

TOUCH OF EVIL (L'infernale Quinlan) (1958)

regia: Orson Welles (scena aggiunta da Harry Keller); - sceneggiatura: Orson Welles, adattata da una precedente sceneggiatura di Paul Monash, a sua volta tratta dal romanzo di Whit Masterson *Badge of Evil* (pubblicato in Italia col titolo *Contro tutti*, Milano 1957, Giallo Mondadori); - fotografia: Russell Metty; - operatore: John Russell; - scenografia: Alexander Goltzen, Robert Clatworthy; - arredamento: Russell Gausman, John P. Austin; - musica: Henry Mancini; - supervisione musicale: Joseph Gershenson; - costumi: Bill Thomas; - tecnici del suono: Leslie I. Carey, Frank Wilkinson; - montaggio: Virgil Vogel, Aaron Stell, Edward Curtiss; - produttore: Albert Zugsmith; - direttore di produzione: F.D. Thompson; - assistenti alla regia: Phil Bowles, Terry Nelson; - interpreti: Orson Welles (Hank Quinlan), Charlton Heston (Mike Vargas), Janet Leigh (Susan Vargas), Joseph Calleia (Pete Menzies), Akim Tamiroff («zio Joe» Grande), Valentin de Vargas («Panchito»), Ray Collins (procuratore distrettuale), Dennis Weaver (portiere di notte del motel), Joanna Moore (Marcia Linnaker), Mort Mills (Schwartz), Marlene Dietrich (Tanya), Victor Milan (Manolo Sanchez), Lalo Rios (Risto), Michael Sargent (Pretty Boy), Mercedes McCambridge (capobanda), Joseph Cotten (medico legale), Zsa Zsa Gabor (proprietaria del locale di spogliarello), Phil Harvey (Blaine), Joy Lansing (Zita), Harry Shennon (capo della polizia Gould), Rusty Wescoatt (Casey), Wayne Taylor, Ken Millar e Raymond Rodriguez (membri della banda), Arlene McQuade (Ginnie), Dominick Delgarde (Lackey), Joe Baulto (gangster), Jennie Dias (Jackie), Jolanda Bojorquez (Bobbie), Eleanor Dorado (Lia), John Dierkes (poliziotto in borghese); - produzione: Universal. Esterni a Venice, California, 1957-58; - prima proiezione negli Stati Uniti, febbraio 1958; - durata: ne esistono due versioni (una di 93' e una di 108'), nessuna delle due definitiva.

Per ben dieci anni dopo *Macbeth*, Welles non riuscì a dirigere nessun altro film in America; e il primo che riuscì a realizzarsi dopo questo lungo intervallo è così infarcito di messaggi, così ricco di acrobazie visive, e così fittamente popolato di amici famosi mascherati come per una festa di Carnevale, che avrebbe potuto facilmente degenerare in una sorta di stravagante e magari divertente capriccio. E invece, a parte *Quarto potere*, *L'infernale Quinlan* resta il più straordinario ed emozionante dei suoi film, quello in cui riescono in qualche modo irripetibile ad armonizzarsi il grande uomo di spettacolo, il polemista politico, il romantico irriducibile, il filosofo moralista, il talento surreale: tutti i punti di forza e le specialità del repertorio wellesiano.

Ancora una volta Welles si cimenta con un thriller improntato a una forte carica di satira sociale, ancora una volta il suo stile è così scandalosamente «eccessivo» che offende sia i critici sia i capi dell'industria cinematografica. Il recensore di «Variety», per esempio, definiva *L'infernale Quinlan* un «film confuso e piuttosto «pretenzioso» con «un avvenire commerciale malcerto», senza dubbio gettando nel panico i dirigenti dell'Universal, che nel primo trimestre del 1958 avevano già perso mezzo milione di dollari.

A causa di questo cauto e ansioso atteggiamento conservatore, a *L'infernale Quinlan* non furono mai riservate né la pubblicità né la diffusione che meritava, e ci vollero degli anni perché si conquistasse un suo pubblico.

L'infernale Quinlan, tuttavia, è un film molto meno ortodosso, e parte del piacere che si prova guardandolo dipende dalla consapevolezza di quanto radicalmente si opponga, non solo alla routine generale dello studio, ma all'intera concezione del perbenismo artistico dominante negli anni cinquanta. Il film parla di razzismo, di poliziotti corrotti, di disordine sessuale, un'atmosfera splendidamente sordida, dove l'aria stessa rigurgita di rifiuti, detriti, cartacce svolazzanti qua e là. Welles veste Janet Leigh con una maglietta attillata e la circonda di una galleria di comparse sinistre e minacciose, bilanciando con caratteristi di talento, quali Joseph Calleia, Akim Tamiroff, Dennis Weaver, Gus Schilling e Ray Collins, le «star» che recitano ruoli minori: Joseph Cotten nei panni di un anziano medico della polizia, Mercedes McCambridge in quelli dell'androgina leader di una gang che gira su macchine truccate, Zsa Zsa Gabor in quelli di una tenutaria. E naturalmente, più importante di tutto e di tutti, c'è Marlene Dietrich, che interpreta una prostituta messicana vecchia maniera, e susurra le sue battute in un tedesco baritonale.

Tutto questo fa di *L'infernale Quinlan* una geniale mescolanza di arte povera e di raffinatezza continentale; ha tutta l'energica spregiudicatezza di un film di serie B, alla Sammy Fuller, e la raffinata consapevolezza di un melodramma della *nouvelle vague*.

L'infernale Quinlan deve molto alle recenti apparizioni di Welles come attore.

Aveva accettato di apparire per ben due volte nel ruolo di un grasso razzista, probabilmente perché i personaggi erano coloriti e in sintonia coi tempi: la Corte Suprema si era pronunciata sulla segregazione solo quattro anni prima, il movimento per i diritti civili cominciava a rafforzarsi, e tutto il pubblico di Welles ricordava bene gli incidenti a Little Rock High, dove era stata chiamata la guardia nazionale per far rispettare una legge che i politici e i poliziotti del Sud si erano mostrati riluttanti a sostenere.



Welles dichiarava: «è dovere del poliziotto far rispettare la legge, non inventarsela».

La vicenda scelta per trasmettere questo messaggio si svolge nel corso di ventiquattro ore nei dintorni e nell'abitato di Los Robles, una torrida cittadina messicana di confine, dove un influente magnate dell'edilizia, Rudy Linnaker, è stato fatto saltare in aria con la dinamite. Non veniamo a sapere quasi niente di Linnaker se non che un tempo «era il padrone della città» e che sua figlia lo disprezzava. Il film non ci parla del crimine di per sé, ma del conflitto fra il capitano Quinlan della polizia americana (Welles) e Mike Vargas (Heston), un agente della squadra narcotici di Città del Messico che, per ragioni non chiare, trascorre parte della sua luna di miele a Los Robles. (Qualcuno suppone che Vargas sia venuto per «ripulire» il versante messicano del confine, un'osservazione casuale che assume un significato ironico quando Vargas alla fine del film traversa a guado un fiume di acqua sporca). Quinlan, che è un razzista, cerca

di incolpare un messicano dell'omicidio di Linnaker, e quando Vargas scopre il suo piano, Quinlan cospira con la famiglia Grande, una banda di fuorilegge, per incastrare la consorte americana di Vargas (Leigh) in un crimine a sfondo sessuale. Per mascherare il suo coinvolgimento in questo complotto, Quinlan uccide il capo dei Grande (Akim Tamiroff), e quindi muore per mano del suo vecchio amico Menzies (Calleia), a cui Vargas ha dimostrato quanto il capitano fosse corrotto e socialmente pericoloso.

Se questi avvenimenti generano talvolta una certa confusione, è soprattutto perché l'azione ha luogo in una terra di confine volutamente indistinta e mutevole, in cui il pubblico tende a perdere l'orientamento. Rudy Linnaker si gode la vita notturna messicana, nella sua auto viene posta una bomba a orologeria; la macchina esplode in territorio americano, e Quinlan va in cerca del killer, ignorando avventatamente le rivendicazioni giurisdizionali e definendosi un «turista». I soli poliziotti di Los Robles che vediamo sono un paio di inefficienti addetti al traffico, e la famiglia Grande sembra controllare il commercio di narcotici in entrambi gli stati. («La famiglia Grande vive a Los Robles da molto tempo: parte nel Messico, parte qui», dice il loro capo). Il principale espediente metaforico e tematico del film è quindi l'attraversamento dei confini: non solo dei confini fra nazioni ma, come si vedrà, fra legge e sessualità. Di conseguenza le frontiere che segnano il conflitto fra le due nazioni e fra gli opposti schieramenti di personaggi appaiono sempre meno definite.

La confusione venne accresciuta dal fatto che la Universal ridusse la pellicola originale a novantacinque minuti, creando una narrazione ancora più ellittica di quanto Welles non intendesse. La versione lunga, scoperta di recente, risulta strutturalmente più compatta e rende bene l'idea di che cosa significhi passare una giornata a Los Robles: pochi film, a dire il vero, suggeriscono il tempo attraverso la qualità della luce così bene come *L'infernale Quinlan*, e nessuno ha ricreato le varie fasi del trascorrere di una giornata con risultati poetici di altrettanta suggestione.

Qualsiasi cambiamento abbia apportato la Universal, *L'infernale Quinlan* conserva il suo fascino visivo e la sua grande carica ironica e morale. André Bazin e Joseph McBride hanno messo in grande risalto l'etica del film, sottolineando in quali modi ci imponga di scindere il coinvolgimento emotivo nei confronti dei personaggi dall'adesione intellettuale a una tesi progressista. È indubbio che il film, costringendoci a riconoscere l'umanità e l'intelligenza del razzista Quinlan, anche se comprendiamo che è malvagio, contrasta vivamente con altre pellicole dell'epoca impregnate su problemi sociali *Twelve Angry Men* (La parola ai giurati) di Sidney Lumet, per esempio, che venne candidato a parecchi premi l'anno prima). Alla fine del film ci viene detto che, dopo tutto, il venditore di scarpe messicano è colpevole: il pubblico di solito interpreta questo fatto come un'estrema ironia wellesiana, ma la versione integrale è ancora più complessa: durante la lunga scena in cui Quinlan e i suoi uomini interrogano Sanchez, la macchina da presa esce un momento dalla stanza e sentiamo un pugno e un debole gemito, segno che i poliziotti stanno picchiando il sospetto. Sanchez è un individuo sgradevole, come osserva lo stesso Vargas, ed è probabile che sia l'autore del crimine; eppure dato quello che sappiamo dei sistemi con cui a Los Robles viene eseguito un terzo grado, sarebbe un errore ac-

certare come autentica la sua «confessione». L'ultimo ordine di Quinlan al collega Menzies è il rabbioso comando di «far confessare» Sanchez; di conseguenza alla fine del film non si è davvero provato niente circa l'omicidio Linnaker: lo scopo del resto non era affatto quello di scoprire il colpevole, ma quello di svelare le tensioni tra giustizia e pragmatismo, tra passioni individuali e regole sociali, tra colpevolezza psicologica e responsabilità legali. Senza dubbio Quinlan è così simpatico perché è Welles a calarsi nei suoi panni, producendosi in un'interpretazione che regge il confronto con quelle di *Quarto potere* e *Felafel*. In qualche modo la sua recitazione è qui superiore, perché conferisce al personaggio un'intensità che va molto al di là di quello che ci viene comunicato

in sede di sceneggiatura. Quando Welles utilizza il copione per «spiegare» il personaggio, come nella scena in cui Quinlan ubriaco ricorda l'omicidio della moglie da parte di un «mulatto», il risultato è debole e deludente; infatti l'inquietudine di Welles nel fornire tale spiegazione si riflette nel modo brusco, quasi incomprensibile, in cui la scena viene recitata. Le qualità davvero interessanti del personaggio Quinlan emergono più dalle eccentricità del suo comportamento che dalle «chiavi» e dalle motivazioni che dovrebbero spiegarlo. Grazie soprattutto alle sue doti di recitazione, Welles fa di lui sia l'esempio di una ben precisa metafora, sia un individuo, un poliziotto razzista e un groviglio di contraddizioni. Basterà citare alcuni aspetti di questo complesso personaggio: è zoppo, si

muove a fatica, ma ha la forza di un bue, e nella scena in cui uccide Joe Grande mostra l'inverosimile agilità di uno psicopatico. Ha il viso largo e ordinario, nonché il naso prominente di una caricatura di W.C. Fields (di rado il trucco è riuscito a distorcere i veri lineamenti di Welles in modo tanto credibile), eppure è capace di esprimere un'ampia gamma di emozioni, dalla crudeltà misantropica, ai toni mielati e seduttivi, al dolore profondo. Quinlan è un brutto, ma come la maggior parte dei bruti di Welles è anche un sentimentale; sfrutta il suo unico amico con uno sprezzante egocentrismo degno di Kane, eppure il suo aspetto esteriore tradisce un tormento interno, e attraverso momenti di rimorso che dovrebbero ricordarci Macbeth.

Welles ha seguito la consueta pratica di fare del cattivo la personalità più ampiamente sviluppata del film, costringendo così un melodramma politico a rientrare nell'ambito della tragedia personale. Possiamo intuire il rapporto fra Quinlan e gli altri personaggi wellesiani grazie alla prima osservazione effettuata sul suo conto, un commento del procuratore distrettuale Adair (Ray Collins): «Il vecchio Hank deve essere l'unico in tutta la città che non abbia sentito l'esplosione». Questo riferimento casuale all'età e all'isolamento ci dispone al pathos: è uno spirito meditativo, propenso all'introspezione, intrappolato in un corpo grasso e in disfacimento, che trascorre i suoi ultimi giorni in un ranch poco più ampio di un ettaro dove alleva tacchini, lontano come Xanadu. Ma nonostante l'isolamento mantiene la sua influenza in città, e sin dal suo arrivo sulla scena dell'omicidio di Linnaker domina l'azione senza difficoltà, muovendosi lentamente e con la potenza di una balena, borbottando uno stanco e addolorato monologo mentre svariati pubblici ufficiali si inchinano con deferenza attorno a lui e gridano in questa e quella direzione.

Dietro la cattiveria di Quinlan c'è qualcosa di infantile, quasi di falstaffiano. Durante l'interrogatorio di Sanchez, ad esempio, manda un aiutante a prendergli un caffè: quando l'uomo torna, Quinlan guarda tristemente la tazza e domanda: «Non mi hai portato qualche pasta, qualche brioché?». Questi momenti rendono accattivanti persino i suoi vizi, e viene umanizzato anche in altri modi: ha un buon amico in Menzies, cui ha salvato la vita e che prova per lui un'ammirazione al limite dell'idolatria, e veniamo a sapere che non si è mai servito del suo potere per arricchirsi. In una delle inquadrature più efficaci del film, guardiamo insieme a lui un pozzo di petrolio, con la cinepresa che dondola ipnoticamente da una parte all'altra mentre la scavatrice pompa su e giù: «Denaro. Denaro», mormora Quinlan seguendo il ritmo delle pompe, riconoscendo la forza trainante dell'avidità umana e al tempo stesso mostrandosi, seppure ammirato, distaccato e superiore. «Non sono un avvocato», dice a Vargas: «Gli avvocati si interessano solo alla legge». E stando all'unico avvocato che vediamo — il ricco e astuto legale di Marsha Linnaker — riusciamo almeno a capire la sua posizione.

Ma quel che vale anzitutto a conquistare a Quinlan la simpatia del pubblico è la presenza di Tanya, la prostituta messicana che lo conosceva ai vecchi tempi, e che è importante in questo film quanto Rosebud in *Quarto potere*. L'opera di Welles ha sempre oscillato fra misantropia e sentimento, ma la compresenza di queste tensioni contrastanti non risulta mai altrettanto evidente come quando la Dietrich compare ne *L'infernale Quinlan*, evocando un clima malinconico e una calma dolce e amara che danno grande rilievo al resto del film. È probabile che un buon numero di spettatori la respinga completamente, come una trovata ingenua più ovvia dello slittino di Kane, una diva famosa che si compiacce di apparire nel ruolo marginale di una prostituta materna. Ma in effetti la sua apparizione è così ricca di significati proprio perché è così meravigliosamente improbabile, e dalle sue scene emergono le stesse tensioni contrastanti e le stesse ambiguità che caratterizzavano i riferimenti all'infanzia di Charles Foster Kane. In realtà, fra le tante allusioni al film precedente contenute in *L'infernale Quinlan*, una delle più interessanti si trova in un breve frammento di dialogo relativo a Tanya tagliato dalla versione distribuita nel 1958: Adair dice a un amico che Tanya forse «cucinerà del chili» per Quinlan o «tirerà fuori la sfera di cristallo». Queste parole ci ricordano che, come il paesaggio nevosso racchiuso nel fermacarte di vetro che Kane afferra quando sta per morire, la casa di Tanya è un regno circoscritto che richiama il passato; e come quell'oggetto da pochi soldi, è bello a vedersi ma irrimediabilmente *cheap*, un po' volgare; e ci fa capire come Quinlan possa essere ingenuo e capace di ingannarsi al tempo stesso. Le visite di Quinlan a Tanya sono un patetico tentativo di tornare alla preadolescenza, una fase della vita che gli eroi di Welles sembrano incapaci di superare, e come sempre questa fase è associata a un passato preindustriale, quando il mondo non era ancora così degradato.

Il contrasto fra l'appartamento di Tanya e la città di Los Robles viene sottolineato quando Quinlan si trova in strada, intento a sgranocchiare un dolce, e si lascia incantare dal suono di una pianola, mentre in distanza Adair si congeda riluttante dalle prostitute più moderne del rancho Grande; un attimo dopo Quinlan entra sognante nella veranda, attratto verso il salottino, mentre dietro la sua testa volano cartacce sullo sfondo di un pozzo di petrolio. All'interno, tuttavia, l'appartamento di Tanya non è visto con minore ironia del fermacarte di Kane con la neve, e la forza emotiva della scena deriva dal contrasto nella *mise en scène* tra sentimento e cinismo. La stessa Tanya è a un tempo madre e prostituta, mistica e cinica, mentre Quinlan sembra essere rientrato in una dimensione ironicamente infantile.

A differenza di questo *villain* affascinante, Mike Vargas è l'eroe

apparente del film e il portavoce delle opinioni politiche dello stesso Welles. In realtà, come ha osservato Charlton Heston, è principalmente il «testimone» della caduta di Quinlan, ma resta una figura ammirevole, diviso tra il senso di giustizia e l'amore per la moglie. Heston offre un ritratto straordinariamente credibile e non stereotipato di messicano («di certo non ne ha la parlata», dice Quinlan), e grazie alla sua forza e alla sua virilità diventa il più soddisfacente fra tutti gli antagonisti dei tiranni di Welles. Malgrado le sue numerose virtù, comunque, Mike Vargas non viene concepito come un immacolato araldo della verità. È un po' troppo perfetto, troppo rigido, così compreso del suo ruolo di capo della «Commissione Panamericana Narcotici» che finisce col mettere in pericolo sua moglie. C'è in effetti un umorismo perverso nel fatto che il lavoro continui a sottrarlo alla sensualissima compagna, a tal punto che la maggior parte degli spettatori lo considera eccessivamente puritano. Anche quando affronta Quinlan proclamando a gran voce la tesi del film (il mestiere del poliziotto «è facile solo dove comandano i dittatori»), Welles sminuisce deliberatamente l'efficacia della battuta attraverso il modo in cui la scena è inquadrata: Quinlan e Vargas, ripresi in un serrato primo piano, si fronteggiano ai due lati dello schermo; ma mentre Vargas pronuncia queste parole chiave, Quinlan gira lentamente la testa verso la cinepresa, alzando gli occhi al cielo con aria di comico scetticismo, denunciando in tal modo la presunzione e la retorica di Vargas.

A differenza di Quinlan, che viene di solito mostrato in solenni e imponenti immagini angolate dal basso, Vargas viene ripreso con carrellate e obiettivi grandangolari che esprimono la rabbia, l'intensità e la frustrazione sessuale che si nascondono dietro la sua calma apparente. Ma nella seconda parte del film il suo riserbo cede ed è costretto a imitare il nemico. Quando sua moglie viene assalita, non è più «un poliziotto», è «un marito»; quando fraccassa la testa a un teppista contro la lunetta di vetro di un juke-box, echeggia la scena in cui Quinlan conficca la testa di Joe Grande nell'identica lunetta di una porta; quando afferra un criminale per il collo e lo trascina per tutta la lunghezza del bancone del bar, ci ricorda la scena in cui Quinlan strangola Grande sollevandolo da terra; infine, lui e Menzies intrappolano Quinlan con un microfono, e Vargas confessa (in un'altra ripresa omissa nella versione del 1958) di aver dovuto venire a patti con i suoi presupposti etici. «Crede che mi piaccia usare questa macchina?» dice; ma continua a elaborare la sua vendetta, insistendo che smascherare Quinlan è il suo dovere, proprio come Quinlan ha deciso che distruggere gli assassini è il suo «sporco mestiere».

Malgrado questa esperienza, l'animo di Vargas non appare mai tormentato come quello di un Quinlan o di un Menzies, che conoscono più intimamente l'angoscia del peccato e della colpa. Forse è per questo che nel mettere a contrasto i due antagonisti, *L'infernale Quinlan* crea un effetto vagamente simile ai thriller di Graham Greene, specialmente a un romanzo come *Brighton Rock* (La roccia di Brighton), dove il deserto morale immaginato dall'autore viene contrapposto alla semplicistica contrapposizione di «giusto e sbagliato» tipica dell'umanesimo progressista. Welles del resto citava Greene come termine di paragone all'inizio della lavorazione del film: «Greene — disse — si occupa della condizione dell'anima. Questo film riguarda la condizione del cittadino». Inoltre, nel trascendere saltuariamente le questioni legali per soffermarsi sul tempo e sull'ineluttabilità della morte, *L'infernale Quinlan* riecheggia un altro famoso scrittore di romanzi polizieschi. Alla fine del film, due personaggi — l'inviato del procuratore distrettuale, Schwartz (Mort Mills), e la prostituta Tanya — guardano dall'alto il corpo di Quinlan, caduto nell'acqua bassa di un fiume inquinato dal petrolio. Schwartz, freddo e opportunista, osserva che Quinlan era un «grande investigatore». Tanya aggiunge che era uno «sporco poliziotto», e a lei spetta l'ultimo commento, il più importante: «Ma che importa quello che si dice di un morto?». Le sue parole e le immagini che usa ricordano molto da vicino i sentimenti elegiaci dell'ultimo paragrafo del romanzo di Raymond Chandler, *Il grande sonno*:

Cosa importa dove si giace quando si è morti? In fondo a uno stagno melmoso o in un mausoleo di marmo alla sommità di una collina? Si è morti, si dorme il grande sonno e chi se ne fotte di certe miserie. L'acqua putrida e il petrolio sono come il vento e l'aria per noi. Si dorme il grande sonno senza preoccuparsi di essere morti male, di essere caduti nel letame.

Ma questi riferimenti alla «condizione umana» non rendono pienamente conto della ricchezza e dell'efficacia di *L'infernale Quinlan*. Non si può fare a meno di ricordare quanto il film sia morboso, splendidamente osceno, in quella che ho già definito la sua grana grossa da romanzaccio da quattro soldi. E qui è inevitabile parlare più dei personaggi femminili che di quelli maschili. Poiché se quelli maschili sono veicoli di controversie morali, quelli femminili vengono presentati in gran parte come oggetto di fantasie erotiche, e giustificano l'imposizione di regole e formule legali che la polizia si incarica di far rispettare.

Come *Psycho* (un film che avrebbe influenzato), *L'infernale Quinlan* cerca di trarre il massimo dalle attrattive sessuali di Janet Leigh, vestendola di biancheria intima di seta e facendone la vittima di un assalto in un motel. All'estremo opposto, naturalmente, si trova la Dietrich, e le due attrici incarnano tutti gli stereotipi della sensualità femminile nella cultura popolare. Non ci rendiamo subito conto che in loro si nasconde la fonte dell'energia emotiva del film perché Tanya è estranea alla trama e viene collegata a Suzy Vargas solo due volte: la prima quando Welles passa dall'assalto contro Suzy a una breve scena nella casa di tolleranza di Tanya, e ancora in chiusura, quando Tanya traversa la strada davanti alla

macchina dei Vargas mentre Mike e Suzy si abbracciano: «Mike», esclama Suzy, e quasi al contempo Tanya grida «Hank!». Basta porle idealmente l'una accanto all'altra, e l'importanza di quel che le divide appare evidente. Insieme costituiscono il perfetto esempio dell'immaginario *fair lady / dark lady* che attraversa tutta la letteratura americana e il cinema hollywoodiano, un immaginario che ha sempre suggerito la-
tenti tensioni di razza e di classe sociale, come pure la basilare ambivalenza americana fra «selvaggio» e «domestico». Perciò sono in-
preciso contrasto visivo: una è bionda, giovane e voluttuosa, l'altra è bruna e senza età (figg. 28-29 a p. 215); una è coraggiosa, razionale e ingenua, l'altra è carica di mistero e stanca di vivere; una è moglie,

che punto il film abbia lo scopo di rappresentare una frontiera instabile: una frontiera reale tra Stati Uniti e Messico, una frontiera sociale tra bianchi e latini e una frontiera psicologica ancora più multitevole tra civiltà e libido. Di conseguenza i problemi legali, sociali e sessuali si intrecciano, come nella vita, e il conflitto tra Vargas e Quinlan viene inscenato su uno sfondo di rapporti sessuali tra razze diverse. Marsha Linnaker ha avuto una relazione con un commesso messicano: Vargas non è sicuro dell'impressione che il Messico abbia prodotto su sua moglie, bionda e nata a Filadelfia, Quinlan dice «che anni prima sua moglie era stata strangolata da un «mulatto» (anche se ora attraverso lui stesso il confine per rifugiarsi presso una prostituta messicana); e nelle scene più inquietanti del film a Suzy

Vargas viene fatto credere di essere stata violentata dalla banda dei Grande, teppisti coi capelli impomatati e i giubbotti di pelle. Tutto il film, per prendere a prestito una delle battute di Joseph Cotten, è un *mixed party*, una festa multirazziale.

Forse la centralità di questo tema diventerà più evidente se esamineremo un *locus classicus*, la sequenza di apertura: «Se ne parla in tutti i libri», disse una volta un giornalista a Charlton Heston; è vero, ma merita comunque un'ulteriore analisi. Oltre a costituire uno dei momenti più spettacolari della carriera di Welles, è anche funzionale, dal momento che definisce fin dall'inizio l'universo del film e rivela le tensioni sociali e sessuali che sono alla radice della storia.

La sequenza ha inizio con un primo piano di mani che mettono a punto una bomba a orologeria, accompagnate dal bongo di Henry Mancini e dalla risata di una prostituta che echeggia nelle strade semivuote. Termina, circa due minuti e quindici secondi dopo, quando vediamo Charlton Heston e Janet Leigh baciarsi e sentiamo il rumore di un'esplosione. Nel frattempo, la cinepresa esegue una splendida e complessa carrellata, precipitandosi dietro l'attentatore mentre colloca l'esplosivo nel bagagliaio di una decappottabile, levandosi verso il cielo mentre una coppia entra nell'auto, inerpandosi su tetti scuri e insegna al neon mentre il veicolo carico di dinamite si immette in strada, indietreggiando quindi davanti alla macchina per presentare gradualmente la cittadina di Los Robles, un modello di città del peccato che i migliori thriller di Hollywood non hanno mai avuto difficoltà a ricreare, e a cui Welles ha conferito particolare intensità e ironica evidenza visiva.

La Universal sovrappose scioccamente a parte della sequenza i titoli di testa, accompagnandola con un tema di Mancini, uno dei casi relativamente poco frequenti in cui la musica non è legata a una fonte sonora esplicitamente indicata all'interno del film. Nonostante i cambiamenti, tuttavia, l'abilità di Welles è manifesta e la sua visione di Los Robles al contempo più stilizzata e più realistica dei soliti fondali pseudoespressionistici dei teatri di posa. Il ricorso insistito al grandangolo allarga lo spazio ai due lati dello schermo, impartendo al movimento in avanti o all'indietro un effetto straordinario; le auto e le figure sulla strada sottostante sono disposte secondo precisi schemi figurativi e si incrociano diagonalmente in primissimo piano come attori su un palcoscenico teatrale che si dilati all'infinito. Los Robles non somiglia a luoghi veri come Tijuana o Matamoros (in realtà è Venice, in California, utilizzata per la sua architettura pseudoveneziana, i suoi vecchi pozzi di petrolio, e il suo generale decadimento), eppure è del tutto fedele allo spirito delle città di confine. Per le strade vediamo locali di spogliarello e di prostituzione, alcuni messicani poveri e cenciosi e un paio di uomini che spingono strani carretti. La maggior parte della folla è costituita da turisti, soprattutto militari americani e operai con l'elmetto che lavorano ai pozzi di petrolio della zona. Sembra che questa industria non abbia portato molta prosperità alla cittadina; è chiaro che sopravvive vendendo il vizio agli yankee, agendo per quelli del Nord come una sorta di subconscio, un mondo notturno subito al di là dei loro confini dove possono divertirsi anche se pensano che i messicani siano meno civili. (In realtà i luoghi più corrotti di Los Robles - il Rancho Grande e il Ritz Hotel - sono proprietà di un uomo che continua a sostenere di essere «cittadino americano»).

Il contrasto fra i messicani e gli americani viene reso lampante dal passaggio per le strade della scintillante decappottabile di Rudy Linnaker, ostacolato di tanto in tanto da un agente addetto al traffico o da un gregge di capre. Ma dopo aver attraversato mezza città la cinepresa scende a livello della strada, perdendo brevemente di vista l'auto mentre prende a seguire una coppia che avanza a piedi (Heston e la Leigh) altrettanto in contrasto con l'ambiente. Belli, ben vestiti, sembrano inconsapevoli del grottesco sfondo e dell'autobomba che continua ad avvicinarsi e ad allontanarsi. Prima che la sequenza sia terminata scopriamo che rappresentano i due paesi che qui hanno il loro confine. Significativamente, tuttavia, non provengono dalle stesse città di frontiera, ma da mondi più prosperosi a nord e a sud. Sono entrambi sicuri di sé e dotati della giusta sensibilità morale; ma come osserva Suzy Vargas verso la fine della sequenza, questa è la prima volta che attraversano insieme un confine.

Vargas dirà in seguito alla moglie che Los Robles «non è il vero Messico». «Le città di confine sono sempre le peggiori», continua; e nella parte finale del film sottolinea la differenza fra l'immacolato candore di Suzy e le strade scure e piene di rifiuti della città. «Bisogna portarla via da questa sporcizia», dice a Menzies. Il suo nome deve essere tenuto «pulito, pulito!». Ma c'è un legame più stretto di quanto Vargas non ammetterebbe mai fra città di confine ed entroterra, che fanno ugualmente parte del «vero» paese. Il confine è una zona in cui la corruzione latente e le pulsioni sessuali delle regioni più rispettabili irrompono alla superficie, proprio come è un luogo in cui lo sfruttamento economico di un paese da parte dell'altro diventa più evidente. I sudici giacimenti petroliferi di Los Robles contribuiscono a produrre le comodità di Filadelfia, e le tensioni razziali di una città non sono prive di effetto sulla vita inconscia dell'altra. In tal modo, subito dopo aver detto a Suzy che le città di confine fanno emergere i lati peggiori di un paese, Vargas osserva: «Vorrei vedere la faccia di tua madre se vedesse in che albergo sia-

mo capitati». In questo punto, come in diversi altri, Welles suggerisce un legame simbolico fra il matrimonio dei Vargas e la loro presenza in quel luogo. Hanno «attraversato il confine» di un contatto sessuale che, perlomeno a Los Robles, viene di solito tenuto segreto. Di conseguenza la loro sicurezza e il loro senso di superiorità verranno turbati.

Alla fine della famosa carrellata che apre il film, Welles sottolinea i potenziali pericoli del matrimonio dei Vargas. I due hanno appena messo piede in America, si fermano brevemente e scambiano parole affettuose. Il bel messicano bruno prende la conturbante bionda fra le braccia, e il loro bacio coincide perfettamente con un'esplosione. La sequenza si chiude su un'auto in fiamme che ricade da mezz'aria, mentre un leggero zoom all'indietro suggerisce l'impatto dello scoppio. La bomba a orologeria nascosta sotto la vita notturna di Los Robles diventa quindi non solo un modo emozionante per iniziare il melodramma, ma una metafora di quel che ci aspetta: evoca infatti le forze apocalittiche che scandiscono il tempo sotto la vita di strada della città di confine, forze che sono state scatenate dalla violazione di un tabù sessuale.

Con l'esplosione dell'auto di Linnaker, il film si frantuma letteralmente in frammenti di montaggio. Anche la trama comincia a segmentarsi quando Vargas corre verso il luogo dell'attentato e la moglie ritorna «al sicuro», in albergo. Welles riprende tutto quel che accade dopo l'esplosione in una rapida serie di immagini serrate che suggeriscono il caos e lo sconcerto: gruppetti di attori che chiacchierano nell'oscurità, o singoli volti isolati sullo schermo, deformati dall'obiettivo e illuminati dalle fiamme. (La maggior parte della folla viene inquadrata dal punto di vista del morto, con una ripresa dal basso che richiama il funerale in *L'orgoglio degli Amberson*). Nei momenti successivi, un montaggio parallelo contrappone l'incontro fra Vargas e Quinlan al percorso di Suzy attraverso le strade buie di Los Robles, dove viene immediatamente circondata da sinistri e minacciosi maschi messicani.

Da questo punto in poi, *L'infernale Quinlan* prende a oscillare fra l'intreccio giudiziario e quello a sfondo erotico, fra l'idealistica sete di giustizia di Vargas e la discesa graduale di Suzy nella malavita di Los Robles. I due motivi sono intrecciati fra loro con notevole abilità e producono uno straordinario effetto di contrasto sul piano emotivo e di interazione tematica. In effetti si direbbe che *L'infernale Quinlan* insista a mettere in scena una serie di incroci fra traiettorie narrative e visive, oltre a un continuo, letterale attraversamento dei confini. Nella sequenza iniziale due coppie si muovono lungo le stesse vie, le loro strade si intersecano ma non arrivano mai a toccarsi; nelle prime scene, i ragazzi della banda dei Grande seguono Mike e Suzy dovunque vadano; verso il finale, Mike tallona Quinlan e Menzies munito di registratore, muovendosi lungo un percorso più o meno parallelo attraverso un labirinto di pozzi di petrolio, con il rischio continuo, evitato per miracolo, di farsi scoprire troppo presto. In *Quarto potere* e ne *L'orgoglio degli Amberson* gli stacchi e le elaborate sovrapposizioni valevano a suggerire il senso del contrasto fra presente e passato, fra l'adesso e l'allora; ne *L'infernale Quinlan* analoghi procedimenti mirano a ricordarci che esistono, contrapposti, un *qui* e un *al di là*. Il cupo umorismo cosmico del film deriva da uno schema di coincidenze all'interno di uno spazio e di un tempo limitati, e il caso per cui i Vargas sfuggono per un pelo all'esplosione non è che il primo di una serie di eventi mancati per un soffio: per poco l'auto di Linnaker non salta per aria in Messico, Quinlan riesce quasi a montare delle prove false contro Sanchez; Vargas entra nella sua stanza d'albergo con un *attimo di ritardo*, subito dopo che i Grande hanno infastidito sua moglie con una torcia elettrica; in seguito passa in auto accanto a Suzy proprio mentre le grida di lei si confondono coi rumori della strada. Poco alla volta questi episodi assumono lo stesso tono fatalistico che si ritrova in *Quarto potere*.

Quando Welles non fa uso di inquadrature mobili e *deep focus* per sottolineare incidenti decisivi e duplici linee d'azione, ricorre al montaggio in modo da accentuare l'ironico intrecciarsi delle due trame. L'esempio più lampante di questa tecnica è una piccante inquadratura di Janet Leigh in sottoveste, che offre al pubblico maschile l'occasione di abbandonarsi al proprio voyeurismo. La Leigh è adagiata sul letto del motel, con i capelli sciolti sulle spalle e il corpo fasciato di seta luminescente (fig. 30 a p. 221), ma il fascino e la seduzione di questa immagine vengono interrotti da uno stacco su Heston, deluso e frustrato all'altro capo della linea telefonica: una inquadratura dove il *deep focus* ci permette di vedere l'uomo sullo sfondo e in primo piano il viso tirato e impenetrabile di una donna cieca (fig. 31 a p. 221).

Abbiamo già visto un espediente simile ne *La signora di Shanghai*, ma questo ne preannuncia molti altri, sia pure non così vistosi: ad esempio quando la porta del motel Mirador si chiude sullo «stupro» di Suzy proprio mentre un'altra porta si apre nell'archivio della polizia. E quando Welles fa uso di una lenta dissolvenza alla maniera dei passaggi fra una scena e l'altra di *Quarto potere*, conferisce a tale tecnica nuova ricchezza e forza, accentuando le somiglianze o i contrasti tematici. Se prendiamo in esame tre immagini che segnano il passaggio da un luogo a un altro, vedremo anzitutto che la dissolvenza non ha lo scopo di indicare lo scorrere del tempo, come di solito accade, ma piuttosto il parallelo fra Menzies e Suzy, entrambi

tempo di una sinistra comicità. Grande minaccia Suzy con un fucile, le agita in faccia un sigaro quando la forma sfacciatamente fallica e quindi si lecca le labbra mentre la donna esce. Quest'ultimo gesto prefigura le immagini che precederanno e seguiranno il suo «stupro»; Pancho si leccerà le labbra prima di assalirla, e Suzy si sveglierà dal sonno provocato dalla droga per trovarsi sotto la testa dello zio Joe morto a un centimetro di distanza dalla sua faccia, con la lingua rigida che gli spunta dalla bocca (fig. 35 a p. 225).

Nel corso dei primi episodi Suzy continua a essere sicura di sé e quando si arrabbia affronta i suoi persecutori con ironiche allusioni alla loro sbandierata virilità. Dice a «Pancho» che suo marito è un «funzionario molto importante, un tipo grande e grosso» che gli

campagne lasciano il posto al frastuono del rock and roll proveniente dagli altoparlanti dell'albergo. E la scena di apertura del film che dà la stura a questo elaborato parallelismo, e trasforma lo spettatore nell'ansioso testimone di un quadro complessivo del quale nessun singolo personaggio può essere consapevole. Non appena Linnaker e la sua compagna saltano in aria, ci rendiamo conto di una sorta di minaccia sessuale che tende a distruggere la coppia Vargas. Proprio nel momento in cui Mike discute di diritti civili con Quinlan, Suzy viene condotta da «Pancho» (come lo chiama lei) a incontrare lo zio Joe Grande, il cui fratello è stato recentemente spedito in prigione dalla Commissione Panamericana Narcotici. In una scena gravida di pericolo e al con-

abbandonati da una persona che amano: nella prima inquadratura Menzies guarda Quinlan e Joe Grande che si incamminano verso un bar, mentre le loro figure si riflettono sul vetro della finestra, poi, una dissolvenza mostra un passaggio desertico sovrappreso sul volto di Menzies, e non appena questa nuova immagine diviene visibile Suzy solleva la tenda della finestra e compare al lato opposto dello schermo, facendoci capire che il deserto è quanto si vede dalla finestra della sua camera (figg. 32-34 alle pp. 222-23). Quattro immagini distinte vengono dunque fuse in un unico passaggio e l'effetto viene ulteriormente intensificato dalla colonna sonora: nella prima inquadratura sentiamo diffondersi per le strade i lenti rintocchi di campane lontane, ma non appena compaiono Suzy e il deserto, le

spaccherà tutti i denti che ha in bocca, e quando zio Joe le agita davanti il sigaro come Edward G. Robinson lei lo accusa di essere un «piccolo Cesare». Quando torna all'hotel dove dovrebbe trascorrere la luna di miele e i ragazzi della famiglia Grande puntano le torce elettriche all'interno della sua finestra, reagisce scagliando contro di loro una lampadina. Ciò non di meno la simbolica violenza sessuale cresce di intensità, e viene suggerita persino durante la sua assenza: ad esempio, quando un killer dei Grande getta dell'acido contro Vargas, la sostanza lo manca di poco e va a bruciare un manifesto di Zita (Joi Lansing); il manifesto che brucia è un'eco dell'esplosione cui abbiamo appena assistito (come osserva Stephen Heath nel suo saggio su questo film, Zita così diventa davvero una «spogliarellista che fa faville»), ma è anche un'indicazione di ciò che aspetta Suzy; sia lei sia Zita sono bionde procaci, e Quinlan le ha appena definite due «pupes».

Per tutto il resto del film, Mike e Suzy Vargas subiscono i peggiori traumi che possa suggerire un fanatico razzismo: saranno le vittime del fanatismo di Quinlan; della vendetta di zio Joe; dei giovani Grande, che non sognano altro che di usare violenza alle donne dei gringos. Le ironie si sommano l'una all'altra mentre i molti parallelismi della trama conferiscono ai personaggi una serie di rapporti sostitutivi, come alle figure di un sogno. Suzy, la bianca progressista che si è sposata con un esponente della borghesia di Città del Messico, trascorre la luna di miele in balia di uno spacciatore di Los Robles (interpretato, come ha notato Stephen Heath, da un attore di nome Valentine de Vargas). Dopo essere stata drogata e riportata in città, viene stesa su un letto sfatto d'albergo, dove in un certo senso sostituisce la moglie di Quinlan e permette a quest'ultimo di attuare la cattura e lo strangolamento del suo così detto «assassino». Lo stesso Quinlan, naturalmente, si trasforma in assassino, proprio lui che odia tanto chi commette tali delitti. Mike Vargas, come Quinlan prima di lui, deve subire la degradazione della moglie assalita da un gruppo misto di più razze (e di più sessi), e Suzy deve superare un'orribile esperienza che si direbbe derivata direttamente dalle più cupe paure di sua madre. Quasi tutte le frontiere tra bene e male minacciano di dissolversi, anche se la linea etica del film resta chiara.

Lo stile espressionistico delle riprese durante lo «stupro» al motel suggerisce un'ironia ancora più crudele: Suzy è costretta a confrontarsi con i suoi demoni segreti. Assistiamo alle prime fasi dello stupro dal punto di vista della donna, mentre una serie di odiose facce dagli occhi vitrei guarda la cinepresa dall'alto e si scambiano sottovoce apprezzamenti e sussurri lubrificanti: la bionda innocenza anglosassone di Suzy viene contrapposta ai peggiori stereotipi di un immaginario razzista e sadomasochista, come se il film evocasse deliberatamente paure che un matrimonio rispettabile fra i personaggi «buoni» non può reprimere del tutto (figg. 36-37 a p. 227). Ma se la macchina da presa si identifica con Suzy, si identifica anche con il pubblico, cui viene fatto rivivere l'incubo secondo l'ottica della donna. Qui Welles corre uno dei suoi massimi rischi, perché il film, sebbene sia improntato a uno spirito *liberal*, viola le tacite regole di quasi tutti i film progressisti della fine degli anni cinquanta, e ci costringe, attraverso un'azione il cui potere allucinatorio costituisce quasi una parodia di Griffith, a immaginare che una donna bianca venga violentata da un malvivente messicano. Infatti il primo piano al grandangolo di Pancho, che fissa lo sguardo sulla cinepresa e agita la lingua come un serpente (fig. 38 a p. 228), ha una forte somiglianza, anche se probabilmente inconscia, con i primi piani di Battling Burroughs e Chen Huan in *Broken Blossoms* (*Giglio infranto*): in entrambi i casi un maschio aggressivo guarda direttamente l'obiettivo e i suoi lineamenti vengono distorti in modo feroce; in entrambi i casi si vede una ragazza bionda e spaventata che si acciatta su un letto, in una posizione piuttosto simile a quella di Susan Alexander quando si inginocchia davanti a Kane. Welles ha persino spogliato la Leigh della sua seducente sottoveste e l'ha vestita con un innocente camicetto da bambina, il costume meno provocante che indossa in tutto il film.

Per quanto la scena sia decisamente inquietante, non mancano elementi che valgano ad allentare la tensione; gli spettatori solitamente emettono risolini imbarazzati quando riconoscono fra gli assalitori Mercedes McCambridge, e lo stravolgimento antinaturalistico dei volti precipita in toni grotteschi. Secondo Stephen Heath, l'intera scena è «ridicola e irreal», come se fosse vista dalla prospettiva del nevrotico guardiano del motel (Dennis Weaver); ciò nonostante, il fatto che lo stile si spinga fino ai limiti del farsesco rientra nell'intento ironico della regia, e Welles non ci consente affatto di rifugiarsi a distanza di sicurezza. Per capire fino in fondo l'immagine che di una società razzista ci offre il film, dobbiamo innanzi tutto sbarazzarci dei nostri autocompiacimenti e delle nostre illusioni di *liberal*. Proprio come siamo costretti a riconoscere l'umanità del fanatico Quinlan, così dovremo sperimentare la radice sessuale delle sue paure e del suo razzismo. A questo punto la componente erotica diviene tutt'uno con il tema politico del film, imponendoci di distinguere i sentimenti dai giudizi, non permettendoci mai di cadere vittime di un facile perbenismo. In realtà le ironie del film sono così marcate che è difficile alla fine tornare a una semplice distinzione tra buoni e cattivi. Si presume che Suzy sia salva (non è stata nemmeno drogata o stuprata, ci viene detto), mentre Quinlan galleggia morto in un viscido lago di petrolio; ma la soglia di accettabilità del melodramma è stata superata a tal punto che quasi tutti i personaggi hanno sperimentato l'inferno di Los Robles. Di conseguenza l'abbraccio finale tra Mike e Suzy sembra fuori luogo, un luogo comune hollywoodiano troppo scontato: «È tutto finito», dice Mike, e i due partono a gran velocità per territori

più sicuri. La loro decappottabile, tuttavia, somiglia moltissimo a quella che Rudy Linnaker guidava all'inizio del film. È probabile che il parallelo fra le due auto sia dovuto a un semplice criterio economico, soprattutto dal momento che la Universal aveva un accordo commerciale con la Chrysler; ma in fondo i criteri economici rivelano a volte significati latenti che nessuno consapevolmente si proponeva. Qualunque sia il motivo, il mondo de *L'infernale Quinlan* non riacquista più un confortevole equilibrio.

C'è molta ironia nel film, sul piano drammatico e psicologico; e ne derivano una malizia segreta, una satira vertiginosa che ha a che fare con lo stile più che con lo *script*. La vertigine, letteralmente, diventa addirittura la chiave di volta del film, e non si può certo trasmettere a parole il senso di movimento incessante che agita gli scenari e gli sfondi. Russell Metty e John Russell hanno messo al servizio di Welles tutta l'abilità tecnica di cui aveva bisogno, e Welles dal canto suo non è mai apparso così perfettamente consapevole dei ritmi e delle spezzature drammatiche create dal grandangolo; la scena finale, ad esempio, quella in cui Vargas insegue Quinlan e Menzies, ripresa da ogni angolazione possibile, non ci comunica alcun senso dello spazio, ma è pervasa da cima a fondo da un vertiginoso e incessante turbinio, con la macchina da presa e gli attori che girano, salgono, precipitano nella notte come sospinti da un gorgo.

L'intreccio melodrammatico fornisce inoltre a Welles una quantità di pretesti per riprendere scene d'azione; questo è di gran lunga il suo film più brutale, pieno di riferimenti a esplosioni e distruzioni che corrispondono perfettamente all'atmosfera del Sud alla fine degli anni cinquanta. Spesso la macchina da presa «recita» accanto a Vargas, come ad esempio nella scena in cui viene informato che Suzy è stata accusata di omicidio: sul lato sinistro dello schermo vediamo un suo enorme primo piano; la metà destra del suo volto coperta dalla nuca e dai capelli di Schwartz; «Omicidio!» ripete Vargas, e uno zoom ce lo fa vedere, dopo che lo schermo si è rapidamente oscurato e riaccende, mentre corre seguito da una carrellata al grandangolo, lungo i corridoi della prigione di Los Robles; la sua figura indistinta è in primo piano, e la cinepresa che rallenta mentre Vargas raggiunge la cella in fondo al corridoio, permette di saldare due scene diverse e di cogliere tutta l'azione del personaggio in un solo movimento fluido e apparentemente ininterrotto. Già prima, quando Vargas solleva uno dei Grande per il collo e lo spinge fino all'estremità opposta di un bancone, la cinepresa, facendo sì che gli spettatori sperimentino direttamente la forza della sua rabbia, effettua un improvviso movimento all'indietro allontanandosi dalle due figure, quasi risucchiata dal vuoto; per un istante Vargas è perso nella fumosa oscurità del locale notturno, ma prima che il movimento della macchina da presa sia terminato si fa avanti, uscendo dalla cappa di fumo e portando la sua vittima verso l'obiettivo con forza sovrumana, mentre tutti i presenti si disperdono dinanzi a lui.

Ancora più interessante ne *L'infernale Quinlan* è la sua netta smentita del luogo comune per cui lo stile debba «aderire al contenuto», creando una visione organica: persino quando gli spettatori si sentono più coinvolti dall'intreccio e dal feticismo delle immagini, l'imprevedibilità delle soluzioni tecniche adottate da Welles e l'affollarsi sullo schermo di un cast originale e pittoresco esigono di essere apprezzati in se stessi, in quanto deliberata scelta autoriale. Se, come ha detto Andrew Sarris, *L'infernale Quinlan* è «un film che fa ripensare a quello che dovrebbe essere un film», non è solo perché ha una moralità e una psicologia complessa; ciò che colpisce di più è il fatto che si avvalga di moduli così poco ortodossi per trasmettere i suoi significati. Se si eccettuano la sua predilezione per le riprese in esterno, l'illuminazione uniforme degli esterni girati alla luce del sole, e il fatto che la musica solitamente proviene da fonti reali all'interno del film, Welles ignora la maggior parte delle regole del naturalismo cinematografico. La sua meta è quella di creare un mondo che sia a un tempo polemicamente riconoscibile e surreale, personaggi plausibili e pure stranamente dissonanti, un film costantemente serio e impegnato persino mentre richiama l'attenzione su di sé come scherzo grottesco.

Nei suoi precedenti lavori americani, Welles aveva girato perlomeno qualche scena in modo tranquillo, con la cinepresa in posizione tradizionale, ma qui viene fotografato praticamente tutto da angolazioni inconsuete con un obiettivo che ricorda uno specchio deformato. Tale estremismo si fa spesso volutamente ridicolo, in particolare per quanto riguarda la recitazione, a volte esagitata fino all'isterismo.

Quasi tutti i ruoli de *L'infernale Quinlan* vengono recitati sopra le righe, in modo quasi espressionistico; solo Heston e la Leigh ricorrono a moduli tradizionali, in parte perché si vuole lasciare intendere che sono fuori posto, come testimoni riluttanti capitati in una gabbia di matti (anche loro, comunque, sono perlomeno inediti, Heston calato negli improbabili panni di un messicano, e la Leigh così sexy nel suo ruolo di dolce mogliettina da diventare irreali). Per il resto, il film è un vero trionfo dei caratteristi, ai quali viene concesso di sfidare l'opinione comune secondo cui non dovrebbero mostrare grandi emozioni ma semplicemente «essere». Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, Welles è quasi il solo fra i cineasti americani ad amare l'intensità teatrale, uno stile di recitazione «caldo» ed esagitato che rimanda a Griffith e a Ejzenštejn più che alla tradizione del film sonoro. Lo attrae evidentemente la possibilità di riempire il film con un assortimento di tipi internazionali che, vestiti di costumi insoliti, corrono qua e là esibendosi in ampi gesti e urlando le loro battute. Ben consapevole di come queste varie presenze interagiscano fra loro quando si incontrano, dissonanti, entro la medesima inquadratura, Welles punta a effetti coreografici e altamente stilizzati, che danno vita a una sorta di commedia surreale.

È sorprendente che Welles sia riuscito a recuperare tanta teatralità di stampo espressionista verso la fine degli anni cinquanta, quando moltissimi film venivano girati sui luoghi stessi dell'azione, e drammaturghi come Chayefsky e Inge venivano lodati per il loro «realismo». In un certo senso, *L'infernale Quinlan* è l'ultimo frutto della grande stagione del melodramma noir degli anni quaranta, una stagione che sopravvive ai giorni nostri solo in forma di imitazioni nostalgiche. Anche se la cornice del film è degradata e caotica, gli attori sembrano animati da irresistibili tensioni demoniache, e l'oscurità delle stanze e degli edifici nasconde un certo voluttuoso romanticismo. (Welles è probabilmente il solo seguace dell'espressionismo tedesco che sappia dimostrarsi autenticamente attratto

anche dalle culture latine e che ne recuperi la vitalità all'interno del suo stile volutamente artificioso). In altro senso, tuttavia, Welles rompe con la tradizione del noir, che troppo assurdo e degradato risulta lo scenario di Los Robles, e l'artificialità è così deliberata da apparire una nuova scelta stilistica, un preannuncio dei paesaggi urbani desolati e sconvolti di film come *The French Connection* (*Il braccio violento della legge*). Forse perché non ha mai preso il thriller molto sul serio, Welles spinge fino in fondo il pedale dell'assurdo, mobilita attori noti per apparizioni-lampo allo scopo di incarnare il senso dell'illusione, e fa il suo ingresso nel film presentato come «la nostra celebrità della polizia locale», mentre Joseph Cotton guarda fuori campo per prepararci alla sua entrée. Persino men-

JAMES WELLES
NAREMORE
"ORSON WELLES"
"VUOLLA LA FALIA DEL
CINEMA" - 1989 -
MARSILIO