



**Cabiria Studi di cinema** - periodico quadrimestrale di studi cinematografici edito dal Cinit - Cineforum Italiano, Anno 49°, n. 192 Il quadrimestre 2019

**direttore: Marco Vanelli**  
marco.vanelli@cinit.it

**comitato di redazione:**  
Alberto Anile, Adriano Aprà,  
Marco Bellano, Maria Carla  
Cassarini, Massimo Nardin,  
Fabrizio Natalini, Tomaso Subini,  
Massimo Tria, Rinaldo Vignati

**segreteria e redazione:**  
Cinit, via Manin 33/1  
30174 Mestre  
tel/fax: 041962225  
info@cinit.it  
Iscrizione presso il Registro  
Stampa del Tribunale di Venezia  
n. 474 in data 23 gennaio 1971



© 2019 Il Geko Edizioni  
Microart, Via dei Fieschi 1  
16036 Recco - Genova  
www.ilgekoedizioni.com  
Grafica di Marco Vimercati

Questa pubblicazione è stata realizzata con il contributo della Direzione Generale Cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali



<b>EDITORIALE</b>	
<b>A ciascun'alma presa...</b>	pag. 2
<b>LABORATORIO</b>	
<b>RE-WIND</b>	
<b>DIBATTITO SULL'“ULTIMO” FILM DI ORSON WELLES</b>	pag. 3
Alberto Anile	
<b>Un simposio di carta</b>	pag. 4
James Naremore	
<b>Morte dell'Autore</b>	pag. 7
Alessandro Anibaldi	
<b>D for Death</b>	pag. 21
Ray Kelly	
<b>Riflessioni sul coraggioso, audace</b>	
<b><i>The Other Side of the Wind</i></b>	pag. 25
Marco Vanelli	
<b>L'occhio magico di Dio</b>	pag. 29
Massimiliano Studer	
<b>Cosa raccontano gli archivi</b>	pag. 35
Esteve Riambau	
<b>In nome di Welles</b>	pag. 41
Gabriele Gimmelli	
<b>L'arbitrio necessario</b>	pag. 45
Alberto Anile	
<b>Meriti e compromessi di una ricostruzione</b>	pag. 49
Adalberto Müller	
<b>Dalla parte di Welles (Taking the Side of Welles)</b>	pag. 55
Luca Giuliani	
<b>L'evoluzione digitale di Orson Welles</b>	pag. 59
Richard Burt	
<b>Welles Worth Seeing?</b>	pag. 65
Adriano Aprà	
<b>Un legato dalle vecchie alle nuove generazioni</b>	pag. 75
John Huston	
<b>«La gente ha paura di Orson»</b>	pag. 79
<b>DOCUMENTI</b>	
<b>Novelle cinematografiche</b>	pag. 83
<b>CINEFORUM</b>	
Giovanni Ricci	
<b>Notarangelo. Ladro di anime</b>	pag. 95
Marco Vanelli	
<b>Normal</b>	pag. 107

## editoriale

### A ciascun'alma presa...

...e gentil core | nel cui cospetto ven lo dir presente, | in ciò che mi rescrivan suo parvente, | salute in lor signor, cioè Amore.

Così Dante esordiva nella *Vita Nova* facendo appello a coloro che, come lui, eran seguaci d'Amore perché rispondessero aiutandolo a interpretare un sogno un po' inquietante che aveva fatto riguardo a Beatrice. Qualcosa di simile ha fatto Alberto Anile, fra i massimi esperti di Welles, scrivendo agli altri studiosi sparsi nel mondo per avere un loro parere-commento-studio in merito al film finalmente riemerso dalle celle frigorifere delle cineteche: *The Other Side of the Wind*. Erano in tanti ad aspettarlo e finalmente un anno fa, alla Mostra di Venezia, l'evento si è realizzato. Anche se con l'aiuto di Netflix, una società di streaming che, secondo alcuni, sta ricattando e addomesticando definitivamente il cinema. O forse no. Sono questioni che emergono dalle risposte di molti wellesiani che hanno aderito all'invito di Anile e che troverete nelle pagine che seguono. Dove pure ci si interroga su quanto l'onnipresente e onnipotente tecnologia digitale odierna si possa sposare a un cinema rigorosamente e necessariamente fatto di pellicole, emulsioni, formati e grana qual era quello di un tempo. Ma soprattutto ci sono le mille sfaccettature di un film che, se anche non è stato licenziato personalmente dal grande Orson, è pur sempre frutto della sua creatività espansa, capace di portare avanti progetti negli anni e nei luoghi della sua vita raminga. Ogni volta un tassello, una pennellata, un verso aggiunto, finché è arrivata, anche per lui, pur *bigger than life*, la parola fine. Adesso il film – o almeno: un film – c'è e su «Cabiria» viene analizzato, strapazzato, ammirato e criticato.

Inoltre trovate un paio di novelle cinematografiche sottratte all'oblio e le riflessioni su due documentari recenti che possono essere accostati in un rapporto sociologico e antropologico di causa-effetto: la fine del mondo arcaico amato da Pasolini in *Notarangelo*. *Ladro di anime* e la fine del mondo attuale in *Normal*. Per questioni di spazio, rimandiamo al prossimo numero la terza parte dello studio dei soggetti inediti di Marcello Marchesi e la consueta rubrica "Groovy Movies".

Buona lettura

Marco Vanelli

laboratorio

## RE-WIND

### DIBATTITO SULL'“ULTIMO” FILM DI ORSON WELLES



Non riesco a dormire, e di colpo ho pensato, «ho una storia su un vecchio regista, sono anni che ci lavoro. E sono pazzo a non farla subito, prima di qualsiasi altra cosa». [...] Il mio personaggio, Jack Hannaford, è un macho, uno di quegli uomini dal petto villosa. Userò parecchie voci per narrare la storia. Si sentiranno conversazioni registrate in forma di intervista, si vedranno scene diversissime che procedono contemporaneamente... C'è gente che scrive un libro su di lui, diversi libri. Documentari... fotografie, film, nastri. Tante testimonianze... Il film sarà un assemblaggio di tutto questo materiale grezzo. Pensa che sfida, il montaggio, e che divertimento.

O.W. a P. Bogdanovich, in un giorno del 1970, a Beverly Hills

Edmond O'Brien è appena morto. Tony Selwart è cieco, John Huston non si muove più. Non voglio pensarci ora. Il film ha preso un sapore strano, datato. Ma in un modo interessante. Dovrei trasformarlo in un film saggio su quel periodo, quando tutti i giovani registi volevano diventare *auteur*. Non volevano diventare Spielberg, come adesso. Era un'epoca diversa.

O.W. a H. Jaglom, in un giorno del 1985, a Los Angeles

## Un simposio di carta

*L'annuncio della prima mondiale di The Other Side of the Wind alla 75ª Mostra di Venezia aveva suscitato enormi attese. Ovviamente: anno più, anno meno, era da 42 primavere che si aspettava questo film. C'erano anche state un po' di polemiche, legate all'iniziale collocazione al festival di Cannes, poi tramontata per i noti dissidi con Netflix.*

*Le tre proiezioni veneziane andarono bene, benissimo, oltre ogni rosea aspettativa: l'opera di ricostituzione del film apparve sostanzialmente fedele al dettato di Welles, e comunque lontanissima da operazioni come quella di Jesus Franco sui materiali del Don Chisciotte. Il film seguì poi un trionfale iter festivaliero, soprattutto in terra d'America, dopo il quale, a bocce ferme, sarebbe venuta un'attenta e puntuale opera di riconsiderazione e di analisi. Che invece, al di là di alcuni saggi sparsi, non è in effetti arrivata. Dopo tanta attesa, e tonnellate di carta inchiostrata nei decenni passati, sembrò calare una coltre di silenzio, come se la critica cinematografica fosse rimasta percossa e attonita di fronte a un oggetto ancora non ben identificato.*

*Anche per questo con Marco Vanelli, dicevamo che sarebbe stato il caso di approfondire il caso Wind, magari organizzando un simposio su carta in cui mettere a confronto le opinioni della comunità wellesiana internazionale. Il risultato è nelle pagine che seguono, che ho avuto l'onore e il piacere di coordinare.*

*Ho deciso di rinunciare in partenza a tutti coloro (cito solo Rosenbaum e McBride) che avendo collaborato concretamente all'operazione Netflix non avrebbero potuto garantire la necessaria serenità di giudizio, e di privilegiare un approccio analitico, occasionalmente filologico ma non necessariamente accademico. E chiedendo comunque a tutti di rispondere a due domande: se il The Other Side of the Wind montato e diffuso da Netflix possa dirsi un film di Orson Welles; e, in caso affermativo, se si tratti di un buon film di Orson Welles. Qualcuno non se l'è sentita, soprattutto per l'impossibilità di analizzare un'opera senza avere a disposizione le fonti che l'hanno determinata, ma buona parte di coloro che abbiamo invitato ha accettato di dire la propria con contributi scritti per l'occasione (solo in due casi riprendendo saggi già apparsi all'estero e tradotti in italiano dopo essere stati rivisti dagli autori). Il drappello americano può contare su uno dei maggiori studiosi mondiali di Welles, James Naremore, al quale abbiamo affidato la postazione iniziale e più ampia; Richard Burt, specialista shakespeariano, è intervenuto con un ardito saggio illustrato, mentre Ray Kelly, fondatore e gestore dell'insostituibile sito wellesnet, ha scelto un approccio autobiografico. Esteve Riambau, altro nome eccezionale in una comunità di scriventi tutta eccellente, dice la sua dalla Spagna – e lo fa decisamente senza peli sulla lingua –, mentre il brasiliano Adalberto Müller ha opta-*

to per un approccio coraggiosamente politico. Il gruppo italiano è naturalmente il più folto, con la partecipazione di Alessandro Anibaldi, Adriano Aprà, Gabriele Gimmelli, Luca Giuliani, Massimiliano Studer, Marco Vanelli e il sottoscritto, ciascuno seguendo punti di vista e traiettorie diverse, tracciando ipotesi di lavoro inedite e compiendo piccole scoperte. Lo speciale chiude riproponendo le pagine autobiografiche di John Huston sulla sua partecipazione al film di Welles, tanto più piacevoli e necessarie in una pubblicazione come «Cabiria» che ha sempre tenuto in gran valore, accanto e anche più della teoria pura, il documento e la testimonianza.

Tirate le somme, cosa ne è venuto fuori? A un anno dalla prima mondiale di Venezia, il verdetto generale sull'operazione Netflix appare sostanzialmente positivo ma con una considerevole vendemmia di dubbi e di appunti, oltre a qualche critica esplicita, ridimensionando in parte gli entusiasmi iniziali. E fornendo riflessioni che potrebbero essere decisive per un'attenta riconsiderazione di *The Other Side of the Wind*, intesa come valore del film e valutazione della sua ricostruzione.

Le pagine che seguono non esauriscono comunque il dibattito su un'opera importante (nella filmografia di Welles e nella storia del cinema tout court), ma lo rilanciano e lo proiettano verso nuove occasioni di approfondimento, che speriamo vengano presto. Intanto ringrazio calorosamente tutti coloro che hanno accettato di partecipare, per la qualità di un lavoro che, messo insieme, ottiene un valore complessivo superiore alla somma – già rilevante – dei singoli contributi.

Alberto Anile



Cabiria 192

A NEW  
MOTION  
PICTURE  
FROM  
LEGENDARY  
DIRECTOR  
ORSON  
WELLES

A NETFLIX FILM

# THE OTHER SIDE OF THE WIND

40 YEARS  
IN THE MAKING

HIS FINAL FILM



IN SELECT THEATERS AND ON  
**NETFLIX | NOVEMBER 2**

# Morte dell'Autore

## *The Other Side of the Wind* di Orson Welles

di James Naremore

La maggior parte dei lettori saprà già parecchio di *The Other Side of the Wind*, film leggendario girato e in parte montato lungo oltre cinque anni a partire dal 1970. «Cineaste» ha pubblicato sia la trattazione di Nicole V. Gagné sul suo machismo (vol. xxix, n. 1, inverno 2003) sia il memoriale di Michael Ferris a proposito del lavoro sul set (vol. xli, n. 1, inverno 2015); Joseph McBride, che vi ha recitato, ne ha fornito un prezioso resoconto in *Whatever Happened to Orson Welles?: A Portrait of an Independent Career* (2006); il «New York Times» ne ha parlato in prima pagina raccontando dello sgombero di migliaia di metri di negativo da un caveau fuori Parigi effettuato nel 2014 dal produttore Filip Jan Rymysz; e nel libro *Orson Welles's Last Movie* (2015), Josh Karp ha raccontato la sua realizzazione *guerrilla-style*, basandosi su interviste a molti fra coloro che vi parteciparono. Adesso, grazie a Rymysz, Frank Marshall e Peter Bogdanovich, che hanno supervisionato la ricerca e l'assemblaggio, abbiamo una versione completa che tenta di rendere onore alle intenzioni di Orson Welles.

Netflix sta offrendo a Welles una distribuzione molto più ampia di quella che ebbe in vita, e sta anche distribuendo il documentario di Morgan Neville, *They'll Love Me When I'm Dead*, un pirotecnico lavoro di montaggio ispirato allo stile tardo di Welles e narrato da un soave e divertente Alan Cumming. Il documentario offre un'intelligente panoramica della carriera cinematografica di Welles, insieme a intriganti scarti di *Wind*, rari filmati di Welles mentre prepara il progetto che risulteranno nuovi anche ai suoi studiosi ed esegeti più devoti, e nuove interviste alle persone che hanno lavorato alla produzione originale o che hanno completato l'assemblaggio. Il documentario lascia l'impressione sbagliata che la recitazione in *Wind* sia stata improvvisata ma è peraltro pieno d'informazioni. Oja Kodar, compagna e collaboratrice di Welles nell'ultima parte della sua vita, spiega l'origine dello strano titolo del film: dice che i fluenti mantelli di Welles le ricordavano sempre il vento, e che lavorando con lui ha potuto finalmente conoscere l'altro lato del vento. Altri intervistati offrono vari aneddoti e approfondimenti. Rich

Little, il comico e imitatore scelto per il ruolo poi interpretato da Peter Bogdanovich (e ancora visibile in un pugno d'inquadrature), racconta un aneddoto tormentosamente divertente su una scena in cui John Huston doveva guidare una macchina; Peter Bogdanovich ricorda un momento comicamente affettuoso a proposito di Welles e di un sacchetto di Fritos; e Danny Huston, che ha ridoppiato in postproduzione diverse battute del padre, offre la migliore spiegazione che abbia mai incontrato sulla differenza tra suo padre e Welles: John Huston, egli osserva, si è accostato al cinema più da spericolato giocatore d'azzardo che da perfezionista.

Tutto ciò è motivo di festa. Coloro che vi sono coinvolti meritano una medaglia per il servizio reso alla storia del cinema. Resta una questione, sulla quale si dibatterà a lungo: quanto è buono *The Other Side of the Wind*? Quella che segue è la mia risposta, personale e piuttosto composita, insieme ad alcune considerazioni su come il film montato, infelicemente pubblicizzato come "l'ultimo" di Welles, possa essere collocato nel contesto della carriera del cineasta.

*The Other Side of the Wind* potrebbe essere descritto come due film, uno innestato all'interno dell'altro, con un costante incrocio postmoderno di due stili diametralmente opposti: un documentario *cinéma-verité* e un film d'arte hollywoodiano di derivazione europea. Da un punto di vista tematico, potrebbe venire raggruppato con *Storia immortale* e *F come Falso* come terzo di una trilogia di film di Welles su arte, invecchiamento e sesso: tutti e tre si

occupano dell'invecchiamento di maschi, artisti o aspiranti tali, che si eccitano guardando corpi più giovani; tutti e tre si occupano di arte e denaro; e tutti e tre sollevano domande sulla relazione tra arte e verità. In termini più generali, *Wind* è anche un ovvio esempio della tendenza autobiografica presente sin dal principio nei film di Welles, sebbene non si supponesse dovesse essere sempre notata. Bernstein in *Quarto potere* prende il nome dal tutore del giovane Welles; Eugene Morgan in *L'orgoglio degli Amberson* somiglia al padre di Welles; la scuola del ragazzo di *Lo straniero* è basata sulla Todd School di Woodstock, in Illinois, della quale Welles fu alunno; e praticamente tutto *La signora di Shanghai* può essere letto come un'allusione alle esperienze di Welles a Hollywood e in America Latina. Questo film, tuttavia, tratta esplicitamente di cinema, e i suoi riferimenti personali riusciranno più evidenti al pubblico che conosce qualcosa della carriera di Welles (la simultanea distribuzione del documentario di Morgan Neville è chiaramente un tentativo di illustrare il background del film a coloro che meno sanno del regista).

Nel tipico modo di Welles, tutto inizia con la morte del personaggio protagonista – in questo caso la morte di un autore, annunciata da foto giornalistiche di un'auto sportiva maciullata. La storia dietro questo decesso, apparentemente messa insieme da diversi tipi di riprese documentarie, riguarda le ultime ore di Jake Hannaford (interpretato in grande stile da Huston), che Welles descrive in un trattamento iniziale come un maturo veterano della



Hollywood classica, a lungo considerata nella comunità cinematografica «non molto di più di un anticonformista talentuoso, difficile e sgradevolmente intelligente». Alla fine degli anni Cinquanta, la medesima «sensibilità europea, che, due generazioni prima, aveva richiamato l'attenzione dell'America sul genio della sua stessa musica jazz», iniziò a proclamare l'importanza di Hannaford, e «oggi egli è annoverato, più o meno ufficialmente, fra i sei più grandi registi viventi» (cito dal trattamento conservato fra le carte di Peter Bogdanovich alla Lilly Library di Bloomington, in Indiana).

Dopo un lungo esilio, Hannaford è tornato a Hollywood, dove la cinefilia degli anni Settanta lo ha reso un prodotto potenzialmente commerciale. L'uomo sta lavorando a un film intitolato *The Other Side of the Wind*, ed è seguito da filmmakers, paparazzi e cinefili che vogliono intervistarlo per libri o articoli.

Quando le riprese del film si fermano per la celebrazione del suo settantesimo compleanno, un'orda di cronisti, critici, assistenti, giovani registi, troupe televisive e documentaristi si reca a una festa nel suo ranch fuori Hollywood, dove onnipresenti cineprese e apparecchiature audio danno l'opportunità di pubblicizzare il suo svolgimento. L'alcolica serata è interamente ripresa, e vengono proiettati brani del film incompiuto di Hannaford. Durante la festa, si accendono tensioni innescate da scontri di personalità, dagli inutili tentativi di Hannaford di raccogliere il denaro necessario a finire il suo film, da interruzioni di energia elettrica, e dall'assenza di John Dale (Bob Random), l'androgino attore protagonista di Hannaford, che è fuggito dal set ed è scomparso. Mancando l'elettricità, tutti si recano in un vicino drive-in dove vengono proiettate le parti rimanenti del film di Hannaford e gli umori

peggiorano ancora. La mattina, in un'alba grigia, Dale ricompare nel ranch, dove Hannaford gli offre un passaggio sull'auto sportiva che ha comprato per regalargliela. Dale è silenzioso come un fantasma. Hannaford sgomma via da solo e muore in un incidente, che è probabilmente un suicidio.

È un film "a chiave", interpretato da molti amici e vecchi collaboratori di Welles, con apparizioni di gente dello spettacolo che gioca a fare se stessa (Stéphane Audran, Claude Chabrol, Curtis Harrington, Dennis Hopper, Henry Jaglom, Paul Mazursky e, curiosamente, George Jessel). Come Hannaford, Welles era stato esaltato negli anni Sessanta dai cultori francesi della *politique des auteurs*, amato dai rappresentanti del New American Cinema degli anni Settanta, ed era al lavoro su un film intitolato *The Other Side of the Wind*. Il giovane amico di Welles, Peter Bogdanovich, all'epoca sulla cresta dell'onda, interpreta l'amico di Hannaford, Brooks Otterlake, il più "hot" di Hollywood; Norman Foster, uno dei membri della Mercury, la società di produzione di Welles alla RKO, e regista della maggior parte di *Terrore sul Mar Nero*, regala una performance toccante nei panni di Billy Boyle, leale assistente di Hannaford; e Joseph McBride, che stava allora scrivendo un libro su Welles, ha un piccolo delizioso ruolo come Mr. Pister, un outsider che sta scrivendo un volume su Hannaford e che, in piccola misura, assolve alla funzione di una nostra proiezione. Susan Strasberg interpreta una critica cinematografica basata su Pauline Kael; Lilli Palmer interpreta

una vecchia diva amica di Hannaford che somiglia a Marlene Dietrich; e Howard Grossman interpreta un critico di nome Higgam, che dovrebbe ricordare il biografo Charles Higham. Le vecchie star Edmond O'Brien e Cameron Mitchell interpretano attempati assistenti di produzione e due dei migliori caratteristi veterani di Welles – Paul "so-io-qualcosa-di-Rosabella" Stewart e Mercedes "voglio-vedere" McCambridge – sono, come al solito, eccellenti: Stewart interpreta un "assistente personale" e un maturo agente del comitato per le attività antiamericane, e McCambridge un'irascibile montatrice che ne ha viste di tutti i colori.

Ma Hannaford è anche per molti versi piuttosto dissimile da Welles. Attaccabrighe e gran cacciatore come Huston, è un avventuriero con molto pelo sullo stomaco, discendente da una famiglia d'attori d'Irlanda (la patria adottiva di Huston), e descritto a un certo punto come «l'Ernest Hemingway della macchina da presa». La data della morte di Hannaford (2 luglio) è significativamente la stessa del suicidio di Hemingway. L'idea alla base del film di Welles era stata generata da un incidente, riportato in vario modo e non sempre correttamente, avvenuto nel 1937 quando Welles registrò la narrazione di Hemingway e John Dos Passos per il documentario di Joris Ivens *Terra di Spagna*. Hemingway aveva accusato Welles di scarsa virilità, Welles restituì l'insulto e ne scaturì uno scontro in sala di proiezione (fu poi Hemingway a registrare la narrazione definitiva). Negli anni Cinquanta, Welles, che come Hemingway era un appassionato

di corrida, scrisse una sceneggiatura intitolata *The Sacred Beasts*, che doveva essere una specie di vendetta. Il copione è incentrato su un uomo al crepuscolo, amante della morte, di latenze omosessuali o bisessuali, un vecchio scrittore dai tratti virili le cui doti artistiche stanno diminuendo e che si prende una cotta per un matador. *The Other Side of the Wind* trasloca quel personaggio dalla Spagna a Hollywood e lo trasforma in un regista in decadenza che si prende una cotta per il suo interprete principale.

Welles ha descritto sia *The Sacred Beasts* sia *The Other Side of the Wind* come attacchi al "machismo" e dipinge Hannaford come un tipo ultramascolino che reprime desideri omosessuali. Diversi personaggi suggeriscono che sotto la sua durezza Hannaford potrebbe essere gay - tra questi la critica cinematografica alla Pauline Kael e il giovane regista macho Jack Simon (Gregory Sierra), modellato su John Milius. Ma Hannaford si vanta con disinvoltura delle sue prodezze, affermando che «il gancio sinistro di Hemingway è stato sopravvalutato». A un certo punto, come conseguenza di un'indagine sul passato di John Dale, riceve la visita del Dr. Burroughs (Dan Tobin), un insegnante inglese molto effeminato che aveva conosciuto Dale in una scuola d'élite analoga a quella frequentata dal giovane Welles. Burroughs rivela che Dale era conosciuto a scuola come Oscar, che era stato coinvolto in uno scandalo omosessuale, e che aveva simulato di annegare in Messico in modo da essere "salvato" da Hannaford. Nascondendo la propria rabbia, Hannaford si

diletta a umiliare Burroughs, chiamandolo «finocchio» e offrendogli una nuotata notturna in piscina a condizione che si spogli davanti a Hannaford e ai suoi amici.

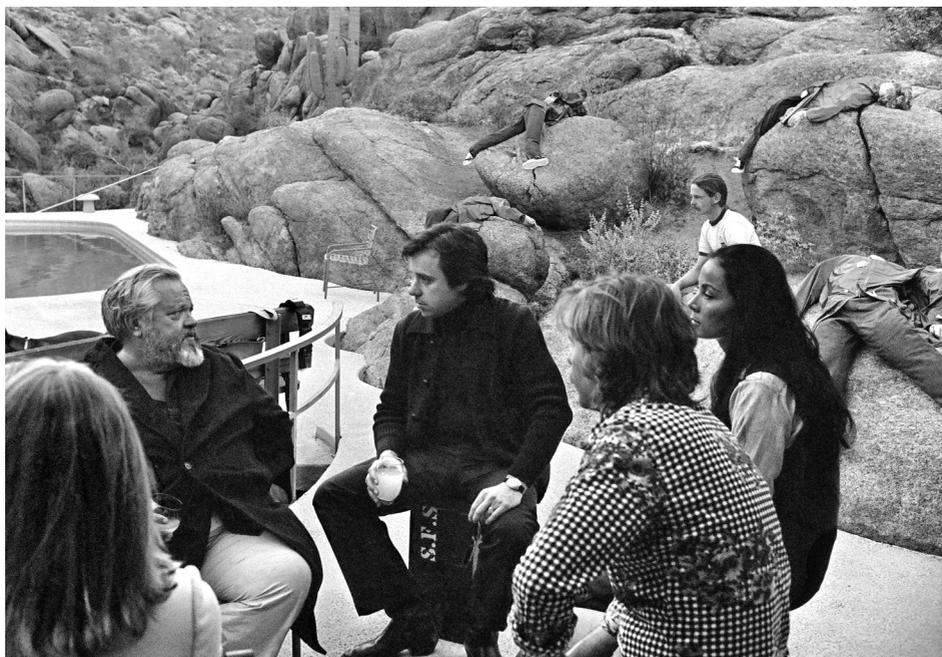
John Huston nel ruolo di Hannaford fu una manna per Welles, che temeva di doverlo interpretare lui stesso (questo è l'unico suo film in cui non appare come attore o narratore). È la migliore prova nella breve carriera recitativa di Huston, e trae beneficio dalle sue qualità fisiche e dall'aura *larger than life* coltivata come regista. Hannaford è un personaggio imponente, con una voce rimbombante e teatrale, e i modi strascicati di un ragazzo duro ma cortese. Indossa una giacca da caccia, e i lineamenti sbalzati del viso battuto dalle intemperie raccontano di attività all'aperto e scazzottate occasionali. Il suo sorriso ampio e accattivante può sembrare affascinante e vagamente minaccioso, ed è lui che porge meravigliosamente alcune delle migliori battute del film («Come me e Dio. Se non fosse per il sesso, come fareste a distinguerci?»).

Eppure, nonostante la sua arguzia, il fascino occasionale e l'aria grave, Hannaford è un tipo assai sgradevole. Susan Alexander si dispiaceva per Kane e Tanya dava a Quinlan un mesto (seppur guardingo) addio, ma in questo film nessuna donna dona un equivalente epitaffio al maschio dominante (il personaggio di Lilli Palmer era probabilmente destinato a svolgere quella funzione, ma la scena d'addio di Hannaford al drive-in sterza troppo sul sentimentalismo nostalgico). Quando le sue speranze di completare il film crollano, Hannaford fa sì che il suo

negletto servitore Billy Boyle, che si trova sulla sua stessa barca da nove anni, torni ad attaccarsi alla bottiglia. Hannaford stesso diventa ubriaco fradicio e passa il tempo a sedurre quella che sembra una minorene, gongolandosene con gli altri ospiti. Su queste uscite, che ho trovato inquietanti come l'abbraccio di Noah Cross alla figlia/nipote nel finale di *Chinatown*, gli astanti reagiscono con dei meri sorrisetti (come mostra il documentario di Neville, la ragazza era una cameriera che Welles aveva "scoperto" in un bar nelle vicinanze). Alla fine, la festa viene avviluppata da un'atmosfera amara, che non si attenua neanche quando un paio di nani sparano fuochi d'artificio dal tetto del ranch. Al drive-in, Hannaford sgattaiola via dalla critica cinematografica stile Kael e dice a Otterlake di «baciarmi il culetto». Nessuno di questi personaggi è simpa-

tico, ma nemmeno la rabbia e la rettitudine di Hannaford ci fanno tifare per lui.

Hannaford potrebbe essere in parte perdonato se il film lo avesse mostrato come un artista significativo, ma ciò che vediamo della sua opera a colori e in formato panoramico offre prove insufficienti. Quasi tutti quelli che hanno scritto in precedenza su *Wind* (incluso me) hanno descritto il film nel film come una parodia o un *pastiche* di Antonioni. Welles, che non amava l'opera del regista italiano, fece commenti in tal senso, e potrebbe essere significativo il fatto che il ranch di Flagstaff, in Arizona, dove ha girato la maggior parte delle scene del party fosse praticamente accanto alla casa che Antonioni aveva fatto saltare in *Zabriskie Point* (1970). Il nome di Antonioni è anche menzionato in modo un po' derisorio durante la festa. Ma



ora che abbiamo a disposizione brani più ampi della pellicola di Hannaford, il film nel film sembra meno Antonioni e più un esempio notevole e, pur in modo generico, sintomatico della Hollywood europeizzata a cavallo tra Sessanta e Settanta, quando diversi film bollati come "X-rating riscuotevano successo al botteghino. È senza dialoghi e ossessionato dal sesso. A parte la scena kitsch di un'orgia in un bagno pubblico, che include un bizzarro momento di porno infantile, il film nel film è splendidamente fotografato da Gary Graver e mostra la consueta maestria visiva di Welles e il suo straordinario occhio per la composizione. La maggior parte delle immagini è occupata dalla figura nuda o seminuda di Oja Kodar, co-sceneggiatrice di Welles e co-regista del film nel film, che attraverso paesaggi e domina sessualmente John Dale.

È stata una decisione opinabile da parte di Welles e/o di Kodar quella di truccarle il viso di rosso e di farle interpretare un'attrice nativa americana senza nome che gli ospiti del party chiamano Pocahontas o Minnehaha (nella sceneggiatura si chiamava Carla). Il travestimento razziale è qui meno giustificabile del messicano interpretato da Charlton Heston in *L'infernale Quinlan*, perché il potere di Huston come protagonista aveva reso quel film possibile e sia il tema razziale sia la location erano essenziali per la storia. Tuttavia l'attrice nativa americana che non proferisce parola ha chiaramente lo scopo di dirci qualcosa sul razzismo di Hannaford e sulle sue ossessioni sessuali. L'uomo pensa che la ragazza abbia influenzato la parten-

za di Dale ed è irritato quando apprende che, sulla base delle scene del film che ha realizzato, l'attrice ha ottenuto un contratto da uno studio. Durante la festa la tratta come un oggetto esotico che si addice alle decorazioni da cowboy del ranch. Il suo regalo d'addio a lei, annunciato a tutti, è l'osso inciso di un dito appartenuto a uno fra le migliaia di suoi avi ammazzati nei «bei vecchi tempi» da coloro che Hannaford chiama i propri antenati «visi pallidi». La ragazza risponde con dignità e disprezzo, rimanendo in silenzio.

Ed è ugualmente silenziosa, fiera e sprezzante nel film dentro il film. Il coprotagonista è una figura stereotipata cavata dalla pornografia gay, un motociclista efebico dalle lunghe ciocche ondulate, coperto di jeans e stivali da biker, e lei ne fa ciò che vuole. Il loro primo incontro sessuale, su cui Kodar e Welles lavorarono a lungo a Los Angeles e a Parigi, è il momento cinematografico più impressionante di tutto il film per il modo in cui suono e immagine collaborano. Durante una notte piovosa e tenebrosa un misterioso autista lascia la donna in un club psichedelico a un incontro con Dale. Quando escono dal club, lei e Dale salgono in macchina insieme all'autista, che prosegue a guidare velocemente lungo la strada. La donna apre subito il suo vestito e la camicia di Dale, sedendogli sopra cavalcioni e slacciandogli la cintura mentre lui la guarda con inquieta passività. In breve la donna comincia a muoversi sopra di lui. Sentiamo il diluvio della pioggia, il fruscio del traffico che passa, lo schiaffo ritmato del tergicristalli e il ticchettio della collana di perline della donna

contro il proprio corpo mentre si dimena. Quando Dale sembra raggiungere l'orgasmo, il guidatore eccitato lo spinge fuori dall'auto lasciandolo sotto la pioggia.

Buona parte del gioco sessuale implica paura di castrazione. Quando Dale le regala una bambola femminile in gonna, la donna sporge un dito fra le gambe della bambola per suggerire il pene di un uomo; tirate fuori un paio di forbici, taglia i capelli della bambola e le cava gli occhi, che usa come orecchini. In una scena successiva, possiamo ascoltare la voce fuori campo di Hannaford che dirige gli attori nudi, alludendo a un vecchio che si suppone stia osservandoli da un edificio vicino. La donna, armata di forbici, si siede sopra Dale, indossando nient'altro che una collana di perline da nativi americani che pare essersi impigliata intorno al pene fuori campo di Dale. «Spingilo giù, soffocalo!» ordina Hannaford, e la istruisce su come tagliare la collana. «Più giù, più giù!» la incita mentre lei sposta le forbici verso il basso, taglia e lascia cadere le perline sul terreno in un simulacro di eiaculazione. Ancora più pesantemente simbolica è una scena verso la conclusione: in un paesaggio assolato, la donna si erge nuda e fiera, mentre in primo piano un pene eretto di gomma viene buttato giù dal vento.

Non sono sicuro di come dovremmo prendere il film di Hannaford ma è chiaramente espressivo della sua sessualità. Sebbene sia centrato su una donna forte, non è affatto femminile; mescola invece desiderio omosessuale e piacere voyeuristico con la fantasia del maschio usato da una splendi-

da dominatrice. Nel suo nuovo libro, *Cinematic Encounters II*, Jonathan Rosenbaum ha formulato l'interessante osservazione che questo tipo di fantasia somigli al romanzo semiautobiografico di Ernest Hemingway, il postumo *Il giardino dell'Eden* (1984), che racconta la storia di un romanziere assai simile a Hemingway e della sua relazione con una donna a cui piacciono i giochi sessuali, tra cui tagliarsi i capelli corti, dare al romanziere un nome da donna e travestirlo quando fanno l'amore. Welles potrebbe non aver letto il romanzo (è morto l'anno dopo la pubblicazione e non avrebbe potuto leggerlo mentre lavorava su *Wind*), ma lui e la Kodar avevano intuito che uomini come Hemingway e Hannaford possono sentirsi minacciati e insieme affascinati da ciò che rivelano gli impulsi sessuali – non solo omosessualità repressa, ma anche il desiderio di abbandonare l'armatura “maschile” e cedere al piacere masochista di una sottomissione pericolosamente “femminile”.

In un senso più ampio, la bisessualità e le fantasie sadomasochiste di Hannaford, come suggerito dal suo film, appartengono alla “riposta” psicologia sessuale di altri personaggi di Welles: la fissazione edipica di Charles Foster Kane in *Quarto potere*, l'analogia fissazione edipica di George Amberson Minafer in *L'orgoglio degli Amberson*, l'amore incestuoso di Gregory Arkadin per sua figlia in *Rapporto confidenziale* e l'impotenza di Mr. Clay in *Storia immortale*. Sono segreti malcelati di personaggi che tentano di interpretare Dio, svelati nei momenti del loro trapasso o del loro

suicidio. Ovviamente il film di Hannaford può rivelare qualcosa anche sulla relazione erotica di Welles con la Kodar, anche se è impossibile dire esattamente cosa. Come Bogdanovich e Marshall hanno indicato nella loro intervista su «Cineaste», Welles – un dongiovanni che conobbe molte belle donne e i cui film mostravano il suo interesse per i fattori sessuali determinanti della *hybris* maschile – non apprezzava o era intimidito dalle scene di sesso esplicite, che associava ai film “sporchi”. L’esposizione sessuale del film nel film deve quasi certamente molto più alla Kodar che a lui. Per quanto riguarda l’artisticità del film di Hannaford, sarei tentato di argomentare che è più spettacolare, fotografato con grazia e straordinariamente onirico di *Emmanuelle* di Just Jaeckin (1974), una produzione luccicante e soft-core che all’incirca nello stesso periodo ebbe in America un gran successo. Ma non è più sostan-

ziale (quantomeno *Emmanuelle* aveva una trama). Se sostenessi quell’argomentazione potrei sembrare il Max David (Geoffrey Land) del film, il filisteo a capo del grande studio ispirato a Robert Evans, che crede di perdere tempo a guardare brani dal lavoro di Hannaford accusandolo di «inventarlo mentre va avanti» (come probabilmente stava facendo Welles). Ma non v’è alcuna prova che qualcun altro al party ammiri il film. Brooks Otterlake dice a Hannaford che i dirigenti dello studio come Max David non sanno nulla dei buoni film ma non rivela cosa pensi lui personalmente. Billy Boyle porta una mezza dozzina di pizze del film al ranch, le lascia cadere su un tavolo e dice con tono incerto «Eccolo, se qualcuno vuole vederlo». A parte il Dr. Burroughs, che prova con imbarazzo un brivido voyeuristico guardando attraverso la cabina di proiezione, gli ospiti sono molto meno preoccupati del film che della propria reputazione e



dei propri scontri alcolici. Al drive-in, la maggior parte del pubblico non si rende conto che i rulli vengono proiettati nell'ordine sbagliato.

Una cosa è certa: il film indipendente di Welles – e intendo l'intero film, sia il finto documentario sia il finto film d'arte – ha uno scopo radicalmente diverso da quello di Hannaford ed è molto più originale. La trovata di mettere in scena il party come fosse ripreso in vari formati di documentario (16mm, 35mm, a colori e in bianco e nero, con cineprese portatili, zoom, jump cut e il cast tecnico di Welles spesso in campo) può essere fatto risalire alla sua trasmissione radiofonica della *Guerra dei mondi* (1938), la cui prima metà imitava i notiziari radiofonici e la copertura in loco di un'invasione marziana. Ha anche qualcosa in comune con il più parodico ma assai convincente cinegiornale all'inizio di *Quarto potere*, e con la complicata, autoriflessiva “prova” documentaria di *F come Falso*. Rispetto a questi esempi, *The Other Side of the Wind* è meno critico sulle pretese di verità dei media ma è ugualmente opera di un mago e di un critico della società che continua a ricordarci che la nostra esperienza della modernità è pesantemente mediata e per lo più illusoria. Sia la festa sia il film all'interno del film sono ostentati prodotti dell'obiettivo fotografico, a volte obiettivi che guardano altri obiettivi, dimostrando che negli anni Settanta la cultura della celebrità aveva creato una completa mediatizzazione della cosiddetta vita privata.

L'idea del documentario non è sempre convincente. Una narrazione introduttiva di Bogdanovich, detta nei panni di

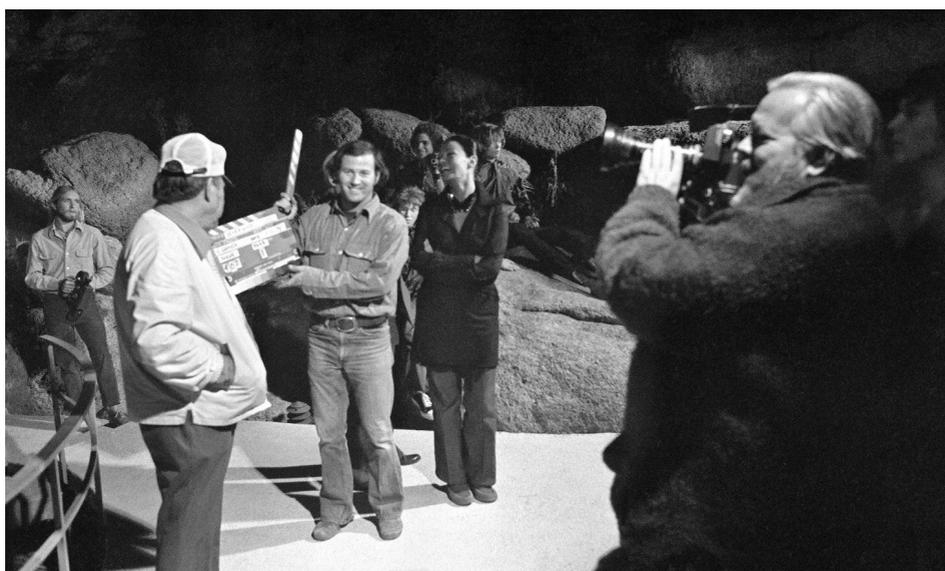
Brooks Otterlake, ci dice che l'ultimo giorno di Hannaford è stato costruito interamente attraverso spizzichi e bocconi di cinema pre-digitale; ma nonostante la credibilità stilistica del *cinéma-vérité*, è difficile credere che cineprese e apparecchiature di registrazione fossero presenti nella sala di proiezione in cui Billy Boyle mostra a Max David parte del film di Hannaford. Durante i cinque o più anni in cui *Wind* è stato girato e parzialmente montato, le idee di Welles si sono probabilmente evolute o modificate, cosicché alcune scene risultano motivate in modo diverso rispetto ad altre (il brano della sequenza di Boyle e David che Welles mostrò nel 1975 alla cerimonia di premiazione dell'American Film Institute era montato in modo diverso, e conteneva fotografie oltre a immagini in movimento). In ogni caso, la ricostruzione postuma è efficace nell'utilizzare frammenti di finto documentario per sviluppare i personaggi, fornire informazioni sulla trama e far emergere i cambi di tono.

Come molti film di Welles, *Wind* è denso d'informazioni e richiede agli spettatori un lavoro maggiore per “leggere” gli eventi. Io l'ho visto tre volte e confesso di essere ancora confuso su alcuni dettagli. Il film inizia con un surreale e frenetico tragitto dallo studio cinematografico al ranch, fotografato a colori, durante il quale apprendiamo molto su Hannaford e passiamo davanti a un cinema che pubblicizza *I Drink Your Blood*. Quando Hannaford arriva al ranch ed è assediato da una selva di cineprese, i personaggi principali si aggirano facendo battute e provocandosi a vicenda, consapevoli di essere

filmati ma cercando di apparire disinvolti. Più tardi, durante le sommesse conversazioni in bianco e nero sull'imminente bancarotta di Hannaford, i personaggi sanno sempre di essere ripresi (anche i cactus all'esterno sono stati messi sotto controllo), ma dato che non appariranno nei telegiornali della sera, ignorano la situazione.

Al centro del dramma c'è il rapporto tra Hannaford e Otterlake. Bogdanovich è eccellente nel ruolo del più importante accolito di Hannaford, che ha abbandonato il libro-intervista che stava preparando ed è diventato un regista di successo. Ci viene detto che la sua famiglia possiede «metà degli alberi in Canada» (riferimento adatto più al benestante Henry Jaglom che a Bogdanovich) e ha appena firmato un accordo da 40 milioni di dollari con Max David per la sua compagnia di produzione. Chiama Hannaford «Skipper» (il nome che Welles aveva dato a Roger Hill, il suo mentore alla Todd School) e trasuda aria compiaciuta e

leggermente condiscendente. Quando un intervistatore afferma che molte persone stanno scrivendo libri su Hannaford, Otterlake sorride, toglie gli occhiali e dice compiaciuto «E io conosco qualcuno che non lo fa». Ma sa tutto del passato di Hannaford ed è disposto a rivelarlo. Intervistato lungo il tragitto verso il party, accenna allusivamente al fatto che Hannaford ha condiviso a suo tempo un bungalow con un amico attore. Conversando con Hannaford, tira fuori un suicidio in famiglia: il padre di Hannaford, un attore shakespeariano, si era impiccato a un lampadario nel vecchio Hollywood Hotel. Alla fine Otterlake deve affrontare quella che Hannaford chiama «la scena a cui entrambi speravamo di non arrivare mai». Un petroliere texano si è ritirato da un accordo con Hannaford, che dovrà così dichiarare bancarotta. «Di quanto hai bisogno?» chiede Otterlake. «Quanto hai?» chiede Hannaford. Davanti all'esitazione di Otterlake, Hannaford suggerisce a Otterlake di



parlare con Max David, ma Otterlake geme, lamentando che produttori come David sono «idioti» con i quali odia discutere. Al drive-in, Otterlake gli chiede: «Cosa ho fatto di sbagliato, papà?». Per Hannaford, la risposta è chiara.

A livello tecnico, due persone che hanno lavorato a questa versione di *The Other Side of the Wind* meritano un elogio speciale per aver dato a un film non ortodosso come questo una forma che almeno si avvicina a ciò che Welles voleva ottenere. Il montatore Bob Murawski ha affrontato l'arduo compito di trasformare circa cento ore di riprese in un vero lungometraggio, aiutato principalmente dallo stile che Welles aveva messo a punto in un brano di quaranta minuti. Di fronte a Welles, anche per il talentuoso Murawski era difficile non sfigurare. Sebbene sia di solito associato ai piani sequenza, Welles è stato tra i più grandi montatori della storia del cinema, come chiunque può constatare dalla battaglia di Shrewsbury in *Falstaff*. Ha impiegato anni a girare *Otello*, basandosi su uno schema di montaggio elastico che si portava in testa durante i lunghi periodi in cui la produzione era costretta a interrompersi. Nei suoi film hollywoodiani, con i loro piani sequenza straordinariamente coreografati, era bravissimo a passare da una scena all'altra e nel mescolare riprese lunghe con scene minutamente spezzettate. Sfortunatamente *The Other Side of the Wind* raggiunge di rado la sua caratteristica intensità di ritmo e velocità. Se ne avesse avuto la possibilità, Welles avrebbe fatto magie con i filmati disponibili, ma, come con *Otello*, si è tenuto in testa i suoi trucchi.

Il montatore del suono, Daniel Saxlid, aveva una sfida ancora più grande, perché la maggior parte dei nastri audio originali erano andati persi e il suono ottico rovinato, il che ha richiesto il doppiaggio e un complesso procedimento di ripristino digitale. Welles è sempre stato un montatore del suono innovativo (quando i produttori glielo permettevano) che si affidava molto al lavoro in post-produzione; non potremo mai sapere cosa avrebbe fatto con il suono in questo film ma immagino che avrebbe lavorato di più sulla musica extradiegetica e sugli effetti sonori alla festa. E sebbene io sia normalmente un ammiratore delle partiture di Michel Legrand, mi dispiace dire che la sua musica qui è troppo invadente.

*The Other Side of the Wind* ha dato a Welles l'opportunità di regolare vecchi conti: con Hemingway, con Hollywood, con alcuni critici, e in modo più complesso con Peter Bogdanovich, con il quale ha avuto diversi litigi a partire dal 1975. Il film gli ha anche dato la migliore opportunità di collaborare con Oja Kodar, divenuta partner a pieno titolo nella sua vita creativa. Ma come ho cercato di suggerire, i risultati sono altalenanti. Troppo dipende dal film nel film, unica prova fornitaci di Hannaford come un artista non apprezzato da Hollywood ma degno del nostro rispetto. Le scene alla sua festa di compleanno diventano deprimenti e la sua morte suscita meno pietà della follia di Norma Desmond, la cui antica grandezza era possibile constatare a un certo punto sullo schermo.

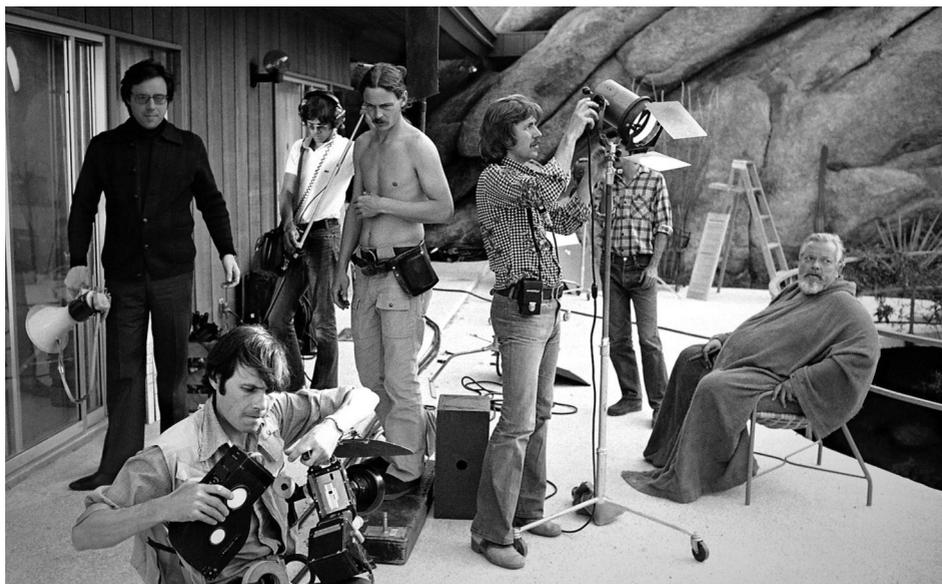
*The Other Side of the Wind* non è l'ultimo film di Welles, come molti hanno

sostenuto, né dovremmo pensarlo come un contraltare a *Quarto potere*, come suggeriscono i suoi produttori. Se tutto il girato del *Don Chisciotte* fosse reso disponibile agli studiosi in forma digitale, avrebbe il medesimo status di “ultimo” film, e potenzialmente di uno più grande. Ma come film sul cinema in un periodo in cui Hollywood stava cambiando (non sempre in meglio), *The Other Side of the Wind* è prezioso sia come capsula temporale

che come opera d'arte in celluloide. Riprende o rielabora molti temi presenti negli altri film di Welles e allo stesso tempo ha una forma più giovanile e all'avanguardia rispetto al New American Cinema degli anni Settanta. Registra gli aspetti sgradevoli dell'industria cinematografica e dà un senso pregnante di ciò che Welles e Huston, con tutta la loro saggezza e le loro debolezze, stavano inevitabilmente passando. Non rivedremo mai più nessuno del loro calibro.

Traduzione dall'inglese di A. Anile

Il presente saggio è apparso in lingua inglese sul periodico newyorkese «Cineaste» (inverno 2018-19, vol. XLIV, n. 1, pp. 8-12), con il titolo *The Death of the Auteur: Orson Welles's The Other Side of the Wind*. Viene qui pubblicato per gentile concessione dell'autore e del direttore di «Cineaste», Gary Crowdus. Alcuni materiali della rivista «Cineaste» sono visibili sul sito [www.cineaste.com](http://www.cineaste.com).





# D for Death

di Alessandro Anibaldi

*The Other Side of the Wind* mette in scena la morte dell'autore. Più che in altri suoi film – o comunque in maniera differente – Welles inscena la sua stessa dipartita, traslandola nei panni del protagonista, John Huston, che interpreta il regista settantenne Jake Hannaford nella notte del suo compleanno, notte che si concluderà con il suo presunto suicidio, mentre scorrono le immagini di un film che stava realizzando e che resterà, infine, incompiuto.

Ecco, l'incompiuto. Non è l'incompiuto – più ancora del completare, del mettere la parola fine sui titoli di coda – la morte stessa di un autore che, per un motivo o per l'altro, non è riuscito a chiudere un suo film e che dunque, nell'impossibilità di portare a compimento un progetto, vede l'interruzione inattesa delle sue aspirazioni e del suo desiderio di perfezione come una morte che – con il suo sopraggiungere, e come ogni morte – ci lascia per sempre imperfetti?

Se così fosse, Welles è morto tante volte, è morto con tutti i suoi numerosi unfinished, da *Don Chisciotte* a *The Deep*, fino proprio a *The Other Side of*

*the Wind*, irregolarmente classificato dagli americani come l'ultimo suo film. *The Other Side of the Wind* è, piuttosto, l'ultimo film hollywoodiano di Welles, e allo stesso tempo il suo film più visceralmente anti-hollywoodiano, così spudoratamente rifuggente da una qualsiasi forma di armonica classicità, così tanto alieno dall'idea di una centralità dello sguardo.

Quando però diciamo che Welles in *The Other Side of the Wind* mette in scena la sua stessa morte, dobbiamo ricordarci che parliamo di un autore che ha sempre rifiutato ogni riferimento autobiografico nella sua opera. E dobbiamo ricordarci anche che Welles ha messo tante volte in scena la morte di un personaggio da lui interpretato, da *Quarto potere* a *Otello*, passando per *Rapporto confidenziale*, per *L'infernale Quinlan* o, ancora, per *Falstaff* e *Storia immortale*. Ma, in questi casi, era sempre la morte scenica di un attore e non, per l'appunto, quella di un autore. Perché la morte che si manifesta in *The Other Side of the Wind*, al di là delle funeste coincidenze (anche Welles morì a settant'anni come Hannaford), è quella dell'autore artefi-

ce, del cineasta bigger than life, che viene rimpiazzato dall'autore cinefilo/cine-figlio degenerare, dall'autore parassita, incarnato da Peter Bogdanovich, amico di Welles e massimo esemplare del manierismo neo-hollywoodiano. Welles mette in scena la morte del Padre, sostituito da nani sulle spalle dei giganti, vale a dire quella New Hollywood che poi si sarebbe rifiutata di contribuire economicamente alla chiusura di *The Other Side of the Wind*, pur avendone la possibilità, forse perché questo progetto welliesiano appariva troppo crudelmente meta-cinematografico, come un autodafé che metteva alla berlina quegli stessi che lo adoravano – ma, anche, lo temevano – molto di più dei vecchi capitani d'industria, che lo consideravano eccentrico e, dunque, inoffensivo.

E di nuovo, come sempre, torna in Welles la filigrana shakespeariana. Hannaford/Huston è un Falstaff che ha usato il cinema per divertirsi e per vivere bene, da pioniere, facendo a pugni con i suoi primi attori e portandosi a letto le sue star, uomini o donne che fossero; Otterlake/Bogdanovich è, invece, un asessuato principe Harry che sta usando il cinema per arricchiarsi e conquistare il potere (e, infatti, la New Hollywood finì per occupare la plancia di comando della Fabbrica dei sogni; d'altronde, tutta la saga di *Guerre stellari* potrebbe essere letta secondo una chiave di presa del potere, di rovesciamento dell'Impero).

Dunque, ogni incompiuto è una morte. E ogni volta che qualcuno tenta di chiudere quell'incompiuto si mette in atto un tentativo di resurrezione, di trattamento galvanico. Questo ha fatto

Netflix investendo per terminare il montaggio di *The Other Side of the Wind*. E, per arrivare alla versione che possiamo vedere ora, non solo si è chiuso il montaggio con quanto vi era a disposizione – parliamo, a quanto pare, di quasi cento ore di girato – ma si è anche scelto di intervenire ridoppiando le parti che mancavano (ad esempio, Danny Huston che ha “rifatto” suo padre John, imitandone la voce), o inserendo la musica (si è chiesto a Michel Legrand, che aveva già lavorato con Welles per *F come Falso*, di comporre ex novo la colonna sonora), o addirittura girando dei frammenti mancanti, come i controcampi dei manichini presi a fucilate da Hannaford/Huston. Nel complesso, si è trattato di un processo di emulazione, facendo “come se” Welles ci fosse ancora e prendendo a modello le sequenze che lui aveva – forse – lasciate compiute. È stato messo in atto, perciò, un arbitrio, a nostro avviso paradossalmente riuscito. Ma, al di là del singolo giudizio, quel che più importa è che, con esso, si è compiuta – fino alle sue estreme conseguenze – la scommessa (e la profezia) welliesiana sulla fine dell'autorialità cinematografica. Solo così *The Other Side of the Wind* è diventato una spirale infinita di specchi, l'estremo e più radicale dei labirinti senza centro del cinema welliesiano, proprio perché è stato chiuso in assenza del suo autore, invischiandoci definitivamente nella sua *già morta* tela di ragno, come se lui l'avesse sempre previsto.

D'altronde, chi poteva portare a termine l'operazione *The Other Side of the Wind* se non Netflix, che sta decretan-

do la fine del cinema come l'abbiamo conosciuto? Un colosso dell'intrattenimento che, al contempo, compie le operazioni più cinefile che si possano ipotizzare, come questa di Welles, o come finanziare il film di Scorsese con De Niro, Al Pacino, Harvey Keitel e Joe Pesci davanti al quale alcuni produttori tradizionali si erano incredibilmente tirati indietro. Un colosso che, come un glitterato cavallo di Troia, impone che i film con il suo marchio debbano essere visti attraverso la sua piattaforma, più importante del singolo film e del cinema stesso. E tutto questo non ce lo dice già proprio *The Other Side of the Wind* che, mettendo in scena la morte del regista, ci racconta la fine di un certo cinema? Un cinema in cui la "old magic box", come viene definita la macchina da presa, si svuota del suo potere magnetico e mistico per disperdersi nella sovraesposizione mediatica delle mille piccole e agili macchine di registrazione usate da vari operatori durante la festa di compleanno di Hannaford/Huston, capaci di riprendere solo in maniera "sporca", estemporanea, *informe*. E dove l'oggetto precipuo di queste riprese è proprio quel regista a fine carriera, il cui eclissarsi, per una sorta di *Nick's Movie* ante-litteram, avviene a causa del suo insistito essere in scena, invece che *dietro* la scena, dietro la *macchina*. E come non pensare, in tal senso, anche alla dittatura degli extra, a tutto quel pandemonio di meta-testi che commentano il testo stesso e lo seppelliscono in un indefinito di melassa audiovisiva? Un destino cui è incorsa, ovviamente, anche questa ricostruzione di *The Other Side of the Wind*, accompagnata

da ben due documentari, *They'll Love Me When I'm Dead* e *A Final Cut for Orson: 40 Years in the Making*, quando l'unico vero meta-testo (o ur-testo) che vorremmo avere a disposizione sono le quasi cento ore di girato.

*F come Falso*. Siamo ancora lì, tanto più ora che è intervenuta Netflix ampliando e complicando lo strato di posticcio, di make-up. Ma la sincronia per una volta ci può aiutare, visto che nei primi anni Settanta Welles lavorava sia a *F come Falso* sia a *The Other Side of the Wind*; e d'altronde entrambi vennero finanziati all'epoca dai franco-iranesi di Les films de l'astrophore ed entrambi sono costruiti sull'apoteosi del frammento, sia visivo che sonoro. Ma in *F come Falso* vi era in scena lo stesso Welles a garantire l'inezienza e l'appropriazione autoriale, mentre in *The Other Side of the Wind* questo appiglio non c'è, visto che si palesa solamente la sua voce, tra l'altro per un breve momento nel corso di una finta intervista. Perciò la frammentazione prospera incontrollata portando all'estremo quel processo di sminuzzamento dell'immagine e di dilatazione dei tempi di lavoro (e di set) che Welles aveva cominciato a esperire, suo malgrado, negli anni di *Otello* e che poi aveva replicato, con precisa consapevolezza teorica, nella proliferazione degli spazi di *Rapporto confidenziale*. In *The Other Side of the Wind* il set torna a essere praticamente unico – la villa di Hannaford – ma quel che si moltiplica sono gli sguardi: non esiste più un unico occhio centrale autoriale, ma mille occhi decentrati, non più onniscienti, ma ipovedenti, perché più guardano – e più registrano quello che guardano – e meno vedono.

E allora in un film che, per di più, nella sua finzione diegetica prevedeva di essere doppiamente non diretto da Welles – Hannaford/Huston è il regista del film nel film, mentre gli anonimi operatori attivi sul set della villa registrano lacerti di documentazione che non prevede regista – vi è uno spossamento totale del ruolo dell'autore, concetto ribadito – e, anzi, epifanizzato – da Netflix. L'autore svanisce e perde il controllo di se stesso e del mezzo-cinema. E allora quel che resta è la cattedrale di Chartres, o meglio la sua idea, l'idea di quello che è forse il massimo capolavoro dell'arte occidentale e che non ha firma, perché è stata

realizzata da uno nessuno centomila uomini. Quel tempio incarna l'uomo nella sua essenza, come per l'appunto dice Welles in *F come Falso*, l'uomo artigiano senza nome, così come oggi il nuovo tempio dis-umanizzato lo abbiamo costruito (e lo stiamo costruendo) con delle immagini perlopiù anonime, registrate quasi involontariamente, quasi in maniera automatica. *The Other Side of the Wind* riflette sul trionfo dell'immagine etero-diretta dell'ultimo uomo sulla Terra che non poteva che essere un regista, ripreso fino all'esaurimento del suo corpo fattosi immagine, film, falso.



# Riflessioni sul coraggioso, audace *The Other Side of the Wind*

di Ray Kelly

Ho perso il conto delle volte che ho visto *The Other Side of the Wind*, presentato in serata di gala il 31 agosto 2018 alla Mostra del Cinema di Venezia. La mia prima visione del girato montato da Bob Murawski si era svolta nella struttura di Tribeca West a Los Angeles nel dicembre 2017. Mi godetti ogni singolo momento e ascoltai attentamente Murawski, i produttori Frank Marshall e Filip Jan Rymysz e il produttore esecutivo Peter Bogdanovich parlare del lavoro ancora da fare. Meno di un anno dopo, in un pomeriggio di fine estate, sedevo rapito in una sala vuota del Greenwich Village per una proiezione privata del film completo, gentilmente organizzata da Netflix. Tirai un profondo respiro quando sentii la voce di Bogdanovich intonare: «Questa è la macchina, quello che ne è rimasto dopo l'incidente – se è stato un incidente...». Alcune settimane dopo, mi trovavo con la figlia maggiore di Orson Welles, Chris Welles Feder, e con i membri del cast Joseph McBride e Larry Jackson ad applaudire alla trionfale proiezione del New York Film Festival al Lincoln Center. Quelle tre visioni sono state esperienze indimenticabili di cui farò sempre tesoro. Dopo un anno, provo ancora un

brivido ogni volta che guardo *The Other Side of the Wind*, che sia a casa su un televisore a schermo piatto Samsung o sul mio iPhone nella sala d'aspetto di un medico. So di guardare l'ultimo capolavoro di Welles, il suo testamento. A Welles, scomparso nel 1985 all'età di 70 anni, è stata negata la possibilità di montare per intero il film che ha diretto, organizzato, co-sceneggiato e parzialmente finanziato, per una serie di ragioni complesse. Per fortuna ha lasciato sceneggiature, note, nastri audio e 40 minuti di pellicola montata, che hanno originato una delle sue opere più affascinanti, innovative e complesse.

*The Other Side of the Wind*, iniziato nel 1970 da Welles come film del rientro in Usa e completato da amici e ammiratori 48 anni dopo, è uno schiaffo brutale sia al machismo sia alla New Hollywood. Il film si svolge alla festa per il settantesimo compleanno del regista J.J. “Jake” Hannaford, interpretato dal grande John Huston in una performance che rivaleggia con la sua prova in *Chinatown*. Hannaford, gran bevitore, cerca strenuamente di completare il suo “film di rientro” a Hollywood – un lavoro pretenzioso pieno di sesso gratuito e simbolismi

che spera di acchiappare la nuova generazione di spettatori.

Questo film à la Antonioni, splendidamente fotografato da Gary Graver e interpretato da Oja Kodar e Bob Random, viene visto principalmente al party di compleanno organizzato per Hannaford dall'amica Zarah Valeska (interpretata da Lilli Palmer). Vi partecipano giovani registi di successo come Brooks Otterlake (Bogdanovich), membri della cerchia ristretta di Hannaford e un esercito di critici cinematografici, fanatici di cinema e documentaristi. Il finto documentario di Welles è costituito da "found footage" – 16mm per lo più filmati a mano da partecipanti alla festa, insieme a scene a 35mm tratte dal film incompiuto di Hannaford. Ancora una volta all'avanguardia, Welles si è diletto nel genere "found footage" diversi anni prima di *Cannibal Holocaust* e decenni prima del successo commerciale di *The Blair Witch Project* o *Cloverfield*.

*The Other Side of the Wind* è una miscela di due film, ciascuno con uno stile unico che ricorda poco i titoli precedenti del canone Welles. Con i suoi tagli rapidi e le riprese cinéma vérité, *The Other Side of the Wind* è stilisticamente più vicino al film-saggio del 1973 *F come Falso* che al celebre *Quarto potere* del 1941. Tuttavia, tematicamente *The Other Side of the Wind* ricorda il suo lavoro migliore. L'abuso di potere ha sempre affascinato Welles. Hannaford è un uomo potente, ma imperfetto, come Charles Foster Kane o il corrotto poliziotto Hank di *L'infernale Quinlan*. Hannaford può anche essere una leggenda di Hollywood, ma è pure un uomo prepo-

tente, razzista e misogino. Per ironia della sorte il completamento di *The Other Side of the Wind* è arrivato nel bel mezzo del movimento #MeToo. Alcuni critici si sono sentiti infastiditi dal fatto che il progressista Welles abbia incentrato il film sull'intollerante Hannaford – come se non si fossero mai imbattuti in un film con un protagonista volutamente poco attraente.

Le dinamiche uomo giovane-uomo anziano che affascinarono Welles in *L'orgoglio degli Amberson* e *Falstaff* riemergono nella complessa relazione tra Hannaford e Otterlake. Il vecchio cineasta brama di avere lo stesso successo di Otterlake, che da parte sua è lieto di annoverare come amico il leggendario Hannaford. Le scene a due tra Huston e Bogdanovich sono il nucleo emotivo di *The Other Side of the Wind*.

Il film è stato descritto dai produttori come un contrappunto a *Quarto potere* poiché entrambi documentano la rovina di un uomo un tempo potente. *Quarto potere* rivelò la genialità del *boy wonder* ma *The Other Side of the Wind* è il monumento al cuore di un anti-conformista; che non si è fatto piegare da anni di porte sbattute in faccia e ha continuato impavido a prendere scelte artistiche audaci.

A scanso di equivoci, va detto che *The Other Side of the Wind*, con il suo stile patchwork e il suo amaro commento sulla Hollywood passata, non è per spettatori occasionali. Inoltre, la seconda metà della sceneggiatura trascorre più tempo del necessario su personaggi superflui, mentre la relazione Hannaford-Otterlake richiedeva di essere ulteriormente sviluppata. Forse

l'esperto montatore Welles avrebbe riconosciuto e messo a punto alcuni difetti del Welles sceneggiatore. Non lo sapremo mai.

C'è stato chi ha sostenuto che sarebbe stato meglio se *The Other Side of the Wind* fosse rimasto incompiuto, anche se Welles desiderava venisse completato e aveva scelto che fosse Bogdanovich a supervisionarlo. Se quei negativi fossero stati lasciati a marcire nel laboratorio cinematografico di Parigi, sarebbe stato un crimine contro il cinema e un insulto a coloro che decenni fa hanno dato così tanto per realizzare questo film.

Vale la pena notare che *The Other Side of the Wind* è stato nominato uno dei migliori film del 2018 da «Sight & Sound», «The Hollywood Reporter», «Film Comment» e altre tre dozzine di pubblicazioni. È stato premiato da

diverse associazioni prestigiose, tra cui il National Board of Review, la Los Angeles Film Critics Association e la National Society of Film Critics. Il film finito non esisterebbe se non fosse per gli sforzi erculei di un team di post-produzione devoto ed esperto, e per le ampie borse di Netflix.

Gli elogi a Murawski non saranno mai abbastanza. Il montatore premio Oscar di *The Hurt Locker* ha assemblato abilmente i pezzi del puzzle cinematografico di Welles in una narrazione coesa e in perfetta sintonia con lo stile di montaggio del regista. A causa di vincoli di budget, alcuni dei successivi progetti di Welles hanno purtroppo una colonna sonora non proprio impressionante. Per fortuna, qui non è avvenuto lo stesso grazie all'ingegnere del suono Scott Millan (premio Oscar per *Apollo 13* e *Il gladiatore*) e al montatore del suono



Frank Marshall, Peter Bogdanovich, Bob Murawski e Filip Jan Rymysza in una pausa del montaggio di *The Other Side of the Wind* (foto di Ray Kelly).

Daniel Saxlid ai comandi. Anche in mancanza di alcuni elementi audio originali, Millan e Saxlid hanno fatto un lavoro straordinario. Il leggendario compositore Michel Legrand (*F come Falso, Il caso Thomas Crown*) ha fornito una colonna sonora perfetta per le due parti di *The Other Side of the Wind*: un'elegia avant-garde per il film incompiuto di Hannaford e un jazz sbarazzino per le sequenze di festa. Registrando qualche mese prima della sua morte, Legrand ha dimostrato di non aver perso il suo raffinato gusto e il suo talento musicale.

*The Other Side of the Wind* si conclude con quattro minuti di titoli di coda, ma il lungo elenco non racconta come mai ci sono voluti più di quarant'anni perché questo film venisse completato. Nessuno studio, a parte Showtime, era disposto a investire nel progetto negli anni successivi alla morte di Welles. Anche allora i detentori dei diritti – in particolare la Kodar, compagna di lunga data di Welles, e la figlia più giovane del regista, Beatrice Welles – si sono rivelati difficili, se non addirittura combattivi, durante i negoziati. Malgrado la situazione proibitiva, Rymsza è riuscito a riunire i diritti detenuti dai sostenitori finanziari iraniani, da Kodar e da Beatrice Welles. Per chiudere

tutto ha impiegato quasi un decennio. Per fortuna non si è mai arreso.

Il suo collega produttore, Marshall, noto per aver realizzato con apparente facilità blockbuster come *Jurassic World*, è stato direttore di produzione durante le riprese del film negli anni '70. Non c'è dubbio che il peso esercitato da Marshall a Hollywood sia stato determinante per riunire questo team stellare di post-produzione e assicurarsi che il film fosse fatto nel modo giusto. Lui e Bogdanovich erano i più adatti a decidere come modellare le 96 ore di riprese disponibili in qualcosa che fosse il più vicino possibile a quello che Welles aveva immaginato nel 1976. Avevano lavorato al fianco di Welles, conoscevano le sue intenzioni e hanno una comprovata esperienza nel realizzare film di successo.

Infine è impossibile ringraziare pienamente Netflix (accusata da alcuni di essere anti-cinema) per aver speso più di 6 milioni di dollari per completare *The Other Side of the Wind*. Netflix, in particolare i dirigenti Ian Bricke e Ted Sarandos, ha accettato di compiere un atto di fede e ha così giustamente guadagnato il proprio posto – insieme a Bogdanovich, Marshall, Rymsza e compagnia – fra coloro che hanno fatto la storia del cinema.

Traduzione dall'inglese di A. Anile

# L'occhio magico di Dio

di Marco Vanelli

L'attesa era grande e, alla prima visione, la delusione lo è stata altrettanto. Vedendo finalmente *The Other Side of the Wind* ho provato l'impressione di qualcosa di caotico, inconcludente, compiaciuto, quasi un'autoparodia, zeppa di riferimenti palesi e nascosti agli altri registi e a se stesso. Il bisogno liberatorio è stato poter dire: non mi è piaciuto. Sì, è bello il film nel film, i colori, la Kodak nuda, ma tutto il bla bla autoreferenziale della festa è insopportabile. Si fa veramente fatica a seguire i dialoghi, riconoscere i personaggi veri o a chiave, apprezzare i diversi tipi di inquadrature e di montaggio, cogliere la struttura generale e contemporaneamente godersi il film.

Ma questo è stato il primo impatto, dovuto soprattutto alle enormi aspettative e all'ansia di poter dire di aver visto un nuovo film di Orson Welles. Poi viene il lavoro critico, le visioni successive, la ricomposizione dei pezzi nell'arco narrativo – perché ce n'è uno –, la collocazione dell'insieme nel cinema coevo e nell'opera del maestro. E allora le cose acquistano un altro senso, e si riesce ad ammirare le impennate di bravura, lo sforzo di un bilancio esistenziale e professionale, il tentativo di rinnovarsi e al contempo criticare la smania di un giovanilismo fallace. E a

capire, per esempio, perché il film si intitola così.

Ci sono due tematiche predominanti nel film: quella sessuale e quella religiosa. Come in ogni vera opera d'arte, sono destinate a fondersi e diventare un'unica riflessione, in questo caso un'allegoria della creatività.

*The Other Side of the Wind* ci parla del regista settantenne Jake Hannaford, mito vivente parimenti amato e odiato, e del suo film ancora in lavorazione che si intitola anch'esso *The Other Side of the Wind*. Di quest'ultimo vediamo tre brani che, pur scollegati tra loro, formano comunque un grosso lacerto coerente dal punto di vista stilistico e tematico. Una donna, misteriosa e altera, quasi sempre nuda, attraverso degli ambienti umani variamente impegnati in attività sessuali senza lasciarsi coinvolgere, come pure percorre degli spazi quasi astratti spandendo attorno a sé il fascino dell'eterno femminile. Un giovane motociclista, vagamente androgino, ne resta attratto e le va dietro eseguendo una sorta di danza seduttiva con la sua moto. Ma è lei che detta le regole e i tempi, e sostiene il gioco erotico dominandolo con una continua minaccia di castrazione. Finché lui scomparirà, nudo, e lei resterà sola in un ambiente

sempre più rarefatto a far cadere a colpi di forbici un simbolo fallico neanche troppo simbolico.

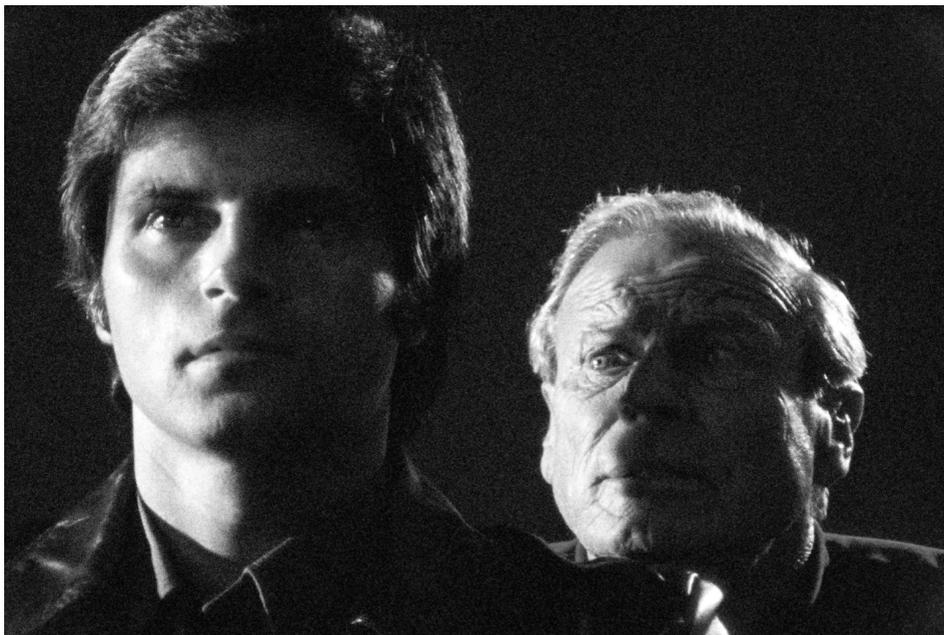
Il giovane, oltre che a sparire *nel* film, sembra sparito *dal* film, cioè dal set e anche dall'entourage di Hannaford che aveva puntato molto su di lui. Dai dialoghi veniamo a sapere che si chiama John Dale e Jake Hannaford lo aveva salvato in mare, sul suo yacht, mentre stava affogando, probabilmente suicida. Ne aveva fatto un mozzo, un marinaio, poi un attore. Una relazione estenuante tra schiavo e padrone, qualcuno la definisce. Di fatto è una sua creazione, l'ultima. Prima di lui ci sono stati altri attori scoperti dal niente e poi abbandonati: Frank Fryer, Randy Moore, David Leigh, Neil Trevor, Branch Sutter, Glen Garvey, Courtney Saxon, un certo Kingman... Fra tutti gli invitati alla festa cominciano a serpeggiare allusioni omosessuali riguardo agli interessi di Hannaford per i suoi attori, che «vanno e vengono», e in particolare per John Dale: ne è convintissima la critica Juliette Riche, ma gioca sull'argomento anche il fido Brooksie e il produttore Max David.

Per Juliette Riche, Hannaford ha sempre sedotto le donne dei suoi interpreti e questo è stato un modo per possederli simbolicamente. Con John Dale la cosa non ha funzionato perché questi non aveva una relazione con la interprete del film. A queste insinuazioni Hannaford sbotta e la schiaffeggia.

Brooksie racconta ad alcuni dei cinefili agguerriti che riprendono tutta la festa che Hannaford condivideva un bungalow con Frank Fryer, primo protagonista di un suo film: «Jake e Frank si mettevano a petto nudo, ogni sabato sera,

mettevano le loro buste paga sul caminetto, e se le davano per tenersi tutto». Una situazione di machismo esasperato, da far west, ma con in più quel dettaglio dei petti nudi e del caminetto che, al tempo della realizzazione del film, non poteva non evocare una scena archetipica nell'immaginario (omo)sessuale anche degli americani: la lotta greco-romana tra Oliver Reed e Alan Bates, nudi e davanti a un caminetto, in *Donne in amore* (1969) di Ken Russell. Ormai la New Hollywood cominciava a osare temi e immagini che fino ad allora erano inimmaginabili: *Un uomo da marciapiede* (1969) aveva vinto l'Oscar come miglior film (ed era classificato "X-rating" dalla Motion Picture Association of America); Antonioni aveva coreografato una sorta di coito collettivo nelle sabbie del deserto di *Zabriskie Point* (1970); *Conoscenza carnale* (1971) affrontava le nevrosi sessuali senza giri di parole.

Anche Max David non sembra fare una grinza di fronte alle immagini dei nudi del film di Hannaford. Piuttosto si preoccupa di capire se la donna in borsa ha una bomba, se si vede quando lui le ha comprato una bambola, se il pubblico capirà. Doveva essere successo qualcosa di analogo, anni prima, alla RKO, durante la proiezione dei giornalisti, dove qualche executive magari si chiedeva: ma chi è questa Rosebud? quando compare? il pubblico capirà? Ad ogni modo il cerimonioso assistente Billy Boyle, sgranocchiando in modo compulsivo le caramelle sostitutive dei superalcolici, cerca di esaltare le doti fotogeniche di John Dale: secondo Jake la cinepresa, "the magic box", lo



ama. Max teme che l'attore abbia abbandonato il set a causa delle avances di Jake: «E se all'attore non piace "the magic director"?». E, riferendosi all'attrice sullo schermo, chiede cosa ne pensi "the magic box" di lei. Poi tornando a John dice che sembra una ragazza. «È la moda», giustifica Billy. «E voi della vecchia guardia cercate di stare al passo... È questa la ragione dietro questo film?». Billy è turbato, teme per il film, ma evidentemente vacilla anche la fiducia nella virilità di Jake. Comunque Max chiude la questione: «Di' a Jack che mi ha fatto perdere tempo».

Nella Babele di dialoghi, domande, citazioni, sentenze sputate che punteggiano tutto il film da parte degli ospiti della festa, non manca chi chieda: «La macchina da presa è un fallo?».

Il clima di cambiamento in atto nella società puritana americana lo si coglie anche da due passaggi in apparenza

casuali. Mentre il pulmino porta alcuni ospiti alla villa, vediamo da un finestrino che in un drive-in danno il doppio programma *I Drink Your Blood* e *I Eat Your Skin*, film horror-exploitation il secondo dei quali era stato tra i primi a ottenere la "X-rating" nel 1964. Assemblati nel 1971 dal produttore Jerry Gross, *I Drink Your Blood* (David E. Durston, 1970) era intitolato prima *Phobia* e poi *Hydro-Phobia*, ed è stato distribuito in Italia come *La rabbia dei morti viventi*; *I Eat Your Skin* (Del Tenney, 1964) si intitolava originariamente *Zombies* (poi *Zombie Bloodbath* e anche *Voodoo Blood Bath*), mentre in italiano è diventato *Il voodoo dei morti viventi*. L'accostamento dei nuovi titoli ha un richiamo vagamente eucaristico che si può legare al tema religioso del film di Welles.

Quando poi il pulmino si arresta per un momento, fuori vediamo le insegne di un negozio che vende "Adult Books",

“Nudist Magazines” e soprattutto “8mm Art Films”. Ecco, i filmini *nudies* da vedersi a casa, ma ammantati di artisticità – magari svedese o comunque europea –, erano il contraltare domestico alla progressiva liberalizzazione nel campo sessuale che Hollywood stava vivendo. Di lì a poco ci sarebbe stato lo “sdoganamento” dell’hard con il caso di *Gola profonda* (1972) proiettato nei normali circuiti e diventato una moda per gli ambienti radical chic dell’epoca.

L’altro grande argomento su cui ruota il cicaleccio continuo è la religione, o meglio: la figura di Dio. Già un commentatore, parlando dei sogni di Hannaford, dice: «Cavolo, sono reali. Li ha resi reali. Ha dato loro vita. Li ha ricavati dalla creta [mentre un altro precisa: «O li ha ritagliati con le forbici»]. Li ha concepiti come un Dio. Un Dio terribile e geloso. Ecco come si comporta con quel nuovo ragazzo. John Dale è la creazione personale di Hannaford». Si comincia subito a delineare l’equivalenza Autore=Creatore, ma anche regista=guardone, con la sua scatola magica che anziché dare vita la toglie ai malcapitati giovani che cattura.

L’idea di Hannaford come Dio è affrontata anche nell’intervista che qualcuno fa a Zarah Valeska, l’organizzatrice della festa e – come vedremo – suo contraltare femminile: «Si dice che a volte lei lo chiami D.P. Per scherzare ovviamente: D.P. come Dio Padre». Più avanti, nel dialogo che avranno lei e Hannaford, sarà lui a chiamarla Madre. Ma durante il party inizia una discussione che varia dalla teologia alle origini del Cristianesimo per poi tornare sempre su Hannaford.

Qualcuno gli chiede: «“Dio non è morto” riflette il suo modo di fare. Vero, sig. Hannaford?». Al che il regista risponde: «Beh, ragazzo. È sicuramente ebreo». E Brooksie, dando una specie di benedizione, chiosa: «Così disse Jake»; poi aggiunge di sapere ancora molte cose relative a Jake e la religione, evidentemente raccolte nei nastri delle sue conversazioni con Hannaford che sarebbero dovuti servire a scrivere un libro su di lui. Brooksie: «Ecco qua, il Vangelo secondo Jake. Dio Padre è un vecchio ebreo inventato da altri vecchi ebrei nel patetico tentativo di sopprimere la Madre Ebraea». Si comincia a delineare uno scontro tra un principio maschile, paterno, e uno femminile, materno, cioè Jake contro Zarah. La vera divinità primordiale sarebbe donna, come vedremo. E aggiunge che questo è al centro di tutto, «anche del suo film», offrendoci già una chiave di lettura.

Juliette Rich, perennemente a caccia di indizi, lapsus, rivelazioni involontarie, si inserisce nella discussione chiedendo se anche questo Dio sia un membro del clan di Hannaford. Questi le risponde, come al solito sarcastico, che si tratta di una “lei”: «È il vento a guidarci tutti, non crede? Quindi se il Signore è una donna e la volontà di Dio è la sua, possiamo tutti rilassarci e smettere di aspettarci una logica dall’universo». Ecco che salta fuori il vento del titolo, un vento che guida tutti e che, evangelicamente, «soffia dove vuole: ne senti la voce, ma non sai di dove viene e dove va; così è di chiunque è nato dallo Spirito» (Gv 3,8). L’altro lato del vento, cioè dello Spirito, è perciò la donna, riecheggiando una

fortunata espressione di Mao che definiva la donna «l'altra metà del cielo». E infatti, quando più avanti Hannaford regala un osso alla silenziosa interprete del suo film la chiama «the other half of *The Other Side of the Wind*», l'altra metà.

Hannaford non sembra solo un padreterno, ma anche un messia, con tanto di discepoli a formare un clan. Cosa ne pensano loro del film, chiede Juliette Rich. Brooksie: «Quell'uomo è infestato dai discepoli. Io sono un apostolo, signorina. Come san Paolo», rivendicando scherzosamente un ruolo privilegiato nella vita, nell'opera e nel pensiero di Jake. Otterlake continua affermando di conoscere tutto anche di san Paolo: «Beh, l'apostolo Paolo ha impacchettato il tutto. Ormai Gesù era morto. [...] E la questione era di dominio pubblico e... [...] Dunque, quando Paolo si inventò la cristianità... e ...ficcò la "anità" in Cristo...». Approfittando dell'involontario doppio senso di Brooksie, Jake ribatte con una battuta da macho: «Finché sarò vivo non ficherai proprio niente dentro di me», subito colta al volo da Juliette Rich per provocarlo di nuovo: «Ne è proprio sicuro?».

Jake: «Film e amicizia... sono misteri»; Brooksie: «Un mistero può rivelarsi, ma mai spiegarsi. Giusto?». Questo scambio di battute ci rimanda al prologo di *Rapporto confidenziale*, con il piccolo apologo attribuito a Plutarco: «Un certo Re, grande e potente, chiese una volta a un poeta: "Cosa posso darti di tutto ciò che possiedo?". Egli rispose saggiamente: "Qualsiasi cosa, Sire... tranne il vostro segreto"». Intorno a Hannaford aleggia lo stesso mistero di tanti perso-

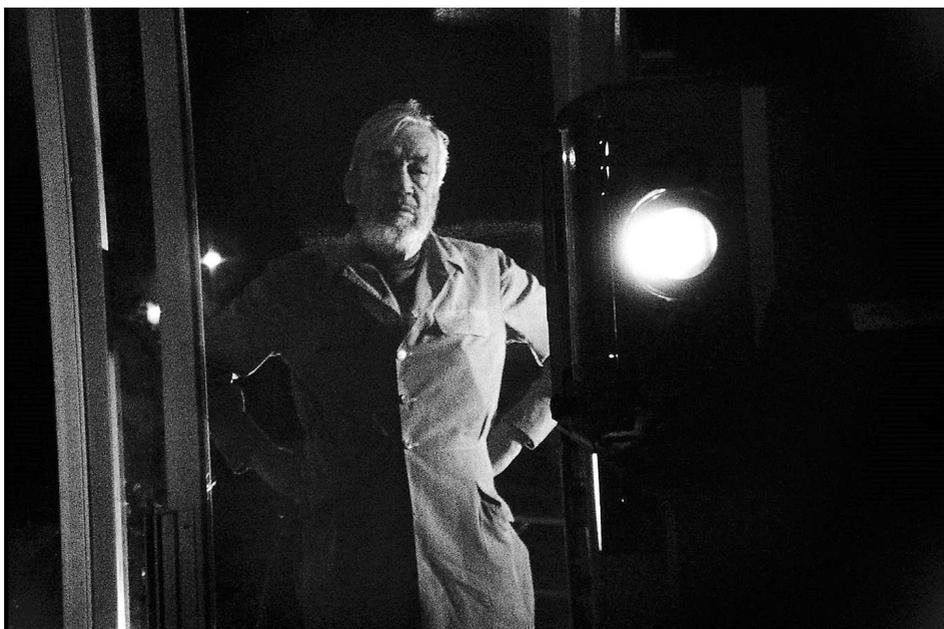
naggi interpretati da Welles, Mr. Arkadin in testa, un mistero che tutt'al più si può rivelare, ma mai spiegare. Proprio in quel momento salta fuori Claude Chabrol che chiede: «Come lei, Mr. Hannaford?», cui Jack risponde: «Come me e Dio. Se non fosse per il sesso, come fareste a distinguerci?», ribadendo che Dio è donna, ma mettendosi comunque allo stesso livello. L'improvvisa entrata in scena di Chabrol non può non ricordarci che Welles aveva appena recitato per lui in *Dieci incredibili giorni* (1971) nella parte di un patriarca dal nome emblematico di Theo. E non mancano altri riferimenti sparsi qua e là da parte di Jack: «Ricorda sempre che il tuo cuore è il giardino di Dio», detto a Pister; l'invito fatto al prof. Burroghs a spogliarsi lì, «sotto gli occhi di Dio» e soprattutto un'altra citazione giovannea, «La verità ci farà liberi» (Gv 8,32), riferita al fatto che, obbedendo alla volontà di Zarah, tutta quella serata deve essere filmata senza temere le verità scomode che verranno documentate.

Quindi Hannaford, in quanto regista, è un demiurgo, qualcuno che inventa personaggi, li ritaglia, li crea dall'argilla, dà loro il volto e il corpo di giovani attori che poi abbandona. È una divinità che può disporre delle vite altrui, che prova piacere a manovrarle, a farle diventare storie. E nei film di Welles c'è sempre qualcuno che prova il delirio di onnipotenza nel manipolare le storie degli altri (C.F. Kane, George Amber-son, Elsa Bannister, Jago, Mr. Arkadin, Hank Quinlan, Hastler, Charles Clay), se non addirittura a manipolare la Storia stessa (Charles Rankin, Macbeth).

Accortosi che la sua ultima creatura, John Dale, in realtà è a sua volta un manipolatore, in quanto ha finto il suicidio per farsi salvare in mare da lui e diventare attore, Jack non può che dichiararsi sconfitto e sparire uccidendosi, così come aveva fatto suo padre, J. Jason Hannaford. La sua "magic box" si rivela per quello che è: uno sguardo scrutatore che annienta i personaggi, l'occhio di un dio malvagio che osserva e giudica. In una delle riprese del suo film lo sentiamo dare indicazioni fuori campo a John Dale: «Ascolta ragazzo, qualcuno ti osserva, riesci a sentirlo? Lassù a quella finestra [...] c'è qualcuno che guarda giù». Intanto vediamo dei novelli Adamo ed Eva in un Eden post apocalittico, dove lei sa quello che deve fare e lo fa, mentre lui, John, non regge alla pressione e scappa via. Il maschile è destinato a soccombere, sia nel *Wind* di Hannaford che in quello di Welles (che

ovviamente comprende anche l'altro). Trionfa l'archetipo femminile, l'altra metà del vento, e si salva la Dea Madre, Zarah, che non teme gli obiettivi e non si lascia corrompere dal caos cinefilo e gossipparo. È distrutto, invece, l'archetipo maschile, così come il mito di un Dio Padre col suo occhio magico.

Le ultime parole del film sono quelle di Jake Hannaford ascoltate da Pister in una vecchia registrazione e suonano lucidamente come un'ammissione di colpa: «Ricordi quei berberi sull'Atlante? Non si lasciavano filmare. Erano certi che li privasse di qualcosa. L'occhio, sai? Dietro alla scatola magica. Potrebbe essere un occhio malvagio. Come Medusa. Chissà, forse si può fissare troppo a lungo qualcosa. Estirpare ogni virtù, succhiare via la linfa vitale. Riprendi i posti più belli e la gente più bella. Tutte quelle ragazze e quei ragazzi. E li uccidi».



# *The Other Side of the Wind*

## Cosa raccontano gli archivi

di Massimiliano Studer

Il presente contributo costituisce una breve, ma spero stimolante sintesi delle attività di ricerca da me svolte sugli archivi del Museo Nazionale del Cinema di Torino e della University of Michigan, che custodiscono materiali importanti relativi a *The Other Side of the Wind*. Il lavoro sul film è iniziato quando ho avuto la fortuna di recuperare un'informazione che sembrava fosse stata dimenticata, ma di importanza fondamentale per lo studio e l'approfondimento di molti dei progetti incompiuti di Welles. Il prof. Franco Prono dell'Università di Torino, infatti, mi ha informato, durante la stesura di un libro dedicato a *Too Much Johnson* (1938)<sup>1</sup>, dell'esistenza di un fondo Welles, inventariato da Carla Ceresa nel 1998, presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino<sup>2</sup>. Una riscoperta davvero inaspettata, che mi ha permesso di constatare che all'interno dell'archivio sono depositati una cospicua mole di documenti riguardanti *The Other Side of the Wind*, comprese dodici versioni della sceneggiatura<sup>3</sup>, da me ancora non analizzate in profondità. Circa trecento fogli, che coprono un arco temporale compreso tra il 1971 e il 1976, composti da lettere, telegrammi, trascrizione di telefonate,

contratti, appunti, fatture, elenchi di materiali e preventivi. Uno dei più interessanti documenti è senza dubbio il *Memorandum of Agreement*, datato 1 ottobre 1973 e successivamente firmato dai tre produttori (Les Films de l'Astrophore, Francia-Iran; Avenel, Lichtenstein; Lolafilms, Spagna) il 18 aprile del 1974<sup>4</sup>, che attesta il cambiamento sostanziale della natura produttiva del film. Si passa, infatti, da un film estremamente indipendente (piccolo budget, troupe ridotta, Welles autore di tutto, attori semi sconosciuti) alla decisione di coinvolgere un produttore con grande disponibilità economica (la franco-iraniana Astrophore), che, però impone e pretende di controllare la creazione del film. Questo documento permette, inoltre, di stabilire la data approssimativa della stesura della versione della sceneggiatura che il Festival di Locarno ha provveduto a stampare nel 2005. In questa versione, infatti, il personaggio di Jake Hannaford pronuncia questa battuta: «Hey – remember when you first appeared on that location of mine up in Bolivia?»<sup>5</sup>. Nella stesura del 1974 custodita a Torino, invece, «Bolivia» viene sostituita con «Iran»<sup>6</sup>, parola che John Huston effettivamente pronuncia

nella versione rilasciata da Netflix. Una delle clausole del *Memorandum of Agreement*, infatti, prevedeva la necessità di girare alcune scene del film in Iran<sup>7</sup>. La modifica effettuata dal regista per questo dialogo ha un legame diretto con l'ingresso del nuovo produttore Astrophore e permette di stabilire che la versione della sceneggiatura di Locarno sia da collocare in una data antecedente l'ottobre 1973.

L'archivio Welles della University of Michigan, il più completo ed esteso del mondo, mi ha inoltre permesso di rintracciare una preziosa documentazione, che molti studiosi di Welles e i produttori di Netflix hanno cercato per molto tempo senza riuscire ad individuare: la sceneggiatura del "film nel film". Il documento è uno scritto firmato da Oja Kodar e Orson Welles, classificato con la dicitura "Synopsis of Hannaford Film and Character Notes"<sup>8</sup>. Composto da trenta pagine, questo script permette non solo di comprendere e completare la sceneggiatura ufficiale del film, ma di capire meglio, come spettatori, la storia raccontata dall'edizione prodotta da Netflix. In termini generali si può affermare che il documento approfondisce soprattutto due personaggi del "film nel film": Carla ("Pocahontas" nella sceneggiatura ufficiale, interpretata da Oja Kodar) e Jake Hannaford (John Huston). Entrambi sono al centro del racconto e tutto ruota intorno alle caratteristiche della loro personalità. Nella versione licenziata da Netflix il "film nel film" non contiene alcun dialogo: di fatto quello che vediamo sullo schermo è un film muto. Nella sceneggiatura, invece, ci sono diversi dialoghi,

ma viene anche annunciato al lettore, che Carla non pronuncerà alcuna battuta nel film. Molti passaggi, inoltre, sottolineano la componente omosessuale di Jake Hannaford e il suo rapporto ambiguo con Michael (John Dale, nella sceneggiatura ufficiale, interpretato da Robert Random), il protagonista maschile del "film nel film". Una componente che l'edizione montata non esplicita così chiaramente, come invece Oja Kodar e Orson Welles avevano immaginato in fase di scrittura.

La lettura sequenziale delle scene permette di collegare logicamente i momenti narrativi salienti del racconto, legami che la versione ufficiale del film non riesce a chiarire adeguatamente. La seconda scena del "film nel film", ad esempio, mostra Carla mentre telefona da una cabina. Lo spettatore non coglie alcun legame narrativo tra questa e la sequenza iniziale del bagno turco. In sceneggiatura, invece, quest'ultima scena descrive Carla mentre appunta su un foglietto un numero di telefono, che verrà poi utilizzato dalla donna in quella successiva della cabina telefonica. Quest'ultima scena, inoltre, funge da prologo introduttivo per presentare al lettore i tre personaggi principali, poiché narra distintamente il rapporto sentimentale che lega Allan, interpretato da Robert Aiken, a Carla e descrive Michael, in compagnia di altri ragazzi, mentre osserva incuriosito la coppia.

La sceneggiatura del "film nel film" ha una caratteristica fondamentale: contiene due scene, totalmente assenti nella versione montata. La prima si svolge all'interno di un aeroporto<sup>9</sup>. Carla sta per aprire un armadietto di

un deposito bagagli con una chiave, che inavvertitamente le cade dalle mani. Un distinto signore la raccoglie dal pavimento, domandando a Carla se è sua. Con un cenno del capo, la donna risponde di sì e, una volta aperto lo sportello tira fuori una valigetta e si allontana. La seconda scena, successiva a quella dell'aeroporto, si svolge invece all'interno di una biblioteca dove Carla sta consultando dei manuali tecnici<sup>10</sup>. L'azione della narrazione è collocata durante l'orario di chiusura della biblioteca: una campanella segnala la sospensione delle attività di consultazione dei libri mentre l'illuminazione, gradualmente, scompare. La Kodar e Welles, introducono in questa scena, il personaggio di una vecchia donna di bell'aspetto che cerca insistentemente di dialogare, a bassa voce, con Carla e tenta di consegnarle un pacco. I dialoghi sono rarefatti e surreali, dovuti soprattutto alle mancate risposte del personaggio della Kodar, che si rifiuta, in maniera determinata, di prendere in consegna il

pacco. La scena termina dentro un ascensore, dove Allan attende impaziente Carla e le domanda se tutto si è svolto come previsto.

Seguendo la successione riportata in sceneggiatura, si incontra la descrizione della scena dei giocattoli, identica a quella mostrata nella versione montata del film. Uno stacco del racconto (segnalato da una tripla x, nel testo), poi, porta il lettore all'interno del bar, dove a volume alto si sente della musica rock<sup>11</sup>. Carla e Michael, completamente bagnati dalla pioggia, entrano nel locale per trovare riparo. Nella sceneggiatura è totalmente assente la scena dell'orgia nei bagni del bar: Carla effettivamente entra nella toilette, ma solo per asciugare i suoi indumenti bagnati. Al termine della scena Carla e Michael escono dal bar ed entrano nella macchina dove li attende Allan. Da questo momento la sceneggiatura cerca di tratteggiare l'evoluzione del rapporto amoroso tra Carla e Michael, che sfocerà nell'atto sessuale contenuto nella famosa scena all'inter-



no della macchina. Per costruire un adeguato *climax*, la sceneggiatura descrive i tentativi infruttuosi di Allan di scoprire l'identità di Michael e di capire le sue intenzioni. La descrizione si sviluppa all'interno di tre pagine<sup>12</sup>. L'aspetto più interessante è che sono presenti diversi dialoghi tra i due personaggi maschili. I toni sono sempre quelli surreali e rarefatti, che trasmettono al lettore quella dimensione di nonsense che traspare molto chiaramente nella versione montata. Degno di nota, inoltre, è lo spazio espositivo utilizzato da Kodar e Welles per raccontare la scena del sesso in macchina: dieci righe e circa cinquanta parole<sup>13</sup>. Un tipico esempio di una scena che necessariamente deve essere costruita in sala di montaggio.

Le successive due pagine, sono dedicate alla descrizione della personalità di Jake Hannaford e la sua omosessualità manifesta<sup>14</sup>. I termini utilizzati nel testo per descrivere le tendenze sessuali del personaggio di Huston sono triviali ed esplicite. L'analisi è molto approfondita come se Welles e la Kodar desiderassero entrare nella profondità psicologica del personaggio. L'ultima parte della sceneggiatura, infine, è dedicata a descrivere le scene girate all'interno del set abbandonato: da questo momento in poi nel testo le parole sono scritte in stampatello maiuscolo. Nella scena iniziale di questo segmento del copione, quando Carla e Michael si svegliano all'interno del vagone ferroviario, viene introdotto un nuovo personaggio, assente nella versione montata del film. Si tratta di un vecchio uomo, forse il guardiano degli studi, che spia i due giovani attraverso un buco<sup>15</sup>: non parla, non intera-

gisce con i due giovani e non viene svelata la sua identità. Nelle ultime pagine vengono narrati gli inseguimenti tra i due amanti all'interno degli spazi vuoti del set abbandonato. Uno degli ultimi passaggi della sceneggiatura riguarda l'irrompere nella scena della voce di Jake Hannaford, che dirige gli attori, come si vede anche nella versione ufficiale del film. Un intervento paragonato a una divinità che decide, a suo piacimento, il destino dei protagonisti<sup>16</sup>. La sceneggiatura si chiude con un'ultima battuta, pronunciata da Hannaford: «Cut!»<sup>17</sup>.

Purtroppo non è possibile sapere se queste scelte di sceneggiatura siano state messe in scena da Welles con specifiche riprese. I materiali che il regista ha lasciato in eredità, un girato complessivo di novantasei ore, infatti, sono invisibili, anche per motivo di studio. La versione, che Netflix ha distribuito, ha avuto il grande merito di mostrare una parte di questi materiali. I dubbi sulla possibilità di attribuire a Welles la paternità di questa versione sono, però, davvero tanti. Certamente l'approccio filologico, che per sua natura ha un alone di freddezza respingente, è un insidioso nemico di queste operazioni e colpisce con la precisione di una lama di un rasoio. Ma per altri motivi è un metodo capace di mettere in evidenza le contraddizioni di progetti produttivi/distributivi come quello riguardante *The Other Side of the Wind*. Si pensi, ad esempio, al caso emblematico della scena del "sesso in macchina", una delle poche montate da Welles e parte di quei quaranta minuti, che Netflix stessa ha dichiarato di aver utilizzato per impostare il lavoro

di montaggio, realizzato dal coraggioso e brillante Robert Murawski. Originariamente questa scena durava sette minuti. Nella versione ufficiale del film, questo momento della narrazione è stato dimezzato, portando il minutaggio complessivo a tre minuti e trenta secondi. Un secondo elemento di riflessione riguarda l'utilizzo effettivo della sceneggiatura ufficiale, quella stampata dal Festival di Locarno nel 2005 e resa disponibile on line, con il marchio Netflix, per poche ore nel novembre 2018<sup>18</sup>. Attraverso un lungo e faticoso lavoro di comparazione tra testo scritto e film, mi è stato possibile riscontrare molte incongruenze tra la sequenza delle scene riportate in questa versione della sceneggiatura e quelle montate dal gruppo di lavoro, guidato da Murawski. A titolo di esempio è possibile affermare che nel film alcune parti dell'incontro tra Billy Boyle (il devoto assistente di Hannaford, interpretato da un eccezionale Norman Foster) e Max David, il rampante pro-

duttore hollywoodiano (interpretato da Geoffrey Land, che riesce a restituire quella caricatura di Robert Evans voluta da Welles), siano state montate e collocate in momenti divergenti da quelli indicati dalla sceneggiatura, senza alcuna logica apparente.

I documenti di archivio, come sempre accade, hanno la capacità di allargare l'orizzonte di prospettiva della ricerca in maniera inaspettata. Nel caso dello studio di *The Other Side of the Wind* è stato possibile entrare in contatto con sostanziose sfumature, che inevitabilmente si sono perse con l'edizione ufficiale del film, come nel caso della sceneggiatura del "film nel film". Formalmente classificabili come corpi estranei all'opera edita, questi documenti sono straordinariamente efficaci nella loro capacità di descrivere pienamente la complessità di un progetto in cui Welles ha voluto e saputo intrecciare la realtà dei travagli produttivi con la rappresentazione feroce e impietosa della New Hollywood.



## Note

1. Si veda M. Studer, *Alle origini di Quarto potere. Too Much Johnson: il film inedito di Orson Welles*, Mimesis, Milano-Udine 2018.
2. Ray Kelly, *Turin Film Museum Contains Trove of Orson Welles Papers*, «Wellesnet», February 1, 2018. <http://www.wellesnet.com/turin-museum-orson-welles/> (ultimo accesso: 11/6/2019).
3. Nell'inventario, in realtà, sono riportate 13 copie, ma due di queste sono identiche. Al momento della scrittura non mi è stato ancora possibile analizzare nel dettaglio le differenze tra queste versioni.
4. Si vedano i documenti in *Archivi Museo Nazionale del Cinema-Orson Welles*, ORWE0066 e ORWE0068.
5. Giorgio Gosetti (a cura di), Orson Welles and Oja Kodar, *The Other Side of the Wind: scenario-screenplay*, Locarno International Film Festival/Cahiers du Cinéma, Locarno 2005, p. 188.
6. In *Archivi Museo Nazionale del Cinema-Orson Welles*, ORWE0084, p. (162) 168.
7. In "Memorandum of Agreement", *Archivi Museo Nazionale del Cinema-Orson Welles*, ORWE0068, p. 4. Welles, per dovere di completezza, non girò nessuna scena in Iran per il film.
8. "Synopsis of Hannaford Film and Character Notes" (from folder "Correct Cutting Copy" Mid-September 1974), Orson Welles-Oja Kodar Papers, 1910-2000, BOX 5, *University of Michigan*, pp. 1-30. Il materiale citato fa parte di un considerevole gruppo di documentazione depositato da Oja Kodar presso questo importante archivio statunitense.
9. *Idem*, p. 7.
10. *Idem*, pp. 8-10.
11. *Idem*, pp. 12-14. La canzone scelta per l'edizione di Netflix è il brano *Fruit and Icebergs* (1967) dei Blue Cheer.
12. *Idem*, pp. 14-17.
13. *Idem*, p. 17.
14. *Idem*, pp. 18-20.
15. *Idem*, p. 23.
16. *Idem*, p. 26.
17. *Idem*, p. 30.
18. Ray Kelly, "The Other Side of the Wind Screenplay Available as Free Download", «Wellesnet», November 21, 2018. <http://www.wellesnet.com/other-side-wind-script-free-download/> (ultimo accesso: 27/6/2019).



# In nome di Welles

di Esteve Riambau

Dall'esperienza del *Don Quijote de Orson Welles*, il film che Jesús Franco presentò nel 1992, si sono potute trarre due conclusioni:

a) Welles è un regista insostituibile, soprattutto per quanto riguarda il montaggio;  
b) alcuni dei suoi svariati progetti incompiuti erano processi che si evolvevano nel corso di anni, perfino di decenni, e ai quali apportava sempre qualche innovazione.

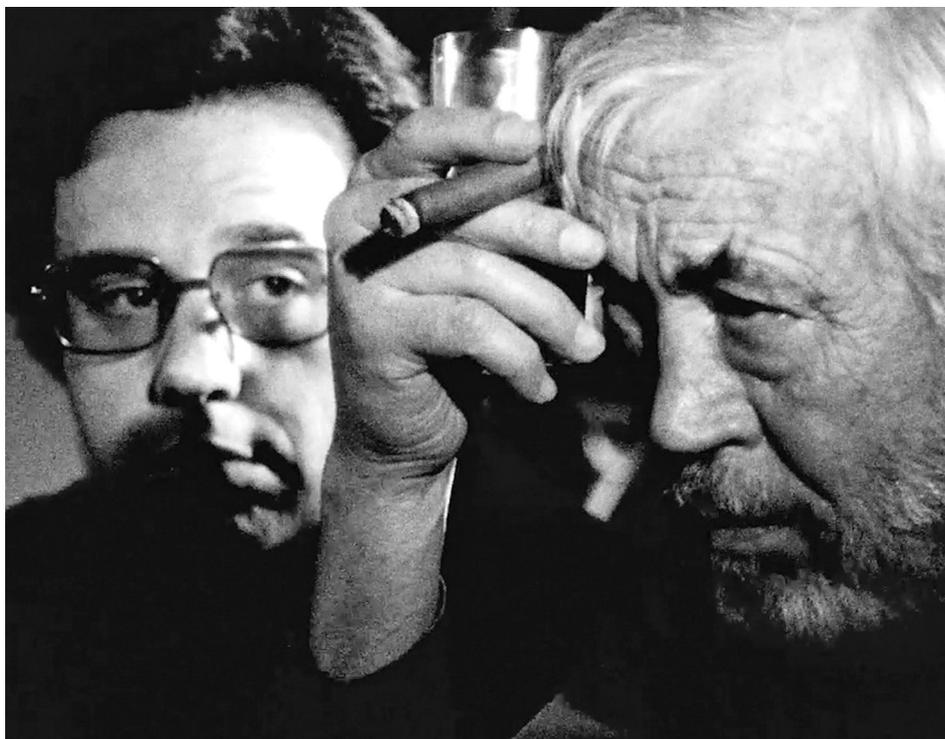
È il caso anche di *The Other Side of the Wind*, un progetto avviato agli inizi degli anni Sessanta, girato in più tappe tra il 1970 e il 1974 e che adesso, trentatré anni dopo la morte del regista, vede la luce in una versione ricostruita con il patrocinio di Netflix.

Va considerato, innanzitutto, che il film uscito ora non è quello che Orson Welles non ha mai terminato e che forse non volle terminare. È un artefatto alla Frankenstein nato dalle 96 ore di metraggio originale, in 35 e 16mm, che comprende i 42 minuti che Welles lasciò montati, per il quale sono state utilizzate diverse versioni della sceneggiatura, annotazioni e testimoni superstiti (Peter Bogdanovich, Frank Marshall, Oja Kodar o Joseph McBride) per operare scelte di montaggio e postproduzione in nome di Welles, al quale è attribuita la paternità della pellicola risultante.

Fin dall'inizio, il film ruotava attorno alla relazione di amicizia e di potere tra un uomo maturo e uno giovane, uno dei temi cruciali nell'opera dell'autore di *Rapporto confidenziale* o *Falstaff*, e in cui viene accentuato un retrogusto omosessuale. Nel 1961, quando girava *Il processo a Zagabria*, Welles parlò a Marc Maurette di questa idea, protagonista lui stesso e Anthony Perkins. Alcuni anni dopo, sempre con il titolo *Sacred Monsters*, attribuì questo stesso tipo di relazione a un regista e a un giovane torero che sarebbe stato interpretato da Keith Baxter. Alcuni estratti di quel copione furono pubblicati sulla rivista «Film Ideal» (n. 150, agosto 1964) e Welles fece trapelare il nome di Ernest Hemingway come riferimento. L'insuccesso coevo de *Il momento della verità* di Francesco Rosi fece sì che Welles sostituisse la tauromachia con il cinema, e l'irruzione di Oja Kodar generò una storia aggiuntiva dal taglio erotico che si sarebbe trasformata in un film dentro il film appena girato dal protagonista.

Con queste premesse, le riprese cominciarono a Los Angeles nell'estate del 1970, utilizzando la casa di Welles come uno degli scenari, la presenza di amici

come attori e Gary Graver come cameraman, risorse artigianali che il regista nomade e scarso di finanze aveva già sfruttato nelle sue produzioni europee. Di ritorno in Spagna, nel 1971, aggiunse nuove scene con Lilli Palmer nella sua casa di Malaga, sopravvissute nel montaggio attuale insieme ad alcune reminiscenze ispaniche legate alla corrida o al flamenco. Dopo altre riprese in Arizona nel marzo 1973, in estate si stabilì con Oja Kodar a Orvilliers, vicino Parigi, dove girò buona parte della scena di sesso ambientata all'interno di una macchina. Supportato quindi dal colosso iraniano Les Films de l'Astrophore e dalla società tedesca Janus, rientrò quello stesso anno in una residenza di Carefree (Arizona) per girare la parte centrale del film, stavolta con John Huston come protagonista. Da questo materiale nacquero i minuti montati da Welles, dei quali lui stesso mostrò alcuni frammenti (l'arrivo di John Huston alla festa, la proiezione dei *rushes* davanti a un produttore sconcertato o la scena erotica dell'auto) nel corso dell'omaggio che l'American Film Institute gli tributò nel 1975. Poco dopo con il coproduttore iraniano iniziarono delle divergenze che culminarono con il trasferimento del positivo a Los Angeles mentre il negativo rimase in un laboratorio parigino. Il processo giudiziario bloccò qualsiasi soluzione, perfino dopo la morte di Welles, nel 1985, ma Gary Graver montò in seguito una copia lavoro con la quale tentò di sedurre diversi investitori come Micheal Fitzgerald, Showtime o НВО, con Oja Kodar e Peter Bogdanovich sempre disposti a collaborare al progetto che, dopo l'accordo con gli eredi della partecipata iraniana, Netflix ha ora completato



per iniziativa di Filip Jan Rymysz e Frank Marshall, e con il premio Oscar Bob Murawski come montatore, in uno stile che utilizza strutture diverse per combinare brevi riprese passibili di molteplici variabili.

Non è questa la sede per svolgere un'approfondita analisi filologica fra la versione uscita e i materiali preesistenti ma una prima valutazione permette di stabilire che i contributi non previsti da Welles sono numerosi. Tutte le versioni della sceneggiatura consultate – come quella pubblicata dai «Cahiers du Cinéma» in occasione della retrospettiva del 2005 al Festival di Locarno – cominciano con un *voice over* che contestualizza il film a partire dalla morte di Jack Hannaford, il protagonista. Questa registrazione era uno dei materiali mancanti e la produttrice Dominique Antoine era giunta a valutare i costi per realizzarla digitalmente a partire dalla voce di Welles. Alla fine, non solo è Peter Bogdanovich a recitarla ma lo fa anche in nome del proprio personaggio, e include l'anacronistica menzione di telefoni cellulari e digitalizzazioni. Un'altra frase di John Huston, invece, è stata doppiata da suo figlio Danny. La nuova versione è sedici minuti più lunga di quella montata da Graver e, per questo, comprende nuove scene finora inedite, come l'inizio in un bagno turco con nudi femminili o il night club psichedelico con bagni occupati da uomini e donne. Anche il montaggio interno di alcune scene preesistenti cambia e ci si permette perfino l'oscenità di tagliare la scena erotica in auto, originariamente montata dallo stesso Welles, inserendo al suo interno un primo piano di Hannaford che sbuffa. Ci sono anche inquadrature ritoccate digitalmente. La fine della nuova versione segue lo spirito di quella di Graver ma il montaggio è diverso e l'ultima inquadratura, lo schermo vuoto di un drive-in, era assai più esplicita. Un'altra novità è la colonna sonora. Nella versione precedente c'erano, sì, alcuni brani musicali, mentre adesso si sono materializzate alcune indicazioni di sceneggiatura – come le arie spagnole – e sono stati anche aggiunti brani nuovi di zecca composti da Michel Legrand, solo per il fatto di avere lavorato al coevo *F come Falso*.

Dietro la versione uscita di *The Other Side of the Wind* pulsano due questioni fondamentali. La prima, soltanto intuita, è ciò che Welles intendeva con questo film: tornare negli Stati Uniti con uno sguardo critico sulla New Hollywood, in un gioco di specchi in cui tutto è filmato, dove la realtà (un cineasta) si unisce alla finzione (il protagonista della sua ultima pellicola) sotto il leitmotiv di potere sesso e morte. Così facendo, Welles non soltanto si circonda di membri della sua vecchia guardia (Mercedes McCambridge, Cameron Mitchell, Edmond O'Brien, Dan Tobin o Norman Foster) o lascia la parola a nuovi registi – mediante interventi ridotti al minimo di Henry Jaglom, Paul Mazursky, Dennis Hopper –, ma utilizza il personaggio di Susan Strasberg per vendicarsi di Pauline Kael che aveva messo in dubbio la paternità della sceneggiatura di *Quarto potere*. Dietro il personaggio di Joseph McBride, uno dei grandi studiosi dell'opera di Welles, si intuisce la parodia di Charles Higham, autore di una biografia demolitrice, mentre Bogdanovich è una specie di caricatura di se stesso, il presuntuoso critico erettosi a erede di Hannaford/Welles. Anche Oja Kodar prende il sopravvento esibendo la sua anatomia in spazi alla Antonioni che lei stessa ideò per infrangere i tabù sessuali già

rotti da Welles in *F come Falso* così come nell'incompiuto *The Deep*. John Huston, infine, fa sua alla perfezione questo incrocio tra Hemingway e lo stesso Welles, immedesimandosi forse eccessivamente con il personaggio.

La seconda questione fondamentale consiste nell'interrogarsi su quale edizione di *The Other Side of the Wind* Welles pensasse di ultimare. Non lo sapremo mai, e la versione uscita non chiarisce i dubbi. In un'intervista pubblicata sui «Cahiers du Cinéma» nel 1982, tre anni prima della sua morte, il regista confessò a Bill Krohn che avrebbe gradito essere presente all'interno del film, come già gli era capitato di fare per *F come Falso* e come probabilmente avrebbe fatto per *Don Chisciotte*. Terminare i film incompiuti in suo nome soddisfa la curiosità per il mito svelato, nonostante i suoi materiali appaiano offuscati da diverse manipolazioni, ma non restituisce l'inimitabile tocco di un cineasta che non ha bisogno di celebrazioni postume per rendere ancora attuale la sua grandezza.

Traduzione dallo spagnolo di Iacopo Pasquini



Originariamente pubblicato sulla rivista spagnola «Caimán» (n. 76 [127], novembre 2018), in concomitanza con la diffusione su Netflix della ricostruzione di *The Other Side of the Wind*, all'interno del dossier *El regreso de Orson Welles* [Il ritorno a casa di O.W.], che comprende testi di Jonathan Rosenbaum e Santos Zunzunegui. La riproduzione su «Cabiria», in traduzione italiana, è stata espressamente autorizzata dall'editore e supervisionata dall'autore con minime variazioni rispetto all'originale.

# L'arbitro necessario

di Gabriele Gimmelli

Per alcuni artisti, l'ingresso nell'alta età coincide con un periodo di pacificazione e di riflessione: abbondano le opere-manifesto, riassuntive, con le quali l'autore sembra quasi prepararsi con consapevolezza alla monumentalizzazione postuma (e anzi vi contribuisce, in un certo senso). Per altri, invece, l'avvicinarsi al termine dell'esistenza dà il via a un'estrema, inquieta stagione creativa. Edward Said ha coniato l'espressione *Late Style* - "stile tardo" - per definire la peculiare tensione "non armonica e non serena" e "deliberatamente improduttiva" che caratterizza le opere degli artisti di questo secondo gruppo. Fra i nomi citati da Said troviamo Verdi, Mozart, Genet e Visconti; a questi bisognerebbe aggiungere d'ora in poi anche quello di Orson Welles, il cui *The Other Side of the Wind* rappresenta un esempio lampante di stile tardo, se mai ve n'è stato uno.

Un film giunto a noi postumo (i titoli di testa sono un vero cimitero: oltre a Welles troviamo John Huston, Norman Foster, Mercedes McCambridge, Edmund O'Brien, Paul Stewart, Dennis Hopper, Claude Chabrol, Paul Mazursky, e chi più ne ha più ne metta), rico-

struito in una formula ipotetica (un fatto su cui torneremo a breve) e che, pur somigliando in modo inquietante al nostro presente (difficile non pensare ai nostri tablet e ai nostri smartphone davanti alle migliaia di occhi che nel film spiano e registrano corpi e parole, del tutto indipendenti da qualsiasi tipo di "intenzione" umana), nasce e si nutre del confronto con quella New Hollywood della quale Welles avrebbe potuto essere uno dei padri nobili, se non fosse stato così ingombrante e incontrollabile. E così, mentre i suoi quasi coetanei Samuel Fuller e Nicholas Ray (lui pure, tra l'altro, alle prese con il suo personale "kolossal sperimentale", *We Can't Go Home Again*, portato a termine e presentato nel 2011) venivano affettuosamente omaggiati sulle due sponde dell'Oceano dai cineasti di ultima leva, Welles, salvo sporadiche eccezioni, si manteneva orgogliosamente ai margini del sistema: «Con una produzione annuale di quaranta film», spiegava a Kenneth Tynan nel 1967, alla vigilia della sua ultima *rentrée* hollywoodiana, «probabilmente ci sarebbe stato posto per un film di Orson Welles. Ma un indipendente è un tale che costruisce il suo

lavoro sulle sue qualità personali. In un ambiente come quello, non c'è posto per me».

*The Other Side of the Wind* è insomma il frutto estremo di una mente creativa messa sì in disparte, ma tutt'altro che disposta alla resa; ma soprattutto è l'opera di un artista deciso a fare il punto su se stesso e sulla propria carriera, sensibile al richiamo del passato ma nient'affatto disposto a lasciarsene imprigionare. E benché il film sia dominato fin dall'inizio dalla presenza della morte e si concluda con il suicidio del suo protagonista, non c'è alcuna traccia di auto-martirizzazione («Mi manca la vocazione», avrebbe detto Welles). C'è semmai, come in altri film welliesiani, il vitalismo un po' lugubre e un po' farsesco di una scatenata danza macabra, illuminata qua e là da lampi di stralunata poesia (i *movie freaks* che cantano *The Glow-Worm* sotto la "direzione" del veterano caratterista western John Carroll).

Il film, lo abbiamo detto, arriva a noi a quasi mezzo secolo di distanza dal primo giro di manovella, messo a punto con la consulenza di studiosi di provata fede welliesiana (Jonathan Rosenbaum e Joseph McBride) e con l'effettivo contributo di Peter Bogdanovich, ma senza mai chiarire i criteri effettivamente seguiti per la ricostruzione. Qualcuno, poi, ha storto il naso di fronte all'intervento decisivo della potente Netflix, che è riuscita dove tutti, per oltre quarant'anni, avevano fallito: mettere d'accordo gli eredi, liberare i materiali da ipoteche e vincoli legali che ne impedivano l'utilizzo e infine trovare i fondi per il completamento. Nello scontro frontale fra i

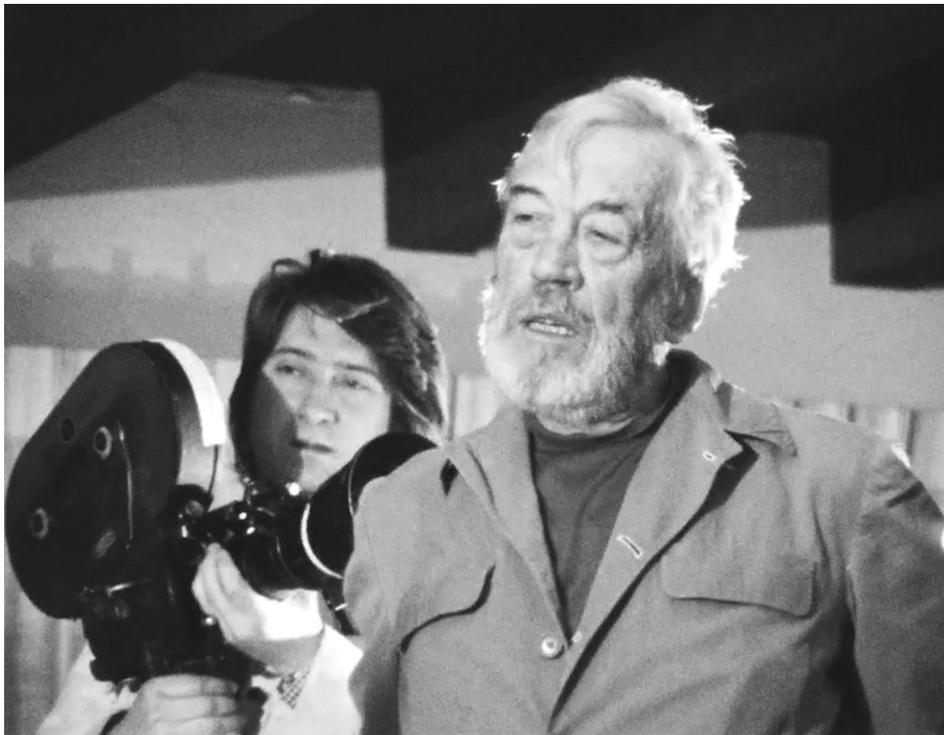
sostenitori del cinema in sala e gli alfieri dell'on demand, il tentativo di ricostruzione di *The Other Side of the Wind* non poteva non scatenare polemiche. Qualcuno, non a torto, ha visto l'intera operazione come uno spregiudicato tentativo, da parte di Netflix, di garantirsi una reputazione presso il pubblico dei *cinéphiles*; altri hanno criticato il fatto che si sia deciso di portare arbitrariamente a termine un "testo" che rimane inevitabilmente frammentario e incompiuto (in alcune scene si è fatto ricorso addirittura alla CGI). E tuttavia questo intreccio fra le ragioni del Capitale e quelle dell'arte o semplicemente dello spettacolo non fa che rimettere al centro del discorso uno degli argomenti centrali del film, nonché dell'intera carriera di Welles: il rapporto fra il genio creativo individuale e l'industria dell'intrattenimento – o, per dirla con Elena Dagrada, fra l'aver semplicemente «una bella voce» (il talento) e la necessità di un «buon microfono» (la tecnica adeguata per poterlo mettere a frutto).

Non bastasse tutto questo, l'uscita di *The Other Side of the Wind* ripropone per l'ennesima volta la macroscopica questione dell'incompiutezza nell'opera di Welles, che ha fatto versare litri di inchiostro fin da quando il critico Charles Higham, con una mossa che costò al regista il finanziamento del film, parlò a questo proposito di «paura di concludere». A quella prima (e del tutto tendenziosa) affermazione, è seguito un interminabile dibattito con prese di posizione che vanno dallo pseudo-psicanalitico al debordiano-situazionistico. Una possibile risposta alla questione, in realtà, l'hanno già

fornita, alcuni anni fa, Peter Conrad e Santos Zunzunegui. Il primo l'ha fatto in un libro inclassificabile e raro, *Orson Welles. The Stories of His Life* (Faber&Faber, 2003), in cui ha accostato il regista americano nientemeno che a Leonardo da Vinci: non tanto per l'ecclettismo "rinascimentale" (altro luogo comune wellesiano), quanto per l'inflessa capacità di sperimentare anche a costo di fallire, invece di prosperare sul "già noto" e "già collaudato". Il secondo l'ha fatto con un saggio pubblicato nel preziosissimo volume collettaneo a cura di Placereani e Giuliani *My Name is Orson Welles. Media, forme, linguaggi* (Il Castoro, 2007), richiamandosi alla radice saturnina e melanconica (e dunque spesso inevitabilmente inconcludente) del cinema wellesiano, e riuscendo a render ragio-

ne anche dell'etichetta di "manierista" e "barocco" che troppe volte gli è stata appiccicata a casaccio (e per lo più con intento denigratorio).

Più che dirci qualcosa su Welles, insomma, il "caso" di *The Other Side of the Wind* (e, prima ancora, quello del ritrovato *Too Much Johnson*) ci dice semmai della nostra inadeguatezza nel trovare il "giusto" modo di presentarlo e di fruirlo, vuoi in versioni ricostruite per forza di cose arbitrariamente (nel bene, come in questo caso; ma anche nel male, come nel caso del *Don Chisciotte* affidato nel 1992 alle mani di Jesus Franco), vuoi in presentazioni dal taglio "critico-saggistico" (come quella, molto interessante, proposta da Paolo Cherchi Usai nel 2013, per la *premiere* pordenonese di *Too Much Johnson*).



Anche per questo, insomma, mi sembra più che mai necessario continuare a studiare Welles e i suoi film: lasciandosi (giustamente!) sedurre e turbare, ma al tempo stesso senza cessare d'indagarlo in profondità. Se una scienza relativamente giovane com'è la filo-

logia del cinema avesse bisogno di un "nume tutelare" in grado di imprimerle un ulteriore impulso e dare nuova linfa ai suoi dibattiti, ebbene questo qualcuno non potrebbe essere che Orson Welles.



# «Più bravo di quel che pensassi»

## Meriti e compromessi di una ricostruzione

di Alberto Anile

Il cinema è sempre compromesso, anche quello “degli autori”, anche quello dell’Autore per eccellenza. L’intera carriera di Orson Welles è d’altra parte negoziazione continua. Per *Quarto potere* dovette spartirsi la sceneggiatura (e poi un Oscar) con Herman J. Mankiewicz; ciò che fece successivamente è stato tagliato, manipolato, rimontato da altri, oppure semplicemente influenzato dall’insufficienza di denaro.

La storia di *The Other Side of the Wind* è stata descritta con entusiasmo e completezza da Josh Karp nel suo *Orson Welles’s Last Movie*, e con passione autobiografica in *What Ever Happened to Orson Welles?* di Joseph McBride, coinvolto fin dall’inizio in un piccolo ruolo d’attore. La battaglia per portare a termine il film è proseguita oltre la pubblicazione dei due volumi ed è stata infine vinta dagli antichi collaboratori di Welles. Non dalla compagna Oja Kodar, da taluni accusata di essere stata spesso ostacolo alla chiusura delle trattative; né dal devoto operatore Gary Graver, che non ha fatto in tempo a vedere il film finito. Chi può intestarsene il merito è Peter Bog-

danovich, al quale Welles in un ormai celebre aneddoto avrebbe affidato il compito di finire il film, e Frank Marshall, volenteroso e sempre sorridente direttore di produzione, insieme a Filip Jan Rymysz e alla sua Royal Road Entertainment. E hanno vinto la battaglia ricorrendo inevitabilmente a compromessi, ancora più necessari vista la dipartita del regista, ma almeno affrancati dal problema economico. Perciò, con tutta la diffidenza che è lecito esprimere nei confronti di un supercolosso digitale che sta modificando l’intera industria cinematografica, è da ringraziare pure Netflix, che ha messo sul piatto il denaro necessario a chiudere un’operazione complicatissima e di scarso richiamo commerciale. Detto questo, occorre comunque cercare di capire quali compromessi si sono resi necessari, e se il risultato sia da considerare un vero film di Orson Welles. Perché se il montato originale lasciato dal regista ammontava a 40 minuti e il film finito è di 120, ciò significa che almeno due terzi, pur sulla base di sceneggiature e appunti dell’autore, sono stati montati in sua assenza.

Di che parla o dovrebbe parlare *The Other Side of the Wind*? Innanzitutto di cinema, e quindi del rapporto fra vita e arte, e quindi del rapporto fra vero e falso (*F come Falso*, concepito e realizzato nel mezzo delle riprese di *Wind*, può essere considerato una sua costola, più coerente e aggraziata). Poi parla di dialettica fra vecchi e giovani, discepoli e maestri, “mostri sacri” e talenti rampanti, riprendendo un tema già toccato in *Falstaff*, con il bonus di una serie mai così abbondante di allusioni autobiografiche. E infine parla dei fantasmi del sesso, delle ambiguità e degli orientamenti che influiscono sul comportamento o che sono stati essi stessi prodotti da traumi antichi e inestinguibili.

Di questi tre temi (cinema, vecchiaia, sesso) il terzo è quello più appariscente e sorprendente, per le suggestioni

erotiche del film-nel-film e per le inclinazioni di Hannaford, il regista al centro della vicenda. L'influenza di Oja Kodar, accreditata come cosceneggiatrice, è evidente. D'altra parte è con l'arrivo della bellissima e intelligente croata che il cinema di Welles acquista accensioni passionali prima ignote o dormienti e, insieme, la gioiosità cromatica di un cinema fino ad allora orgogliosamente in bianco e nero: con Oja Kodar, Welles comincia a trattare di sesso e anche a utilizzare il colore, in *Storia Immortale*, *F come Falso* e negli incompiuti *Il mercante di Venezia*, *The Deep* e *The Dreamers*. Da questo punto di vista le differenze cromatiche fra i due elementi costitutivi di *The Other Side of the Wind*, il documentario sull'ultimo compleanno di Hannaford, in gran parte in bianco e nero, e il film nel film, interamente a colori,



mimano una possibile spartizione. Ma l'influsso della Kodar va oltre l'eccitazione del colore, si spinge fino alla concezione di alcune situazioni. Anche a non prendere alla lettera ciò che ha sempre sostenuto (in poche parole: che il film sia frutto dell'unione di un suo soggetto intitolato *The Other Side of the Wind* con quello che inizialmente Welles aveva intitolato *Sacred Beasts*) saltano all'occhio certe analogie col suo primo film da regista, fotografato e coprodotto da Gary Graver (e realizzato – così disse l'autrice – proprio per finanziare il completamento di *The Other Side of the Wind*): presentato a Venezia nel 1989, *Jaded* è un pasticciato ritratto di drop out con violenza, sesso, scazzottate, sodomizzazioni, gay e travestiti; ma, fatta la tara al gusto exploitation, condivide con il film di Welles un deciso interesse per le ambiguità più profonde e pericolose della sfera sessuale.

Per quanto riguarda invece il tema cinematografico, il film è solo in superficie il ritratto, un po' realistico un po' parodico, della New Hollywood, perché sia le riprese documentarie del party di Hannaford sia il film-nel-film insistono in realtà sul sottotema della visione, la cui importanza è sottolineata dalle parole di Hannaford che si odono durante l'apparizione finale di John Dale: «Ricordi quei Berberi sull'Atlante? Non si lasciavano puntare addosso la cinepresa. Erano certi che li privasse di qualcosa. L'occhio, capisci?, dietro la scatola magica... Potrebbe essere un occhio cattivo, come quello di Medusa». L'importanza della "visione" torna lungo tutta l'opera, dall'assedio dei cineasti armati di cineprese ai con-

tinui ammicchi semiotici che costellano il film-nel-film (la primissima voyeuristica sequenza nel bagno turco, l'anello con un finto occhio nel bagno pubblico, gli occhi della bambola trasformati in orecchini, il laconico autista che assiste all'amplesso in auto, l'ipotesico vecchio che dovrebbe spiare la scena con le forbici, ecc.). Pur al netto di qualche sbeffeggiamento anti-Antonioni o della presa in giro di certe fumisterie critiche («l'obiettivo della cinepresa è un riflesso della realtà o è la realtà a essere un riflesso della cinepresa? Oppure la cinepresa non è che un fallo?»), il discorso tende a farsi via via sempre più serio, e le suggestioni semiotiche a proposito del filmare e del vedere incontrano questioni più sostanziali come la vita e la morte. Il destino del grande Hannaford, che teme di uccidere i suoi personaggi nel momento in cui li filma, è quello di scomparire lui stesso schiantandosi in auto, a causa proprio del suo film e dei suoi fantasmi; morto lui, anche la sua opera si dissolve sullo schermo, davanti a una platea vuota. L'ultima parola del film è il «cut!» di Hannaford che è insieme un atto di creazione e un invito alla più crudele delle Parche. Metafore, forse più suggestive che filosofiche, dell'impossibilità di costringere la vita nel riquadro di un telone, e della pericolosità di tentarci comunque.

Il tema anziani/giovani è rappresentato innanzitutto dal rapporto fra Hannaford e Brooks Otterlake, un «apostolo» che sembra essere il prediletto Giovanni e invece si rivelerà Giuda; dovrebbe essere il tema centrale del film, perlomeno a livello di plot, e rima-

ne invece in qualche modo inesperto. È qui che il film registra le due modifiche più interessanti rispetto al progetto originario. L'introduzione, che avrebbe dovuto essere registrata da Welles come Narratore onnisciente, è diventata con bell'intuizione una prefazione di Otterlake, leggermente attualizzata (l'accenno al fatto che gli avvenimenti abbiano avuto luogo «molto tempo prima dei cellulari con fotocamera e immagini computerizzate»). La coincidenza del fatto che Bogdanovich ha collaborato all'assemblaggio di *The Other Side of the Wind*, come Otterlake con i materiali relativi al party di Hannaford, contribuisce a sprofondare in abisso un film fondato anche sulle scatole cinesi della visione, e sugli specchi illusori della finzione in cui la realtà si riflette.

L'altra "modifica" riguarda un finale che esigerebbe invece qualche spiegazione da parte dei realizzatori. Nell'unica versione pubblicata dello script (*The Other Side of the Wind*, Cahiers du Cinéma/Festival International du film de Locarno, 2005) non era John Dale a rifiutare il passaggio in auto da Hannaford ma Otterlake, che ingannava il regista indossando la parrucca di uno dei fantocci e imitando la voce dell'efebico attore. Quando Hannaford sgommava via in auto, Otterlake si sarebbe tolto la parrucca, mormorando «Sono più bravo di quel che pensassi... E molto meno divertente». Il vero Dale arrivava più tardi, troppo tardi, silente come in effetti è nel film ora montato.

Sarebbe dunque stato non il rifiuto di Dale ma un atroce scherzo di Otterlake a originare l'incidente («...se è stato un



incidente») del vecchio Hannaford. Per quanto si tratti di un espediente di sceneggiatura, con il rischio di apparire più uno snodo di scrittura che una naturale evoluzione del racconto, il colpo di scena dell'ultima imitazione

avrebbe distribuito con maggiore incisività le responsabilità dei protagonisti chiarendo il bilancio di colpe e reazioni, e accendendo un nuovo cero sull'altare della riflessione tra vero e falso. Il film montato ha invece rimosso l'Otterlake travestito e ha unificato le due scene previste, attribuendo a Dale i controcampi di Hannaford in auto: una soluzione forse più elegante ma anche più anodina.

È sempre possibile che questa soluzione sia stata suggerita ai realizzatori da qualche sceneggiatura o memo di Welles, ma ciò sembra poco verosimile. Una delle caratteristiche più evidenti del personaggio di Otterlake è la sua abilità nelle imitazioni; il che fornisce una spiegazione al fatto che il regista avesse voluto per il ruolo un imitatore celebre come Rich Little e poi, quando fu costretto a sostituirlo, abbia preso al suo posto un cineasta come Bogdanovich effettivamente abile nelle imitazioni, e delle quali dà occasionalmente prova lungo il film: a che pro disegnare così il personaggio per poi togliergli la sua dimostrazione più decisiva?

Un quarto tema potrebbe e dovrebbe tenere insieme gli altri tre, ed è l'inutile tentativo di arrivare a stabilire l'identità di una persona. Un tema tipicamente wellesiano, su cui si fondano fra gli altri *Quarto potere*, *Storia immortale* e *Mr. Arkadin*. «Il vero mistero», scriveva Welles a proposito di Hannaford «forse non è la natura della sua morte, ma la sua natura di uomo, la verità definitiva su di lui come artista, come fabbricante di maschere. Se veramente ha detto tutto su se stesso nella sua arte, rimane qualcosa che si possa dire sull'artista?» (è la chiusa di un

breve testo dedicato alla struttura del film, pubblicato nel '74 su *Dirigido por...* e ripreso in un aureo quaderno – *Il cinema secondo Orson Welles* – curato tre anni dopo da Paolo Mereghetti).

Pur donando nuove rivelazioni a ogni visione, il film non sembra riuscire a tenere insieme tanta ricchezza e complessità di tematiche con la stessa omogenea lucidità di altre opere di Welles. Il problema della versione ricostruita di *Wind* sembra essere la giustapposizione di almeno due linee che si fanno concorrenza, l'ambiguità sessuale e la tematica cinematografica, che si danno battaglia dai due fronti della vita di Hannaford, quella professionale (l'anziano regista alla ricerca di finanziamenti) e quella personale (il playboy che seduceva le mogli dei suoi protagonisti, il vecchio amatore che corteggia anche le minorenni, il vizioso senza soldi disposto a regalare costose automobili ad attori che vorrebbe portarsi a letto), l'anziano regista che cerca di tornare in auge mettendosi sulle spalle di giovani discepoli che lo tradiscono e le tortuosità sessuali del macho con latenze omosessuali che cerca insieme la vita e la morte.

Quanto di tutto ciò va imputato a Welles e quanto ai realizzatori del film? In altre parole: quale dose di fedeltà è lecito attribuire all'operazione? Un rapido confronto con la sceneggiatura pubblicata evidenzia diverse divergenze oltre la scena dell'imitazione finale di Otterlake: l'episodio di Mr. Burroughs avrebbe avuto una buffa conclusione quando l'anziano insegnante, spogliatosi per entrare in piscina, si sarebbe ritrovato nudo sotto

le dispettose fucilate di Hannaford; la citazione finale dalla *Tempesta* shakespeariana era anticipata da un analogo richiamo; in generale, l'ordine delle varie scene risulta alterato (esisterebbero in effetti altre versioni della sceneggiatura con scene diversamente ordinate). Nel film montato sono state conservate un paio d'inquadrature con Rich Little, cosicché due Brooks Otterlake (il suo e quello di Bogdanovich) arrivano quasi a darsi la mano. Il citato «cut!» di Hannaford è stato rimosso dall'ultima scena (forse perché questa chiusa, suggestiva e originale nel '76, è stata poi utilizzata talmente tante volte nei film che parlano di cinema da essere diventata un cliché) e spostato alla fine dei lunghissimi titoli di coda. Una decisione senz'altro discutibile è stata scorciare l'amplesso in auto, probabilmente la più bella sequenza erotica di tutti i tempi.

Ma questi rilievi – che, in mancanza della possibilità di visionare tutto il girato e tutte le carte consultate dai realizzatori, possono solo essere definiti dubbi – non devono far cadere in secondo piano gli oggettivi meriti di un film che sfida continuamente la percezione e l'intelligenza dello spettatore. Questo *The Other Side of the Wind* contiene l'inconfondibile abilità di cat-

turare, rimasticare e restituire la vita rendendola più spettacolare e insieme più complessa, avvincendo la mente e l'occhio: la straordinaria densità dei dialoghi, con la tecnica radiofonica dell'*overlapping*, l'abilità nel rendere fluide sequenze composte da inquadrature girate a distanza di anni fra Los Angeles, Carefree, Madrid e Orvilliers, la stupefacente bellezza compositiva di gran parte del film-nel-film, la qualità di performance di professionisti navigati come Huston ma anche di non attori come Bogdanovich, il lucido umorismo di Welles mai fine a se stesso né mai aridamente cinico, e un momento toccante come il riferimento ai soldati di Napoleone e di Annibale, anonimi «eroi» di tutti i tempi (che ricorda l'elogio in *F come Falso* agli ignoti artisti che fecero bella la Cattedrale di Chartres)... Si esce dal film come Marlene Dietrich diceva di sentirsi alla fine di una chiacchierata con Welles, «come una pianta dopo che è stata innaffiata». Come le migliori opere di Welles, *The Other Side of the Wind* dà la sensazione di promettere la soluzione a tanti interrogativi, di svelarci il senso di tutto, e poi con un colpo di magia fa sparire anche le ultime certezze lasciando nuovi stimolanti interrogativi.

# Dalla parte di Welles

## (Taking the Side of Welles)

di Adalberto Müller

L'uscita di *The Other Side of the Wind* riapre vecchie ferite nel corpo del cinema americano. Nonostante il fatto che il lavoro di Welles sia stato ricordato qua e là durante le celebrazioni per il centenario della nascita (2015), con retrospettive e simposi (tra cui quello eccezionale tenuto a Bloomington, Indiana), il suo spirito ribelle e la sua incessante lotta contro la Grande Macchina chiamata Hollywood sono stati troppo a lungo dimenticati. La causa di questo oblio appare oggi chiara: nonostante le critiche fatte da Welles (in molte interviste a partire dal 1942), Hollywood ha continuato a funzionare. La prova migliore è la carriera di due giovani registi che lusingavano Welles nei primi anni Settanta ma sono presto divenuti magnati di successo: George Lucas e Steven Spielberg. Nessuno sarebbe così sciocco da negare che film come *Lo squalo* o *Guerre stellari* rispondano ai sogni e agli incubi americani e al modo in cui affrontarli (uccidendo la bestia o sconfiggendo le forze malvagie che minacciano la libertà), mentre film come *Storia immortale* e *F come Falso* sono diventati nient'altro che modelli per spettatori esotici a cui piacciono gli enigmi, gli stessi che usano recarsi a vedere film stranieri con i sottotitoli. Tuttavia, anche se Welles fosse il para-

digma del perdente, la sua opera rimane una pietra di paragone per capire cosa sia (e potrebbe essere) davvero il cinema al di fuori del sogno americano, un sogno che oggi sta diventando sempre più un incubo con il continuo crollo dei valori democratici americani. Se un nuovo sogno è possibile per l'America – un sogno che include semplicemente i diritti umani di base, subdolamente violati negli ultimi anni – non è guardando i blockbuster di successo che impareremo ad affrontarlo. L'America sembra invece aver bisogno non solo di uno specchio – che può solo rivelare il lato noioso della sua identità – ma di una sala di specchi che mostri la complessa situazione in cui viviamo. Tale è il cinema di Orson Welles rivelato dall'ultima sequenza di *La signora di Shanghai*: è l'unico posto in cui tutta l'intolleranza, l'inganno e la falsità sono smascherati e sconfitti per sempre. L'effetto riflessivo del cinema di Welles non è altro che complessità, e la complessità è l'arma migliore contro il travolgente processo di semplificazione generato dal mondo digitale, che genera il neofascismo.

Il primo e fondamentale principio di tutti i film di Welles è l'interrogazione. Invece di essere assertivi (come le narrazioni comuni), i film di Welles attira-

no il pubblico in una ragnatela di confusioni, seguendo un unico schema: considerando X, chi è X? Come succede con lo stile barocco, questo singolo schema viene frequentemente rispecchiato e ripetuto in modo esauriente in una serie di domande secondarie sorte da prospettive diverse. Nessun altro regista ha usato la prospettiva e il punto di vista in modo così intenso e decisivo come Orson Welles. In realtà, come altri artisti moderni (Picasso, Virginia Woolf o John Coltrane) Welles ha creato mondi in cui il terreno di certezze riguardo al cosiddetto reale diventa un campo di sabbie mobili.

Se questo principio d'incertezza e d'interrogazione era già presente in *Quarto potere* (com'era già presente nella sceneggiatura del fallito *Heart of Darkness*), nei suoi film più tardi diventa ossessione. In film come *Rapporto confidenziale* il pubblico si confronta

con narrazioni/narratori inaffidabili, le identità del protagonista sembrano erodersi e la trama stessa diventa instabile. In questo senso, Welles anticipa gran parte delle nuove cinematografie europee. Non è un caso che Godard e Pasolini fossero adoratori dell'arte di Welles: come il suo *Don Chisciotte*, hanno dovuto fare a pezzi lo schermo delle illusioni. E come accade nella famosa scena del film incompiuto, lacerare il cinema a pezzi significa rischiare di avere i propri film – e persino il proprio corpo – dilacerati dalla Macchina Gigantesca all'interno della quale la Grande Macchina di Hollywood e altre Piccole Macchine delle cinematografie locali si sforzano di sopravvivere: il capitalismo mondiale governato dall'Impero americano.

Dopo aver realizzato capolavori come *Otello* e *Falstaff* (che dimostrarono il genio di Welles nel realizzare film più



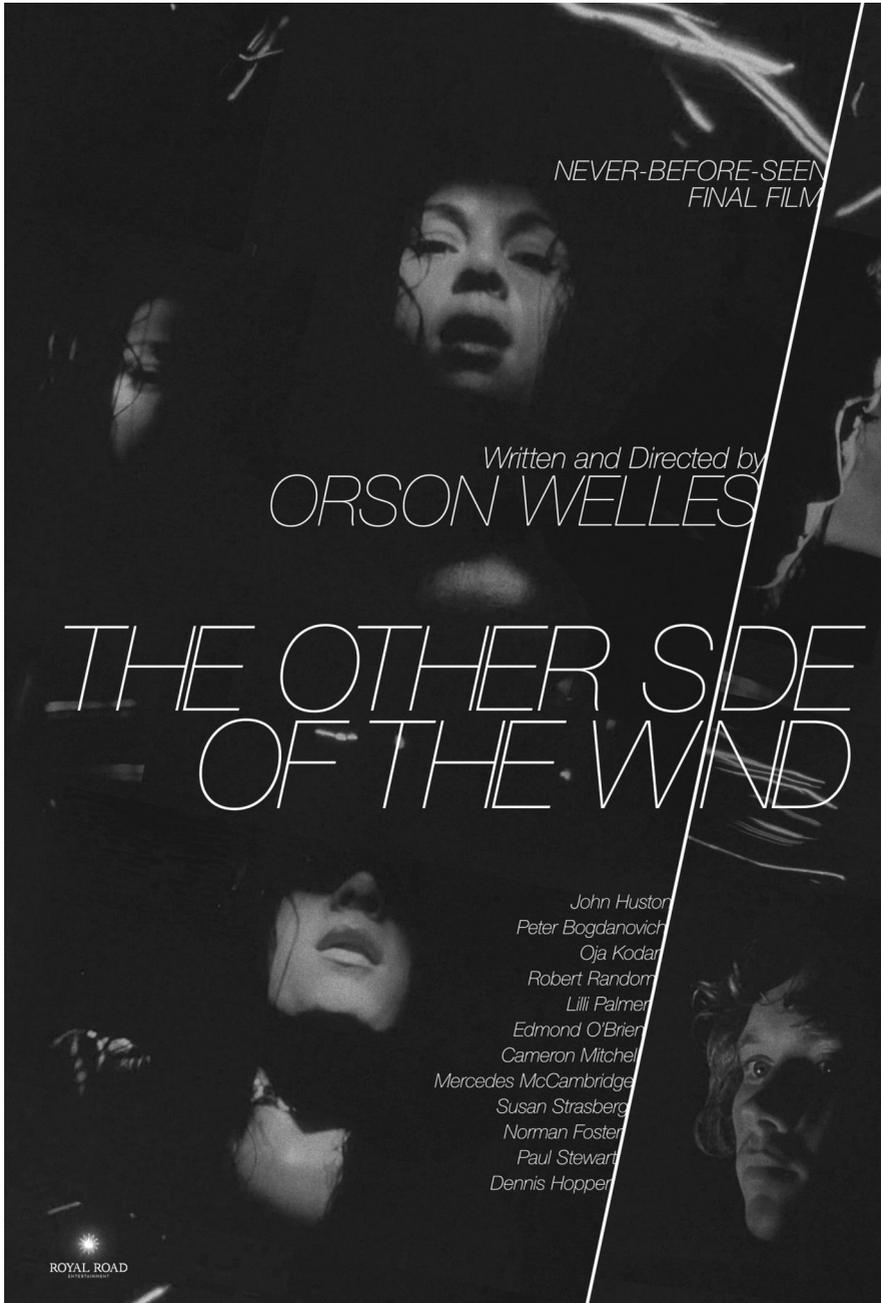
commestibili con budget minimi), Welles è diventato via via sempre più interrogativo e prospettico. Gestendo un processo senza fine nel tentativo di ricreare *Don Chisciotte* (a proposito, un romanzo che può essere considerato il fondamento della moderna prospettiva nell'arte) durante quasi trent'anni e vivendo un sofisticato pellegrinaggio tra Europa e California, Welles ha consacrato i suoi ultimi anni a fare ciò che nelle interviste di metà anni Cinquanta chiamava, forse usando una parola francese in modo errato, «essayage». Rosenbaum, Naremore e Ishagpoor (tra molti altri) hanno dimostrato fino a che punto Welles stava lavorando usando una forma ibrida di finzione e documentario, che probabilmente si era sviluppata nella sua mente durante la sua allucinante esperienza in Brasile nel 1942. Questa ibridazione è essa stessa uno sviluppo del principio di incertezza e interrogazione dei suoi film principali e raggiunge i suoi maggiori risultati in *F come Falso*. In questo film non solo il protagonista (e la trama) viene messo sotto interrogazione, ma il film stesso diventa oggetto di una costante ricerca interna. Invece di cercare di capire chi è Kane, *F come Falso* chiede cose come «chi è questo film?» e «cosa vuole da te?». Così facendo, Orson Welles formula la domanda che Hollywood fa di tutto per negare, perché essa va sempre più verso un'incorporazione dello spettatore, facendo appello alle emozioni, alle lacrime, ai brividi, ai tremori, a tutte quelle sensazioni corporali della cui manipolazione Alfred Hitchcock era maestro. Andando controcorrente,

Welles incarna invece il film stesso e chiede agli spettatori di pensare mentre provano sentimenti (come Fernando Pessoa: «O que em mim sente 'sta pensando», ciò che in me sente sta pensando).

Credo che ci sia questo al centro di *The Other Side of The Wind*. Da un lato, nessuno dei film di Welles è andato così lontano nell'espressione corporale, in particolare il corpo di Oja Kodar, che diventa oggetto di un processo di scultura all'interno del film. A proposito, Kodar diventa anche una sua propria opera (non era una scultrice?), qualcosa come una scultura in progress creata dalla stessa «collaboratrice» (mi si consenta questo parola *portmanteau*) di Welles. Nessun altro a parte il regista di *Quarto potere* (aiutato dal genio della fotografia Gary Graver) poteva creare angolazioni (o prospettive) così belle da rendere possibile la sculturizzazione di Oja Kodar. D'altra parte, l'effetto riflessivo alla *Shangai* è sottolineato nel film stesso, e questo è probabilmente il motivo per cui Welles contrappone una cornucopia di materiali (16mm, 35mm, b/n, colore) a un carnevale di protagonisti (con registi che si sdoppiano in personaggi), creando una rappresentazione sinfonica (o stereofonica).

*The Other Side of the Wind* può piacere o non piacere. Ma nonostante il (o grazie al) fatto che si tratta di un lavoro post mortem (e dovremmo tutti lodare i team di restauro, montaggio e post-produzione!), Welles sta ancora interrogando l'America (e il mondo a essa sottomesso): continuerai a ripetere la solita storia o vuoi cambiare la Storia?

Traduzione dall'inglese di A. Anile



# «Io sono una forza del passato»

## L'evoluzione digitale di Orson Welles

di Luca Giuliani

Fra i diversi commenti e riflessioni che hanno accompagnato l'uscita della ricostruzione di *The Other Side of the Wind*, una in particolare colpisce per originalità e permette di avvicinarci alla complessità dell'operazione Netflix. Bob Murawski, curatore del montaggio, ricorda che quando il film fu girato negli anni '70, la tecnologia digitale non esisteva e tutti i formati ridotti impiegati da Welles avrebbero dovuto essere gonfiati a 35mm prima di essere montati: un'operazione che avrebbe aumentato non di poco i costi e la complessità del lavoro. Murawski dunque, si dice per nulla sorpreso che Welles non fosse stato in grado di terminare il film: tecnicamente sarebbe stato troppo complicato. Ricorda inoltre le difficoltà incontrate dal suo staff nel gestire le quasi 100 ore di negativo-camera originale già pesantemente tagliate da Welles, spesso in brevissime sequenze. Per combaciare i diversi tagli, si sono avvalsi dell'intelligenza artificiale applicata alla tecnologia di riconoscimento visivo, la stessa impiegata dalla odierna industria automobilistica per la guida assistita, *driveless*. Le cifre elaborate dall'algoritmo del software sono esplicite: 8 milioni di fotogrammi di negativo-camera, 280.000 fotogrammi digitalizzati, 2 trilioni di foto-

grammi comparati, tre giorni completi di lavoro della macchina.

La chiosa, sorprendente, all'affermazione di Murawski è di uno dei due produttori artefici dell'operazione, Filip Jan Rymysz: alla fine, il film si è rivelato da sé, semplicemente guardando e riguardando il girato; è stato merito di Bob Murawski che ha continuato a muovere l'ordine delle sequenze, i piccoli tagli, a comparare le azioni sullo sfondo per fare combaciare le sequenze in primo piano, un lavoro indiziario (*forensics*), e alla fine, il puzzle si è ricomposto da sé. A questo punto, Frank Marshall, l'altro produttore che aveva seguito le fasi iniziali del film già nel 1970, non senza ironia a mio avviso, afferma che il film ha dovuto attendere la tecnologia digitale per vedere il suo completamento. La questione è proprio questa e, come vedremo alla fine, Frank Marshall non è il primo ad affermarlo.

Per il momento, il merito va a Netflix per aver contribuito in modo determinante e in solido a riunire la grande comunità wellesiana attorno al film di cui si parlava senza poterlo vedere da oltre quarant'anni. Di questi tempi, in cui coraggio, prodigalità e sperimentazione non fanno rima con cultura, non è poco. In più, Netflix, fondamentale-

mente dedita al cinema di intrattenimento, con questa operazione entra dall'ingresso principale nella storia del cinema e nel mondo *cinophile*. A meno di rivoluzioni copernicane, è molto probabile che fra una decina di anni, di tutti i commenti, riflessioni, perfino polemiche che hanno accompagnato il film in questi mesi successivi alla sua distribuzione, non rimarranno che poche righe nel riepilogo di presentazione del film sul listino Netflix: «L'ultimo sorprendente film dell'indimenticato maestro del cinema mondiale di tutti i tempi, portato a termine dal suo più acclamato discepolo. Play / + My list».

Un secondo merito va alla tecnologia digitale. Forse non è ancora pronta per le auto *driveless*, ma per combaciare trilioni di fotogrammi ha funzionato benissimo, per lo meno nelle intenzioni dei produttori.

Non è la prima volta che Welles ci sorprende anticipando i tempi, le tecnologie, le forme di racconto. Ciò che piuttosto farebbe bene a farci suonare un campanello d'allarme è l'utilizzo della stessa tecnologia digitale, come di ogni altra tecnologia, se impiegata senza valutarne i rischi che porta con sé.

I restauratori e i conservatori cinematografici hanno ormai imparato, seppure con grande fatica, che la tecnologia digitale è nata principalmente per rispondere a un bisogno di diffusione: accedere a qualsiasi informazione, in qualunque momento, ovunque; in una parola, condividere. Allo stesso tempo, non ha fra le proprie caratteristiche quella della conservazione, ovvero di garantire una restituzione fedele di un oggetto. Non restituisce neppure l'og-

getto in sé ma una sua immagine e il processo è talmente *friendly* che il rischio di manipolazione, anche accidentale, è molto alto. Si pensi alla compressione dei file: la potremmo definire, senza addentrarci in questioni tecniche, un'approssimazione del file originale, una media dei suoi valori ottenuta comprimendo i picchi alti e bassi che occupano troppo volume, riducendone in definitiva la complessità e favorendone così la condivisione.

Non a caso e in modo piuttosto onesto, gli autori Netflix parlano di *The Other Side of the Wind* come di un tentativo di un gruppo di otto persone di approssimarsi all'idea di Welles. Per certi versi la tecnologia digitale ha reso "facile" l'opera di ricostruzione del film e probabilmente l'intelligenza artificiale ha ridotto e semplificato la complessità del disegno di Welles che come sappiamo è in genere complicato da strutture narrative inedite, articolate e multiformi, nonché da tribolate vicende produttive.

Il panorama del film è alquanto frastagliato, a partire dall'eterogeneità dei materiali impiegati: 35mm, 16mm, Super8, invertibile, a volte a colori a volte in bianco e nero. E come risolvere la proporzione nella durata (per non parlare della scelta) complessiva delle sequenze del film presentato da Jake Hannaford (John Huston) nella serata del suo compleanno, in relazione alla durata totale del film di cui è protagonista? È già stato notato che i 122 minuti del film sono una durata anomala per un regista che non amava i film lunghi.

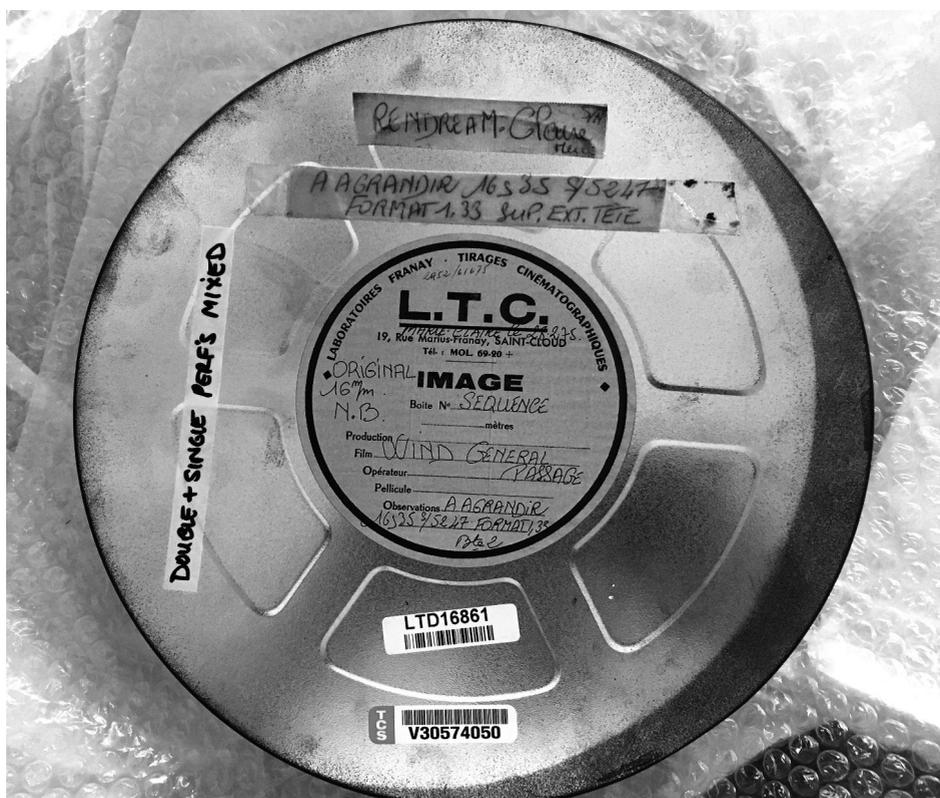
I collaboratori dell'epoca, *in primis* McBride, Marshall e Bogdanovich, non

erano al corrente del girato né avevano un'idea complessiva e certa della sceneggiatura scritta, riscritta e periodicamente annotata su fogli sparsi a seconda delle scene che venivano rigirate come da consuetudine per Welles. Tre scene del film di Jake Hannaford, secondo la ricostruzione di Jonathan Rosenbaum, sono state girate da Oja Kodar che è intervenuta anche con numerosi aggiustamenti nel pre-montato finale Netflix.

Alle lacune di un film orfano del proprio regista è lecito aggiungere i dubbi sul fattore umano, gli interventi a posteriori. Ad esempio l'aderenza dello score musicale di Michel Legrand, oppure le invenzioni per aggiustare il sonoro ori-

ginale che, secondo le testimonianze degli autori Netflix, era gravemente danneggiato, quasi l'80% era incomprendibile. Le due soluzioni adottate risultano geniali quanto arbitrarie. Per il commento voice-over al film di Welles, il testimone è passato nelle mani del suo alter-ego, Peter Bogdanovich, ma l'introduzione in cui l'allievo di Welles fa riferimento a cellulari e tecnologie digitali non aiuta, come sottolinea Esteve Riambau, il trasporto emotivo e filologico dello spettatore più esigente.

Per quanto riguarda la voce di John Houston, gli autori Netflix hanno pensato al figlio del grande regista e in effetti il suo entusiasmo, confessato ai



media, nell'interpretare il padre è pari alla sua bravura mimetica, quasi irricoscibile la differenza.

Quanti anni sono passati da certe insuperabili perplessità nei confronti dell'invenzione adottata per *The Merchant of Venice* (chi scrive ne ha curato il restauro assieme a Stefan Droessler) per il quale si è usata la versione del monologo *Hath Not a Jew Eyes?* del Mercury Theatre per la Columbia del 1939 per doppiare l'analogo monologo mai girato da Welles a conclusione del film? Solamente tre. Era la stessa voce di Welles che recitava lo stesso monologo a distanza di quarant'anni. Dispiaceva lasciare lo spettatore per buoni quindici minuti del film a leggere semplicemente didascalie quando il monologo era disponibile interpretato dallo stesso Welles. Un accorgimento che, opportunamente descritto all'inizio del film, si presenta chiaramente come intervento *ex-post* e non come manipolazione, restituendo molto alla fruizione del testo. Tutta l'operazione Netflix pare declinata secondo questo principio di fruibilità del film per uno spettatore di oggi, comprese le scene girate *ex-novo*, anche con l'ausilio di effetti speciali, quali l'esplosione dei manichini e il finale al drive-in.

Un'approssimazione, si è detto, che guardando al pubblico di oggi mette in gioco l'idea del canone wellesiano, quell'insieme di stilemi narrativi che al di là dell'aderenza al disegno originale di Welles, possa restituirne un'idea verosimile.

Una partita molto difficile da giocare soprattutto per la presenza, a mio parere rischiosa, degli stessi protagoni-

sti delle riprese del film negli anni '70 alla fase di realizzazione della ricostruzione, *in primis* Peter Bogdanovich. L'intento filologico si accompagna all'investimento personale, declinato secondo la libera interpretazione del canone wellesiano da parte di ciascuno degli autori. Ciò è evidente nelle dichiarazioni di Murawski quando nel commentare la nuova tecnica di montaggio utilizzata per rendere quell'iper-cinetico senso di movimento che appariva nei 40 minuti montati da Welles, afferma che il suo compito era rendere il montaggio morbido, regolare ("smooth") a sufficienza per essere presentabile ma non così tanto da renderlo un film convenzionale. Una sorta di compressione del montaggio, verrebbe da dire.

A questo punto, parlando di canone, la domanda che si pone, in modo un po' provocatorio se si vuole ma non del tutto inverosimile, riguarda il documentario di Morgan Neville che ha accompagnato l'operazione Netflix, *They'll Love Me When I'm Dead*, un curatissimo esercizio di stile che nel raccontare *The Other Side of the Wind* adotta gli stessi stilemi del canone wellesiano. Mi chiedo quale sia la differenza fra le due operazioni, o meglio se il film Netflix sia meno arbitrario del documentario nell'affidare la propria interpretazione del canone wellesiano all'intelligenza artificiale dei programmi di montaggio di Murawski.

Ma soprattutto, come si sposa questa idea di canone con le dichiarazioni dello stesso Welles riportate nel documentario? «*The Other Side of the Wind* è pesantemente mascherato. In altre parole, la festa girata dalla troupe è in

uno stile che non avrei mai adottato da regista. E il film-nel-film è una parodia di me stesso, del personaggio-regista che cerca di fare un film artistico. Non è il mio film [...], non è un film come lo avrei girato io. È stato divertente girarlo perché avevo la libertà, la gioia di fare un film che non era di Orson Welles».

Al termine dell'analisi, rimane dunque un senso di incertezza; viene da chiedersi quali siano i punti di riferimento scientifici, filologici, storici da considerare, quali siano gli elementi importanti e necessari per interpretare l'aderenza del film al disegno del regista.

Per restituire forse un senso pieno all'operazione Netflix è necessario andare oltre il canone wellesiano e approdare direttamente alla poetica di Welles. Cosa è cambiato nella nostra percezione fra la criticatissima ricostruzione di Jess Franco del *Don Chisciotte* (forse è giunto oggi il momento di reconsiderarla con più attenzione) e l'operazione Netflix? I tradizionali e consolidati criteri del restauro cinematografico, le convenzioni finora accettate dalla comunità scientifica corrispondono all'idea di storia del cinema di oggi, oppure vengono messi in discussione dall'urto delle innovazioni di Welles e il suo lascito riconfigura l'idea stessa di restauro?

Come era già emerso anni fa durante i lavori del convegno *My Name Is Orson Welles. Media, forme, linguaggi*, di cui ho avuto il piacere di pubblicare gli atti (Il Castoro, 2007) assieme a Giorgio Placereani, grande esperto di cose wellesiane, le ragioni di questa naturale propensione di Welles a scardinare le consuetudini di impianti narrativi e

produttivi ormai codificati sia a livello stilistico sia di genere sono da ritrovare al di fuori dell'ambito cinematografico, nella stessa origine "non cinematografica" di Welles artista.

Fin dai suoi inizi, Welles appare *naturaliter* intermediale: teatro, radio, cinema, televisione si affiancano e sfumano uno nell'altro configurando un primo esempio di impiego della settima arte come medium all'interno di un sistema mediatico più generale.

È come se Welles anteponesse alla tradizione cinematografica, o di qualunque altro medium, un passato ancestrale con cui confrontarsi, quello dello story-telling, che trova la sua prima espressione nel teatro. Nella *Ricotta*, Pasolini fa dire proprio a Welles: «lo sono una forza del passato», che di volta in volta si adatta al contesto storico contemporaneo, diventando occasione per una messa in crisi radicale della tradizione narrativa e della stessa nozione di autore.

L'intervento nella ricostruzione di *The Other Side of the Wind* di altri soggetti quali gli autori dell'operazione stessa, mette in scena proprio l'inevitabilità del naufragio identitario, inteso come sola possibilità di sopravvivenza a riscatto della vanità della condizione umana. Tutto si fonde, all'interno del film, su tre piani narrativi diversi e incrociati: la narrazione, il film-nel-film, le cronache filmate dei presenti, e ora verrebbe da dire, un quarto piano, quello dei restauratori Netflix.

Il Welles che dirige i propri film, che scrive, che disegna, che interviene nel dibattito politico, che concede sapide interviste, che interpreta film altrui, che dirige documentari per la tv, che fa

notizia sulla stampa, che appare nella pubblicità, si confondono l'uno nell'altro, creano un corto circuito, configurano – non solo materialmente – la stessa entità.

La scena intertestuale di Welles prefigura i linguaggi e i media post-cinematografici, come lui stesso prevede nell'ultima parte della sua vita: «La nuova era delle videocassette modificherà la relazione con lo spettatore e permetterà di parlare direttamente al pubblico». Per riprendere la battuta iniziale di Frank Marshall su Welles e la tecnologia digitale, Jean-Pierre Berthomé, già all'epoca del convegno, fantasticava sulle possibilità di una videocamera digitale e di un montaggio non-lineare (AVID) nelle mani di Welles, se solo non fosse stato in anticipo di trenta anni.

Il trattamento multiforme del corpo, quella particolare dinamica di scomposizione dell'identità (voce, immagine, parola) e sua ricomposizione in una rete di nuovi rapporti fra soggetto e

mondo, risulta una sorta di primordiale prefigurazione delle esperienze ipertestuali e multimediali dei sistemi digitali di oggi. E in questo, l'operazione Netflix non poteva offrire di più.

Welles, dunque, nostro contemporaneo, parte del tessuto vivente dei nuovi modi di vivere l'esperienza delle immagini in movimento, delle nuove forme di narratività, delle nuove forme fluide del rapporto digitale del soggetto-autore-spettatore con il mondo e, per certi versi, delle nuove forme di scrivere la storia del cinema. Apprezzare i film di Welles ed essere storici rigorosi non è necessariamente in conflitto con l'operazione Netflix, basta avere consapevolezza delle stratificazioni che ogni storiografia porta con sé.

Welles, forza del passato, si dimostra centrale oggi nell'accorciare le distanze fra la cultura analogica e quella digitale semplicemente per il fatto che non sapeva sarebbe esistita, pur avendone sperimentato le forme ancora a venire.

# Welles Worth Seeing?

Teorie dell'attribuzione, titoli di film falsi e diffusione simultanea via Netflix di *The Other Side of the Wind* e *They'll Love Me When I'm Dead*

di Richard Burt

## Netfixed

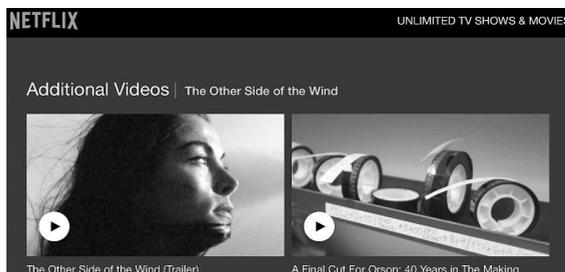
La diffusione da parte di Netflix di *The Other Side of the Wind* (di qui in poi *Wind*) il 2 novembre 2018 è stato un evento senza precedenti: Netflix ha contemporaneamente diffuso un documentario originale intitolato *They'll Love Me When I'm Dead* (di qui in poi *Dead*), diretto da Morgan Neville. Entrambi i film sono stati proiettati insieme in numerosi festival in anticipo sulla diffusione on line, con il documentario presentato prima anziché dopo il film di Welles<sup>1</sup>.

Recensioni di entrambi i film sono reciprocamente collegate tra loro su molti siti giornalistici tra cui quelli del «New York Times» e del «Guardian»<sup>2</sup>. Netflix mette i due film su un piano di parità fornendo pagine web separate, dando a ciascun film un suo trailer e collegando i titoli di entrambi i film attraverso l'opzione di menu "More like this" (in Italia "Altri titoli simili"). Inoltre, il trailer di *Dead* sulla pagina web di *Dead* collega i due titoli attraverso il paratesto, il suono e l'immagine del film. Netflix mantiene i titoli dei suoi film visibili nell'angolo in alto a sinistra e il trailer inizia, in automatico (come tutti i trailer di Netflix), con la voce di Welles che annuncia il titolo di *Wind*: «*The Other Side of the Wind* is a crazy picture».

Netflix poi rende poco chiaro il genere di *Dead*. Mentre il quadro di apertura del film recita «A Netflix Original Documentary», *Dead* non è un convenzionale "making of", il tipo di documentario regolarmente incluso tra gli extra dell'edizione digitale di un determinato film. Quest'altro tipo di documentario s'intitola *A Final Cut per Orson: 40 Years in the Making* (diretto da Ryan Sufferin, 2018) ed è disponibile sulla pagina web di Netflix "Additional Videos" (in Italia, "Trailer e altro").



1



2

E il suo sottotitolo, *40 Years in the Making*, è citato all'interno del trailer di *Wind*.

Per certi aspetti, *Dead* somiglia al documentario di Vassili Slovic e Oja Kodar *Orson Welles: The One Man Band* (1995). Ma il loro film è stato distribuito un decennio dopo

la morte di Welles ed è diventato disponibile su disco solo come extra per l'edizione Criterion di *F come Falso* pubblicata in DVD nel 2005. Netflix pone un ostacolo e al tempo stesso crea l'opportunità di mettere *Wind* e *Dead* in dialogo se non altro perché sono decisamente digitali, non retrodatabili al cinema analogico, come facessero parte di un doppio spettacolo. Più specificamente, il problema è che non possiamo considerarli analoghi fra loro. *Dead* non è un'imitazione di *Wind*, né il *Wind* di Hannaford può essere considerato la satira di un film di Michelangelo Antonioni o di qualsiasi altro film d'arte europeo dell'epoca (anche Kodar sostiene non lo sia).



3

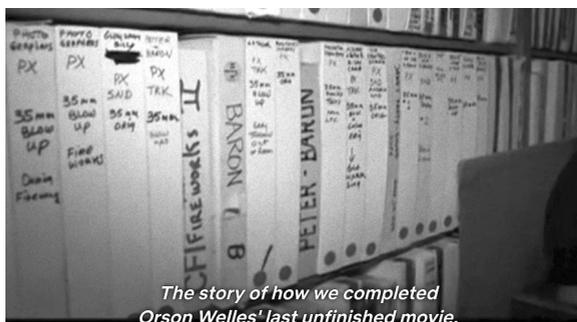
### Welles' Last Picture Show

Tenendo conto di Netflix, come possiamo discutere insieme di *Wind* e di *Dead* senza tornare alle pratiche cinematografiche analogiche di visione del film? Il mio suggerimento è questo: piuttosto che leggere *Dead* come un commento di *Wind*, seguirò i collegamenti di Netflix e leggerò entrambi i film simultaneamente, facendo uso non solo della funzione di scorrimento ma usando i collegamenti tra i due film per andare avanti e indietro. Seguirò anche Netflix nel non assegnare alcun ordine o successione a nessuno dei due film. Inoltre, secondo Welles, *Wind* è «diviso in due film». E secondo Kodar, entrambe «queste due storie si muovono quasi contemporaneamente insieme».

Leggendo in questo modo *Wind* e *Dead*, intendo riformulare la domanda che ci è stato chiesto di affrontare come contributori, vale a dire se *Wind* sia un vero film di Welles, e due altre domande fondamentali, la prima riguardante cosa intendere per un film «finito» di Welles e la seconda riguardo l'interesse di lunga data di Welles per beffe come la sua riduzione radiofonica della *Guerra dei mondi*, le notizie false nel cinegiornale incompiuto su Kane all'inizio di *Quarto potere*, e le contraffazioni, le falsificazioni e le finte notizie in *F come Falso*. Chi è realmente "Orson Welles"? È esistito un Welles senza maschera? Come sappiamo, un film accreditato a Orson Welles non è esattamente la stessa cosa di un film realizzato da Welles. Molto spesso si tratta di un film sul quale Welles non ha avuto la possibilità del final cut. *L'orgoglio degli Amberson*, che Welles ha detto essere stato «distrutto» dalla RKO, è un vero film di Welles? La ricostruzione postuma di *L'infernale Quinlan* è un "vero film di Welles"? O lo è la versione mon-

tata dalla produzione? Qual è il vero *Macbeth*, l'edizione dello studio che Welles ha dovuto tagliare e risonorizzare, o la prima versione scoperta dopo la sua morte? L'*Otello* "restaurato" da Beatrice Welles e distribuito nel 1992 è un vero film di Welles? Quali film di Welles sono stati davvero conclusi? *Filming Otello*, che non include le riprese girate a Venezia disponibili senza audio nel film di Gary Graver *Working with Orson Welles* e anche in *Dead*, può dirsi concluso? O queste riprese dovrebbero essere incluse in un'edizione del film come scene eliminate? O dovrebbero essere semplicemente dimenticate?

*Wind* è davvero l'ultimo film di Welles? O il suo ultimo film incompiuto? Nella narrazione fuori campo sul prologo di *Wind*, Brooks Otterlake (Peter Bogdanovich) afferma che *Wind* è «l'ultimo film incompiuto» del finto regista Jake Hannaford (John Huston). Tuttavia, il narratore del documentario *A Final Cut for Orson* si riferisce a *Wind* come all'«ultimo film incompiuto» di Welles, implicando così erroneamente non solo che *Wind* è incompiuto, ma che lo erano anche tutti i suoi film precedenti.



The story of how we completed Orson Welles' last unfinished movie,

4

Ritengo ci siano buone ragioni per questa confusione nella cronologia dei film di Welles e nel tentativo di determinare se siano film di Welles e se siano finiti o meno. Per comprendere meglio la fonte di questa confusione, possiamo rivolgere la nostra attenzione alle sequenze dei titoli di *Dead* e *Wind* e ai titoli dei poster teatrali e cinematografici visibili in *Wind*. Sebbene di solito vengano ignorati dagli spettatori, come se i titoli e la sequenza dei credits fossero dei paratesti da saltare, i credits di *Wind* richiedono una lettura molto attenta e molto paziente, e anche più di una rilettura. E queste riletture, partendo dai margini dei film, procederanno obliquamente anziché andare in avanti. Anche così, le domande sopra sollevate non solo rimangono senza risposta ma si scopre che non possono averne. Ulteriori domande possono essere tuttavia sollevate, anche se pure a esse sarà impossibile dare risposta.

Con queste avvertenze bene in mente, procediamo in modo obliquo sulla sequenza dei titoli di testa di *Wind* e di *Dead*. In ciascun caso, il nome del regista appare nel primo e nell'ultimo fotogramma della sequenza e i titoli dei film riappaiono negli ultimi fotogrammi di entrambi i film appena prima dell'inizio dei titoli di coda. I titoli di entrambi i film sono anche detti in voice-over sull'apparizione dei titoli.



5



6



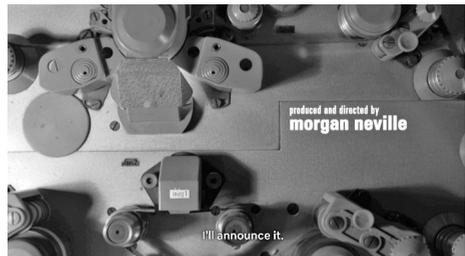
7



8



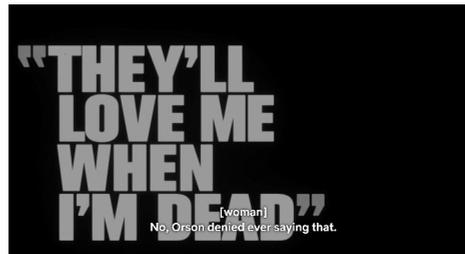
9



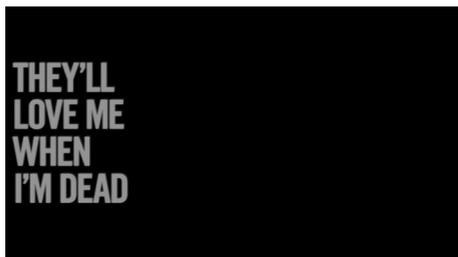
10



11

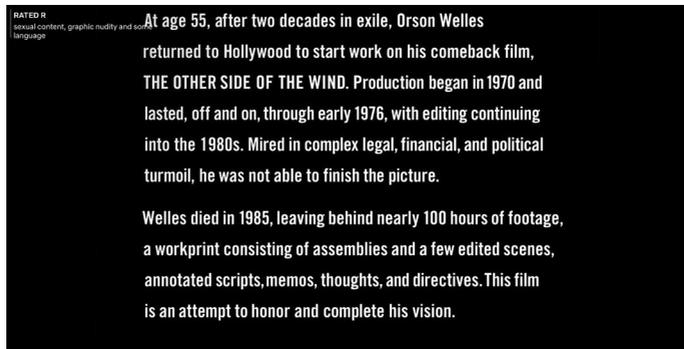


12



13

La sequenza dei titoli di testa di *Wind* differisce da quella di *Dead* per un singolo quadro/prologo inserito prima che la sequenza stessa inizi.



14



15



16



17

*Dead* si differenzia in modo sottile dal primo fotogramma dei credits di *Wind* in due modi: la dimensione del carattere è più ridotta e, più significativamente, le virgolette attorno al titolo scompaiono. Più sorprendentemente, gli ultimi fotogrammi di *Dead* citano il titolo e i credits di regia di *Wind*. I titoli sono quasi identici a quelli di *Wind* (cfr. la figura 13 per il titolo finale di *Dead*, la figura 15 per il titolo finale di *Wind* e le figure 16 e 17 per i due fotogrammi di *Dead* posizionati proprio prima del titolo finale di *Dead*, figura 13).

Ancora una volta, tuttavia, ci sono piccole differenze: i titoli hanno una sfumatura bluastra anziché bianca, e si trovano sul lato destro anziché sul lato sinistro dello schermo. Il montaggio di *Dead* crea anche un'aspettativa nello spettatore che non viene soddisfatta, vale a dire che il credito del regista Morgan Neville seguirà dopo il titolo *Dead* proprio come il credito di Welles segue il titolo del film *Wind* nei due fotogrammi precedenti. E se seguiamo la logica dei titoli montati in *Dead* e torniamo a *Wind* per confrontare il primo fotogramma che segue i titoli di *Wind*,

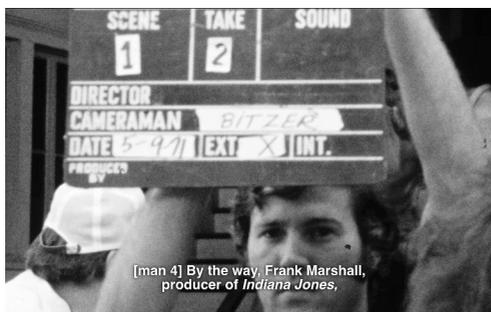
troviamo il breve primo piano di un ciak che mostra il titolo del film e il nome del regista Jake Hannaford: abbiamo il titolo completo di *Wind* e la menzione del regista, ma questa volta come materiale di scena di un film finto.

Welles include un fotogramma che normalmente verrebbe tagliato fuori da un film finito, anche se si tratta di un fotogramma molto veloce; il ciak è appena visibile, il testo appena leggibile. In effetti alcuni spettatori potrebbero aver bisogno di premere "pausa" per vedere chiaramente l'immagine. Entrambi i film condividono il medesimo interesse nel montaggio, nella rifinitura e nella falsificazione.

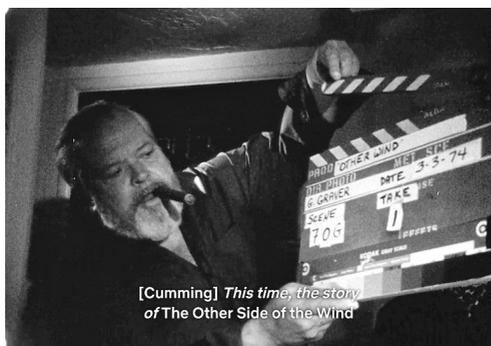


18

*Dead* è lo stesso film di "*Dead?*" Il ciak del *Wind* di Hannaford si sdoppia nel titolo di *Wind*? Altri ciak di *Wind* che appaiono in *Dead* lasciano vuoto lo spazio del regista o forniscono le iniziali di un membro del cast tecnico.



19



20

Accostando *Wind* e *Dead* in modo così vicino e obliquo, possiamo tornare alla domanda sollevata in precedenza: cosa è indispensabile in un film incompiuto di Welles per essere tale? Ora possiamo anche chiederci: in che senso il film di Hannaford è incompiuto? Se il film è stato proiettato, anche con i rulli in un ordine forse sbagliato e in due cinema diversi, è ancora incompiuto? O il film proiettato era già il film? A un certo punto, Billy Boyle (Norman Foster) mette una pila di bobine di pellicola sulla soglia di una finestra e dice «È tutto qui. Se qualcuno vuole vederlo».

Possiamo cogliere la forza di queste domande, anche se non saremo in grado di rispondere a esse, se consideriamo di nuovo le piccole differenze notate più sopra tra l'appari-

70

zione del titolo del film e dei crediti di regia nella sequenza dei titoli di testa di *Wind* e alterati alla fine di *Dead*: queste differenze includono i posizionamenti diversi delle scritte, il diverso colore delle lettere e la scomparsa delle virgolette che erano apparse attorno a *Dead* nella sequenza dei titoli di testa. Queste piccole differenze all'interno di somiglianze più grandi che sono di per se stesse difficili da vedere implicano che i due film sono collegati per analogia ma non consentono allo spettatore di fornire un'analogia. O, più precisamente, il film di Neville rende possibile la comprensione della relazione solo attraverso l'analogia rivelando allo stesso tempo l'inadeguatezza dell'analogia. Sulla base del montaggio, si potrebbe definire questa relazione come un assemblaggio, una giustapposizione. Come abbiamo già visto, tuttavia, Neville altera i titoli del *Wind* di Welles in modo da renderli sufficientemente asimmetrici da invitare uno spettatore insolitamente attento a confrontarli, ma poi vanifica il desiderio dello spettatore di catturarli con un'immagine o con una metafora come un puzzle o una sala di specchi.

In un paio di interviste in *Dead* a proposito di *Wind*, di cui una fatta da Jeanne Moreau, Welles trasforma indirettamente il problema di come leggere *Wind* in una ricerca d'analogia tra il film di Welles e quello di Hannaford. Welles afferma che «la festa girata dalla troupe di documentaristi è in uno stile che non avrei mai adottato, da regista», spiega che «il film dentro il film è una parodia di me» e conclude: «Non è il mio film». In nessun momento dell'intervista Welles menziona il titolo del film, né cita il nome Hannaford, come se volesse cancellare il titolo del suo film e cancellarsi come regista (cfr. le figure da 21 a 31). In ogni caso, non esiste una chiara relazione analogica tra il *Wind* di Welles e quello di Hannaford.



21



22



23

71



24



25



26



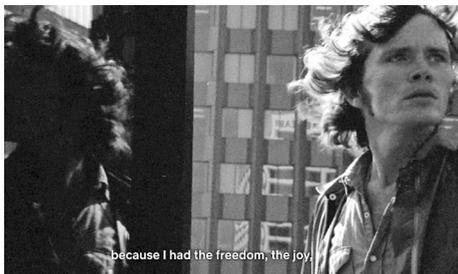
27



28



29



30

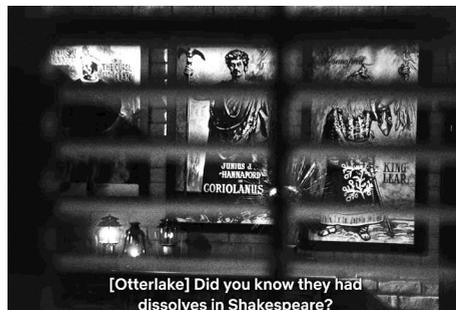


31

### Welles Perjured Rough Magic

Cosa intende allora Welles dicendo «non è il mio film», che voleva “fare un film che non è un film di Orson Welles”? Puoi realizzare un film che non hai realizzato? Puoi fare un film falso? Potremmo rispondere a queste domande rivolgendoci

ci ora ai titoli di tre poster teatrali e a uno cinematografico contenuti in *Wind*. Tutti e tre i poster hanno sopra il nome di Junius J. Hannaford (è il padre di Hannaford). Quello a sinistra appartiene a un finto dramma, *The Curse of the Clan*. Quello nel mezzo è per un dramma vero, il *Coriolano* di Shakespeare, anche se non è uno dei tanti lavori shakespeariani adattati da Welles per il cinema. Sulla destra c'è un manifesto di *King Lear*, dramma che Welles ha diretto e interpretato per la tv.



32

Il manifesto cinematografico è di gran lunga il più interessante di tutti in termini di attribuzione. In questo caso abbiamo il poster di un film reale reintitolato e accreditato in modo errato. Il poster appare sul muro all'estrema destra dello schermo in due inquadrature, la seconda delle quali a soli nove secondi dalla prima. A differenza dei poster teatrali, il titolo del film è solo parzialmente visibile e solo la metà sinistra dell'immagine è dentro l'inquadratura. Ma l'immagine sul poster è immediatamente riconoscibile: è per il film di Laurence Olivier *Enrico V* (1944). Le parole nel poster di Olivier «di William Shakespeare» non sono visibili nella riproposizione di Hannaford in *Wind*. Nella prima inquadratura del poster di Olivier rielaborato possiamo leggere in lettere minuscole «nnaford's» in alto, giusto sotto, in maiuscole, la lettera «E» e dopo uno spazio le lettere «BLA» e quella che sembra la parte sinistra di una «C». Nella seconda inquadratura possiamo indovinare il cognome «Hannaford's» in alto ma anche meno del titolo, giusto le lettere «BL». Presumibilmente, il film è diretto da Jake Hannaford, non da suo padre Junius J., ma l'iniziale «J.» subito prima del cognome «Hannaford» ci ferma per un momento: il film è diretto da Junius J.? Anche se vediamo poco del titolo, sembra ragionevole dedurre che le prime due parole del titolo siano «The Black».



33



34

73



35

Tuttavia, anche a formulare questa supposizione, il cavallo nero e il cavaliere nero nel poster rimarrebbero comunque fuori dall'inquadratura. Qualsiasi tentativo di far corrispondere un titolo all'immagine è frustrato perché solo il lato sinistro del poster resta visibile.

Concentrare le mie argomentazioni in modo così obliquo ed esteso sui margini dei paratesti di *Wind* e *Dead* potrebbe sembrare ad alcuni lettori un serio caso di *overreading* accademico.

Coloro che ancora dubitassero mi concedano di attirare la loro attenzione su un fotogramma iniziale di *Wind* in cui vediamo i titoli di due film horror non attribuiti, *I Drink Your Blood* e *I Eat Your Skin*, programmati al drive-in di Sepulveda (sono film reali e sono stati distribuiti nel 1970).

Se questo scatto non è sufficiente a convincerli, prendano in considerazione i due manifesti cinematografici nella lunga carrellata su Lucy Morgan (Ann Baxter) e George Amberson Minafer (Tim Holt) che camminano sul marciapiede in *L'orgoglio degli Amberson* (1942).

Alla domanda che ci è stato chiesto di affrontare, se *Wind* sia davvero un film di Welles, aggiungo a corollario un'altra domanda: Netflix ha terminato *Wind*?

Consentitemi di concludere ponendo altre domande, alle quali è forse ancora più difficile rispondere. E se Welles avesse pensato che il suo film fosse finito nel modo in cui lo ha lasciato, in deposito, in parte chiaramente etichettato, in parte no? Non ci sarebbe stato bisogno di bruciarlo, come brucia l'archivio di Kane alla fine di *Quarto potere*, col tempo si sarebbe dissolto. Significherebbe che Welles aveva lasciato un film falso o che stava ingannando chiunque lo avesse trovato a proposito del suo status di film?

Un film incompiuto può essere anche un film falso?

Traduzione dall'inglese di A. Anile

#### Note

1. <https://www.filmlinc.org/nyff2018/daily/orson-welles-the-other-side-of-the-wind-nyff56-special-events/>
2. Cfr. *The Other Side of the Wind Is Orson Welles's Haunted Hall of Mirrors*, 1 novembre 2018, <https://www.nytimes.com/2018/11/01/movies/the-other-side-of-the-wind-review-orson-welles.html>, e Peter Bradshaw, *The Other Side of the Wind review – lost Orson Welles epic is hurricane of anger and wit*, 31 agosto 2018, <https://www.theguardian.com/film/2018/aug/31/the-other-side-of-the-wind-review-lost-orson-welles-epic-satire>. J.D. Connor tratta di entrambi i film nella sua recensione *Finish Him*, «LA Review of Books», novembre 2018, <https://lareviewofbooks.org/article/finish-him/>.

# Un legato dalle vecchie alle nuove generazioni

di Adriano Aprà

Complicata sarebbe un'analisi, tanto più se filologica, dei film che non sono stati completati in fase di ripresa o di postproduzione dai loro autori. Meno complicata forse quella di film finiti che ci sono pervenuti incompleti o di film perduti "ricostruiti" con fotografie, didascalie o altro (da *Greed* a *Lost Horizon*, da *London After Midnight* a *4 Devils*). Pochi sono però quelli rimasti allo stadio di *rushes* non montate, o parzialmente assemblate. Ricordo solo i casi di André Antoine (*L'Hirondelle et la Mésange*), Sergej Ėjzenštejn (*¡Qué viva México!*), Andrzej Munk (*Pasażerka*).

Orson Welles è un caso speciale, perché assieme a ricostruzioni condivisibili (*It's All True*) ce ne sono di aberranti (*Don Chisciotte* di Jess Franco), per non parlare del "restauro" di *Otello*. In attesa di vedere ricomposti altri suoi film "non finiti" o manipolati da altri.

La leggenda (cioè Charles Higham in un suo libro, parodiato nel film attraverso il personaggio del "biografo" di Hannaford, Charles *Higgam*) vorrebbe Welles affetto appunto da "complesso del non-finito". Direi piuttosto che il modo sregolato di concepire le sue opere (fuori norma, fuori dalle convenzioni produttive e formali della sua e anche della nostra epoca) lo ha costretto a trascinarle nel tempo senza che avesse la possibilità, più che la volontà, di condurle a termine.

Questa ricostruzione di *The Other Side of the Wind*, nella sua *infedeltà fedele* – dichiarata dal legatario e supervisore (non accreditato) Peter Bogdanovich nel documentario di Ryan Sufferin *A Final Cut for Orson: 40 Years in the Making* (2018, 38') –, attinge una ulteriore dimensione, non voluta ovviamente all'epoca ma per così dire pre-vista, dal *digitale* (come l'enciclopedia televisiva di Rossellini, che in cinema ma anche in televisione ha limiti inerenti proprio ai suoi scopi didattici, che verranno superati con l'elettronica). Quello che Welles non ha potuto fare lo hanno fatto i suoi eredi, certo per causa di forza maggiore: ricomporre in breve tempo lo sterminato materiale in un'opera coerente (se è lecito impiegare un termine del genere nei suoi confronti) e quindi renderlo, anche tecnicamente, un film di oggi.

Una delle cose che mi ha più sorpreso è infatti l'*attualità* di *The Other Side of the Wind*: nel raccontarci il conflitto tra una vecchia e una nuova generazione di cineasti hollywoodiani o semihollywoodiani, sia nel contenuto che nella forma (come si diceva una volta), cioè sia nelle storie raccontate che nello stile con cui vengono raccontate Welles si pone come cineasta del futuro: profeta di come andrà evolvendo il cinema al di là di come lui lo ha già fatto. Vedere nel docu-

mentario tutte le modernissime macchine digitali per il video e per l'audio manipolare la pellicola, Bogdanovich sostituire il previsto Welles come voce del prologo, Danny Huston doppiare il padre perché l'audio originale era inutilizzabile produce un'affascinante vertigine da scatole cinesi. Questa "costruzione in abisso" autoriflessiva (che ha fatto parlare di un suo 8½, dove il film non finito sarebbe anche quello che stiamo vedendo) è peraltro già prevista: nelle autocitazioni più o meno evidenti, da *Rapporto confidenziale* a *F come Falso*, da *Quarto potere* a *L'infernale Quinlan* a Shakespeare (e dunque ai film scespiriani di Welles, fra cui *Otello*, al cui montaggio ubiquo fa eco quello di Lilli Palmer inserita nel party girato in America ma con lei filmata in Europa); e nel "film nel film" come non pensare, verso la fine, al labirinto di specchi e alla città fantasma che concludono *La signora di Shanghai*?

Come altre sue opere, *The Other Side of the Wind* è un film-saggio. «A film within a film... a film about a film... a film about a film-maker...» si legge in un dattiloscritto riprodotto nel documentario, dove il film-maker è almeno triplice: il "vecchio" John Huston, che certo non è l'alter ego di Welles dato il tipo di cinema che ha fatto (invece il *ford* di Hannaford...), il "giovane" Peter Bogdanovich (con tutti gli outsider che figurano al party) e, ma "fuori campo", fuori da entrambi i film, l'ironico autore in autoanalisi, più giovane dei vecchi e dei nuovi colleghi.

Encomiabile non aver tentato di livellare i disparati e discordanti colori delle riprese in 16 e Super8mm delle scene iniziali nelle auto e nel pullman e splendida nel party l'alternanza di colore e bianco e nero, con punte espressionistiche verso la fine. Il contrasto con le riprese finto-dilettantesche a colori e con lo stile sofisticato del "film nel film" evidenzia la maestria di Welles (e del suo capo-operatore Gary Graver) nel coordinare la complessa costruzione visiva di *The Other Side of the Wind*.

A questo proposito ho notato, grazie ad alcune inquadrature del documentario, come il "film nel film", girato con uno stile completamente diverso e in 35mm (parodia di *Zabriskie Point* di Antonioni – l'unico suo in scope – vorrebbe qualcuno), sia, a schermo pieno, in 1.85:1 – il resto del film è in 1.37:1 – ma si direbbe girato originariamente anch'esso in 1.37:1 e successivamente adattato a 1.85:1 tagliando un po' sopra e sotto e anche ai lati.

Il formato però cambia quando il "film nel film" lo vediamo proiettato nella saletta con Max David, in quella privata di Hannaford al party per il suo 70° com-



*The Other Side of the Wind*: 1,85:1



*A Final Cut for Orson*: 1,37:1



1.97:1 (con Max David)

pleanno e nel drive-in. Esso oscilla dall'1.66:1 della prima volta in cui lo vediamo nella sala di Hannaford a ulteriori variazioni nelle tre sale, che passano – direi senza logica – attraverso rapporti quasi sempre diversi, culminando in un 2.26:1 e stabilizzandosi nell'ultima inquadratura, l'unica diurna e senza più spettatori, in un 2.11:1.



1.66:1 (al party)



1.72:1 (al party)



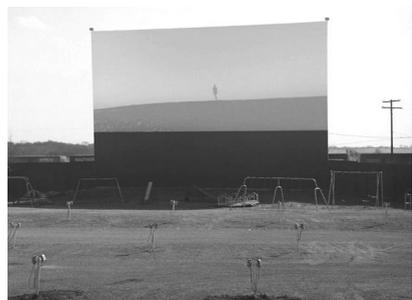
2.26:1 (nel drive-in)



2:1 (nel drive-in)



2.26:1 (nel drive-in)



2.11:1 (nel drive-in vuoto)

(Va detto comunque che le mie misurazioni sono state fatte in maniera inevitabilmente approssimativa, tanto più quando lo schermo è un po' trapezoidale). Ma c'è di più: il formato cambia anche quando si passa da quello del film proiettato a quello del film a schermo pieno.



1.66:1



1.85:1

Perché? Difficile rispondere. Uno "scherzo" di Welles nel momento in cui adotta per la prima volta lo scope? Un'ulteriore sfida al gusto corrente?

Resta il fatto che negli anni Settanta-Ottanta, quando *The Other Side of the Wind* è stato realizzato, negli Stati Uniti i film, pur girati ancora in 1.37:1 in previsione dei passaggi televisivi, venivano proiettati, già dal 1953, in 1.85:1. Come si era comportato Welles con i suoi film precedenti? A parte quelli pensati solo per la televisione, l'unico del periodo in 1.37:1 è *Rapporto confidenziale*, che però è un film europeo, di quando ancora si tollerava qui una proiezione "all'antica". D'altra parte il "film nel film" a schermo pieno è in panoramico, per cui è stato necessario aggiungere nel "film" vistose bande nere ai lati, che all'epoca gli spettatori americani avrebbero mal tollerato.

## «La gente ha paura di Orson»

di John Huston

Credo che fu nel 1969, durante la lavorazione di *Lettera al Cremino*, che Orson Welles mi chiese di interpretare il ruolo principale di un film che si apprestava a dirigere. Aveva l'idea in mente da qualche tempo: ora avrebbe scritto il copione.

«Penso che lo intitolerò *L'altra faccia del vento*. Che te ne pare come titolo?».

«Ottimo».

«Pensi che potrai cominciare tra sei mesi?».

Gli dissi che avremmo sicuramente trovato il modo, ma passarono sei mesi e non ci furono nuove. Credo fosse passato almeno un anno quando venni a sapere che Orson Welles stava girando un film dal titolo *L'altra faccia del vento*. Non me la presi, pensando che il film era andato in un'altra direzione e che Orson, per quel che mi riguardava, ci aveva ripensato. Le notizie lo davano in Svizzera, impegnato a girare con Lilli Palmer. Ma poco tempo dopo Orson mi telefonò.

«John, pensi di essere pronto a cominciare più o meno fra sei settimane?».

«Sicuro».

«Bene. Ti manderò immediatamente il copione».

«Ma, Orson, so che hai già cominciato a girare».

«Sì... sì... ho girato le scene in cui tu non ci sei, e l'altra metà delle scene dove ci sei».

«Cioè?...».

«Be'... per esempio, con Lilli Palmer... Ho girato la sua metà delle scene in cui lei sta parlando con te. In seguito farò la tua metà».

«Gesù, Orson, è la prima volta che sento una cosa di questo genere!».

«Oh, sì, funzionerà perfettamente. Ti farò avere immediatamente il copione».

Non seppi più niente del progetto per altri due anni.

Ero in California quando il regista Peter Bogdanovich, un grande sostenitore di Orson, mi telefonò. Disse che Orson aveva intenzione di girare le mie scene in Arizona e che, se ero disponibile, Orson avrebbe programmato le cose di conseguenza. Io feci: «Ecco, non ho ancora visto il copione».

«In effetti, non c'è nessun copione. C'è una specie di scaletta. Fa poi tanta differenza per te se vedi il copione o no?».

«Non proprio».

«John, molto si fa direttamente sul posto. Lo sai com'è Orson».

Io sono di quelli che credono che non bisogna darsi pena del copione se si ha fiducia nel regista. Confesso di risentirmi un po' quando chiedo a un attore di fare qualcosa e lui mi risponde: «Fammi vedere il copione». Lui ha perfettamente ragione, naturalmente; pure, io amo l'idea dell'attore che si mette totalmente nelle mani del regista.

Fu quello che feci: seguì le istruzioni e trovai un'intera troupe alloggiata in un motel fuori Scottsdale. Orson mi ricevette a braccia aperte e con grandi dimostrazioni di affetto. Io adoro Orson. Ho un'ammirazione enorme per lui come attore e come regista e il suo aspetto mi delizia. Questa volta aveva addosso un accappatoio rosso porpora lungo fino ai piedi, e non credo di averlo visto con qualcosa di diverso da quell'accappatoio per tutto il tempo in cui girammo. Era un colore regale, perfetto per Orson, e, pur senza corona, possedeva davvero la dignità di un re.

Orson fumava i suoi grossi sigari e il vino scorreva. Non voglio dire che ci fosse aria di dissipazione, tutto il contrario. Ma c'era un che di conviviale. C'erano due ancelle con Orson. Una recitava nel film e l'altra era una tuttofare. Queste due preparavano il pranzo come anche le cene di mezzanotte, quando continuavamo a girare fino a notte fonda in una grande casa che Orson aveva affittato nella vicina città di Carefree. C'erano diverse macchine da presa in giro. Orson aveva un primo, un secondo e un terzo cameraman, ma scoprii quasi subito che in realtà il primo cameraman era lui stesso. Ed era pure il tecnico delle luci. C'erano elettricisti in giro, ma le luci le piazzava Orson. C'era un addetto al suono a cui Orson mostrava come voleva che fosse fatto il mixaggio.

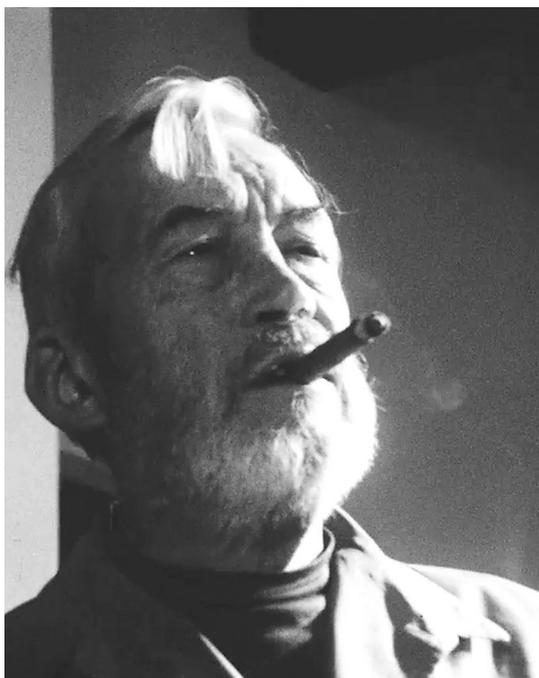
Orson s'era fatto venire un'idea ingegnosa. Quella di raccontare la storia attraverso macchine da presa tenute da persone che venivano filmate dalle macchine più grandi. Il protagonista era un regista (il mio ruolo nel film) allo stremo delle risorse. Orson negava che la storia fosse in alcun modo autobiografica, o che facesse riferimento a me. In realtà non c'era copione. Orson mi dava alcune pagine che contenevano diversi lunghi monologhi, ma intanto diceva che non gli importava che li imparassi. Quando era il momento, lui li avrebbe scritti su una lavagna dietro la macchina da presa e io avrei potuto leggerli. Ma per quanto io non sia granché bravo a mandare a memoria, pure penso che gli attori dovrebbero conoscere le proprie battute. Quando Orson mi vedeva sul set impegnato a studiare i brani mi diceva: «John, ti stai tormentando inutilmente. Limitati a leggere le battute, oppure scordatele e di' quello che ti pare. Quello che conta è l'idea». Le cose erano alquanto complicate dal fatto che al momento di filmare io dovevo dire le battute a un Orson controfigura invece che a Lilli Palmer, che stava addirittura in Svizzera.

Gran parte dell'azione si svolgeva durante un grande ricevimento in occasione del compleanno del regista. Erano presenti operatori dei cinegiornali, giornalisti e gente con cui era da tempo in rapporti. Scopo ultimo del ricevimento era di assicurare i finanziamenti per un film pronto per tre quarti; una situazione che mi faceva pensare a Orson stesso. Durante tutta la festa c'era sempre una macchina da presa puntata sul regista. Lo seguivano dappertutto, anche nel bagno. È attraverso queste varie cineprese – attraverso quello che esse registrano – che la storia viene narrata. I cambiamenti dall'una all'altra – colore, bianco e nero, posa e movimento – producono una vivace varietà di effetti.

Il vicino di casa di Orson si rivelò un ubriacone che non sapeva assolutamente

cosa accadesse da noi ma sospettava una qualche orgia. Compariva periodicamente e minacciava tutti, e una volta portò perfino la polizia. Gli agenti riconobbero Orson e me, e furono debitamente rispettosi, riconducendo il signore della porta accanto nei propri locali. Dopo questo fatto, lui si piazzava nel vialetto di casa sua, agitando il pugno e imprecando contro di noi. Ciò aggiunse una opportuna nota bizzarra.

Orson finì i sigari. Ero anch'io un fumatore di sigari e, sebbene i miei non fossero assolutamente grossi, corposi e profumati come gli Avana di Orson, lui si ridusse a fumarli. Mi passò per la mente l'idea che



forse Orson stava finendo anche i soldi. Questo fugace pensiero più tardi si rivelò motivato. I fondi per il film affluivano dalla Spagna e dall'Iran, e il galoppino spagnolo si era eclissato con una grossa somma. Indubbiamente scosso, ma non scoraggiato, Orson andava avanti.

Era un piacere lavorare con lui. A volte la scena che giravamo era troppo, troppo comica per Orson e lui la interrompeva con la sua risata. Probabilmente lo faceva di proposito: voleva semplicemente tagliare.

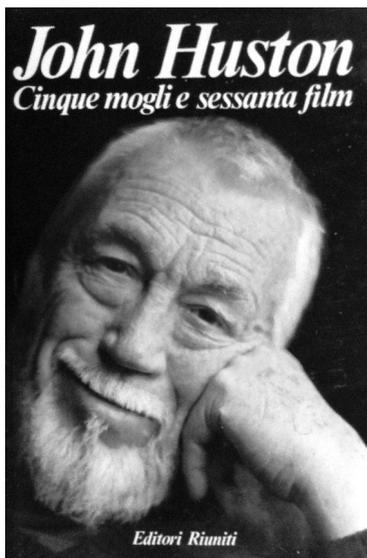
Bisognava girare un esterno in cui il regista guidava la macchina. Io non guidavo da molti anni. So guidare ma non mi piace, specialmente in città. Mi piace bere e penso che il guidare e il bere non vadano d'accordo, così mi son fatto una regola di non toccare mai il volante. Comunque, dal momento che mi veniva richiesto, mi sentii obbligato a farlo. Il regista doveva guidare piuttosto pericolosamente. E da questo punto di vista detti loro tutto quel che volevano. Inavvertitamente imboccai un'autostrada nel senso sbagliato, contromano. L'auto era piena – Orson, i tecnici, i cameramen e io – e le macchine da presa andarono tutto il tempo. Vidi che non c'era guard-rail fra le due carreggiate, così sterzai oltre l'aiola spartitraffico, traversai l'aria divisoria e mi infilai nel flusso di traffico dall'altro lato. Per un momento nell'auto ci fu un silenzio di morte e quindi un sospiro collettivo. «Bene così, John», disse Orson.

Terminammo le riprese a Carefree, tolte alcune inquadrature a effetto che Orson si proponeva di riprendere da qualche altra parte, inquadrature che non richiedevano attori. Partii, dopo aver passato un periodo molto piacevole, pieno di ammirazione per Orson e tutto il suo *modus operandi*. Qualche mese dopo il film

incompleto fu mostrato a un pubblico scelto. Orson non aveva ancora i fondi per finirlo. Io non potei vederlo ma quelli che lo videro mi dicono che è la fine del mondo. Sfortunatamente ci sono dei problemi. Il film appartiene a una mezza dozzina di finanziatori diversi, alcuni dei quali, Dio ci scampi, sono iraniani. Per terminarlo occorrono circa altre due settimane di lavorazione. È una delle situazioni più complicate in cui può incappare un film. All'inizio Bogdanovich mi assicurava che tutto si sarebbe risolto. Ora comincio ad avere i miei dubbi in merito, e penso anche Peter.

Orson ha una reputazione totalmente immeritata di persona dissipatrice e poco affidabile. Penso che risalga in gran parte al tempo in cui, circa trent'anni fa, andò a Rio de Janeiro per riprendere del materiale per un film in progettazione, fu preso dal dramma-spettacolo del carnevale e riportò cinquantamila e più metri di pellicola impressionata di cui nessuno seppe cosa fare. Quest'unico episodio fu assurdamente gonfiato. Io ho visto come lavora. È uno che fa film economizzando al massimo. Hollywood potrebbe ben permettersi di imitare alcuni dei suoi metodi.

Non molto tempo fa, dato che Orson in quel momento era assente, ho ritirato un Oscar per conto suo. Gli era stato conferito per il contributo da lui dato al cinema in tutti questi anni. Mi colpì che, sebbene gli venisse attribuito quel riconoscimento, nessuno degli studi gli offrì un film da dirigere. Forse questo è semplicemente dovuto alla paura. La gente ha paura di Orson; la gente che non ha la sua resistenza, la sua forza o il suo talento. Vicino a lui, le loro insufficienze risaltano con troppa evidenza. Hanno paura di essere sopraffatti da lui.



Si tratta del trentatreesimo capitolo dell'autobiografia di John Huston, *Cinque mogli e sessanta film* (t.o.: *An Open Book*, 1980), pubblicato in traduzione italiana di Paola Chiesa nel 1982 da Editori Riuniti (che ringraziamo sentitamente per la concessione a riproporre le pp. 415-419). Il titolo è redazionale.

## Cinematografo

Novella di Riccardo Melani

*Ecco una novella di argomento cinematografico scovata in una delle tante rivistine che, per anni, hanno riempito prima le edicole e poi la fantasia di tante fanciulle affascinate dalle acconciature e dalle mises delle dive che troneggiavano in prima pagina. Su «Excelsior» (a. v, n. 43, 28 ottobre 1930, p. 10), tra romanzi a puntate, gossip, freddure e pubblicità di pomate per rassodare il seno, abbiamo scovato Cinematografo, storiella senza pretese, ben scritta, di un certo Riccardo Melani. Non sappiamo nulla di lui, se non che potrebbe essere è lo stesso documentarista fiorentino cui si devono due titoli del dopoguerra: Leggenda Sinfonica (1947), co-diretto da Mario Bava, e Il ponte a Santa Trinita dov'era e com'era (1958), co-diretto da Bernardo Seeber.*

*Nel testo, il cinematografo, «dove gli attori non parlano», era ancora considerato muto, nonostante nel 1930 il sonoro stesse affermandosi anche in Italia; inoltre si insiste con sarcasmo sull'eccessiva presenza di «pellicole americane», drammi senza costruito, zeppi di inseguimenti e lieti fini. Si accenna senza dover dare spiegazioni anche a un «io» subcosciente» (di per sé una contraddizione), come se i termini legati alla psicanalisi e alla vita interiore fossero già di pubblico dominio.*

*La cosa più curiosa nell'aneddoto narrato è una certa somiglianza con una canzone di Catherine Spaak, Mi sono innamorata di mio marito (1976), scritta da Daniele Pace, Dino Rossi e Marcos Lago, recentemente rilanciata in versione omo (...innamorato di tuo...) da Cristiano Malgioglio. Ma adesso basta con le frivolezze e leggiamo la novella che, nel contrasto tra ruoli pubblici e sentimenti privati, non manca di reminiscenze pirandelliane.*

Il cinematografo? Non me ne parlare: è il mio nemico. – Motivi personali, caro mio, e di una tale gravità che... ti voglio raccontare: mi dirai poi se ho ragione o non di odiare il cinematografo.

Come nelle novelle: era una bellissima serata di primavera. No, non scherzo: stai attento che comincia il racconto!

Camminavo così, senza pensare o forse pensavo con tanta rapidità a troppe cose da darmi l'impressione di non pensare. – Sicuro: il principio del disco di Newton applicato ai pensieri! Carina, vero? È mia: tirati su il bavero, se comincio con le freddure ti stendo refrigerato.

Camminavo, ecc. Senza sapere come, mi trovai davanti ad un cinematografo. Misi la mano in tasca, tirai fuori alcune monete ed entrai. Perché? Lo sai tu? Io no. Nella vita si compiono talvolta certi determinati gesti nella più completa inco-

scienza, gesti che sembrano però guidati da un filo conduttore mosso dalla volontà superiore. È il Destino. Così si diventa eroi o farabutti.

Il mio destino mi portò quella sera in un cinematografo.

Un destino, come vedi, abbastanza modesto e borghese. Ora viene il bello.

Nella sala c'era poca gente.

Si rappresentava, ricordo, un dramma passionale, naturalmente americano.

Do un'occhiata in giro e mi pare, nella penombra, scorgere – verso il fondo – una figura di donna.

Tu mi conosci, non sono lo studentello che cerca l'avventura in un cinematografo, tuttavia – pensai – è preferibile sentirsi vicina una graziosa donnina che un lardoso pizzicagnolo. E così, senza parere, mi avvicinai e mi sedetti accanto alla sconosciuta. La guardai, ma non vidi nulla: prima di tutto perché in quel momento un inseguimento notturno aveva messo la sala al buio quasi completo, e poi perché aveva un cappello che le copriva buona parte del volto.

Tuttavia il suo profumo diceva al mio olfatto che doveva essere graziosa. Che profumo era. Non lo so. – Vedi, in fatto di profumi sono ignorante: mi piacciono tutti, ma non so distinguere la “Première nuit” dal “Dimmi di sì” o dal “Give Me a Kiss”. Per me sono tutti uguali.

Nell'accomodarmi meglio sulla poltrona sfioro casualmente – sissignore, casualmente – il suo col mio ginocchio.

«Scusi», faccio. Non mi risponde, ma non ritira il ginocchio. E allora sentii piano piano entrarmi nel sangue una specie di piccolo brivido, un brivido sottile come un filo di seta e frizzante come un sorso di champagne.

L'inseguimento notturno era terminato. Si vedevano ora tre o quattro disgraziati legati a diversi alberi e – intorno – gironzolare alcune belve. L'orchestra suonava una specie di marcia funebre.

L'aria calda dell'ambiente aveva un po' appannato le mie lenti, cosicché dal taschino della giacca prendo il fazzoletto con l'intenzione di ripulirle. Ti giuro che non lo feci apposta: Dio m'è testimone se volevo far cadere la penna stilografica. Fu proprio nel tirar fuori il fazzoletto che il “clip” saltò su e la penna andò a rotolare fra i piedi della mia vicina.

Tu sai se tengo a quella penna: è d'oro ed è un regalo di mia moglie.

Pensai: se non la cerco subito va a finire che io o lei si pesta.

«Scusi, signorina», le dissi a bassa voce...

A proposito, hai mai notato che al cinematografo, dove gli attori non parlano, gli spettatori non aprono bocca o sussurrano appena, mentre al teatro chiacchierano che è un piacere?

«Scusi» le dissi «permette che raccatti la mia penna stilografica?».

«Prego».

Mi chinai verso di lei e, con la mano, cominciai a cercare. Incontro la punta rasata di una scarpetta, poi una caviglia... una caviglia... caro mio che... E infine, trovo anche la penna. Ma siccome la ricerca era piacevole, né la mia vicina dava segni di opposizione, continuai ad annaspere ricercando la penna non soltanto per terra...

Il brivido? Altro che filo di seta! Era diventato addirittura una gomena in un mare di champagne.

Ad un certo punto mi fu fatto comprendere che era inutile spingere le ricerche, tanto più che si doveva essere verso la fine del dramma.

Infatti un uomo tutto insanguinato badava ad accoppiare una dozzina de' suoi simili, mentre da una finestra una donna scarmigliata invocava aiuto. Proprio mentre pensavo che "lui" sarebbe andato a liberare "lei" e che poi si sarebbero sposati (non finiscono tutte così le pellicole americane?) quell'altra "lei", la mia vicina, si alza e fa per andarsene. Faccio appena a tempo a mormorarle: «Domani sera, qui» che già si è allontanata.

La seguo? Non la seguo? Il mio "io" subcosciente che mi dà sempre dei suggerimenti preziosi e infallibili, mi dice di seguirla, ed io, che agisco sempre in senso contrario, rimango a godermi l'imbecillità di un allocco, che dopo essere scampato ad una infinità di pericoli, va – felice e trionfante – incontro a quello maggiore: il matrimonio. – L'uomo, caro mio, è così: si proclama il padrone del mondo e poi va in brodo di giuggiole davanti a due accenti circonflessi di carminio e ad un paio di parentesi sopra gli occhi.

Ti piace? È quasi mia anche questa.

Ed anch'io, naturalmente, come tutti i nemici del matrimonio, non solo ho preso moglie, ma continuo ad andare in sollucchero pensando ad una risata di mughetti fra due petali di rose purpuree.

Non ti sembro immaginifico stasera?

Hai ragione, continuo.

Quella sera, tornando a casa, sentii il dovere di portare a mia moglie un sacchetto di cioccolatini.

Vedi – in fondo – anzi non molti on fondo – sono un marito modello.

Tutte le volte che mi rendo colpevole di qualche scappatella bisogna usi delle gentilezze a mia moglie. Quante tragedie sarebbero evitate, se tutti i mariti facessero come me!

Il valore del regalo, o dell'attenzione sotto altra forma, varia secondo la gravità del reato. Così ho stabilito una specie di prontuario contenente le mie... leggi di compenso! Ne vuoi un saggio? Semplice inizio di "flirt": cioccolatini. Primo abbozzamento: fiori. Primo bacio: un ninnolo. E così di seguito.

Come hai detto? Ah! per quello c'è un compenso speciale: un paio di scarpette, un cappello, un mantello, ecc., secondo l'importanza del soggetto.

Il mio sistema ha poi altri vantaggi: quello di vedere a casa mia, intorno a me, tanti oggetti che mi ricordano altrettante avventure, quello di non umiliare mai la moglie a chiedere al marito un vestito o un cappello e quello di sentirmi a posto con la coscienza perché mia moglie è felice.

Sì, non ti nego, il sistema è costoso, ma – infine – è tutta roba che mi resta in famiglia.

Mi raccomando: divulga l'idea, ma non mi tradire.

Hai ragione, scusa: la tirata è stata lunga: riprendo il filo. Dove ero rimasto? Ah, sì, ai cioccolatini.

Il giorno dopo, sempre previdente – dico a mia moglie: «Senti, cara, stasera con molta probabilità non tornerò a casa. Il Consiglio di Amministrazione si riunisce d'urgenza per esaminare la situazione di certe...».

Non mi lasciò neppure finire: «Ma queste riunioni notturne si ripetono con frequenza impressionante. Dico questo per te, per la tua salute. Il giorno dopo le adunanze non ti si riconosce più... La Banca, gli interessi, gli impegni, capisco, ma dovresti pensare un po' anche alla tua salute».

«Hai ragione, ma come devo fare?... Un consigliere delegato come sono io... del resto vedrò... insomma, credi...».

Le solite chiacchiere, le solite scuse e poi me la batto.

La sera, quasi alla stessa ora di quella precedente, mi infilo nel solito cinematografo.

“Lei” c'era già. La intravedo al solito posto; mi avvicino, le sorrido – quantunque fossi sicuro che data l'oscurità non potesse vedere il mio sorriso – (del resto non si sorride e si gesticola anche davanti al telefono?) e mi seggo.

Le cerco una mano e gliela stringo.

Il “flirt” cinematografico non poteva andare più in là.

Dico: «Vogliamo uscire?».

«Sì, esco io e l'aspetto in carrozza qui di fronte. Fra dieci minuti mi segua». E se ne va lasciandomi sorpreso da una soluzione così rapida e precisa. Tuttavia rispetto la consegna: aspetto i dieci minuti – che poi saranno stati forse cinque – e m'avvio verso il punto indicato. Pensavo: «Deve essere un tipo romantico a cui piace il mistero. Affidarsi all'ignoto, all'amore che non si conosce, al nulla formidabile, all'infinito, a quell'uno che dà valore a tutti gli zeri della vita... Ecco la vera anima della donna!».

La cosa, dunque, era naturale.

Guardai in alto: il cielo – inquadrato dalle alte case della piazza – era tutto una risata di stelle.

Guardai nell'ombra e scorsi la carrozza. Mi avvicinai, una mano inguantata mi fa, di dentro, cenno di salire, monto su e il veicolo si muove. Nel buio le mie mani cercano quelle di “lei”... le sfilo i guanti... le ricopro di baci... sento l'anello nuziale! Ad un certo punto, mentre facevo o dicevo non so che cosa, ella diede un piccolo grido e poi una risata appena soffocata. Quella risata mi fece l'effetto di quando si incontra un individuo che ci è noto, ma che non si ricorda dove e come si è conosciuto.

«Dove andiamo?» mormoro.

«Ssst...» e poi un braccio morbidissimo mi cinge il collo e poco dopo mi sento bendare.

«O questa?»...

Una voce lieve come un respiro mi sussurra vicino alla nuca:

«Non sai chi sono... Non devi sapere dove ti porto... Domani, ricordando la mia bocca tu penserai ad un sogno...».

Mi lascio bendare, poi...

La carrozza si ferma, ella discende, mi prende per mano, mi conduce, mi fa sali-

re due o tre scale, forse quattro, forse una sola... ero davvero in pieno sogno. Entriamo in un appartamento, sento che attraversiamo diverse stanze, poi la voce sottile e fruscianti m'invita a sedere.

«Lasciami». Lascio la sua mano.

Odo la carezza serica delle sue vesti che cadono, un profumo che mi fa lo stesso effetto della risata che si diffonde nella stanza. Rimango un po' imbambolato, poi – mentre sento vent'anni in ogni goccia di sangue... No, non più bendo...

A questo punto apri una parentesi di un'ora o due – pensa a tutto quello che vuoi – e poi richiudi la parentesi.

Naturale, sempre al buio.

Bene, non appena... chiusa la parentesi la stessa risata e poi una voce... una voce... altro che respiro, altro che fruscio... una voce che, se non mi ha imbiancato i capelli issofatto, è stato un miracolo, mi sibila negli orecchi:

«È già terminato, caro, il Consiglio di Amministrazione?...».

Bravo: sei intelligente: ero stato l'amante di mia moglie...

Enorme... paradossale, ma è così!

Capisci, la furbacchiona mi aveva riconosciuto fino dalla prima sera e aveva giocato la commedia... sino in fondo!

Anch'io, naturalmente, dissi presso a poco lo stesso. Mi credette sulla parola e fu bene, fu la sua fortuna; da quel giorno non ho più tradito mia moglie, perché ho trovato in lei l'amante più deliziosa!

Con tutto questo, non posso più vedere il cinematografo.

Chiudere, li farei tutti chiudere.

Pensa che, mentre io ho cercato di far le cose sempre per benino, per evitare pasticci e complicazioni, poteva far succedere una tragedia... Meno male mia moglie l'ha bevuta! Altrimenti...

E per quell'avventura ha avuto l'automobile.

\* \* \*

«Amica mia, è inutile ti dica che, mentre mio marito mi ha ravvisata fino dal primo momento, da parte mia il riconoscimento è avvenuto soltanto quando eravamo in carrozza. Naturalmente è persuaso che anch'io l'abbia riconosciuto fino dall'inizio e che entrambi giocassimo la commedia.

Del resto è stata un'avventura piacevolissima che mi ha fatto scoprire in mio marito doti addirittura insospettabili.

Ne convieni che Edison è un grand'uomo?».

## Carrellata

di Mario Buzzichini

*Altra novella di ambientazione cinematografica (pubblicata su «Novella», a. XXIII, n. 38, 23 settembre 1942, p. 3), dotata di particolare spirito filmico nella parte finale. L'autore fa ricorso alla terminologia specifica («carrellata», «lui in piena luce, lei tutta in ombra», «rimise a fuoco», «Era un film») e mostra una certa insofferenza (siamo nel 1942, in Austria, tra Vienna, Salisburgo e Sankt Pölten) per i film-rivista nazisti con coreografie allegoriche (Il battello Svir, Rossetto per 12 labbra non differiscono, nei titoli e nella sostanza, dai veri film canterini teutonici) che dovevano distrarre la popolazione germanica e italica dal baratro verso cui andavano a passo di marcia e di danza. Meglio uno schermo bianco su cui proiettare il proprio film mentale, la carrellata-flash back che attinge alla vita vera e fa accettare la vecchiaia. Dire che si prefigura il Neorealismo sarebbe esagerare, ma almeno si respira un'aria alla Camerini (ci sono anche i Grandi Magazzini) che già da anni spirava in quella direzione («Aveva ripreso pieno contatto con la realtà, fuori delle fiabe senza tempo che i registi di scarsa fantasia usano di solito per i balletti»). Da notare poi il culto del regista-divo, «con quell'unica ciocca di capelli bianchi traverso la chioma ancora giovanile, che pareva una civetteria commissionata alla Natura dal direttore di produzione».*

*Mario Buzzichini, è stato direttore del «Guerin Meschino» e di «L'illustrazione del medico», autore di romanzi per ragazzi (si veda la serie dedicata a Tompousse) e di libri umoristici, oltre che curatore di antologie di Dickens e J.K. Jerome. Di lui su «Comoedia» (n. 5, maggio-giugno 1932, pp. 13-14) era uscito Spettatore al cinema. L'intelligenza al guardaroba e su «Scena Illustrata» (a. 58, n. 6, giugno 1943, p. 11) uscirà un breve racconto di guerra, Allarme, dallo stile smaccatamente zavattiniano.*

Vi assicuro che è proprio il tipo che ci vuole, – insisté Francesco Doebbling. Il giovinotto dava adesso una mano qua e là, ma sperava di essere scelto come aiuto regista per il prossimo film e perciò si faceva in quattro per rendersi utile a Stuben. – Figuratevi una donnetta di mezz'età... cinquanta, cinquantacinque anni... grassa, con le dita a salsicciotti; simpatica, abbastanza ben vestita, ma goffa, mi capite, comica. E poi dovrete vedere la faccia: un po' dipinta, ma poco, e approssimativamente; pare scolorita; pare un vecchio confetto, un confetto succiato; e poi due bandine di capelli grigi spartiti sulla fronte, due occhi di cherubino di provincia impaurito della città. Insomma, per la parte della maestra Galp non potreste trovare di meglio.

Era una particina senza importanza; pochi metri di pellicola, due parole da dire; ma non si era riusciti a trovare il "tipo", e Stuben, che teneva molto alla caratterizzazione dei personaggi, la andava cercando perché la breve scena avrebbe dovuto essere girata là a Vienna, donde egli sarebbe ripartito per Salisburgo appena finita la mostra dei nuovi film della stagione. (Egli ne presentava due, //

*battello Svir e Rossetto per 12 labbra*, e avrebbe forse battuto se stesso e il suo trionfo dell'anno precedente). Tutte le scene di teatro sarebbero state girate a Salisburgo. Con lui sarebbero ripartiti gli attori, le attrici e le ballerine che adesso gli facevano corona, lì a mensa, nello scintillante salone del ristorante. Alla sua sinistra era Maria Markt, "l'indiavolata", la quale aveva mangiato troppo e ora assicurava di sentirsi uno dei gamberetti dell'antipasto correrle per vendetta su su per l'addome, lungo la serpentina ricamata del suo diabolico abito da sera; alla sua destra, invece, Luisa Steiner, le splendide braccia appoggiate al desco e la testa leggermente reclinata, sì che una lucente ciocca di capelli bruni le copriva un occhio e metà della fronte, sembrava assorta nel fumo di una sigaretta. (Si mostrava spesso assorta; pensava, o, dicevano i maligni, fingeva di pensare; pare che avesse deciso così quando aveva stabilito di lasciare le clacchette per le danze classiche). Fra le due giovani donne, Erik Stuben, sorridente, elegante, con quell'unica ciocca di capelli bianchi traverso la chioma ancora giovanile, che pareva una civetteria commissionata alla Natura dal direttore di produzione, era proprio al suo posto. Era il regista più brillante del momento, il più elegante ed esperto nel dirigere le festose coreografie dei film-rivista.

– Bene, – disse al giovane Doebling, soprattutto per levarselo affabilmente dai piedi. – Se è come dite, invitate la signora a farsi vedere. Grazie. – E si distrasse con altri.

D'altronde al giovinotto non occorre che quell'autorizzazione per tentare l'abordaggio della sconosciuta signora vista per caso nell'albergo dov'egli aveva scelto alloggio: un alberghetto di terz'ordine della vecchia Vienna, dietro la posta. Ma il giorno dopo si ripresentò piuttosto mortificato a Stuben, mentre questi si accingeva a dirigere la scena della passeggiata nel Volksgarten.

– Confetto-Succiato è intrattabile; – dichiarò. – Mi ha fatto dire dal portiere dell'albergo che non intende ricevere nessuno. Io ho tentato di farle dire dalla cameriera di che cosa si tratta; per invogliarla, voi mi capite, signor Stuben... Ma la cameriera mi ha riferito che ha dato in escandescenze. Però temo che la ragazza non abbia saputo spiegarsi; e sono certo, signor Stuben, che se voi voleste personalmente invitarla...

– Va bene, ci penserò, – tagliò corto Stuben. Megafono ai piedi, stava dritto su una panchina, in magliotto, con un berrettino a spicchi colorati e una lunga visiera azzurra contro il sole; vicino era il palco costruito per la macchina da presa e, a cinquanta passi, le venti "Geraldine", le più belle ragazze di Vienna, ancor più attraenti così, in quegli abitoni da collegiali posticce, aspettavano il suo segnale. Non conveniva disturbarlo durante il lavoro.

– E così, sono riuscito a sapere che si chiama Kuschner, – disse il giovanotto accennando a ritirarsi. – Se volete, potrete farle scrivere.

– Ci penserò, benissimo, grazie, – rispose Stuben con un sorriso di congedo.

Poi prese il megafono: – Più a destra il gruppo della Lilly...

"Kuschner". Quel nome gli era noto; ma egli avrebbe dovuto fermare il pensiero per ricordare tutti i Kuschner conosciuti in vita sua, e adesso aveva altro da fare.

E così non ci pensò più, né allora, né più tardi; e chi sa se ci avrebbe pensato mai più se quella sera stessa Francesco Doebing, proprio dopo la “prima” di *Rossetto per 12 labbra*, non lo avesse di nuovo abbordato.

Il regista era ancora tutto caldo del successo; aveva la destra intormentita dalle strette di mano, e per sfuggire alla presidentessa del Circolo Femminile che avrebbe voluto trascinarlo a quell’ora nel suo locale, si era intanato nei camerini del cinema-teatro. Francesco Doebing lo pescò là, solo soletto, straccamente seduto su uno sgabello, con una sigaretta fra le labbra.

– Signor Stuben! – esclamò trafelato il giovanotto sporgendo nel camerino la sua cordiale faccia di scocciato tenace. – Signor Stuben, Confetto-Succiato... voglio dire la signora Kurschner... è qui! Era giù in platea, nei popolari. L’ho vista per caso. Non è ancora sfollato, deve stare uscendo... Venite a vederla!

Il primo istinto di Stuben fu di mandarlo al diavolo; ma poi pensò che in ogni modo avrebbe dovuto uscire di là, e allora la sua naturale cortesia lo spinse a seguire il giovanotto. Percorsero il corridoio dei camerini, scesero la scaletta dell’orchestra, attraversarono la platea nella penombra. La folla – era stato un pieno – si sospingeva ancora presso le uscite. Francesco circolò agilmente fra le file di poltrone, girò una colonna, allungò il collo ricercando nella massa di gente che procedeva a piccoli passi, e infine fece un cenno chiamando a sé il regista.

– Ecco, – disse. – Quella là.

In principio, quella sagoma di donnetta grassa, quell’abito scuro a fiorami, quel cappellino provinciale posato sulla chioma grigia, non dissero nulla a Stuben, ma poi la signora volse la testa e allora il regista la vide bene in faccia. Si fermò tralasciando. Aggrottò le ciglia.

– Ma... – mormorò.

– Che c’è? Non vi pare che...? – interrogò Francesco.

– Kurschner... Cristina Kurschner...

– Ecco, questo è il nome. Cristina. Forse la conoscete? – domandò Francesco sorpreso.

– Sì, – rispose brevemente Stuben; – la conosco. – Rimase un attimo in silenzio, con lo sguardo fisso nel vuoto. – Le parlerò io, – disse poi. – Lasciate fare a me, Doebing. Andatevene pure, grazie della vostra premura.

Seguì con lo sguardo il giovanotto che, un po’ deluso, si allontanava fra le poltrone vuote: e quando lo vide dileguarsi dall’uscita di servizio, Stuben si avvicinò a sua moglie.

\* \* \*

Kurschner era il suo nome da ragazza, e aveva dato quello in albergo. Stuben non avrebbe mai immaginato una cosa simile. Pensava sua moglie là dove l’aveva lasciata, dove stava sempre, nella loro bella villa di S. Poelten (lui andava a trovarla fra un film e l’altro, tre, quattro volte all’anno) e non riusciva a rendersi conto di quello strano viaggio. Nel suo spirito erano al tempo stesso sorpresa,

preoccupazione e irritazione, e tutto ciò doveva trasparire dal suo sguardo perché ora, di fronte a lui, Cristina lo guardava con un sorriso in cui tremava una timida ansietà. – Non arrabbiarti Erik, ti prego... –. Con i suoi occhi di “cherubino di provincia” fissi in quelli del marito, aggrappata al braccio di lui, aveva l’atteggiamento di una bambina impaurita; una vecchia bambina grassa – una cosa piuttosto ridicola. Fosse passato qualcuno di là e avesse visto Erik Stuben...

– Usciamo di mezzo alla gente, – mormorò lui bruscamente.

– Come vuoi... Ma non arrabbiarti. Ti spiegherò, Erik.

Ridiscesero nella platea deserta. Quando lui si fermò, anche Cristina, che lo seguiva, si fermò.

– È stata una sciocchezza, lo so, – disse sottovoce tutto d’un fiato, con appassionato affanno, – una scappata come poteva farla una ragazzina... ma non c’è niente di male ti assicuro. Volevo vedere i tuoi film, Erik; vederli alla “prima”, quando si applaude e si decide il successo, e c’è tanta bella gente, e gli attori, e la critica. Non avevo mai visto. Ho voluto provare quest’emozione. E l’ho provata, sai! Altro che, se l’ho provata! Non so dirti com’ero conciata mezz’ora fa! – Ebbe un piccolo singulto nervoso di riso e una lagrima allagò la sua pupilla; e allora Erik guardandola, notò che altre lagrime di gioia avevano dovuto scorrere su quelle guance mal dipinte che ne apparivano qua e là scolorite e rigate. – Come mi batteva il cuore, Erik! – Gli afferrò una mano con un gesto istintivo, se la portò sul petto e il regista trasalì a quel molle contatto. – Quanti applausi! Valeva la pena di venire a Vienna! Oh, Erik, dimmi che mi perdoni: sono stata tanto, tanto felice!

Pianse. Piccoli singhiozzi di felicità la fecero sussultare. Trasse un fazzolettino, prese ad asciugarsi gli occhi e la sua dolce faccia di vecchio confetto diventava vieppiù scolorita, sbiadita, “succciata”, come aveva detto Francesco.

Erik non trovava parole. Voleva bene a sua moglie, ma un bene calmo da cosa sistemata, da episodio concluso; e comunque quell’incontro, quella scena inattesa nella sala vuota e spenta di un cinema, nei posti popolari, dov’erano in terra piccole carte di caramelle che gli inservienti si accingevano a spazzare, era una cosa poco brillante, fuori del suo gusto, fuori del suo stile, e lo mortificava e lo irritava.

– Non ho nulla da perdonarti, – disse, – soltanto non avrei voluto che tu facessi così. È stata una cosa assurda... puerile.

– Desideravo tanto sentirmi un’ora vicino a te, – disse Cristina.

– Va bene, – fece lui disorientato. – E perché non me lo hai detto? Ti avrei aspettato a Vienna. Saremmo stati insieme... – Ma mentre pronunciava queste parole, egli stesso sentiva la difficoltà, l’imbarazzo di trovarsi, lui, Erik Stuben, con quella piccola massaia, di presentarla agli attori e alle attrici, di trovarle un posto nel suo mondo brillante e vivace; perciò quando Cristina cominciò a scuotere la testa, lui capì subito che cosa intendeva. – Perché no? – insistette tuttavia. – Questo viaggio clandestino è una sciocchezza... Potrebbe coprirmi di ridicolo. Avresti dovuto pensarci. Sarebbe stato meglio venire con me.

– No, no, no, – Cristina continuò a scuotere la testa; infine, poiché la voce del marito era dura, tutt'a un tratto ricominciò a piangere, e questa volta non era pianto di felicità, ma d'amarezza, di sgomento, un pianto desolato e traboccante di bambina. – No, – diceva intanto a voce bassa, fra i singhiozzi che si sforzava di soffocare in gola, perché si rendeva conto che non stava bene e che Erik avrebbe avuto ragione d'irritarsi vieppiù. – No, Erik, no, io non posso venir più con te... Lo capisci che non posso?

L'onda della commozione era sì irruente che minacciava di travolgere anche Erik. Era un fiotto di ardente e desolato amore covato evidentemente in ore e ore di pensieri silenziosi e solitari, lassù nella villa vuota di S. Poelten, durante le lunghe attese di lui, il suo caro compagno che viveva lontano e distratto, fra le luci, le musiche e le gonnelle di lustrini.

– Ma perché non puoi? – egli tentò di reagire.

– Non posso... non posso...

– Andiamo, sii brava, Cristina, via, calmati. Che cosa succede?

Prese fra le sue mani una mano della moglie. Scottava.

– No, no... tu lo sai bene... non posso più seguirti... Può nuocere al tuo lavoro... Tu vivi in un altro mondo... Guardami... Non mi vedi?... – E si toccava con gesti lievi e sprezzanti la faccia, la chioma grigia. – Io non posso venire con te... così come sono... La tua Cristina è una povera donnetta, Erik. Sono vecchia, Erik. Vecchia.

Su questa parola, come se essa avesse ormai espresso tutto, il pianto immediatamente si placò. Cristina si asciugò gli occhi. Adesso era Erik che si sentiva il cuore stretto.

– Siedi, – le chiese. – Calmati.

Sedettero su due poltroncine. Intorno a loro la sala vuota, in penombra, era silenziosa. Dall'atrio giungeva il ronzio d'un aspirapolvere.

Rimasero qualche istante silenziosi. Le loro mani si toccarono sul breve bracciolo delle poltroncine "popolari". Di fronte a loro era lo schermo, il magico quadrato bianco sul quale qualche quarto d'ora prima, fra danze e canzoni, erano passate immagini di giovani donne ridenti, in festose allegorie di fiori, di uccelli, di nuvole; ma adesso Erik non pensava a loro, era un altro film che si svolgeva dinanzi ai suoi occhi. Egli aveva l'età della moglie, anzi due anni di più; ma il tempo ha così diversi e capricciosi metri! Si erano conosciuti a vent'anni, commessi di un gran magazzino popolare; avevano recitato nella medesima filodrammatica; si erano sposati; poi lui, che aveva una bella voce, aveva trovato scrittura come attore e, a passo a passo, era andato avanti mentre Cristina a passo a passo era tornata indietro, e si era sempre tenuta là, lontana, per non ingombrare il cammino di Erik. Ed ecco che ora, proprio mentre sembravano lontanissimi, lui in piena luce, lei tutta in ombra – una lontananza enorme, la lontananza dei lumicini delle fiabe – improvvisamente si ritrovavano. Era una cosa sorprendente e commovente; ma non triste infine; perché anche attorno a loro erano fiori uccelli e nubi, la coreografia ricca e varia dei loro ricordi di trent'anni. Indietro

indietro indietro, come in una rapida carrellata di chilometri, la memoria di Erik rifece tutta la strada, rimise a fuoco ore e paesi – ecco un caro momento – una parola – un colore – ecco la dolce faccia di confetto il giorno in cui dietro una pila di scatole da scarpe, nel retrobottega dei Grandi Magazzini, aveva avuto da lui il primo bacio. Era un film, il finale della carrellata. Un bel bacio è sempre un buon finale di film. Infatti subito dopo, improvvisamente, come quando si accende la luce e le cose intorno riprendono la loro forma e consistenza reale, per la prima volta Erik Stuben si sentì vecchio. Malgrado i suoi soliti reumatismi segreti, non ci aveva mai pensato. Era un'idea nuova. Ma non c'era niente di triste. (Anzi fu quel pensiero che gli dette lo spunto per la famosa *Danza dei vecchietti*. La realizzò nel film successivo).

– Cristina, – domandò infine alla moglie, – è passata?

– Lo domando a te, – disse timidamente la moglie.

– A me sì, – dichiarò Stuben. – Sono molto contento che tu sia venuta.

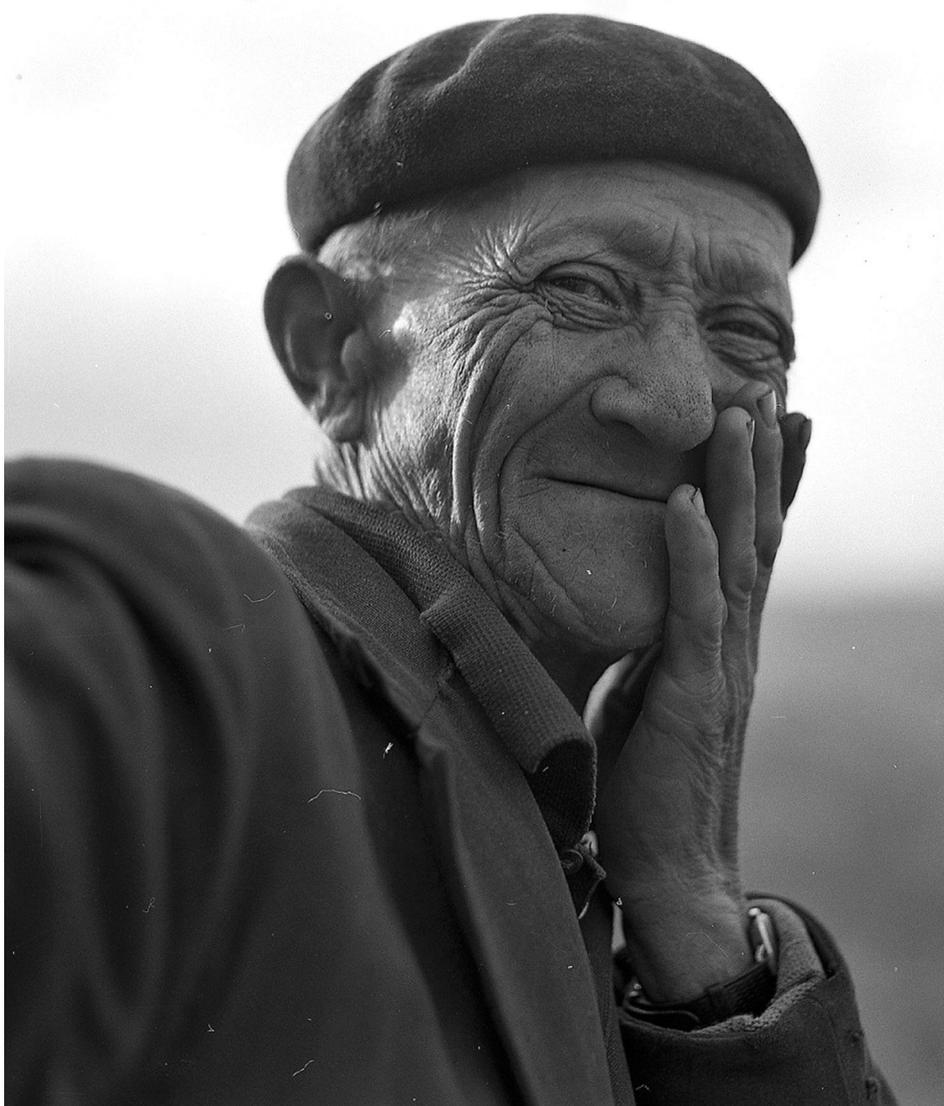
– Via, via, lo dici per scherzo... per non mortificarmi, – disse Cristina; e lui all'improvviso riconobbe quella voce, l'aveva udita un giorno lontano, sì, un giorno d'estate, durante una gita in barca e c'erano molti pesci d'argento nel fiume.

– Lo dico sul serio, – insisté.

– Non posso crederci... – (Un pomeriggio di novembre... andavano a braccetto sul lastrico umido...).

– È così, Cristina. – Aveva ripreso pieno contatto con la realtà, fuori delle fiabe senza tempo che i registi di scarsa fantasia usano di solito per i balletti. – Anzi, vorrei chiederti una cosa... – Pensò un momento: – Io non ricordo bene: ho cinquantun anni o cinquantadue?

– Cinquantadue, – disse Cristina.



## Notarangelo. Ladro di anime

di Giovanni Ricci

Vegnerà el vero Cristo, operajo,  
a insegnarte a ver veri sogni  
Pier Paolo Pasolini<sup>1</sup>

Il nome di Domenico (Mimì) Notarangelo (1930-2016) è noto soprattutto per gli scatti che realizzò sul set del *Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini, a Matera nel 1964, nel quale interpretò il ruolo del centurione. Durante le pause di lavorazione teneva la macchina fotografica pronta all'uso, nascosta sotto il vestito di scena. Alcuni di quegli scatti rimasero celeberrimi; lo stesso titolo del film di David Grieco nasce da un'osservazione, posta all'inizio, di Salvatore Pepe (ovvero colui che ha ricomposto con la tecnica del mosaico digitale, e quindi tradotte nel futuro, alcune foto di Notarangelo): «Mimì quando fotografava Pasolini, fotografava l'anima di Pasolini, fotografava quello che stava pensando Pasolini». In realtà Notarangelo è stato molto di più, come ci viene svelato da Grieco; è stato innanzitutto, come lo definisce il pittore Nicola Filazzola, un "testimone del tempo". Il film di Grieco non si limita all'omaggio postumo (Notarangelo non è riuscito a vederlo ultimato, nonostante lo desiderasse intensamente) ma fa propria la passione civile del suo protagonista,

militante comunista, che cercò di documentare – con la sua ricerca e la sua arte, sorrette da quella che è da tutti indicata come la sua principale caratteristica, la curiosità – la lotta del popolo contro i soprusi e la fame, i cambiamenti politici, i contrasti e le contraddizioni della sua epoca. Un impegno che si può riassumere nell'imperativo etico di non dimenticare il passato (l'archivio Notarangelo, ricco di circa centomila scatti, è dal 2011 considerato Bene storico di interesse nazionale<sup>2</sup>) per capire il presente e affrontare il futuro. Questo legame è reso concreto dalla stessa storia produttiva del film, al quale hanno partecipato i figli di Grieco e Notarangelo, e nel quale riveste un ruolo significativo Rocco, il nipote di Mimì, che, in un'aula scolastica, legge la biografia del nonno.

Ancora Salvatore Pepe sostiene nel film che il materiale raccolto da Notarangelo, se "sapientemente montato", potrebbe dare vita a un film: «Quelle fotografie sono un film, sono un film, che se sapientemente montate possono dare l'idea di quali erano le

visioni degli uomini di quel periodo, delle visioni di quello che è stato fatto, di quello che non è stato fatto e di quello che si potrebbe fare». Ed è ciò che realizza Grieco, utilizzando, oltre all'archivio Notarangelo (compresi foto e filmini in super8 e 16mm, alcuni dei quali inediti, accompagnati dalla sua voce narrante), interviste realizzate per l'occasione e d'archivio e filmati dell'Istituto Luce, a volte in funzione antifrastica – nel senso che, rivisti con la consapevolezza odierna, aumentano il rimpianto e la rabbia per le promesse disattese (ad esempio il polo industriale, oggi abbandonato, e a rischio ambientale per la presenza di amianto, di Ferrandina, nella valle del Basento), o quelle alle quali fu impedito di realizzarsi compiutamente (il sito della “Martella”, utopia comunitaria tentata da Adriano Olivetti).

Ma nel film emerge anche l'impegno e la passione di uomini, sia comunisti che democristiani, che cercarono di agire sulla realtà, dagli interventi di Togliatti e De Gasperi sulla situazione degli abitanti dei Sassi di Matera al compromesso storico. La vita di Notarangelo, la sua vicenda umana come pure il suo interesse di fotografo e la sua attività politica, si svolgono quasi esclusivamente in Lucania, in un ambito, quindi, apparentemente ristretto; ciononostante l'impegno civile del protagonista si intreccia con gli snodi più significativi della storia del Mezzogiorno e dell'Italia tutta.

Dopo quanto detto diventa un po' più difficile giustificare questa mia nota, che invece si concentra proprio sul rapporto Pasolini-Notarangelo. Ma, da studioso di Pasolini, non ho potuto resistere alle suggestioni che il film propone,



come l'opera di svuotamento dei Sassi che fu oggetto di acceso dibattito tra il poeta e Notarangelo, o il rapporto tra marxismo e cristianesimo che entrambi vissero con intensità, prima e dopo il film sul Vangelo.

Nel *Vangelo* Notarangelo veste, come detto, i panni del centurione<sup>3</sup>, ma il suo contributo non si limitò a una comparsata: decisivo, ad esempio, fu il suo ruolo nella scelta di alcuni interpreti, reclutati nella sede di Matera del PCI, della quale era segretario della federazione giovanile. Una ricerca che lo stesso Pasolini gli affidò, evidentemente intuendo che la sensibilità di quel fotografo "dilettante" (ma da anni corrispondente dell'«Unità») era affine alla sua. Pasolini cercava gli interpreti dei suoi film, come è noto, tra i "non professionisti"; per lui a essere decisiva era l'espressività di un volto e non le doti attoriali; i volti (e i corpi) dovevano essere espressivi di per sé, senza sovrastrutture, scelti perché replicassero se stessi e la loro "verità" sullo schermo. Nel libro che contiene la sceneggiatura del *Vangelo*, edito in contemporanea con l'uscita del film, si legge:

Evidentemente il problema degli attori, anche per un regista quale Pasolini che aveva dei precedenti "liberi" in questo campo, avendo lavorato con non-attori, con attori professionisti e, appunto, con letterati, è basilare, in un film di questo genere. Ma una scelta immediata, sia pure in senso negativo, è stata fatta fin dall'inizio, sull'esclusione di qualsiasi faccia conosciuta, di qualsiasi viso che avesse col pubblico un rapporto precedente di recitazione, e potesse quindi distrarlo. «Con l'attore,» dice Pasolini, «viene fuori la verità, l'obiet-

tivo è il siero della verità, viene fuori quello che uno è, il suo fondo di sincerità e di verità»<sup>4</sup>.

Nell'intervista a Pasolini che Grieco inserisce nel suo film, in realtà, il regista, evidentemente ancora nella fase preliminare del lavoro, sostiene il contrario, ovvero di non precludersi la possibilità di scegliere attori professionisti. Pasolini aveva lavorato esclusivamente con attori "di strada" nel suo esordio cinematografico del 1961, *Accattone*, per poi invece affidare, l'anno dopo, il ruolo di protagonista della sua seconda pellicola, *Mamma Roma*, a un'attrice affermata, Anna Magnani. Il rapporto tra i due non fu privo di contrasti, al punto che Pasolini rappresentò i capricci e le pretese della diva nel personaggio interpretato da Laura Betti nel successivo *La ricotta*, il mediometraggio che fa da trait d'union, con il suo argomento palesemente cristologico, tra le prime due pellicole e il *Vangelo*<sup>5</sup>. Anche la ricezione critica di *Mamma Roma* risentì dei dubbi del regista, tanto che un limite riscontrato da molti (ad esempio da Alberto Moravia) riguardava proprio il mancato amalgama tra la Magnani e il mondo poetico di Pasolini, che creava, malgrado l'intensità dell'interpretazione, un disequilibrio. Una valutazione limitativa che ha finito per trasformarsi in un pregiudizio critico, recentemente ridimensionato e riletto in una prospettiva storico-critica che rivaluta il ruolo dell'attrice, come al tempo aveva già fatto la voce isolata di Elsa Morante<sup>6</sup>. In ogni caso tutti i personaggi del *Vangelo* vengono interpretati da non

professionisti. Ad esempio, per la scelta degli apostoli, Pasolini sostenne di aver affidato la parte a popolani o a intellettuali seguendo gli accenni biografici presenti nel testo evangelico<sup>7</sup>. I volti al cinema (ma, pur nella loro fisicità, lo stesso vale, in una certa misura, anche per la fotografia, e quella di Notarangelo in particolare) sono sottratti al flusso quotidiano che li mimetizza e quindi occulta l'evidenza del loro nudo esistere. Questa visione entrerà in crisi quando Pasolini vedrà la realtà umana dalla quale attingere disgregarsi sotto la forza della "società dei consumi", come denuncerà a più riprese negli anni Settanta, parlando di "rivoluzione antropologica": «In una piazza piena di giovani, nessuno potrà più distinguere, dal suo corpo, un operaio da uno studente, un fascista da un antifascista; cosa che era ancora possibile nel 1968»<sup>8</sup>.

L'omologazione borghese, che annienta la diversità sottoproletaria e contadina, coinvolge anche il cinema, che Pasolini aveva definito "il linguaggio scritto della realtà": «Se io oggi volessi rigirare *Accattone*, non potrei più farlo. Non troverei più un solo giovane che fosse nel suo "corpo" neanche lontanamente simile ai giovani che hanno rappresentato se stessi in *Accattone*»<sup>9</sup>.

Ma torniamo al 1964. Pasolini chiese dunque a Notarangelo di cercare facce "stronze, fasciste" per interpretare i sacerdoti e i farisei e il fotografo le trovò tra i frequentatori della sede del Pci di Matera. Notarangelo afferma (nel volume che raccoglie le foto sul set del film, le sue e quelle del fotografo ufficiale, Angelo Novi) che non fu

difficile convincere i "compagni": «per tutti c'era l'allettamento di qualche centinaio di lire al giorno e del sacchetto col panino e una bottiglietta di birra. E poi avrebbero fatto gli attori e le loro facce si sarebbero viste al cinematografo»<sup>10</sup>. Pasolini approvò la "selezione", inorgogliendo Notarangelo, fiero del suo "fiuto", anche se, nel volume della sceneggiatura, c'è una curiosa precisazione che, a quanto mi risulta, non compare altrove, e che insinua il sospetto che essere scelti per una simile parte, almeno in qualcuno, creasse difficoltà quasi esistenziali (e, visto il metodo pasoliniano, non era solo l'atteggiamento di chi fa coincidere ingenuamente attore e personaggio):

Più in generale, i tre casi tipici del Vangelo (gente umile del popolo, cultori di studi religiosi e intellettuali, classe dirigente) sono stati raffigurati nel film, abbastanza fedelmente, da rappresentanti odierni delle rispettive classi. La difficoltà maggiore si è avuta a proposito dei membri dell'ultima categoria, perché «nessuno voleva fare il fariseo», e c'era chi sentiva quasi come una minorazione, o addirittura una maledizione, il dover interpretare un ruolo del genere, e il fatto stesso che gli venisse avanzata una tale proposta<sup>11</sup>.

Tra gli scatti che costellano il film di Grieco ci sono molti volti di contadini, colti nella loro realtà -materiale e al contempo esistenziale - che sembrano accumunare in una stessa qualità di sguardo Notarangelo e Pasolini, e che è alla base della loro consonanza. Uno sguardo che possiede una qualità antropologica, appunto, che però è basata non su studi sistematici - il

nome di Ernesto De Martino, immancabile quando si parla di Lucania, nel film di Grieco non viene mai citato – ma su una profonda capacità di percepire una realtà di sofferenza e privazione, di antica ingiustizia, di dolore umano e animale diventato, nella promiscuità, inseparabile.

Notarangelo, di origine pugliese, si trasferisce a Matera nella seconda metà degli anni Cinquanta. In Puglia era entrato in seminario, dal quale era stato però espulso a causa delle sue simpatie comuniste. Eppure – sono sue parole – «Credevo che Gesù fosse l'uomo che aveva lottato come si diceva per l'emancipazione, per l'uguaglianza della gente. Allora se i comunisti combattevano per l'uguaglianza della gente vuol dire che Gesù era comunista, dicevo io». Si poteva, anzi forse si doveva, «essere comunisti e cattolici». È quanto scopre Maria Ippolita Santomassimo, prima donna sindaco ad Aliano (il paese del confino di Carlo Levi), eletta nel 1973 proprio grazie al contributo di Notarangelo. Persino i suoi genitori si rifiutarono di votarla e le pronosticarono un doloroso insuccesso, perché donna e perché cattolica (era membro dell'Azione Cattolica) candidata con il nemico comunista.

Pasolini, classe 1922, bolognese, aveva conosciuto in Friuli, a Casarsa della Delizia, il paese della madre, il mondo contadino, che descriveva, in dialetto, nelle sue prime poesie. Nel 1949 si era trasferito a Roma, a seguito di una denuncia per atti osceni e corruzione di minori che gli era costata l'espulsione dal Pci «per indegnità morale»<sup>12</sup>.

A separare Notarangelo e Pasolini, oltre gli otto anni di età, era l'origine sociale: di famiglia contadina il primo, borghese il secondo. Ma la spinta a diventare comunisti è simile; secondo Nicola Filazzola, intervistato da Grieco, «[Notarangelo] entra nel Partito Comunista della provincia di Matera a conclusione delle lotte contadine»; mentre Pasolini scrive che «[...] ciò che mi ha spinto a essere comunista è stata una lotta di braccianti friulani contro i latifondisti, subito dopo la guerra. [...] Poi lessi Marx e Gramsci»<sup>13</sup>. «La scoperta di Marx» è il titolo dell'ultima sezione della raccolta *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, edita nel 1958, ma che contiene testi scritti tra il 1943 e il 1949, dove l'«usignolo» è lo stesso poeta.

Simile è anche la temperie culturale della loro formazione, nella quale comunismo e cristianesimo non sono sentiti, nella sensibilità di molti, incompatibili. La figura di Cristo è anzi chiamata a rappresentare la speranza di una palingenesi sociale. Nella sua autobiografia Notarangelo rievoca il quadro di Gesù in sezione, «avvolto in un manto rosso», che «predicava la giustizia, come i socialisti»<sup>14</sup>. Ne *Il sogno di una cosa*, romanzo edito da Pasolini nel 1962 ma concepito, e ambientato, alla fine degli anni Quaranta, vengono descritte due stanzette al pianterreno che ospitano la sezione del Pci del paesino friulano di San Giovanni di Casarsa, dove sulla parete, uno accanto all'altro, ci sono un crocifisso e un ritratto di Stalin<sup>15</sup>. Per fare un altro esempio, tratto da uno scrittore che, diversissimo da Pasolini, ha conosciuto il contrasto tra Chiesa e comunismo

e sofferto le contraddizioni interne delle due istituzioni, riporto un brano tratto da *Il segreto di Luca* (1956) di Ignazio Silone. Il protagonista è entrato in un piccolo negozio, uno "spaccio", di un paesino abruzzese: «Sopra la scansia dei maccheroni pendevano due oleografie a colori: una rappresentava la grande testa di Carlo Marx con la sua fulva criniera leonina, e l'altra Nostro Signore, vestito d'un lungo camice rosso, in atto di pronunziare il Sermone della Montagna. "Beati gli assetati di giustizia" c'era scritto sotto»<sup>16</sup>.

A livello ufficiale, naturalmente, le cose vanno diversamente, e il contrasto tra PCI e DC è irriducibile; dal 1949 è in vigore la scomunica ecclesiastica per i comunisti. La lotta politica avveniva spesso facendo ricorso proprio alla simbologia cristiana, come dimostrano i giornali murali che il giovane Pasolini realizzò proprio a San Giovanni di Casarsa<sup>17</sup>. In alcuni di questi manifesti, polemizzando con i democristiani, Pasolini rinfaccia agli avversari il loro tradimento dello spirito evangelico. In altri, come quello in occasione del congresso della Pace a Parigi del 1949, è invece sottolineata l'unità di intenti con la parte più "illuminata" del mondo cristiano. In quegli anni anche la pubblicistica nazionale del PCI utilizza argomentazioni religiose per accusare di incoerenza gli avversari politici. Ad esempio in alcuni manifesti del 1948 del Fronte democratico popolare (l'alleanza elettorale tra PCI e socialisti) tende a contrapporre il valore originario del Vangelo con la politica democristiana e l'affarismo del Vaticano<sup>18</sup>. Pasolini, in ambito cattolico, è visto in

modo estremamente negativo, oltre che per la sua fede politica, per la sua dichiarata omosessualità. Ma gli anni del *Vangelo secondo Matteo*, e ciò che lo rende effettivamente possibile, sono quelli del Concilio Vaticano II, e quindi della cosiddetta "stagione del dialogo" tra Chiesa e mondo contemporaneo. Pasolini ribadirà a più riprese il suo ateismo ma, insieme, il suo interesse, espresso sin dalle prime prove poetiche, per la figura di Cristo. Il viaggio in Israele, che Pasolini descrive in una sezione della sua raccolta *Poesia in forma di rosa*, e nel film documentario *Sopraluoghi in Palestina*, è, per la ricerca dei luoghi dove girare, deludente. L'ambiente sociale ed economico che Pasolini trova in Terra Santa è molto simile, nella componente ebraica, ai paesi avanzati dell'Occidente, una realtà industrializzata e intensamente urbanizzata, che lo persuade a non girare in Palestina. Decide quindi di ricostruire i Luoghi Santi per analogia, e sceglie lo scenario di Matera e dei suoi Sassi per rappresentare Gerusalemme. Domenico Notarangelo dirà - lo si vede in una delle citazioni che costellano il film di Grieco e lo dividono idealmente in capitoli - che «quando Pasolini arrivò a Matera per girare *Il Vangelo secondo Matteo*, Cristo lo stava già aspettando da molto tempo», perché Cristo sta con gli ultimi della Terra.

Cristo, inteso come civilizzazione, secondo Carlo Levi - che fu amico di Notarangelo e al quale Grieco dedica una sezione significativa - si era fermato a Eboli. In quel suo celebre romanzo si trova una definizione dei Sassi che verrà ripetuta infinite volte

(a pronunciarla è la sorella del protagonista, che deve fermarsi nel capoluogo per ottenere dalle autorità il permesso di visitare il fratello al confino):

arrivai a una strada, che da un solo lato era fiancheggiata da vecchie case, e dall'altro costeggiava un precipizio. In quel precipizio è Matera. [...] Di faccia c'era un monte pelato e brullo, di un brutto colore grigiastro, senza segno di coltivazione, né un solo albero: soltanto terra e pietre battute dal sole. In fondo scorreva un torrentaccio, la Gravina, con poca acqua sporca e impaludata fra i sassi del greto. [...] La forma di quel burrone era strana; come quella di due mezzi imbuti affiancati, separati da un piccolo sperone e riuniti in basso in un apice comune, dove si vedeva, di lassù, una chiesa bianca, S. Maria de Idris, che pareva ficcata nella terra. Questi coni rovesciati, questi imbuti, si chiamano Sassi: Sasso Caveoso e Sasso Barisano. Hanno la forma con cui, a scuola, immaginavamo l'inferno di Dante<sup>19</sup>.

Per Pasolini girare a Matera significa anche riflettere sul rapporto tra Storia e astoricità (di Cristo, ma anche dei contadini lucani che vivono in grotte di origine antichissima):

Non ho ricostruito nulla di fedele alla realtà storica del mio film. Ma ho ricostruito quel mondo di duemila anni fa sotto il segno dell'analogia: al popolo di quel tempo ho sostituito un popolo analogo (il sottoproletariato meridionale), al paesaggio ho sostituito un paesaggio analogo (l'Italia mediterranea del Sud), alle sedi dei potenti delle sedi analoghe (i castelli feudali dei normanni) ecc. ecc. A tutto ciò presiede, naturalmente un sostanziale storicismo: soltanto attraverso lo storicismo io potevo concepi-

re e poi attuare una simile «ricostruzione analogica» [...] In conclusione: protagonisti del mio film, mi sembrano sia il sottoproletariato (fondamentalmente astorico, e storico solo attraverso sussulti improvvisi) che Cristo (astorico in quanto la sua prospettiva andava al di là della storia). Ma l'affacciarsi alla storia di quel sottoproletariato avviene proprio attraverso la predicazione di Cristo. Le masse che lo ascoltano e lo seguono, hanno un peso politico, e determinano una svolta storica nella loro società, e nell'intera società<sup>20</sup>.

Notarangelo è stato un testimone della vicenda dei Sassi, che viene ricostruita dal film di Grieco.

Palmiro Togliatti si recò a Matera dove vide le condizioni insopportabili della popolazione, che causavano un'elevatissima mortalità infantile, e parlò di «vergogna nazionale» nel suo comizio del primo aprile 1948. Due anni dopo fu la volta di De Gasperi che, dopo la sua visita, affidò a Emilio Colombo la legge per lo svuotamento dei Sassi, che portò, nel tempo, circa 17.000 persone a trasferirsi in nuovi quartieri, fino all'abbandono totale. È interessante leggere il giudizio su Colombo che Notarangelo riporta nella sua autobiografia, perché costituisce una rilettura in prospettiva storica di un'epoca nella quale i violenti contrasti tra le due maggiori forze politiche del paese rendevano complicato riconoscere il valore dell'avversario. Notarangelo visita i Sassi e:

Toccò anche a me scendere di girone in girone, come se stessi camminando sulle pagine del Cristo leviano, e scoprire le terribili condizioni di vita dei cavernicoli materani. Vedevo con i

miei occhi che cosa significasse la miseria, e si rafforzava in me la rabbia dell'impotenza. Maturava nel mio animo la forza dell'appartenenza comunista. Lì apprendevo un nuovo significato della lotta di classe, e mi caricavo di coscienza proletaria. Imparai a conoscere, in quelle caverne, anche i nomi dei dirigenti democristiani, a cominciare da quello di Emilio Colombo, che cominciai a odiare con tutte le mie forze. Mi ci sono voluti poi molti anni per maturare un giudizio sereno su un uomo che era riuscito a mediare tra le grandi tensioni del dopoguerra e a dare impulso alla crescita sociale della Lucania. Ma in quei primi tempi della mia nuova esperienza non c'era posto per la riflessione e per l'indulgenza: la passione politica costringeva a giudizi drastici e impietosi<sup>21</sup>.

Pasolini ha una diversa prospettiva, lontana sia da quella del governo sia dell'opposizione, che dividevano, pur nella diversità di indirizzo politico (il deputato comunista Michele Bianco aveva presentato una sua proposta di legge già nel 1951) la necessità di un intervento drastico; non poteva infatti accettare un esproprio che cancellava, nella sua concreta realizzazione, millenni di civiltà contadina con la sua diversità, il suo essere irriducibile alla mentalità borghese da lui tanto odiata. Notarangelo si confrontò con Pasolini su questo punto, e la sua testimonianza è incorniciata, nel film, da due citazioni, la prima di Pasolini («Ma che state facendo con i sassi? State distruggendo la civiltà contadina») e la seconda di Palmiro Togliatti («Il nostro obiettivo è la creazione nel nostro Paese di una società di liberi e di uguali, nella quale non ci sia sfruttamento da parte di uomini su altri uomini»). Il

motivo è chiaro ascoltando le parole del fotografo:

M'è capitato di avere questo grande privilegio di discutere alla pari con questo uomo, io una pulce, che so?, un niente che parla con Pasolini e si confronta su un grande tema allora d'attualità, cioè la distruzione che avveniva sotto i nostri occhi del mondo contadino senza che ce ne accorgessimo, e Pasolini che rimproverava a me comunista e io, comunista ortodosso, che rimbeccavo e difendevo che questo dovesse accadere a proposito dei Sassi che venivano svuotati; Pasolini che diceva: «Voi state commettendo un delitto contro il mondo contadino, contro l'umanità» addirittura e io che dicevo: «No, guarda che qua a Matera è venuto il primo aprile del 1948 Palmiro Togliatti a dire che questa è una vergogna nazionale», e quindi io dovevo ascoltare Togliatti non Pasolini. E poi, col senno di poi, ho capito che avevano ragione tutti e due.

Che, cioè, attraverso lo svuotamento dei Sassi – pur realizzato con le migliori intelligenze allora a disposizione – si perdesse per sempre qualcosa di insostituibile: un modo di vita, di comunità, di tradizioni, di solidarietà, e, però, che la condizione di vita dei materani fosse insostenibile. La popolazione dei Sassi andava soccorsa; come non commuoversi di fronte al bambino, raccontato nel film dal giornalista Pasquale Doria, che finalmente si sente uguale ai suoi coetanei solo perché, nella sua nuova stanza, vede filtrare la luce dell'alba dalle finestre, e può così capire la descrizione che ne facevano i compagni e che per lui, nell'oscurità della grotta, era rimasta fino a quel momento solo un'astrazione, una specie di



allucinazione, non avendo referenti nella realtà da lui vissuta?

Allo stesso tempo l'abbandono, come poi si verificò, in effetti cancellò una diversità antica di millenni. Testimonia Notarangelo nelle sue memorie:

[Pasolini] mi spiegò che con lo svuotamento dei Sassi si dava un colpo mortale alla cultura del mondo arcaico. Per lui, Matera restava il luogo dell'anima. Io, allora, non capivo quel ragionamento, ero come prigioniero della ortodossia comunista che mi impediva di ragionare con più libertà. La storia, poi, ha dato ragione a Pasolini che con molto anticipo aveva visto e intuito ciò che, con ritardo di alcuni anni, le forze politiche dovevano scoprire. E proprio fu Carlo Levi, appena quattro anni dopo, che venne a spiegare a Matera, nel corso di un convegno, che era stato un grave errore aver utilizzato i finanziamenti messi a disposizione delle leggi sui

Sassi, solo per costruire nuovi alloggi, svuotando gli storici rioni delle grotte<sup>22</sup>.

Notarangelo fa riferimento all'intervento di Carlo Levi a Grassano (dove aveva trascorso parte del suo periodo di confino) nel 1968, che lui stesso aveva registrato e poi, anni dopo, montato con immagini della Lucania, tra cui quelle del funerale dello scrittore che si svolse ad Aliano nel gennaio del 1975, intitolando il filmato *Carlo Levi, miele di Lucania*<sup>23</sup>. Ma già nel 1966, da senatore, Carlo Levi aveva invocato la necessità di una legge che potesse impedire la distruzione dei Sassi a causa del loro totale abbandono: «Deve essere cioè esplicito che lo scopo della legge non è di svuotare progressivamente e totalmente i Sassi, ma, al contrario, di ripopolarli e render-

li vivi per quanto possibile. [...] i Sassi devono essere salvati non tanto e non solo come oggetto di museo, ma come realtà urbanistica vivente».

Così conclude, amaramente, Notarangelo:

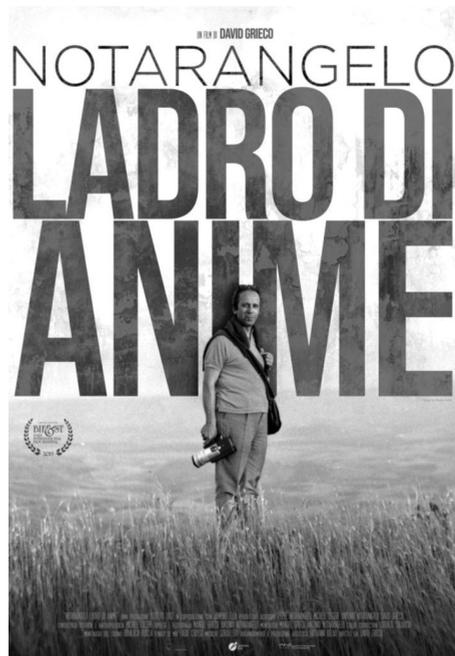
Ma il danno era fatto, e la storia dei decenni successivi ne diedero la dimostrazione. Infatti quella errata interpretazione della legge di risanamento e la sua deformata applicazione provocarono il caotico e disordinato abbandono dei Sassi che nel giro di pochi anni rivelarono i segni di un degrado irreparabile e irreversibile. Si dovette attendere una nuova legge, la 771 del 1980, per cambiare rotta, cominciando a intervenire per il recupero e il restauro degli antichi rioni materani. Con metodi, comunque, discutibili e con effetti parziali destinati a cambiare il volto, non sempre in meglio, dell'antica città<sup>24</sup>.

Nel film di Grieco è presente un'altra citazione di Pasolini, che compare sullo schermo dopo lo spezzone di un documentario, dal titolo *Petrolio al sud*, firmato da Daniele D'Anza nel 1955<sup>25</sup>. Un ragazzino (un "picciotto": siamo a Ragusa) è accompagnato da una voce fuori campo a scoprire le virtù miracolose del petrolio e dei nuovi impianti costruiti nel meridione ed è assunto come simbolo della "nuova" Italia favorevole al cambiamento: «Il nonno brontola perché gli hanno tagliato le viti e parecchi alberi,

tra cui qualche olivo antico piantato dai saraceni. Ma lui è soddisfatto perché vede e osserva con l'occhio della nuova generazione, che non ama più soltanto la tradizione e la pace dei campi». Non può non tornare alla memoria ciò che scriveva Pasolini insistendo sulla fine del mondo contadino e sulla distinzione tra "sviluppo" e "progresso". Venti anni più tardi, nel 1975, concludeva uno dei suoi articoli più celebri, dedicato alla "scomparsa delle lucciole", con queste parole: «Ad ogni modo, quanto a me (se ciò ha qualche interesse per il lettore) sia chiaro: io, ancorché multinazionale, darei l'intera Montedison per una luciola»<sup>26</sup>. All'epoca stava lavorando a un romanzo, destinato a rimanere incompiuto e pubblicato solo dopo diciassette anni dalla sua morte, intitolato *Petrolio*, dove indagava, tra l'altro, sul potere illimitato e oscuro Eugenio Cefis (ribattezzato Aldo Troya), successore di fatto di Enrico Mattei alla guida dell'ENI e, di lì a qualche anno, presidente proprio della Montedison<sup>27</sup>. Dopo la scritta FINE di *Petrolio al sud*, Grieco inserisce la citazione di Pasolini, tratta da *La rabbia* (1963): «Quando il mondo classico sarà esaurito, / Quando saranno morti tutti i contadini e tutti gli artigiani, / Quando l'industria avrà reso inarrestabile il ciclo della produzione, / allora la nostra storia sarà finita»<sup>28</sup>.

## Notarangelo. Ladro di anime

**Regia:** David Grieco; **consulenza storica e antropologica:** Michele Cecere; **fotografia, montaggio e suono:** Antonio Notarangelo e Manuel Grieco; **color correction:** Lorenzo Squarcia; **musiche originali:** Soballera; **coordinamento reparto audio:** Michela De Carlo; **supervisione tecnica audio:** Roberto Casula; **montaggio del suono:** Gianluca Rocchi; **organizzazione generale:** Peppe Notarangelo; **produzione:** Istituto Luce – Cinecittà; **coproduzione:** Jumping Flea srl; **produttori associati:** D. Grieco, P. Notarangelo, A. Notarangelo, M. Cecere; **distribuzione:** Istituto Luce – Cinecittà; **origine:** Italia 2019; **formato:** 1.85:1; **durata:** 84 min.



### Note

1. Verrà il vero Cristo, operaio, / a insegnarti ad avere veri sogni (*Vegnerà el vero Cristo*, da: *La meglio gioventù*; in: P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Mondadori, Milano 2003, vol. I, p. 117).
2. Ecco come Notarangelo volle ricordare l'evento nella sua autobiografia: «Sul mio archivio, infine, è caduta una pioggia provvidenziale e ristoratrice: la tutela del Ministero dei Beni Culturali che ne ha riconosciuto l'interesse nazionale. È il primo atto necessario per assicurargli una sistemazione definitiva che lo renda vivo e fruibile» (D. Notarangelo, *C'ero anch'io*, prefazione di G. Vacca, Calice, Rionero in Vulture 2012, p. 305).
3. A Notarangelo erano state affidate due battute, ma nel montaggio finale rimase solo la prima, rivolta al Cireneo: «Ehi tu, porta quella croce» (nella sceneggiatura pubblicata – e nel film – è leggermente diversa rispetto a quanto ricorda il fotografo: «Ehi, porta tu questa croce...», scena 121; dopo la morte di Cristo: «Veramente costui era figlio di Dio». In questo caso la battuta è assente nel film, ma presente nella sceneggiatura, anche in questo caso in forma appena diversa: «Veramente questi era Figlio di Dio!», scena 124) (D. Notarangelo, *Pasolini Matera*, Giannatelli, Matera 2013, p. 76 e p. 90).
4. *Il Vangelo secondo Matteo. Un film di Pier Paolo Pasolini*, a cura di Giacomo Gambetti, Garzanti, Milano 1964, p. 301.
5. Si veda in proposito: M. Vanelli, «Il mio profondo, intimo, arcaico cattolicesimo». *Pier Paolo Pasolini e i crocifissi della storia*, «Cabiria», n. 169, settembre-dicembre 2011, p. 91.
6. Si veda il saggio introduttivo di Franco Zabagli, *Per rivedere Mamma Roma*, in: *Mamma Roma – un film scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini*, a cura di F. Zabagli, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2019.
7. Cfr. *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, in: P.P. Pasolini., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, Mondadori, Milano 1999, p. 1333.

8. P.P. Pasolini, *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, da: *Scritti corsari*; in: Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 317. Questa esatta citazione è nei primi minuti del precedente lungometraggio di Grieco, dedicato all'omicidio di Pasolini, *La macchinazione* (2016).
9. P.P. Pasolini, «Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio», da: *Lettere luterane*; in: Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 677.
10. D. Notarangelo, *Pasolini Matera*, cit., p. 68.
11. *Il Vangelo secondo Matteo*, cit., p. 302.
12. Sull'episodio si veda, in particolare, Anna Tonelli, *Per indegnità morale. Il caso Pasolini nell'Italia del buon costume*, Laterza, Roma-Bari 2015.
13. P.P. Pasolini, *Al lettore nuovo*, in: Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di Cesare Segre, Mondadori, Milano 1999, vol. II, p. 2517.
14. D. Notarangelo, *C'ero anch'io*, cit., p. 81.
15. Cfr. P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti, Mondadori, Milano 1998, vol. II, p. 68.
16. I. Silone, *Il segreto di Luca*, Mondadori, Milano 1993, p. 110.
17. Alcuni di questi giornali murali sono riprodotti in: *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, a cura di L. Betti, Garzanti, Milano 1977, pp. 74-95. Sul tema si sofferma anche Anna Tonelli (*Op. cit.* pp. 37-44).
18. Ne dà testimonianza il libro di Edoardo Novelli *C'era una volta il PCI – Autobiografia di un partito attraverso le immagini della sua propaganda*, Editori Riuniti, Roma 2000, pp. 46-47. Un esempio: sotto la riproduzione dell'episodio di San Francesco che dona il suo mantello a un cavaliere povero, ripresa dagli affreschi di Giotto nella Basilica superiore di Assisi, si legge: «S. Francesco, un vero cristiano contro i falsi cristiani».
19. C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 1978, p. 75.
20. P.P. Pasolini, *I dialoghi*, prefazione di Gian Carlo Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1994, pp. 342-344.
21. D. Notarangelo, *C'ero anch'io*, cit., p. 228. Queste parole sono riecheggiate dall'intervento del 2017 con il quale il sindaco di Matera, Raffaello de Ruggieri, presente a sua volta nel film di Grieco, risponde alle polemiche seguite alla scelta di intitolare a Emilio Colombo l'affaccio sul Sasso Barisano: «Come sindaco di Matera ho sentito questa necessità per recuperare dalla memoria una personalità politica che ha dedicato con riconosciuta autorevolezza una vita alla sua terra. Lo affermo pur avendo avuto divergenze profonde con Emilio Colombo su alcune questioni come quella sui tempi del recupero dei Sassi, sull'insediamento della Liquichimica, sull'isolamento della città, sulla sede delle Soprintendenze».
22. D. Notarangelo, *Pasolini Matera*, cit., p. 102.
23. Il cd con il film è allegato al volume: D. Notarangelo, *Da Carlo Levi a Franco Rosi*, Calice, Rionero in Vulture 2011. Grieco attinge alcune immagini da questa opera. Il titolo fa probabilmente riferimento al finale di *Tutto il miele è finito* (1964), il libro di Carlo Levi dedicato alla Sardegna: «Mi si volgeva in mente il ritmo di un canto funebre ascoltato a Orune, dove il morto, il figlio, è il miele della casa, che la padrona ha perduto» (Ilisso, Nuoro 2003, p. 130).
24. D. Notarangelo, *Pasolini Matera*, cit., pp. 102-104.
25. La versione completa è visibile sul sito dell'Istituto Luce all'indirizzo: [https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000050563/1/petroliosud.-html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:%22Daniele%20D%27Anza%20petrolio%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22\\_perPage%22:20}](https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000050563/1/petroliosud.-html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:%22Daniele%20D%27Anza%20petrolio%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20})
26. P.P. Pasolini, *L'articolo delle lucciole*, da: *Scritti corsari*; in: Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 411. L'articolo apparve originariamente sul «Corriere della Sera» del primo febbraio 1975 con il titolo *Il vuoto del potere in Italia*.
27. Secondo Grieco – e non solo – le indagini di Pasolini furono tra i moventi del suo assassinio, come descritto ne *La macchinazione*, film e libro (*La macchinazione. Pasolini. La verità sulla morte*, Rizzoli, Milano 2015).
28. Leggermente diversa rispetto alla lezione originale: «Quando l'industria avrà reso inarrestabile il ciclo della produzione e del consumo» (corsivo nostro; cfr. P.P. Pasolini, *La rabbia*, in: *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, Mondadori, Milano 2001, vol. I, pp. 381-382).

# Normal

di Marco Vanelli

È difficile descrivere un film come *Normal*, sbrigativamente rubricato come documentario in quanto opera non narrativa. È vero, la macchina da presa di Adele Tulli documenta squarci di realtà umana contemporanea in modo neutrale, senza apparente giudizio, ma la scelta delle situazioni osservate, come pure l'accostamento delle sequenze, viene a creare un mosaico che ha il valore di un saggio sociologico e offre allo spettatore uno spettro emblematico (e anche inquietante) per esprimere un proprio giudizio su ciò che dalla nostra società è ritenuto normale.

Leggiamo dalle note di regia: «Rispetto ai miei film precedenti, con *Normal* ho sentito la necessità creativa di confrontarmi con un linguaggio espressivo diverso, che riuscisse a dare corpo al mondo invisibile e complesso delle idee». Ecco: guardando il film si ha l'impressione di osservare alcuni gangli umani apparentemente invisibili dove si formano le idee che poi vanno a conformare la società, in un certo senso prendono corpo. Ancora la regista: «*Normal* quindi tenta di riprodurre il procedere incer-

to, ibrido e fluido del ragionamento, in cui la realtà può essere interpretata, problematizzata e immaginata nuovamente, per stimolare una riflessione aperta sulla natura performativa delle nostre identità sociali».

Dalle 21 macro sequenze di cui si compone *Normal*, veniamo in contatto con frammenti di quotidianità in cui direttamente o indirettamente qualcuno (ma anche qualcosa) favorisce la formazione dell'identità sessuale di qualcun altro, oppure vediamo come un gruppo più o meno formato esprime ed esercita pubblicamente quella identità. Merita riassumere brevemente le 21 situazioni in cui si articola il film.

1. In una piscina, sott'acqua, delle gestanti praticano esercizi preparati. Ci appaiono come corpi senza testa in un balletto metafisico. I rumori sono ingigantiti. All'uscita di campo dell'ultima futura mamma compare il titolo *Normal*.

2. Una bambina in primo piano aspetta che un signore le faccia i buchi ai lobi delle orecchie. Di lui vediamo solo le mani esperte e sentiamo il tono ras-

sicurante con cui la prepara. Anche se lei non piange, si capisce che un po' di dolore, al momento del foro, lo prova. Un'altra voce, femminile, fuori campo le dice: «Adesso sei una bambina con gli orecchini, come mamma». La bimba ha lo sguardo lusingato.

3. Un padre (?) aiuta un ragazzino a indossare una tuta da motociclista. Gli chiede se ha dormito bene in tenda, se ha avuto paura del vento notturno. Gli dice che uno come lui che va su pista non deve avere paura, poi gli dà consigli sulla corsa. Il ragazzo prima è un po' triste, infine sorride. Partono le mini moto e vediamo i padri dare gli ultimi consigli. Poi le urla al passaggio delle moto: «Guarda mio figlio!», «Dai, allunga, cazzo!».

4. Giardino pubblico. Aerobica per mamme con passeggino. C'è un'istruttrice molto convinta che le guida dando indicazioni con accento anglofono un po' posticcio: «E si-ù!». Poi il gruppo esce di campo verso sinistra, sempre esercitandosi. Resta indietro solo un bambino, come in un film di De Sica, poi corre via anche lui.

5. In un capannone si muovono muletta con pancali di giocattoli di plastica prevalentemente color rosa: assi da stiro, trucchi, serviti da caffè. Vediamo macchinari in funzione e operai impegnati ad assemblare i giocattoli. Ce n'è anche uno per maschi: gli strumenti del meccanico.

6. Fuori dal Mondadori Bookstore di Lecce un gruppo di ragazzine urlano il nome di Antony Di Francesco, youtuber autore del libro *Lo volevo veramente*. Lui appare da una finestra mentre gli cantano «Sei bellissimo...», poi getta un braccialettino di plastica nel delirio

delle fan. Controllate dagli uomini della sicurezza, le ragazze entrano in fila e si fanno autografare il libro abbracciate al loro idolo. Con ognuna Antony si sottopone, condiscente, a un selfie. Molte escono in lacrime. La musica tende a coprire i rumori.

7. Primi piani di ragazzini con le cuffie di fronte a dei computer, luce rossa di sfondo. Rumori di sparatorie e combattimenti poi, in controcampo, vediamo in soggettiva il videogioco in cui un soldato spara in un contesto di guerra totale dove compaiono la bandiera tedesca e quella europea, finché il soldato viene colpito e cade.

8. Per stacco si passa a delle mani maschili, in tuta mimetica, che assemblano un fucile da softair. La voce di un adulto spiega come caricare i fucili a due adolescenti e fornisce le regole che vengono ascoltate silenziosamente e con rispetto. «Il fucile è parte del corpo: se siete colpiti sul fucile siete fuori». Comincia il gioco di squadra. Si sentono alcuni urli di incitamento. Molti sono inquadrati in primo piano, come in *Full Metal Jacket*. La musica sale e diventa quella della sequenza successiva.

9. Di notte, una giostra spaziale con gruppi di avventori seduti con le gambe penzoloni. Il braccio della giostra oscilla come un pendolo, poi fa il giro su se stesso per 360°. Altra giostra: un gruppetto di adolescenti maschi sta al centro di una base rotante e corre in senso inverso per contrastare la forza centrifuga. Gli altri utenti sono seduti intorno. L'audio riproduce una sorta di ritmo di incitamento che poi diventa vera e propria musica techno.

10. Laghetto dell'Eur, visto dall'alto.



Passano delle piccole canoe. Intanto sentiamo delle voci fuori campo di giovani maschi. Uno di loro sembra avere un ruolo di leader e tiene agli altri una specie di corso per come approcciare le donne. Si tratta di una tecnica chiamata "Pua Training: come sedurre naturalmente le donne" (facendo un giro su Internet ho scoperto il sito e il nome del leader, Giulio: vedere per credere).

Dopo un po' due vengono inquadrati: uno è Giulio, il formatore, e l'altro è un ragazzo dall'accento siculo. Sono seduti intorno a un tavolino all'aperto, mentre sullo sfondo passano le canoe; gli altri *allievi* li sentiamo soltanto. Il loro dialogo merita di essere trascritto per intero:

A: «Perché alle donne tendenzialmente non piace il calcio?».

Giulio: «Cosa ne pensi?».

B (con accento siculo): «È tipicamente uno sport da maschi, forse».

Giulio: «Alza la voce e parla molto lentamente, rilassati».

B: «Ciao ragazze, dovrei fare un tatuaggio su collo e braccia. Vorrei chiedervi: pensate sia sexy?».

Giulio: «Se io fossi una donna acida, quindi dovessi rispondere in modo freddo [a] questo approccio: cosa vi viene in mente? Cosa vorrebbe dire una donna, dal punto di vista acido, da poter quasi mettere in difficoltà con questa frase?».

C (con voce più matura): «Ciao, secondo te i barboni fanno sesso fra di loro?».

Giulio: «Con questa domanda cosa sub-comunica la donna, cosa vuoi sapere della donna con questa domanda?».

D: (altra voce, forse ironica): «Ciao, come fanno a riprodursi le lumache?».

Giulio: «Io ti dico che... se fatta col sorriso e la motivi magari va bene, però in linea di massima è ovvio che funziona di più con una donna giovane, con una di quarant'anni – ci pensa due volte prima di risponderti, ok?».

D: «Tendenzialmente, comunque, non approccio le quarantenni». Risate.

B: «Ciao ragazze, mi chiedo spesso perché impiegate molto tempo a truccarvi e vestirvi prima di uscire. Quanto è importante per voi questo?».

Giulio: «Ricordati di parlare un po' più lentamente e alzare la voce».

B: «Leggo?».

Giulio: «Sì, alta voce e lentamente. Goditi la frase!».

B ripete la domanda leggendola.

Giulio: «Sicuramente non è qualcosa che ti possa penalizzare, è un'opinione che tu puoi dire a una donna. Quindi io te lo promuovo. Però ricordati che poi devi sviare l'argomento principale...».

B: «Per sviare avevo pensato che si può parlare che è importante il carattere, o è importante il lato estetico, che si trovano a proprio agio con alcuni vestiti, ecc. ecc.».

Giulio: «Se ti distacchi poi dalla questione vestiti, va bene. Poi parleremo anche di questo».

B: «Ah, non dovrei parlare di abbigliamento?».

Giulio: «Sì, ma per un minuto, massimo due minuti: se parli per 30 minuti di vestiti... Ricordati che il motivo dell'approccio nella conversazione è sempre che è l'uomo che conduce la donna, è l'uomo che conduce la conversazione. L'uomo approccia e quindi crea l'argomento con il quale inizia la conversa-

zione e poi è l'uomo che deve spostare la conversazione a seconda di dove vuole, ok? Questo per farti capire: tu devi condurre la conversazione, non ti devi lasciare mettere in difficoltà per due parole, e ricordati che anche questo è un elemento importante per essere anche un maschio alfa, tra virgolette. Per essere anche un maschio alfa non ti devi fare influenzare e condizionare da una risposta acida che ti può dare una donna. Devi essere in grado di controbattere. Sennò non puoi mai tenere testa a una donna con la D maiuscola». Poi all'istruttore viene da ridere.

11. Inquadratura dall'alto di una donna con gli occhi chiusi a cui un'altra sta facendo un trattamento estetico. Con un apparecchio le spande un gel sul viso. Un'altra fa pressoterapia su un lettino mentre sfoglia la rivista «Oggi». Un'altra, in costume, fa la lampada. Rumori di fondo e musica straniente.

12. Spiaggia di Fregene. Un gruppo di giovani, per lo più eleganti, con tatuag-

gi in vista, si avviano verso un locale sul mare dove si servono aperitivi alla moda. La musica aumenta. La mdp li segue, con carrellata alla Kubrick. È sera, ballano. Si intravede qualche uomo della sicurezza. Quasi tutti si fanno selfie. Vediamo primi piani di molti che guardano in macchina e mandano saluti e baci. La musica copre i rumori e la musica diegetica. Fra loro indoviniamo le dinamiche relazionali pur senza sentire i dialoghi.

13. Porticciolo. Coppia di sposi, fotografo e aiutante. Voce del fotografo: «Diana, ma te te ricordi il colore degli occhi di Diego?». Stanno in posa, lui ha gli occhiali scuri. Il fotografo, sorta di demiurgo, la invita a sfilargli gli occhiali, ad accarezzargli la barba, a baciarlo, a coccolarlo, «Diego, aggrediscila, perché lo sai: l'uomo prende l'iniziativa...». Diego: «Maschio alfa». «Perfetto», chiosa il fotografo che continua a dar loro indicazioni come su un set.

14. Corso di preparazione dei fidanzati della Pastorale della Famiglia di Albano. Voce del prete con lieve accen-





to straniero e piglio da guru: «Cosa non perdoneresti mai a lui/lei? Tutto tranne che le corna, ok?». Le mani di alcuni fidanzati si tengono e si accarezzano. Il prete si rivolge a Martina e Andrea che vediamo in primo piano, riferendosi sempre al tema delle corna: «In amore c'è una marcia: è il perdono... Siamo fregati dal mito stupido della innocenza». Le facce delle coppie sono perplesse, incuriosite, distratte.

15. Fila di motociclette in un campo. Un paio sono accese. Una arriva e si posiziona. Musica techno. Una tipa balla sinuosa, mentre dietro a lei alcuni la osservano, tra cui dei bambini. Poi inizia un montaggio alternato: a buio qualcuno con un mazzuolo sfascia delle auto mentre di giorno una ragazza si dimena su un motore a tempo di musica, osservata dai maschi (compreso un bambino). Qualcuno fotografa col cellulare. Macchine colpite alternate alle ragazze che ballano e si bagnano per essere più sexy. Gruppi di maschi osservano e commentano divertiti. Molti riprendono la scena col cellulare; i bambini sembrano annoiati.

16. Spiaggia di Gallipoli. Molta gente in acqua, in campo lungo. Una voce da un altoparlante avverte che stanno per iniziare i giochi in riva al mare. Si accenna alla presenza della tv (probabilmente si riferisce al film che stiamo vedendo). File di ombrelloni. Sulla sabbia, viene praticato uno scivolo su plastica bagnata. Molti osservano. Alcuni bambini guardano delle *lap dancers* che si dimenano intorno a un palo. Diversi uomini, ma anche una coppia di donne, fanno kickboxing in spiaggia. Diverse donne, ma anche qualche uomo, fanno super jump aerobica gui-

dati da una istruttrice. Musica straniante, niente rumori o suoni reali.

17. Selezione di Miss Mondo. Vediamo la giuria frontalmente e la candidata, Valentina, studentessa di legge, di spalle. Fila di gambe e piedi calzati con tacco alto.

18. Negozio di abiti da sposa a Lecce. Una donna dà il benvenuto alle ragazze che sono in procinto di sposarsi: è una sorta di guida che spiega le novità cui andranno incontro nella vita domestica. In particolare si sofferma sulle responsabilità nei confronti del marito: cucinare, fare la spesa, lavare, stirare, pulire. C'è il pericolo che dopo aver avuto un figlio la moglie tenda a trascurarsi e quindi trascurare il marito. Il marito è una specie di secondo figlio. L'esperienza dimostra che gli uomini hanno bisogno delle coccole, di essere considerati.

19. Interno limousine. Entrano delle giovani per l'addio al nubilato di una certa Ilaria. Cantano e fanno selfie. Sono vestite tutte uguali. Aprono dello spumante e brindano. Parte una musica straniante. Siamo alla festa. Tutte hanno in testa una cuffia con dei peni dondolanti a mo' di corna. Lo stesso bouquet, in mano alla futura sposa, ha una forma fallica. Arriva la torta, anch'essa di forma fallica, con su scritto il nome di Ilaria. I maschi presenti si adagiano la torta fra le gambe per poi farla addentare da una ragazza in ginocchio oppure posizionano la bottiglia di spumante a livello inguinale così da permettere a mani femminili dietro la loro schiena di armeggiare onanisticamente per aprirla.

20. Un uomo maturo è davanti allo specchio, mentre una donna lo trucca, contornandogli gli occhi con la matita

nera. Lui si guarda, si aggiusta i capelli laccati sulle spalle. Fa smorfie. Poi si stacca su un palcoscenico dove vediamo una donna sdraiata e lui, che ora scopriamo essere un prestidigitatore, la "sega" in due. Finito il numero, come fosse Georges Méliès, viene avanti e ringrazia il suo pubblico. Nuovo esercizio di sparizione. Altro esercizio con scatola infuocata al posto della testa della assistente. Infine, all'esterno, finito lo spettacolo, il mago si fuma una sigaretta.

21. Interno del Teatro Comunale di Ferrara. Sul palcoscenico tante persone in attesa. In proscenio c'è un tavolo addobbato. Arriva un gruppo di adulti dal fondo del teatro, mentre i presenti applaudono. C'è un fotografo che precede gli sposi: Marco Calzolari e Pasquale De Pascalis. Il vicesindaco dà lettura dei commi della legge sulle unioni civili. Uno degli sposi è commosso; infine sono uniti civilmente. Si abbracciano. Seguono foto con i rispettivi genitori, poi coi testimoni e il vicesindaco. Musica straniante su rumori e voci di sottofondo. Come in tanti matrimoni sentiamo gli applausi, l'invito al bacio... In un altro ambiente viene tagliata una torta arcobaleno e fatte le porzioni per gli invitati. L'immagine dissolve al nero e appare di nuovo il titolo *Normal*.

I titoli di coda compaiono su una nuova ripresa della sequenza 4, mentre l'istruttrice invita le mamme a camminare mentre portano bambini e passeggiare facendo flessioni delle gambe a ogni passo: «Hop, passo e gî-u» (senza dit-tongo).

Il riassunto delle sequenze ci permette di avere il quadro d'insieme delle sug-

gestioni che la regista ci offre. Come già detto, alcuni spaccati sono più propriamente dedicati a delle situazioni formative: 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 13, 14 e 18 hanno più o meno a che fare con qualcuno o qualcosa che educa gli altri in merito alla propria identità sessuale, al riconoscersi nelle aspettative che famiglia, gruppo, società, tradizione si aspettano da noi, maschi o femmine che siamo. Gli orecchini rendono una bimba bella come la mamma; il maschio alfa deve saper affrontare le donne acide; i giocattoli rosa sono per le bambine e i videogiochi violenti sono destinati ai maschi, che poi possono passare alle simulazioni di guerra diventando tutt'uno col loro fucile. Non si tratta, però, sempre di modelli negativi: il padre della sequenza 3 dimostra una sua cura e tenerezza verso il figlio più che apprezzabili, come pure il prete della 14 inserisce degli elementi di riflessione nel percorso a due, senza retorica né moralismo: peccato che quelle coppie non sembrino troppo convinte nell'ascoltarlo. Forse avrebbero preferito un pretotto che parla solo di morale sessuale così da assolvere il dovere di un corso prematrimoniale e poi lavarsene le mani.

Tutti gli altri episodi ci mostrano gli effetti di questo tipo di azione performativa sui gruppi sociali, attraverso delle dinamiche che potremmo dire volte a salvaguardare la continuazione della specie. Nel mondo massificato, la collettività ha generato delle forme omologate e consumistiche per identificarsi a due modelli che dovrebbero garantire il procedere delle generazioni: il maschio alfa da un lato e la femmina seduttiva dall'altro. Dai tempi



delle caverne non sembra che abbiamo fatto grandi passi avanti in questo campo, nonostante il cristianesimo, l'uguaglianza fra gli esseri umani, il femminismo o la rivoluzione sessuale che pure hanno segnato il nostro mondo occidentale. Se andiamo a stringere, ciò che il film ci svela come *normal* sono modelli comportamentali arcaici. Solo che un tempo li si accettava passivamente, per tradizione; oppure venivano imposti brutalmente; altrimenti li si poteva anche rifiutare, andando incontro, però, alla certezza dell'esclusione sociale. Oggi, invece, quei modelli si presentano con le lusinghe della mercificazione, del selfie compulsivo, dei nuovi riti collettivi. Essere maschio o femmina, etero o omosessuale, in coppia o single, genitore o meno in apparenza possono apparirci come scelte libere e autonome, ma in realtà sono il frutto di un sofisticato meccanismo a cui la maggioranza si sottopone allegramente senza riconoscerlo come tale. È un determinismo verniciato di libertà,

volto all'immedesimazione collettiva, e il film ce lo evidenzia prendendo posizione, disseminando segnali inequivocabili di straniamento come la scelta delle musiche, l'accostamento analogico delle sequenze (pensiamo al passaggio tra la 7 e la 8, o tra la 18 e la 19) e soprattutto la struttura complessiva. Se le sequenze centrali sono, teoricamente, intercambiabili, quella iniziale e finale restano come piloni portanti su cui poggia l'arco tematico del film.

*Normal* si articola come un affresco medievale incentrato sui peccati capitali della nostra società, intesi non moralisticamente, ma come elementi di cui prendere atto, su cui aprire gli occhi: «L'idea è quella di innescare accostamenti e associazioni che riescano a provocare un senso di straniamento e di sorpresa davanti allo spettacolo della "normalissima" realtà di tutti i giorni e di raccontare il genere come un atto performativo collettivo, una cerimonia sociale che dà forma ai nostri corpi e influenza i

nostri desideri». Così l'autrice, che sceglie di osservare, accostare e associare per produrre straniamento e sorpresa. E lo fa in modo eloquente e cinematograficamente ineccepibile, lavorando per sottrazione (possiamo immaginare quanto materiale abbia scartato prima di arrivare al percorso attuale) ma lasciando un tempo quasi contemplativo per immergerci nelle varie realtà umane. Il film ha una sua struttura che parte con l'immagine di un gruppo di donne incinte in piscina, di cui non vediamo il volto (quindi da leggere come generatrici di futura vita umana, femmine della specie senza personalità, quasi come se assistessimo alla deposizione delle uova di qualche animale marino) e termina con una unione civile fra due uomini (quindi un rapporto che, *di per sé*,

non è apportatore di vita). Da una parte abbiamo la vita umana che si perpetra da millenni; dall'altra una realtà che noi moderni e progressisti consideriamo una sacrosanta conquista sociale, ma che di fatto crea una frattura a questo flusso riproduttivo. Una frattura biologica più che antropologica, in quanto lo sposalizio si presenta nel rispetto di tutti gli stereotipi: foto, bacio-bacio, taglio della torta. Per di più avviene su un palcoscenico teatrale, luogo simbolicamente preposto alla messinscena, alla mimesi, alla finzione. Tutto ciò non era magari nelle intenzioni dei nubendi, ma di fatto questo è il punto di arrivo del percorso filmico, un percorso che inizia con delle donne-pesce e si chiude con due uomini-attori di una commedia già vista. In mezzo sta la normalità.



## Normal

**Regia e sceneggiatura:** Adele Tulli;  
**consulenza accademica:** Caroline Bainbridge, Enrica Colusso; **ricerche e sopralluoghi:** Alessia Petitto;  
**fotografia (colore):** Clarissa Cappellani e Francesca Zonars; **montaggio:** Ilaria Fraioli, Elisa Cantelli, A. Tulli; **musiche:** Andrea Koch;  
**suono:** Riccardo Spagnol, Paolo Segat; **presa diretta:** Davide Pesola; **post-produzione e color:** Mauro Vicentini; **produttori:** Valeria Adilardi, Luca Ricciardi, Laura Romano, Mauro Vicentini; **produzione:** FilmAffair; **co-produzione:** AAMOD – Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, in associazione con Istituto Luce – Cinecittà, Intramovies, Rai Cinema, Ginestra Film; **distribuzione:** Istituto Luce – Cinecittà; **origine:** Italia-Svezia 2019; **formato:** 2.35:1; **durata:** 70 min.



## Hanno scritto in questo numero

**James Naremore**, Chancellors' Professor Emerito alla Indiana University, è autore di *The Magic World of Orson Welles* (Welles centennial anniversary edition, Illinois 2015), tradotto in Italia come *Orson Welles: Ovvero la Magia del Cinema* (trad. Daniela Fink, Marsilio, 1993). I suoi libri più recenti sono *Charles Burnett: A Cinema of Symbolic Knowledge* (California, 2017) e *Film Noir: A Very Short Introduction* (Oxford, 2019).

Laureatosi con una tesi su Orson Welles, **Alessandro Anibaldi** è un giornalista, sceneggiatore e critico cinematografico. Ha co-diretto le prime tre edizioni del festival universitario del DAMS di Roma Tre, ha collaborato con diversi siti di cinema, e nel novembre del 2014 ha fondato – insieme a colleghi e amici – la rivista «Quinlan.it». Dal gennaio 2019 è tra i curatori a Roma della rassegna *Ritorno in pellicola*, dedicata ai grandi classici del cinema italiano proiettati in 35mm.

**Ray Kelly** è il proprietario di «Wellesnet: The Orson Welles Web Resource» e direttore associato del quotidiano «The Republican» di Springfield, Massachusetts.

**Marco Vanelli** è il direttore di «Cabiria». Tra le sue pubblicazioni recenti: *Piani di luce. La cinematografia di Vittorio Storaro* (Edizioni ETS, 2017, con Giovanni M. Rossi), la collaborazione a *Guardie e ladri* (Edizioni di Bianco e Nero/Iacobelli Editore, 2018), a cura di Alberto Anile e al n. 592 di «Bianco e Nero» dedicato a *Sordi segreto*, sempre a cura di A. Anile. Nel 2015 ha dedicato a Orson Welles il n. 180 di «Cabiria» dove, assieme a molti altri contributi, traduce e analizza due testi teatrali dimenticati: *The Unthinking Lobster* e *Fair Warning*.

**Massimiliano Studer** ha conseguito una laurea in Psicologia presso l'Università degli studi di Torino. Ha pubblicato due monografie per Mimesis Edizioni: *Olympia* (2014) e *Alle origini di Quarto potere: Too Much Johnson, il film perduto di Orson Welles* (2018). Attualmente insegna linguaggio cinetelvisivo presso l'ITSOS A. Steiner di Milano ed è dottorando, al secondo anno, in Cinema presso l'Università di Udine con un progetto di ricerca su *The Other Side of the Wind* di Orson Welles.

Professore di Comunicazione Audiovisiva nella Universidad Autónoma di Barcelona, dal 2010 **Esteve Riambau** è il direttore della Filmoteca de Catalunya dove, nel 2013, si è tenuto il congresso della FIAF (International Federation of Film Archives). Ha codiretto i lungometraggi *La doble vida del faquir* (2005) e *Màscares* (2009) e la serie televisiva *La gran il·lusió. Retrat intermitent del cinema català* (2019). Autore di quaranta volumi sulla storia del cinema, ha dedicato una particolare attenzione alla figura di Orson Welles, come autore di quattro libri, cosceneggiatore del documentario *Orson Welles en el país de Don Quijote* (2000) e regista dell'opera teatrale *Su seguro servidor, Orson Welles* (2008).

**Gabriele Gimmelli** si è laureato presso l'Università degli Studi di Milano con una tesi su Welles e la letteratura Usa. Attualmente è dottorando in Studi umanistici interculturali presso l'Università di Bergamo. Editor di «Doppiozero», è membro del comitato direttivo del periodico online «Imm@gine» e collabora con le riviste «Blow Up», «Filmidee», «Film Tv». È autore di una monografia su Laurel & Hardy e ha co-diretto alcuni saggi audiovisivi. Su *The Other Side of the Wind* ha pubblicato il saggio *Orson Welles o la tardività dell'enfant prodige* («Elephant & Castle» n. 18, novembre 2018).

**Alberto Anile** è giornalista, critico e storico cinematografico. Su Orson Welles ha pubblicato *Orson Welles in Italia* (Castoro, 2006), tradotto in Usa da Indiana University Press (2013), *L'«Otello» senz'acca / «Otello» Without the H* (sulla prima e più lunga versione del film, da lui riscoperta; Rubbettino-Cineteca Nazionale, 2015) e vari saggi apparsi sui periodici «Cabiria», «Film History», «Bianco e nero», in volume e sul sito «Wellesnet». Ha scritto anche di Rossellini, Visconti, Totò e Sordi. Il suo ultimo libro è *Dizionario del cinema immaginario* (Lindau, 2019).

**Adalberto Müller** è professore di Teoria della Letteratura alla Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. È stato visiting scholar a Yale (2013) e Buffalo (2018). Fra i suoi libri, *Orson Welles: Banda de um homem Só* (Azouge, 2015).

**Luca Giuliani** è uno storico, curatore di restauri ed esperto di archivi. Ha insegnato Storia e critica del cinema all'Università di Trieste, ha ricoperto la carica di vice-presidente della FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film), ha diretto la Cineteca del Museo nazionale del cinema di Torino e lavorato per La Cineteca del Friuli, Le Giornate del Cinema Muto e l'Istituto Luce. Fra gli altri ha all'attivo il restauro del *Mercante di Venezia* di Orson Welles (assieme a Stefan Droessler). Il suo principale ambito di ricerca è la storia della tecnica cinematografica su cui ha pubblicato numerosi saggi in Italia, Francia, Canada e Usa. Attualmente è il direttore del Centro Ricerche e Archiviazione della Fotografia (CRAF) del Friuli Venezia Giulia di Spilimbergo.

**Richard Burt** è professore d'Inglese e di Film and Media Studies alla University of Florida. È autore di diversi libri: *Medieval and Early Modern Film and Media* (2008), *Unspeakable ShaXXXspeares: Queer Theory and American Kiddie Culture* (1998) e *Licensed by Authority: Ben Jonson and the Discourahuses of Censorship* (1993). Coautore di *What's the Worst Thing You Can Do to Shakespeare?* (2013), ha curato da solo o in collaborazione diversi altri libri, fra cui *Shakespeares After Shakespeare: An Encyclopedia of the Bard in Mass Media and Popular Culture* (2006).

**Adriano Aprà** è nato il 18 novembre 1940 a Roma dove è sempre vissuto. Ha cominciato a scrivere di cinema nel 1960 sul mensile «Filmcritica». Nel 1966 ha fondato e diretto il trimestrale «Cinema & Film», fino al 1970. Dal 1971 al 1976 ha collaborato a vari festival, dirigendo quelli di Salsomaggiore e Pesaro fra il 1977 e il 1998. Dal 1998 al 2002 è stato direttore della Cineteca Nazionale. Dal 2002 al 2010 è stato docente di cinema all'Università di Roma Tor Vergata. Ha diretto un film di finzione, *Olimpia agli amici* (1970), e sette critofilm, fra cui *Rossellini visto da Rossellini* (1992) e *Circo Fellini* (2010). Nel 2017 e nel 2018 ha organizzato e diretto il "festival espanso" Fuorinorma, sul cinema indipendente italiano, che nel 2019 giunge alla terza edizione.

**Giovanni Ricci**, laureato all'Università di Pisa con una tesi sulla figura di Cristo nell'opera di Pasolini, è docente di Lettere presso l'istituto Anzilotti di Pescia. È collezionista di fumetti ed esperto di film d'animazione, sui quali ha scritto diversi articoli apparsi su «Cabiria» (già «Ciemme»), con cui collabora dal 2004. Assieme a Bellano e Vanelli è coautore del volume *Animazione in 100 film* (Le Mani, 2013).

Un ringraziamento a Gary Crowdus, direttore di «Cineaste», che ci ha permesso di tradurre e pubblicare il saggio di J. Naremore e ad Anna Ricca di Editori Riuniti per l'autorizzazione a ripubblicare il testo di John Huston. Le novelle delle pp. 83-93 provengono dalla donazione cav. Pilade Di Cocco.

Inoltre un grazie a Siberiana Di Cocco, Grazia Giampaoli, Iacopo Pasquini, Romano Giammattei, Marlon Pellegrini, Istituto Luce, Anna Lisa Del Carlo per gli aiuti offerti a vario titolo.

Per le foto di copertina e delle pp. 6, 9, 12, 15, 17, 19, 20, 24, 31, 34, 37, 39, 40, 42, 44, 47, 48, 50, 56, 81: © Netflix. Per la foto di p. 58: © Royal Road Entertainment. Per le foto delle pp. 27, 61: © Ray Kelly. Per le foto delle pp. 94, 96, 103, 105, 109, 111, 112, 115, 116, 117: © Istituto Luce.

# CINEASTE

**America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema**



**Founded in 1967, *Cineaste* is today widely regarded as one of the most important film quarterlies published anywhere in the world. The journal's unique editorial focus is reflected in the in-depth nature of its feature articles and interviews, as well as its film, book, and DVD reviews, written by leading film critics, journalists, and scholars.**

**Each issue features coverage of both contemporary and classic American and foreign cinema, always emphasizing a popular, readable style displayed in a lavishly illustrated, full-color format.**

[www.cineaste.com](http://www.cineaste.com)

L'Editore si dichiara disposto ad assolvere i suoi impegni nei confronti dei proprietari dei diritti di riproduzione di immagini e testi qui pubblicati che non è riuscito a raggiungere.

# Cabiria

2010-2019

Premio Domenico Meccoli "ScriverediCinema" 2010

2010

- CABIRIA 165 **ROSSELLINI MATERIALI RITROVATI**  
 CABIRIA 166 **«EGLI DANZA». RIFLESSIONI SU FELLINI**

2011

- CABIRIA 167 **«SERGIO CITTI DA FILOSOFO AIUTÒ»**  
 CABIRIA 168 **LORENZA MAZZETTI L'OUTSIDER DEL  
 FREECINEMA**  
 CABIRIA 169 **«NON SI PUÒ MICA VIVERE SENZA  
 ROSSELLINI!»**

2012

- CABIRIA 170 **PIANETA MÉLIÈS**  
 CABIRIA 171 **RETLAW YENSID ALLO SPECCHIO**  
 CABIRIA 172 **ROSSELLINI IN VATICANO**

2013

- CABIRIA 173 **INDISCREZIONI SU STAZIONE TERMINI**  
 CABIRIA 174 **ITALIA '50 LO SCHERMO CAMBIA**  
 CABIRIA 175 **ZAVATTINI NELLA SUA "BASSA": SOGGETTI  
 DIMENTICATI**

2014

- CABIRIA 176 **LA TERRA TREMA: PERCHÉ?**  
 CABIRIA 177 **L'ITALIA ANIMATA: I PRECURSORI**  
 CABIRIA 178 **L'ITALIA ANIMATA: L'ETÀ D'ORO**

2015

- CABIRIA 179 **L'ANIMAZIONE IN ITALIA AI GIORNI NOSTRI**  
 CABIRIA 180 **LA BOMBA O**

2016

- CABIRIA 181/182 **ROSSELLINI IN AMERICA**  
 CABIRIA 183 **DAVIDE ZORDAN, UN TEOLOGO AL CINEMA**  
 CABIRIA 184 **GIAN LUIGI RONDI: IL CINEMA È LA VITA**

2017/2019

- CABIRIA 185/186 **I MARTIRI DEL SILENZIO**  
 CABIRIA 187/188 **SAN ROBERTO**  
 CABIRIA 189 **ANTONIONI IN BRASILE**  
 CABIRIA 190/191 **ALCUNE VARIAZIONI SU DREYER**



Finito di stampare nel mese di settembre 2019  
 presso la Microart s.r.l. - Recco (Ge)

Abbonamento annuo: 3 numeri € 24,00 con versamento in ccp. n. 16013302 intestato a Cinit-Cineforum Italiano, C.P. 274 - 30174 Mestre - singolo numero: € 10,00; numero doppio: € 16,00

Nel rispetto della Legge 675/96 sulla tutela della privacy, la redazione garantisce che i dati relativi agli abbonati non saranno ceduti ad altri e che serviranno esclusivamente per l'invio della rivista e del materiale informativo e a stampa del Cinit.