



La spirale di Welles

di Alessandro Cappabianca

Da Kane a Clay

Sia « *Citizen Kane* » (1940) che « *Storia immortale* » (1968) si basano su tentativi teatrali falliti. Un potente metteur-en-scène (Kane) decide di fare una grande cantante della mediocre e stonata Susan, e fallisce nella sua impresa non tanto perché gli altri non siano disposti a lasciarsi convincere, quanto per il crollo interno, psicologico di Susan; oppure (Mr. Clay) decide di sceneggiare e far rappresentare nella vita reale la leggenda preferita dai marinai fanfaroni, e ancora una volta il potere del suo denaro è tale che ci riesce (dai dialoghi del film: « Se il padrone del mondo vuole [inscenare una commedia], gli interpreti si trovano »), ma la sua sconfitta è dovuta al fatto imprevisto (o oscuramente previsto?) che tra il marinaio e Virginia succede qualcosa di genuino e sincero. In un caso come nell'altro, il potente sconfitto ha un crollo repentino che lo porta alla morte: Kane lascia rotolare, abbattendosi drammaticamente, una sfera di vetro; Mr. Clay, immobilizzandosi come una sfinge sulla sua poltrona a dondolo, fa cadere una grande conchiglia. Oscuramente, mentre Mr. Clay muore, l'« ebreo errante », il segretario Levinsky, capisce di star vivendo di nuovo una vecchia scena, e tenta disperatamente di ricordare: « Tutto questo io l'ho già sentito, molto tempo fa. Ma dove è stato? ».

Nella misura, dunque, in cui sopravvive la fiducia nella possibilità del marinaio e Virginia di mandare all'aria, amandosi sinceramente, la rappresentazione del

diabolico regista-voyeur, il testamento di Welles non può dirsi sconsolato (ancora un marinaio — ricordate un certo O'Hara — incarna il rifiuto di lasciarsi comprare); ma nella misura in cui il vecchio già potente si ritrova solitario faccia a faccia con la sua impotenza (che poi non è altro che la morte), il testamento non può non essere che una testimonianza di declino e disfacimento. « **Storia immortale** » è, senza alcun dubbio, il primo grande film manierista della storia del cinema, per quella sua « luce d'eclisse e di specchio nero », per la grazia fragilissima e ambigua della figura del marinaio, per la suggestione di sfondi cinesi chiaramente posticci e artificiali, silenziosi e privi di vita (quasi non ci sono « comparse »), per l'incombere del potere sulla vita (non solo su quella della coppia, ma anche su quella dello straordinario personaggio di Levinsky, il segretario-schiavo, ultima incarnazione d'un Leland non ribellatosi a tempo) e della morte sul potere (il presagio funebre del marinaio che segue la carrozza di Mr. Clay), per l'inquietudine sottile di ricordi sfuggenti (Levinsky è stato, un tempo, un bambino ebreo polacco? Mr. Clay ricorda qualcosa, d'un mondo in cui esistevano altri libri, oltre quelli contabili?), per il contrappunto sospeso della musica di Satie, per il simbolismo, di Welles o di Karen Blixen [la conchiglia - il mare come libertà e innocenza (1) - la terra d'origine cui si vorrebbe tornare...]: e si dice manierista, pensando proprio alla possibile definizione « barocca » d'un film come « **Kane** » o di quelli shakespeariani. Sia come sia, e senza voler ipotecare il futuro d'un artista ancora tanto vitale, i due film, distanti ventotto anni tra loro, iniziano e chiudono una perfetta spirale creativa e si trovano quindi quasi a coincidere, sia pure su piani diversi e solo « in prospettiva »: per questo, « **Storia immortale** » fa pensare a un testamento.

Nei due film, la metafora del potere è ugualmente espressa da un tentativo (però fallito) di « dirigere » le persone sceneggiandone la vita: siamo di fronte al delirio di volontà d'un regista, che si incarna praticamente in volontà di rappresentazione vivente. Così, anche l'infernale Quinlan « sceneggia » la colpevolezza del commesso messicano innocente, manipolando gli indizi e seminando false prove, e compirà poi il suo capolavoro di finzione (finzione teatrale) nel dirigere l'affiatata compagnia di bulli che mima l'orgia e il drogaggio (falso) di Janet Leigh. Contro questa diabolica capacità di rendere gli altri pupazzi malleabili, burattini viventi del proprio gioco (2), l'unica resistenza è quella (di Vargas) della caparbia ricerca della verità, del bruto, secco fondiglio affiorante dalla decantazione del gioco maligno; ma, ancora una volta, il trionfo della verità, lo spezzarsi inesorabile delle sue trame, avvicina il regista alla fine, alla morte, lo rende (come sono Kane, Quinlan e Mr. Clay) personaggio tragico; la sconfitta finale di Quinlan è già iscritta nel pietoso e grottesco incontro con la donna (Marlene Dietrich), di fronte alla quale appare in tutto il suo corpulento disfacimento di intossicato dai dolci. Ma il confronto e l'antagonismo tra Quinlan e Vargas è veramente un odio implacabile, senza possibilità di intesa: Vargas, infatti, è colui che non tollera le intrusioni demiurgiche del regista nella meccanica semplice della realtà, colui che ne smaschera i giochi e i trucchi, che manda all'aria la rappresentazione scoprendo i marchingegni del fondo scena; dunque, un nemico personale dello stesso Welles, almeno del Welles-Kane-Quinlan-Clay (non dimentichiamo, infatti, che il Welles-O'Hara della « **Signora di Shanghai** » è un altro cercatore di verità, che spezza il gioco degli specchi ed esce dal cerchio magico...).

Sarebbe qui da valutare, se fosse possibile, il grado di incidenza sulla qualità di identificazione-straniamento dovuto alla presenza fisica dell'attore Welles in un ruolo piuttosto che in un altro; certo dovremmo concludere per una sua importanza determinante, se è vero che la figura del potente mistificatore (e infine sconfitto) prevarica nella genesi e nello svolgimento del film, anche laddove si

(1) E' stato notato che il nome dello slittino (Roseboud) , in « **Kane** », è un riferimento melvilliano.

(2) Non a caso, fallendo, Kane ripiega sulla collezione di statue; e Clay = argilla.

erge (a contrapposizione) un forte antagonista (E.G. Robinson, C. Heston-Vargas), mentre il solo vero rovesciamento di prospettiva (una specie di « dichiarazione di principi », personale e polemica, di Welles in rotta con Hollywood) si ha quando Welles interpreta O'Hara. In quest'ambito, resterebbe eterogenea l'esperienza di « **The magnificent Amberson** », film per il quale le consuete definizioni relative a Welles (barocco, manierista, espressionista, ecc. ecc.) sembrano cadere, e viene meno la guida dell'attore-personaggio, sostituito da una polifonia a più voci in cui né Joseph Cotten né Tim Holt riescono veramente ad emergere: il film può essere ricondotto all'unità della produzione wellesiana solo riconoscendone l'altro grande tema, **la ricerca e sperimentazione sul passaggio del tempo cinematografico**, nel senso proustiano di un suo ritrovamento e ricomposizione dai frammenti esistenziali alla ricostituzione attraverso i mezzi cinematografici. Come in letteratura non basta dire « Ricordo che... » per offrire la dimensione del passato rievocato (e Proust userà tutta una serie di accorgimenti, dalle « intermittenze » della sensibilità alla descrizione maniacale...), così al cinema il problema dell'evasione dal cosiddetto « eterno presente » non passa attraverso i calendari che si sfogliano o le pendole che battono. Welles aveva già creato un autonomo « tempo » cinematografico in molte sequenze di « **Kane** » (vedi il celebre esempio, riportato anche da C. Metz, del progressivo deteriorarsi dei rapporti tra Kane e la prima moglie; cfr. il mio « L'immagine e il tempo » in *Filmcritica*, n. 202), ma negli « **Amberson** » « è proprio il trascorrere del tempo il vero soggetto del film » (J.-C. Allais), trascorrere in cui si situano la decadenza della famiglia e la personale sconfitta di Georges Minafer: il ritmo di questo tempo sarà dunque disteso, pacato e al tempo stesso implacabile, scandito dai lenti piani-sequenza e dalla complessità di reciproci riferimenti (au paire) che il panfocus offre agli oggetti dell'inquadratura (1). Viene in mente l'« Only connect! » di un altro grande creatore di tempi e di ritmi, l'E.M. Forster di « Casa Howard » (e la sua Helen, che vede « le solide mura della giovinezza crollare ». Panico e vuoto...).

Tornando all'immagine iniziale del metteur-en-scène, diremo che ad esso si salda il problema del tempo proprio in quanto lo smisurato progetto di teatro vivente occupa tutto lo spazio della vita, succhia l'uomo e lo lascia vuoto, per cui, fallendo, il regista si ritrova, alla fine, senza più tempo per altri tentativi, o per veder chiare, in se stesso, le cause del fallimento: brevità e fuga del tempo si scontrano con l'immane difficoltà dell'impresa. Dopo il fiasco di Susan, Kane non ha altre alternative che il ritiro nel mausoleo e la morte, ridotto com'è alla calva maschera di se stesso.

Welles e Shakespeare

Jago può essere considerato il più formidabile metteur-en-scène della letteratura drammatica, sceneggiatore di trappole, raggiri e agguati. Come dialoghista, il suo capolavoro è il duetto con Cassio nella scena I dell'atto IV, quando induce Otello, nascosto lì presso, a credere che stiano parlando di Desdemona quando non parlano che di Bianca; le sue indicazioni di scena a Roderigo per l'uccisione di Cassio sono precise, non si limita a dire: « Mettetevi in agguato quando uscirà », spiega il luogo, il momento, il modo (« Qui, dietro questa sporgenza... »), e se Roderigo, materiale scenico alquanto scadente, riesce solo malamente a colpire Cassio, egli, con estrosa improvvisazione, pugnala e ammazza Roderigo...: epperò

(1) Per la discussione sul piano-sequenza e la profondità di campo come elementi introduttivi **ambiguità** (almeno tendenziale), rimangono fondamentali le analisi di Bazin.

la tragedia di S. s'intitola « Otello », non « Jago », e Welles interpreta la parte del Moro.

Se questo, come crediamo, ha qualche rilevanza, significherà probabilmente che il fascino barocco-barbarico della tragedia (analogamente al « Macbeth ») ha pesato sulla bilancia più del fascino diabolico di Jago, che è sì un mostro di perfidia e un geniale manipolatore di uomini, ma è privo, nella sua asciutta malvagità, di quella minaccia di disfacimento quasi fisico che grava pur sempre sul vilain wellesiano e ne costituisce l'inquietudine. Il vilain wellesiano, insomma, fallisce, mentre Jago, benché alla fine scoperto, raggiunge i suoi scopi. Ancora, **Jago non ha il potere**: la sua unica arma, è l'intelligenza; e la manipolazione degli altri ha un senso wellesiano quando segue l'unica legge dell'arbitrio diabolico del potente. Per tutte queste ragioni, il film è il film di Otello, potente che perde (sia pure solo in parte per sua colpa) la propria potenza.

Se parliamo di fascino barocco-barbarico, l'unione dei due aggettivi, leggermente incongrua, non può che farci venire in mente, ancora una volta, il manierismo, sia pure nella sua accezione elisabettiana. Nota lo Hauser: Otello poteva benissimo essere un bianco; perché è negro? Certo, Otello è un « nero » già nella settima novella della terza decade degli « Hecatomithi » di Giraldi Cinthio (in cui il fatto che lo sia è informazione senza alcuna rilevanza, data en passant), ma S. accetta in pieno il suggerimento: coscientemente usata o no, questa « bizzarra » serve comunque a dare al personaggio un risalto inusitato, un accento perentorio, il segno d'una eccezionalità che spicca, sulla scena, anche con la semplice presenza fisica dell'attore che interpreta il ruolo. La chiave della scelta e dell'interpretazione filmica di Welles, è qui, e se ne traggono tutte le conclusioni: il moro Otello, barbaro e solo, contrapposto ai molti e civili veneziani (né Jago è meno « civile » di Desdemona e di Brabanzio), segno vivente, per il suo stesso colore, di una scandalosa « alterità », è destinato alla sconfitta. Più precisamente, Otello funziona da reagente e catalizzatore, nella « barbara » Cipro-Mogador, al dispiegarsi delle trame contrapposte e diverse ambizioni dei suoi civili padroni. In questo senso, la scelta figurativa della fortezza di Mogador è una coerente metafora visiva dell'« altra faccia di Venezia », potentemente introdotta da Welles con il susseguirsi della sequenza iniziale del funerale sugli spalti di Mogador (1), con Jago appeso alle mura del castello in attesa della morte, e quelle successive girate nei leggiadri esterni veneziani. La contrapposizione è, qui, unità sostanziale. Il « barbarico » non viene semplicemente « enunciato », e confinato agli sfondi, ai campi lunghi scenografici: coerentemente, esso scardina e disgrega gli elementi della grammatica filmica e profilmica, riempie tutto (per usare l'espressione di Macbeth) di « urla e furore », aggredisce dall'interno le strutture dell'evento, impedendone la cristallizzazione in forma o rito (teatrale e cinematografico), lasciandolo aperto al dinamismo selvaggio della m.d.p. Così, nella sequenza dell'uccisione di Roderigo ai bagni turchi, la realtà profilmica si scompone e ricompone secondo il ritmo furibondo e asimmetrico d'una sintassi che mima strutturalmente l'irrazionale congestione dell'evento, il rigurgito di spavento e disperazione dell'assassinato e dell'assassino (se ne ricorderà, forse, Cacoyannis girando nell'« **Elettra** » l'uccisione di Agamennone nel bagno...); e nell'altro famoso piano-sequenza della passeggiata tra Jago e Otello colloquianti sugli spalti del castello, l'intrusione d'una natura minacciosa e inquietante sotto forma degli stridii acuti dei gabbiani, contrappunto preciso allo spaventoso senso delle parole pronunciate, non si limita ad essere correlato oggettivo, ma permea e distorce la struttura del colloquio, mettendone in rilievo le pause e le esitazioni. Tra i silenzi umani, si insinua il grido, inquietandoli della propria essenza bestiale.

(1) Non è ammissibile confondere queste scelte stilistiche precise e funzionali con le bellurie formalistiche e le acrobazie di ripresa di analoghe (?) scene dell'« **Amleto** » di Oliver (per il quale vedi la giusta stroncatura di P. Baldelli, in « Film e opera letteraria » - Padova - 1964).

La nozione di « barbarico », che anche qui s'è usata, risulta, ovviamente, di puro comodo. In realtà, il barbarico wellesiano, lungi dall'essere una condizione di primitivismo naturalistico, è il termine ad quem d'un processo intellettuale complesso, costituisce il sedimento da ritrovare al fondo delle sovrastrutture drammatiche convenzionali, il sangue e l'orrore del medioevo pre-elisabettiano visto, al di là dell'alta oratoria e delle metafore shakespeariane, da un regista cinematografico moderno. Dietro a tutto ciò, sta la lezione del cinema espressionista, e lo si vedrà meglio parlando d'un film assai diverso quale « **Il processo** ». Rimanendo per ora sul versante shakespeariano, bisognerà fare, per « **Chimes at Midnight** » (« **Falstaff** »), un discorso abbastanza diverso, proprio sul piano stilistico. Tematicamente, si tratta ancora, infatti, del motivo centrale del potere e dell'amicizia, e molti, Welles compreso, ne hanno già ottimamente discusso (Falstaff è il tradito Leland dell'ambizioso Enrico-Kane), come pure ne è stato messo in rilievo a sufficienza il carattere di « summa », di « quadro antologico », di « film dei suoi film » (Bruno), partendo anche dalla corrispondenza viscerale, quasi una fraternità di sangue, che lega Welles (regista e attore) al personaggio Falstaff. Veramente, Sir John non è un potente prevaricatore, non desidera « mettere in scena » il suo prossimo (sono i potenti a sceneggiare il macello di Shrewsburie, così come il futuro Enrico V sceneggerà Agincourt) né gridare il suo rifiuto e la sua ribellione nei modi moralistici di O'Hara: egli si limita ad opporre alla gara insensata di ambizioni e alla ricerca di gloria (sulla pelle degli altri e anche sulla propria), la tranquilla bonomia del suo cinismo (con tutta la forza e i limiti d'una simile posizione). In questo senso, Falstaff è il personaggio meno wellesiano, è (come dice Welles stesso) « un uomo integralmente buono »; ma la tematica dell'amicizia tradita e della tragicità del potere sono ben presenti nell'opera, col voltafaccia del principe, i rimorsi e la morte del re, l'uccisione di Hotspur. Anche qui, immagine archetipa wellesiana, la morte viene a raccogliere, anche troppo tardi, un vecchio malato e disilluso, portato via su un carretto: solo che Falstaff s'è illuso per troppa bontà, non ha mai avuto e mai voluto il potere. Questa storia amara, ma anche in certo modo allegra, Welles l'ha raccontata nel modo più giusto, vale a dire col massimo realismo possibile.

Questo non significa che scompaia come per incanto, dallo stile wellesiano, ogni tipo di deformazioni espressioniste: significa solo che queste vengono contenute, giustificate dal loro applicarsi al grottesco (delle figurine minute — mastro Silenzio, Shallow — e dello stesso pantagruelico protagonista) o al grottesco-orrido (della battaglia e dei suoi preparativi). Così nelle sequenze a palazzo, la scenografia, pur basandosi, com'è stato notato, su una certa **verticalità** (contrapposta alla prevalenza di piani orizzontali nella taverna), non assume mai spicco e rilievo espressionistici, si contenta di essere semplice sfondo alle tirate solo appena accademiche di Gielgud.

In realtà, è Welles stesso a fornirci la chiave stilistica del film, quando dice: « Mi piace pensare che questo sarà considerato un film di grandi primi piani » (« Il mio caro Falstaff », in « Cinema Nuovo » n. 182).

In effetti, è facile rendersi conto che l'intento realistico, di indagine umana e psicologica, stilisticamente s'è concretato in una lettura attenta e minuziosa, a volte (vedi la vecchiaia di sir John) impietosa, dei volti come « carte antropologiche », delle rughe, delle vene, della grana della pelle e, naturalmente delle espressioni, attraverso una fotografia di forte evidenza tattile e tridimensionale, una m.d.p. che sta addosso ai personaggi, luci che disegnano rilievi e contrasti con precisione e chiarezza; e d'altra parte l'effetto di corposità tattile, massimo nei primissimi piani di Falstaff e dei suoi compagni di taverna, come pure dello sventato e scatenato Hotspur, va impercettibilmente attenuandosi già nel più scolorito principe di Galles, ancora incerto e combattuto fra i due mondi, e ancora più nello ieratico Enrico IV, immerso in una luce da acquario che quasi ne congela

i tratti. Parallelamente, il fluido e arioso muoversi della m.d.p. nella taverna, che diviene convulso in battaglia, si muta, a palazzo, in fissità e stasi.

Welles imposta, dunque, una dialettica strutturale-figurativa a livello di grandi unità del film, che esalta la contrapposizione tematica e l'identificazione « taverna-amicizia-umanità-realtà »/« palazzo-potere-Inumanità-astrazione ».

Potenti e Potere

Qual è il rapporto tra Welles e la trama « gialla » di parecchi suoi film? Sappiamo che già da « **Quarto potere** » egli introduce un elemento di suspense con la misteriosa parola (Roseboud) che fin quasi alla fine non si sa a cosa si riferisca. « **Lo straniero** », film su ordinazione, è basato su un'inchiesta poliziesca, condotta da un regolare detective, anche se i crimini per cui Franz Klinger (ex-aguzzino nazista) è ricercato, sono di natura assai speciale; ma « **La signora di Shanghai** », « **Rapporto confidenziale** » e « **L'infernale Quinlan** » sono polizieschi in piena regola, sul versante tra il giallo e il nero (il primo e il terzo tratti da mediocri romanzetti; il secondo originale wellesiano). Bisognerà poi notare che anche « **Il processo** » potrebbe essere fruito, sia pure in maniera riduttiva, come un giallo metafisico in cui a rimanere ignoto fino alla fine è il delitto commesso, ma c'è un colpevole e c'è un giudizio.

Il problema della connessione col « genere », nella tematica wellesiana, non può in realtà prescindere dall'analisi di quel particolare filone definito « nero », con tutte le sue sfumature, e non situarsi al punto d'arrivo d'una tradizione di cinema del mistero e del demoniaco quale quello dell'espressionismo, in specie laddove si incentra sulla figura misteriosa d'un potente-tiranno. In fondo, a parte la magica parola Roseboud, sappiamo tutto di Kane; anzi, il film è costruito precisamente in modo di mettere allo scoperto i meccanismi e i retroscena che hanno reso possibili la sua ascesa e caduta, in uno sforzo di chiarezza totalizzante che ci pare non avrà più l'uguale in Welles (molto di meno sappiamo di mr. Clay, il cui passato è immerso in una coltre nebbiosa rotta da brevi bagliori e accenni indiretti). Non sappiamo niente del tutto, invece, di Arkadin, che finge di volere che si frughi nel suo passato proprio per meglio occultarlo, eliminando possibili prove e testimoni. La sua influenza misteriosa e malefica sembra estendersi su tutto e tutti (la sconfitta finale, al solito, nasce da motivi interni), e lo apparenta, chiaramente, alle grandi figure archetipe dei « dottori » demoniaci, creatori di golem, ipnotizzatori, manipolatori di corpi e di coscienze; con riferimento immediato alla grande saga del crimine organizzato che è il « **Dottor Mabuse** ».

In effetti, il ricollegarsi al cinema espressionista al di là dei limiti da film dell'orrore e della colta citazione decadente, non può passare per le fiere paesane di Caligari, o i castelli e le cittadine anseatiche di Nosferatu, ma può utilmente ritrovare la capacità mabusiana di **organizzazione razionale del crimine su scala industriale, in un universo tecnologico**: la favola di Lang è ambientata in un mondo reale, ed è legata ai rapporti di produzione espressi da questo mondo. Così è per Arkadin (« migliore espressione possibile... » — dice Welles — d'un mondo corrotto che tale lo ha formato, e dal quale non ha voluto uscire); e così è anche per Quinlan.

Uguualmente, nel suo film Kafkiano, nel quale non abbiamo più un **potente misterioso** ma un **potere misterioso** (o almeno, astratto, spersonalizzato), e l'ottica si situa dal punto di vista dell'individuo perseguitato (vittima-colpevole, in Kafka; ma nel film abbastanza decisamente vittima), Welles iscrive Josef K. in un universo che è, anche iconicamente, quello industriale-tecnologico, e addi-

rittura neo-capitalista (l'ufficio in cui K. lavora...), di cui l'incubica architettura del Palazzaccio romano costituisce metafora visiva.

Il genere « nero » risulta dunque una specie di filo conduttore esterno, che innesca la deflagrazione tra il personaggio (il potente), le strutture portanti del suo agire nel tempo (ricerca del passato - fuga del presente) e nella società (manipolazione degli altri attraverso la prevaricazione organizzata) e le soluzioni cinematografiche pertinenti (di radice espressionista, nel filone mabusiano; o anche semplicemente codificate nel classico genere poliziesco).

Per « **Il Processo** », il discorso è diverso, ma non poi troppo: alla fine di tutte le analisi, si dovrà tornare inevitabilmente al significato (secondo) delle situazioni audio-visive in quanto inscritte in una storia **filmica**, anche remota, o comunque **wellesiane**. Il rapporto Kafka-Welles è qui di reinvenzione assoluta, pur nella apparente fedeltà, se è vero che il romanzo rifiuta costantemente ogni indicazione iconica ed evita qualsiasi descrittivismo tridimensionale. Se ne ripercorriamo rapidamente i luoghi topici, vediamo che quasi nulla ci viene detto circa l'aspetto della camera in cui K. viene arrestato, o della casa della signora Grubach; la mattina della prima inchiesta, sappiamo solo che è « un tempo grigio », mentre non c'è una vera descrizione della strada e dello stabile in cui l'inchiesta si terrà, se non attraverso quella delle figurine di « povera gente » (donne, ragazzetti, un fruttivendolo, una « ragazza malaticcia »...) che ne sono abitanti e che K. incontra; la sala dell'inchiesta è « una stanza con due finestre... intorno a cui, proprio sotto il soffitto, correva una galleria, dove la gente doveva stare curva... »; non sappiamo com'è la banca in cui K. lavora; nello studio dell'avvocato, circa « l'imponente tavolo da scrivere », ancora Kafka ce lo presenta attraverso i comportamenti virtuali immaginati da K. (« *crédé* di vedere i piccoli passetti con cui i visitatori si avvicinavano »); pochi i tratti circa lo studio del pittore (« Tutto, pavimento, pareti e soffitto, era di legno e tra le tavole si vedevano tante piccole fessure »); nel duomo, è appena più prolungata la descrizione del pulpito, ma, ancora, in rapporto all'uso umano virtuale (« Pareva che tutto questo fosse stato immaginato per torturare il predicatore... »).

In tutto il romanzo, le cose non sono descritte ma vissute. Attorno allo schema della fable (o storia) si organizza il discorso-soggetto con continui riferimenti alla scomodità (delle cose), alle imperfezioni fisiche, ecc. Welles, in un certo senso, trascura questo sottofondo portante, e affronta di petto la fable cercando di crearne un equivalente attraverso i mezzi scenografici e la luce, dunque cercando di adoperare a suo vantaggio il succo della lezione espressionista cinematografica (1).

Da un romanzo senza sfondi, il cui tono « normale » è quello dell'afasia e del soffocamento, abbiamo un film di suggestiva plasticità, in cui si muovono figure a tutto tondo, ancorché misteriose: scelta che si può discutere, ma che è comunque quella di Welles. Notiamo piuttosto che, nel binomio scenografia-luce, ove prevalga decisamente il secondo termine, i mondi kafkiano e wellesiano tendono ad avvicinarsi di più: è questo il caso della sequenza in cui K. viene inseguito dalle « pettegole » dopo il colloquio con Titorelli, dove l'effetto di lame (o fessure) di luce, inglobando totalmente lo spazio e K. distrugge il primo in quanto materia tridimensionale riportandolo a superficie ottico-luminosa continuamente cangiante e il secondo in quanto essere in carne ed ossa riducendolo ad ombra in corsa pazzo inseguita dalla m.d.p. e dai ghigni irridenti delle bambine invisibili; ma siamo, com'è chiaro, a un caso limite. In linea generale, se il codice di gesti ed azioni di cui il romanzo si serve, è composto di segni il cui valore simbolico non

(1) Per J. Mitry, i fini dell'espressionismo consistono appunto nel « traduire symboliquement, par les lignes, les formes, ou les volumes, la mentalité des personnages, leur état d'âme, leur « internationalité » aussi, de telle façon que le décor apparaisse comme la traduction plastique de leur drama ». (« Influence de l'expressionisme sur le cinéma d'aujourd'hui » - Convegno di studi su Carl Mayer - Venezia, 1967).

è già « a priori » chiaro per l'autore, ma che sono invece « interrogati al riguardo in ordinamenti e combinazioni sempre nuove » (Benjamin), e se questo è un valore fondante dell'opera, quello che non ne permette le interpretazioni unilaterali in un senso o in un altro, l'approccio cinematografico non può, col suo immediato visualizzare il simbolo e perciò stesso proponendone una interpretazione più o meno univoca, che essere estremamente problematico; e ci pare che nel « **Processo** » la fedeltà quasi letterale alla **fable**, abbia impedito a Welles una ristrutturazione del **discorso** così radicale da rendere il film « altro » dal libro fino in fondo e quindi tale, forse, da permettergli di reincontrare Kafka a livello profondo. Così com'è, il film è ottimo, ma ci espone a molestie (e in fondo ingiuste) tentazioni di rimpianto per un film virtuale sull'avvocato Huld (Welles) nei confronti del film reale sul procuratore K. (Perkins). Crediamo, tutto sommato, che Welles possa essere più felicemente il metteur-en-scène del **potere attraverso i potenti**, che del **Potere** (e de! Destino) in astratto.

abbonamento 1971

12 numeri lire cinquemila

c/c postale n. 1/33033, intestato Filmcritica 20