L'ANNIVERSARIO. Dieci anni fa moriva il creatore della «Guerra dei mondi» e di «Quarto potere»: un rinascimentale a Hollywood

VisiOnario Orson

Orson Welles in un disegno di David Levine

Orson Welles è morto esattamente dieci anni fa: il 10 ottobre dell'85. Si trovava nella sua villa di Hollywood e stava lavorando a un «assolo», un monologo dal «Giulio Cesare», da tenere all'Università di California il giorno dopo. Negli ultimi anni della sua vita, specie dopo il ritorno negli States, si erano moltiplicati i progetti iniziati e mai portati a termine: una costante nell'opera di un uomo detestato dalla macchina-cinema Usa – odio in parte ricambiato – e sempre alle prese con problemi di budget. Tra gli incompiuti ci sono «The Deep» e «The Other Side of the Wind», mentre la sua cosa più rilevante in questi anni è senz'altro «F for Fake» (1975).

DALLA PRIMA PAGINA

La forza dei media

E lo è soprattutto oggi, nel momento in cui una società estremamente frantumata dal punto di vista sociale possiede meno anticorpi per difendersi – con le armi della discussione, del contatto reale fra individui – dalla cosiddetta «opinione pubblica», che altro non è se non una «opinione» molto privata fatta diventare di tutti per il tramite della persuasione di massa. Un film profetico, dunque? Sì, in parte lo è. Non dimentichiamo, tuttavia, che la tempo della sua uscita in America si scatenò una polemica durissima, perché furono in molti i critici che vollero riconoscere nel violento, cinico ed egoista Kane nientemeno che il padrone e fondatore del giornalismo popolare e di massa di oggi, cioè Hearst.

In altre parole, Welles è stato certamente il primo a prefigurare un avvenire che oggi è sotto gli occhi di tutti (tanto è vero che *Citizen Kane* ha avuto anche delle imitazioni negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta). Tuttavia, la sua opera è stata molto più analitica che profetica. Welles ha tratto ispirazione da una tendenza già in atto da tempo nella società americana: quella di costituirsi «naturalmente» come società di massa, fin dalla fine del secolo scorso. Non a caso, il giornalismo moderno, quello delle alte tirature e della lettura popolare, nasce col genitore del succitato Hearst e con la gloria statunitense della carta stampata, Pulitzer. Non a caso questo giornalismo si diffonde col diffondersi dell'industria di massa e dell'industria culturale di massa (la Ford T, la catena di montaggio, il cinema di Hollywood). Welles non ha fatto altro che interpretare questi fenomeni, e portarli al limite facendone intuire non solo la valenza ottimistica (il progresso, che è indiscutibile), ma anche quella pessimistica (il dominio dei pochi sui molti, altrettanto indiscutibile).

In ogni caso, anche un film depressivo come quello di Welles lascia intatto un principio. Che alla fine dei conti una possibilità di reagire al dominio dei media esiste, perché basta pochissimo per far crollare un impero, come poco è bastato per costruirlo. Come per l'appunto accade al cittadino Kane. Con i media si vincono delle battaglie, anche molte battaglie. Ma alla lunga la società trova i suoi antidoti, la società vince.

[Omar Calabrese]

UGO CASIRAGHI

«MI SAREBBE piaciuto vivere all'epoca di Leonardo... Purtroppo mi tocca vivere in quella di Reagan, che già come attore non era un granché». È una delle ultime battute di Orson Welles, gigante rinascimentale morto d'infarto a Los Angeles, settantenne, il 10 ottobre 1985, esattamente dieci anni fa.

Si identificava nel Rinascimento italiano perché «in quel felice momento di passaggio tra il Medio Evo e l'età moderna, l'uomo era al centro di tutto, come nei drammi di Shakespeare». E tutto sperimentava, come lui stesso fino all'ultimo aveva sempre fatto. In teatro, alla radio, in cinema, in televisione, in letteratura, in pittura. Si sarebbe annoiato a rifare le stesse cose allo stesso modo. Doveva sempre inventare un modo diverso e sorprendente. Come per i barocchi del Seicento, il fine dell'arte anche per lui era la meraviglia. I film di Welles, quelli finiti e quelli michelangiolescamente «non finiti», assomigliano tutti a lui, ma non si assomigliano tra loro.

L'anno della sua morte se n'è ritrovato uno del 1942 girato e abbandonato nell'America latina e che si riteneva perduto. Il regista ci si era buttato quando i produttori gli avevano tolto di mano il suo secondo grande film: *L'orgoglio degli Amberson*. Si chiama *It's all true* ma il titolo non inganni: in Welles mai niente è tutto vero, neanche un documentario: verità e menzogna coincidono, come avrebbe teorizzato nel '73 in *F come Falso*. L'episodio della zattera dei pescatori in *It's all true* può far pensare all'Eisenstein messicano, di cui Welles giurava di non aver visto nessun film, nemmeno la battaglia di *Aleksandr Nevskij* quando glielo chiedemmo a Venezia dopo la presentazione del *Macbeth*.

La sua filolsofia «rinascimentale» l'aveva affidata a uno dei personaggi interpretati per altri registi: almeno una sessantina che, sostanzialmente bandito da Hollywood, accettò soprattutto in Europa per sopravvivere. Di tutti questi personaggi estemporanei Harry Lime è il più famoso: «topo di fogna» attraente e lucifermo, che emerge tra luci espressioniste dalle macerie della Vienna del dopoguerra nel melodramma dell'inglese Carol Reed *Il terzo uomo*. La sua presa di posizione è radicale: «In Italia per trent'anni, sotto i Borgia, ci furono guerre, terrore, assassinii e sangue, e tutto ciò produsse Michelangelo, Leonardo e il Rinascimento. In Svizzera c'è sempre stato amore fraterno, quattrocento anni di pace, democrazia, e che cosa ha prodotto tutto ciò? Gli orologi a cucù».

Si era nel 1949 e Welles, che aveva già fatto *Quarto potere*, *L'orgoglio degli Amberson*, *La signora di Shanghai* e *Macbeth* (il primo della sua trilogia shakespeariana), ribadiva in un film, che tra l'altro ebbe più successo dei propri, l'innata predilezione per le figure eccessive, monumentali, debordanti nel male non senza qualche fascino positivo. Tutto è meglio degli orologi a cucù, degli oggetti senz'anima, della fabbricazione in serie, della catena di montaggio. Tutto è meglio di questo mondo assoggettato alla banalità ripetitiva dei mass-media. Tutto: paradossalmente e al limite, anche il delitto.

Del resto, non era stato proprio lui a offrire a Charlie Chaplin, che come accentratore non scherzava, l'ispirazione per *Monsieur Verdoux* appena due anni prima? Chissà che cosa dev'essere costato all'artista più amato del mondo, dare a Orson quel che era di Orson, ossia scrivere sui titoli di testa che l'«idea» gli era venuta da quel giovanotto. Monsieur Verdoux, che Chaplin impersonò e sviluppò da par suo, era infatti un personaggio diabolico che sarebbe stato bene anche nella galleria di ambigui mostri allestita da Welles. Un criminale, un seduttore e uccisore di vedove danarose: sì, ma volete mettere un piccolo assassino borghese a confronto coi mercanti di cannoni e gli altri potenti, responsabili del massacro mondiale appena consumato?

«Mi sarebbe piaciuto vivere all'epoca di Leonardo e invece mi è toccata quella di Ronald Reagan che anche come attore era mediocre...»

Citizen Kane, che ha compiuto mezzo secolo il 1° maggio del '91, è una di quelle opere scritte, anzi incise nella storia del cinema a caratteri di fuoco. E che, per la prima e unica volta, Welles poté scrivere, interpretare e dirigere in piena libertà, dopo aver sconvolto l'America col suo scoop radiofonico sull'invasione dei marziani, lo scherzo più colossale mai imbastito da un uomo di spettacolo. Se quel birbante d'ingegno ventitreenne, mandando in onda un programma ispirato alla fantascienza del suo quasi omonimo Wells, aveva saputo far credere a milioni di cittadini terrorizzati che la guerra dei mondi era incominciata e che nel New Jersey sbarcavano torme inarrestabili di extraterrestri, come poteva la Rko rifiutargli un contratto d'oro per qualsiasi film, si compiacesse di intraprendere con la stessa baldanza? Però i marziani sono un conto, e un magnate della stampa un altro. L'*enfant-prodige*, rooseveltiano d'assalto, prende a modello l'intoccabile Hearst (un Berlusconi ante-litteram) e lo sfida: si trucca perfino da vecchio per seguirne la biografia e la carriera dagli albori alla fine. Ma nella realtà Hearst è tutt'altro che finito e si vendica alla sua maniera: per Welles la vita in America diventa sempre più difficile e a un certo punto impossibile.

A parte un paio di brevissimi saggi, Welles non aveva mai fatto del cinema ma aveva studiato quello dei grandi. Il suo ideale era, ovviamente, il più «maledetto»: Erich von Stroheim. E infatti adoperò, sofisticandola al massimo, la tecnica di ripresa di cui il viennese era stato il precursore negli anni Venti. Ma staccandosi da ogni eredità della narrazione ottocentesca (ancora presente in Stroheim come anche in Chaplin) impresse al cinema sonoro americano una svolta storica e aprì la strada al linguaggio moderno (che poi Godard, vent'anni dopo, renderà contemporaneo). Non è senza significato che proprio il maestro, ormai bollato da Hollywood e condannato a non girare più un film «suo» per tutta la vita, abbia allora espresso, naturalmente su un giornale non controllato da Hearst, una decisa e calorosa approvazione (non priva di qualche riserva e perciò più preziosa) dell'opera prima, strabiliante e misteriosa, del giovanissimo seguace. Il quale pure interpretava il Realismo a modo suo, amandolo e odiandolo insieme, usandolo e distruggendolo. Per il resto della carriera, Orson Welles avrebbe scontato la propria audacia *quasi* come Stroheim.

È anche vero, come lo stesso Welles ha riconosciuto con molto *fair play*, che chi comincia dalla cima non può che discendere a valle. E una vetta il *Citizen Kane*, spesso classificato tra i primi, lo è senza dubbio, per la ricchezzadella sua tematica e gli splendori del suo stile. *L'orgoglio degli Amberson* sta praticamente alla sua altezza, anche se i legami con l'Ottocento e la sua tradizione melodrammatica non erano spezzati come in *Quarto potere*, e anche se i produttori cominciarono a intervenire con un «loro» montaggio. Insulto che non risparmiò quasi nessun dei suoi film. Rinascimentale e barocco, lucido e visionario, cinico e umanissimo (lo strazio di Otello, il pianto di Falstaff). L'opera cinematografica di Welles contiene in sé tutte le contraddizioni, le pone in conflitto, e le esalta. Il suo è un laboratorio incandescente, un labirinto senza uscita, uno scontro perenne tra gli opposti: bene e male, attrazione e repulsione, comprensione e condanna. La statura è quella degli eroi del suo Shakespeare, passato e presente inesorabilmente si rincorrono attraverso i flash-back, la ricerca è condotta come in un giallo, la *suspense* è dietro l'angolo, sotto il soffitto, nei giochi incessanti di luce e d'ombra. Eppure il pubblico non gli fu mai favorevole e non è facile capire il perché, se i film avevano tutti gli elementi per interessare, per scacciare la noia, per colpire a tradimento. Ma forse la spiegazione sta nel fatto che il suo cinema rompeva con i «generi», liquidava gli schemi, faceva piazza pulita delle consuetudini e delle gratificazioni. E poi non era mai pura forma: agitava idee, si schierava «contro», incideva a sangue. Non c'è film suo, restaurato o recuperato in questo decennio, che non suoni più attuale di quando fu concepito. Decisamente la sua arte era spinta verso il futuro.

E poi l'ostacolo più duro per l'adesione degli spettatori di un tempo. I suoi eroi sono insieme canaglie e titani, Welles impersona soltanto i re, ma i suoi re sono tiranni. Da ardente democratico, quale è sempre stato, lui detesta i tiranni, ma solo essi lo affascinano come artista. I film di Welles non risolvono i problemi, insinuano dubbi; non hanno certezze ideologiche, né esprimono giudizi univoci: mettono semplicemente in tavola le carte del gioco, e invitano il pubblico a collaborare. E il pubblico, bisogna dirlo, ha collaborato assai poco: comincia a farlo adesso, e il passaggio televisivo dell'*Otello* è stato un evento, che però non dovrebbe restare isolato.

C'è un film tra i meno visti, *Rapporto confidenziale*, tratto nel 1955 dal suo romanzo *Mr. Arkadin* scritto in francese e tradotto anche in Italia, che contiene un apologo assai noto ma che val sempre la pena di citare. L'Esopo moderno Welles, in questa sorta di risposta europea al *Citizen Kane*, racconta la favola della rana e dello scorpione. Il secondo chiede alla prima di traghettarlo al di là del fiume. Lei ha paura che lui la punga, ma lo scorpione la convince: «Se lo faccio tu muori, ma io annego». La rana lo prende sul dorso ma, a metà del tragitto, il passeggero non resiste e la punge. Prima di sprofondare entrambi, la rana grida: ma è logico? «No che non lo è – dice lo scorpione – ma non ci posso far nulla... *È nel mio carattere*».

Ecco chi era Orson Welles: un uomo di carattere. Era lo scorpione ma era anche la rana. Spietato e ingenuo, aperto al futuro e ancora romantico. Non siamo sicuri che *L'infernale Quinlan* del 1958, suo robusto rientro negli Usa con il ritratto a tutto tondo di un poliziotto laido e corrotto, eppure non tutto da buttare dato che il suo integerrimo rivale è addirittura peggio di lui, sia un film della decadenza. Ma se decadenza fu, fu comunque superba.

Come un principe estromesso dal trono, fisicamente sempre più corpulento e maestoso, un enorme sigaro Avana eternamente tra le labbra, vagò tra l'Europa e le Americhe seguendo la rotta degli scrittori americani, da Henry James a Hemingway, per i quali i due mondi facevano tutt'uno. Quando infuriava la guerra fredda, s'incontrò in una trattoria romana e discusse familiarmente con il leader politico italiano più ostico all'establishment statunitense, così da costringere la rivista *Time* a registrare l'avvenimento sotto il titolo *Pizza with Togliatti*. Quando nel 1963 Pasolini ebbe bisogno, per il mediometraggio *La ricotta*, della figura esemplarmente «borghese» del Regista, a chi fece ricorso se non a lui? E quando lo stesso Welles, l'anno precedente, aveva avuto bisogno di un prologo di animazione per *Il processo* girato tra Parigi e la Jugoslavia, non aveva certo bussato alla porta disneyana, ma aveva voluto il meglio e affidato l'incarico al grande Alexeieff, che col suo «schermo a spilli» interpretò Kafka come, con le sue incisioni, aveva reso sulla pagina Dostoevskij.

Troppo colto, troppo radicale, troppo geniale, probabilmente anche un po' esausto dopo la frenetica, incessante, disordinata attività intrapresa in anni verdissimi, e dopo le troppe interpretazioni accettate per potersi finanziare i propri progetti impossibili (in ciò simile a un collega italiano di cui una volta disse: «Dovreste vergognarvi di non amare De Sica»), negli ultimi decenni Orson Welles era diventato sempre più celebre e sempre più disoccupato, e anche il cineasta delle opere incompiute, come l'ormai leggendario *Don Chisciotte*, o inedite come *The other side of the wind*, ritratto al vetriolo di Hollywood interpretato da John Huston. Per permettergli negli anni Cinquanta il rientro in America con *L'infernale Quinlan* si era impegnato, anche finanziariamente, l'altro protagonista Charlton Heston; per fargli realizzare alla televisione francese la bellissima *Storia immortale* si era mossa negli anni Sessanta la protagonista Jeanne Moreau col suo prestigio di attrice europea; per favorire un suo ritorno dietro e davanti la cinepresa col *Re Lear* (e con altri progetti a lui cari e inutilmente inseguiti per anni) si offrivano altri attori sulla cresta dell'onda a Hollywood, che lo consideravano un monumento vivente. Ahimé troppo tardi.

Dieci anni fa, in questo giorno preciso, il gigante si accasciava sulla macchina per scrivere. Ma non è stato dimenticato. Sulla sua opera sono usciti libri, saggi, revisioni critiche, si è esaminato il suo archivio imponente, si sono scandagliati i frammenti sopravvissuti. E si è scoperto anche qualche film che nessuno sapeva, né critici né biografi, che fosse esistito. Meno fortunato di Laurence Olivier, Welles non arrivò al *Re Lear*, ma negli anni Settanta aveva girato e interpretato (nel ruolo di Shylock) un *Mercante di Venezia*. Però «a quanto pare, un intero rullo di pellicola, negativo compreso, è stato smarrito dai produttori». Lo scrive James Naremore nella prefazione italiana (Marsilio, 1993) alla sua eccellente monografia. La ricerca continua, come è giusto per chi fece della ricerca lo scopo della sua vita artistica.

Il Maestro e l'Italia: una maratona su Raitre

Una scena di «La signora di Shanghai» e, a destra, «La porta proibita»

Anche Raitre ha pensato a Orson Welles a dieci anni dalla morte. Con una maratona curata da Vieri Razzini, questa notte a partire dall'una. Pezzo forte del programma è un documentario del '93 inedito per la tv. Si chiama «Rosabella: la storia italiana di Orson Welles» e l'hanno realizzato Gianfranco Giagni e Ciro Giorgini recuperando le numerose tracce wellesiane nel nostro paese. Il Italia, il regista americano, gravitò a lungo, tra il '48 e il '70, lavorando a vari progetti spesso mai portati a termine. Lo dimostrano testimonianze di attori, attrici, tecnici e addetti ai lavori, tra cui Walter Chiari, Suzanne Cloutier, Arnoldo Foà, Roberto Perpignani. Ne viene fuori un ritratto dell'autore di «Quarto potere» e soprattutto dei suoi rapporti con l'Italia, contrassegnati da una sorta di amore-odio. Un episodio significativo, per esempio, avvenne nel '48. Quando il cineasta presentò a Venezia «Macbeth», ebbe critiche pessime. Tanto da dire: «Meglio far vedere il film a un pubblico che capisce. In Italia non mi vogliono bene. Il mio amore per questo paese non è ricambiato».

A Roma, Welles girò come attore «Black Magic-Cagliostro» (1949) ufficialmente diretto da Gregory Ratoff ma in gran parte rimaneggiato da lui stesso e realizzò una parte dello straordinario «Otello» recentemente riportato alla luce. In più, in questo periodo ebbe numerosi amori: con Lea Padovani, Paola Mori, che poi divenne sua moglie, e Oja Kodar, la sua ultima compagna, co-autrice tra l'altro di un documentario sull'ultima fase del suo lavoro, «O.W. The One-Man-Band», presentato quest'anno a Venezia, alla Finestra sulle immagini. Ma la maratona tv di stanotte propone anche altri materiali estremamente interessanti per tutti i wellesiani. Uno sketch per il film «Follow the Boys» in cui Orson si esibisce travestito da mago e sega in due Marlene Dietrich, l'edizione integrale e originale di «Touch of Evil-L'infernale Quinlan» e il citato «Black Magic».