



DAVIDE FERRARIO: IL CINEMA DI ORSON WELLES¹

Massimiliano Studer. Come è nato questo tuo interesse per il cinema e per la figura di Orson Welles?

Davide Ferrario. Per questioni casuali, anagrafiche e poi per qualcosa di più sostanzioso e sostanziale. Io ho incominciato ad interessarmi di cinema all'età di 15-16 anni perché a Bergamo, dove sono nato e cresciuto, esisteva un cineforum collegato, per altro, all'Obraz di Milano che, ad un certo punto negli anni '70 in una città di 120.000 abitanti aveva 6500 soci. Cioè il 5% della popolazione andava al cinema, anche perché a Bergamo non c'era niente da fare. Era l'unica attività culturale alternativa che ci fosse. Io ho avuto la fortuna di seguirlo, prima come semplice utente e poi, appassionandomi, sono entrato nell'organigramma del cineforum che si era così allargato che aveva bisogno di forze nuove e mi sono ritrovato a 19 anni, invece di fare lo studente lavoratore come pizzaiolo o lo scaricatore ai mercati, come facevano altri amici miei, a gestire il cineforum. Questo significava scrivere saggi fondamentali su Kubrick, sul senso del cinema o su Godard ma, contemporaneamente spazzar la sala, proiettare, fare i borderò, inventarsi le stagioni. Era una cosa molto pratica. Io, infatti, alla regia ci sono arrivato molto tardi. Non ha mai pensato da giovane di fare il regista. Ero contento di fare quello. E, tra le prime stagioni che si organizzarono, ce ne fu una di Buster Keaton che mi segnò molto. E quest'altra, appunto, questo recupero delle copie di quasi tutto Welles che era stato originato dall'Obraz e Mereghetti². E, se mi par di ricordare, perché ormai andiamo indietro con il tempo, ma il Laboratorio 80, il cineforum di Bergamo, questo era il nome del gruppo, curava la distribuzione dei film, cioè delle copie che erano rimaste in Italia...Adesso penso che lo posso dire. Io credo di ricordare abbastanza distintamente che noi trafugammo le copie. Cioè, alcune trafugate altre le controtipammo: era come fotocopiarle. Certo, dal punto di vista del copyright era un'infrazione ma dal punto di vista del bene pubblico una necessità. Queste copie credo arrivassero dall'estero³. Tornavano ai musei di pertinenza ma poi non si sarebbero più viste. Mentre quello che noi volevamo fare era che Welles lo si vedesse come tutte le altre cose. E

¹ Intervista realizzata presso il DAMS di Torino in data 20/12/2013. Erano presenti: Davide Ferrario, Massimiliano Studer (intervistatore), Emanuele Marcello (riprese video), Prof. Franco Prono.

² La rassegna venne organizzata dal 1 al 17 maggio 1977. Organizzata da Paolo Mereghetti e l'Obraz Cinestudio di Milano fu la prima personale completa del regista americano organizzata in Italia. Agli spettatori venne consegnato un opuscolo che presentava la rassegna con questo titolo: "Orson Welles: autocoscienza del capitale e metamorfosi del cinema". Paolo Mereghetti curò, in seguito, un libro dal titolo *Il cinema secondo Orson Welles*, Sindacato nazionale critici cinematografici italiani, Roma, 1977.

³ Vedi su questa rassegna e sulla provenienza delle pellicole, l'intervista a Paolo Mereghetti, nella sezione INTERVISTE.



quindi ci inventammo questa cosa. E posso sperare nell'amnistia, nell'indulto...la prescrizione! Prescrivono Berlusconi, prescriveranno anche noi. Quindi noi tenemmo le copie e per lunghi anni Welles lo si poteva vedere in Italia perché c'era stata questa iniziativa. Quindi ebbi la fortuna molto giovane di poter vedere quasi tutto Welles ed è chiaro che se hai un minimo di sensibilità e passione per il cinema, vedi Welles e ti entusiasmi, insomma. Ti si apre un mondo. Progressivamente, devo dire, da questa infatuazione generica su Orson Welles e, scrivendo, il libro, leggendo molto e rivedendo le cose in età più matura, ho poi sviluppato un mio percorso... un po' ambiguo nei confronti di Orson che non è così agiografico è un po' diverso: poi, magari, lo preciso meglio. Ma insomma...Non è certamente un'ossessione la mia verso Welles ma è un compagno che mi ha seguito ed è stato con me per lungo lungo tempo, da quando avevo 20 anni non dico fino ad adesso perché, alla fine, il romanzo e il film che ne è stato tratto da Oliver Parker sono un po' la fine di una storia, di una parabola. Quando Welles, essendo morto...Sì, ogni tanto, si scopre qualche cosa ma, insomma, i discorsi sono questi. Ho risposto alla domanda? Non mi ricordo più da dove sono partito.

Massimiliano Studer. Nel tuo romanzo sono enfatizzate le qualità poliedriche dell'artista Welles. Quali esperienze extra cinematografiche pensi abbiano maggiormente formato il cineasta Welles e perché? Teatro, radio o spettacoli di magia?

Davide Ferrario. Adesso dico una cosa che ha un po' a che fare con la mia non-ossessione ma la mia, chiamiamola amicizia con la figura di Orson Welles. Nel senso che tante cose della sua vita che uno legge sui libri. Avendo, poi, io, in maniera del tutto immodesta e imparagonabile, ma di fatto seguito la stessa strada, cioè mi sono trovato a fare il regista anch'io. E un regista abbastanza particolare, dal mio punto di vista: io sono sempre stato un indipendente. Con lo stesso tipo di problemi di Orson Welles: trovare i soldi, gestire i film. E sono arrivato al cinema non perché volevo fare il regista da giovane, come Orson non aveva pensato, certamente di fare il cineasta. Era un uomo di teatro, poi la radio...In questo senso, dopo, mi sono spiegato alcune cose di Orson. Innanzitutto non dimentico mai che una sua dichiarazione in cui diceva che faceva i personaggi shakespeariani, quelli grandi, perché lui era nato grande. Fisicamente, psicologicamente...non poteva fare delle parti medie. Doveva fare *Re Lear*, insomma. Ed è stato segnato da questa cosa fin dall'inizio. Per cui, preso quel canale e, soprattutto, il teatro...succede a tanti di diventare popolari, perché sono bravi in un aspetto della loro attività - il teatro in questo caso - Lui ha fatto tante cose, provocatorie e d'avanguardia. Era riconosciuto come un giovane autore-attore teatrale. Anzi, come



un regista teatrale importante. Si divertiva alla radio come molti dei nostri attori di oggi che non campano con il teatro e, poi, fanno gli spot piuttosto che i programmi tv. Se uno li ascolta quei programmi adesso fanno abbastanza ridere perché se si pensa a *La guerra dei mondi* non è difficile paragonarla alle cose che fanno oggi Lillo e Greg...sempre con le dovute proporzioni ovviamente ma non bisogna dimenticare, per esempio, che quella famosa trasmissione era dentro un contesto di pubblicità. Questa cosa a lui gli capita e la vita lo mette da una parte a fare l'attore serio. Dall'altra parte, per passare il tempo e tirar su un po' di soldi per finanziare i progetti seri, a fare le sciocchezze. Una di queste sciocchezze diventa, imprevedibilmente, un fenomeno mondiale e a quel punto per un effetto mediatico, come si direbbe adesso, lui diventa un personaggio di attualità. Ed è la ragione per cui finisce a Hollywood! E gli dicono: "fai un film..." E dopo Orson Welles fa *Quarto potere*! Ma quella, chiaramente, è la differenza. Però è affascinante come lui si trova lì, in questa situazione perché è uno vergine ed innocente. Lui non sa niente di cinema. Lo dice ripetutamente. Non è arrivato a fare film perché voleva fare film. Gli hanno detto: "ti diamo la possibilità di farlo". Perché a Hollywood, il cinema funziona così. Infatti, non è un caso che in Italia i film li faccia della gente che di cinema non sa niente. Perché, ad un certo punto...li ha fatti Marina Lante della Rovere i film. Voglio dire...succede! Il cinema è sciocco in questa maniera. È cialtrone. E l'aspetto cialtronesco credo che Orson lo avesse metabolizzato al meglio. A lui piaceva essere cialtrone. Ci marciava molto su questa cosa. Capiva esattamente che la gente voleva anche questo. E, quindi, lui si trova lì e dice: "devo fare un film. Come faccio?" Innanzitutto, "Che storia racconto?" Ed è normale che se sei un giovane, se hai quella testa e se non sei stato condizionato dal mestiere, racconti la storia più grande che puoi. Fai quella di William Randolph Hearst! Il paradosso è questo. Noi guardiamo quel film per come è stato fatto ma ai suoi tempi nessun lo ha guardato per come è stato fatto. È stato fatto perché era come fare un film su Berlusconi. Se fai un film su Berlusconi nessuno guarda l'aspetto tecnico. Per dire, il film di Nanni Moretti su Berlusconi è un brutto film, secondo me. È un film mediocre *Il caimano*⁴ però se ne è parlato solo nei termini di "parla di Berlusconi". Nessuno ne ha parlato per l'aspetto, invece, eminentemente, cinematografico. Forse tra vent'anni si potrà parlare e ci si renderà conto di questo aspetto. E la sua maledizione nasce da questa cosa e cioè dal fatto che ha toccato una cosa che non doveva toccare. Però la maniera in cui lui si approccia alla realizzazione del film, la libertà, l'esagerazione con cui pensa alle cose come i famosi racconti di quando parla con Gregg Toland: "dobbiamo mettere a fuoco da qua a là!" E lui dice: "non si può! Non ci sono gli obiettivi!" E Welles gli risponde: "va bè , inventali!" È solo uno

⁴ *Il caimano* (Ita-Fra, col., 112', 2006) di Nanni Moretti.



che non sa niente che può dire una cosa del genere. E, in questo senso, io devo dire che sento una vicinanza, una affinità con lui. Perché la mia necessità di fare cinema non è nata da una capacità tecnica o da un'idea o da una scuola. Ad un certo punto, io ho pensato che avevo capito come funzionava la baracca e avevo qualcosa da raccontare. Ma non sapevo niente di fotografia, di illuminazione di recitazione, ma neanche di montaggio. Sono tutte cose che io ho imparato facendole, ad una scala totalmente diversa, ma in questo senso c'è una passione, un entusiasmo, una follia che Orson ha e che io capisco perfettamente. Perché dovrebbe essere quella di qualunque regista o di qualunque uomo che ama il cinema e si butta e non si accontenta. Lui aveva, poi, questo carattere che, secondo me, diventa anche una tara nella sua vita, cioè quello di, bisogna dirlo, non riuscire a finir niente. Lui è uno che si inventa le cose, le mette in piedi e, nel momento in cui le ha immaginate, le ha pensate, le ha girate, non gliene importa più niente. Tutta la parte di portare a compimento i film, nonostante dopo si lamenti...perché è del tutto simile al modo in cui si comportava con le donne, secondo me questo, cioè grandi amori ma incapacità poi di stabilire una relazione solida, reale. Anche il rapporto con Oja Kodar alla fine è curioso. Nel senso che Oja Kodar sembra che sia più lei ad essersi attaccata a lui che non il contrario. Però questo, ad onor del vero, non lo sappiamo. Però mi ricordo molto bene la battuta famosa di Lea Padovani che dice: "io volevo un uomo che mi amasse, Orson era solo un genio". È molto precisa in questo senso, insomma. Orson trascendeva da queste cose, andava per la sua strada. Aveva sempre qualcosa di nuovo da fare e qualche film o donna in più di cui innamorarsi. E quindi, questo aspetto lui non lo ha mai curato. Aveva la visione. E questa cosa credo che appunto se la sia portata sempre dietro. Perché lui non era un uomo di cinema, non è mai stato un uomo di cinema. Lui era un artista a tutto tondo che ogni tanto incrociava un film. E molto spesso, infatti, i contenitori delle sue visioni sono bislacchi. Perché appunto è *Touch of evil* che è un romanzo di serie B, di gangster, un poliziesco. Poi va a fare *Macbeth*: cioè prima fa *Macbeth* e poi *Touch of evil*⁵. Voglio dire, questo passaggio da Shakespeare al noir è curioso. Se non fosse che per lui era un gioco nuovo ogni volta. E questo elemento ludico, credo gli arrivasse dal teatro, dalla radio, da questa idea che ogni volta si poteva ricominciare qualche cosa. Ed era divertente così. Naturalmente non era stupido perché aveva sia un'esperienza umana che un'esperienza poi strettamente cinematografica che gli è servita per fare le cose. Però un po' per buttarle via, cosa sulla quale invece io ho una sensibilità diversa rispetto a Orson.

⁵ *Macbeth*, infatti, è del 1948 mentre *Touch of evil* è del 1958.



Massimiliano Studer. Quasi nessuno sa che tu, oltre al romanzo *Dissolvenza al nero*, hai realizzato anche un documentario sul periodo romano di Orson Welles. L'occasione è nata sentendo anche Ciro Giorgini che mi ha detto che avevi realizzato questo lavoro. Vorrei che tu raccontassi la genesi di questo documentario, le difficoltà che hai incontrato e come è strutturato a grandi linee.

Davide Ferrario. Allora...Io devo dire che non c'è solo il documentario che, tutto sommato è clandestino o fantasma perché la cosa buffa di chiunque si occupi di Orson Welles è che, poi, anche lui viene toccato dalla maledizione wellesiana. Tutto sommato il romanzo *Dissolvenza al nero*⁶ ha avuto l'inconsueta ventura per un romanzo italiano di essere stato trasformato in un film americano da 20 milioni di dollari⁷. Con un cast importante: Danny Huston, Christopher Walken, Paz Vega, Diego Luna. Una cosa grossa.

Massimiliano Studer. Tradotto in quante lingue?

Davide Ferrario. Il romanzo? In 5 o 6 lingue. Quindi è un romanzo che in Italia è stato letto poco, ma che ha funzionato all'estero e che ha generato un film importante e costoso. Il film è brutto ed è maledetto, nel senso che non lo ha visto quasi nessuno, per qualche motivo. Di nuovo c'è sempre questa cosa che si chiude. Anche il documentario nasce in una maniera un po' casuale. Il romanzo era stato scritto, era uscito e Tele+, che aveva una politica di cultura televisiva un po' più alta di quella che ha Sky adesso, mi chiese di fare - penso facessero una stagione Orson Welles - qualche cosa che accompagnasse la stagione. E io gli proposi, a partire dal libro - mi sembrava divertente - in un gioco di specchi molto wellesiano, tipo *Signora di Shanghai*, di raccontare il mio rapporto con Welles a partire dal libro, andando a cercare una serie di interviste, di incontri e di luoghi che erano quelli della sua permanenza romana. Per cui nel documentario compaiono, per esempio, il figlio del custode di Palazzo Madama negli anni Quaranta. Perché Palazzo Madama prima di diventare...scusate, Villa Madama che è quella che si trova su Monte Mario. Questa struttura, che adesso è un luogo dove non abita nessuno ma dove si fanno i ricevimenti del Ministero degli Esteri con i Capi di Stato, era stata di proprietà di questo famoso Michel Olian che era stato uno dei benefattori di Orson Welles e quindi Welles viveva in parte lì...

⁶ Davide Ferrario, *Dissolvenza al nero*, Longanesi, Milano, 1994.

⁷ Il film è uscito con la traduzione letterale del titolo del romanzo ed è stato distribuito dalla Miramax USA, pur essendo una produzione inglese-italiano-serba, ma non è mai stato proiettato in Italia, né è mai stata editata un'edizione italiana in DVD. *Fade to black* (UK-Ita-Ser, col., 99', 2006) di Oliver Parker.



Stacco su documentario di Ferrario: Davide Ferrario. Villa Madama, Monte Mario, Roma. Costruita da Raffaello sui disegni della Domus Aurea di Nerone e dal 1948 residenza romana di Michel Olian. Miliardario di origine russa e mecenate di Welles, monopolista dell'energia elettrica in Argentina esportatore di valuta a Roma...

Ripresa dell'intervista. E allora andai a parlare con...Paradosso: il custode di Villa Madama adesso è il figlio del vecchio custode. Storia tipicamente italiana. È rimasto lì. E lui si ricordava di Orson Welles: lui era un ragazzino quando lo conobbe ma ci parla di Welles.

Stacco su documentario di Ferrario: Fabrizio Finazzi. L'ho conosciuto. Era una persona molto schiva, molto poco festaiolo. Preferiva molto la tranquillità e stava bene perché aveva un posto tranquillo. So che era una persona molto ricca però non so da cosa derivassero le sue ricchezze...

Ripresa dell'intervista. Andai ad intervistare il figlio di Bottai, il gerarca fascista. Adesso credo sia ancora vivo anche se sembra piuttosto vecchio già vent'anni fa. Il figlio di Bottai anche qui per non smentire le storie italiane: i figli di qualcuno non finiscono mai per strada. Il figlio del custode era rimasto custode. Lui è ambasciatore presso la Santa Sede della Repubblica Italiana. Ci incontrammo in un palazzo molto importante. Bottai era stato colui che aveva affittato la villa di Frascati a Orson Welles dove aveva piazzato Lea Padovani e dove, ci raccontava che Welles aveva bisogno di parlare con l'America e fece installare una linea telefonica particolare. A Frascati non c'era il telefono, ma lì sì perché lui doveva parlare con l'America.

Stacco su documentario di Ferrario: Bruno Bottai. Un'ultima predisposizione, addirittura un'accoglienza con fiori: lui voleva che il giardino fosse già fiorito. Allora piantarono delle piante già fiorite. Questa breve presenza di Orson Welles in uno dei Castelli Romani allora tanti anni fa in un clima del tutto differente, fece naturalmente scalpore. Per esempio, non c'era nemmeno il telefono diretto fra Roma e Monte Porzio, anche se sono distanti poco più di 20 km. E c'era un centralino che aveva degli orari. E Welles gli orari non li sopportava. Doveva chiamare in America e quindi c'erano sempre problemi che poi si risolvevano. Welles pagava gli straordinari di questo centralino. Insomma, Welles fu, per brevissimo tempo, un avvenimento da quelle parti.

Ripresa dell'intervista. Insomma, incontri di questo genere. Di persone che avevano incrociato la vita di Welles. Il documentario era un tentativo di afferrare qualcosa di inafferrabile. E cioè le incarnazioni di Welles attraverso *Mr Arkadin* che però era, probabilmente, anche Michel Olian. Tutti questi rimandi tra i suoi personaggi della fiction, la vita vera e, tutto sommato, questo rimbalzo di specchi per cui alla fine, tra vita e cinema, non si sa mai qual è la verità, perché la verità non c'è. Infatti il documentario poi finisce con l'idea: "chissà se Orson Welles sia morto davvero..."



O se quello che dicono che è morto sia proprio lui”. Era un gioco un po’ intellettuale ma anche una dichiarazione d’amore verso questa idea dell’inganno che è un altro tema fondamentale di Orson Welles come quello della magia o dell’apparire e dello sparire.

Massimiliano Studer. Hai fatto vedere questo lavoro a qualche parente di Welles? A qualche figlia di Welles?

Davide Ferrario. No, perché nonostante tutto non ho mai avuto rapporti diretti con la famiglia Welles. Devo dire che quando ho scritto il romanzo non sono stato molto a pensare se potevo farlo. Poi, dopo, mi è stato spiegato che la legislazione americana consente, sui personaggi pubblici, laddove non ci sia niente di diffamatorio, di ricostruire qualunque cosa: il romanzo è una grande dichiarazione d’amore. Non conteneva nulla che non fosse riportato nelle biografie o non fosse stato testimoniato da qualcuno che lo conosceva. Di mio c’era tutta la costruzione fiction intorno agli eventi reali. Infatti sono stato abbastanza sorpreso dalla tua indicazione che Joseph McBride abbia preso il tempo di guardare il libro e di citare anche il film di Oliver Parker⁸ per cui... Certo mi sarebbe piaciuto sapere cosa ne pensava. Anzi, mi piacerebbe sapere cosa ne pensano anche del film. Forse è più facile che abbiano visto il film che non abbiano letto il libro.

Massimiliano Studer. Il piano sequenza è una caratteristica del cinema di Welles sin dal suo esordio di *Quarto potere*. Cosa ci vuole per realizzare un piano sequenza? Perché è così raro vedere al cinema l’uso di questa modalità di ripresa? Cosa rendeva così unici questi sistemi narrativi nel cinema di Welles?

Davide Ferrario. Ecco, *Touch of evil* è interessante. Perché offre due piani sequenza molto forti che sono l’uno il contrario dell’altro. E spiegano, credo anche dal punto di vista del regista, le trappole del piano sequenza. Il piano sequenza, lo dico essendo regista e maschio, secondo me è un’espressione fallica del potere della regia. Non conosco nessun regista che non concepisca, almeno in prima istanza, un piano sequenza come una manifestazione di bravura tecnica. Appunto perché è difficile farlo e perché è complicato. Perché di solito implica una coreografia di: masse, attori, movimenti di macchina, luci. Tutta una serie di difficoltà che quando riesci a costruirle sei soddisfatto. Dopo di che, vedi il piano sequenza e dici: “perché l’ho fatto?” Nel senso che l’averlo

⁸ Ho inviato, in data 2/12/2013, un mail a Ferrario per segnalargli che Joseph McBride ha scritto quanto segue: “Italian writer and filmmaker Davide Ferrario’s 1994 novel *Dissolvenza al nero* (*Fade to Black*) begins with Welles’s arrival in Rome in November 1947 to star as the eighteenth-century occult magician Cagliostro in *Black Magic*, which he unofficially codirected with Gregory Ratoff”. In Joseph McBride, *What ever happened to Orson Welles?: a portrait of an independent career*, University Press of Kentucky, 2006, pag 99.



fatto è una splendida performance tecnica ma non è detto che corrisponda ad una necessità narrativa altrettanto forte. Ci sono moltissimi piani sequenza esagerati. Io penso, per esempio, a quel film di Brian De Palma, di cui mi sfugge il titolo...con Nicholas Cage⁹...dove c'è quel piano sequenza spettacolare all'inizio dove tu dici: "è bellissimo!" Ma se ad un certo punto ti dimentichi che è un piano sequenza, non cambia niente. Cioè, se ci fosse un taglio in mezzo, la storia sarebbe quella e sarebbe mirabolante uguale. O anche quello di Sokurov sull'Ermitage¹⁰. Sokurov? Cito bene? È più l'innamorarsi del fatto tecnico in sé che non una necessità narrativa che ti spinge a fare questo. In *Touch of evil* ci sono due piani sequenza su cui lo stesso Orson si dilunga¹¹. Lui non amava tanto il primo, quello dei titoli di testa che è così clamoroso, esagerato, vera chicca tecnica. Lui diceva: "sì va bene ma quella cosa si vede che è fatta con estro e abilità" Lui era molto più appassionato di quell'altro piano sequenza che è quello a metà film e che si svolge dentro la casa in un interno che, in realtà, è uno studio quando Quinlan scopre la falsa bomba. Anche quello è un piano sequenza di svariati minuti, pieno di dialoghi, di avanti ed indietro in queste stanze. E lui dice: "ma nessuno dice che quello era più difficile da fare!" Perché? Perché non ha l'esagerazione tecnica. Perché è basso. È chiuso dentro. È uno strumento che si impone al servizio della narrazione. Mentre l'altro è una cosa che tutti citano. Paradossalmente, se all'inizio del film saltasse in aria la macchina e basta, il film esisterebbe ancora. Tutto quel piano sequenza è per far vedere quanto bravi sono quelli che lo hanno fatto. L'altro piano sequenza invece è molto più umile ma è molto più dentro la storia. Senza quel pezzo non ci sarebbe la tensione. Direi che la prima osservazione da fare è questa: ci sono dei piani sequenza che sono innamorati di se stessi e che spesso non sono così interessanti come sono quegli'altri che invece non potrebbero essere pensati in un'altra maniera perché sono strettamente connaturati a quello che raccontano. In tutte le interviste, se me le ricordo bene, Orson su questa scena, su questa sequenza di apertura non è così entusiasta. Dice: "sì, l'abbiamo fatta bene ma quell'altra mi piace di più"...Che cosa caratterizza un piano sequenza rispetto all'idea di un altro pezzo di cinema montato? Se mi pare di ricordare bene nell'intervista con Bogdanovich, Orson dice che, comunque sia, i piani sequenza hanno qualcosa di claustrofobico¹². Che non hanno, invece, i pezzi di cinema montati. C'è qualcosa in questo elemento della continuità del tempo che opprime

⁹ Ferrario si riferisce a *Omicidio in diretta* (*Snake Eyes*, USA, col., 98', 1998) di Brian De Palma.

¹⁰ Ferrario si riferisce a *Arca russa* (*Русский ковчег*, Rus-Ger, col., 96', 2002) di Aleksandr Sokurov, un'opera realizzata come un unico piano sequenza di 96 minuti.

¹¹ Si veda Peter Bogdanovich (a cura di Jonathan Rosenbaum), *Io, Orson Welles*, Baldini e Castoldi, Milano, 1993, pag. 314-315.

¹² In Peter Bogdanovich (a cura di Jonathan Rosenbaum), *op. cit.*, pag. 315.



chi sta guardando e, quindi, lo devi utilizzare in questo senso. O è un'oppressione vera che parla di un'oppressione dei personaggi, oppure crea una tensione finalizzata a una suspense come quella della bomba che vediamo all'inizio e che sappiamo deve esplodere. Ecco, questo elemento è interessante perché è quello poi che restituisce la vera natura del piano sequenza rispetto all'idea di montare. Per esempio, portandolo nella modernità io trovo che la novità che hanno portato Sorrentino e Garrone nel cinema italiano contemporaneo è la riscoperta del piano sequenza che nessuno usava più da un sacco di tempo. Anzi, io penso, molto immodestamente che nel 1996 il mio film, *Tutti giù per terra* abbia sdoganato un modo di montare i film italiani che prima non esisteva. Con una serie di forzature, di idee e di distruzione della convenzione realistica che prima, in Italiana, non si faceva mica tanto. Da lì in poi però, mi sembra che questo e la deriva televisiva di certe cose hanno portato il montaggio a dei parossismi insopportabili. E gli stessi film americani di oggi sono dei grandi carrozzoni, dei circhi, più che dei film. Quindi, credo che Sorrentino e Garrone abbiano riscoperto, per necessità narrativa questa cosa. Entrambi lo fanno. Se tu guardi i loro film la cosa che li caratterizza di più, e che gli dà quel loro timbro particolare, registico del loro stile è proprio un uso molto intelligente, molto abile, aiutato poi dalla tecnologia, con le steadycam, i droni, eccetera, che recupera tutta una cosa che era nell'idea welliesiana di cui stiamo parlando. Sia del primo che del secondo piano sequenza di *Touch of evil*. L'ultima cosa che mi verrebbe da dire sul piano sequenza, tecnicamente è questa. A me piace girare dei piani sequenza. Io alla fine che cos'è che giro. Io giro dei grandi piani sequenza con la consapevolezza però che poi li smonto! Cioè, l'idea dell'abilità tecnica del piano sequenza, ti porta poi questa confusione e questo autoinganno: il piano sequenza non lo puoi toccare. È come la verginità di Maria: è un dogma. Mentre è una tecnica di ripresa. Che ha i suoi vantaggi. Per esempio, quella di tenere la performance dell'attore molto compatta. Oppure permette di seguire una certa continuità di cose come i movimenti di macchina o che, in generale, consente di dare importanza ai movimenti della macchina da presa. Però non è detto che, poi, alla fine, quello sia il modo migliore nel montaggio di un piano sequenza. Io, adesso, molto spesso utilizzo, se devo girare un dialogo, (perché io odio girare i campi e contro campi) questo metodo: faccio delle sorti di master in cui la macchina si muove. Una volta parte da destra, un'altra volta da sinistra, una volta è al centro. Sono prospettive tutte diverse e poi, in un secondo tempo, tutti questi piani sequenza li spezzo e li monto uno sull'altro. Allora, in questo modo tu rispetti un'idea di messa in scena, di piano sequenza ma poi la neghi ad un secondo livello. Ecco, vorrei dire che il piano sequenza viene sempre inteso come un oggetto intoccabile una volta che lo hai girato. E devo dire che, come mia esperienza, mi ricordo,

infatti, di un episodio molto significativo. C'era un piano sequenza ne *La fine della notte*, il mio primo film che ho girato con la steadycam che allora era una novità. Seguivi un personaggio per le scale che si muoveva e girava. Tutto costruito, pensato con le luci etc...E poi, lo vedevi sullo schermo e il montatore, alla fine, mi disse: "Noiosissimo!". Ed era vero! Perché il piacere era solo nell'averlo fatto e non nel vederlo. Devi stare molto attento sui piani sequenza perché lo spettatore non è detto che guardi come è fatto. Anzi! Non dovrebbe proprio guardare come è fatto. Dovrebbe guardare quello che succede. E lì devi avere il coraggio anche di tagliare.

Massimiliano Studer. Agli inizi degli anni Cinquanta Welles acquistò una delle prime Cameflex, di produzione francese. Aveva scoperto questa macchina da presa, compatta e maneggevole, in Europa. Già nell'*Othello* (1952) fece uso di questa apparecchiatura¹³ ma è con *L'infernale Quinlan* (1958) che Welles riuscì ad esaltarne le qualità. Che tipo di riprese è stato in grado di realizzare con questa cinecamera?

Davide Ferrario. Io non sono in grado di...Diciamo che prendo atto dell'informazione. Mi sembra molto improbabile, però, che Orson potesse imporre ad uno Studio la macchina da presa. Nel senso che sia il direttore della fotografia di *Touch of evil* che l'operatore era gente con cui Orson aveva lavorato prima¹⁴ ma quel tipo di scelta perteneva allo Studio. E così sia le cineprese e, in generale, tutto l'aspetto tecnico. Mi riesce difficile pensare che sia stato Orson che l'abbia portata. È possibilissimo, invece, che gli americani si fossero già dotati di questa tecnologia e che Orson fosse contento di utilizzarla. È ovvio dal punto di vista di Orson, che era uno che amava mettere la macchina da presa nei posti più improbabili, che una macchina più maneggevole potesse, per esempio, consentirgli degli angoli dal basso che altrimenti con una macchina più grossa avrebbero necessitato di alzare gli attori o fare dei buchi nel pavimento. Che non è semplicissimo e significa

¹³ In particolare è stato Oberdan Troiani, direttore della fotografia di *Othello* a dichiarare a Gianfranco Giagni dell'uso, da parte di Welles, di questa cinecamera così compatta e maneggevole inventata dalla società francese Éclair e messa in commercio per la prima volta nel 1947. Si veda il documentario *Rosabella, la storia italiana di Orson Welles* (1993) di Ciro Giorgini e Gianfranco Giagni. Nota aggiuntiva del 14/11/2014. Jean-Luc Godard fece uso della cameflex per girare la scena della passeggiata sugli Champs Elysées di *Fino all'ultimo respiro* (*À bout de souffle*, Fra., B/N, 89', 1960) come dichiara il direttore della fotografia Raoul Coutard in un bel documentario di Channel 4 intitolato "Cinema! Cinema! Documentary on New Wave - La Nouvelle Vague" (4, June 1992).

¹⁴ Ferrario parla del macchinista John L. Russell (*Macbeth*) e del direttore della fotografia Russell Metty (*Lo straniero*). Lo storico del cinema James Naremore, invece, fa notare che Russell poi venne scritturato da Hitchcock per *Psycho* (1960) dove lavorò addirittura come direttore della fotografia. Lo studioso americano, inoltre, fa notare quanti elementi di *Touch of evil* siano simili al film di Hitchcock ma con due anni di anticipo: i motel dei due film e i rispettivi "bizzarri custodi", Janet Leigh, Russell ma anche lo scenografo Robert Clatworthy presente in entrambi i film. In James Naremore, *Orson Welles. Ovvero la magia del cinema*. Ed. Marsilio, Venezia, 2012, pag. 231.



tempo. E sono cose che se ne vanno. Ma anche, per esempio, tutti i piani sequenza, i dolly e la loro gestione con la macchina da presa più leggera, sono più semplici, che non con un macchinone più pesante. Che implica spostamenti di pesi. Ecco, mi par di ricordare, tra l'altro, che lui nell'intervista a Bogdanovich dicesse, parlando del famoso piano sequenza iniziale: "Sì, io l'ho pensato ma il merito è di chi lo ha fatto" Cioè dell'operatore e del "grip" ovvero del macchinista. E si lasciava andare a dei ragionamenti sul fatto che si poteva fare solo in America questo lavoro e non in Europa perché in Europa il macchinista è considerato un lavoratore di fatica, sostanzialmente. Mentre in America, il grip è "uno che manda i figli all'Università"¹⁵. Cioè è un lavoro molto ben pagato ed è molto tecnico e molto specifico. Perché questa idea di muovere, alla fine è assolutamente vera. Non è il regista che è bravo a fare il piano sequenza con il dolly. Se non hai uno che ha la sensibilità, quello che sposta il braccio meccanico e quello che guarda dentro l'obiettivo, dentro il mirino sapendo mantenere in equilibrio l'inquadratura, sai...il regista può solo pensare e non è lassù e non è neanche lì: è quindi davvero un lavoro manuale. In questo senso più lavori con cose leggere e gestibili, piuttosto che le vecchie macchine da presa degli anni Cinquanta. Infatti se si guarda il cinema degli anni Cinquanta è interessante. Ci sono dei film degli anni Quaranta e Cinquanta che se li guardi adesso sono modernissimi! Dici: "ma come fanno?!". Per idea di montaggio, per movimenti di macchina per velocità. E poi, invece, negli anni Cinquanta arriva un cinema veramente trionfante. Perché il Cinema Scope usava delle macchine che per muoverle occorrevano gli elefanti. La velocità, la grandiosità e l'interesse non stava più nel muovere la macchina ma in quello che vedevi sullo schermo. E dunque, avanti con le comparse, i leoni, le bighe e tutto il resto. Penso, allora, che Orson sicuramente nei suoi film europei, questa macchina la usava perché gli veniva più semplice. Anche perché era uno che doveva correre sempre: aveva dei piani di lavoro talmente stretti per cui, avere una macchina maneggevole, veloce e affidabile gli permetteva di fare più cose. Ed è un po' quello che adesso si sta verificando con l'uso della tecnologia digitale sui set. Non c'è bisogno di luci, metti la macchina per terra e riprendi, mentre una volta era complicato solo quello.

Massimiliano Studer. Nonostante Welles non avesse esperienza come fotografo (vedi, invece, i casi di Kubrick o della Riefenstahl¹⁶), le sue messe in scena, come avviene nel cinema di

¹⁵ Welles usa proprio questa espressione. Vedi Peter Bogdanovich (a cura di Jonathan Rosenbaum), *op. cit.*, pag. 314.

¹⁶ La Riefenstahl, ad onore del vero, non nasce affatto come fotografa ma, nel corso della sua incredibile carriera, ha dimostrato di possedere delle doti eccezionali che, sposate ad un talento formidabile per le immagini, l'hanno condotta a realizzare dei magnifici reportage fotografici di alcune popolazioni africane. Si veda lo *Speciale Leni Riefenstahl* del nostro sito per un approfondimento della figura della regista tedesca.



Ejzenstejn, sono spesso definibili come degli *obraz* in movimento ovvero delle immagini fotografiche dinamiche. Quanto tempo dedicava alla ricercatezza fotografica nei suoi film? Quale esempio puoi farci tra *L'infernale Quinlan*, *Rapporto confidenziale* e *Il processo* per far comprendere questo aspetto della sua poetica filmica?

Davide Ferrario. Se dobbiamo prestar fede a quello che racconta lui, e bisogna prenderlo con le pinze, quando gli fu commissionato *Quarto potere*, un film da girare a Hollywood, lui disse una cosa che ho detto anch'io quando mi hanno chiesto di dirigere un'opera lirica: "io non ci vado neanche tanto a vedere le opere liriche" E Orson non era uno che andava tanto al cinema. E quindi cosa fai? Cominci ad andare a vedere le opere liriche. E Orson questo fece. Si mise, ad Hollywood, a vedere dei film. Le prime settimane ad Hollywood, lui racconta, le passò chiuso in sale di proiezione a vedere i film di John Ford, a vedere Ejzenstejn, a vedere gli espressionisti. Credo che quell'idea di questo rapporto, di uno che studia il cinema perché deve fare un film, se lo sia portato dietro ed abbia segnato tutta la sua vita. Lui non era arrivato al cinema perché gli piaceva il cinema. Perché per lui non era una cosa naturale. La cosa naturale per lui era il teatro. E forse la radio. Per il cinema è come uno che dice: "devo fare delle fotografie e cosa faccio? Comincio a guardare dei libri di fotografia per capire cosa hanno fatto gli altri. E da quello che hanno fatto gli altri cerco di trovare una mia strada". Fin dall'inizio viene fuori *Quarto potere*, una storia importante per noi per come è fatta e per i suoi contemporanei per cosa raccontava. La grandiosità e la genialità di questo film è proprio quella di uno che è genio di suo e che ha tutto un campo nuovo davanti per cui inventa, reinventando quello che ha visto fare agli altri prima di lui. E questo se lo è portato dietro per tutti i film che ha fatto. Per cui, piuttosto che parlare di una sequenza particolare, e ci sono quelle più virtuose, ha più senso affermare che non c'è una singola inquadratura in Orson Welles che non sia pensata. A questo bisogna aggiungere il fatto, e questo me lo ricordo molto bene, che lui diceva che si impadronì molto in fretta della tecnica fotografica. Anche delle luci, e quella derivava anche dal teatro ma anche da quello che imparò da Gregg Toland che era un bel maestro per imparare. Lui diceva che sapeva esattamente, e non aveva i monitor a disposizione allora, dove posizionare la macchina: "mettiamo la macchina con un obiettivo" e sapeva esattamente cosa avrebbe visto. Aveva una fortissima consapevolezza tecnica di quello che attraverso l'occhio meccanico si poteva vedere e poteva impressionare sulla pellicola. E quindi lui l'ha costruita tutta così. Quello che invece vorrei dire di non agiografico e che penso con tutto l'amore che ho per Welles è questo. Questa impostazione, questo amore per la composizione dentro l'inquadratura, che è composizione non solo dell'inquadratura fissa ma composizione anche del movimento,



composizione cinematografica in senso lato, poi, alla fine, va a detrimento dei film. Quando ho visto *Touch of evil* versione integrale, director's cut, quella nuova¹⁷, io, lo ammetto, mi sono piuttosto annoiato. Nonostante ci fossero delle cose interessantissime, dal punto di vista della storia che racconta, qui lo dico e lo riaffermo, era meglio come gliel'hanno tagliato gli altri! E questa è un'altra lezione rispetto ai registi che devono essere autori eccetera, eccetera. Il cinema è sempre un lavoro collettivo. Cioè, io credo che lui fosse così innamorato dell'idea di messa in scena, e di quello che significa tutto questo, che poi non era così interessato a far funzionare il film nel suo complesso. E questo spiega anche perché poi lui i film li prendeva e li mollava. Questo suo lamentarsi che gli montavano gli altri i film, se leggi le biografie, è perché spesso lui non c'era! Lo chiamavano e lui era a fare qualcosa d'altro. Stava pensando ad un film, correva dietro ad una donna, era a riposarsi, aveva mille cose da fare. Questa cosa lo portava a dire: "non era come me lo ero immaginato" Ma forse lui non se l'era mai immaginato davvero. Se lo era immaginato per pezzi che sono straordinari e che tutti insieme riflettono un grande genio ma come narrativa semplice hanno un sacco di guai. Questo innamorarsi dell'*obraz* per concludere, ha come effetto secondario anche, invece, una incapacità sua, specifica e affascinante, di portare a compimento tutto.

Massimiliano Studer Veniamo alle opere incomplete. *It's all true* è l'emblema del suo fare cinema indipendente che si scontra con la prepotenza dei produttori. In un passo del tuo romanzo ne parli in maniera molto sentita. Puoi darci l'idea di quella che fu l'avventura di questo ciclopico film? Che caratteristiche aveva e come mai non venne mai portato a termine?

Davide Ferrario. È abbastanza tipico il modo in cui Orson comincia a fare questo film. Lui non pensa di fare un film. Viene spedito dal Presidente degli USA¹⁸ in Brasile come "Goodwill

¹⁷ Nel 2000, in occasione del cinquantesimo anniversario dell'uscita, la Universal fece distribuire una nuova versione del film in cui sono state reinserite alcune scene che la produzione dell'epoca tolse contro il volere di Welles. Anche il doppiaggio italiano venne rifatto completamente con nuovi doppiatori. La durata della nuova edizione è di 112' contro i 95' di quella del 1958.

¹⁸ Ecco come Welles racconta, in un lettera spedita a Peter Bogdanovich, il suo viaggio in Brasile. "Sai perché ci sono andato? Ci sono andato perché Jock (John Hay Whitney) e Nelson (Rockefeller) mi hanno detto nei termini più pressanti che il mio viaggio sarebbe stato un contributo necessario al miglioramento delle relazioni interamericane. Oggi sembra una cosa incredibilmente stupida, ma nel primo anno della nostra entrata in guerra la difesa di questo emisfero pareva una questione d'importanza cruciale. [...] Mi convinse che il contributo che potevo dare in veste di ambasciatore straordinario, diciamo così, sarebbe stato veramente significativo. Io su questo avevo i miei dubbi, com'è normale, ma ci si mise lo stesso Roosevelt a persuadermi che in realtà non avevo scelta". In Peter Bogdanovich (a cura di Jonathan Rosenbaum), *op. cit.*, pag. 175. Nel quarto episodio della trasmissione della BBC "The RKO Story: Tales From Hollywood" (durata 65', prima trasmissione il 30 dicembre 2008), viene mostrata la copia del telegramma che Orson Welles ricevette, il 20 dicembre 1941, da John Hay Whitney. Questo l'incipit del telegramma: "Dear Orson: we understand you are willing and may be able to undertake trip to Brazil where you would produce motion pictures in



Ambassador”, Ambasciatore di buona volontà, una sorta di rappresentante culturale degli USA: lo si fa ancora. È capitato al mio amico John Sales, per esempio, di fare il Goodwill Ambassador in Indonesia. E cerchi di rappresentare culturalmente, intellettualmente il Paese. Arrivato lì, come spesso gli capitava, si lasciò suggestionare da quello che vedeva. E come capita a tutti i registi disse: "giriamo subito un film su questa cosa". Cosa dovesse essere questo film probabilmente lo sapeva solo lui. Avendo dietro il Presidente riuscì a convincere i finanziatori, pubblici e privati ad inviare giù una troupe e a cominciare a girare. Ma io credo che si sia trovato nella situazione di molti registi documentari. Anzi, dei registi di documentario che ci sono adesso. Una volta i documentari erano finalizzati a raccontare una cosa. Una storia, un tema...magari legati a questioni sociali o ideali. Adesso va molto quello che si chiama il documentario di osservazione. Ovvero la macchina da presa arriva, il regista arriva e si mette in un posto e si incomincia a filmare e dopo si decide cosa è interessante. È chiaro che per uno vulcanico come Orson questo non significava filmare quello che succedeva in una stanza o la quotidianità. Era il Brasile! Riprese il carnevale, il samba e la storia di Jacaré che era una storia bellissima: quattro pescatori che partono con la barca per andare a parlare con il Presidente del Brasile, poi naufragano e diventano degli eroi popolari. Tutta questa congerie di cose lui la filma. Ne filma una quantità spropositata e, come spesso però capita ai registi di documentari di questo genere, dopo si domanda: “cosa racconto esattamente di queste decine di ore che ho girato?” Questo è un problema al quadrato per Orson che già aveva una gran difficoltà a portare a casa i film normali, quelli di finzione o anche quelli strutturati su Shakespeare. E quindi, di nuovo, è credo la convivenza di una grande visione che lui aveva avuto, sicuramente da quel materiale che poi si è riusciti a salvare e vedere era una cosa magnifica ma contemporaneamente c'è un'impalpabilità di questo disegno perchè non c'era un piano reale. Alla fine, essendo Orson Welles, ti resta sempre questa idea che hai perso qualche cosa di meraviglioso, come *The dreamers*. È più bello sognarlo il grande film welllesiano che ogni tanto vederlo! Perché come le cose che faceva lui erano così meravigliose come te le raccontava che poi, quando le vedi, non possono che essere, non dico inferiori, riportate a terra. Ecco, anche *It's all true* credo sia più bello come sogno e come fantasia che come quella cosa che poi si è vista montata, sulla base di indicazioni lasciate da lui. Facendo il regista lo so anche io che quello che pensi un giorno, quando poi vedi il montato il giorno dopo non vale più. Anche l'indicazione scritta è solo una base di partenza, non è una scelta definitiva. E quindi stai a guardare una galassia che deve ancora prendere

cooperation with Brazilian Government. If this can be arranged it wil be enormously helpful to the program of this office and energetically supported by it”.



forma. E sei ammirato. Rispetto alle cose di Orson, proprio perchè era così grande in tutto, esagerato in tutto si applichi quella categoria goethiana del sublime. Per cui non dice che è bello. È così grandioso, come una tempesta o le rovine, che ti dà una suggestione straordinaria ma non è ancora un fatto estetico.

Massimiliano Studer- In questo film lui usa la pellicola a colori. Tu che hai visto il film, o quello che doveva essere, o quello che è stato, come ha utilizzato il colore?

Davide Ferrario. Beh, si è molto lasciato suggestionare, per quel che mi ricordo io, dall'elemento brasiliano. Cioè da questa realtà carica di colori, molto esotica. La cosa semmai interessante da capire è come l'avrebbe giocato assieme al bianco e nero. La convivenza dei due: ancora una domanda senza risposta. I materiali girati, ahimè, sono tutto e sono niente! Lo dico da regista. Offrono un'idea ma non hanno ancora una forma. Per cui puoi solo fantasticare su cosa sarebbero potuti diventare. Ma è, evidentemente, un po' un esercizio fine a se stesso.

Massimiliano Studer - Mi sta venendo in mente l'analogia con *Que viva Mexico!* di Ejzenstejn¹⁹. Sembra lo stesso progetto. Ci sono delle analogie tra i due progetti, secondo te?

Davide Ferrario. A pensarci bene, sì. C'è un grande cineasta catapultato in un mondo che non è il suo, uno sudamericano, l'altro centroamericano, ma, insomma, è l'altro mondo. Ti viene subito di documentarli in un modo che ha a che fare con quello che è il tuo stile, ma anche cercando qualcosa di nuovo. Appunto con il colore. Però da una parte abbiamo un'opera che comunque è compiuta, ha una sua forma e dall'altra, però, solamente un blue print. Un progetto di una cosa che non sapremo mai...Come certi poeti che muoiono giovani. E dici: "Meraviglioso! Chissà cosa avrebbe potuto dare!" È bello pensare che sono morti giovani ma magari, crescendo, sarebbero diventati dei noiosi signori. *It's all true* resta lì. Questo meraviglioso pensiero sospeso in aria.

¹⁹ La storia artistica di Ejzenstejn ha moltissime analogie con quella di Welles, compreso un numero importante di opere incompiute. Ed è particolarmente interessante notare come anche il cineasta sovietico abbia avuto delle enormi difficoltà in un Paese latino americano. Dopo una lunghissima lavorazione, durata due anni (dal 1930 al 1931) e la creazione di circa cinquanta ore di pellicola filmata, Ejzenstejn fu costretto a tornare in patria dove lo aspettava una dura condanna da parte di Stalin in persona. Il film è, *de facto*, un'opera incompiuta e venne montato solo negli anni Settanta dopo un travagliatissimo periodo di contrattazioni tra il MoMa di New York, che custodiva le pellicole, e l'assistente personale di Ejzenstejn, Grigori Aleksandrov. È degno di nota sottolineare che quest'ultimo esordì come attore nel primo cortometraggio del cineasta sovietico *Дневник Глумова* (1923, *Il diario di Glumov*). Lo spazio a disposizione in questa sede è troppo ristretto per un'analisi approfondita sul tema, motivo per cui rimando il lettore ad altri saggi presenti nello speciale.

Massimiliano Studer Dalla lettura del tuo romanzo mi sono accorto degli aspetti erotici del cinema di Welles. La sensualità delle sue donne è spesso dirompente. Zsa Zsa Gabor, Janet Leigh, Marlene Dietrich, Romy Schneider, Jeanne Moreau o Oja Kodar sono perfette muse che emanano una seduzione carnale in ogni inquadratura. Che rapporto aveva con le sue attrici? Che aspetto ricopre la sessualità nei suoi film?

Davide Ferrario. Da quello che sappiamo e da quello che lui stesso racconta di se stesso Orson era un grande amatore di donne. Sia perchè le amava - amava l'idea del femminile ma era anche un gran corteggiatore. Come lui stesso ricorda, era stato riformato, durante la guerra, a causa dei piedi piatti. Mentre molti altri suoi colleghi erano andati a fare i soldati, andati in marina anche se poi non è che andassero al fronte: molti attori erano finiti sotto la naia. E lui diceva: “Beh ! Hollywood era campo libero per me!” E raccontava che lui, praticamente, aveva avuto rapporti intimi con tutte! Tranne che con Marilyn Monroe: questa mancata conquista era per lui uno smacco. E non dimentichiamo che era stato il marito di Rita Hayworth! Quindi questo aspetto di grande passione per le donne, per le femmine lui l’ha sempre avuto e sarebbe curioso che non trasparisse nei suoi film. Mi ricordo anche che quando, con quei suoi improvvisi abbassamenti di tono dal grande pensiero alla battuta, gli si chiedeva di parlare di Otello e lui dice: “beh, ma che cosa fa funzionare *Otello*? Perchè è la storia di un nero che sta con una bionda. Alla fine se lui non fosse nero e lui non fosse bionda non funzionerebbe”. È evidente che quando racconta i rapporti sentimentali tra uomini e donne c’è un forte elemento erotico. Quello che gli mancava totalmente è, invece, l’elemento morboso. Forse è per questo che non te ne rendi conto. Prendiamo il caso di Marlene Dietrich, che interpreta la prostituta di *Touch of evil*. Se la metti accanto al personaggio che interpreta ne *L'angelo azzurro*²⁰ è chiaro che questo è più torbido come immagine, è più sensuale. Il personaggio interpretato dalla Dietrich in *Touch of evil*, invece, è una vecchia amica: la trasforma in una cosa totalmente diversa. Io credo gli mancasse questo. Forse, credo, lui fosse contrario alla pornografia. Non so se me lo sto inventando io²¹. Lui tanto amava le donne e l’elemento erotico, quanto, invece, dal punto di vista

²⁰ Gli aspetti della sensualità della Dietrich sono stati analizzati con molta intelligenza e acume da Gian Enrico Rusconi in una recente pubblicazione di Feltrinelli. Vedi Gian Enrico Rusconi, *Marlene e Leni. Seduzione, cinema e politica*, Feltrinelli, Milano, 2013.

²¹ Ancora una volta la preparazione welllesiana di Ferrario non delude. Un giornalista di Playboy, infatti, fece a Welles proprio una domanda diretta sulla pornografia: “T. Che atteggiamento ha nei confronti della pornografia e dell’uso del turpiloquio in letteratura? [...] W. La pornografia hardcore può anche cominciare come stimolante sessuale ragionevolmente benigno, ma il suo uso finisce sempre per diventare depravato e morboso. Quindi non è un modo innoquo di sfogare quel che c’è di morboso in noi: eccita e incoraggia la morbosità, particolarmente nelle persone più giovani che devono ancora imparare tutto del sesso nei termini di amore e gioia condivisa”. Kenneth Tyman, *Le*



visivo fosse piuttosto conservatore. E i suoi film questa cosa riflettono. Un'altra cosa mi viene in mente. Lui non è che amasse solo le belle donne, cioè le attrici famose. Lea Padovani, per esempio, è tutto men che bella. Grande attrice, donna intelligentissima di grandissima personalità ma, insomma...Lui, dopo la rottura della relazione, la definì la “spoon-face-woman”, la donna con la faccia da cucchiaino. Perché non era proprio una bellezza! Lui veniva da Rita Hayworth! Questo era il senso della battuta. Però era molto sensibile anche a quel tipo di fascino femminile. Cioè ad una forte personalità, qualche cosa di femminile. È anche famosa la storia, raccontata da lui ma verificata da qualche testimone, che quando girava *Cagliostro*²², e nel libro lo avevo raccontato, lui aveva richiesto la presenza sul set di tre signorine. Che non facevano niente! Che, semplicemente, gli tenevano compagnia. Perché nel suo camerino, quando poi si ritirava voleva vedere tre belle ragazze che gli rasserenavano il mondo e con le quali non faceva alcunchè. Infatti qualcuna faceva la calza, mentre un'altra leggeva i giornali. Ma gli piaceva poter guardare qualcosa di bello. E per lui il bello e la donna erano molto spesso sinonimi.

Massimiliano Studer- Secondo te lui era rispettoso delle donne?

Davide Ferrario. Mi vien da pensare di sì. Sicuramente era un grande seduttore. Era anche un farfallone. Non era, credo, un uomo molto fedele, molto costante, almeno questo era il ricordo di Lea Padovani. Che diceva quella battuta geniale: “volevo un uomo vero, invece Orson era solo un genio”. Lui era così: credo che anche le donne lo prendessero così. Compravi il mito! Poi c'è qualcuno, come le sue mogli, che, non solo hanno comprato il mito ma hanno comprato anche la sua vita vera ed hanno anche avuto dei figli da lui. Però poi è anche la storia di uno che non si è mai accasato. E che, alla fine, scappava sempre via. L'ultima è stata Oja Kodar, ma perché lui è morto. E diventa la vestale della sua memoria. Ma chi lo sa cosa sarebbe successo poi. E c'è un pensiero ulteriore da fare che è abbastanza evidente. Tutte le donne che lui ha avuto, erano o attrici che diventavano sue compagne o compagne che diventavano attrici. Come, ad esempio la Mori e Oja Kodar. C'era questo circolo che continuava a replicarsi su se stesso. In generale, questo era il suo continuo scambio tra cinema e vita. Una cosa entrava nell'altra.

interviste di Playboy: Orson Welles, marzo 1967, in Orson Welles, *It's all true. Interviste sull'arte del cinema*, Minimum Fax, Roma, 2010, pag. 232.

²² *Cagliostro (Black magic, USA-Ita, B/N, 105', 1949)* di Gregory Ratoff è al centro del romanzo di Ferrario, ambientato, infatti, proprio durante la lavorazione del film



Massimiliano Studer Il Falstaff (1965), l'ultimo capolavoro shakespeariano di Orson Welles. Cosa ti viene in mente su questo film che lui amava molto?

Davide Ferrario. Devo dire che è un ricordo che pesca nell'unica volta che ho visto *Falstaff*, *Campanadas a medianoche*, che poi era il titolo originale, cioè in quella stagione in cui mi avvicinai a Welles. Parliamo di 40 anni fa. Non mi è mai più capitato di vedere questo film. Anzi, l'occasione in cui Gianni Amelio mi costrinse a parlare de *Il Processo* al Festival del cinema di Torino, io volevo invece parlare di *Falstaff*, perchè l'avrei rivisto tanto volentieri. Perchè è un film che mi ha lasciato una suggestione molto forte, anche se slegata da immagini precise. L'unica immagine che ricordo di *Fastaff* è quella di Orson Welles, ciccione con la corazza, nella battaglia finale che gli girano tutti intorno e lui cerca di colpire qualcuno: era molto buffo. Mi sfuggono le immagini, però ho un senso molto forte di quella che a posteriori, poi, riconosco come una maturità maggiore di questo film rispetto ad altri. Ci senti davvero il senso di qualcuno che ne sa più della vita dell'Orson Welles che aveva fatto gli altri film shakespeariani. Come diceva Shakespeare: "Ripeness is all"²³. La maturità è tutto: anche Orson Welles era cresciuto, era invecchiato, era diventato più saggio, più malinconico e anche più ironico. E quel personaggio era perfetto per lui. E tutta la sua idea di messa in scena...C'è Walter Chiari²⁴, vero? Mi ricordo queste dettagli. C'era un'idea di film veramente shakespeariano che fosse insieme straordinario per quello che raccontava, visivamente fortissimo e insieme anche un po' cialtronesco come deve essere chi fa teatro. Che ci metta dentro anche i richiami più popolari. Questo è uno di quegli altri film che sarebbe bello ritrar fuori e rivedere. Invece che i soliti *Quarto potere* o *Touch of evil* che ormai credo siano stati molto sondati, molto analizzati, anche fin troppo. Bisognerebbe riscoprire quell'Orson Welles che non è certamente minore ma un po' meno conosciuto perchè lì dentro c'è qualcosa che non c'è negli altri film e oltretutto sono film più suoi. *Falstaff* sicuramente lo era più di quanto sia mai stato *Touch of evil*.

Massimiliano Studer- Nel *Falstaff* c'è quella scena famosa della battaglia. Come regista ci puoi dire quanto è difficile realizzare e riprendere una battaglia?

Davide Ferrario. Posso incominciare con il dire che è il mio sogno! Io vorrei riprendere una bella scena d'azione in cui si sparano addosso. Uno fa sempre i film d'autore come se fossero il contrario

²³ William Shakespeare, *Re Lear*, Atto 5, Scena 2. Edgar è il personaggio che dice la battuta.

²⁴ Walter Chiari interpreta il ruolo di Silenzio. In proposito Welles dice a Bogdanovich: "B. A proposito, chi era quell'attore che non riesce a parlare? W. Walter Chiari. B. Non credo che il personaggio sia così in Shakespeare...W. No, ma si chiama Silenzio, e mi è sembrata una buona imbeccata per trasformarlo in un personaggio praticamente incapace di spicciar parola per via d'una orribile balbuzie" In Peter Bogdanovich (a cura di Jonathan Rosenbaum), *op. cit.*, pag. 268.



ma uno dei miei desideri sarebbe fare un film d'azione reale. Il problema del fare dei film d'azione è che occorrono tempo e soldi: non è semplicissimo. Non è una decisione che prendi sulle tue intenzioni. Implica, per farle bene, molto lavoro a meno che fai solo casino. Infatti si vede subito che è una scena d'azione brutta in un film che non aveva i soldi quella di Welles. Non basta montare veloci per raccontare delle cose. Però certo, devi avere una visione generale. Dato che non puoi pensare di fare uno *storyboard* così preciso perchè taglieresti tante possibilità, devi pensare come uno stratega vero. Cioè come un generale muovi le tue masse. E poi sai che in certi punti ci saranno le azioni che devi raccontare in maniera più precisa. Per cui vai a costruire, credo, un piano di battaglia generale che ti porti a casa una copertura di massima di tutto quello che succede e, invece, un piano più da guerriglia che va a coprire delle sezioni narrative che ti servono e poi le incroci con il resto. Immagino che farei così. Mi piacerebbe assai.

Torino, 20 dicembre 2013