

“My favourite mask is myself”: Disguise, Amplifications and Estrangements in Orson Welles’s Acting

Mariapaola Pierini

Abstract

In the extensive bibliography devoted to Orson Welles, his intense and crucial activity as an actor has been seldom investigated. Welles himself has always eluded the issue, considering his acting too tied to his "cumbersome personality". Nonetheless, his long acting career is not only relevant in itself, but appears to work as a mirror, at times distorted, of his role as a director and as a public figure. Furthermore, his performances are linked by a recognizable expressive strategy, marked by an irrepressible drive towards masquerade and falsification of his own physical features. This impulse, which is inseparable from the modernity of his work, culminates in an emblematic film, *F for Fake* (1973). This article aims to shed light on Welles as an actor, starting from archive materials and through an overview of his entire career. The purpose is to look at his performances in the light of the different strategies of mutation of his own real appearance (amplification, aging, degradation, camouflage), in relation to the different contexts and to the physiological changes occurring in his body. The article therefore presents a chronological overview and a classification of the various masking techniques adopted by Welles.

Keywords

Acting, Cinema, Theatre, Orson Welles, Make-up.

“My favourite mask is myself”: camuffamenti, amplificazioni e straniamenti nella recitazione di Orson Welles

Mariapaola Pierini

Everyone knows what Orson looks like from the pictures he has made, and no synthetic noses, no false or genuine beards, no glittering helmets, turbans or byzantine hats, no glittering uniforms or trailing furbidized robes, rags or kilts can wholly disguise that soft and lumbering grace, that muffled, thunderous, gliding motion, as if he walked against a flowing stream.

Micheál MacLiammóir, 1954

“Finzioni. Verità, bugie e mondi possibili”: nessun artista novecentesco nell’ambito del teatro e del cinema ha più abilmente giocato con ciascuna di queste parole. Dal giovanile scherzo radiofonico di *The War of the Worlds* (1938) fino a *F for Fake* (1973), e nelle molte ramificazioni della sua pratica artistica, Orson Welles ha incessantemente reinventato, falsificato, manipolato la realtà e se stesso. Se, come afferma in *F for Fake*, «almost every story is almost certainly a kind of lie», nella sua opera questa considerazione risulta particolarmente densa di implicazioni. La «specie di menzogna» su cui rifletterò non riguarda una «storia» in particolare bensì un aspetto che, nella pur vastissima riflessione dedicata all’opera di Welles, ha ricevuto

minore attenzione, ovvero la poetica d'attore e lo stile di recitazione. È in questo specifico versante della sua multiforme attività che si può rintracciare l'intima e stratificata relazione che intercorre tra l'artista Welles e il tema della finzione e della falsificazione.

Nel ripercorrere le linee della sua carriera vedremo infatti come la manipolazione delle proprie fattezze sia il modulo costante (e sorprendentemente precoce) messo in atto da Welles attore. Con l'evoluzione fisica e biografica – e il passaggio dal teatro al cinema – si passa dall'*amplificazione* a diverse tipologie di *mascheramento*. E se la maturità significa l'agognata coincidenza tra la grandezza del suo corpo e la vocazione al *bigger than life*, Welles sembra non potersi quietare: sempre tentato di farsi da parte (e auto-rappresentarsi come regista più che come attore), non smette di contaminare verità e finzione, arrivando a rimodulare se stesso e le sue mille facce attraverso la *degradazione* e l'*auto-parodia*¹.

1. Il primo falso

Come ricorda lo stesso Welles in *F for Fake*, il falso e la menzogna hanno segnato indelebilmente i suoi esordi: in un'inquadratura del film il regista appare seduto in un parco, ripreso di schiena in campo lungo; indossa un lungo mantello e un cappello nero, e la sua voce *over* rievoca un episodio della sua adolescenza. Si tratta del provino al Gate Theatre di Dublino nel 1931, sostenuto all'età di sedici anni:

Oh, I guess I could have found myself an honest job as a dishwasher or something but, no, I took the easy way, I went on the stage. I'd never been on the stage, but I told them in Dublin I was a famous star from New York, and somehow got them to believe me. That's how I started. Began at the top, and have been working my

¹ Il presente saggio è una versione ampliata e aggiornata di *Crescere e nascondersi: i personaggi di Orson Welles*, in E. Morreale (ed.), *I mille volti di Orson Welles – The Thousand Faces of Orson Welles*, Edizioni Sabinae – Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 2015, pp. 63-67.

way down ever since. If acting is an art, cooking up that bogus Broadway career was a fine case of art forgery.

L'esperienza dublinese è stata uno degli atti fondanti del suo percorso artistico, la sua prima esperienza in un grande teatro nonché la prima occasione di mostrare il proprio talento di attore, e insieme, di falsario. Poiché nell'opera di Welles «la vérité est toujours cachée, maquillée» (Hel-Guedj 1997: 6), anche nella rievocazione degli esordi dublinesi – e proprio mentre svela allo spettatore quella che lui stesso denuncia come un'affermazione menzognera – mente nuovamente o, a voler essere puntigliosi, dice una verità parziale e opinabile. Ricostruendo l'incontro i due direttori del teatro, Hilton Edwards e Micheál MacLiammóir, afferma infatti di non essere mai salito su un palcoscenico: in realtà, a sedici anni, Welles aveva già una discreta esperienza teatrale, maturata in seno all'unica scuola da lui regolarmente frequentata, la Todd School for Boys (Callow 1995: 35-71) Non solo conosceva l'arte del recitare, ma era già in grado di impiegarla per falsificare la propria biografia, per «maquiller» la propria identità.

2. «Je suis un acteur pour grands personnages»

Se dunque il falso appartiene agli esordi, per esplorarne le varie declinazioni sul versante recitativo può essere utile richiamare una celebre intervista rilasciata ad André Bazin, Charles Bitsch e Jean Domarchi, pubblicata sui *Cahiers du cinéma* nel 1958. Nella lunga conversazione con i tre critici francesi, Welles fa alcuni riferimenti alla sua attività di attore, e riflette sulla predilezione per i «sales types» come Kane, Quinlan, Lime: personaggi detestabili e per questo umanamente interessanti, anche perché dotati di un «certain volume», non soltanto dal punto di vista fisico. Welles, ammettendo di essere un «acteur pour grands personnages», aggiunge:

Vous savez, dans le vieux théâtre français classique, il y avait toujours les acteurs qui jouaient les Rois et ceux qui ne le jouaient pas : je suis de ceux qui jouent les Rois. Il le faut, à cause de ma personnalité. Donc, naturellement, je joue toujours des rôles de chefs, de gens qui ont une ampleur extraordinaire : je dois toujours être *bigger than life*, plus grand que la nature (Welles in Bazin [1958] 1998: 156).

L'incontro avviene il 27 giugno del 1958 all'Hotel Ritz di Parigi. Bazin, nella nota che accompagna la pubblicazione dell'intervista, descrive l'incontro come un «extraordinaire spectacle» e Welles – che indossa una sontuosa tunica e fuma un sigaro di venti centimetri – gli appare come l'incarnazione «de la puissance dans la splendeur». Il regista-attore all'epoca ha quarantatré anni e, come nota Bazin, il suo corpo è mutato rispetto ai tempi dei suoi esordi cinematografici: si è «amplifié en tous les sens». Sempre secondo Bazin si tratterebbe di un destino comune a un certo tipo di artisti, e di cineasti. Così è per Jean Renoir, così per Orson Welles, perché i geni «grandissent jusqu'à la fin» (*Ibid.*: 153-54).

Se questo è il dato biologico che, secondo il critico francese, accomunerebbe alcuni geni, nel caso di Welles l'amplificazione delle proprie fattezze non è solo opera del tempo che scorre e di un corpo che concretamente si ingrandisce, ma è un filo che percorre la sua intera carriera, nonché una chiave che può aiutarci a comprendere la sua poetica recitativa. Infatti, la tensione al *bigger than life* emerge fin dall'adolescenza per poi svilupparsi e declinarsi in svariate forme nel corso dei decenni, sempre associata a una qualche forma di falsificazione/trasfigurazione delle proprie fattezze. Se componiamo una galleria dei suoi personaggi (tra cinema, teatro e televisione siamo intorno al centinaio), vediamo che l'amplificazione passa attraverso il mascheramento (spesso mostruoso), il camuffamento (talvolta quasi clownesco), trascolorando nell'iperbole grottesca e, talvolta, nell'auto-parodia. Orson Welles infatti è, tra gli attori novecenteschi, uno di quelli che più smaccatamente ha manipolato le proprie fattezze attraverso la truccatura: nasi posticci, per i quali nutriva una vera e propria

predilezione, pesanti ceroni, parrucche, barbe, baffi finti e protesi varie. Una passione per l'arte del trucco che nasce fin dalla giovinezza e prosegue fino agli ultimi anni della sua vita.

Ovviamente nella truccatura dell'attore c'è la ricerca di un segno, di un espediente che condensi in tratti netti e precisi il personaggio in una caratterizzazione che in molti casi tende verso "il tipo", ovvero una figura esemplare la cui fisionomia rappresenta una categoria umana generale². Tecnica nota, e impiegata in special modo dai caratteristi. Alcuni attori – pensiamo ad esempio a Lon Chaney e a Boris Karloff nel cinema di genere, ma anche a Peter Sellers, Alec Guinness o Laurence Olivier – sono stati campioni nell'arte della trasformazione e ogni apparizione poteva diventare l'occasione per sfoggiare il proprio camaleontico e virtuosistico talento. Ascrivere Welles a questa categoria non è probabilmente corretto, dal momento che la truccatura, a partire dalla primaria funzione di amplificazione e di creazione del tipo, acquista nella sua recitazione una valenza polisemica: è un segno sempre ambiguo, in continua oscillazione tra ingrandimento e nascondimento, ostentazione e sottrazione, aderenza (esteriore) e distanziamento (interiore) dal personaggio. D'altronde, come sottolinea Patrice Pavis, «il trucco è un filtro, una pellicola, una fine membrana attaccata al volto: niente è più vicino al corpo dell'attore, niente gli è più utile e lo fa trasparire di meno di questa sottile pellicola» (2004: 226). Welles raramente rinuncia al filtro del trucco e, come vedremo, questo non solo accade fin dagli inizi, ma è anche intrinsecamente legato al suo stile di recitazione, poiché l'amplificazione e la trasformazione di sé sono direttamente correlati al carattere finzionale entro cui Welles colloca l'arte dell'attore.

² A questo proposito rimando a Vicentini 2007: 53-58.

3. The New Old Actor

Qual è dunque il rapporto di Welles con la recitazione e con la propria attività di attore? Un rapporto tormentato, per nulla lineare, benché egli abbia ripetutamente sottolineato di amare l'arte della recitazione e, soprattutto, gli attori in quanto esseri alieni, diversi dal resto della società. Ai grandi attori come figure eccentriche, alla tradizione e alla genealogia dello stile di recitazione, Welles negli anni giovanili ha dedicato alcune importanti note, tuttora in parte inedite e conservate presso la Lilly Library dell'Indiana University di Bloomington. Molti dei passaggi di questi scritti scaturiscono dal clima fervido del New Deal e di quella che appare a tutti gli effetti come una «call to arms»³ – per usare le sue parole – in difesa del teatro che il ventenne Welles sta conducendo con il suo Mercury Theatre⁴. In quegli anni, riflettendo sul senso dell'agire teatrale in un'epoca in cui questo sembra ormai privo di prospettive, egli rivolge lo sguardo al passato, agli attori e, in particolare, a John Barrymore. In lui, Welles vede l'ultimo erede di una stirpe secolare di «disreputable fellows» che la società di massa, e quindi l'arrivo del cinema, sta condannando all'estinzione.

I want to make very clear the difference between the actor and the rest of the society. [...] The actor has always been somewhat like the Fox in *Pinocchio*, a sort of disreputable fellow. The actor always belonged to the same class – without any class – to which also belonged the... criminal, the prostitute etc. An old saying at the time of Shakespeare is appropriate: 'Take in the laundry – here come the players'. The actor always did any anything for a dishonest nickel. [...] The actor is a gipsy – irresponsible, glamorous, romantic and unwashed, with an ear-ring in his right

³ O. Welles, *The Theatre in America*, manoscritto inedito, s.d., conservato presso l'archivio Welles della Lilly Library dell'Indiana University of Bloomington, Box 4, folder 18.

⁴ A proposito dell'attività teatrale di Welles rimando a France 1977, e a miei 2006a, 2006b e 2007.

ear. Representative of that class of actor still live in the world. John Barrymore is one of the last of these⁵.

Per meglio comprendere questo sguardo nostalgico, che ben si accorda con la sua poetica d'attore, è importante richiamare brevemente la particolare posizione che il teatro di Welles assume rispetto agli orientamenti del linguaggio della scena, alle teorie e alle tecniche di recitazione del suo tempo. Se in *The New Actor* perentoriamente afferma «Let's us remember this – the theatre is nothing but an actor – it is not only nothing without an actor – it is nothing but an actor» (Welles 1940ca.), in un altro scritto del 1939, dal titolo *The Director in The Theatre Today*, sono contenuti illuminanti passaggi sui “maestri” Craig e Stanislavskij. In particolare su quest'ultimo e sui deleteri effetti che le sue pratiche stanno producendo sulla recitazione, Welles si esprime in modo netto:

The Moscow Art Theatre is the first consideration of the art of acting in the light of psychology. The Moscow Art at its worst was a laboratory and a dissecting room. It reduced the actor to a pulp in the hope that from this pulp something better would come (1939: 7).

In queste pagine emerge la diffidenza verso le mode teatrali, e una pulsione contraddittoria verso la regia che, come tutte le innovazioni in campo teatrale, finisce sempre per essere «a great assault on the art of acting» (*Ibid.*: 6)

Welles dunque guarda con rimpianto al passato, ha nostalgia per un teatro degli attori ormai estinto, ma è al tempo stesso portatore di una poetica originale, in cui tenta di coniugare il suo agire da regista con una cura e un'attenzione molto precise verso la centralità di chi agisce sul palcoscenico; nel complesso, Welles è un regista (in scena e fuori scena)

⁵ O. Welles, *The New Actor*, manoscritto inedito, 1940ca., conservato presso l'archivio Welles della Lilly Library dell'Indiana University of Bloomington, Box 4, folder 26.

che sovrintende una compagine di attori di cui si sente parte, assumendo il ruolo di *primus inter pares*. Pur subendone l'influenza, è distante da Craig; è sedotto dall'afflato pedagogico e speculativo di Stanislavskij, ma guarda con timore e sospetto all'ideologia dell'immedesimazione e dello scavo interiore che proprio a partire dagli anni Venti aveva cominciato a farsi strada negli Stati Uniti⁶.

In questa complessa dialettica tra regia e recitazione – tra l'essere in scena e fuori scena, e attore tra gli attori – nei suoi anni di attività teatrale prima, e nella sua carriera cinematografica poi, Welles finisce per rivestire un ruolo peculiare, in virtù della sua «personalità», ma anche del carattere eccentrico e magniloquente di molte sue personificazioni. In generale, pur comparando in scena o sullo schermo, e quindi recitando nell'arco di tutta la sua carriera, egli ha sempre avuto scarsa considerazione di sé come attore; nelle sue regie ha spesso scelto ruoli di contorno, e di rado ha parlato in prima persona della propria recitazione, tendendo a «dismiss his acting as merely something he did in order to make money for more important activities» (Anderegg, 1999: 142). Nella pur vasta messe di dichiarazioni, bisogna attendere gli anni Settanta, e l'ostinazione mostrata da Peter Bogdanovich nel sollecitare le sue riflessioni: incalzato dalle domande dell'intervistatore, è costretto a tornare sul tema, affermando per esempio: «Anche se non amo fare l'attore, amo il mestiere, l'arte della recitazione» (Welles-Bogdanovich 1996: 70). Nel monumentale libro-intervista, dal perentorio titolo *This is Orson Welles*, troviamo finalmente, disseminate qua e là, molte notazioni sul suo essere attore e su alcune questioni nodali relative alla recitazione, a partire da un riferimento all'amato John Barrymore, chiamato in causa per ribadire la particolare forma di amore e repulsione che egli prova per il mestiere:

Quel che ho veramente in comune con Jack (Barrymore) è la mancanza di vocazione. Anche lui recitava la parte dell'attore solo perché gli era stata assegnata dalla vita. Non amava recitare, e

⁶ Per quanto riguarda la diffusione del pensiero e delle pratiche stanislavskiane in America, rimando a Munk (ed.) 1966 e a Vicentini 1987.

neanch'io. Però amavamo il teatro, tutti e due. Ho venerazione e rispetto per il teatro, come lui (*Ibid.*: 68)

Welles non si pensa come un attore e afferma di sentirsi di rado «serenamente orgoglioso di quel mestiere. Probabilmente capita a tutti, tranne che agli autentici idioti» (*Ibid.*) E, sempre a Bogdanovich, svela una delle ragioni principali dell'uso del trucco:

Recitare non mi dà poi questo gran piacere, anche se dovrebbe, visto che è stato il mio mezzo di sostentamento per trent'anni. Ne ricavo molto meno piacere della maggior parte degli attori. Troppa pena davvero; troppo logorio di nervi, troppe unghie rosicchiate, troppe miserie.

[...]

Magari è per questo che porti un trucco così pesante?

Sicuro, mimetizzazione (*Ibid.*: 195)

Dunque la truccatura, la mimetizzazione-*camouflage* (così nel testo originale) pare essere lo strumento migliore, e in certa misura paradossale, per nascondersi e rendersi irriconoscibile, forse innanzitutto a se stesso. In quest'ottica, l'attività teatrale degli anni Trenta, di cui tratteremo a breve, è cruciale nella definizione della poetica wellesiana, soprattutto in rapporto alla specifica questione del trucco e dell'amplificazione.

4. Amplificazioni giovanili:

“Very little of Mr. Welles seems left”

Il giovane Welles è alto più di un metro e novanta e, come scrive Micheál MacLiammóir nelle sue memorie, ha «a chubby face, full powerful lips, and disconcerting Chinese eyes. [...] The voice, with its brazen transatlantic sonority, was already that of a preacher, a leader, a man of power» (1946: 134). La discrepanza tra il corpo e la voce nel giovane

Orson Welles, che tanto aveva colpito MacLiammóir ai tempi del provino al Gate Theatre, riveste un ruolo importante per la comprensione delle strategie adottate negli anni giovanili. Prima che il suo corpo si ingrandisca fino alla pinguedine, e quindi prima che possa collimare con la tipologia di «grands personnages» che lui predilige, Welles è costretto a ingigantirlo con l'artificio. In questo modo, la tonante sonorità della sua voce, la sua impeccabile dizione (sempre secondo MacLiammóir), possono essere messe a servizio del personaggio. E, viceversa, proprio quella voce matura, piena, tonante, orienta Welles nella scelta dei ruoli. E dunque, intorno all'amplificazione ruota la prima fase della sua carriera.

Negli anni della Todd School for Boys, tra il 1926 e il 1930, Welles aveva cominciato a cimentarsi soprattutto con le tragedie di Shakespeare, allestendo spettacoli in cui vestiva contemporaneamente i panni di regista, scenografo, costumista e attore⁷. Di queste embrionali esperienze restano poche tracce, tra cui una foto di scena che ritrae il giovane Orson nei panni di Richard Plantagenet. Lo spettacolo è *Winter of Our Discontent*, un adattamento dello stesso Welles a partire dal *Richard III* e dalla terza parte dell'*Henry VI* di Shakespeare.

⁷ Di questi anni è anche uno dei primi scritti di Welles, dedicato proprio all'allestimento delle opere di Shakespeare: "On Staging Shakespeare and on Shakespeare's Stage", in R. Hill, O. Welles (eds.), *Everybody's Shakespeare. Three Plays*, Woodstock, Todd Press, 1934.



Welles in *Winter of Our Discontent* (1930)

Tecnicamente, l'intento di questa truccatura è di occultare la tenera età dell'attore perché, quando Welles inizia a recitare le parti dei re, il suo viso e il suo corpo sono quelli descritti da MacLiammóir. Forse ha già «la personalità», ma non ha ancora *le physique du rôle*, e dunque lo costruisce attraverso l'artificio. A questa truccatura però è più o meno consapevolmente assegnata una funzione ulteriore, dal momento che l'iperbolicità deforme di queste fattezze (e quindi il loro carattere grottesco) e l'evidente presenza delle protesi, allontanano il giovane attore dall'adesione al personaggio, producendo l'effetto opposto. Welles va al di là dei confini della verosimiglianza, e si deforma al punto da rendersi irriconoscibile. Tanto più è grande tanto meno è visibile; visibili invece sono proprio il trucco, l'artificio, la protesi, che acuiscono la dimensione della finzione e rimarkano la separazione tra l'attore e il personaggio. Welles e i suoi personaggi stanno a debita distanza: il primo sta indietro, e manda avanti gli altri.



Welles in *Hearts of Age* (1934)

Così è anche nel caso del primo film, l'amatoriale *The Hearts of Age*, cortometraggio del 1934 in cui appare pesantemente truccato da vecchio. Poi, nel corso degli anni Trenta, che sono gli anni del Federal Theatre Project e poi del Mercury Theatre⁸, il ventenne regista e attore prosegue sulla falsariga di queste prime esperienze. Non è sempre in scena nei suoi allestimenti, ma quando sale sul palco non lo fa quasi mai 'al naturale'⁹: si ingrandisce fino a deformarsi, e in questo modo non solo si distanzia dal resto del cast (rimarcando il suo ruolo di regista in scena) ma crea anche singolari effetti di dissonanza che talvolta infastidiscono i critici. L'ausilio della truccatura è fondamentale in *Horse Eats Hat* (1936), in cui è il vecchio Mugglethorpe ma, come scrive un critico dell'epoca, «[he] plays the bride's angry father with false nose, false stomach, false voice and false hair, until very little of Mr. Welles seems left» (Watts 1936).

⁸ Per quanto riguarda questa fase della carriera di Orson Welles rimando anche a Flanagan 1940, Houseman 1971 e Denning 1989.

⁹ Unica eccezione è il personaggio di Bruto nell'allestimento del *Julius Caesar* del 1938, in cui Welles non ricorre né a parrucche né a protesi.



Welles in *Horse Eats Hat* (1936)

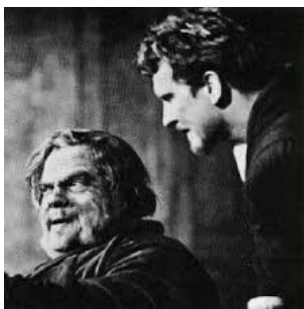
Seppur in misura meno marcata, il processo di mascheramento è messo in atto anche nello spettacolo successivo, *The Tragical History of Doctor Faustus* (1937), in cui Welles recita avvolto in una lunga tunica, con il volto pesantemente segnato da linee scure che ne accentuano i tratti, una barba e una parrucca dai capelli lunghi. Un Faustus, come ricorda John Houseman, «medieval, ravenous, sweating» (1972: 236). Maestoso ma «mussed and grimy», come annota un critico nella recensione dello spettacolo (Young 1937).

Nuovamente in scena per interpretare l'ottuagenario Captain Shotover nell'allestimento di *Heatbreak House* di G. B. Shaw nel 1938, si invecchia, si ingrossa e fa di nuovo uso di un trucco pesantissimo sul viso. Il critico del *New York Times*, Brooks Atkinson, non apprezza la scelta: «In spite of an elaborate and totally disguising make-up by which Mr. Welles converts himself into Shaw garrulous octogenarian, there is not much weight to the portrayal» (Atkinson 1938); e lo accusa di non riuscire, fuorché in una scena, ad andare «beyond the make-up box» (*Ibid.*).



Welles in *Heartbreak House* (1938)

Infine, a chiosare questa prima fase della sua carriera teatrale, e dei suoi massicci mascheramenti, è l'amato personaggio di Falstaff, nella messa in scena di *Five Kings* (un adattamento shakespeariano intorno a Falstaff¹⁰) del 1939, che precede la sua partenza per Hollywood. Su questo personaggio tornerà in un altro allestimento a Dublino nel 1960 dal titolo *Chimes at Midnight* e poi, ovviamente, nell'omonimo film del 1965. Qui il ventiquattrenne Welles, con la sua enorme pancia, il naso finto, la barba e una parrucca arruffata di capelli grigi, appare enorme, a tratti ridicolo, e soprattutto molto simile al Welles-Falstaff di venticinque anni dopo, in teatro e in cinema. Il trucco e le protesi di questo primo Falstaff quindi prefigurano e indicano la strada ai Falstaff futuri e ai personaggi della fase centrale della sua carriera.



Welles in *Five Kings* (1939)



Welles in *Chimes at Midnight* (1960)

¹⁰ Sugli adattamenti di Welles dei testi di Shakespeare si veda France (ed.) 1990.

5. Al cinema: la sofferenza di essere scrutato

L'approdo al cinema che, in linea generale, potrebbe limitare di molto la possibilità di ricorrere alla truccatura, non dissuade Welles dal continuare a farne uso, se pur con alcune significative varianti e declinazioni. Benché, come ammoniva Béla Balázs, «il cinema tolleri assai meno del teatro il mascheramento» anche perché «il primo piano rivela ogni falsità» ([1924] 2008: 156), Welles non smette di amplificarsi e trasfigurarsi davanti all'obiettivo. La recitazione non è mai stata «un gran piacere», ma il cinema gli pone ulteriori problemi: «La macchina da presa mi ingrandisce come un microscopio» (Welles-Bogdanovich 1996: 50), afferma, aggiungendo che stare davanti all'obiettivo «spesso rasenta la sofferenza» (*Ibid.*: 70). Nel cinema l'attore Welles deve fare i conti con il doppio potere della macchina da presa, che è occhio rivelatore, indagatore e al tempo stesso capace di annullarti, rendendoti invisibile.

La truccatura di *Citizen Kane* (*Quarto potere*, 1939), che lo invecchia, lo ingrossa e lo rende ingessato nelle espressioni del viso e nelle movenze del corpo, è sì dettata dalle esigenze di copione, ma funge da punto di raccordo tra il mascheramento iperbolico degli anni giovanili del teatro e la virata verso il camuffamento delle sue successive interpretazioni sul grande schermo. In virtù di abiti, protesi, trucco, Charles Foster Kane è un personaggio «continuamente cangiante» (Carluccio 2015: 76). Il giovane Kane (ovvero un Welles senza trucco) appare in una sola sequenza: sul suo volto di ventiseienne si stratificano gli anni e il cerone, mentre l'identità del personaggio diventa sempre più inafferrabile e prismatica.



Welles in *Citizen Kane* (1941)

Il trucco e i costumi ricercati e ridondanti, barbe, e copricapi, quasi da ballo in maschera, sono le intelaiature di molte sue apparizioni, da *Journey into Fear* (*Terrore sul Mar Nero*, Norman Foster, 1942-3) a *Macbeth* (id., 1948), che si pongono in stretta contiguità con alcuni personaggi degli anni successivi, in particolare quello di Arkadin in *Mr. Arkadin* (*Rapporto confidenziale*, 1955), figura in maschera per antonomasia del cinema di Welles.



Journey into Fear (1942-3)



Macbeth (1948)



Mr. Arkadin (1955)

La pulsione a trasformarsi e quindi a nascondersi restando però visibile è così forte, e intrinsecamente legata alla personalità di Welles attore (che nel frattempo è diventato l'uomo più discusso a Hollywood, non solo in quanto artista ma anche nel suo ruolo di personaggio pubblico¹¹) che le sue apparizioni degli anni Quaranta in cui, ancora

¹¹ A questo proposito ricordo il racconto di Francis Scott Fitzgerald, *Pat Hobby and Orson Welles* del 1940 (e quindi all'epoca dell'approdo a Hollywood di Welles sotto l'egida della RKO), che si apre così: «"Who's this Welles?" Pat asked of Louie, the studio bookie. "Every time I pick up a paper they got about this Welles"», in *The Pat Hobbies Stories*, New York, Scribner, 2004, p. 41.

magro, indossa abiti contemporanei e non ricorre a particolari ausili di trucco o acconciature – come in *Lo straniero* (*The Stranger*, 1946) o in *La signora di Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1948) –, sortiscono un effetto simile a una nudità rivelata malvolentieri, e leggermente goffa.



The Stranger (1946)



The Lady from Shanghai (1948)

E poi ci sono casi, come quello dell'indimenticabile Harry Lime in *Il terzo uomo* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949) in cui, pur non mascherandosi, Welles comincia a fare un uso sapiente e compiaciuto proprio di quel viso tondeggiante, posto in una posizione obliqua, con uno sguardo che pare balzare fuori dallo schermo: seppur al naturale, il suo volto è il centro della performance, ed emerge dall'oscurità, incorniciato dal nero. Si crea così un contrasto, una sorta di "effetto maschera" in assenza di maschera, a cui Welles ricorrerà di frequente negli anni successivi (pensiamo ancora al mantello e al cappello nero in *F for Fake*), e in cui pare rivolgersi direttamente al pubblico.



The Third Man (1949)



F for Fake (1973)

Non c'è qui lo spazio per una disamina dettagliata dei molti personaggi incarnati da Welles sullo schermo (nei suoi film e in quelli

altrui), ma per dar vita alla variegata galleria di re e clown shakespeariani, figure storiche, personaggi corrotti e figure sinistre di uomini ricchi e/o potenti, l'attore Welles deve aver trascorso molto tempo davanti allo specchio del camerino alla ricerca di una precisa connotazione per ciascuno. E non senza divertimento. Man mano che il tempo scorre il fisico si ingrossa, e la discrepanza tra corpo e voce si assottiglia. La pomposità vocale è ora consona alla sua sempre più maestosa fisicità. Già *bigger than life* sullo schermo, lo diventa anche nella vita. Non può più veramente nascondersi – anche perché molte delle sue apparizioni sono quelle della *guest star* Orson Welles – e quindi non gli resta che giocare con le proprie ingombranti fattezze. Lui stesso lamenta di aver perso versatilità, perché se «sei magro puoi interpretare un grasso, se sei giovane puoi interpretare un vecchio, ma al contrario non funziona» (Welles-Bogdanovich 1996: 70). Ha meno ruoli a disposizione ma è anche vero che sono gli sufficienti pochi elementi per trasformarsi: un cappello, un paio di occhiali e, soprattutto e ancora, un nuovo naso. E dunque dagli anni Cinquanta fino alla fine della sua vita il gusto per l'amplificazione perde inevitabilmente la sua iniziale funzione di invecchiamento per seguire tre principali direttrici.

La prima è quella del camuffamento attraverso bizzarri costumi, copricapi, baffi e barbe, dal gusto vagamente esotico e clownesco (e talvolta gigionesco), e questo in special modo nei molti camei che accetta di fare per poter mettere da parte i soldi per i propri progetti (penso ad esempio alle sue apparizioni in *Cagliostro - Black Magic* di Gregory Ratoff del 1949, a *La rosa nera - The Black Rose* di Henry Hathaway del 1950, *David e Golia* di Ferdinando Baldi e Richard Pottier del 1960, *I tartari - The Tartars* di Richard Thorpe e Ferdinando Baldi del 1961, in *Lafayette. Una spada per due bandiere - La Fayette* di Jean Dréville del 1962). Evidente, e inevitabile in questi e in altri casi simili, la distanza tra attore e personaggio.



Black Magic (1949)



The Black Rose (1950)



The Tartars (1962)

Questa declinazione in certa misura riguarda anche padre Mapple del *Moby Dick* di John Huston (*Id.*, 1956), il già citato Arkadin di *Mr. Arkadin* e Mister Clay di *Storia immortale* (*The Immortal History*, 1968): personaggi che, proprio grazie al camuffamento, alle sembianze bizzarre e per certi versi aliene, si stagliano, dominano, sovrintendono, e si tengono a distanza dagli altri. Come ha giustamente sottolineato Michael Anderegg, che ravvisa nella recitazione di Welles una componente brechtiana di distanziamento dal personaggio, «Welles was always a large actor, in more than in the obvious way» (1999: 142) e tende a stare al contempo dentro e fuori la finzione, unendo insieme la «performance with a desire to explain the meaning of his performance» (*Ibid.*: 146).

La seconda direttrice è invece la trasformazione-degradazione, di cui Hank Quinlan di *L'infernale Quinlan* (*Touch of Evil*, 1958) è certamente il più fulgido esempio: con la complicità della sua regia, il corpo abnorme sembra ancora più abnorme, il volto, con l'ausilio di un naso posticcio e del trucco, diventa una maschera mostruosa del male. Come ricorda Barthes (1980: 35), Italo Calvino aveva definito la maschera «un prodotto sociale, storico, che contiene più verità d'ogni immagine pretesa vera» (Calvino, [1970] 2004: 1103). Ed è proprio Calvino a rimanere molto colpito dal personaggio/maschera di Quinlan. Nella recensione apparsa su *Cinema nuovo* scrive che si tratta di una «maschera completamente nuova, carnosa, greve, impastata di machiavellismo, routine, disprezzo per le astrazioni e per il prossimo, ostinata ambizione, puzzo di corpo di guardia, pessimismo» (1959: 14); Quinlan è effettivamente tutte queste cose insieme, ed è anche una figura inquieta e fragile, che tende verso una dimensione patetica, in particolare verso la fine del film. Falstaff di

Chimes at Midnight proprio per l'accentuata dimensione patetica, è vicino a *Quinlan*, e questi sono forse i volti più autentici di Welles e, non a caso, tra le sue più toccanti interpretazioni. Qui il mascheramento svolge la funzione rivelatoria di un'identità contraddittoria e sfaccettata del personaggio e dell'attore insieme, continuamente in bilico tra grandezza e miseria. E queste maschere sono, con *Charles Foster Kane*, esemplari dimostrazioni come la sua tecnica di recitazione di Welles sia «in many ways homologous with the narrative and audiovisual components of his work» (Naremore 1995: 273).



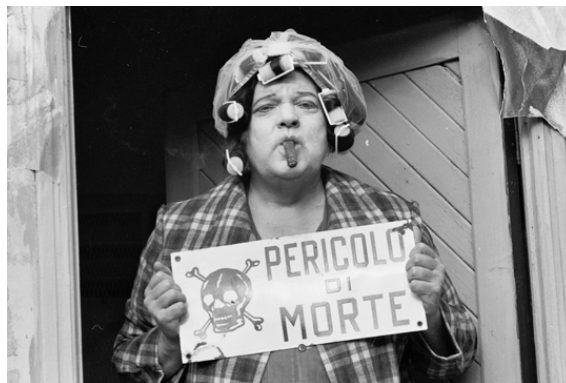
Touch of Evil (1958)



Chimes at Midnight (1965)

La terza e ultima declinazione della logica dell'amplificazione è quella creata attraverso la messa in scena di se stesso, senza l'ausilio del mascheramento. Nell'ultima fase della sua vita, Welles sembra aver almeno in parte fatto pace con il proprio aspetto fisico e con la propria figura polimorfa di attore-regista-intrattenitore-speaker-mago-illusionista-imbonitore e tanto altro ancora. Richiamando le parole di Bazin citate in apertura – i geni «grandissent jusqu'à la fin» –, Welles ha ormai raggiunto la sua ampiezza massima, e dà spettacolo di sé senza nascondimenti. La sua sola presenza è spettacolo, la sua maschera è il suo volto, il personaggio è Orson Welles. È regale, seduttivo, ammaliante, ironico, bonario e forse anche un po' rassegnato – dopo anni turbolenti e molti progetti arenati – a recitare la parte dell'icona del cinema del passato, del regista maledetto, del genio, del grande attore shakespeariano e pure del guitto, del mago e del ciarlatano (come rimarca all'inizio di *F for Fake*). Si mette in scena e al tempo stesso può distesamente svolgere le mansioni del narratore, addirittura

commentare le proprie bizzarre apparizioni, come nel caso di *Orson's Bag* (1968-69)¹². Se l'intera carriera di Welles attore «was predicated on his ability to dazzle audiences while he was lecturing them» (Naremore 1995: 275), in questi sketch comici Welles esplicita strutturalmente la doppia pulsione, attraverso due diversi piani di mascheramento: da un lato ostenta la propria maschera di imbonitore-narratore perché, come ebbe a dire a Bill Krohn, finalmente alla fine della sua vita, dopo tante amplificazioni, camuffamenti, nascondimenti, nel 1982, «my favourite mask is myself, and I feel much more at ease on the stage talking to the audience than I do pretending to be someone else» (Welles 2004: 70)¹³; dall'altro, si diletta in una serie di ridicoli travestimenti che, in una logica di natura intertestuale, richiamano i tanti sfoggiati nella sua ormai lunga carriera.



Welles durante le riprese di *Orson's Bag*

¹² Si tratta di una produzione televisiva della CBS, composta da una dozzina di episodi, realizzata tra il 1968 e il 1969 e mai trasmessa. A questo proposito si veda Alberto Anile, "I favolosi anni Kodak", in E. Morreale (ed.), *I mille volti di Orson Welles*, Roma, Edizioni Sabinae-Centro Sperimentale di Cinematografia, 2015

¹³ Orson Welles in Bill Krohn, "My Favourite Mask is Myself", in Stefan Drössler (ed.), *The Unknown Orson Welles*, Belleville-Filmmuseum München, München 2004, p. 70. Si tratta della versione integrale in inglese dell'intervista dal titolo *Troisième Entretien*, inizialmente pubblicata sui *Cahiers du cinéma*, hors série, n. 12, 1982.

È un poliziotto, una vecchia venditrice di violette, una donna imbronciata con i bigodini, una serie di grotteschi avventori di un club londinese e molti altri. Una galleria potenzialmente infinita di creature abnormi e semi-mostruose, che Welles incarna in aperta declinazione parodica e, soprattutto, auto-parodica. Infatti, richiamando quanto scrive Genette della parodia (1997: 79), possiamo dire che Welles re-impieghi il se stesso "nobile", ovvero il suo passato d'attore, applicandolo un argomento "basso", ovvero lo sketch o la gag, senza timore di rendersi ridicolo. D'altronde, lo aveva annunciato la sua voce in apertura di *The Lady from Shanghai*: «when I start out making a fool of myself, there's very little can stop me».

Bibliografia

- Anderegg, Michael, *Orson Welles, Shakespeare and Popular Culture*, New York, Columbia University Press, 1999.
- Anile, Alberto, "I favolosi anni Kodar", in E. Morreale (ed.), *I mille volti di Orson Welles*, Roma, Edizioni Sabinae-Centro Sperimentale di Cinematografia, 2015.
- Atkinson, Brooks, "Mercury Theatre Restores George Bernard Shaw's 'Heartbreak House' to The Stage", in *New York Times*, April 30, 1938.
- Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, 1924, tr. it. *L'uomo visibile*, Leonardo Quaresima (ed.), Torino, Lindau, 2008.
- Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980, trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- Bazin, André - Bitsch, Charles - Domarchi, Jean, "Nouvel entretien avec Orson Welles", in *Cahiers du cinéma*, n. 87, septembre 1958, ora in André Bazin, *Orson Welles*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1998.
- Callow, Simon, *Orson Welles. The Road to Xanadu*, London, Jonathan Cape Ltd., 1995.
- Calvino, Italo, "Due film e Stalin", in *Cinema Nuovo*, a. VIII, n. 137, gennaio-febbraio 1959, pp. 13-14.
- Calvino, Italo, "L'avventura di un fotografo" (1970), in Id., *Romanzi e racconti*, Mario Barenghi, Bruno Falcetto (eds.), Milano, Mondadori, 1994, pp. 1096-1109.
- Carluccio, Giulia, "Citizen Kane. Del personaggio prismatico e della sua interpretazione, tra ermeneutica, stile e gioco attoriale", in Giorgio de Vincenti, Enrico Carocci (eds.), *Imago*, n. 11., *I pensieri dell'immagine. Scritti in onore di Paolo Bertetto*, vol. II, settembre 2015, pp. 71-77.
- Denning, Michael, "Towards a People's Theatre: The Cultural Politics of The Mercury Theatre", in *Persistence of Vision*, n. 7, 1989, pp. 24-38.
- Drössler, Stefan (ed.), *The Unknown Orson Welles*, München Belleville-Filmmuseum München, 2004.

- Flanagan, Hallie, *Arena. The History of the Federal Theatre*, New York, Duffell, Sloan & Pearce, 1940.
- France, Richard, *The Theatre of Orson Welles*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1977.
- France, Richard (ed.), *Orson Welles on Shakespeare: The W.P.A. and The Mercury Theatre Playscripts*, London-New York-Westport, Greenwood Press, 1990.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, 1982, trad.it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi 1997.
- Hel-Guedy, Johan-Frédéric, *Orson Welles. La règle du faux*, Paris, Éditions Michalon, 1997.
- Houseman, John, *Run-Through. A Memoir*, New York, Simon & Schuster, 1972.
- MacLiammóir, Micheál, *All for Hecuba. An Irish Theatrical Autobiography*, London, Methuen & Co. Ltd, 1946.
- MacLiammóir, Micheál, "Orson Welles", in *Sight and Sound*, n. 1, July-September 1954, pp. 36-38, e p. 52.
- Munk, Erika (ed.), *Stanislavski and America*, New York, Hill and Wang, 1966.
- Nagel Elsa, *L'art du mensonge et de la vérité. Orson Welles, Le procès et Une histoire immortelle*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997.
- Naremore, James, "The Director as Actor", in Morris Beja (ed.), *Perspectives on Orson Welles*, New York, G. K. Hall & Co., 1995, pp. 273-80.
- Pavis, Patrice, *L'analyse des spectacles*, 1996, trad. it. *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Torino, Lindau, 2004.
- Pierini, Mariapaola, *Prima del cinema. Il teatro di Orson Welles*, Roma, Bulzoni, 2006a.
- Pierini, Mariapaola, "La chiamata alle armi: Welles e il teatro", in *Brancaleone*, n. 2, autunno 2006b, pp. 78-83.
- Pierini, Mariapaola, "Gli aborigeni e gli uomini con la macchina da presa", in Luca Giuliani, Giorgio Placereani (eds.), *My name is Orson Welles – Media, forme, linguaggi*, Milano, il Castoro, 2007, pp. 88-99.
- Vicentini, Claudio, "Le avventure del Sistema negli Stati Uniti", in Mel Gordon, *Il Sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 149-182.

- Vicentini, Claudio, *L'arte di guardare gli attori*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Watts, Richard, "WPA Whimsy", in *New York Herald Tribune*, September 28, 1936.
- Welles, Orson, "On Staging Shakespeare and on Shakespeare's Stage", in R. Hill, O. Welles (eds.), *Everybody's Shakespeare. Three Plays*, Woodstock, Todd Press, 1934.
- Welles, Orson, *The Director in the Theatre Today*, Theatre Education League, 1939.
- Welles, Orson, *The New Actor*, dattiloscritto inedito, s. d. (1940ca.), Lilly Library – Indiana University, Box 4, folder 26.
- Welles, Orson, *The Theatre in America*, manoscritto inedito, s.d., Lilly Library- Indiana University, Box 4, folder 18.
- Welles, Orson, Bogdanovich, Peter, *This is Orson Welles*, ed. Jonathan Rosenbaum, 1992, trad.it. *Io, Orson Welles*, Milano, Baldini & Castoldi, 1996.
- Orson Welles in Bill Krohn, "My Favourite Mask is Myself", in Stefan Drössler (ed.), *The Unknown Orson Welles*, München, Belleville-Film-museum München, 2004.
- Young, Stark, "Noctis Equi", in *New Republic*, February 17, 1937.

L'autrice

Mariapaola Pierini

Maria Paola Pierini è professore associato in Cinema, fotografia e televisione presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino. Si è occupata in particolare di storia della recitazione e di studio e analisi della performance. I suoi interessi scientifici si sono orientati inizialmente sull'indagine delle relazioni tra cinema e teatro e quindi su aspetti storiografici, teorici e stilistici della recitazione cinematografica; ha articolato la ricerca su più fronti, indagando questioni relative al rapporto tra attorialità e divismo nel

cinema classico hollywoodiano e nel cinema italiano, alle dinamiche di ricezione delle star, al rapporto tra regia e recitazione, fino a giungere, in tempi più recenti, a indagare il panorama attoriale contemporaneo, in particolare italiano, e questioni relative alla formazione dell'attore, ai mestieri intorno all'attore, alla manualistica per la recitazione e al rapporto tra attore e contesto produttivo. L'indagine sulle tematiche intorno alla recitazione e all'attore si è sviluppata attraverso lo studio di singoli casi, analizzati attraverso saggi in volume e articoli su riviste, e attraverso alcune monografie: *Claudio Morganti*, con Donatella Orecchia (Zona, 2004), *Prima del cinema. Il teatro di Orson Welles* (Bulzoni, 2005), *Attori e Metodo. Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean; e Marilyn Monroe* (Zona, 2006), *Gary Cooper. Il cinema dei divi, l'America degli eroi* (Le Mani, 2011). Ha curato con Emiliano Morreale, *Racconti di cinema*, (Einaudi, 2014). Ha curato con Giulia Carluccio e Emiliano Morreale, *Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra* (Scalpendi, 2017). È membro fondatore del CRAD - Centro Ricerche Attore e Divismo (Dipartimento Studi Umanistici dell'Università di Torino) e curatrice della rubrica ActorSegno sulla rivista «Segnocinema».

Email: mariapaola.pierini@unito.it

L'articolo

Data invio: 31/05/2019

Data accettazione: 31/10/2019

Data pubblicazione: 30/11/2019

Come citare questo articolo

Pierini, Mariapaola, " 'My favourite mask is myself': camuffamenti, amplificazioni e straniamenti nella recitazione di Orson Welles", *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno - M. Rizzarelli -

M. Schilirò - A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019),
<http://www.betweenjournal.it>