

Robert L. Carringer

COME WELLES HA REALIZZATO
QUARTO POTERE

Introduzione all'edizione italiana
di Elena Dagrada

Traduzione di Manuela Bizzarri

EDITRICE  IL CASTORO

Introduzione all'edizione italiana

di Elena Dagrada

Nel saggio dal titolo "Note su una rivoluzione", citato da Robert L. Carringer nella sua prefazione a questo libro, Jacques Rivette definisce Orson Welles come il padre di tutti quei registi americani che a Hollywood hanno seguito la strada inaugurata da *Citizen Kane* – Rivette parla addirittura di «colpo di stato wellesiano» – minando «in profondità l'edificio della produzione hollywoodiana» basato sul modello dello studio system. Più precisamente, citando Nicholas Ray, Robert Aldrich, Richard Brooks, Anthony Mann, Samuel Fuller e numerosi altri, Rivette asserisce che «sono tutti figli di Orson Welles», individuando così nel regista di *Quarto potere* il modello di autore cinematografico su cui poggia l'elaborazione della *politique des auteurs*, ovvero quella posizione critica che, dalla metà degli anni Cinquanta fino ai giorni nostri, ha avuto un riscontro considerevole nella riflessione sul cinema e sulla figura del regista cinematografico, in Europa come in America.

La "rivoluzione" cui allude il titolo del saggio di Rivette, infatti, non è solo quella operata a Hollywood da registi che hanno osato imporre la propria individualità, lavorando come Welles in controtendenza rispetto ai modi produttivi dello studio system. È anche quella praticata dall'allora giovane critica francese, di cui Rivette è un combattivo esponente, che nel difendere quegli stessi registi, e nel considerarli, appunto, *autori* a pieno titolo, ha contribuito a modificare il modo di pensare la regia unitamente al concetto di autore al cinema.

Una delle ragioni per cui il cinema ha faticato a imporsi come arte, nel corso della prima metà del Novecento, è stata proprio la difficoltà di assimilare la figura del regista cinematografico a quella dell'artista così come concepito secondo i canoni lasciatici in eredità dal Romanticismo ottocentesco. Dalla tradizione romantica, il Novecento ha ereditato una concezione dell'artista inteso come individuo che agisce, o meglio crea, in solitudine e in totale indipendenza rispetto a una qualsiasi compromissione con la tecnica, intesa come *téchnē*, come competenza pratica, come capacità propriamente artigianale. Il cinema, invece, si impone fin da subito come pratica collettiva, per di più strettamente interconnessa con l'esercizio artigianale della tecnica.

Date queste premesse, come attribuire al regista di un film un ruolo creativo analogo a quello dell'artista romantico?

Naturalmente, nel corso della storia del cinema l'idea che il regista possa – in molti casi debba – essere ritenuto l'autore dei propri film si impone ben prima degli anni Cinquanta; e, sempre prima degli anni Cinquanta, il cinema viene riconosciuto come arte, pur tra molte resistenze, dalla maggior parte degli intellettuali più avanzati.

Allo stesso modo, la riflessione sull'autorialità è al centro di scuole di pensiero, pratiche registiche e posizioni critiche che precedono l'elaborazione della *politique des auteurs* – citiamo per tutte, in Italia, l'esperienza maturata in seno al neorealismo durante gli anni Quaranta. Tuttavia, i giovani critici francesi riuniti sulle pagine dei «Cahiers du cinéma» (fondati nel 1951 da André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze) teorizzano un'idea di autore relativamente inedita, che giocherà un ruolo importante proprio nello scuotere le resistenze implicite nella concezione della creazione artistica ereditata dal Romanticismo.

La *politique des auteurs*, infatti, pretende di considerare il regista come l'autore assoluto dei suoi film non solo nei casi universalmente accettati di registi come Chaplin, Griffith, Eizenštejn o Renoir (vale a dire, di registi che operano in epoche, ambiti o contesti particolarmente ricettivi all'individualità creativa), ma anche nel caso di registi che operano nel contesto che più di ogni altro si oppone all'idea romantica della creazione artistica, e cioè la Hollywood dello studio system. Qui, infatti, il modello produttivo adottato consiste nella rigida suddivisione dei ruoli professionali, dove quello del regista è solo uno fra i tanti, magari più importante, ma pur sempre un ruolo alla stregua di tutti gli altri.

La novità, perciò, la forza argomentativa delle tesi espresse dalla *politique des auteurs*, risiede nel proporre una concezione dell'autore cinematografico capace di superare la contraddizione apparente tra pratica artigianale collettiva e creazione artistica individuale, considerando come autori proprio quei registi americani che, al pari di Orson Welles, sono riusciti ad affermare la propria individualità in opere realizzate collettivamente (come normalmente accade per i film), nella Hollywood degli studios.

Molti anni dopo, a riprova di quanto in fondo fosse poco scontato, nella patria dello studio system, l'esito della "rivoluzione" di cui parla Rivette, è essenzialmente questa la questione che riemerge al centro del dibattito su come Orson Welles ha realizzato *Quarto potere*.

È questo il nodo attorno a cui ruota la riflessione su chi meriti appieno l'attribuzione della sceneggiatura, o su come vada equamente distribuita la paternità del film oggi ritenuto da più parti come il più importante della storia del cinema americano dopo l'avvento del sonoro. Se, cioè, sia legittimo attribuire la paternità di una pellicola realizzata all'interno dello studio system interamente al suo regista (al suo "autore"), o se invece costui

debba dividerne equamente i meriti con tutti coloro che vi hanno collaborato, diventando però, in questo modo, un po' meno "autore".

Per il vero, il dibattito sulla paternità di *Quarto potere*, che ha riguardato essenzialmente l'attribuzione del soggetto e della sceneggiatura, scritta in collaborazione da Herman J. Mankiewicz e da Welles, è andato al di là di tale questione, se non altro per il tono spesso imbarazzante con cui si è svolto, e per gli obbiettivi che si è prefissato di colpire. Più spesso, infatti, anziché puntare a far emergere una qualche verità sull'effettiva genesi di tale o tal'altra parte dello script, si è voluto attaccare Welles in prima persona. Anche per le ragioni riassunte da Carringer nel corso del libro (e soprattutto per l'astio, per il risentimento che circondava Welles a Hollywood a causa delle rare, privilegiate condizioni in cui aveva potuto gestire il suo debutto), il dibattito è cioè andato al di là del suo stesso oggetto, e si può ben dire che il più delle volte gli interventi in favore di Mankiewicz – tra cui spiccano quelli di Pauline Kael, in particolare il suo ampio saggio introduttivo a *The Citizen Kane Book* – benché nati nominalmente per sostenere l'apporto di Mankiewicz hanno in realtà mirato ad attaccare Welles, accusandolo di aver voluto, in malafede, privare lo sceneggiatore di ogni merito. Da qui, del resto, nasce la necessità di questo libro, che riconduce la discussione su un tono più pacato, e indaga su come nasce *Quarto potere* attraverso una ricerca accurata in ogni settore della produzione e della postproduzione; non solo, quindi, nel settore relativo alla sceneggiatura, dove Carringer apporta un importante contributo che a tutt'oggi può dirsi conclusivo (e che di fatto conferma l'esattezza di quanto riportato nei titoli di coda dell'edizione originale del film), ma anche nei settori della fotografia, della scenografia, degli effetti speciali, del montaggio, del suono e della musica.

In questa meticolosa ricerca a tutto tondo risiede senz'altro l'interesse primario del libro di Carringer. Nell'abbondanza dei dati raccolti, nella curiosità degli aneddoti, nella ricchezza della documentazione fotografica, e nella suggestione che si ricava dalla lettura delle pagine che illustrano la collaborazione, ad esempio, tra Welles e il direttore della fotografia Gregg Toland, così simile a lui per anticonformismo e volontà di sperimentazione; o ancora, tra Welles e il compositore Bernard Herrmann, suo stretto collaboratore sin dai tempi della radio e per questo film autore di una partitura efficace sotto più di un aspetto. E, naturalmente, il libro di Carringer si impone al lettore interessato a risalire alla genesi di *Quarto potere* per la cura con cui lo studioso ha condotto le sue ricerche negli archivi della RKO, e per l'attento esame delle sette stesure della sceneggiatura, risalendo alle prove che Welles ne sia appunto uno dei principali responsabili.

L'interesse di questo libro, però, risiede anche nella possibilità di cogliervi – rediviva – la questione se sia legittimo o meno attribuire al solo regista la paternità di un film realizzato all'interno dello studio system. E su questa

questione Carringer si colloca, senza esitazione alcuna, “contro l'autore” e dalla parte dello studio system. Dalla parte, cioè, del modello produttivo hollywoodiano dove, come scrive a conclusione del suo lavoro: «la qualità di un film è in parte una sommatoria delle qualità dei talenti che vi hanno collaborato».

Per questo, pur apprezzando il talento multiforme di Welles, è convinto che la sua piena espressione in un film come *Quarto potere* debba moltissimo alla squadra di produttori e collaboratori che lo hanno affiancato. Pur riconoscendo che senza Welles *Quarto potere*, così com'è, non sarebbe mai esistito, ugualmente considera il film un tipico prodotto di Hollywood in quanto frutto di un raro esempio di perfetta collaborazione tra regista e staff della produzione e postproduzione, oltre che degli alti standard di professionalità garantiti appunto dall'organizzazione dello studio system, in particolare dalla RKO. E, questo, in opposizione non solo a Rivette e alla *politique des auteurs* – secondo cui *Quarto potere* è invece un film assolutamente atipico nel panorama hollywoodiano, e secondo cui è l'autore che piega alla propria personalità creativa, alla propria visione del cinema e del mondo, il talento dei suoi collaboratori – ma anche in contrasto con quella corrente della critica americana che, parallelamente a quella francese, ha perseguito in patria una “politica per l'autore”, capitanata dal critico Andrew Sarris, ancor oggi presente sia in ambito accademico, sia in ambito più strettamente critico, e al cui interno Orson Welles rappresenta uno degli autori più emblematici proprio perché capace di conferire la propria impronta fortemente personale non solo a *Quarto potere*, ma anche a tutti i film che ha diretto in seguito, fuori e dentro Hollywood.

In queste pagine, insomma, emerge una concezione del cinema e della regia perfettamente allineata con il modello produttivo hollywoodiano, dove la contraddizione tra creazione artistica individuale e pratica artigianale collettiva, anziché venir superata come nella *politique des auteurs*, è al contrario accentuata. Ne costituiscono un chiaro esempio le pagine dedicate a *L'orgoglio degli Amberson*, dove Carringer smette i panni dello storico e indossa più che altrove quelli del critico, per sostenere che i limiti del film sono in sintesi da attribuirsi a responsabilità dello stesso Welles, tra l'altro per la sua indisponibilità a collaborare fino in fondo con lo studio, come invece aveva fatto per *Quarto potere*.

Eppure, è in nome del superamento di tale contraddizione – tra creazione e *téchné*, tra invenzione e capacità esecutiva – che oggi il cinema, tutto il cinema, può essere considerato un'arte. Anche quello hollywoodiano di cui Carringer, a giusto titolo, è un così fervente sostenitore.