, eredi di diritto al trono. Arrivato al castello, ne parla con la moglie che, ambiziosissima, capisce che l'unico sistema perché la profezia si avveri è quello di liberare il campo dai pretendenti: incomincia così la sua subdola opera di convincimento. Duncan, intanto, arriva al castello per complimentarsi della vittoria e per nominarlo Thano di Cawdor. Ecco: tutto è a portata di mano. Lady Macbeth vince agevolmente le ultime remore del marito. Macbeth pugnala Duncan nel sonno, poi sporca di sangue le mani delle guardie (che prima ha drogato) davanti alla sua camera. Il giorno dopo, Macduff scopre il delitto: immediatamente vengono incolpate le guardie. I figli del re sanno, però, che è stato Macbeth ma, da soli, non possono far nulla. Macbeth diventa così re (ma che vive tormentato da continui rimorsi). Continua la profezia: Macbeth viene a sapere che gli succederà sul trono l'amico d'armi Banquo o suo figlio Fleance. È inevitabile anche la loro morte. Ma Fleance riesce a fuggire, mentre Banquo cade sotto i colpi dei sicari del re di Scozia. Macbeth incomincia

a impazzire, perseguitato dai rimorsi e dalle ombre delle sue vittime (quella di Banquo la vede, a tavola, brindare con lui), e dall'idea fissa che tutto e tutti gli stiano congiurando contro. Macbeth ha paura, e per paura uccide anche la moglie e il figlio di Macduff che erano rimasti in Scozia. Macduff, appena lo sa, ottiene dal re d'Inghilterra diecimila uomini e marcia sulla Scozia. Ma Macbeth sarà invincibile finché - è la profezia - "la foresta di Birnam non marcerà su Dunsinane". Ma è proprio ora che i suoi nemici, "mimetizzati" con rami e foglie, avanzano tra queste due località. Macbeth è preda di un cupo terrore, così come sua moglie, che ormai ha perso ogni controllo e vive, anche lei, circondata dai rimorsi e dalle visioni. Una notte, vedendo le sue mani grondare sangue, Lady Macbeth si butta dalla torre. Macbeth sa che ormai la fine è vicina, ma vuole combattere e si fa incontro al nemico: i suoi soldati, però, vengono sbaragliati in un attimo. Macduff incontra Macbeth che, paralizzato dal terrore, subisce la sua vendetta e muore. Malcolm è il nuovo re di Scozia.

Il film, in genere, non ha successo e non piace. È distribuito nel '48 quando Welles è già in Europa a far l'attore "prezzolato" per sopravvivere.

## L'Europa, il Terzo uomo e Otello

Welles termina il montaggio del *Macbeth* in Europa, dove approda per sfuggire al fisco e per sfruttare il più possibile il credito e la fama di cui gode nel Vecchio Continente. L'impatto, comunque, è alterno. Famoso e "stimato" in Italia, in verità, più per la cronaca mondana che per l'opera registica, Welles, capita l'antifona, invece che sulle regie "punta" sulle partecipazioni da attore a film anche di serie B o C: pratica onesta e perfino coraggiosa se questo può dargli i mezzi per fare quello che vuole. La prima esperienza è in un film di Gregory Ratoff, *Cagliostro*, un adattamento all'americana (in senso deteriore) di Dumas, seguito - poco dopo - da *Le piccole volpi* del "vecchio" Henry King, in cui è Cesare Borgia, e da *La Rosa Nera* di Henry Hathaway, un filmaccio in cui recita il ruolo - come dice McBride - «d'un signore della guerra orientale, con tanto di turbante e trucco

facciale tipo lucido da scarpe marrone». Non importa, però, il livello delle partecipazioni (spesso divise con il caramelloso Tyrone Power): la personalità di Welles è così grande e imponente che questi interventi gli daranno una popolarità sempre più vasta.

Tra le partecipazioni commerciali Welles riesce - con l'abilità, l'intelligenza e la bravura che gli sono proprie - a mettersi un fiore all'occhiello, quel *Terzo uomo* che da allora lo ha accompagnato, forse indiscretamente ma "gloriosamente", in ogni apparizione pubblica. Nel film, modesto ma avvincente e professionale, di Carol Reed (1949), è Harry Lime, un nome e una figura che significano molto per il pubblico di allora e anche per quello di oggi, "tempo di revival". Scrive Peter Noble, uno dei suoi biografi: «Ovunque andasse, ormai, veniva salutato come il Terzo Uomo. Quando entrava in un ristorante, l'orchestrina attaccava subito il pezzo di Karas». Recita per un quarto d'ora al massimo, ma trova un riscontro esteso (spontaneamente, non "costruito" a priori) nel pubblico. «Odiavo Harry Lime» dirà anni dopo. «Non aveva passioni, era freddo: era Lucifero, l'angelo caduto». Ma Lime è la "cattiva coscienza", in realtà, di ognuno di noi: "incarna" (e sottolinea, ricalca) il ruolo, ovviamente ambiguo (in senso lato), del "deluso", minimo comun denominatore in quella lotta per la vita, tanto parlata quanto sublimata, che sta alla base della "volgare" quotidianità del singolo individuo.

Lime vende al mercato nero, nell'immediato dopoguerra, penicillina adulterata. La città "deputata" - non può essere altrimenti - è Vienna, capitale della cosiddetta Mitteleuropa, ma nello stesso tempo capitale aulica, colta, rimpianta e magica (come Praga) del "viver civile" caro a Welles e agli esteti di tutto il mondo. In questo ambiente non può mancare il divismo: Welles-Lime, infatti, lo coglie al volo ed entra in scena dopo 59 minuti dall'inizio, per starci pochissimo (occorrono solo dieci giorni per girare la sua parte). *Il terzo uomo*, però, parla solo e sempre di lui, Harry Lime/Orson Welles, personaggio negativo ma tanto amato, quasi indispensabile per tutti noi, pubblico o critica. Un personaggio tanto "etero" quanto "omo" da essere "costretto" a ritrovare l'omologo (non a caso) in quel dolce e romantico Joseph Cotten, da sempre il suo "alter ego", magari sulla ruota del Luna Park del Ring viennese, al Prater, dove qualche decennio prima passavano i cortei "rossi" per il 1° maggio (lo ricordava anche un musicista fuori dal gioco delle parti come Gustav Mahler). Ed è proprio su questa ruota da cui, guardando in giù, l'uomo-

vittima non è nient'altro che una macchiolina, che Lime - personaggio negativo ma perverso e quindi positivo - rivela, nonostante tutto, un fondo di umanità: «Welles - sostiene McBride - rivela che nella personalità di Lime c'è qualcosa di morto. Con pochi tratti caratteriali suggerisce che la sua coscienza non è poi tanto olimpica: pensiamo a quel sorriso forzato, al suo andarsene nervosamente su e giù nella cabina sospesa, al fatto che non riesce a fissare Cotten negli occhi per più di qualche secondo per volta, a come trangugi meccanicamente le sue pastiglie, contro qualche misterioso disturbo interno...», in un insieme ben “conradiano” a voler essere pignoli. Tra l'altro, Welles recita, in una delle rarissime volte della sua carriera cinematografica, senza trucco e senza naso finto: particolare non indifferente, visti il rigore e l'isteria (lodevolissima) del personaggio Welles. Come dice Bazin, «Bandito affascinante in armonia con il disincantato romanticismo dell'epoca, arcangelo dei pantani, contrabbandiere delle frontiere tra il bene e il male, mostro degno di amore, Harry Lime-Welles, questa volta, era più di un personaggio: era un mito».

È probabile che grazie al “cittadino Harry Lime” Welles possa cominciare a realizzare in tempi lunghissimi - unendo alla sua pigrizia da gatto quella, ben più storica e avventurista, di “una qualsiasi” produzione romana - un'altra opera shakespeariana a lui tanto cara, in quel punto d'incontro/scontro tra una mentalità efficientista hollywoodiana e un'altra omologa, assolutamente “creativa” (come si dice oggi), che è alla base del suo meraviglioso e solo oggi compreso *Otello* (mentre, a Parigi, mette in scena *Time Runs*, una rielaborazione basata sul tema del *Faust*, con Eartha Kitt nelle vesti di Elena di Troia, e *The Unthinking Lobster* con un filmetto parodistico sul filone biblico hollywoodiano, *Le miracle de Sainte Anne*). Una parte del budget necessario all'*Otello* gli viene anche da diverse serie radiofoniche londinesi (*The Adventures of Harry Lime*, *The Black Museum* e *Sherlock Holmes*) oltre che da una estemporanea e applaudita *mise-en-scène* dello stesso dramma shakespeariano (con Peter Finch come Jago e Mary Ure come Desdemona) al St. James's Theatre di Londra, auspice e anfitrione Sir Laurence Olivier (Welles, prima della presentazione dell'*Otello* cinematografico, riuscirà anche a partecipare a un filmetto del suo amico irlandese Hilton Edwards, *Return to Glennascaul*).

Questo *Otello*, comunque, forse ha, tra i film di Welles, la palma (oltre quella, legittima, che conquista nel '52 a Cannes ex-aequo con *Due soldi di speranza* di Castellani) del più sofferto. È una storia d'amore e gelosia, tanto classica quanto famosa: nell'isola di Cipro si celebra, sottolineato dal *Dies Irae*, il funerale del "nero" Otello, generale della Repubblica veneta, e di sua moglie Desdemona, figlia del senatore Brabanzio. Otello, come veniamo subito a sapere, ha ucciso la moglie (che era scappata di casa per sposarlo) e poi, a sua volta, si è tolto la vita. Jago, alfiere di Otello (di cui era geloso, visto che era segretamente innamorato di Desdemona), aveva fatto denunciare il "Moro" al consiglio della Repubblica veneta. Poi, quando Otello - nominato governatore e capo dell'esercito veneziano a Cipro assediata dai Turchi - aveva fatto Cassio suo luogotenente, ancora Jago aveva tramato per suscitare la sua gelosia nei confronti dell'amico. Sarà di Jago anche il "gioco" del fazzoletto - il primo regalo del "Moro" a Desdemona: dirà l'infame di averlo visto in mano a Cassio (dopo averlo fatto passare, in effetti, dalle mani di Emilia, dama di compagnia di Desdemona, a quelle di Bianca, una cortigiana che vive con Cassio). Otello ne è tanto sconvolto che deve farsi sostituire nella carica di governatore: Cassio, intanto, è ucciso da Jago, che poi ucciderà anche Emilia, dopo che questa avrà rivelato la trama ordita da Jago e dopo che Otello, pazzo di gelosia, avrà strangolato Desdemona. Otello non resiste alla verità e al rimorso e si uccide sul corpo della moglie. Jago resterà l'unico vivo a pagare per le colpe e le morti che lui solo ha commesso e causato.

Anche con questo *Otello* la critica reagisce in modo piuttosto freddo, *choccata* dalla resa carnale, umana e sanguigna del classico shakespeariano; ancora una volta tornano le *querelles* che sembrano costituire il tessuto connettivo della critica che non ha niente da dire. Sofferto il progetto e sofferta anche la realizzazione, frazionata nel tempo (occorrono quattro anni per completarlo) e nei luoghi, che vanno da Venezia a Tuscania, al Marocco dove contemporaneamente lavora di giorno a *La Rosa Nera* e di notte è anima e corpo della *sua* regia, anche con costumi e scene appartenenti all'altro film. Ogni giorno c'è qualcosa da inventare e Welles "improvvisa", inventa, prova, riprova e ritrova, riducendo i costi ma non la qualità del film (l'assassinio di Rodrigo, come è noto, fu girato in un bagno turco perché i costumi non erano arrivati in tempo).

All'epoca - e ancora oggi - si rinfaccia a Welles un legame (soprattutto nelle sequenze del doppio funerale con cui si apre il film) troppo forte, quasi di dipendenza, con Ejzenštejn. E si sottilizza sulla sua interpretazione, giudicata monotona o, nel migliore dei casi, "barbarica". Certo, questo *Otello* è stato

realizzato “a puntate”, per le numerose interruzioni, causate più che altro dalla defezione improvvisa della Scalera Film di Roma (per cui Welles spende quello che guadagna sul set de *La Rosa Nera*) ma anche dalle beghe amorose dello stesso regista (che prima “parte” con Lea Padovani - all’epoca la sua nuova “fidanzata” - come Desdemona, poi la sostituisce con Betsy Blair, e, finalmente, con Suzanne Cloutier). D’altronde è ormai indispensabile (per il pubblico e per il lettore) il fatto che Welles urti sempre contro qualche situazione “impossibile” a prima vista, ma che poi riesca a risolverla, e non certo nel peggiore dei modi. Welles, tra l’altro, riesce, nonostante tutto, ad avvalersi di attori eccezionali come il suo amico McLiammóir, per esempio, che - nel ruolo di Jago - offre un’interpretazione difficilmente dimenticabile (oltre il resto, *business are business*, il regista convince una compagnia televisiva tedesca a produrgli un film sulla genesi di questo *Otello*, in cui ripercorrerà tutte le pause, i problemi e le difficoltà legate alla sua realizzazione: uscirà, trent’anni dopo, nel 1980, col titolo *Filming Othello*). *Otello* arriva a Cannes sotto bandiera marocchina (!), più o meno come qualche anno dopo l’“iraniano” *F for Fake*.

Certo, nel film restano incancellabili alcune “magagne”: «Ogni volta che si vede qualcuno di spalle con un cappuccio in testa, si può essere certi che si tratta di una controfigura. Ho dovuto far tutto in campo-controcampo perché non riuscivo mai a riunire davanti alla mdp Jago, Desdemona e Rodrigo», dirà Welles. D’altronde, le inquadrature brevi si giustificano anche in un altro senso, forse meno avventuroso ma probabilmente più reale: le riprese lunghe - per non parlare dei piani-sequenza - richiedono d’obbligo una troupe di alto livello tecnico e spese non indifferenti. Un dato positivo, però, è che Welles ritorni, dopo molto tempo, al controllo del montaggio, pratica che Hollywood gli aveva quasi sempre precluso.

Come al solito gli si rimprovera la “barbarica vitalità” o, se si preferisce, il vitalismo sanguigno e carnascialesco dei personaggi e delle *mises-en-scène*. Ma, forse, si tratta dell’estetica del melodramma (*ante litteram* e ben prima di *Senso*), data anche la sua posizione di netta chiusura nei confronti del cosiddetto straparlato e abusato “realismo”: «Con *Otello* - spiega - sentivo di dover scegliere tra il filmare la *pièce* o proseguire nell’esperienza di adattare liberamente Shakespeare alle esigenze del cinema. Senza pensare neanche per un momento a paragonarmi

a Verdi, ritengo che il suo esempio mi fornisca la migliore giustificazione. Anche se l'opera *Otello* non è molto diversa dalla tragedia, essa rimane prima di tutto un'opera. Così spero che il film *Otello* sia innanzitutto una "realizzazione cinematografica". Operazione coraggiosa e azzardata, certo - e persino sconvolgente nei confronti dei cultori degli adattamenti lineari e fedeli dei classici - ma anche indizio di quella forza della libertà di fare che a Bazin fece ricordare la frase (quasi un epigramma) di Bertolt Brecht per cui il problema non sta tanto nell'adattare i classici o nel diritto a farlo, quanto - brutalmente e senza possibilità di replica - nel «Se ne ha il diritto, se se ne è capaci». Quindi, «via il cartone, via gli "orpelli", e tutti gli altri ammennicoli connessi a messe in scena teatrali pedissequamente filmate - come Olivier, per esempio - e dentro, invece, il cielo, la vita, le leggende della vita, di quella vita vissuta popolarmente e propria dell'antica tragedia, senza "maniere" o modi pretestuosi e rispettosi della fedeltà ma innaturali...».

Welles lo ha fatto e ne è convinto. E noi con lui.

## Cinema, teatro e tv: di tutto un po', ma soprattutto Mr. Arkadin

Welles, intanto, continua le sue "performances" di attore nei film degli altri in brevissime apparizioni - come, per esempio, nei drammoni in costume di Sacha Guitry (*Versailles*, 1953, e *Napoléon*, 1955) o in ruoli più sviluppati, come nel film di Steno tratto da Pirandello *L'uomo, la bestia e la virtù* (1953), in cui, ovviamente, è "la bestia". Lavora anche a due film di Herbert Wilcox, che conosce fin dai tempi di *Kane* perché, anche lui, lavorava nella RKO. In *Ritorna il terzo uomo* - che non ha niente a che vedere con il film di Reed - Wilcox gli affida la parte del milionario Sigsbee Manderson, personaggio ritagliato su quello di Charles Foster Kane (e anche il film, in verità, recupera molti moduli wellesiani, come, per esempio, quello di mostrare il volto di Manderson molto tempo dopo l'inizio del film, limitandosi a farlo "intuire" dal fumo del sigaro; un po' insomma come se fosse

Kurtz). Ma sia questo *Ritorna il terzo uomo* che il successivo *Il tiranno di Glen* (1955) sono film mediocri e scarsamente interessanti, così come quasi tutti gli altri cui Welles partecipa.

Ma non perde di vista nemmeno il suo amore di sempre, il teatro, così come è uno dei primi e più entusiasti fautori della televisione, che in questi anni comincia a diffondersi. Dirà, poi: «La povertà della televisione è una cosa meravigliosa. Il grande film classico evidentemente non va bene per il piccolo schermo, poiché la televisione è la nemica dei valori cinematografici classici ma non del cinema. È una forma di espressione meravigliosa, poiché lo spettatore si trova soltanto a un metro e cinquanta dallo schermo, ma non è una forma drammatica, è una forma narrativa, al punto, anzi, che la televisione è il mezzo ideale per chi racconta... Alla televisione si può dire dieci volte di più, in dieci volte meno tempo che con il cinema, perché ci si rivolge soltanto a due o tre persone. E, sopra ogni cosa, ci si rivolge all'orecchio. Per la prima volta alla televisione, il cinema assume un valore reale, trova la sua vera funzione, per il fatto che parla, poiché la cosa più importante è ciò che si dice, e non quello che si fa vedere. Le parole dunque non sono più nemiche del film; il film non fa altro che aiutare le parole, dato che la televisione, di fatto, non è altro che una radio illustrata». E ancora: «La TV è dunque soprattutto un mezzo per soddisfare la mia tendenza a raccontare storie, come i narratori arabi sulla piazza del mercato. Da parte mia, ho la passione di questa cosa; non mi stanco mai di sentir raccontare storie, sapete, così commetto l'errore di pensare ai drammi, alle opere teatrali, ai romanzi; è una caratteristica importante del mio gusto. Leggo con estrema fatica "grandi" romanzi: mi piacciono le storie». E proprio per la TV, nel '53, interpreta *Re Lear* in una sintesi di trenta minuti per la CBS sotto la direzione di Peter Brook: *Re Lear*, poi, lo riprenderà, in teatro, in versione integrale - al suo ritorno in America nel '56 - a New York e recitandolo in modo magistrale su una sedia a rotelle per una frattura occorsagli durante le prove (tra le due edizioni di *Lear* gira anche alcuni documentari sui paesi europei). Un anno prima, però, ha ridotto per il palcoscenico, a Londra, uno dei suoi "chiodi", il *Moby Dick* di Melville, che avrebbe voluto portare anche sullo schermo. Ma la storia è nota: il film lo gira John Huston con Gregory Peck come capitano Achab e con Welles che nelle vesti di padre Mapple dà una delle sue migliori caratterizzazioni cinematografiche.

In questo periodo, Welles trova anche il tempo di scrivere un soggetto (mai realizzato), *Operation Cinderella*, sulla storia di un'ipotetica occupazione di un paese dell'Italia meridionale (che è già stato dominato dai Saraceni, dai Mori, dai Normanni e, nell'ultima guerra, dai Tedeschi, dagli Inglesi e dagli Americani) da parte di una troupe hollywoodiana, e di pubblicare due romanzi in Francia, ambedue da Gallimard, *Une grosse légume* ('52), il vecchio *The Unthinking Lobster*, un'ennesima satira contro il mondo di Hollywood e *Mr. Arkadin* ('54), una storia "barocca" su un personaggio misterioso e fantastico, che sembra però somigliare a uno dei "nuovi titani" dell'avventurismo internazionale, il mercante di cannoni-baronetto Sir Basil Zacharoff, da cui viene, nello stesso anno, il film omonimo (*Mr. Arkadin*, appunto, o *Rapporto confidenziale*), girato in modo frammentario e sofferto quasi come il precedente *Otello*.

Gregory Arkadin (Welles) è un uomo potentissimo; ma, come tutti i potenti, ha il suo punto debole, rappresentato dalla figlia Raina (Paola Mori). Educata dalle suore, sorvegliata a vista e quasi segregata da una coorte di guardie del corpo, la ragazza è irrimediabilmente amata e viziata dal padre, che la isola in questo modo dal mondo esterno, per paura che possa scoprire l'origine della sua ricchezza e della sua potenza (la tratta delle bianche). Ma Guy Van Stratten (John Arden), un patetico *grimpeur* di bassa lega e inesistente fascino, riesce ad avvicinare la ragazza. Arkadin cerca di arginare questa palese manovra di *escalation* affidandogli l'incarico di ripercorrere le tappe della sua vita, dato che, per un'amnesia, molti momenti sono nebulosi e sfumati: Arkadin afferma addirittura di aver dimenticato la propria identità. In realtà, vuole ritrovare ed eliminare (come, in effetti, fa) tutte le persone che possono sapere qualcosa della sua vera origine (e Van Stratten vi si adatta, sperando di potersi ingraziare la bella figlia del padrone). Però, a un certo punto, vista la sequela di morti che l'indagine si lascia alle spalle, anche Van Stratten "deve" capire; e capisce anche che l'ultima pedina (e l'ultimo morto) sarà lui stesso. La soluzione - "scarpe grosse e cervello fino" fin che si vuole, però l'unica soluzione possibile - è quella di rivelare a Raina i risultati della sua ricerca sulle origini del padre, che, a bordo del suo aereo, sparisce nel cielo. In questo modo salva la pelle ma perde Raina.

Il film, per fortuna, non offre rimedi ai vari *spleen* esistenziali dell'uomo, né tantomeno cerca risvolti psicologici più o meno reali a scapito del "fascino magico" dell'intreccio. Welles, come sempre, ci dà con questo *Arkadin* un affresco polivalente e multicolore, scavallante e geniale come è nelle sue corde di maestro

dell'ambiguità; un'ambiguità non ristretta ma ariosa e libera di oscillare - anche con la solita, inevitabile componente di ironia - tra "giallo" e "mélo", in un intreccio dei più convenzionali. Ma con Welles l'intreccio non è mai "normale" e convenzionale. In questo *Mr. Arkadin*, forse per la prima volta, il bestiario umano comprimario riesce quasi a farsi più evidente del "protagonista" (ma con la sua complicità: sono tutti presentati in un generico visivo hollywoodiano e ironico). Comunque sia - come afferma McBride - *Arkadin* «sfoggia uno splendido assortimento di personaggi minori, tra cui si segnalano il vecchio rigattiere di Michael Redgrave, l'ammaestratore di pulci di Misha Auer e il vecchio derelitto di Akim Tamiroff, che, in punto di morte, desidera solo una cosa, un piatto di fegato con le patate...». E a loro vanno aggiunti quella grande attrice che è Katina Paxinou nella sequenza messicana e Paola Mori, forse un po' "ingenua" o legnosa, ma che trova meriti e motivi di citazione anche perché sarà la terza moglie - poco dopo il film - di Welles e gli darà la terza figlia, Beatrice, dal nome della madre.

Nonostante l'esistenza di un produttore, questa volta parigino (che risponde al nome di Louis Jolivet), *Mr. Arkadin* ha una gestazione sofferta e lunga. Le riprese durano sette mesi, tra Spagna, Germania, Italia e Francia. Il montaggio - sempre lungo con Welles - va ancora più a rilento (8 mesi e non è nemmeno ultimato da lui): il film, girato nel '54, non uscirà che nel '57. Lo spezzettamento realizzativo - come hanno sottolineato i più "critici" - si può ritrovare nell'abbondanza di campi e controcampi che, secondo loro, falcidiano il film (senza, però, considerare, più normalmente, che il cinema americano - da cui non esula nemmeno quello di Welles, pur fatte le debite proporzioni - ha uno dei suoi *tópoi* fondamentali nella costruzione a campo/controcampo). Certo, Welles non ha mai realizzato (e forse non realizzerà mai) un film come vuole lui, in tutta tranquillità e libertà: questo, certo, non può sottintendere una critica impressionistica, superficiale e faziosa nei suoi confronti. Sarebbe, in sostanza, come dire che Welles si sta avviando, cinematograficamente parlando, ad usare il grandangolo come obiettivo unico e irripetibile, unica sua prerogativa, perché è sempre senza soldi. Eric Rohmer - che prima di passare alla regia si è occupato di critica sui "Cahiers du Cinéma" - si sofferma su *Arkadin*, che sembra, suo e nostro malgrado, risultare uno dei film meno amati di Welles: «Mai quelle deformazioni, quel delirio sono stati, al contrario, così ben collocati, così profondamente giustificati. Quella verità che si

sgretola nelle mani di chi conduce l'inchiesta, ma dalla quale si sollevano pulviscoli mortali, quelle briciole di un passato che crolla come un castello di sabbia, non potevano essere affrontate con un tiro radente, dovevano esserne sottolineati, nello stesso tempo, il peso schiacciante e l'inconsistenza. Welles usa da padrone, da inventore, un meccanismo del quale nessuno, a parte lui, ha ben afferrato l'ingranaggio». E, d'altronde, qui Arkadin - aiutato dalla truccatura, quanto mai appariscente e palesemente "grossolana" - sembra un dio, forse Nettuno o un "fato" inevitabile in un mondo di buona fede (ma con la buona fede del cretino, che non interessa a nessuno): «La sua (di Arkadin - n.d.a.) ricchezza - è sempre Rohmer - è fatta più che di cose possedute, di un potere moderno per eccellenza, quello di spostarsi, di essere presente, quasi nello stesso momento, in ogni parte del globo». Ma, nonostante tutto, anche oggi *Mr. Arkadin* continua ad essere visto e vissuto da molti come una *guignolade* frammentaria. Il destino di Welles - non è certo la prima volta che succede - sembrerebbe ormai, in ogni caso e con qualsiasi opera, irrimediabilmente marcato.

## Don Quixote

Prima di lasciare l'Europa e di tornare negli Stati Uniti, Welles intraprende un progetto televisivo in cui crede molto: una trasposizione moderna del *Don Quixote* di Cervantes, che intende realizzare con pochissimi mezzi (i suoi), con pochi attori cui lascia la massima libertà di improvvisazione e con lui stesso che recita come narratore e se stesso, Orson Welles. Ha detto in merito: «Potrei inventare una ragione estetica secondo la quale un film deve essere girato in questa maniera e dire che non c'è altro modo di fare un film, ecc. Ma la vera ragione è che si tratta di un modo di girare che non avevo mai messo in pratica, e sapevo che certi capolavori del muto erano stati realizzati così. Ero sicuro che questa storia sarebbe stata più fresca e interessante se avessi davvero improvvisato, ed essa lo è, di sicuro. È evidente che bisogna avere una fiducia assoluta negli attori (che, nella fattispecie,

sono Francisco Regueira, Akim Tamiroff, Patty McCormack e, come abbiamo visto, lo stesso Welles - n.d.a.): si tratta di un metodo di lavoro molto particolare, pressoché impraticabile nei film commerciali». Girato - almeno in parte - in Messico e in Spagna subito dopo *Arkadin*, questo *Don Quixote* avrebbe dovuto avere una durata limitata tra i 75 e gli 80 minuti. Ma - e come sempre non si sa perché - *Don Quixote* è stato così poco commerciale da finire in quel grande limbo dei progetti inconclusi che caratterizza buona parte del lavoro registico di Welles.

E sì che nel '65, Welles dichiarava ai Cahiers du Cinéma che il *Quixote* era finalmente quasi finito, salvo due-tre settimane per qualche raccordo. Avrebbe ricalcato lo spirito originale di Cervantes - a detta di Welles - con gli stessi personaggi, le stesse atmosfere, con lo stesso scetticismo come atteggiamento del libro da cui è tratto (anche se Cervantes lo aveva iniziato per fare una satira dei libri cavallereschi e, invece, «ha finito col farne una delle più belle apologie che si possano trovare in letteratura»). Ma un qualcosa di simile è capitato anche a Welles: «Avevo incominciato per farne un programma alla televisione di una mezz'ora, avevo giusto il denaro sufficiente per farlo; ma poi mi sono innamorato così perdutamente del soggetto che l'ho ingrandito a mano a mano ed ho continuato a girarlo secondo le mie finanze. Si può dire che è cresciuto via via che lo realizzavo.

Sapete, più o meno mi è successo come a Cervantes che cominciò col fare una novella e finì per scrivere *Don Quixote*. È un soggetto che “una volta iniziato” non si può più abbandonare».

E ancora: «È veramente un film difficile. Devo dire anche che è molto lungo; quello che devo ancora girare non servirà a completare il metraggio: con il materiale esistente potrei montare tre film. Nella sua prima forma il film era troppo commerciale; era stato concepito per la televisione e ho dovuto cambiare certe cose per farlo più consistente. La cosa curiosa è che *Don Quixote* è stato girato con un'équipe di sei persone. Mia moglie (Paola Mori - n.d.a.) era la *script girl*, l'autista piazzava le lampade, io dirigevo, facevo le luci e l'operatore in seconda. Solo attraverso la cinepresa si può avere l'occhio a tutto».

## Il ritorno a casa: Quinlan

Quasi dieci anni dopo, Welles ritorna a Hollywood, ma ci torna dalla porta di servizio attraverso un'ulteriore "specializzazione" da caratterista: e immediatamente sono *La tragedia del Rio Grande* del mediocre Jack Arnold e *La lunga estate calda* del *black-listed* Martin Ritt su soggetto di William Faulkner. A quarantadue anni, sembra ormai confinato in ruoli enormi e abnormi, patriarcali e monumentali, che lui "recupera" e "salva" rendendoli sempre più shakespeariani. Ed è proprio in questa sua nuova veste che riesce a girare nel '57 *Touch of Evil* (in Italia, *L'infernale Quinlan*), per la Universal con la produzione di Albert Zugsmith. «L'idea mi fu sottoposta nel dicembre 1956 - ha raccontato Charlton Heston, protagonista "apparente" del film -. È un copione abbastanza buono - dissi - ma i racconti polizieschi, le storie western e i racconti di guerra, sono talmente sfruttati che, in effetti, tutto dipende da chi dirige il lavoro. Risposi che l'avrei messo da parte e che li avrei chiamati più tardi. Mi dissero che sebbene non sapessero chi avrebbe diretto il film, Orson avrebbe fatto la parte del cattivo. Sapete - risposi - Orson Welles è un ottimo regista, non avete mai avuto l'occasione di averlo come regista? A quel tempo, Orson, dopo aver diretto il *Macbeth*, non aveva mai più girato un film in America. Erano un po' perplessi, ma dopo un paio di giorni, tornarono da me dicendo: "Certo, questa è un'ottima idea. Un'idea brillante"».

Il soggetto di *Touch of Evil*, in verità, è tratto da un romanzetto "nero" di Whit Masterson di scarso valore: ma Welles è Welles, e, in 17 giorni, riscrive il copione, con un procedimento analogo a quello di *The Lady from Shanghai*.

Mike Vargas (Heston), poliziotto messicano, arriva in viaggio di nozze con Susan (Janeth Leigh) ad un paesino di confine tra Stati Uniti e Messico (in teoria Los Robles; Venice, California, in pratica). Appena passato il confine, assiste a un attentato: un'auto salta in aria uccidendo l'uomo più ricco del paese e la sua amica. Arriva subito il capitano Hank Quinlan (Welles). Anche Vargas decide di interessarsi al caso e va ad avvisare di questa decisione sua moglie, in albergo; la trova spaventata perché è stata costretta ad avere un colloquio con Joe Grande (Akim Tamiroff), esponente della malavita locale, che vorrebbe la liberazione di suo fratello, da pochi giorni arrestato da Vargas. Anzi, adesso

è ancora più convinto della necessità di una sua partecipazione alle indagini sull'attentato: uscendo dall'albergo, riesce per caso ad evitare un attentato contro di lui commesso dal nipote di Grande. Susan, intanto, è di nuovo minacciata: decide allora di ritirarsi ad aspettare il marito in un motel vicino alla frontiera. I sospetti di Quinlan si rivolgono verso un certo Sanchez, ex dipendente dell'ucciso e amante di sua figlia. Nella casa dove vivono i due giovani comincia l'interrogatorio: Vargas esce un momento a telefonare alla moglie. Rientrato, dopo un po' arrivano anche Menzies (Calleia), l'aiutante di Quinlan, e Grande. Su ordine di Quinlan, Menzies perquisisce la casa di Sanchez e trova - in un luogo dove un attimo prima non c'era assolutamente niente - alcuni candelotti di dinamite identici a quelli usati nell'attentato; evidentemente è Quinlan che ha "incastrato" il messicano. Vargas lo accusa e lo denuncia, ma non approda a niente. Intanto, al motel, Susan è stata assalita e drogata da un gruppo di giovinastri che poi la portano in un albergo di Grande, dove il malvivente e Quinlan, d'accordo, vorrebbero rovinare Vargas. Quinlan, però, uccide Grande, e Susan viene accusata dell'omicidio e arrestata. Ma il giorno dopo Menzies riferisce a Vargas che accanto al cadavere di Grande è stato trovato il bastone di Quinlan. Decide di aiutare Vargas a smascherare il suo vecchio amico, capitano Quinlan, che, nel frattempo, è andato a casa di Tanya (Marlene Dietrich), una chiromante sua amica. Menzies lo raggiunge là, dopo essersi messo in tasca un registratore, e incomincia a tempestarlo di domande; Quinlan abbozza e parla, ammette e racconta tutto quello che ha fatto. Ma quando si accorge del trucco, spara a Menzies che, moribondo, riesce però a rendergli la pariglia. Arriva la polizia. La registrazione fa luce su tutto; nel frattempo, anche Sanchez ha finito per confessarsi autore dell'attentato iniziale. Prove false, sì, però Quinlan aveva ragione.

Il film è ambientato - come si è visto - nel Profondo Sud americano, con le sue peculiari e deteriori caratteristiche: il razzismo esasperato, un codice morale assolutamente individuale, violenza, ignoranza e malafede, sfruttamento dei *chicanos*. Quinlan è il tutore di questo ordine. In poche parole, manicheismo - anche se poi non è tutto così: «Quinlan - scrive Bazin - in realtà non è il poliziotto abietto. Non trae vantaggi personali dalle sue indagini. Se pure fa condannare la gente con prove false, è convinto della loro colpevolezza». Cioè, alla mediocrità lineare di Vargas, Quinlan contrappone il suo infallibile "intuito"... Forse, una questione "morale" di negatività positiva dei personaggi interpretati da Welles; forse, più semplicemente, si tratta di quella "ambiguità" che gli è cara e che domina i suoi personaggi da *Kane* in poi, come ha ricordato sempre Bazin: «Ambiguità

dove l'estetica è il rovescio della medaglia» (Quinlan non ha nemmeno la perfida e angelica bellezza di un Harry Lime: è vecchio, grasso, laido, alcoolizzato. Un povero diavolo). McBride suggerisce altre "chiavi": «Quinlan può essere considerato la sintesi di molti "cattivi" della carriera di Welles: ha l'energia dittatoriale di Kane, il sarcasmo ironico di Rochester, la mancanza di limiti morali di Macbeth, la brutalità volgare di Renschler, ed il sentimentalismo nascosto di Verner» (rispettivamente personaggi di: *Citizen Kane*, *Jane Eyre*, *Macbeth*, *La tragedia del Rio Grande*, *La lunga estate calda*). Ma con in più, questa volta, l'amore per la giustizia. La spiegazione può rientrare forse anche nella storia biografica di Quinlan, in particolar modo nella morte di sua moglie, assassinata non si sa da chi, forse da un messicano (e Quinlan ha preso l'abitudine di andare ad ubriacarsi nei momenti di *spleen* da Tanya). È ancora una volta il "Profondo Sud" di prima che torna come leit-motiv quinlaniano (manca solo un *blues* di Lightning Hopkins). Dice Morandini: «È la lotta tra un fascista odioso ma di genio e un democratico simpatico ma passabilmente imbecille» (e sì che nella vita pare che le concezioni politiche di Welles ed Heston siano proprio il contrario). Ma Quinlan è anche e soprattutto "shakespeariano" (in lui c'è molto di Falstaff, per esempio). «Dopo aver mandato un subalterno a prendere qualcosa da mangiare nel bel mezzo d'un cruento terzo grado - è McBride che lo ricorda - mormora deluso: "Ma come? Non mi hai portato nemmeno un pasticcino o una frittella dolce?"».

Anche *Quinlan*, però, è distribuito poco e male, in sale di serie B e non è esente da rimaneggiamenti in sede di montaggio da parte della produzione: «Nel 1975 la Universal - racconta McBride - diffuse una versione del film in 16 millimetri, lunga una quindicina di minuti di più dell'originale a suo tempo distribuito. Non si tratta di tagli di Welles, o subìti da Welles, come qualche critico ha erroneamente dedotto: il fatto è che la nuova versione contiene un maggior numero delle inutili scene di raccordo e di spiegazione che un altro regista (Harry Keller) interpolò, dopo che Welles, nella fase post-produttiva, si disinteressò del film».

Sotto l'aspetto tecnico *Quinlan* registra una padronanza sempre più assoluta e raffinata del grandangolo (18,5 mm), che è quasi l'unico obiettivo usato nel corso della quarantina di giorni di riprese (per un costo stavolta limitato a 1 milione di dollari, con un "supero" di soli due giorni e 75 mila dollari: e questo "giustifica" probabilmente i molti campo-controcampo del film). Per verificare questa

affermazione, basta citare il preziosissimo racconto di Heston sulla prima ripresa (girata, tra l'altro, in una notte), una delle più proverbialmente belle della storia del cinema: «Per la cronaca, comincia con un primo piano di un mazzo di candelotti di dinamite e con una zoomata che fa appena intravedere sullo schermo un'indistinguibile figura. Come la zoomata continua, si vede a una distanza intermedia una coppia che esce dalla porta di un bar; si dirige verso lo sfondo, gira dietro l'edificio ed infine sparisce. Seguendo la coppia, lungo il lato dell'edificio, la cinepresa inquadra il vicolo nella direzione in cui la figura che portava la dinamite è fuggita. Si vede la figura guizzare dietro l'edificio, la cinepresa continua a filmarla, ma è ancora troppo lontana per poterla individuare. Apre il bagagliaio di un'automobile e vi mette dentro qualcosa che è chiaramente una bomba, sbatte il cofano e sparisce nel nulla, proprio mentre la cinepresa si alza sopra l'automobile, riprende la coppia che viene dall'altro lato dell'edificio e che entra nell'auto. Li cataloghi subito: lui, il tipo del grasso uomo politico; lei, il tipo della puttana bionda. Proseguono e il loro dialogo è abbastanza chiaro per far capire che la loro *nonchalance* è dovuta all'ubriachezza. La cinepresa si sposta rapidamente su un carrello, mentre l'automobile esce dal parcheggio, e si immette nella strada. Il *dolly* si abbassa, riprende l'automobile, e riprende Janet Leigh e me, mentre stiamo camminando e chiacchierando. La cinepresa passa sia davanti a noi che davanti all'automobile, poiché l'avanzamento di questa è intralciato dal traffico pedonale, così restiamo più o meno nella stessa inquadratura. Ma, per prima cosa, si nota l'automobile e poi noi, mentre stiamo camminando; dai nostri atteggiamenti si capisce che siamo appena sposati ed in luna di miele. Nel frattempo, nella colonna si sente il ticchettio della bomba. Poi arriviamo al posto di frontiera e, da quelle poche parole che dico, si intuisce che sono un ufficiale del governo. Passiamo la frontiera messicana, poi quella degli Stati Uniti, e con noi anche l'automobile (...). La ragazza dice "Questo ticchettio è nella mia testa"... è sbronza. Poi l'automobile sfreccia davanti a noi, fuori dell'inquadratura. Ora siamo negli Stati Uniti e parliamo del fatto che siamo appena sposati, e che è da un'ora che non la bacio, la prendo tra le braccia, la bacio e naturalmente, come le nostre labbra si toccano, la macchina esplode fuori dalla scena. Questa sì che è una ripresa». Del resto, non è questa l'unica sequenza magistrale del film: si pensi anche a quella della scatola di scarpe (corrispondente a 13 pagine di sceneggiatura), girata in un giorno solo.

Ora è un nuovo e continuo turbinio di giri del mondo, per una incrementata attività di caratterista in film di ogni sorta e categoria, per la radio o per la televisione americana o inglese (per cui, tra l'altro, gira anche qualche documentario): tanta «eroica merda» (per dirla alla Bukowski), eroica solo in rapporto ai quattrini che frutta a Welles, il quale, intanto, continua ad accarezzare tutt'altri sogni. Tra i titoli del periodo l'unico che forse vale la pena di ricordare è quel *Compulsion (Frenesia del delitto, 1959)* di Richard Fleischer, in cui Welles nei panni dell'avvocato Jonathan Wilk tiene letteralmente gli spettatori inchiodati alla sedia con un monologo di 13 minuti contro la pena di morte. Il resto è ciarpame. Nel '60, comunque, mentre gira in Francia una "apparizione" in *Austerlitz* del veterano Abel Gance, è contattato dal produttore Alexander Salkind che gli propone di portare sullo schermo *Il processo* di Franz Kafka, un progetto che da sempre lo interessa. Il film sarà girato nel 1962, in Francia e in Jugoslavia.

La trama è nota, ma nella versione wellesiana c'è qualche spostamento, dovuto più che altro a motivi di ordine narrativo e di linguaggio cinematografico. *Il processo* secondo Orson Welles comincia con 16 immagini animate (secondo lo schermo di spilli) da Alexander Alexeieff. Intanto, fuori campo, la voce di Welles racconta la storia dell'uomo di campagna e del guardiano della porta della Legge. L'uomo viene da lontano e vorrebbe accedere alla Legge. «Ma il guardiano (questa efficace sintesi è contenuta in *Il cinema secondo Orson Welles*, citato) non può lasciarlo entrare. "Posso sperare d'essere ammesso più tardi?" - "È possibile", dice il guardiano. Attraverso il portale aperto, l'uomo cerca di vedere. Non gli hanno insegnato che la Legge era accessibile a tutti? "Non cercare di entrare senza il mio permesso, dice il guardiano. Sono molto potente... e poi non sono l'ultimo tra i guardiani. Di sala in sala, di porta in porta..., ogni guardiano è più potente del precedente". Ottenuto il permesso del guardiano, l'uomo siede vicino al portale. E là attende. A poco a poco, si spoglia di tutto ciò che possiede, nella speranza di corrompere il guardiano che, a ogni offerta, replica costantemente: "Accetto solo perché tu possa esser certo d'aver tentato tutto". Osservando senza sosta il guardiano, nei lunghi anni di attesa, l'uomo finisce per conoscere anche le pulci del suo colletto di pelliccia. Col passare degli

anni, ritorna allo stato infantile e supplica le pulci d'intercedere presso il guardiano, affinché lo lasci entrare. Nelle tenebre - perché la sua vista è calata - distingue una radiosa luce che filtra attraverso le porte della Legge. E, adesso, alle soglie della morte, tutto per lui si riduce a un'ultima richiesta. Fa segno al guardiano. "Sei insaziabile - dice questo. - Che vuoi ancora?" E l'uomo risponde: "Se, come è scritto, ognuno si sforza di raggiungere la Legge, come è possibile che, dopo il tempo lunghissimo che ho trascorso qui non ho visto altri al di fuori di me chiedere di essere ammesso?" E poiché l'uomo riesce ad ascoltare a stento, il guardiano gli urla nell'orecchio: "Perché solo tu avresti potuto essere ammesso. Solo tu avresti potuto varcare questo portale. Era destinato solo a te. Adesso, ormai, lo chiudo". Mentre vediamo la porta chiudersi, la stessa voce fuori campo prosegue: "Questa storia è raccontata in un romanzo, intitolato *Il processo*. Cosa significa?... Che cosa sembra significare? Non c'è né mistero né enigma da risolvere. Si potrebbe affermare che la logica di questa storia è la logica di un sogno... o di un incubo».

Dopo una dissolvenza sul nero, il film riprende con un'inquadratura di Joseph K. (Anthony Perkins) svegliato improvvisamente e accusato da un ispettore (Arnoldo Foà) e due poliziotti, una mattina presto, che però si rifiutano di motivare la loro accusa. Come i tre se ne sono andati, Joseph parla del suo impiccio con la signora Grubach, la sua affittuaria, e con la signorina Burstner (Jeanne Moreau), la sua vicina di camera. Arrivato nel suo ufficio, Joseph è rimproverato dal suo superiore perché frequenta Irmie, la sua cugina adolescente. Andato all'Opera, è trascinato in un tribunale gremito di folla da un ispettore di polizia e qui discute violentemente col magistrato.

La scena si sposta nell'ufficio di Joseph K., dove egli scopre che i due poliziotti che lo avevano arrestato prima sono picchiati in uno sgabuzzino. Joseph ignora le loro grida di aiuto ed è poi costretto a sopportare gli ammonimenti di suo zio Max. Più tardi quest'ultimo gli fa conoscere l'avvocato Hastler (Welles) assicurandolo che potrà aiutarlo nella sua questione giudiziaria, ma l'avvocato si dà malato, mentre Joseph subisce le *avances* della di lui moglie/segretaria Leni (Romy Schneider). Poi ritorna al tribunale vuoto e ha un intermezzo amoroso con Hilda (Elsa Martinelli), moglie di uno dei guardiani. Dopo, incontra il guardiano della sala d'udienza che lo introduce tra una folla di accusati in attesa dell'udienza. Questi manda Joseph K. di fretta indietro all'ufficio di Hastler, dove conosce Block (Akim Tamiroff), un cliente che è testimone della sua indifferenza e della sua nascosta fondamentale impotenza.

Joseph decide di fare a meno dei servizi dell'avvocato. Leni gli suggerisce di consultare Titorelli, pittore di personaggi famosi. Questo nuovo personaggio è depresso quanto gli altri. Joseph K. è obbligato a fuggire da una folla di bambine che invadono lo studio del pittore, finché attraverso il passaggio della sotterranea, si trova in una cattedrale enorme

dove un prete gli dice che è stato condannato e Hastler, comparso improvvisamente, gli racconta l'allegoria dell'uomo che cerca di essere ammesso alla presenza della Legge. Joseph K. fuori della cattedrale incontra due sicari che lo portano attraverso una landa deserta e lo costringono a scendere in un buco: i due si passano un coltello dall'uno all'altro sopra la sua testa e, quando Joseph rifiuta di uccidersi, lasciano il buco gettandovi giù un candelotto di dinamite; Joseph K. ride e lancia qualcosa indietro. Poi c'è una grande esplosione (quasi come un fungo atomico).

In effetti, questo *Processo* differisce notevolmente dall'originale kafkiano. K. - ricorda Robert Benayoun - nel film è molto più aggressivo e più "spiritoso" che nel libro; in Kafka, poi, il racconto è ossessivo, mentre in Welles è isterico, teso a descrivere l'alienazione del mondo quotidiano in termini clinici e patologici (K., d'altronde, è vittima di un mondo inautentico, in cui è ridotto a cosa alienata); in Welles manca il cosiddetto "monologo interiore" che sottintende tutto lo svolgimento della "storia" di K. nel romanzo di Kafka. André S. Labarthe accomuna Welles e Kafka nella descrizione di una crisi individuale e nella ricerca dell'identità (rintracciabile anche in tutti i film precedenti del regista); solo che nel *Processo* Welles scopre l'eco delle sue preoccupazioni, elemento in più che si aggiunge ai temi comuni come la solitudine, l'esilio, la ricerca, l'inchiesta. Si può parlare, forse, di una certa "ripetitività" da parte di Welles, che comunque non nega questo aspetto: «È vero - ha dichiarato ai "Cahiers du Cinéma" -, mi sono ripetuto. Credo che noi lo facciamo sempre. Riprendiamo sempre certi elementi. Come evitarlo? Un attore ha sempre lo stesso timbro di voce e, di conseguenza, si ripete. E lo stesso vale per il cantante, il pittore... Ci sono sempre certe cose che ritornano. Se così non fosse, sarebbe una personalità così complessa che diventerebbe impossibile identificarla. Non è nelle mie intenzioni ripetermi, ma nel mio lavoro devono esserci di sicuro riferimenti a quanto ho fatto in passato. Dite quel che volete, ma il *Processo* è il miglior film che abbia mai fatto. Ci si ripete solo quando si è stanchi. Ebbene, io non ero stanco. Non sono mai stato così felice come quando ho fatto questo film».

Welles, non mostra particolare simpatia per K.: «È anche un piccolo burocrate. Io lo considero colpevole. (...) Appartiene a qualcosa che rappresenta il male e che, al tempo stesso, fa parte di lui. Non è colpevole di quanto gli viene rimproverato, ma è colpevole lo stesso; appartiene a una società colpevole, collabora con questa».

Un discorso molto equilibrato, all'interno delle *querelles* che questo film (come gli altri, del resto) ha scatenato nella critica, risulta quello di Michel Ciment che ricorda ai "detrattori" l'impossibilità del mezzo cinematografico a rendere i due piani, soggettivo e oggettivo, su cui "ruota" il romanzo di Kafka, così come non si deve dimenticare l'origine "teatrale" di Welles, riscontrabile nel cosiddetto "stiramento" di certe scene per affinare ed estremizzarne la drammaticità (proprio al contrario di Antonioni, tanto per fare un nome, che usa lo stesso procedimento ma in senso inverso, "tagliando" non appena un minimo di senso drammatico comincia ad apparire in una sequenza... D'altronde sappiamo come Welles la pensi nei confronti del cinema del "maestro dell'incomunicabilità").

Tra gli "interventi a favore", è quello di Guido Fink, che parla - andando controcorrente - della «fedeltà filologica» di Welles a Kafka, anche se, in sostanza, la questione di un'astratta e indefinibile fedeltà al testo originale (e non solo nel caso del *Processo*) sembra essere una delle solite questioni di lana caprina, di quando non si sa mai cosa dire, visto che il cinema è una cosa e la letteratura un'altra, e che ognuno dei due mezzi ha un suo tipico linguaggio. Infatti, «nei locali abbandonati della Gare d'Orsay egli ricerca gli sfondi opprimenti del calvario (sottolineato efficacemente dall'*Adagio in Sol minore* di Albinoni - n.d.a.) di Joseph K., in una prospettiva labirintica dove gli uffici smisurati ed efficienti della ditta celano la stanza delle torture, il corridoio della stanza di Titorelli può sbucare nella chiesa, e tutte le vie conducono prima o poi al tribunale. Se nonostante questo *Il processo* non è più Kafka, e non risulta nemmeno un'opera autonoma, non pienamente persuasiva comunque, viene spontanea la tentazione di scoprire, e denunciare, le differenze marginali, le varianti: ma sarebbe un errore imputare la scarsa riuscita dell'opera, che so, all'eccessivo byronismo e all'aggressività di Joseph K. o all'atmosfera onirica del film, contrapposte alla passività dell'eroe originario e alla spaventosa "normalità" del discorso kafkiano. Indubbiamente le radici vanno ricercate più lontano, e così pure la natura dell'"infedeltà" sostanziale (di per sé non determinante) di Welles rispetto a Kafka». Cioè, per esempio, l'apologo della Legge, nel film gonfiato smisuratamente, quasi come un'operetta morale; l'eccessivo servilismo di Block, evidente metafora di una possibilità sbagliata di sopravvivenza. Ugo Finetti non trascura di considerare l'importanza dell'assurdo, visto come parte della dimensione umana; e a "rinforzare" questa teoria contribuisce

l'uso sempre più raffinato e "sciolto" dell'obiettivo grandangolare (il 18,5 mm), che abbassa i soffitti, "schiaccia" e dilata K. e il mondo, gli oggetti e gli ambienti circostanti, ma che, nello stesso tempo, "uniforma" tutto nell'alienazione diffusa (ed è proprio per questo - suggerisce - che la Gare d'Orsay, con la sua smisurata superficie di stazione ferroviaria rende un ambiente simile, e quindi più opprimente, all'altro).

Il più entusiasta - ma non per questo il meno attendibile - è Sandro Studer che, sul numero 3 di «Metropolis» (Milano, maggio 1979), trova *Il processo* un capolavoro (anzi, il capolavoro di Welles, se prima non ci fosse stato *Kane*). «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)». Al film, comunque, sono tranquillamente imputabili due difetti. Anzitutto la presenza di Anthony Perkins come Joseph K.: «È 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 della 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». L'altra carenza starebbe nella difficoltà a tenere a mente l'articolazione interna del film (che però prende spunto dal romanzo kafkiano, denso di significati, di "allegorie" e di sovraimpressioni).

Un cenno alla presenza dell'attore Welles. McBride si limita a ricordare la sua apparizione come avvocato Hastler, preannunciata dall'alone del fumo del "maledetto" Avana o da quello che si leva dal suo volto quando Leni lo sottopone a quella pratica sadomasochistica che è il "panno caldo" (Welles, d'altronde, "si permette" anche la libertà di modificare il personaggio dell'avvocato Hastler che, invece, nel romanzo è un vecchio malato e un po' rimbambito, chiuso nell'immaginazione di un suo millantato potere: qui, nel film, è il *trait-d'union*, il "mediatore", tra il Potere, la Legge, e il povero K., uguale a tutti gli altri imputati che affollano i locali squallidi del Palazzaccio). Welles, d'altronde, è Hastler solo per caso, perché per questo ruolo avrebbe voluto Charles Laughton, che era moribondo. Il risultato è che, nella sua interpretazione, ci offre sempre l'immagine di un "cattivo" - come nei suoi film precedenti. Questa volta però diverso dalla solita

“maniera”: «A Kane, Quinlan, Arkadin, come pure a Macbeth, Otello, era stata concessa almeno una morte solenne, apocalittica. L'avvocato -rileva Fink - deve invece farsi da parte, assistere al sacrificio del giovane, sapendo che il suo mondo è ormai condannato e ha i giorni contati».

Un'ultima notazione relativa alla tecnica che - con l'ottica deformata del grandangolo e un sapiente uso di luce grigia e del contrasto “barocco” tra bianco e nero - comunica un pesante senso di continuo soffocamento. E non va dimenticato nemmeno il discorso di Welles sulla giustizia (qui, nel *Processo*, sulla Legge), coerente secondo un filo logico attraverso tutti i suoi film. Parafrasando e “integrando” Studer (che si riferisce a *La signora di Shanghai* e a *Quinlan*): «A questo punto il diritto (cioè la Legge) risulta visivamente come la più grossa fabbrica di falsità e di spettacolo al tempo stesso, che la società capitalistica deve necessariamente produrre. La giustizia (cioè la Legge) 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 (o gli asserviti come K.)» (le parentesi sono mie - n.d.a.).

## Un adorabile barile di grasso: Falstaff

Dopo che *Il processo* è stato accolto da critica e pubblico con i “distinguo” che abbiamo visto, Welles - ormai abituato alle dissezioni anatomiche fatte dagli altri sui tavoli di marmo della coerenza, in ossequio alle cosiddette regole del mercato e del “viver civile” - riprende, imperturbabile, le sue partecipazioni come attore nei film degli altri. In genere sono di livello piuttosto basso. Ogni tanto, però, c'è qualcosa di valido e interessante o, addirittura, nel caso de *La ricotta* (il mediometraggio di Pier Paolo Pasolini in *Rogopag*, un film a episodi diretti in ordine da Rossellini, Godard, Pasolini, appunto, e Gregoretti, le cui iniziali formano questo titolo tanto brutto quanto bizzarro) di veramente notevole.

È la storia di Stracci, una comparsa in un film biblico girato a Cinecittà e nell'agro romano, che morirà sulla croce (nel soggetto del "film nel film" ladrone a fianco di Cristo; nella realtà perché ha fatto indigestione con una ricotta che si è comprato rubando e vendendo il cagnolino della "star" del film). Welles interpreta in modo assai efficace la parte del regista di questo divertente e tragico, sgangherato e "improvvisato" episodio di un film fallimentare e fallito: enorme nella sua mole siede, durante una pausa, sulla "sua" sedia da regista ed è infastidito da un giornalista, la cui voce fuori campo lo sottopone a un fuoco continuo di domande cretine e superficiali. Welles - lui che, come si sa, detesta i giornalisti - non si sforza più che tanto per offrire un'interpretazione misurata (e forse è la prima e l'unica volta, finora, in cui abbia realmente recitato se stesso).

Seguono film assolutamente insignificanti come *International Hotel*, una specie di imitazione in tono minore del famoso *Grand Hotel* e il risibile *Le avventure di Marco Polo*, una coproduzione italo-francese. Ma tutto questo produce denaro, che forse serve a Welles per convincere una produttrice spagnola a fargli realizzare *Campanadas de medianoche*, vicenda di uno dei personaggi shakespeariani che conosce meglio (lo ha già messo in scena, in teatro, almeno tre volte, a 12, 24 e 45 anni) e ama maggiormente, Sir John Falstaff. Welles ne scrive la storia partendo dal *Riccardo II*, dalla prima e seconda parte dell'*Enrico IV*, dall'*Enrico V*, da *Le allegre comari di Windsor* di Shakespeare, e da *The cronicles of England* (soprattutto per quanto riguarda il commento e l'ambientazione storica) di Raphael Holinshed. D'altronde Welles e Falstaff sono "fratelli di sangue": «Più studiavo la parte, meno mi sembrava allegra - ricorderà Welles -. Questo problema mi ha preoccupato per tutto il tempo delle riprese... Non mi piacciono molto le scene in cui sono soltanto divertente. Mi sembra che Falstaff sia più un uomo di spirito che un pagliaccio. È il personaggio cui credo di più, è l'uomo più buono di tutto il dramma. Le sue colpe sono colpe da poco, e lui se ne fa beffe. È buono come il pane, come il vino. Per questo ho trascurato un po' il lato comico del personaggio: ogni volta che l'ho interpretato mi sono persuaso sempre di più del fatto che rappresenta la bontà e la purezza». In effetti, questo Falstaff è abbondantemente wellesiano, e rappresenta lo sviluppo di quella "drammatizzazione" del discorso sul potere iniziata col *Processo*: discorso che si fa sempre più amaro e melanconico.

Vediamo prima come risulta la storia di Falstaff secondo Welles. Enrico IV di Lancaster (John Gielgud) ha conquistato il trono usurpandolo a Mortimer, legittimo erede di Riccardo II, e difendendolo con il sangue e con i denti dalla secessione dei nobili del Nord che questo fatto ha scatenato. Ma Enrico IV ha anche un'altra preoccupazione, meno legata alle difficoltà di "vivere" il potere ma certo molto più umana: è preoccupato del comportamento di suo figlio Hal (Keith Baxter), che un giorno sarà destinato a succedergli e che invece passa il tempo a gozzovigliare nelle taverne londinesi tra donne di dubbia moralità, bevute e amici, tra i quali l'anfitrione Sir John Falstaff (Welles), cavaliere, inesauribile contatore di frottole e consumatore di vino di Spagna. All'inizio del film, comunque, Falstaff con altri tre amici convincono Hal ad assalire e a derubare dei pellegrini; il giorno dopo Falstaff cercherà di vantarsi dell'episodio come se fosse stato lui a compierlo, ma sarà inevitabilmente sbugiardato. Intanto la ribellione contro Enrico IV continua: è la guerra, per cui gli amici partono (riuscendo così ad evitare di esser giudicati dalla Legge): Falstaff, che deve, anche lui, raggiungere il fronte - recluta la sua "truppa" (una specie di Armata Brancaleone) nella taverna di Mastro Shallow. Hal, rimproverato dal padre, promette di riscattarsi in battaglia. Infatti - dopo che Worcester non informa i suoi alleati della proposta di pace e sanatoria generale di Enrico IV - nella battaglia di Shrewsbury toccherà proprio a lui duellare e uccidere Hotspur, risolvendo così la questione. Ma, anche in questo caso, sarà Falstaff ad appropriarsi e a vantarsi dell'impresa.

Enrico IV, vittorioso ma malato, si ritira nel castello di Windsor. Hal, chiamato da una lettera di Falstaff, va a Londra alla taverna di Shallow: è l'ultima volta che i due si vedono da amici. Hal, infatti, torna a corte e trova il padre morente sul letto: di fianco, c'è anche la corona reale. Hal se la prova; in quell'istante Enrico IV si sveglia - dormiva, infatti - e rimprovera il figlio: ma i due si spiegano e Hal dà la certezza al padre di poter esser un grande re. Enrico IV può così morire tranquillo... La notizia si diffonde subito, e arriva anche all'osteria di Shallow, dove, come sempre, Falstaff sta gozzovigliando e rievocando la sua amicizia con Hal. Falstaff, allora, si precipita subito a corte, dov'è in corso la cerimonia dell'incoronazione di Hal - Enrico V; lo chiama a gran voce, sconvolgendo e scandalizzando la corte, ma Enrico V lo respinge, lo umilia. Qualche tempo dopo - è l'ostessa che lo racconta - Falstaff muore, rimasto ormai irrimediabilmente e tristemente solo.

Pur rimanendo fondamentalmente lo stesso, il discorso sul potere e sul suo esercizio si svolge sull'altra "sponda": quella della negazione e dell'antitesi. Ha notato Ferrero: «Da una parte c'è la legge di Enrico IV, dimora sepolcrale di un

re che sente continuamente la stretta della morte, circondato da infidi esecutori di un rituale codificato; dall'altra, la taverna, teatro di colossali sbornie e delle impudiche smargiassate di Sir John Falstaff. Due ambienti che diventano, nel loro continuo alternarsi e opporsi, i centri vitali della rappresentazione, le zone che ne compendiano e dilatano i significati». A livello umano, i piani della narrazione, malgrado l'accentramento "teatrale" di Falstaff, sono tre: oltre al suddetto Falstaff, infatti, c'è un particolare (e necessario) approfondimento sulle figure di Hal, futuro Enrico V, e su suo padre Enrico IV - che rappresentano le diverse facce del potere - per portare, però, alla fine (o forse sin dall'inizio, il che è lo stesso), ancora a Falstaff, il quale «diventa un po' il mito di quella totalità umana che il regista ha cercato invano dietro i suoi Kane e Quinlan»

C'è, in questo *Campanadas de medianoche*, una misura, uno scrupolo nel "voler chiarire" che è quasi magico (non dimentichiamo che la magia, di cui Welles come sappiamo è maestro, anche se viene presentata come "fantasiosa", è una delle scienze più esatte). È una vera realtà premonitrice, così come premonitricie sono molte sue scene. Per esempio, quella della "rottura" finale tra Hal - che sta diventando Enrico V - e il vecchio compagno di baldoria, improvvisamente insicuro, addolorato e disilluso Falstaff, "preannunciata" quattro volte, come ha ricordato lo stesso Welles: «La morte del principe, la sequenza del re nel castello, la morte di Hotspur (che è quella della cavalleria) e la povertà e la malattia di Falstaff sono scandite nel corso del film e devono abbuoiarlo». Ma significativa e anticipatrice del finale è anche la sequenza della "commedia" inscenata da Falstaff e Hal - quasi uno psicodramma, un'"autocoscienza" - nella taverna di Mastro Shallow. Come riporta McBride: «Improvvisiamo una commedia?», suggerisce Falstaff ammiccando. Condotta ad una piattaforma che ricorda un po' un palcoscenico, di fronte a un pubblico di cameriere (e che non sia, tra l'altro, un ammiccamento a Olivier e alla struttura del teatro come luogo shakespeariano che ha ricreato in certi suoi film? - n.d.a.) (...) Falstaff assume dapprima la parte di re Enrico IV, con una pentola per corona, ed imitando comicamente la voce di Gielgud rimprovera Hal per il suo comportamento libertino - per scherzo, si capisce - e si lancia in una spudorata e inattesa difesa di se stesso. "Tienilo con te, e manda via gli altri!", dice, di Falstaff, il "re" di Falstaff. Ma quando le parti si invertono, Hal, nei panni di suo padre, rivela molto in fretta il suo disprezzo per Falstaff, che chiama "vecchio

Satana con la barba bianca” in un tono decisamente non comico. Falstaff è spinto a un brillante discorso di autodifesa, pieno di spirito e di fanfaronate, ma quando conclude: “Rinuncia al vecchio Jack, rinuncerai al mondo intero”, Hal, freddamente, annuisce: “Lo farò”. E, proprio in questa sequenza, Welles forse per la prima volta nella sua lunga carriera, dà un’interpretazione emotiva, una grande interpretazione emotiva, a dispetto di coloro che hanno sempre voluto incasellarlo tra gli attori “distaccati”. A dispetto, anche, dei “cultori” shakespeariani - come se poi Welles non lo fosse - il dialogo non contiene alcuna aggiunta. «Non c’è una sola parola mia nel film: il dialogo - ha ribadito Welles - è tutto di Shakespeare. Mi sono limitato a comporre un mosaico di battute tratte da diverse opere: una sceneggiatura cinematografica scritta da William Shakespeare, dunque. Ma, attenzione: non ho voluto fare un film sulla vita e sulla morte di Falstaff. Io racconto le vicende di un “triangolo”: Enrico IV, re usurpatore; suo figlio, il futuro Enrico V, che, salito al trono, abbandona i suoi compagni di sregolatezza e Falstaff, il buffone che incarna la *Merry England*».

Per gli amanti dei “collegamenti” si può segnalare come questo *Campanadas de medianoche* entri in diretto rapporto, per esempio, con gli *Amberson*, dato che ambedue sono canti, elegie funebri per epoche che finiscono - nel primo caso la società *rentière* americana, qui, in *Falstaff*, la morte della vecchia, gaudente Inghilterra - e che, in questa morte di un determinato periodo di tempo, trascinano con loro i personaggi più “positivi” o “ingenui” ma superati dal corso della storia: là - magari - Isabel o perfino il vecchio Amberson, qui senza dubbio John Falstaff.

Si accennava ad un maggior “rigore” visivo da parte di Welles. Lo troviamo negli ambienti “portanti” della sua rappresentazione cinematografica (cioè la taverna, il palazzo e la battaglia). Osserva Ferrero: «...il *Falstaff* conferma che Welles, invecchiando, sta perdendo certe incontinenze linguistiche a tutto vantaggio della forza interna della rappresentazione. Non è certo un caso che egli arrivi a questo rigore senza passare per la via della compostezza raffinata ma accademica di un Olivier e ritrovi piuttosto certi modi dell’ultimo Ejzenštejn e di *Ivan il Terribile* in particolare (gli interni della reggia e della cattedrale, quei fasci di luce sul volto cadaverico del re e dell’“attesa” dei pretendenti e dei rivali)»; così come, soprattutto nelle sequenze relative alla battaglia di Shrewsbury, non si possono escludere nemmeno certi giapponesi. E proprio la battaglia è uno dei momenti cinema-

tograficamente più alti del film: «La battaglia - ricorda sui «Cahiers du Cinéma» Juan Cobos, aiuto-regista del film - si svolge tutta tra nebbia, pioggia e fango: Welles l'ha girata sotto una pioggia torrenziale e su un terreno in cui il fango impediva qualsiasi movimento. La violenza degli scontri è evidenziata e sottolineata dai primi piani che, però, non sono mai isolati dal resto del combattimento; dietro c'è sempre presente la battaglia».

Tra una polemica e l'altra questo *Campanadas de medianoche* ottiene un premio speciale a Cannes, nient'altro. L'accoglienza del pubblico è inesistente. Il film viene distribuito negli Stati Uniti "in silenzio", prima in provincia e poi (ma con estrema "discrezione") anche nelle maggiori città. Pochissimi lo vedono. Qualche anno dopo - ricorda McBride - a Welles arriva un telegramma di Charlton Heston: «Heston gli comunicava di avere in mente un film su Falstaff, e voleva sapere se Welles era interessato alla parte. Era una parte, proseguiva Heston, che da sempre avrebbe voluto veder recitare a Welles».

## Una storia immortale e tante altre, invece, dimenticabili

Dopo *Falstaff*, Welles riprende la serie di partecipazioni e di interventi nel mondo cinematografico (lo vedremo in 24 film in dieci anni) e televisivo. Il più delle volte, sono partecipazioni guidate da "grandi firme" della regia internazionale, come René Clement (*Parigi brucia?*, '66), Fred Zinnemann (*Un uomo per tutte le stagioni*, '66, in cui è il cardinale Wosley), Tony Richardson (*The Sailor from Gibraltar*, '67) ecc. Welles, intanto - come ricorda McBride - «avrebbe voluto interpretare un'altra parte di cardinale corrotto, in un adattamento da *La Raz de Marée de Norderney* di Isak Dinesen (Karen Blixen - n.d.a.), che oltre a tutto aveva anche intenzione di dirigere. Ma si trattava di un progetto troppo ambizioso, che comportava la realizzazione di scene d'alluvione apocalittiche e dal costo finanziariamente insostenibile». Allora - forte anche dell'appoggio della televisione francese, che glielo produce - decide per un altro soggetto della stessa scrittrice,

*Storia Immortale*, che rappresenterà, una volta realizzato, uno dei suoi film migliori e “più raffinati”.

Nel racconto della Dinesen, si ritrovano i temi più cari a Welles che, in poco meno di un'ora - tanto dura il film -, “impartisce” una lezione di arte, di cinema, di letteratura a quanti dedicano la vita a “fargli le pulci” in ogni senso. Passato in “prima” contemporanea alla televisione e al cinema, *Storia Immortale* si impernia sugli asserti che «la ricchezza corrompe», che «una vita senza amore porta all'amarezza esistenziale», e via dicendo in questa chiave. Ed è una conferma del solito discorso wellesiano che tende a significare allegoricamente, ma senza inutili chiacchiere, che il potere è pesante da reggersi e che inevitabilmente finisce col frustrarti o col “fregarti”. Affermazione scontata, certo, che tutti conoscono a memoria o magari hanno verificato sulla loro pelle, ma che scontata non è più se la sua dimostrazione pratica viene fatta attraverso un'atmosfera di “leggenda” o di “favola per adulti” (non dico di “operetta morale”, definizione che certo non sarebbe calzante per il Nostro), come in questo breve film.

La storia - meravigliosa - si svolge a Macao, dove un vecchio e ricchissimo mercante, Mister Clay (Welles) - in inglese significa “Argilla” -, vive in un lusso solitario, di cui però non sembra accorgersi e godere. Il suo unico interesse di vita, e soprattutto ora che, malato di gotta, non riesce nemmeno a dormire la notte, è quello di farsi leggere dal suo capo contabile, Elishama Levinsky (Roger Coggio), i bilanci, gli affari, le fatture e i preventivi del lavoro passato. Clay, in realtà, anni addietro ha rovinato - per sole trecento ghinee - il suo socio Ducrot che, profondamente colpito da questo disonore, si è suicidato dopo aver bruciato e distrutto tutto l'arredamento della casa (in cui immediatamente si è trasferito Clay): sono rimasti solo gli specchi dorati portati dalla Francia che, fino ad allora, avevano riflesso solo episodi sereni: «Sarà il castigo del mio assassino - diceva Ducrot - vedersi paragonato senza posa all'immagine di un boia». Ma Clay, ovviamente, non si cura per niente di questa profezia. Anzi, detesta le profezie e, una sera, quando Elishama invece di leggergli il solito bilancio gli racconta un passo del profeta Isaia, Clay gli risponde con un racconto che pensa di aver sentito solo lui, quando, ai suoi tempi, venne in Cina: la storia, cioè, di un marinaio “affittato” per 20 ghinee da un vecchio e ricco signore con l'incombenza di “incontrarsi” con una donna bellissima che abita con lui... Ma Elishama lo interrompe a metà del racconto, concludendolo lui stesso: è, infatti, una leggenda che è patrimonio di tutti i marinai del mondo. Clay, però, si intestardisce e decide di mostrare il suo potere dando corpo e realtà alla leggenda: a Elishama - anch'egli un essere ambiguo

e misterioso, anche se servile - non resta che scegliere e convincere i comprimari di questa squallida ma "inevitabile" messinscena. Contatta, in primo luogo, Virginia (Jeanne Moreau), amante di un suo collega d'ufficio, che si rivela poi figlia di Ducrot la quale, dopo diverse esitazioni, si lascia convincere per un compenso triplo di quello offerto all'inizio. Clay stesso, poi, sceglierà, vicino al porto, un marinaio, Paul (Norman Ashley). Elishama, però, teme che la messinscena possa finire con l'annichilimento di Clay.

Viene, comunque, la sera concordata: il marinaio, mentre cena con Clay, gli confessa di aver accettato solo per potersi comprare una barca propria con i soldi ricevuti in questa occasione. Terminata la cena, Paul è condotto nella camera dove Virginia lo aspetta: la leggenda viene rispettata, anche se Paul immediatamente si fa coinvolgere dall'episodio e le chiede di partire con lui. Ma, comunque, rispetta l'accordo con Clay, che, intanto, nel patio, attende l'evolversi della situazione. Prima di partire, Paul lascia a Clay una bellissima conchiglia per Virginia. Poi, accompagnato da Elishama, gli confessa che non andrà mai in giro a raccontare questa incredibile e meravigliosa avventura capitatagli. Ecco: la "profezia" di Elishama si è avverata, a Clay il suo potere non è servito proprio a niente (e la leggenda continuerà a vivere). Clay, nel frattempo, muore sulla "sua" sedia nel "suo" patio. Elishama spiega a Virginia: «Ha atteso fino all'alba per assaporare questo suo trionfo ma poi non ha resistito alla conclusione. È davvero tremendo per chi vuole qualche cosa al punto da non poterne fare a meno... Se non riesce ad ottenerla, è tremendo, ma quando la ottiene, diventa certo ancora più tremendo. Tutto questo io l'ho già sentito. Sì, molto tempo fa. Ma dove è stato?».

C'è poco da aggiungere a un intreccio così chiaro e così bello. Qualche notazione a margine, forse banale e scontata. Come, per esempio, sottolineare l'ossessione del protagonista: la volontà di dar "vita" a questa leggenda del marinaio, immaginando di annullarla "comprandola" con la sua onnipotenza: ma - purtroppo o per fortuna - l'immaginazione e la realtà spesso sono molto lontane tra loro. Nella messinscena che Clay fa organizzare da Levinsky, la *putaine irrespectueuse* è «la prova definitiva del suo fallimento», e probabilmente - pur nella sua spocchia boriosa - Clay lo sa benissimo. Tutt'affatto diverso, invece, è il rapporto con il suo "servo prezzolato", il viscido Elishama Levinsky, che lo odia ma lo ossequia e lo serve - il che è un giusto riconoscimento da parte di Welles (e lui lo sa forse meglio di noi) alla forza del denaro. Forse proprio come Welles per fare un film (Welles, infatti, se lo conquista con tante partecipazioni anche di infimo livello, ma pur sempre pagate in contanti, che spesso sostituiscono la latitanza dei produttori),

Clay paga, anche lui, in moneta sonante e in termini vitali, il diritto di rappresentazione, le *royalties* della leggenda.

Un'operazione difficile, quasi impossibile. Ma, mentre la leggenda tenta di farsi storia, la rappresentazione, nella fattispecie, fallisce più o meno miseramente. Quindi - anche se Clay ricorda al marinaio che «in America, quando citano il mio nome, citano un milione di dollari. Quel milione di dollari sono io, sono i miei anni, è la mia vita. E s'avvicina il momento in cui metà di me morirà, e l'altra metà, il mio milione di dollari, continuerà a vivere. Ma dove?» - non si tratta proprio del cosiddetto e fin troppo abusato «Cazzo! Io pago...», troppo volgare e primario esempio di dinamiche quotidiane e attuali. Il ritmo, poi, si adatta perfettamente a questo Welles "maturo", ma sempre uguale a se stesso con i suoi nasi finti, il trucco ad accentuare la vita che scorre piuttosto che a nasconderla dietro patetici "affreschi" che ricordano le foto di regime del "realismo socialista" o le figurine degli attori hollywoodiani regalate dentro alle cartine delle caramelle.

Dopo *Storia Immortale* - che soprattutto in Italia passa come un normale "film televisivo" (cioè di seconda categoria: dato che il Cinema è uno solo, con preferenza assoluta per quello americano) -, Welles ritorna all'usato mestiere, mostrandosi baro/biscazziere di gran classe (e gran delinquenza) in quell'adattamento schizofrenico di *Casino Royale* (è infatti epoca di jamesbondismo dilagante) a più mani. Partecipa poi a *Il complesso del sesso* di Michael Winner "dialogando" con Oliver Reed e facendo il verso della pubblicità televisiva (che, intanto, ha cominciato a fare anche lui). Partecipa anche a *Fate la rivoluzione senza di noi* di Bud Yorkin ('69) come narratore e come se stesso, con un'apparizione "estemporanea" nel finale, quando interviene (*Helzapoppin?*) per sparare a Donald Sutherland, uno dei protagonisti insieme a Gene Wilder.

Nel frattempo, si succedono i vari *Kampfum Rom* ('68) di Siodmak, *La battaglia della Neretva* ('69) di Veljiko Bulajić, *Tepepa* di Giulio Petroni, uno spaghetti-western sanguinario e sudaticcio (in cui è un colonnello messicano reazionario), e un ennesimo drammone storico prodotto da De Laurentiis, *Waterloo* - in cui però la parte del leone (e non è poi così strano) la fa un Rod Steiger tanto trombone quanto inattendibile Napoleone-. E molti altri. L'unico film che si stacca almeno un po' dal mucchio è *La lettera al Cremlino* del suo amico Huston. Tutte queste comparsate di alto livello portano a Welles parecchi soldi, che gli permettono di

girare un altro dei suoi progetti - mai ultimato o almeno non presentabile (e non si sa perché, tra l'altro) - cioè *The Deep* (o *Dead Reckoning*), altro soggetto tratto da un giallo di non eccelsa qualità e girato in tre estati in Jugoslavia.

## The Deep

Welles lo ha definito «un tentativo nel genere commerciale», una definizione troppo ristretta e troppo ermetica per riuscire a saperne qualcosa. L'unico che sembra essersi occupato della questione di *The Deep* è Lorenzo Pellizzari, che è anche riuscito a far ristampare il romanzetto da cui “nasce” questo film e a farlo precedere da una breve ma utile introduzione. Pellizzari parte da un'equazione forse parziale ma perfettamente calzante, nei confronti del film: cioè, Charles Williams (l'autore del libro) = *Punto morto* (titolo italiano del libro) = *Dead Calm* (titolo originale del libro) = *Dead Reckoning* (uno dei titoli del film) = Orson Welles. Si sviluppa, poi, il “gioco” della *suspence*, che è di Welles ma, in questo caso, ovviamente, anche di Williams. Certo, come sempre in Welles, anche stavolta non è tutto così semplice ed elementare. Se non ci fossero le contraddizioni (e quindi anche le dinamiche), infatti, che Welles sarebbe? La difficoltà, forse, da parte del lettore di un intreccio che poi in origine è molto lineare, probabilmente si costruisce (o, meglio, si può costruire) su quegli specchi rimasti intatti nella sparatoria finale de *La signora di Shanghai*: «L'ambiguità, la perdita dell'identità, la non colpevolezza o la non innocenza nascono dal continuo - scrive Pellizzari - riflettersi dei personaggi in se stessi, tra di loro, nel e col mondo esterno, finché l'immagine riflessa volge all'infinito o si moltiplica e si frantuma come in una lente prismatica». E, poco dopo: «Insomma, Orson Welles aveva trovato in *Dead Calm* un meccanismo ben oliato, a lui congeniale, e proprio per questo perfettibile, smontabile e rimontabile, sino ad ottenerne probabilmente qualcosa di molto diverso. Anche perché, forse, Charles Williams aveva “visto” Welles, e questi ancor prima aveva “letto” Williams, un Williams che aveva “visto” Welles, ed entrambi

avevano conosciuto in qualche parte del mondo un certo marinaio di nome Joseph Conrad, e l'origine dell'origine non si sa mai bene se appartenga a un imminente passato o a un trascorso futuro. Che sono poi le regole di una *suspence* con le carte a posto, o di un film, o di un tutto».

La storia di questo *The Deep* (o *Dead Calm* o *Dead Reckoning* che sia) risulta piuttosto complicata per quanto riguarda la “resa” filmica del soggetto, dato che non l'ha visto nessuno. Pellizzari, inoltre, enuclea scrupolosamente ed utilmente le costanti dell'opera di Williams - che, per quanto ne sappiamo finora, non sembra (per fortuna) affatto un “allineato”, un “regolare”, come si dice. Dunque, le costanti di Williams si “ridurrebbero” a criteri molto americani e molto anormali per il tipo di letteratura in cui il Nostro si cimenta: poco tempo fa, infatti, i giallisti riducevano il loro travaglio alle donne, alla «brutalità, ruvida ma generosa (e cavalleresca)», ai «coglioni» (nel senso di coraggio, tanto più forte se accompagnato dalla presenza, tanto scenografica quanto “indispensabile”, di una calibro 38): anche qui ci sono le donne, «perfette nelle loro perversità e perfidia, elusive, amorali, pronte a sfruttare in modo molto realistico il proprio fascino sempre un po' sfiorito», dice Pellizzari. Ma in più compaiono altri elementi di solito un po' estranei alla letteratura gialla di quegli anni, come l'intelligenza, il gioco degli specchi, il mare, la psicologia.

Cioè, “in soldoni”: un'intelligenza nei personaggi che obbliga il lettore a uno sforzo intellettuale «per sciogliere i nodi delle stesse trame con una condensazione logica fulminante ma sbrigativa, e lasciare così al lettore una sensazione di inutilità frustrante e di spreco incredibile»; un gioco di specchi (ma non pirandelliano, per carità!) sulla colpevolezza-non colpevolezza-innocenza e non innocenza tipico dei personaggi umani, e quindi ambigui, e non nati da una fantasia troppo librescamente manichea (anche se, tuttavia, l'autore è americano). Il mare, poi, liquido amniotico per eccellenza, quindi natura, quindi catarsi, quindi primarietà del gesto e dell'azione, “qualsiasi” azione, anche l'omicidio, quindi ancora l'ambiguità dell'*homo homini lupus* o dell'arte di arrangiarsi (che poi è lo stesso), ma anche confine elastico tra razionale e irrazionale, pubblico e privato; proprio come la psicologia, che a furia di “scomporre l'identità dell'individuo” lo disintegra, ma è subito pronta e disponibile, in questo gioco scientificamente sadico, a ricostruirla “ex-novo” come

prima e magari meglio di prima. Elementi, tutti questi, che comunque rappresentano il terreno ideale per Welles e le sue speculazioni cinematografiche.

Una mattina, in mezzo all'Oceano Pacifico, lo yacht *Saraceno* ed il suo equipaggio, John Ingram (Michael Bryant) e sua moglie Rae (Olga Palinkas) in luna di miele, avvistano un altro analogo natante, l'*Orfeo*, da cui si stacca una lancia... Poco dopo, da questa lancia, scenderà un giovane sconvolto e ferito alla mano, Hughie Warriner (Laurence Harvey) che racconta agli Ingram una strana e confusa storia: l'*Orfeo* sta a poco a poco colando a picco, i suoi tre compagni di viaggio - Russ (Welles) ed Estelle Bellew (che nel film non appare) e sua moglie Lilian (Jeanne Moreau) - sono morti per aver ingerito cibi guasti. Warriner è fatto accomodare in una cuccetta del *Saraceno*: Ingram, intanto - poco convinto del racconto del giovane -, va a dare un'occhiata all'altro yacht (che sta veramente affondando), ma in una cabina chiusa dall'esterno trova vivi e vegeti un uomo e una donna molto bella che, sconvolti anche loro, gli chiedono dove sia il "pazzo"... Proprio in questo istante Ingram si accorge che Warriner, dopo aver aggredito Rae, si è impossessato dei comandi del *Saraceno* e sta fuggendo.

Ingram, allora, cerca di rimettere in sesto l'*Orfeo* - che è piuttosto male in arnese (lo scafo è marcio, il motore è bloccato, la radio e la luce non funzionano) - e, con gli altri due (lei è la moglie di Warriner, lui, grasso e odioso, è uno scrittore di "cose di mare"), si mettono a pompare acqua dalla stiva e, seppure lentamente e in ritardo, tentano di inseguire l'altro yacht, ormai lontano. Ingram, intanto, viene a sapere dai due che la moglie di Bellew è morta durante la crociera in circostanze misteriose.

Sul *Saraceno*, intanto, Rae riprende i sensi e, sola con Warriner - che si dimostra gentilissimo ma fermamente convinto a continuare la sua fuga -, cerca di manomettere, con scarso successo, il motore dello yacht. Sull'*Orfeo* Ingram scopre che Warriner, di carattere fragile e instabile (con un'infanzia resa più difficile da un padre dispotico), venuto a conoscenza di una relazione tra Bellew e sua moglie Lilian, pensa che i due vogliano ucciderlo. Rae, intanto, sull'altra barca, dopo aver tentato di persuadere il ragazzo facendolo parlare, decide di ucciderlo, visto che Warriner continua ad ostinarsi nella sua paura e nella sua fuga. Ma Rae - mentre sull'*Orfeo* Ingram cerca di saperne di più su questa storia ambigua in cui le versioni si modificano quasi di continuo -, non se la sente di uccidere il ragazzo e decide di drogarlo con dei medicinali che trova nella cambusa. Warriner, però, si accorge del fucile che Rae aveva preparato e lo spezza insieme con la bussola di scorta, ultima speranza di ritorno dagli altri... L'*Orfeo*, intanto, perde sempre di più terreno, colpito anche da una breve ma violenta tempesta.

Rae riesce a far bere il preparato a Warriner che, però, prima di cadere addormentato butta in mare la chiave d'accensione e l'altra bussola. Rae lo lega e poi riesce a far ripartire in qualche modo il motore e ad invertire la rotta (ma è senza bussola e la notte sta calando). Ingram dall'albero dell'*Orfeo* avvista il *Saraceno*, che è fuori rotta.

Per segnalare la loro presenza, i tre allora decidono di dar fuoco allo yacht e di rifugiarsi sulla lancia di salvataggio.

Dopo qualche ulteriore peripezia, c'è il ricongiungimento: arriva il momento delle spiegazioni. Bellew, immediatamente ritornato spavaldo e presuntuoso, minaccia Warriner; Ruth, intanto, dà una nuova versione di "verità" per cui Bellew avrebbe cercato di violentarla. Bellew prima conferma, poi cambia ancora versione.

Le spiegazioni si mutano in rissa collettiva: Warriner crede di identificare in Bellew suo padre e i due, mentre lottano, finiscono in mare, strettamente avvinghiati; con loro cade anche Lilian, che poi sarà l'unica ad essere salvata da Ingram, che si è subito tuffato in acqua.

Mentre nasce il nuovo giorno, i tre superstiti cercano di spiegare l'ultima, tragica identificazione del padre di Warriner con Bellew. L'atmosfera è serena, rilassata, un po' complice e un po' ambigua. Il racconto si chiude così.

E visto che il film non è mai uscito finora nell'edizione wellesiana (ma con il titolo *Ore dieci, calma piatta* di Philip Noyce, su un piano dignitosamente spettacolare ed "economico"), faccio mio quanto scrive Pellizzari.

Egli sostiene «È questo il modo di raccontare una storia, un romanzo, un possibile film? Quali mediazioni (oltre che approssimazioni) sono intercorse? Quante altre verità o menzogne erano rintracciabili? Ventiquattro ore trascorse a sbranarsi e a sopravvivere da un gruppo di improbabili individui quali significati celano? O, viceversa, non è, per puro caso, che anche Welles in quegli anni sonnacchiasse, che un paio di barche sull'Adriatico e un romanzaccio capitatogli per ventura in edizione "guarda-e-butta" fossero entrati nel suo sogno da pennichella postprandiale estiva? Le vie della genialità, come quelle della banalità, sono infinite».

## Altre comparsate e un altro incompiuto: The Other Side of the Wind

Welles continua le sue apparizioni alla televisione - con *Orson Welles's Great Mysteries* e molti show - e nei film altrui, probabilmente anche per guadagnare soldi preziosi per l'edizione di *The Deep* (ma resta comunque molto strano che il film non sia ancora stato visto da nessuno, a meno che non dipenda dalla nota idiosincrasia/paura che Welles ha nei confronti del montaggio). Tra l'altro, partecipa a *Catch-22 (Comma 22)* di Mike Nichols, un film che avrebbe voluto dirigere lui stesso, se avesse acquistato in tempo i diritti del libro. E certo ne avrebbe tratto un film più intelligente di quello di Mike Nichols, che ha frainteso lo spirito del romanzo di Heller e ha fatto spendere alla produzione la bellezza di 15 milioni di dollari («E fa male al cuore - scrive giustamente McBride - scoprire che Welles spese meno per tutta la sua opera registica») per inserirvi gags e lazzi non sempre di buon livello. Welles, in *Comma 22*, è il generale Dreedle, con un'interpretazione perfettamente aderente all'atmosfera di allucinata (ma reale) assurdità del romanzo. Ricorda McBride: «Senza dubbio, il momento più comico del film è la scena in cui Welles deve appuntare una medaglia al valore sul petto di un Alan Arkin che si presenta alla cerimonia indossando solo il cappello. "Perché non s'è messo i vestiti, capitano?" gli chiede, col tono paziente di un maestro alle prese con uno scolaro dispettoso. Nessuna risposta. Un po' nervosamente, Dreedle lancia una rapida occhiata verso il basso e chiede, pacato "Dov'è la sua biancheria?". Alla fine, disperando in una spiegazione razionale, singhiozza: "Ma che me ne importa se vuole ricevere la sua medaglia senza vestiti addosso?". I suoi occhietti ammiccanti spariscono quasi nel suo viso porcino e dice ad Arkin: "Lei è sconcertante". Al che l'altro risponde, semplicemente: "Grazie, signore". Qui, in un guscio di noce, c'è tutta la logica insana di *Comma 22*».

Welles partecipa a *Get To Know Your Rabbit*, un film (inedito in Italia) di Brian De Palma. È un vecchio mago/imbroglione a riposo che tenta di insegnare (ma li sbaglia tutti) i trucchi della magia a Tom Smothers; così come, poco dopo, avrebbe voluto essere Sam il Leone in *The Last Picture Show (L'ultimo spettacolo)*

di Peter Bogdanovich che, però, non aveva bisogno di un “totem”, di un grande nome come il suo. Scrive McBride: «I rapporti tra Welles e Bogdanovich, che ricordano molto quelli tra Falstaff e Hal, ebbero importanza per la carriera di Orson negli anni '70. Nonostante che la loro amicizia soffrisse di alti e bassi, Bogdanovich cercò di aiutare Welles a dirigere qualche film a Hollywood, ma non ci riuscì. Era un segno chiarissimo del fatto che Welles era ormai estraneo al sistema di Hollywood: se Bogdanovich, il giovane regista più vezzeggiato della Hollywood degli anni '70, non poteva introdurre Welles nel giro, non avrebbe potuto farlo nessun altro».

Le cose migliori, infatti, Welles continua a farle all'estero. Claude Chabrol lo chiama per *Dieci incredibili giorni*, un film tratto da un giallo di Ellery Queen; un prodotto più che dignitoso e, insieme, l'omaggio al “maestro” di tutti i “Cahiers du Cinéma” (in cui Chabrol si è formato) e della *Nouvelle Vague*. Chabrol addirittura rinuncia a Catherine Deneuve nel ruolo della protagonista (sarà poi Marlène Jobert) per attendere Welles che, come al solito, tarda ad arrivare (ma che troverà ad aspettarlo un naso finto unico finora nella storia del cinema, dato che cambia sempre colore da una scena all'altra). L'“omaggio” è evidente: troviamo Anthony Perkins (come figlio di Welles-Van Horn), la casa “à la Xanadu” (le statue), il tema della gelosia di *Otello*, il personaggio della moglie (Marlène Jobert, appunto) molto simile nella sua fragilità e nel suo terrore a Susan Alexander Kane, la vita misteriosa, la vecchiaia e la “dissoluzione” alla Mr. Clay dello stesso Welles. Come annota il solito McBride: «La trama del film è basata su Michel Piccoli, un estraneo che, come il reporter di *Quarto Potere*, è coinvolto sempre più strettamente nei segreti di Welles, e finisce con lo scoprire, al di là dell'apparente onnipotenza, la sua intima fragilità. “Mio caro amico - bofonchia Welles -, mi spiace vederla perdersi in questa specie di labirinto”. Ma presto si scopre la verità su Perkins e la Jobert (che hanno un rapporto incestuoso -n.d.a.); Welles, allora, proprio come Otello, uccide la moglie infedele e si abbandona disperato e col cuore a pezzi sulla sua sedia, come mister Clay. “Questa camera sembra diventare molto più grande” osserva Piccoli. E Welles risponde: “No: sono io che sono diventato più piccolo”».

Un'altra *performance* notevole è quella in *Malpertuis* (inedito in Italia) del belga Harry Kumel, un film non completamente risolto, costruito su leggende magiche e misteri arcani ben differenti, però, dal filone “fantastico” made in Usa che,

qualche anno dopo, avrebbe riempito di paccottiglia le sale cinematografiche di tutto il mondo.

Intanto, nell'agosto 1970, comincia a girare - con produzione iraniana... - un altro film, il già citato *The Other Side of the Wind* (anche questo non completato), in cui si ritrovano nomi noti come John Huston, Norman Foster, Peter Bogdanovich, Susan Strasberg e perfino Joseph McBride nel ruolo di "critico cinematografico". La lavorazione sarà sospesa e ripresa diverse volte, in diretto rapporto con le disponibilità finanziarie di Welles. La vicenda appare a prima vista abbastanza "atipica" rispetto ai soliti argomenti wellesiani: si racconta la storia dell'ultimo pomeriggio e dell'ultima notte di J.J. "Jake" Hannaford (Huston), un vecchio regista che cerca disperatamente di "tenersi a galla". Sta per realizzare un film "economico, pieno di nudi, di simbolismi, di violenza estremista, alla moda" (e pare anche che lui, pervicace libertino eterosessuale per tutta la vita, si innamori del suo protagonista). McBride, ora anche attore sul *set*, spiega tutto: «Ma il problema non è quello puro e semplice dell'omosessualità: l'impulso possessivo di Hannaford riflette il problema della pericolosità dei rapporti, come li vede Welles, tra attore e regista, tra uomo e dio. È un rapporto, quello del film, che intensifica e riecheggia parecchi altri rapporti virili dei suoi film d'un tempo, da quello tra Leland e Kane a quello tra Hal e Falstaff». Conviene ricordare che né l'innamoramento né altro avranno seguito, dato che Hannaford muore (o si suicida?) in un incidente di macchina. «In parole povere - continua McBride - è l'8 e 1/2 di Welles, una meditazione sull'arte e il mestiere del cinema. Orson non recita nel film perché non vuole che lo si prenda per un autoritratto, ma ovviamente l'opera è carica di significati autobiografici». McBride questa volta sbaglia: abbiamo visto come "Orson" la pensi su Fellini, e "Orson" non è certo (e non lo è mai stato) «un ragazzo di paese che fa film sognando la città» né, tantomeno, «un artista superlativo con poco da dire». Welles ovviamente è molto diverso: senza dubbio non è "provinciale" e poi, come artista, ha moltissimo da dire (più di quanto gli abbiano permesso). E poi, qualsiasi ciarpame wellesiano sarà, sempre e invariabilmente, infinitamente superiore al cartone da "Italietta squallida" e da "Marc'Aurelio" su cui Fellini ha costruito la sua fortuna.

Passato, se non sbaglio, solo una volta in Italia, *F for Fake* (letteralmente: *F come falso*) è un “riassunto” del programma artistico seguito da Welles, costretto - nel corso della sua carriera avventurosa - a improvvisare, a inventare, a “turlupinare” (con gioia, sua e nostra, per le irrisioni irrispettose ai limiti dell’umana capacità di comprendere) produttori, critici, attori, pubblico, amici: tutti, insomma. Alla fine - più vanno avanti gli anni e più questa costante si rafforza - resta solo lui, con quel beffardo e misterioso sorriso appena accennato. Che sia sempre stato un imbonitore (però, non un venditore di aria fritta; tutt’altro, anzi), un amabile “ciarlatano”, non vi è dubbio, e lui stesso lo ha più volte confermato - ovviamente tra il serio e il faceto, come sempre -, tanto per lasciare ancora un dubbio. È un po’ come la cosiddetta “fine per gli allocchi” di *Kane*, quando buona parte del pubblico invariabilmente comincia ad alzarsi quando la “camera” galeotta mostra che il sospirato “Rosebud” non è altro che il nome dello slittino infantile del “boss”, che, subito dopo la sua morte, è impietosamente bruciato da mani troppo “volgari” per osservare e risolvere l’enigma.

La ciarlataneria di Welles, anche nel caso di *F for Fake* è verificabile fin dall’inizio, quando nell’attesa della proiezione si scorre con gli occhi l’immane scheda che accompagna e “spiega” il film “in versione originale”. L’ipotetica scheda ci direbbe come questo *F for Fake* sia di produzione iraniana (!): un’altra trovata come quell’*Otello* che era uscito battendo bandiera marocchina? Molte, comunque, sono le “sfumature” critiche che si possono cogliere nel film, uno dei più “seriosi”, “parlati” e completi di Welles. *F for Fake* può essere, nello stesso tempo, un «saggio personale sulle interrelazioni tra arte, denaro, e ciarlataneria» (McBride), una “summa” della sua opera, in cui il “maestro” Welles - gran mago di cerimonie nel gioco della vita - raccoglie le costanti del suo cinema in un anelito accorato, nel momento in cui il Cinema sembra essere morto. Proprio come ha dichiarato di fronte a duemila persone, nel ’77, quando ha già venduto tutte le *royalties* del film ed è triste per la notizia del suicidio di De Hory, uno dei personaggi-chiave di *F for Fake*, ma vuole intervenire alla “prima” americana: «Forse siamo giunti alla fine

del cinema. I film sono lenti, costosi, e quando arrivano sullo schermo appartengono già al passato...».

Il gioco della vita, però, è assai vario e dinamico. Solo nel 1980 è possibile vedere il suo *Filming Othello* che, fortunatamente per noi, sta a contraddirlo. Vero o falso, dunque? Verità o menzogna, allora? Probabilmente né l'una né l'altra, o tutte e due. D'altro canto, qualche mese prima, anche Howard Hughes, il "fantomatico" e ipocondriaco miliardario americano che è un'altra delle figure attorno a cui Welles ha costruito il film (ed era anche il primo soggetto di *Kane*, poi depositato su un tipo alla Hearst), è morto. Ma Welles si identifica, semmai, con De Hory, l'insuperabile pittore falsario di tutti i post-impressionisti, e «con le sue difficoltà economiche, con i mezzi ingegnosi con cui cercava di rinviare l'inevitabile disastro», più che con l'autorecluso (come Kane a Xanadu, forse?) del "Desert Inn" di Las Vegas che parlava solo mediante registrazioni. Ma, in *F for Fake* c'è anche un altro grande falsario - che magari cerca di mimetizzarsi parlando degli altri -, cioè Welles stesso, che è presentatore, attore, narratore e parla di sé e ricorda, con malcelato divertimento e orgoglio, il Gate Theatre di Dublino, i "marziani", la sua continua prestidigitazione, nella vita reale e nel cinema.

McBride, sensibile e attento a tutto, ci dice che questo film potrebbe essere anche una risposta alle insinuazioni della Kael che lo ha accusato, come abbiamo visto, di sfruttamento nei confronti degli altri sceneggiatori di *Citizen Kane*. Anche François Truffaut crede a questo "movente", rifacendosi alla presenza, nel film, dei vecchi amici Wilson e Cotten - «sempre ammirati e un po' invidiosi, come è giusto», aggiunge Ferrero -, quasi fossero lì a spiegare, come spiegano poi... Certo, potrebbe essere *anche* questo (ma *non solo* questo) come tantissime altre cose. Welles monta, quindi, questo film, e si fa riprendere alla moviola - strumento per eccellenza di "falsità" perché può fermare l'oggettività, dilatarla, ricostruirla, "falsarla" - proprio mentre sceglie, taglia, riprende e crea, rompe e ricrea, tutto a suo uso e consumo, falsificando, anche se fin dall'inizio ha promesso allo spettatore di dire per un'ora tutta la verità, nient'altro che la verità. Incomincia "rubando" un documentario incompiuto di François Reichenbach girato a Ibiza, dove vivono De Hory e Clifford Irving - il giornalista autore della falsa/autentica e comunque "parlata" biografia di Hughes - cui aggiunge e interpola sequenze e interessi suoi. Per Jean Renoir, *F for Fake* rilancia allo spettatore un quesito da sempre irrisolto:

«Che cos'è l'arte?». Welles, col film, risponde evidentemente che «è una forma di magia, di illusionismo, forse un trucco, certo un insieme di verità e menzogna, di vero e di falso». E così siamo d'accapo. C'è, però, anche un momento interlocutorio in questo gioco di verità e menzogna, quando Welles, avvolto nel mantello nero di fronte alla cattedrale di Chartres, celebra emozionato «la più grande realizzazione umana, forse, di tutto l'Occidente, e senza la firma di nessun autore». Ma, in questa disarmonia prestabilita, la “confusione” (più che la contraddizione) regna sovrana: *F for Fake* si apre con Wells che fa giochi di prestigio davanti ad alcuni bambini - come ricorda Paolo Mereghetti - «che introducono le uguaglianze Attore=Ciarlatano=Imbroglione=Mago». Però: «Siete sempre lo stesso!», gli dice, sorridendo, Oja dal finestrino del treno», come ricorda Ferrero.

Welles, poi, inserisce e monta le storie parallele di De Hory e di Irving che si incrociano scambievolmente, però «allargando ogni tanto il discorso alla passività e al voyeurismo con cui le persone accettano e guardano incantati ogni spettacolo (quindi ogni trucco e imbroglio) che passa davanti ai loro occhi (per questo ha filmato una novella di Oja Kodar, *The Girl Watchers*, che racconta di una donna piuttosto formosa, interpretata dalla stessa Kodar, ossessionata dagli sguardi degli uomini)». Ma la questione non è ancora finita: c'è anche il tempo di inserire un'altra storia, un “omaggio” a Picasso, sedotto dal camminare felino di Oja Kodar, che la “spia” - a fotogrammi fissi e virati in blu - da dietro una veneziana della casa di Vallauris e che ha ritratto in ventidue quadri, poi falsificati dal nonno di lei. Il nonno, in punto di morte, riceverà la visita di Picasso e riuscirà a convincerlo a non denunciarlo (è Mereghetti che riporta il dialogo): «“Dovrei confessare?” gli chiede il vecchio. “Confessare che cosa? Che ho dipinto dei capolavori? Sarebbero strappati dai muri. Cosa resterebbe di me? Prima di morire ho bisogno di credere che l'arte è una realtà!”».

Proprio come quando, con estrema dolcezza e innocenza, De Hory spiega di dover far tremare più del dovuto la mano mentre “esegue” un Matisse, che potrebbe far meglio ma non può, per ovvi motivi. E il caravanserraglio di Welles potrebbe ripetersi all'infinito, anche se alla fine sono tutti “sconfitti”, da Welles «nella piazza solitaria, avvolta da una lieve coltre di bruma, dove il vecchio ciarlatano intabarrato (ancora Arkadin) si aggira come un sopravvissuto»; a Elmyr che, nonostante tutto, dipende dalla critica, dal mercato e dalla “tradizione”

(infatti, «bastano vent'anni di esposizione in un museo a livellare prezzi e valori»); o come l'altro tanghero, Hughes, il "sepolto vivo" in un ambiente rigorosamente asettico e climatizzato, vivo vocalmente (e il resto?) solo attraverso gli altoparlanti e di cui - è ancora Ferrero - alla fine «restano cataste di quadri e di rotoli di pellicola, catalogati nei sacrari della merce, o come il volto di Jane Russel, inopinatamente ritrovati tra fotografie ingiallite e ritagli stampa (il cinema, si sa, è più labile e meno "nobile")». Certo, contro tutti e tutto, resta però quella cattedrale di Chartres tanto "amata" quanto "irrisolta": probabile anche che siano gli specchi di *The Lady from Shanghai* che ritornano o, meglio, gli acquarii con le sagome deformate e ingrandite dei pesci a "schiacciare" (e forse a uniformare, quindi) tutta la novità del discorso dell'autore. «Perché - ha scritto Ferrero - la "verità" è degli altri, che la tengono e vi si tengono stretti; ma la "menzogna", al solito, ne rovescia l'arroganza in inesistenza, ne schernisce la pretesa di supremazia». Intanto l'ora di verità promessa da Welles è già passata, e il vecchio marpione ha ricominciato già da un po' a "barare" e a imbrogliare.

E ancora una volta siamo daccapo.

## Filming Othello

Come *F for Fake*, anche *Filming Othello* è un film molto "parlato" (da Welles e dagli altri "attori", che poi interpretano loro stessi). L'idea - abbiamo visto - risale a parecchio tempo fa, al '52, quando l'*Othello* wellesiano vinse a Cannes. La realizzazione pratica dell'idea di "introdurre" questo capolavoro shakespeariano, però, è molto più recente: tra la pigrizia atavica di Welles e le oggettive difficoltà economiche, si è dovuto attendere fino al 1977 per iniziare questo prezioso lavoro di taglia e cucì dei materiali vecchi e nuovi del film. *Filming Othello* ha una struttura "televisiva" (un omaggio o una presa in giro al Godard di *Numéro deux?*), con il "racconto" continuamente frammentato e integrato dagli spezzoni del vecchio *Otello*, commentati dalla voce fuori campo di Welles, o dalla presenza "in scena"

del vecchio marpione invecchiato, gonfio e rubizzo (che non sia l'ennesimo virtuosismo di truccatura?), il quale trova gli ambienti ideali, i "luoghi deputati" - come la moviola e l'Università di Boston, dove "presenta" il suo film - per ironizzare su se stesso e su gli altri. Ha scritto Piera Detassis: «Ecco dunque l'immagine strana del *grande* Welles costretto quasi in un piccolo spazio fumoso, gonfio di gente, con un microfono davanti alla bocca, a parlare del suo *Otello*, nell'università di Boston. Con qualche guizzo e qualche acidità nelle frasi, in risposta a domande un po' pedanti e un po' stupide. Ma anche un po' di rassegnazione al gioco, un'ombra - ed è già troppo - d'adeguamento».

Ma il film inizia proprio in una sala di montaggio e con Welles che immediatamente magnetizza lo spettatore facendo l'"elogio" della moviola: «Questa è una moviola - dice guardando in macchina -, la macchina che serve al montaggio del film. Ma in realtà, quando parliamo di tagliare o di montare, non diciamo veramente tutto. Un film non è fatto solamente sul *set*; una buona parte della realizzazione viene eseguita letteralmente qui. Una moviola come questa è dunque importante quasi come una cinepresa. Qui si tenta di recuperare dei film e se, a volte, si tratta veramente di un salvataggio, talvolta è un salvataggio-massacro. Questa è l'ultima tappa esistente nel lungo cammino che incomincia dal sogno nato nella mente di un cineasta e arriva fino al pubblico, destinatario di questo sogno». E, di questo passo magnetico e colloquiale, Welles ci mostra la sua «tenace volontà (...) di procedere alla fondazione, ancora una volta, della propria mitologia» (Detassis), visto che dal '41 ad oggi ogni volta ha dovuto rifarlo. E racconta, "fa" storia; gli episodi si susseguono: il signor Scalera, della Scalera Film, amante di Verdi (per questo gli fa fare l'*Otello*, il *Cyrano de Bergerac* preparato e poi inaspettatamente venduto a José Ferrer che ci vince un Oscar; e poi, ancora, il fallimento della produzione di *Otello*, le difficoltà e le improvvisazioni (vedi la famosa scena della morte di Rodrigo nel bagno turco), i "salti mortali" tra la Francia, l'Italia, il Marocco; il suo lavoro di attore per pagare il film, che però ogni tanto si blocca e quando si riprende bisogna cambiare metà troupe (le quattro Desdemone, per esempio).

Ormai è un fiume di parole e di ricordi che dilaga, irrefrenabile: «Non abbiamo mai avuto i mezzi necessari per costruire qualcosa. Quindi non venne disegnato niente. Bisognava trovare tutto. Per questa ragione furono fatti tutti questi viaggi:

Jago passa dal portale di una chiesa di Torcello (...) ad una cisterna portoghese al largo della costa africana. Ha attraversato il mondo ed è passato da un continente all'altro nel bel mezzo di una frase. E in questo *Otello* avviene in continuazione. Una sala toscana e un bastione marocchino sono due parti di quello che, nel film, è un unico salone. Rodrigo picchia Cassio a Mazagan e riceve la risposta a Orvieto, a 1500 chilometri di distanza». È un "come eravamo" molto tenero e delicato, nascosto com'è dietro a questo volersi far dire in continuazione «ma guarda quant'era bravo...». E il "gran maestro" (che è bravo, bravissimo) ha aperto un altro varco emotivo nello spettatore, lo sfrutta subito e ci mette le chiacchiere del dopopranzo, in cucina, sulla gelosia - «il sentimento più detestabile» - degli altri due grandi vecchi shakespeariani, i suoi amici del Gate Theatre di Dublino Hilton Edwards e Michael McLiammóir (quest'ultimo scomparso prima dell'uscita di *Filming Othello*). Welles è stranamente tenero nel riprendere questa sequenza: «...la voce graffiante e scettica - rileva Detassis - insospettabilmente si ammorbidisce sino a sfiorare l'emozione nell'incontro con i due, ormai vecchi, interpreti dell'*Otello* (McLiammóir era Jago e Edwards Brabanzio - n.d.a.), seduti ad un tavolo, con un Welles quasi sempre fuori campo, i volti incartapecoriti dall'abuso di ceroni, l'aria polverosamente nobile da attore shakespeariano». (Tra l'altro, nel '52, McLiammóir scrisse un libro, *Put the Money in thy Purse. The filming of Orson Welles "Othello"*).

Poi è di nuovo la moviola, con Welles che improvvisamente si stira e si "risveglia" dal sogno/ricordo emotivo. L'ultima zampata non può non essere sua: «Vi lascio con una confessione. Non tutto è stato così facile come avrei potuto sperare. Troppi sono i rimpianti, troppe le cose che avrei voluto poter rifare. Se, invece di un ricordo, si fosse trattato di un progetto per il futuro, parlare dell'*Otello* sarebbe stato una vera soddisfazione. Promettere dà un piacere maggiore di quello di spiegare. Di tutto cuore, preferirei non guardare indietro all'*Otello*, ma doverlo ancora realizzare. Sarebbe un *Otello* formidabile».

Welles innocente o Welles colpevole, quindi? Non importa, perché - come ha già risposto ne *La signora di Shanghai* - «innocente o colpevole non significa niente. L'importante è saper invecchiare bene!».

La vecchiaia di Welles, però, non è particolarmente radiosa, sia sul piano fisico che su quello professionale. Se, da un lato, è arrivato al ragguardevole peso di 140

chili e si trascina dietro il diabete e tutta una serie di disturbi cardiaci, dall'altro lato - quello del lavoro, che gli interessa di più -, continua a rimanere senza far niente al di fuori di qualche pubblicità e di qualche "apparizione speciale", a grande richiesta e con relativo compenso. Sì, certo, i progetti sono tanti, come sempre in lui, e spesso si riaffacciano al passato, a cose che non è riuscito mai a concretare per un motivo o per l'altro: da *The Craddle Will Rock*, remake cinematografico del suo contestatissimo musical del 1937, all'amato *King Lear* - che avrebbe dovuto rappresentarne la "summa" shakespeariana definitiva -, a *The Dreamers*, da un racconto di Karen Blixen, autrice a lui sempre carissima. Forse è anche un po' avvilito per questo suo isolamento (che l'ha, tra l'altro e inutilmente, riportato a risiedere sull'Hollywood Boulevard). Si trova in buona compagnia fra i "dimenticati" della storia del cinema: come Von Stroheim, come Buster Keaton, come Carl Theodor Dreyer, tre grandi maestri negletti alla fine della loro carriera, tre grandi artisti "maledetti e nomadi" quanto lui. Ma Welles, e non potrebbe essere altrimenti, preferisce ironizzarci sopra, rispondendo alla sua maniera e riaffermando ancora una volta la dimensione regale del suo personaggio: «È naturale che io sia andato sempre peggiorando nella mia carriera: sono partito dalla cima, e non potevo far altro che scendere»...

La dura realtà, però, è che, al momento di "stringere", tutti i produttori si defilano. Con il principe Alessandro Tasca di Cutò, suo amico e quarantennale compagno di lavori e stravizi, prepara uno show di magia, «da vendere poi alla televisione e a un produttore di videocassette», come ha sottolineato lo stesso Tasca in un'intervista. Il "genio" comunque non si ferma: incontra gente, teorizza, scrive, prepara riduzioni e sceneggiature. Anche quando la morte lo coglie improvvisamente ("per cause naturali", registra piatto e banale il rapporto del medico legale) alla macchina da scrivere (mentre prepara la scaletta del suo intervento al Merv Griffin Show), il mattino successivo a una sera passata al suo ristorante preferito, il "Ma Maison". È il 10 ottobre 1985: il "genio" si fa incredibilmente umano e il suo mito aumenta ancora. È come l'ultima, ulteriore magia, l'ennesimo sberleffo da parte di un uomo che non ha mai temuto di morire. Come quando, più volte, ha sostenuto che «è proprio la morte a rendere bella e brillante la vita. Senza la morte, il mondo sarebbe ridicolo...». Sì, proprio magia da parte sua o incommensurabile idiozia da parte del resto del mondo: perché basta la sua

scomparsa a far fiorire una serie incredibile di biografie (tre, ad esempio, solo in America) e omaggi ai più svariati festival del cinema, a resuscitare e talvolta "immaginare" materiali, opere e frammenti firmati da lui, troppo frettolosamente dati per dispersi: da *Nem tudo é verdade* (Non tutto è verità), per esempio, un film omaggio del capostipite - a suo tempo - dell'*udigrude* brasiliano, Rogerio Sganzerla, presentato a Salsomaggiore '86, al documentario (di Welles, stavolta) del '58 su Gina Lollobrigida. Così come - pare - la riscoperta di *It's All True*, dato per finito in mare e oggi riapparso da un deposito della Paramount. Per non parlare, poi, di un brevissimo spezzone di un *Mercante di Venezia* mai completato, inserito in *Jaded*, il primo film diretto da Oja Kodar, esecutrice testamentaria e dolce, assidua compagna degli ultimi vent'anni di Welles; o, ancora, del mitico *Don Quixote*, ricostruito dallo spagnolo Jesús Franco in una sintesi (che a Welles probabilmente non piacerebbe), di un'ora e tre quarti.

Occasioni perdute, da un lato, e gloria postuma, dall'altro: proprio come si addice a "un genio".

Sembra di vederlo, avvolto nel suo grande mantello nero, con la barba bianca e la mole imponente da mago fuori del tempo. Che ci spiega, ancora una volta, con lo sguardo magnetico e la voce profonda, di fronte al suo *Otello* appena restaurato e appena "riscoperto": «Ci sono infiniti Otelli nell'*Otello* di Shakespeare, e nessuno di noi potrà mai presumere di inscenarli tutti». Tutto chiaro, no? Il resto è silenzio.

# CRONOLOGIA

- 1915 6 maggio: George Orson Welles nasce a Kenosha, Wisconsin, da Beatrice Ives Welles e da Richard Head Welles.
- 1918 “Debutta” in scena nel *Sansone e Dalila* e nella *Madama Butterfly*.
- 1924 10 maggio: morte della madre, a quarantatre anni.
- 1926 Entra alla Todd School a Woodstock: prime precoci esperienze teatrali (come regista, adattatore e attore).
- 1929 Scrive di teatro per l’“Highland Park News” e viaggia con due amici, in Inghilterra, Germania, Francia e Italia.
- 1930 28 dicembre: morte del padre, a cinquantotto anni.
- 1931 Maurice Bernstein diventa tutore di Welles, che, in agosto, lascia gli Usa per l’isola di Aran e per l’Irlanda, dove resta per qualche tempo lavorando al Gate Theatre di Dublino.
- 1933 Inghilterra: senza permesso di lavoro, torna in Usa. Qui dirige *La dodicesima notte* di Shakespeare, poi viaggia in Marocco e Spagna. Al ritorno, collabora con Katharine Cornell.
- 1934 Volumi shakespeariani firmati con Roger Hill per la Todd Press di Woodstock. Poi, il “Summer Festival of Drama” con gli amici irlandesi, e il matrimonio con Virginia Nicolson (14 novembre). Primo cortometraggio: *The Hearts of Age*.
- 1935 Lavoro nero “di qualità” alla radio. *The March of Time*.

- 1936 14 aprile: il *Macbeth* voo-doo.
- 1937 Il *Giulio Cesare* in chiave democratica.
- 1938 Mediometraggio: *Too Much Johnson*. 27 marzo: nascita della prima figlia, Cristopher. Poi: *The Mercury Theatre On the Air*, sulla Cbs. 30 ottobre: *La guerra dei mondi*.
- 1939 Hollywood: scene di prova di *Heart of Darkness*.
- 1941 *Citizen Kane* e *Orson Welles Show* (Cbs).
- 1942 *L'orgoglio degli Amberson*. Ma anche *It's All True*.
- 1943 Esce *Journey into Fear*. *The Mercury Wonder Show*. 7 settembre: matrimonio con Rita Hayworth.
- 1944 *Orson Welles Almanac* (Cbs). 17 dicembre: nasce la seconda figlia, Rebecca.
- 1946 *Around The World in 80 Days*: crollo economico-finanziario. *The Stranger*.
- 1947 11 aprile: *Monsieur Verdoux*, di Charlie Chaplin, "basato su un'idea di Orson Welles". 11 novembre: dopo la fine delle riprese di *Macbeth* (17 luglio), Welles e Rita Hayworth divorziano.
- 1948 30 maggio: *The Lady from Shanghai*. Inizio delle riprese di *Otello*, a Venezia. Ottobre: *Macbeth*.
- 1949 Aprile: *The Third Man*. 19 giugno: riprese dell'*Otello* a Mogador.
- 1950 *Le Miracle de Sainte Anne*, cortometraggio.
- 1951 Marzo: *The Adventures of Harry Lime* alla radio inglese (Lang/Worth Syndication).

- 1952 *Put the Money in thy Purse*, con prefazione di Orson Welles. E *Otello* a Cannes.
- 1955 *Mr. Arkadin* e la serie londinese (Bbc-Tv) *Orson Welles' Sketch Book*. 8 maggio: Westminster, Welles sposa Paola Mori. 13 novembre, New York: nasce la terza figlia, Beatrice Judith.
- 1956 *King Lear*, New York City Center Theatre Company. 30 giugno: *Moby Dick*, di John Huston.
- 1957 Febbraio: *Badge of Evil* (poi *Touch of Evil*): prime riprese. Agosto: il *Quixote* in Messico.
- 1958 *Touch of Evil*. Cui segue *The Long, Hot Summer*.
- 1960 *Chimes at Midnight*, adattato per il teatro.
- 1962 *The Trial*. Durante le riprese a Zagabria, Welles incontra Olga Palinkas, che successivamente diventa la sua compagna e (come Oja Kodar) la sua più assidua collaboratrice.
- 1963 *La ricotta*, in *Rogopag*.
- 1964 *Lord Jim* (mai realizzato) e *Nella terra di Don Chisciotte*. Prime riprese di *Chimes at Midnight*, che uscirà nel '66.
- 1967 Prime riprese di *The Deep*, e *Casino Royal*.
- 1968 *Histoire immortelle*, un *Edipo* come Tiresia e il *Dean Martin Show* (Nbc-Tv).
- 1969 È Tito in *Bitka na Neretvi*.

- 1970 *The Deep* (o *Dead Reckoning*), mai ultimato.
- 1972 *The Other Side of the Wind*, mai ultimato.
- 1975 *F for Fake/Verités et mensonges*.
- 1978 Molta televisione, poi uno "screenplay" da Isak Dinesen: prima chiamato *Da capo*, poi *The Dreamers*. E *Filming "Othello"*.
- 1980 *The Orson Welles Story* (Arena, Bbc-Tv).
- 1985 Il progetto di *King Lear* fallisce. Il 10 ottobre, Welles muore per un attacco di cuore. Chiede (anzi, "ordina") di essere cremato in una remota fattoria della Spagna, a tre ore di pullman da Siviglia: dove lui stesso ha vissuto per un po', diciottenne, e «dove forse ancora vive Don Chisciotte».

# FILMOGRAFIA, INTERPRETAZIONI, SCRITTI

*Welles regista*

1934 THE HEARTS OF AGE (t.l. *I cuori dell'età*)

*Regia:* Orson Welles e William Vance; *Interpreti:* Orson Welles, Virginia Nicolson, William Vance; *Produzione:* William Vance; 16 mm., muto; *Durata:* 4'.

Girato a Woodstock, Illinois.

1938 TOO MUCH JOHNSON (t.l. *Troppo Johnson*)

*Regia:* Orson Welles; *Sceneggiatura:* Orson Welles (da una commedia di William Gillette); *Fotografia:* (16 mm): Paul Dunbar; *Interpreti:* Joseph Cotten (Johnson), Virginia Nicolson, Edgar Barrier, Arlene Francis, Ruth Ford, Mary Wickers, Eustace Wyatt, Guy Kingsley, George Duthie, John Berry, Herbert Drake, Marc Blitzstein, Howard Smith; *Produzione:* Orson Welles e John Houseman per la Mercury Productions; *Durata:* circa 40'. Girato a New York per una rappresentazione del Mercury Theatre di *Too Much Johnson*, il film non è stato mai presentato pubblicamente. L'unica copia esistente è andata distrutta nell'incendio del 1970 della villa di Welles a Madrid.

1939 Gira un film da inserire nel vaudeville *The Green Goddess* e gira qualche scena di prova a Hollywood di HEART OF DARKNESS (t.l.: *Cuore di tenebra*).

1941 CITIZEN KANE (QUARTO POTERE)

*Regia:* Orson Welles; *Sceneggiatura:* Herman J. Mankiewicz, Orson Welles, con la collaborazione di John Houseman e Joseph Cotten; *Fotografia:* Gregg Toland; *Musiche:* (scritte e dirette da) Bernard Herrmann;

*Montaggio:* Mark Robson, Robert Wise; *Interpreti:* Orson Welles (Charles Foster Kane), Joseph Cotten (Jedediah Leland e anche reporter del cinegiornale), Everett Sloane (Bernstein), Dorothy Comingore (Susan Alexander Kane), Ray Collins (James W. Gettys), William Alland (Jerry Thompson e anche voce del cinegiornale) Agnes Moorehead (Mary Kane), Ruth Warrick (Emily Norton Kane), George Coulouris (Walter Parks Thatcher), Erskine Sanford (Herbert Carter e anche reporter del cinegiornale), Harry Shannon (Jim Kane), Philip Van Zandt (Rawlston), Paul Stewart (Raymond, il maggiordomo), Fortunio Bonanova (Matisti), Georgia Backus (miss Anderson, conservatrice della Biblioteca Thatcher), Buddy Swan (Charles Foster Kane a 8 anni), Gus Schilling (capocameriere), Charles Bennett (attore); *Produzione:* Orson Welles per la Mercury Productions; *Produttore Esecutivo:* George J. Schaefer; *Durata:* 119'. Girato negli studi RKO, a Hollywood, dal 29 giugno al 23 ottobre 1940. Prima proiezione il 1° maggio 1941 al Palace Theatre di New York (anteprime per la stampa il 9 aprile 1941 a New York e a Los Angeles).

## 1942 THE MAGNIFICENT AMBERSONS (L'ORGOGGIO DEGLI AMBERSON)

*Regia:* Orson Welles (alcune scene aggiunte sono state firmate da Freddie Fleck e Robert Wise); *Sceneggiatura:* Orson Welles (dal romanzo omonimo di Booth Tarkington); *Fotografia:* Stanley Cortez; *Musiche:* Bernard Herrmann; *Montaggio:* Robert Wise, Mark Robson e Jack Moss; *Narratore:* Orson Welles; *Interpreti:* Tim Holt (George Amberson Minafer), Joseph Cotten (Eugene Morgan) Dolores Costello (Isabel Amberson Minafer), Agnes Moorehead (Fanny Minafer), Anne Baxter (Lucy Morgan), Ray Collins (Jack Amberson), Richard Bennett (il maggiore Amberson), Don Dillaway (Wilbur Minafer), Erskine Sanford (Roger Bronson), Gus Schilling (impiegato dell'emporio); *Produzione:* Orson Welles per la Mercury Productions; *Produttore Esecutivo:* George J. Schaefer; *Durata:* 88' (in origine 131').

Girato negli studi RKO a Hollywood dal 28 ottobre 1941 al 22 gennaio 1942. Prima proiezione il 13 agosto 1942 negli Usa.

- 1942 IT'S ALL TRUE (t.l. *È tutto vero*)  
*Regia*: Orson Welles (e Norman Foster, coregista per l'episodio di *Bonito*);  
*Sceneggiatura*: Orson Welles, Norman Foster e John Fante; *Fotografia*: W. Howard Greene; *Colore* (episodio del *Carnevale*): technicolor; *Montaggio*: Joe Noriega; *Interpreti*: José Olimpio Meira detto Jacaré, Tata, Mané, Jeronymo, Sebastião Prata detto Grande Otelo, Domingo Soler, Jesús Vasquez; *Produzione*: Orson Welles per la Mercury Productions, per l'Ufficio Coordinamento degli Affari Interamericani e la RKO Radio; *Produttori Esecutivi*: Nelson Rockefeller, George J. Schaefer.  
 Girato in esterni in Messico e in Brasile (Nordeste e Rio de Janeiro) dal gennaio all'agosto 1942. *Mai montato e mai presentato in pubblico.*
- 1943 JOURNEY INTO FEAR (TERRORE SUL MARE NERO o VIAGGIO NEL PAESE DELLA PAURA)  
*Regia*: Norman Foster (e Orson Welles, non accreditato); *Sceneggiatura*: Joseph Cotten e Orson Welles, da un romanzo di Eric Ambler; *Fotografia*: Karl Stuss; *Musiche*: Roy Webb; *Montaggio*: Mark Robson; *Interpreti*: Joseph Cotten (Howard Graham), Dolores Del Rio (Josette Martel), Orson Welles (colonnello Haki), Ruth Warrick (Stephanie Graham), Agnes Moorehead (Mrs. Mathews), Everett Sloane (Kopeikin), Jack Moss (Banat), Edagr Barrier (Kuvetli), Richard Bennet (Capitano della nave); *Produzione*: Orson Welles per la Mercury Productions; *Produttore Esecutivo*: George J. Schaefer; *Durata*: 82' (negli USA 71').  
 Girato negli studi RKO a Hollywood nel 1942-1943. Prima proiezione il 12 febbraio 1943 negli USA.
- 1946 THE STRANGER (LO STRANIERO)  
*Regia*: Orson Welles; *Soggetto*: Victor Trivas e Decla Dunning; *Sceneggiatura*: Anthony Veiller (e John Huston e Orson Welles, non accreditati); *Fotografia*: Russell Metty; *Musiche*: Bronislaw Kaper; *Montaggio*: Ernest Nims; *Interpreti*: Orson Welles (Franz Kindler alias il prof. Charles Rankin), Loretta Young (Mary Longstreet), Edward G. Robinson (Ispettore Wilson), Philip Merivale (Giudice Longstreet), Richard Long (Noah

Longstreet), Byron Keith (Dr. Lawrence), Billy House (signor Potter), Martha Wentworth (Sarah), Konstantin Shayne (Konrad Meinike); *Produzione*. S. P. Eagle (Sam Spiegel) per la International Pictures; *Durata*. 95' (in origine 115'; in Usa esiste una copia che dura 85').

Girato a Hollywood nel 1945. Prima proiezione il 25 maggio 1946 negli Usa.

Welles, in quest'anno, gira anche alcune sequenze da inserire nel musical teatrale *Around the World*.

**THE LADY FROM SHANGHAI (LA SIGNORA DI SHANGHAI)**  
*Regia*. Orson Welles; *Sceneggiatura*. Orson Welles (libero adattamento dal romanzo *If I Die Before I Wake* di Sherwood King, pubblicato in Italia col titolo *L'altalena della morte*, Milano, 30.7.1972, Il Giallo Mondadori n. 1226); *Fotografia*. Charles Lawton jr.; *Musiche*. Heinz Roemheld; *Canzone* "Please Don't Kiss Me" cantata da Allan Roberts e Doris Fischer; *Montaggio*. Viola Lawrence; *Interpreti*. Orson Welles (Michael O'Hara), Rita Hayworth (Elsa Bannister), Everett Sloane (Arthur Bannister), Glenn Anders (George Grisby), Ted de Corsia (Sidney Broom), Gus Schilling (Goldie), Louis Merrill (Jake), Erskine Sanford (il giudice), Richard A. Wilson (assistente del procuratore distrettuale), e attori del Mandarin Theatre di San Francisco; *Produzione*. Columbia; *Produttore Esecutivo*. Harry Cohn; *Durata*. 86'.

Girato negli studi della Columbia a Hollywood e, in esterni, ad Acapulco e a San Francisco, nella zona del porto di Sausalito e nel "Mandarin Theatre" di Chinatown. Prima proiezione il 7 marzo 1948 a Londra.

## 1948 MACBETH

*Regia*. Orson Welles; *Sceneggiatura*. Orson Welles, adattamento dall'omonima tragedia di William Shakespeare; *Fotografia*. John L. Russell (II unità, William Bradford); *Costumi*. Orson Welles, Fred Ritter, Adele Palmer; *Musiche*. Jacques Ibert; *Montaggio*. Louis Lindsay; *Interpreti*. Orson Welles (Macbeth), Jeanette Nolan (Lady Macbeth), Dan O'Herlihy (Macduff),

Edgar Barrier (Banquo), Roddy McDowall (Malcolm), Erskine Sanford (Duncan), Alan Napier (un monaco), John Dierkes (Ross), Keene Curtis (Lennox), Peggy Webber (Lady MacDuff e la voce di una strega), Christopher Welles (il figlio di Macduff), William Alland (sicario), Gus Schilling (guardiano), Jerry Farber (Fleance); *Produzione*: Orson Welles per la Mercury Productions per Republic Pictures; *Produttore Esecutivo*: Charles K. Feldman; *Durata*: 107' (poi ridotti da Welles a 86').

Girato negli studi Republic a Hollywood in 23 giorni (dopo quattro mesi di prove) durante l'estate 1947. Prima proiezione il 1° ottobre 1948 in Usa.

1950 Welles gira un cortometraggio, *Le miracle de Sainte Anne* (t.l. *Il miracolo di Sant'Anna*), da inserire nella pièce *The Unthinking Lobster*.

## 1952 OTHELLO

*Regia*: Orson Welles; *Sceneggiatura*: Orson Welles, dall'omonima tragedia di William Shakespeare; *Fotografia*: Anchise Brizzi, G. R. Aldo, George Fanto, Oberdan Troiani, Alberto Fusi; *Musiche*: Francesco Lavagnino, Alberto Barberis; *Montaggio*: Jean Sacha, John Shepridge, Renzo Lucidi, William Morton; *Narratore*: Orson Welles; *Interpreti*: Orson Welles (Othello), Michael McLiammóir (Jago), Suzanne Cloutier (Desdemona), Robert Coote (Rodrigo), Michael Lawrence (Cassio), Hilton Edwards (Brabanzio), Fay Compton (Emilia), Joseph Cotten (Senatore), Joan Fontaine (paggio); *Produzione*: Orson Welles per la Mercury Productions; *Durata*: 91'. Lea Padovani e Betsy Blair hanno girato qualche scena come Desdemona. Girato negli studi Scalera a Roma e, in esterni, in Marocco (Mogador, Safi e Mazagan) e in Italia (Venezia, Tuscania, Roma, Viterbo, Perugia, Torcello) dal 1949 al 1952. Prima proiezione al Festival di Cannes, 10 maggio 1952 (Grand prix-ex-aequo con *Due soldi di speranza* di Renato Castellani).

## 1955 MR. ARKADIN (RAPPORTO CONFIDENZIALE)

*Regia*: Orson Welles; *Sceneggiatura*: Orson Welles, dal suo romanzo *Monsieur Arkadin* (pubblicato in Italia da Garzanti, col titolo *Il signor*

*Arkadin*, nel '56 e ristampato nel '78); *Fotografia*: Jean Bourgoïn; *Costumi*: Orson Welles; *Musiche*: Paul Misraki; *Montaggio*: Renzo Lucidi; *Art Director*: Orson Welles; *Narratore*: Orson Welles; *Interpreti*: Orson Welles: (Gregory Arkadin), Paola Mori (Raina Arkadin), Robert Arden (Guy Van Stratten), Akim Tamiroff (Jacob Zouk), Michel Redgrave (Bugomil Trebitsch), Patricia Medina (Mily), Misha Auer (il professore), Katina Paxinou (Sophie), Jack Watling (Marchese di Rutleigh), Grégoire Aslan (Bracco), Peter Van Eyck (Thaddeus), Suzanne Flon (baronessa Nagel) (nella versione spagnola i ruoli, rispettivamente, di Sophie e della baronessa Nagel sono interpretati da Irene Lopez de Heredia e Amparo Rivellas); *Produzione*: Cervantes Film Organisation, Sevilla Studios (Spagna)/ Film Organisation (Francia), Mercury Productions; *Produttore Esecutivo*: Louis Jolivet; *Durata*: 100'.

Girato in Francia, Spagna, Germania e Italia in otto mesi nel 1954. Prima proiezione l'11 agosto 1955 in Inghilterra.

#### DON QUIXOTE (t.l. *Don Chisciotte*)

*Regia*: Orson Welles; *Aiuto Regista*: Paola Mori; *Sceneggiatura*: Orson Welles dall'omonimo romanzo di Miguel de Cervantes; *Fotografia*: Jack Draper; *Cameraman*: Orson Welles; *Narratore*: Orson Welles; *Interpreti*: Francisco Regueira (Don Quixote), Akim Tamiroff (Sancho Panza), Patty McCormack (Una ragazza/Dulcinea), Orson Welles (se stesso); *Produzione*: Oscar Dancigers e Orson Welles; *Durata*: circa 90'.

Girato in Messico (Puebla, Tepoztlán, Texcoco, Rio Frio, Città del Messico) Spagna (Pamplona, Siviglia), Italia (Roma, Manziana, Civitavecchia) e a Parigi. Incompleto.

#### 1958 THE TOUCH OF EVIL (L'INFERNALE QUINLAN)

*Regia*: Orson Welles (le scene aggiunte tra Charlton Heston e Janet Leigh sono state dirette da Harry Keller); *Sceneggiatura*: Orson Welles, libero adattamento dal romanzo *Badge of Evil* di Whit Masterson, pubblicato in Italia col titolo *Contro tutti* (Milano, 1957, Il Giallo Mondadori n.417); *Fotografia*: Russel Mertry; *Musiche*: Henry Mancini; *Montaggio*: Virgil W.

Vogel, Aaron Stell; *Interpreti*: Orson Welles (Hank Quinlan), Charlton Heston (Ramon Miguel "Mike" Vargas), Janet Leigh (Susan Vargas), Joseph Calleia (Pete Menzies), Akim Tamiroff (Zio Joe Grande), Valentin de Vargas (Pancho), Ray Collins (aiuto procuratore legale), Marlene Dietrich (Tanya), Victor Millan (Manolo Sanchez), Joseph Cotten (detective), Zsa-Zsa Gabor (comproprietaria del locale degli strip); *Produzione*: Albert Zugsmith per la Universal; *Durata*: 93'.

Girato negli studi Universal a Hollywood e, in esterni, a Venice, California, durante l'inverno 1957-1958. Prima Proiezione negli Usa nel febbraio 1958.

## 1962 THE TRIAL (IL PROCESSO)

*Regia*: Orson Welles; *Sceneggiatura*: Orson Welles (dal romanzo *Il processo* di Franz Kafka); *Fotografia*: Edmond Richard; *Musiche*: Jean Ledrut e l'"Adagio in Sol minore per organo e archi" di Tomaso Albinoni; *Montaggio*: Yvonne Martin, Denise Blaby, Fritz Mueller; *Animazione del prologo*: Alexandre Alexeieff e Claire Parker; *Narratore*: Orson Welles; *Interpreti*: Anthony Perkins (Joseph K.), Orson Welles (Hastler), Jeanne Moreau (Signorina Burstner), Romy Schneider (Leni), Elsa Martinelli (Hilda), Suzanne Flon (Signorina Pittl), Madeleine Robinson (Signora Grubach), Akim Tamiroff (Block), Arnoldo Foà (Ispettore), Fernand Ledoux (cancelliere del tribunale), Michel Lonsdale (prete), Katina Paxinou; *Produzione*: Alexander Salkind, Michel Salkind per Paris Europa Productions (Parigi)/FI-C-IT (Roma)/Hisa Films (Monaco di Baviera); *Durata*: 120'. Filmato negli studi di Boulogne, nella Gare d'Orsay a Parigi e a Zagabria dal 26 marzo al 2 giugno 1962. Prima proiezione il 21 dicembre 1962 a Parigi.

## 1966 CAMPANADAS DE MEDIANOCHE/CHIMES AT MIDNIGHT (FALSTAFF)

*Regia*: Orson Welles (II unità: Jesús Franco); *Sceneggiatura*: Orson Welles, adattamento dalle tragedie *Riccardo II*, *Enrico IV* (parti I e II), *Enrico V*, *Le allegre comari di Windsor* di William Shakespeare e (per il commento) *The*

*Cronicles of England* di Raphael Holinshed; *Fotografia*: Edmond Richard; *Costumi*: Orson Welles; *Musiche*: Francesco Lavagnino; *Montaggio*: Fritz Mueller; *Narratore*: Ralph Richardson; *Interpreti*: Orson Welles (Sir John Falstaff), Keith Baxter (principe Hal, poi Enrico V), John Gielgud (Re Enrico IV), Jeanne Moreau (Doll Tearsheet), Margaret Rutherford (signora Quickly), Norman Rodway (Henry Percy detto Hotspur), Marina Vlady (Kate Percy), Alan Webb (mastro Shallow), Walter Chiari (Silenzio), Fernando Rey (Worcester), Beatrice Welles (paggio di Falstaff); *Produzione*: Emiliano Piedra e Angel Escolano per la Internacional Film Española (Madrid) e l'Alpine (Basilea); *Durata*: 119'.

Girato a Barcellona, Madrid e in altri luoghi della Spagna dall'inverno 1964 alla primavera 1965. Prima proiezione al Festival di Cannes l'8 maggio 1966.

#### 1968 HISTOIRE IMMORTELLE (STORIA IMMORTALE)

*Regia*: Orson Welles; *Sceneggiatura*: Orson Welles, dalla novella di Isak Dinesen (Karen Blixen) pubblicata in Italia col titolo *La storia immortale* nel volume *Capricci del destino* (Feltrinelli "I narratori", Milano 1966); *Fotografia* (Eastmancolor): Willy Kurant; *Musiche*: brani per pianoforte di Erik Satie, suonati da Aldo Ciccolini e Jean-Joel Barbier; *Montaggio*: Yolande Maurette, Marcelle Pluet, Francoise Garnault, Claude Farny; *Narratore*: Orson Welles; *Interpreti*: Orson Welles (Mr. Clay), Jeanne Moreau (Virginie Ducrot), Roger Coggio (Elishama Levinsky), Norman Ashley (Paul), Fernando Rey (Mercante); *Produzione*: Micheline Rozan per ORTF e Albina Films; *Durata*: 58'.

Girato a Parigi e a Madrid dal settembre al novembre 1966. Prima proiezione simultaneamente alla televisione e al cinema, a Parigi, il 24 maggio 1968.

#### 1970 THE DEEP (o DEAD RECKONING) (t.l. *L'Oceano, o Conto Morto*)

*Regia*: Orson Welles; *Sceneggiatura*: Orson Welles, dal romanzo *Dead Calm* di Charles Williams, pubblicato in Italia col titolo *Donna da morire*, 1964 e poi ristampato col titolo *Punto morto* da Longanesi e C., Milano

1977; *Fotografia* (Eastmancolor): Willy Kurant; *Interpreti*: Orson Welles (Russ Bellew), Jeanne Moreau (Lilian Warriner), Laurence Harvey (Hughie Warriner), Olga Palinkas (Rae Ingram), Michael Bryant (John Ingram). Girato sulla costa dalmata e a Hvar, Jugoslavia, nelle estati 1967-1968 - 1969. Incompleto.

1972 THE OTHER SIDE OF THE WIND (t.l.: *L'altra faccia del vento*)  
*Regia*: Orson Welles; *Sceneggiatura*: Orson Welles; *Fotografia* (Eastmancolor): Gary Graver; *Interpreti*: John Huston (J. J. "Jake" Hannaford), Rich Littele (Otterlake), Oja Kodar (l'attrice), Norman Foster (Billy), Mercedes McCambridge (Maggie), Peter Bogdanovich (Higgan), Cameron Mitchell (Matt), Tonio Savard (barone), Edmund O'Brien (Pat), Susan Strasberg (Juliet), Cathy Luvas (Mavis), Joseph McBride (critico cinematografico), Lilly Palmer; *Produzione*: Eguiluz Films (Madrid)/Saci (Teheran)/Les films de l'Astrophore (Parigi).  
Le riprese furono iniziate il 23 agosto 1970 a Los Angeles. Incompleto.

1975 F FOR FAKE/VERITES ET MENSONGES (t.l. *F. come falso/Verità e menzogne*)  
*Regia*: Orson Welles; *Fotografia* (Eastmancolor 16 mm, gonfiato a 35 mm): Christian Odasso, Gary Graver; *Musiche*: Michel Legrand; *Montaggio*: Marie-Sophie Dubus, Dominique Engerer; *Interpreti*: Orson Welles, Oja Kodar, François Reichenbach, Joseph Cotten, Paul Stewart, Elmyr De Hory, Laurence Harvey, Clifford Irving, Richard A. Wilson, Sasa Devicic, Gary Graver, Christian Odasso, Andrés Vicente Gomez, Julio Palinkas, Françoise Windoff (ognuno interpreta se stesso); (N.B.: Orson Welles ha affermato che anche Peter Bogdanovich e William Alland hanno dato un'assistenza particolare al film); *Produzione*: Dominique Antoine, François Reichenbach e Richard Drewett (associato) per Saci (Teheran)/Les Films de l'Astrophore (Parigi)/Janus Film (Monaco di Baviera); *Durata*: 85'.  
Girato a Parigi, Ibiza, Toussaint, Las Vegas, Los Angeles e Hollywood nel 1972-1973. Prima proiezione il 13 marzo 1975 a Parigi.

- 1978 **FILMING OTHELLO** (t.l. *Girando "Otello"*)  
*Regia:* Orson Welles; *Fotografia* (colore): Gary Graver; *Musiche:* Francesco Lavagnino, Alberto Barberis; *Montaggio:* Marty Roth; *Produzione:* Klaus Hellwig, Jürgen Hellwig (Usa e RFT); *Durata:* 90'.

*Welles attore*

*Film*

Si indicano, film per film, i personaggi interpretati da Welles "come...". Per altri dati sui film diretti, oltrech  interpretati, da Welles, cfr. *Orson Welles regista*.

- 1934 **THE HEARTS OF AGE:** come "La Morte"; *Regia:* Orson Welles e William Vance.
- 1941 **CITIZEN KANE (QUARTO POTERE):** come Charles Foster Kane; *Regia:* Orson Welles.
- 1943 **JOURNEY INTO FEAR (TERRORE SUL MAR NERO o VIAGGIO NEL PAESE DELLA PAURA):** come Colonnello Haki; *Regia:* Norman Foster e Orson Welles.

**JANE EYRE (LA PORTA PROIBITA):** come Edward Rochester; 20th Century-Fox; *Regia:* Robert Stevenson; *Sceneggiatura:* Aldous Huxley, Stevenson, John Houseman, dal romanzo di Charlotte Bront ; *Interpreti:* Joan Fontaine, Margaret O'Brien, Peggy Ann Garner, John Sutton, Sara Allgood, Henry Daniell, Agnes Moorehead.

1944 FOLLOW THE BOYS (LA NAVE DELLA MORTE o PALOMA NERA): come Se stesso; Universal; *Regia*: Edward Sutherland; *Sceneggiatura*: Lou Breslow, Gertrude Purcell, *Interpreti*: George Raft, Vera Zorina, Marlene Dietrich, Sophie Tucker, W.C. Fields, The Andrew Sisters, Jeanette McDonald.

1945 TOMORROW IS FOREVER (CONTA SOLO L'AVVENIRE): come Erich Kessler/ John MacDonald; International Pictures Production; distribuito dalla RKO; *Regia*: Irving Pichel; *Sceneggiatura*: Lenore Coffee, dal romanzo di Gwen Britow; *Interpreti*: Claudette Colbert, George Brent, Lucille Watson, Richard Long, Natalie Wood, Sonny Howe, John Wengraf.

1946 THE STRANGER (LO STRANIERO): come Franz Kindler alias Professor Charles Rankin; *Regia*: Orson Welles.

THE LADY FROM SHANGHAI (LA SIGNORA DI SHANGHAI): come Michael O'Hara; *Regia*: Orson Welles.

1947 BLACK MAGIC (CAGLIOSTRO): come Cagliostro; United Artists; *Regia*: Gregory Ratoff; *Sceneggiatura*: Charles Bennett, Richard Schayer da un romanzo di Alexandre Dumas; *Interpreti*: Nancy Guild, Akim Tamiroff, Frank Latimore, Valentina Cortese, Margot Grahame, Stephen Bekassy, Berry Kroeger.

1948 MACBETH: come Macbeth; *Regia*: Orson Welles.

PRINCE OF FOXES (IL PRINCIPE DELLE VOLPI): come Cesare Borgia; 20th Century-Fox; *Regia*: Henry King; *Sceneggiatura*: Milton Krime, dal romanzo di Samuel Shellabarger; *Interpreti*: Tyrone Power, Wanda Hendrix, Marina Berti, Everett Sloane, Katina Paxinou, Felix Aylmer, Leslie Bradley.

- 1949 THE THIRD MAN (IL TERZO UOMO): come Harry Lime; London Film Production per la British Lion; *Regia*: Carol Reed; *Sceneggiatura*: Graham Greene; *Interpreti*: Joseph Cotten, Alida Valli, Trevor Howard, Bernard Lee, Paul Hoerbiger, Ernst Deutsch, Wilfrid Hyde-White.
- 1950 THE BLACK ROSE (LA ROSA NERA): come il generale Bayan; 20th Century-Fox; *Regia*: Henry Hathaway; *Sceneggiatura*: Talbot Jennings, dal romanzo di Thomas B. Costain; *Interpreti*: Tyrone Power, Cecile Aubry, Jack Hawkins, Michael Rennie, Finlay Currie, Herbert Lom, Mary Clare. Colore.
- 1952 OTHELLO: come Otello; *Regia*: Orson Welles.
- 1953 TRENT'S LAST CASE (RITORNA IL TERZO UOMO): come Sigsbee Manderson; British Lion; *Regia*: Herbert Wilcox; *Sceneggiatura*: Pamela Bower, dal romanzo *L'ultima inchiesta di Trent* di E. C. Bentley; *Interpreti*: Michael Wilding, Margaret Lockwood, John McCallum, Miles Malleon, Hugh McDermott, Jack McNaughton, Sam Kydd.
- SI VERSAILLES M'ETAIT CONTE' (VERSAILLES): come Benjamin Franklin; Sacha Guitry Production; *Regia*: Sacha Guitry; *Sceneggiatura*: S. Guitry; *Interpreti*: Claudette Colbert, Jean-Pierre Aumont, Edith Piaf, Gérard Philipe, Micheline Presle, Jean Marais.
- L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTU': come "La bestia"; Rosa Film; *Regia*: Stefano Vanzina; *Sceneggiatura*: Steno e Vitaliano Brancati dalla commedia di Luigi Pirandello; *Interpreti*: Totò, Viviane Romance, Clelia Matania. Colore.
- 1954 NAPOLEON (NAPOLEONE): come Hudson Lowe; Filmsonor CLM/FRancinex; *Regia*: Sacha Guitry; *Sceneggiatura*: S. Guitry; *Interpreti*:

Daniel Gélin, Raymond Pellegrin, Sacha Guitry, Michèle Morgan, Danielle Darrieux, Eric Von Stroheim, Maria Schell. Colore.

THREE CASES OF MURDER (t.l. *Tre casi di assassinio*, inedito in Italia) come Lord Mountdrago, nell'episodio diretto da George More O'Ferrall; British Lion; *Regia*: George More O'Ferrall, Wendy Toye, David Eady; *Sceneggiatura*: Ian Dalrymple, Donald Wilson, Sidney Carroll; *Interpreti*: Alan Badel, Helen Cherry, André Morel, Peter Burton, Arthur Wontner, John Humphrey, David Horne.

1955 MR. ARKADIN (RAPPORTO CONFIDENZIALE): come Arkadin; *Regia*: Orson Welles.

DON QUIXOTE, inedito: come se stesso e come narratore: *Regia*: Orson Welles.

TROUBLE IN THE GLEN (IL TIRANNO DI GLEN): come Samin Cejador y Mengues; Republic Pictures; *Regia*: Herbert Wilcox; *Sceneggiatura*: Frank Nugent, da un racconto di Maurice Walsh; *Interpreti*: Margaret Lockwood, Forrest Tucker, Victor McLaglen, John McCallum, Eddie Byrne, Archie Duncan, Ann Gudrun. Colore.

1956 MOBY DICK (MOBY DICK, LA BALENA BIANCA): come Padre Mapple; Warner Brothers. *Regia*: John Huston; *Sceneggiatura*: Ray Bradbury, J. Huston, dal romanzo di Herman J. Melville; *Interpreti*: Gregory Peck, Richard Basehart, Leo Genn, James Robertson Justice, Harry Andrews, Bernard Miles, Noel Purcell, Edric Connor. Colore.

1957 PAY THE DEVIL o THE MAN IN THE SHADOW (LA TRAGEDIA DEL RIO GRANDE): come Virgil Renschler; Universal; *Regia*: Jack Arnold; *Sceneggiatura*: Gene L. Coon; *Interpreti*: Jeff Chandler, Colleen Miller, Bel Alexander, Barbara Lawrence, John Larch, James Gleason, Royal Dano.

THE LONG HOT SUMMER (LA LUNGA ESTATE CALDA): come Will Verner; 20th Century-Fox; *Regia*: Martin Ritt; *Sceneggiatura*: Irving Ravetch, Harriet Frank Jr., dai racconti *Barn Burning*, *The Spotted Horses* e *The Hamlet* di William Faulkner; *Interpreti*: Paul Newman, Joanne Woodward, Anthony Franciosa, Lee Remick, Angela Lansbury, Richard Anderson. Colore.

1958 TOUCH OF EVIL (L'INFERNALE QUINLAN): come Hank Quinlan; *Regia*: Orson Welles.

THE ROOTS OF HEAVEN (LE RADICI DEL CIELO): come Cy Sedgwick; 20th Century-Fox; *Regia*: John Huston; *Sceneggiatura*: Roman Gary, Patrick Keigh-Fermor, dal romanzo di R. Gary; *Interpreti*: Errol Flynn, Juliéte Greco, Trevor Howard, Eddie Albert, Paul Lukas, Herbert Lom. Colore.

1959 COMPULSION (FRENESIA DEL DELITTO): come Jonathan Wilk; 20th Century-Fox; *Regia*: Richard Fleischer; *Sceneggiatura*: Richard Murphy, dal romanzo di Meyer Levin; *Interpreti*: Diane Varsi, Dean Stockwell, Bradford Dilman, E. G. Marshall, Martin Milner, Richard Anderson.

DAVID E GOLIA: come Saul; Ansa; *Regia*: Richard Pottier e Ferdinando Baldi; *Sceneggiatura*: Umberto Scarpelli, Gino Mangini, Ambrogio Molteni, Domenico Salvi; *Interpreti*: Ivo Payer, Edward Hilton, Massimo Serato, Eleonora Rossi Drago, Giulia Rubini, Pierre Cressoy, Furio Meniconi.

FERRY TO HONG KONG (PASSAGGIO A HONG KONG): come il capitano Hart; Rank Production; *Regia*: Lewis Gilbert; *Interpreti*: Curd Jurgens, Sylvia Simsa, Jeremy Spencer, Noel Purcell, Margaret Whithers, John Wallace, Roy Chiao. Colore.

1960 AUSTERLITZ (NAPOLEONE AD AUSTERLITZ): come Fulton; CFPI/Lyre/Galatea/Dubrava Films Production; *Regia:* Abel Gance; *Sceneggiatura:* Abel Gance; *Interpreti:* Rossano Brazzi, Claudia Cardinale, Martine Carol, Leslie Caron, Anna Maria Ferrero, Ettore Manni, Jean Marais, Jack Palance, Vittorio De Sica, Michel Simon.

CRACK IN THE MIRROR (DRAMMA NELLO SPECCHIO): come Hagolin e Lamorcière; Darryl F. Zanuck Production per la 20th Century-Fox; *Regia:* Richard Fleischer; *Sceneggiatura:* Mark Canfield, dal romanzo di Marcel Haedrich; *Interpreti:* Juliette Gréco; Bradford Dillman, Alexander Knox, Catherine Lacey, William Lucas, Maurice Teynac, Austin Willis.

I TARTARI (THE TARTARS): come Burundai; Lux Film; *Regia:* Richard Thorpe; *Sceneggiatura:* Domenico Salvi, Sabatino Ciuffini, Oreste Palella, Mario Frattini, Ambrogio Molteni, Julian de Kassel; *Interpreti:* Victor Mature, Liana Orfei, Arnaldo Foà, Luciano Marin, Bella Cortez, Furio Meniconi, Folco Lulli. Colore.

1961 LAFAYETTE (LAFAYETTE, UNA SPADA PER DUE BANDIERE): come Benjamin Franklin; Films Copernic/Cosmos Film; *Regia:* Jean Dréville; *Sceneggiatura:* Suzanne Arduini, Jacques Sigurd, Jean Bernard-Luc, Francois Poitier, Maurice Jacquin; *Interpreti:* Michel Leroyer, Howard St. John, Jack Hawkins, Vittorio De Sica, Rosanna Schiaffino, Edmund Purdom, Liselotte Pulver. Colore.

1962 LE PROCES (IL PROCESSO): come l'avvocato Hastler; *Regia:* Orson Welles.

THE V.I.P.S. (INTERNATIONAL HOTEL): come Max Buda; MGM; *Regia:* Anthony Asquith; *Sceneggiatura:* Terence Rattigan; *Interpreti:* Elizabeth Taylor, Richard Burton, Louis Jordan, Elsa Martinelli, Margaret Rutherford, Maggie Smith, Rod Taylor. Colore.

ROGOPAG o LAVIAMOCI IL CERVELLO: come "Il regista" nell'episodio *La ricotta*; Arco Film/Cineriz/Lyre Film; *Regia*: Pier Paolo Pasolini; *Sceneggiatura*: P.P. Pasolini; *Interpreti*: Mario Cipriani, Laura Betti, Edmonda Aldini, Ettore Garofalo.

1964 LA FABULEUSE AVENTURE DE MARCO POLO (LE MERAVIGLIOSE AVVENTURE DI MARCO POLO): come Ackermann; ITTAC/SNC/Prodi Cinematografica/Avala Films; *Regia*: Denys de la Patellière, Noel Howard; *Sceneggiatura*: Jacques Remy, J.P. Rappeneau, D. De la Patellière, Raoul Lévy, da un racconto di Patellière e Lévy; *Interpreti*: Horst Bucholz Grégoire Aslan, Robert Hossein, Elsa Martinelli, Akim Tamiroff, Omar Sharif, Anthony Quinn.

TREASURE ISLAND (L'ISOLA DEL TESORO), incompleto: come Long John Silver; *Regia*: Jesús Franco.

1965 IS PARIS BURNING? (PARIGI BRUCIA?): come Console Raoul Nordling; Paramount; *Regia*: René Clement; *Sceneggiatura*: Gore Vidal, Francis Ford Coppola, dal libro di Larry Collins e Dominique Lapierre; *Interpreti*: Gert Fröbe, Kirk Douglas, Anthony Perkins, Glenn Ford, Robert Mitchum, Leslie Caron.

1966 CAMPANADAS DE MEDIANOCHE (FALSTAFF): come Sir John Falstaff; *Regia*: Orson Welles.

A MAN FOR ALL SEASONS (UN UOMO PER TUTTE LE STAGIONI): come il cardinale Wolsey; Columbia; *Regia*: Fred Zinnemann; *Sceneggiatura*: Robert Bolt, dalla sua commedia omonima; *Interpreti*: Paul Scofield, Wendy Hiller, Robert Shaw, Leo McKern, John Hurt, Susannah York, Vanessa Redgrave. Colore.

THE SAILOR FROM GIBRALTAR (IL MARINAIO DEL "GIBILTERRA"): come Louis del Mozambico; Woodfall Production;

*Regia:* Tony Richardson; *Sceneggiatura:* Cristopher Isherwood, Don  
Magner, dal romanzo di Marguerite Duras; *Interpreti:* Jeanne Moreau, Ian  
Bannen, Vanessa Redgrave, Zia Mohyeddin, Hugh Griffith, Umberto  
Orsini, Erminio Spalla.

1967 CASINO ROYALE: come Le Chiffre, nell'episodio diretto da McGrath;  
Columbia; *Regia:* John Huston, Ken Hughes, Val Guest, Robert Parrish,  
Joe McGrath; *Sceneggiatura:* Wolf Mankowicz, John Law, Michel Sayers,  
dal romanzo di Ian Fleming; *Interpreti:* Peter Sellers, Ursula Andress,  
David Niven, Deborah Kerr, Joanna Pettet, Woody Allen, Charles Boyer.  
Colore.

I'LL NEVER FORGET WHAT'S HIS NAME (IL COMPLESSO DEL  
SESSO): come Jonathan Lute; Scimitar Films; *Regia:* Michael Winner;  
*Sceneggiatura:* Peter Draper; *Interpreti:* Oliver Reed, Carol White, Wendy  
Craig, Mariane Faithfull, Linn Ashley, Norman Rodway, Michael Hordern.  
Colore.

OEDIPUS THE KING (t.l. *Edipo re*), inedito in Italia: come Tiresia;  
Crossroad Production, distribuito dalla Universal; *Regia:* Philip Saville;  
*Sceneggiatura:* Michael Luke, P. Saville, dall' *Edipo re* di Sofocle; *Interpreti:*  
Christopher Plummer; Lilli Palmer, Richard Johnson, Cyril Cusack,  
Roger Livesey, Donald Sutherland, Frederik Ledebur. Colore.

1968 HISTOIRE IMMORTELLE (STORIA IMMORTALE): come Mr.  
Clay e anche Narratore; *Regia:* Orson Welles.

HOUSE OF CARDS (IL CASTELLO DI CARTE): come Charles  
Leschenhaut; Universal; *Regia:* John Guillermin; *Sceneggiatura:* James P.  
Bonner, dal romanzo di Stanley Ellin; *Interpreti:* George Peppard, Inger  
Stevens, Keith Mitchell, Maxine Audley, Patience Collier, Barnaby Shaw,  
Rosemary Dexter. Colore.

KAMPF UM ROM (LA CALATA DEI BARBARI): come l'imperatore Giustiniano; CCC/Studioul Cinematografic; *Regia*: Robert Siodmak; *Sceneggiatura*: Ladislav Fodor, dal libro di Felix Dahn; *Interpreti*: Laurence Harvey, Sylva Koscina, Honor Blackman, Robert Hoffmann, Harriet Andersson, Michael Dunn, Ingrid Brett.

L'ETOILE DU SUD/THE SOUTHERN STAR (LA STELLA DEL SUD): come Plankett; Euro France Film/Capitole Films/Columbia Films; *Regia*: Sidney Hayers; *Sceneggiatura*: David Pursall e Jack Verne; *Interpreti*: Ursula Andress, George Segal, Ian Hendry, Harry Andrews, Michel Constantin, George Geret, Jimmy Sekka. Colore.

1969 START THE REVOLUTION WITHOUT ME (FATE LA RIVOLUZIONE SENZA DI NOI): come narratore; Warner Brothers; *Regia*: Bud Yorkin; *Sceneggiatura*: Fred Freeman, Lawrence J. Cohen; *Interpreti*: Gene Wilder, Donald Sutherland, Hugh Griffith, Jack McGowan, Billie Whitelaw, Victor Spinetti, Ewa Aulin. Colore.

RITKA NA NERETVI (LA BATTAGLIA DELLA NERETVA): come il senatore Chetnik; Jadran Film/Bosna Film/Commonwealth Unicted/Eichberg Film/IFC International; *Regia*: Veljiko Bulajic; *Sceneggiatura*: Stevo Bulajic, Ratko Durovic, Ugo Pirro, V. Bulajic; *Interpreti*: Yul Brynner, Hardy Kruger, Sergej Bondarcuk, Sylva Koscina, Franco Nero, Curd Jurgens, Anthony Dawson, Milena Dravic. Colore.

TEPEPA: come colonello Cascorro; *Regia*: Giulio Petroni; *Sceneggiatura*: Ivan Della Mea; *Interpreti*: Tomas Milian, John Steiner, Luciano Casamonica.

UNA SU TREDICI: come Markau; COFCI/CEF; *Regia*: Nicolas Gessner; *Sceneggiatura*: Marc Beham, N. Gessner; *Interpreti*: Sharon Tate, Vittorio Gassmann, Vittorio De Sica, Mylène Demongeot, Terry Thomas, Tim Brooke Taylor. Colore.

THE KREMLIN LETTER (LETTERA DAL CREMLINO): Come Aleksej Breznev; 20th Century-Fox; *Regia*: John Huston; *Sceneggiatura*: J. Huston, Gladys Hill, dal romanzo *Lettera al Cremlino* di Noel Behn; *Interpreti*: Bibi Andersson, Richard Boone, Nigel Green, Dean Jagger, Lila Kedrova, Michael McLiammóir, Patrick O'Neal, Barbara Perkins, George Sanders, Max Von Sydow. Colore.

MIHAI VITEAZU, inedito in Italia, Romania; *Regia*: Sergiu Nicolaescu.

1970 CATCH-22 (COMMA 22); come il generale Dreedle; Filmways Production per la Paramount; *Regia*: Mike Nichols; *Sceneggiatura*: Buck Henry, dal romanzo di Joseph Heller; *Interpreti*: Alan Arkin, Martin Balsam, Richard Benjamin, Arthur Garfunkel, Jack Glifford, Buck Henry, Anthony Perkins. Colore.

WATERLOO: come Luigi XVIII; Dino De Laurentiis; *Regia*: Sergej Bondarcuk; *Sceneggiatura*: H. A. L. Craig, s. Bondarcuk, Vittorio Bonicelli; *Interpreti*: Rod Steiger, Christopher Plummer, Jack Hawkins, Virginia McKenna, Dan O'Herlihy, Rupert Davies, Michael Wilding. Colore.

DEAD RECKONING o THE DEEP, incompiuto: come Russ Bellew; *Regia*: Orson Welles.

UPON THIS ROCK (t.l. *Su questa roccia*), inedito: come Michelangelo; *Regia*: Harry Rasky.

1971 A SAFE PLACE (t.l. *Un posto sicuro*), inedito in Italia: come il mago; BBS Production, distribuito dalla Columbia; *Regia*: Henry Jaglom; *Sceneggiatura*: H. Jaglom; *Interpreti*: Tuesday Weld, Jack Nicholson, Philip Proctor, Gwen Welles. Colore.

LA DECADE PRODIGEUSE (DIECI INCREDIBILI GIORNI): come Theo Van Horn; Film La Boetie; *Regia*: Claude Chabrol;

*Sceneggiatura*: Paul Gegauff, Paul Gardner, Eugene Archer, da un romanzo di Ellery Queen; *Interpreti*: Marlène Jobert, Anthony Perkins, Michel Piccoli, Guido Alberti, Sylvana Blasi. Colore.

GET TO KNOW YOUR RABBIT, inedito in Italia: come Mr. Dalasandro; Warner Brothers; *Regia*: Brian De Palma; *Sceneggiatura*: Jordan Crittenden; *Interpreti*: Tom Smothers, John Astin, Suzanne Zenor, Samantha Jones, Allen Garfield, Katharine Ross, Hope Summers. Colore.

MALPERTUIS, inedito in Italia: come Cassavius; SOFLDOC/Artems Film/United Artists; *Regia*: Harry Kumel; *Sceneggiatura*: Jean Ferry, dal romanzo di Jean Ray; *Interpreti*: Susam Hampshire, Mathieu Carrière, Jean-Pierre Cassel, Sylvie Vartan, Michel Bouquet. Colore.

FUTURE SHOCK, inedito in Italia: come se stesso e anche come narratore; *Regia*: Alex Grasshoff.

NECROMANCY (IL POTERE DI SATANA): come Cato; Zenith International Pictures Production, distribuito dalla Cinerama; *Regia*: Bert J. Gordon; *Interpreti*: Pamela Franklin, Lee Purcell, Michael Intkean, Harvey Jason, Lisa James, Sue Bernard, Terry Quinn. Colore.

1973 TREASURE ISLAND (L'ISOLA DEL TESORO): come Long John Silver; National General Pictures; *Regia*: John Hough; *Sceneggiatura*: Wolf Mankowitz, O. W. Jeeves (Orson Welles), dal romanzo di Robert Louis Stevenson; *Interpreti*: Kim Burfield, Walter Slezak, Lionel Stander, Paul Muller, Maria Rohm, Angelo dal Pozzo, Michel Garland. Colore.

F FOR FAKE/VERITE ET MENSONGES (t.l. *F come falso /Verità e menzogne*): come se stesso e come narratore; *Regia*: Orson Welles.

1976 VOYAGE OF THE DAMNED (IL VIAGGIO DEI DANNATI): come Raoul Estedes; Associated General Films; *Regia*: Stuart Rosenberg; *Sceneggiatura*: Steve Shagan, David Butler, dal libro di Gordon Thomas e Max Morgan Witts; *Interpreti*: Faye Dunaway, Max Von Sydow, Oskar Werner, Malcolm McDowell, James Mason, Lee Grant, Katharine Ross. Colore.

1978 FILMING OTHELLO (t.l. *Girando "Otello"*): come se stesso; *Regia*: Orson Welles.

Welles è apparso anche nel documentario DESORDRE (1961, di Jacques Baratier) e ha interpretato se stesso e il narratore di RETURN TO GLENNASCAUL (1951, di Hilton Edwards) e CHALLENGE (1975, di Herbert Kline).

N.B. Come sempre, per Welles, tutto è certo e nulla è sicuro. Gli esempi sono tantissimi: nella vita e nell'opera. Ma anche nei biografi e critici più accreditati del Maestro di Kenosha. Ecco così, per esempio, il reperimento in Barbara Leaming (*Orson Welles, A Biography*) di titoli che non trovano riscontro presso altri, ma che comunque nel «mistero Welles» è doveroso citare: da THE LATE GREAT PLANET EARTH (1976), di Robert Amram, dove Welles avrebbe fatto il narratore, sino a THE MUPPET MOVIE, del 1979, in cui la sua partecipazione - indicata come Lord Lew - sarebbe da «special guest», ospite d'onore. Per non parlare poi di TAJNA NIKOLE TESLE, del 1980, firmato Krsto Papic, con Welles nel ruolo di J. P. Morgan; di BUTTERFLY, 1981, di Matt Cimber, con il Nostro come «giudice Rauch»; e un misteriosissimo WHERE IS PARSIFAL?, dell'83, di Henri Helman (come «Klingsor». E senza dimenticare i mai finiti NEVER TRUST AN HONEST THIEF, del 1979, di George McCowan, con Welles nel ruolo dello sceriffo Paysley, e IS IT YOU? del 1985. Il gioco continua...

*Narrazioni per lungometraggi*  
(oltre a quelli citati)

THE SWISS FAMILY ROBINSON (COME ROBINSON CRUSOE), 1940, di Edward Ludwig. THE MAGNIFICENT AMBERSONS (L'ORGOGGIO DEGLI AMBERSON), 1942, di Orson Welles. DUEL IN THE SUN (DUELLO AL SOLE), 1946, di King Vidor. THE VIKINGS (I VICHINGHI), 1958 di Richard Fleischer. KING OF KING (IL RE DEI RE), 1961, di Nicholas Ray. TO KILL A STRANGER, 1971, di Peter Collinson. BUGS BUNNY SUPERSTAR, 1975, di Larry Jackson.

*Narrazioni per documentari*

OUT OF DARKNESS, 1955, di Albert Wassermann. LES SEIGNEURS DE LA FORÊT, 1958, di Heinz Sielmann e Harry Briant. SOUTH SEAS ADVENTURE, 1958, di Carl Dudley e altri. HIGH JOURNEY, 1959, di Peter Baylis. DER GROSSE ATLANTIK, 1964, di Peter Baylis. THE FINEST HOURS, 1964, di Peter Baylis. A KING'S STORY, 1965, di Harry Boot. BARBED WATER, 1969, di Adrian J. Wensley- Walker. SENTINELS OF SILENCE, 1971, di Robert Amran. DIRECTED BY JOHN FORD, 1971, di Peter Bodganovich. THE CRUCIFIXION, 1972, di Robert Guenette. Welles registrò anche il commento di SPANISH EARTH (TERRA DI SPAGNA), di Joris Ivens (1937), ma nella versione definitiva fu sostituito da Ernest Hemingway.

Una breve intervista con Orson Welles, che risale al 1938, è riportata nel film-inchiesta di Philippe Mora (1975) BROTHER, CAN YOU SPARE A DIME? (t.l. *Fratello, puoi darmi un soldino?*).

*Teatro*

Scriva Joseph McBride nel suo *Orson Welles*. «Welles ha fatto la sua prima comparsa sul palcoscenico a tre anni, quando recitò il ruolo del figlio naturale di

Madama Butterfly all'Opera House di Ravinia, Illinois». Poi vennero diverse parti all'Opera House di Chicago e un "Peter Rabbit" in uno spettacolo al Marshall Field's, un grande magazzino di Chicago. Welles, comunque, aveva cominciato a mettere in scena *pièces* di teatro per la famiglia e gli amici fin dalla più tenera età (a nove anni, per esempio, una versione di *Re Lear*), da solo o con l'aiuto delle marionette regalategli da Bernstein. Nel 1925 va a studiare alla Washington Grade School di Madison, Wisconsin, e l'anno dopo alla Todd School a Woodstock, Illinois, dove, sotto la guida di Roger Hill, si "fa le ossa" nelle prime recite scolastiche (Shakespeare, Marlowe, Shaw).

### *Regie*

1931 THE LADY FROM THE SEA, di Henrik Ibsen (Gate Theatre di Dublino).

LE TRE SORELLE, di Anton Cechov (Gate Theatre di Dublino).

ALICE IN THE WONDERLAND USA (Gate Theatre di Dublino).

1934 TRILBY, di Gerald Du Maurier (Todd School, Woodstock).

THE DRUNKARD, di Mr. Smith di Boston (Todd School Woodstock).

HAMLET di William Shakespeare (Todd School, Woodstock).

CZAR PAUL, di Dimitri Merejewskij (Todd School, Woodstock).

1936 MACBETH, di William Shakespeare (Una produzione del Negro People's Theatre per il Federal Theatre al Teatro Lafayette di Harlem, N.Y.).

TURPENTINE di A. Smith e P. Morel (Negro People's Theatre per il Federal Theatre al Lafayette di Harlem).

HORSE EATS HAT, un adattamento di Welles e E. Denby, dalla commedia *Un cappello di paglia di Firenze*, di Eugène Labiche (Federal Theatre, al Maxine Elliott Theatre di N.Y.).

1937 DR. FAUSTUS, di Christopher Marlowe (Federal Theatre, al Maxine Elliott Theatre, N.Y.).

JULIUS CAESAR, di William Shakespeare (Mercury Theatre al Comedy Theatre; poi, in un secondo tempo, al National Theatre, N.Y.).

THE CRADDLE WILL ROCK, di Mark Blitzstein (Mercury Theatre, al Venice Theatre di N.Y.).

1938 THE SHOEMAKER'S HOLYDAY, di Thomas Dekker (Mercury Theatre al Comedy Theatre, N.Y.).

HEARTBREAK HOUSE, di George Bernard Shaw (Mercury Theatre al Comedy Theatre di N.Y.).

TOO MUCH JOHNSON, un adattamento di Orson Welles da William Gillette (Stony Creek Summer Theatre, N.Y.).

THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST di Oscar Wilde (Cape Playhouse, Dennis, Massachussets).

DANTON'S DEATH, di Georg Büchner (Mercury Theatre al Comedy Theatre, N.Y.).

1939 FIVE KINGS, un adattamento di Orson Welles dalle tragedie di Shakespeare *Enrico IV (parti I e II)*, *Enrico V (parti I e III)*, *Riccardo II* e *Riccardo III* (Theatre Guild, al Colonial Theatre, Boston).

THE GREEN GODDESS, un adattamento di Orson Welles da William Archer (RKO Vaudeville Circuit).

- 1941 NATIVE SON, di Paul Green e Richard Wright (Mercury Theatre al St. James Theatre, N.Y.).
- 1942 MERCURY WONDER SHOW (in un teatro-tenda, Cahuenga Boulevard, Los Angeles).
- 1946 AROUND THE WORLD, un adattamento di Orson Welles e Cole Porter da Jules Verne (Adelphi Theatre, N.Y.).
- 1947 MACBETH, di William Shakespeare (Utah Centennial Festival Salt Lake City).
- 1950 TIME RUNS, un adattamento di Orson Welles da *Faust* (Théâtre Edouard VII, Parigi, e in tournée in Germania Occidentale). Il programma conteneva una scena da *The Importance of being Earnest* e una scena da *Enrico VI*, parte I).
- 1951 OTHELLO, di William Shakespeare (St. James's Theatre Londra).
- 1955 MOBY DICK -REHEARSED, un adattamento di Orson Welles da Herman J. Melville (Duke of York's Theatre, Londra).
- 1956 KING LEAR, di William Shakespeare (City Center, N.Y.).
- 1960 CHIMES AT MIDNIGHT, un adattamento di Orson Welles da Shakespeare (Grand Opera House, Belfast).

RHINOCEROS di Eugène Ionesco (Royal Court Theatre, Londra).

1931 THE JEW SUSS, di Leon Feuchtwanger (come Duca Alessandro di Wurtemberg, Gate Theatre di Dublino).

THE DEAD RIDE FAST, di David Sears (come Ralph Bentley, Gate Theatre, Dublino).

THE ARCHDUKE, di Percy Robinson (come General Bazaine, Gate Theatre, Dublino).

MOGU OF DESERT, di Padraic O'Conaire (come il Gran Visir, Gate Theatre, Dublino).

1932 DEATH TAKES HOLIDAY, di Alberto Casella (come il Duca Lamberto, Gate Theatre, Dublino).

HAMLET, di William Shakespeare (come lo Spettro e Fortebraccio, Gate Theatre, Dublino).

THE CIRCLE, di W. Somerset Maugham (come Lord Porteus, Abbey Theatre, Dublino).

N.B.: Al Gate e all'Abbey Theatre di Dublino, Welles ha recitato anche in ruoli minori, tra gli altri, in TIMON OF ATHENS, KING JOHN e RICHARD III (Shakespeare); THE DEVIL (Benn W. Levy); GRUMPY (Horace Hodges e T. Wigney Percyval); THE EMPEROR JONES (Eugene O'Neill); THE FATHER (August Strindberg); PEER GYNT (Henrik Ibsen); MR. WU (Harry M. Vernon e Harold Owen); DR. KNOCK (Jules Romains); LA LOCANDIERA (Carlo Goldoni); THE RIVALS (Richard Brinsley Sheridan); THE PLAY'S THE KING (Ferenc Molnar); THE MAKROPOULOS SECRET (Karel Capek); MAN AND SUPERMAN (G.B.Shaw); VOLPONE (Ben Jonson); THE DOVER ROAD (A.A. Milne).

1933-1934 In tournée negli Usa con la compagnia di Katharine Cornell:

THE BARRETTS OF WIMPOLE STREET, di Rudolph Besier (come Octavius "Occy" Barrett).

ROMEO AND JULIET, di William Shakespeare (come Mercuzio).

CANDIDA, di G. B. Shaw (come Marchbanks).

1934 TRILBY, di George Du Maurier (come Svengali, Todd School, Woodstock).

HAMLET, di William Shakespeare (come Claudio, Todd School, Woodstock).

CZAR PAUL, di Dimitri Merejewskij (come il Conte Pahlen, Todd School Woodstock).

ROMEO AND JULIET, di William Shakespeare (come Coro e Tibaldo, Katharine Cornell Company, al Martin Beck Theatre N.Y.).

1935 PANIC, di Archibald McLeish (come McGafferty, Phoenix Theatre Group, all'Imperial Theatre N.Y.).

1936 TEN MILLION GHOSTS, di Sidney Kingsley (come André Pequot, St. James Theatre, N.Y.).

1937 DOCTOR FAUSTUS di Cristopher Marlowe (come Faustus, Federal Theatre, al Maxine Elliott Theatre, N.Y.).

JULIUS CAESAR di William Shakespeare, (come Bruto, Mercury Theatre al Century Theatre N.Y.).

1938 HEARTBREAK HOUSE, di G. B. Shaw (come Capitano Shotover, Mercury Theatre al Comedy Theatre N.Y.).

DANTON'S DEATH di Georg Büchner (come Saint-Just, Mercury Theatre al Comedy Theatre, N.Y.).

1939 FIVE KINGS, un adattamento di Orson Welles da Shakespeare (come Falstaff e Riccardo III, Theatre Guild al Colonial Theatre, Boston).

THE GREEN GODDESS, un adattamento di Orson Welles da William Archer (come il Rajah, circuito RKO Vaudeville).

1946 AROUND THE WORLD, un adattamento di Orson Welles e Cole Porter, da Jules Verne (come Dick Fix, Adephi Theatre, N.Y.).

1947 MACBETH di William Shakespeare (come Macbeth, Utah Centennial Festival, Salt Lake City).

1950 TIME RUNS, un adattamento di Orson Welles dal Faust (come Dottor Faustus, Théâtre Edouard VII, Parigi, e in tournée in Germania Occidentale. Il programma conteneva anche una scena da THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST e una scena dall'ENRICO VI, parte I).

UNE GROSSE LEGUME/THE UNTHINKING LOBSTER, un adattamento di Orson Welles dal suo omonimo romanzo (come Jake, Théâtre Edouard VII, Parigi).

1951 OTHELLO, di William Shakespeare (come Otello, St. James's Theatre, Londra).

1955 MOBY DICK-REHEARSED, un adattamento di Orson Welles da Herman J. Melville (come Capitano Achab e Padre Mapple, Duke of York's Theatre, Londra).

1956 KING LEAR di William Shakespeare (come Lear, City Center, N.Y.).

1960 CHIMES AT MIDNIGHT, un adattamento di Orson Welles da Shakespeare (come Falstaff, Grand Opera House, Belfast).

### *Radio*

Le notizie, probabilmente incomplete, provengono dalla tesi di laurea di Marie Garness, università di Wisconsin, poi riportate da McBride, vol. cit.

1934-1935 Lavora per la serie "March of time" (NBC).

1936 Come McGafferty in una versione ridotta di Panic di Archibald McLeish (CBS); narratore della serie "Musical Reveries" (CBS).

1936-1937 Fa il narratore e recita il ruolo del Grande McCoy nella serie "The Wonder Show" (Mutual).

1937 Come Lamont Cranston nella serie gialla "The Shadow" (CBS); partecipa a Parted on her Bridal Tour (Mutual); adatta e dirige I miserabili (Mutual) (recita anche la parte di Jean Valjean).

1938 Partecipa a "Air Raid" (CBS); adatta, dirige, fa il narratore e l'attore nella serie "The First Person Singular" (CBS) dall'11 luglio al 5 settembre (il cast di questa serie e di altre è più che altro composto da attori del Mercury Theatre come Joseph Cotten, Agnes Moorehead, Everett Sloane, Ray Collins, Paul Stewart, Erskine Sanford e Richard A. Wilson. Direttore musicale è Bernard Hermann, e tra gli sceneggiatori ci sono Howard Koch, Richard Brooks, Abraham Polonsky, Herman J. Mankiewicz). I singoli programmi di questa serie erano DRACULA, TREASURE ISLAND, A TALE OF TWO CITIES, THE THIRTY-NINE STEPS, THREE

SHORT STORIES (I'm a fool, Open Window e My Little Boy), HAMLET, THE AFFAIRS OF ANATOLE, THE COUNT OF MONTECRISTO, THE MAN WHO WAS THURSDAY. Dall'11 settembre al 4 dicembre Welles adatta, dirige, fa il narratore e spesso è interprete della serie "The Mercury Theatre On The Air" (CBS). I singoli programmi sono: JULIUS CAESAR (con la narrazione tratta da "Plutarco" di H.W. Kaltenborn), JANE EYRE, SHERLOCK HOLMES, OLIVER TWIST, HELL ON ICE, SEVENTEEN, AROUND THE WORLD IN EIGHTY DAYS, THE WAR OF THE WORLDS, HEART OF DARKNESS, THE GIFT OF THE MAGI, LIFE WITH FATHER, THE BISHOP'S MURDER CASE, THE PICKWICK PAPERS, CLARENCE e THE BRIDGE OF SAN LUIS REY.

1938-40 Adatta, dirige, fa il narratore e spesso l'interprete nella serie "The Campbell Playhouse" (CBS), dal 9 dicembre 1938 al 2 giugno 1939 e dal 10 settembre 1939 al 31 marzo 1940. Le trasmissioni sono: REBECCA, con Margaret Sullivan; CALL IT A DAY, con Bea Lillie e Jane Wyatt; A CHRISTMAS CAROL; A FAREWELL TO ARMS, con Katharine Hepburn; COUNSELLOR AT LAW, con Gertrude Berg; MUTINY ON THE BOUNTY; THE CHICKEN WAGON FAMILY, con Burgess Meredith; I LOST MY GIRLISH LAUGHTER con Ilka Chase; ARROWSMITH, con Helen Hayes; THE GREEN GODDESS con Madeleine Carroll; BURLESQUE, con Sam Levine; STATE FAIR; THE ROYAL REGIMENT, con Mary Astor; THE GLASS KEY; BEAU GESTE; TWENTIETH CENTURY; SHOW-BOAT, con Edna Ferber, Helen Morgan e Margaret Sullivan; LES MISERABLES, con Walter Huston; THE PATRIOT, con Anna May Wong; PRIVATE LIVES, con Gertrude Lawrence; BLACK DANIEL, con Joan Bennett; WICKFORD POINT; OUR TOWN; THE BAD MAN, con Ida Lupino; AMERICAN CAVALCADE, con Cornelia Otis Skinner; VICTORIA REGINA con Helen Hayes; PETER IBBETSON, con Helen Hayes; THE COUNT OF MONTECRISTO; ALGIERS, con Paulette Goddard; ESCAPE, con Wendy Barrie; LILIOM, con Helen Hayes; THE MAGNIFICENT

AMBERSONS, con Walter Huston; THE HURRICANE con Mary Astor; THE MURDER OF ROGER ACKROYD, con Edna May Oliver; THE GARDEN OF ALLAH, con Claudette Colbert; DODSWORTH, con Fay Bainter; LOST HORIZON, con Sigrid Curie; VANESSA; THERE'S ALWAYS A WOMAN, con Marie Wilson; A CHRISTMAS CAROL, con Lionel Barrymore; COME AND GET IT; BECKY SHARP, con Helen Hayes; THIS LONELY HEART, con Bette Davis; THE CITADEL, con Miriam Hopkins; BROOME STAGES, con Helen Hayes; MR. DEEDS GOES TO TOWN, con Gertrude Lawrence; DINNER AT EIGHT, con Lucille Ball e Hedda Hopper; ONLY ANGELS HAVE WINGS, con Joan Blondell; RABBLE IN ARMS, con Frances Dee; CRAIG'S WIFE, con Fay Bainter; ADVENTURES OF HUCKLEBERRY FINN, con Jackie Cooper; JUNE MOON, con Jack Benny; JANE EYRE, con Madeleine Carroll.

- 1941 Regista e narratore del suo HIS HONOR, THE MAYOR, per la serie "The Free Company" (CBS).
- 1941-1942 Dirige e partecipa a THE LADY ESTHER SHOW e THE ORSON WELLES ALMANAC (CBS).
- 1942 Regista e narratore di COLUMBUS DAY di Welles, R. Metzger, Norris Houghton, per la serie "Cavalcade of America" (CBS).
- 1943 Recita in un episodio della serie NAZY EYES ON CANADA (Canadian Broadcasting Co.); partecipa al JACK BENNY SHOW (NBC).
- 1944 Programmi politici per l'ABC e partecipazioni alla serie SOCONY VACUUM (CBS).
- 1945 Ripetizione di THE MERCURY THEATRE ON THE AIR (CBS); altri programmi (WJZ, New York); adatta, dirige, fa il narratore e recita nella serie "This is my Best" (CBS) dal 13 marzo al 24 aprile. I programmi

sono: HEART OF DARKNESS, MISS DILLY SAYS NO, SNOW WHITE, A DIAMOND AS BIG AS THE RITZ, THE MASTER OF BALLANTRAE, DON'T CATCH ME e ANYTHING CAN HAPPEN.

- 1947 Ripresa di MERCURY THEATRE ON THE AIR (CBS); programmi politici (ABC).
- 1951 Narratore e attore nel ruolo di Harry Lime per la serie "The Adventures of Harry Lime" (BBC), per cui scrive anche qualche soggetto.
- 1952 Narratore e attore nella serie "The Black Museum" (BBC); recita la parte del Professor Moriarty in SHERLOCK HOLMES (BBC).
- 1953 Legge Song of Myself di Walt Whitman (BBC).

### *Televisione*

- 1953 KING LEAR (come Lear, regia di Peter Brook, per la CBS).
- 1955 THE ORSON WELLES SKETCHBOOK (sei trasmissioni per la BBC); AROUND THE WORLD WITH ORSON WELLES (serie di trasmissioni di mezz'ora l'una per l'Associated Rediffusion, Londra, non completata).
- 1956 Come Oscar Jaffe in TWENTIETH CENTURY, di Ben Hecht e Charles MacArthur (Ford Star Jubilee, CBS).
- 1957 Recita nelle versioni ridotte di THE MERCHANT OF VENICE, MACBETH, OTHELLO, e KING LEAR (CBS e NBC); narratore di THE FALL OF THE CITY, di Archibald McLish.

- 1958 Scrive, produce e dirige (ed è anche narratore) di THE FOUNTAIN OF YOUTH, un adattamento dal racconto di John Collier (Collegiate Theatre); dirige per la BBC THE METHOD, un documentario sull'Actors Studio.
- 1960 Narratore di AN ARABIAN NIGHT (Associated Rediffusion, Londra).
- 1961 Scrive, dirige (ed è anche narratore) un film sulle corride per TEMPO (ABC, Londra).
- 1964 NELLA TERRA DI DON CHISCIOTTE (IN THE LAND OF DON QUIXOTE), prodotto dalla Rai-Tv. *Produzione, edizione e riprese addizionali*: Orson Welles. *Produttore esecutivo*: Alessandro Tasca di Cuto. È una lunga serie televisiva prodotta in Spagna per la televisione italiana, andata in onda tra la fine del 1964 e l'inizio del 1965, e composta dai seguenti episodi: *Itinerario andaluso* (27 minuti), *Spagna santa* (22 minuti), *La feria de San Firmin* (27 minuti), *L'encierro di Pamplona* (26 minuti), *Le cantine di Jerez* (25 minuti), *Siviglia* (25 minuti), *Feria de Abril a Siviglia* (mai andato in onda, 25 minuti), *Tempo di Flamenco* (26 minuti), *Roma e Oriente in Spagna* (26 minuti). Come AROUND THE WORLD WITH ORSON WELLES citato, sono filmati caserecci in bianco e nero, girati con un cameramen della tv spagnola (uno italiano, solo per il Prado) e un tecnico del suono italiano, che presentano Welles con Paola Mori e Beatrice Welles durante i sopralluoghi in Spagna. La versione italiana ha aggiunto un narratore nella persona di Arnaldo Foà, su testi scritti da Gian Paolo Callegari con Antonio Navarro Linares.
- 1967 Narratore di TEN DAYS THAT SHOOKED THE WORLD (Granada, Manchester).
- 1967-1971 Diverse apparizioni al DEAN MARTIN SHOW (NBC).
- 1969 Dirige, scrive e appare in AROUND THE WORLD WITH ORSON

WELLES (CBS, non terminato); partecipa ad uno special della CBS su Mike Todd; dirige qualche film per la tv italiana.

1970 Narratore di TO BUILD A FIRE, di Jack London (BBC).

1970-1971 Appare in THE FROST REPORT (New York); fa tre apparizioni di 90 minuti nel DICK CAVETT SHOW (ABC); fa il narratore di un episodio di THE NAME OF THE GAME (NBC); rievoca THE WAR OF THE WORLDS al ROWAN AND MARTIN'S LAUGHIN (NBC); presentatore della serie di film muti THE SILENT YEARS (WNET, New York).

1971 Appare in THE MARTY FELDMAN COMEDY MACHINE (ATV, Londra).

Welles ha prestato la sua voce anche per molti "shorts" pubblicitari. Nel 1955 iniziò a girare un film sulla messinscena di MOBY DICK-REHEARSED, ma smise dopo un giorno. Cominciò anche a girare un documentario televisivo su Gina Lollobrigida (1958), che non ha mai ultimato.

Nel 1967 James Mac Allen ha prodotto e diretto un documentario in due prti su Welles, CITIZEN WELLES, per la serie CAMERA THREE della CBS. Nello stesso anno François Reichenbach girava per la televisione francese un film su Welles.

### *Balletto*

Nel 1953 Orson Welles crea soggetto, scenografia e costumi di THE LADY IN THE ICE, balletto per la compagnia di Roland Petit (Ballet de Paris), ideato da Colette Marchand e rappresentato successivamente col titolo UNE FEMME DANS LE GLACE.

*Romanzi, saggi, raccolte.*

*Everybody's Shakespeare*, Woodstock, Illinois, The Todd Press, 1934. Il libro comprende anche *The Merchant of Venice*, *Twelfth Night*, e *Julius Caesar*, a cura di Welles e Roger Hill, prefazione di Welles e Hill, illustrazioni di Welles.

*The Mercury Shakespeare*, London e New York, Harper and Bros., 1939. Edizione riveduta della precedente, con l'aggiunta di *Macbeth* e di un articolo di Welles. Le quattro pièces sono uscite anche in diverse edizioni dal 1934 al 1941 a cura di Welles.

*Invasion from Mars*, New York, Dell Publishing Co., 1949. E' un'antologia di "storie interplanetarie" scelte e introdotte da Welles. C'è anche la sceneggiatura radiofonica di Howard Koch di *The War of the Worlds*. (In Italiano, il testo integrale della radiotrasmissione è apparso in «Altrimedia», Milano, 1978, n. 17 - 18, pp. 33 - 45).

*Une Grosse Legume*, Paris, Gallimard, 1952. Un romanzo tradotto da Maurice Bussy.

*Mr. Arkadin*, Paris, Gallimard, 1954. Questo romanzo è stato prima pubblicato in Francia e successivamente tradotto in inglese da W.H. Allen, Londra, 1956, Thomas Y. Crowell, New York, 1956, e Piramyd Boooks, (Paperbacks) New York 1958. In un'intervista del 1966 a «Variety» Welles dice di non averlo mai tradotto. La traduzione inglese sarebbe dunque spuria... In italiano è stato pubblicato nel 1956 col titolo *Il signor Arkadin* e ristampato nel 1978 da Garzanti, Milano.

*This is Orson Welles*, di Peter Bogdanovich, in collaborazione con Welles (un libro-intervista), New York, Harper Collins, 1992.

## *Drammi*

*Marching Son*, 5 atti sulla vita di John Brown, di Welles e Roger Hill, 1933. Mai pubblicata.

*Bright Lucifer*, due atti scritti intorno al 1933, mai pubblicato. Un dattiloscritto con alcune correzioni a mano si trova a Madison nella collezione della Wisconsin State Historical Society.

*His Honor the Mayor*, in *The Free Company present...*, New York, Dodds and Mead, 1941. È una commedia radiofonica prodotta dalla CBS per la prima volta nel 1941. Ristampata in *Playwrights Present Problems of Everyday Life*, a cura di H.H. Giles e di R. J. Carlson, 1942.

*Columbus Day*, commedia radiofonica di Welles, R. Metzger e Norris Houghton, in *Radio Drama in Action*, a cura di Erik Barnouw, 1945.

*Fair Warning*, in *À bon entendeur*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1953. Due atti tradotti da Serge Greffet.

*Moby Dick - Rehearsed*, dramma in versi sciolti e in prosa basato sul romanzo di Melville, Samule French, New York, 1965. Welles l'ha scritto negli anni '50.

## *Sceneggiature pubblicate*

THE MAGNIFICENT AMBERSONS, estratti in francese su «La Revue du Cinéma» n. 3, 1946, in «Premier plan», n.16, 1961, e in Maurice Bussy, Orson Welles, Paris, Seghers, 1966.

CITIZEN KANE: in francese su «L'avant-scène du cinéma», 1962. In inglese in *The "Citizen Kane" Book*, a cura di Pauline Kael, Boston, Little-Brown, 1971. L'introduzione è stata ristampata da «The New Yorker».

TOUCH OF EVIL e THE TRIAL, in spagnolo in «Temas de cine», 1962.

THE TRIAL, in francese in «L'avant-scène du cinéma», 1963. In inglese dialoghi desunti e descrizione dell'azione a cura di Nicholas Fry, New York, Simon and Schuster, 1971.

SALOMÈ, in francese, un estratto di sceneggiatura non realizzata nell'*Orson Welles* cit. di Bussy.

THE BIBLE... IN THE BEGINNING, New York, Pocket Books Inc., 1966. Welles ha scritto l'episodio di Abramo che avrebbe dovuto dirigere e che poi ha ricusato quando il finale è stato cambiato nel film di John Huston.

HEART OF DARKNESS, estratti in «Film Comment», t.VII, n.4, New York, novembre-dicembre 1972; in italiano in «Cinema e cinema», n.3, Venezia, 1975 e in *Il cinema secondo Orson Welles*, Milano, SNCCI, 1977.

HISTOIRE IMMORTELLE: integrale in «Filmetrica», n.212, Roma, 1971.

Schema di base del film THE OTHERSIDE OF THE WIND, in *Dirigido por...*, n.12, aprile, 1974, (in italiano in *Il cinema secondo Orson Welles*, cit.).

### *Articoli*

*Experiment*, «The American Magazine», novembre 1938.

*To Architects*, «Theatre Arts», gennaio 1939 (è la risposta a un questionario).

*On Staging Shakespeare and on Shakespeare's Stage*, introduzione a *The Mercury Shakespeare*, London e New York, Harper and Bros, 1939.

*"Citizen Kane" is not about Louella Parsons's Boss*, «Friday», 14.2.1941; in italiano

in *Il cinema secondo Orson Welles*, cit. C'è anche una lettera di Welles a Dan Gillmor di «Friday». L'articolo è stato ristampato in *(Film) Focus on Citizen Kane*, 1971.

*Biografia di William Shakespeare*, con Roger Hill, «Scholastic», 14 aprile 1941 (è la ristampa della prefazione di *Everybody's Shakespeare* e *The Mercury Shakespeare*).

Diversi articoli sul «New York Post» e «The Farmer's Almanac», 1942-1945.

Diversi articoli su «Free World», New York; (*Moral Indebtedness*, ottobre 1943; *Unknown Soldier*, dicembre 1943; *Good Neighbor Policy Reconsidered*, marzo 1944; *Habits of Disunity*, maggio 1944; *Race Hate Must be Outlawed*, luglio 1944; *War Correspondents*, agosto 1944; *American Leadership in '44*, settembre 1944; *Liberalism-Election's Victor*, dicembre 1944; *G. I. Bill of Rights*, gennaio 1945; *In Memoriam: Mankind Grieves for our late President*, maggio 1945; *Now or Never*, settembre 1945).

Prefazione di *He that plays the King* di Kenneth Tynan, London, 1950.

*Thoughts on Germany*, «The Fortnightly», London, marzo 1951.

Prefazione di *Les truquages au cinéma*, di Maurice Bussy, Paris, 1951.

Prefazione di *Précis de prestidigitation*, di Bruce Elliott, Paris, Payot, 1952.

Riflessioni in «La démocratie combattante», Paris, aprile-maggio 1952.

Prefazione di *Put the Money in thy Purse* di Michel McLiammóIr, London, 1952.

*The Third Audience*, «Sight and Sound», London, gennaio- marzo 1954 (ristampato in *The cinema of Orson Welles* di Peter Cowie).

*Je combats comme un géant dans un monde de nains pour le cinéma universel*, ARTS, Paris, 25 agosto 1954.

*Tackling "King Lear", «The New York Times», 8 gennaio 1956.*

*Lettera a Herman J. Weinberg su MR. ARKADIN «Film Culture», vol.2, n.4, 1956.*

*The Scenario Crisis, «International Film Annual», n.1, London, 1957.*

*Lettera a «The New Statesman» su TOUCH OF EVIL, London, 24 maggio 1958 (in italiano in «Il nuovo spettatore cinematografico», n. 5, Torino, 1963).*

*Un ruban de rêves, «L'Express», Paris, 5 giugno 1958.*

*The Artist and the Critic, «The Observer», London, 12 luglio 1958, ristampato in Notes and Counter Notes, scritti sul teatro di Eugène Ionesco, Paris, Gallimard, 1962 e N.Y., Grove Press Inc., 1964.*

*Lavorare è difficile, «Cinema Nuovo», n.138, marzo-aprile 1959.*

*Twilight in the Smog, «Esquire», marzo 1959 (ristampato nell'ottobre del 1973).*

*Il mio caro Falstaff, «Cinema Nuovo», n.182, 1966.*

*Dichiarazione del 30.10.1968 durante il DEAN MARTIN SHOW (in Il Cinema secondo Orson Welles, cit.).*

*The War of the Worlds, «Action!», Hollywood, maggio - giugno 1969 (è la trascrizione delle osservazioni di Welles al DEAN MARTIN SHOW).*

*But Where Are Going?, «Look», N.Y., novembre 1970 (in italiano in Il cinema secondo Orson Welles, cit.).*

*Lettera a «The Times» sulla sceneggiatura di CITIZEN KANE, 17 novembre 1971 (in italiano in Il cinema secondo Orson Welles, cit. ).*

Discorso di accettazione dell'American Film Institute Life Men Award, in «American Cinematographer», aprile 1975.

### *Dischi*

THE MERCURY SHAKESPEARE: diverse edizioni dei programmi radiofonici. CBS.

THE WAR OF THE WORLDS: Audio Rarities, LPA 2355 (2 dischi) Evolution Record, 4001.

SONG OF MYSELF: il poema di Whitman letto alla BBC. Westminster Recording C., WBBC-8004.

NO MAN IS AN ISLAND: letture da Pericle, Donne, Paine, Patrick Henry, Carnot, Daniel Webster, John Brown, Lincoln, Zola. Decca Records, DL9060.

THE FINEST HOURS e A MAN FOR ALL SEASONS. Colonna sonora del film.

THE BEGATTING OF THE PRESIDENT: lettura di una satira di Myron Roberts, Lincoln Haynes e Asha Gilien. Mediart Records 41-2.

### *Progetti di film non realizzati*

Prima di CITIZEN KANE: HEART OF DARKNESS da Conrad e THE SMILER WITH THE KNIFE per la RKO.

Dopo KANE: THE PICKWICK PAPERS da Charles Dickens.

Durante la seconda guerra mondiale: GUERRA E PACE (ma era uno stratagemma per evitare il servizio militare).

Nel 1944 Orson Welles vorrebbe girare la storia di Landru, che però poi venderà per molte migliaia di dollari a Chaplin (MONSIEUR VERDOUX).

Altri progetti non realizzati: AROUND THE WORLD IN EIGHTY DAYS; MOBY DICK; THE ODYSSEY; JULIUS CAESAR; OPERATION CINDERELLA (un'occupazione post-bellica di una città italiana da parte di una troupe di Hollywood); tre episodi della BIBBIA (Salomé, con egli stesso come Erode; Two by two, la storia di Noah; l'episodio di Abramo, Comma 22).

E anche: MIDNIGHT PLUS ONE, l'adattamento del romanzo di Gavin Lyall's e KING LEAR.

# VIDEOGRAFIA

*Quarto potere*, 120m, b/n, RICORDI VIDEO, M & R FILM & FILM, NUOVA ERI, FONIT CETRA VIDEO.

*Lo straniero*, 95m, b/n, SKORPION HOME VIDEO.

*La signora di Shanghai*, 83m, b/n, M & R FILM & FILM.

*Il processo*, v.m. 18 anni, 116m, b/n, RICORDI VIDEO.

|                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| HO SCRITTO E DIRETTO QUESTO FILM:                                     |     |
| MI CHIAMO ORSON WELLES                                                | 5   |
| Welles: "Disegnatore, Attore, Poeta,<br>non ha che dieci anni..."     | 15  |
| L'Irlanda, l'America                                                  | 18  |
| Il teatro e la radio                                                  | 19  |
| Prima di Hollywood: l'apprendistato                                   | 23  |
| Splendori e miserie di Madame Hollywood: Heart of Darkness            | 25  |
| Citizen Kane                                                          | 28  |
| L'orgoglio degli Amberson                                             | 34  |
| Terrore sul Mar Nero e It's All True: molto lavoro<br>per nulla       | 37  |
| Lo straniero                                                          | 40  |
| The Lady from Shanghai: sempre più nell'occhio<br>del ciclone         | 43  |
| Macbeth                                                               | 47  |
| L'Europa, il Terzo uomo e Otello                                      | 49  |
| Cinema, teatro e tv: di tutto un po', ma soprattutto Mr. Arkadin      | 54  |
| Don Quixote                                                           | 58  |
| Il ritorno a casa: Quinlan                                            | 60  |
| Il processo                                                           | 64  |
| Un adorabile barile di grasso: Falstaff                               | 69  |
| Una storia immortale e tante altre, invece, dimenticabili             | 74  |
| The Deep                                                              | 78  |
| Altre comparsate e un altro incompiuto: The Other<br>Side of the Wind | 82  |
| F for Fake                                                            | 85  |
| Filming Othello                                                       | 88  |
| CRONOLOGIA                                                            | 93  |
| FILMOGRAFIA, INTERPRETAZIONI, SCRITTI                                 | 97  |
| VIDEOGRAFIA                                                           | 138 |

# **L'Unità**

Direttore: Walter Veltroni  
Condirettore: Giuseppe Caldarola  
Direttore editoriale: Antonio Zollo  
Vicedirettore: Giancarlo Bosetti  
Redattore capo centrale: Marco Demarco

L'Arca Società Editrice dell'Unità s.p.a.

Presidente: Antonio Bernardi

Amministratore delegato e Direttore generale:  
Amato Mattia

Vicedirettore generale:  
Nedo Antonietti, Alessandro Matteuzzi

Consiglio d'amministrazione:  
Antonio Bernardi, Alessandro Dalai,  
Elisabetta Di Prisco, Simonetta Marchini,  
Amato Mattia, Gennaro Mola,  
Claudio Montaldo, Ignazio Ravasi, Gianluigi Serafini

Redazione Iniziative Editoriali

Copertina: Giovanni Lussu  
Foto: Agenzia Contrasto

Supplemento al n. 80 del 5-4-95 dell'Unità  
Edizione fuori commercio  
riservata ai lettori e abbonati dell'Unità

Finito di stampare marzo 1995  
presso AME Stab. NSM Cles