



NOTE E ISTRUZIONI PER L'USO del testo *Orson Welles: i feticci del capitale nel labirinto della coscienza*

Premetto che questo testo, scritto più di 35 anni fa, viene da me riproposto così come è stato pubblicato allora, in due parti separate (a un anno e mezzo di distanza l'una dall'altra). Non solo perché sarebbe assurdo modificare qualcosa, ma anche perché lo trovo incredibilmente coincidente con quanto penso ancora sul cinema di Orson Welles. Forse certe espressioni polemiche oggi le eviterei ma allora, in un periodo in cui il cinema aveva una considerazione forte come valore culturale e politico, era inevitabile forzare la propria mano mentre si scriveva di cinema. Devo però precisare che ho tolto soltanto un inciso (poco più di una pagina) che proponeva, come esempio, un'abbastanza nota intrusione di Karl Marx in un ambito disciplinare non certo suo, quello della Storia Romana (antica). Era un inciso, frutto di un mio presuntuoso "capriccio" teorico di allora che, all'interno dell'introduzione, appesantiva l'inizio della lettura del testo e, forse, avrà causato molte rinunce a proseguire. Per lo stesso motivo sono state tolte alcune note.

Oggi il ritrovamento incredibile e inspiegabile di *Too much Johnson*, potrebbe riaprire un periodo di discussioni e polemiche come allora perché questo film, in tutta evidenza, smentendo quanto io stesso ho pensato, cadendo in una delle trappole più diaboliche architettate da Welles (in una delle sue prime interviste a James McBride): l'idea che Orson Welles fosse completamente (o quasi) a digiuno di tecnica cinematografica. Sull'argomento i lettori possono trovare, in questo speciale, un intervento preciso e analitico che dimostra in modo inconfutabile, nella sua analisi dettagliata della pellicola, quanto Welles avesse nel 1938 bene presenti praticamente tutte le innovazioni "tecniche" che sono esplose poi in *Citizen Kane*. Non solo ma viene documentato quanto in quegli anni andavo sostenendo e dimostrando e cioè che Orson si considerava come una sorta di "erede americano" di Serghej Michailovich Ejzenstejn. Ma nel senso preciso della sua ammirazione e attenzione per l'esponente del grande cinema sovietico più colto e più occidentale: Serghej M. Ejzenstejn e non altri. Quel tal Serghej che nella Russia della rivoluzione era cresciuto in ambiente "formalista" ma segretamente appassionato lettore del saggio su Leonardo di Sigmund Freud. Quel tal Serghej del quale Orson Welles ha tentato di ripercorrere le tracce con la sua opera più grande incompiuta, il "brasiliano" *It's All True* (sulle tracce dell'incompiuta ejzestejniana *Que viva Mexico!*). C'è poi la nota dichiarazione dello stesso Welles di aver ricevuto una lettera di 40 pagine da Ejzenstejn in risposta alle critiche a stampa di Welles a proposito di *Ivan il terribile*¹: tutta la parte dell'intervista da me citata la si può leggere proprio all'inizio del capitolo 8 nella seconda parte. Definire *Too Much Johnson* "l'anello mancante" vuol dire anche retrodatare, all'età di 23 anni, la "nascita" di uno dei più grandi registi della storia del cinema.

A mio modesto parere molte cose erano già chiare soltanto vedendo e rivedendo i suoi film compiuti e se ciò non è stato è perché c'erano, da una parte gli invidiosi (guidati da Pauline Kael) e dall'altra i *Maitres à penser* (non a caso uso l'espressione in francese). I primi pensavano che non fosse possibile che nell'America, regno della libertà, ci fosse un genio incompreso, cittadino statunitense doc e wasp, costretto a rifugiarsi in Italia (!), costoro hanno sempre cercato di

¹ Si trattava della prima parte di una Trilogia poi rimasta incompiuta per la morte di Ejzestejn avvenuta nel 1949 quando aveva finito appena di girare il secondo film *La congiura dei Bojardi*. *Ivan il terribile* aveva preso il premio Stalin, mentre il secondo invece aveva causato al povero Serghej una sorta di "arresti domiciliari" e il blocco del film poi uscito in occidente nel 1958, dopo la morte di Stalin.



screditarlo non potendo definirlo comunista come nei casi di C. Chaplin, S. Kubrick, J. Losey. I secondi, guidati da Bazin, pensavano e dichiaravano che Welles non voleva rendersi conto di quanto egli fosse stato grande scoprendo il mitico piano-sequenza e però senza capirne il valore. Di conseguenza bisognerebbe definire Welles come una specie di Cristoforo Colombo, il quale, arrivando nel mar dei Caraibi, sbarcando sulla prima isola incrociata, pare abbia detto: “Ma guarda, siamo arrivati in India! Che bello!”. Basta vedere e rivedere *La signora di Shanghai* per capire. Bazin non ha saputo spiegare come Welles abbia potuto creare questo straordinario capolavoro senza “neanche un piano-sequenza”!

Fatta questa premessa mi corre l’obbligo, e l’interesse personale, di orientare quei pochi coraggiosi lettori che avranno la pessima idea di cominciare a leggerlo.

Le due parti separate riflettono il momento in cui sono state scritte. Diciamo che può essere utile tenere presente il diverso tipo di approccio.

PRIMA PARTE. L’approccio al pianeta Welles nella prima parte si svolge e si sviluppa sotto il segno della *filosofia*: tra Marx, Nietzsche, Della Volpe. Marx tira dentro per forza di cose John Maynard Keynes (il salvatore del capitalismo). In un certo senso la straordinaria e complessa operazione realizzata da Paolo Mereghetti, quella di offrire a noi dell’Obraz la possibilità di vedere e far vedere tutti i film allora reperibili di questo regista grande ma poco conosciuto in Italia, ha avuto un effetto sconvolgente su di me, anche per il libro collettaneo, voluto e realizzato anche questo da Mereghetti, *Il cinema secondo Orson Welles* (Edito nel 1977 dal Sindacato nazionale critici cinematografici italiani opera di autori vari rimasta nel suo genere irripetibile e mai più ristampata!). La lettura di quello strano libro (maledetto per la sua forma non inseribile in alcuna libreria) al seguito della visione ripetuta dei film più importanti, mi ha fatto scoprire un autore che oggi mi fa pensare all’*Aleph* di Jorge Luis Borges. E non per caso cito il grande scrittore argentino perché nel testo curato da Mereghetti, secondo me, brilla come un diamante il suo fulmineo intervento il cui titolo, *Un labirinto senza centro*, riassume il suo giudizio sul primo capolavoro di Orson Welles, in una sola densissima pagina per arrivare a concludere: “Non è intelligente, è geniale: nel senso più cupo e oscuro del termine.” E non si capisce se è riferito al film o al diabolico Orson!

Però attenzione! In questa prima parte non ho letto e interpretato il maestro di cinema Orson Welles alla luce di (Mereghetti, Marx, Nietzsche, ecc.) ma solo attraverso le immagini in movimento ho scoperto i concetti e le idee dell’autore. Ho intravisto idee-immagini, idee che “trasudavano”, “facevano trasparire in filigrana”, che cosa? Le sue idee, le sue letture. le sue esperienze formative, le sue intuizioni, la sua creatività. Non sono io a dire che, spesso e volentieri, i poeti intuiscono in un attimo ciò che filosofi, sociologi e studiosi a vario titolo, dopo anni, decenni riescono a mettere a fuoco. Orson Welles è stato un grande poeta che al posto della penna usava la macchina da presa. Non ho altro da dire ma forse può essere utile sapere che, a rigor di logica, sia **1. Introduzione** che le (tre) **2. Questioni di metodo**, si dovrebbero leggere dopo aver letto tutto il resto (compresa la seconda parte).

SECONDA PARTE. L’approccio nella seconda parte si sviluppa sotto il segno della *psicoanalisi*. Anche in questo caso non ho visto e interpretato l’opera “poetica” di Orson Welles attraverso le lenti e l’ottica della cultura psicoanalitica. A scanso di equivoci, in primo luogo preciso che, ho



cominciato a occuparmi seriamente in quel periodo dei rapporti forti ed evidenti tra cinema e psicoanalisi, ero concentrato però su Luis Bunuel e senza nulla togliere al grande Luis, Welles era terribilmente polivalente e poliedrico, quindi la lente psicoanalitica non poteva essere sufficiente. In secondo luogo devo ricordare che proprio nel 1978 era uscito negli Stati Uniti il libro di James Naremore *The Magic World of Orson Welles*, con grande scalpore perché, almeno a mio avviso, era la prima opera monografica che dimostrava la grande profondità culturale dell'opera wellesiana e che era molto vicina al mio approccio (per carità di Marx neanche un accenno): emergeva spesso il nome di Freud. L'ho letto con fatica (leggo l'inglese un po' come B. Croce e Raniero Panzieri leggevano il tedesco) ma con l'aiuto di mia moglie ho capito l'essenziale e, ancora oggi, che ogni tanto me lo rileggo nella versione italiana, dissento rispetto al suo approccio freudiano perché il suo modo di interpretare rischia continuamente di diventare un filtro. Ma il mio punto di vista su questo punto è ben chiaro e quindi non richiede commenti e indicazioni, basta leggere il testo.

Quello che invece non si può trovare in quel testo è opportuno in breve precisarlo. Per rapporto tra cinema e psicoanalisi non intendo, neanche un po', la ricerca di tutti quei film in cui si parla o si trovano riferimenti alla psicoanalisi. Secondo me è un lavoro inutile e, come ha bene spiegato Cesare Musatti, seguendo questo criterio si mette alla berlina la stessa psicoanalisi svalutando però il cinema stesso (uso strumentale di una cultura "di moda"). Cesare Musatti poi esagerava invitando i registi (che per me possono fare il cavolo che vogliono) a non usare la psicoanalisi per darsi "un tono". Il problema è ed è sempre stata la fondamentale ambiguità in cui si trova ogni opera d'arte in quanto essa vive sin dalla sua creazione un doppio fondo di verità su un terreno, anch'esso ambiguo, che è sempre psico-percettivo e onirico al tempo stesso: da una parte il vissuto del fruitore-spettatore che ha sempre implicazioni immaginative e quindi oniriche, dall'altra il processo creativo dell'autore o degli autori che è fatto di tecnica e cultura ma anche di immaginazione e intuizione, strumenti questi ultimi insondabili con gli strumenti della critica tradizionale (linguistica e quant'altro). E più è complesso un autore e più tende a sfuggire alle analisi approfondite e articolate. Un esempio specifico per spiegarmi meglio.

Se io dovessi scegliere tra *Citizen Kane* e *The Lady of Shanghai*, sceglierei senz'altro quest'ultimo. Perché è un film che ha imbarazzato tutti e André Bazin, come ho già detto, con la sua onestà e autorità, ha zittito tutti con un sintetico e articolato giudizio che qui ricordo come si conclude: "...è paradossalmente il più ricco di senso dei film di Welles in confronto all'insignificanza del soggetto,". Ebbene è toccato a me spiegare questo senso così ricco nel capitolo interamente dedicato a questo film. Perché a Bazin, come un po' a tutti gli studiosi, sembrava **non interessare minimamente** tutto quanto si può scoprire in una pellicola al di là delle innovazioni tecniche. Qui abbiamo un film hollywoodiano classico che ci rappresenta molti dei concetti-immagine presenti in *Citizen Kane*, con forme espressive tradizionali, assolutamente e profondamente convincenti per ciò che l'autore voleva dire e molto della sua parte geniale-inconscia.

Concludendo. La seconda parte non solo non si contrappone alla prima ma ne è lo sviluppo coerente, ivi inclusi i due capitoli più polemici, quello su *l'Orgoglio degli Ambersons* che, ribadisco ancora oggi che era un film comunque destinato al fallimento (anche perché troppo autobiografico) e quello su *Il processo*, da me osannato, mentre generalmente e frettolosamente stroncato dalla critica.



Infine questo testo pubblicato in due parti su Metropolis non aveva la benchè minima intenzione di esaurire la ricerca sul “pianeta Welles”. Manca tutto ciò che riguarda il rapporto, molto complesso ovviamente, con Shakespeare nonché la scoperta del colore negli ultimi film, *Histoire Immortelle* (1968) e *F for Fake* (1973). Ma c’è tutto il marasma degli incompiuti e, tutt’altro che banale, la scoperta e l’analisi della sua mano creativa nei film dove Welles non è accreditato come autore, a partire dal *Il Terzo Uomo* (1949) e la pasoliniana *Ricotta* (1963). Chi vivrà vedrà e.. farà il suo dovere..

In coda consiglio a tutti, per capire meglio chi era e chi avrebbe potuto essere il diabolico Orson, di leggere il ritratto (anche questo “magico”) che ne ha fatto Oriana Fallaci nel 1962. La grande Oriana ha saputo con la sua poesia cogliere il meglio e il peggio di un uomo che avrebbe potuto diventare Presidente degli USA. Orson Welles for President!

<http://www.orianafallaci.com/numero-5-1962/articolo.html>

Ottobre 2014