



## F FOR FAKE SULLA FALSITÀ DEL VERO E SULLA VERIDICITÀ DELL'ILLUSORIO

di Pamela Fiorenza

F for Fake is a very important film because it asks the one question every artist has to face at some time in his career: What is art?<sup>1</sup>

Quando il critico americano Jonathan Rosenbaum incontra Orson Welles, il lavoro su *F for Fake* non è ancora ultimato. Welles dichiara che sta lavorando ad una produzione il cui titolo è *Hoax*<sup>2</sup>. Ha a che fare con la storia del falsario Elmyr de Hory, con lo scrittore Clifford Irving e con il magnate Howard Hughes.

«A documentary?»

«No, not a documentary – a new kind of film», he replied.<sup>3</sup>

Il tentativo di cristallizzazione di *F for Fake* in un genere contravverrebbe alla spinta creativa wellesiana, che si è sempre mossa alla continua ricerca di nuove sperimentazioni. Tuttavia, seguendo la linea ironica e innovativa di Welles, si potrebbe sostenere che *F for Fake* è molte cose che non è:

- un *film documentario*, perché incorpora frammenti di interviste reali a persone reali;
- un *film d'essay*, perché rispecchia in parte lo stile di realizzazione del documentario, concentrandosi però sull'evoluzione di specifici temi e rispecchiando l'idea personale del regista. In questo senso, infatti, si differenzia molto da *Filming "Othello"*<sup>4</sup>;
- un *mockumentary* (o *falso documentario*), perché il taglio documentaristico assume spesso connotati ironici ed il materiale contenuto nel film è veritiero soltanto parzialmente.

La natura polivalente e multicromatica di *F for Fake* ha creato non poche perplessità nell'ambito della critica. «When I ventured, "This doesn't look much like a Orson Welles film", (Lotte Eisner) replied "It isn't even a film"»<sup>5</sup>. Sicuramente questo genere di riflessioni

---

<sup>1</sup> JEAN RENOIR, cit. in JOSEPH MCBRIDE, *Orson Welles*, Da Capo Press, Cambridge, 1996, p. 181 («*F for Fake* è un film molto importante perché si interroga sull'unica domanda che ogni artista deve affrontare almeno una volta nella sua carriera: che cos'è l'arte?»).

<sup>2</sup> *F for Fake* è una produzione singolare a tutti gli effetti e segue dinamiche uniche, a partire dalla scelta del titolo, che subisce molte revisioni, in corso d'opera: "*Hoax*"; "*? (Question Mark)*"; "*FAKE?*"; "*? (Questions) about Fakes*"; "*Vérités et Mensonges (Truth and Lies)*"; fino ad arrivare al definitivo "*F for Fake*".

<sup>3</sup> ROSENBAUM, JONATHAN, *Discovering Orson Welles*, UCP, Chicago, 2007, p. 289 («*Un documentario?*», «No, non un documentario, un nuovo tipo di film», rispose).

<sup>4</sup> Cfr. LOPATE PHILIP, *Totally, Tenderly, Tragically (Essays and Criticism from a Lifelong Love Affair with the Movies)*, Anchor, New York, 1998.

<sup>5</sup> ROSENBAUM, JONATHAN, *Discovering Orson Welles*, cit., p. 290 (*Quando azzardai "Non sembra propriamente un film di Orson Welles", (Lotte Eisner) rispose "Non è nemmeno un film"*).



troverebbero l'accoglienza positiva di Welles che ha dichiarato più volte, nelle interviste rilasciate ai *Cahiers du Cinéma*, di rifiutare qualsiasi cosa venisse considerata "tipicamente wellesiana".

Non è necessario, dunque, individuare una definizione rigida e accademica per focalizzare questo «multilayered tale of fakery»<sup>6</sup>, ciò che risulta importante è sottolineare il *playful tone*, quella sorta di registro ironico che rappresenta la chiave di lettura principale dell'ultimo capolavoro wellesiano.

È opinione diffusa che la carriera artistica *tout court* di Orson Welles l'abbia trasformato in una specie di prestigiatore. Per quanto possa sembrare una riflessione approssimativa, l'analogia con la figura del mago, unitamente alla professionalità di Welles, risulta molto più evocativa di quanto *d'abond* si sia disposti ad immaginare.

Sin dall'infanzia, nell'ambito di quella che molti critici hanno considerato una famiglia eclettica e singolare che gli ha impartito un'educazione non convenzionale<sup>7</sup>, Welles riceve in regalo un piccolo kit da prestigiatore. Più tardi, nel quinquennio trascorso alla "Todd School", mentre accresce le proprie esperienze teatrali, recitando in tragedie e drammi shakespeariani, Welles si sperimenta anche nell'ambito della magia e dell'illusionismo; si può ipotizzare che sia nato così quell'interesse che lo accompagnerà sempre, intrecciandosi con i suoi lavori e, per certi versi, con la sua vita.

Per chi conosce la produzione di Orson Welles è relativamente semplice intuire gli elementi che potrebbero fare di lui un "mago". Più intrigante è analizzare gli aspetti che fanno di Orson Welles un illusionista bizzarro, quasi totalmente fuori dalle righe.

Com'è noto, il primo assioma dell'illusionismo, come forma di spettacolo e di intrattenimento, asserisce che un mago non rivela mai i propri trucchi al pubblico.

La prima scena di *F for Fake* proietta lo spettatore nel vivo delle dinamiche dell'illusionismo e della meraviglia. Welles, in qualità di mago, ma soprattutto in qualità di se stesso, si trova in una stazione ferroviaria e realizza dei trucchi di magia davanti ad un bambino. Del *milieu* diegetico fa parte anche una troupe. Tra trucchi magici e un dialogo quasi surreale con un'elegante e seducente Oja Kodar (che sarà presentata allo spettatore in un secondo momento), Welles sceglie di mostrare – e, al contempo, di nascondere – ogni cosa allo spettatore. Le due dimensioni principali della

---

<sup>6</sup> CONCANNON, PHILIP, "It's (almost) All True!" – Orson Welles' *F for Fake*, Mostly Film (A Blog Mostly About Film), [www.mostlyfilm.com](http://www.mostlyfilm.com) (*Un racconto multistrato sulla falsità*).

<sup>7</sup> Cfr. BAZIN, ANDRÉ, *Orson Welles*, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Quetigny - France, 2006; MCBRIDE, JOSEPH, *Orson Welles*, op. cit.; NAREMORE, JAMES, *Orson Welles*, Marsilio Editore, Venezia, 1993; WELLES, ORSON e BOGDANOVICH, PETER, *Io, Orson Welles*, Edizioni Baldini Castoldi Dalai, Milano, 1996.



costruzione della drammatizzazione (*behind the curtain/in front of the curtain*) vengono mescolate insieme e l'illusionista Welles fornisce una serie di indicazioni verbali contrastanti. Tuttavia, il *close up* su una chiave tra le sue mani, sembra suggerire metaforicamente la chiave di lettura dell'intera pellicola – nonostante la provocatoria affermazione di Welles («Questa chiave non vuole essere simbolo di niente»).

«Still up to your old tricks I see?»

«Why not? I'm a charlatan»<sup>8</sup>

In un piano medio, con un *white screen* alle spalle – avvolto in un mantello nero, cappello e sigaro in mano – Welles afferma: «This is a film about trickery and fraud – about lies»<sup>9</sup>. E un istante più tardi: «Almost any story, is almost certainly some kind of lie, but not this time, this is a promise. For the next hour, everything you hear from us is true and based on solid facts»<sup>10</sup>.

Per comprendere l'affermazione ironica e sorniona di Welles – *Sono un ciarlatano* –, occorre fare una digressione.

Per certi versi, *F for Fake* potrebbe essere considerato il film più intimistico e introspettivo di Welles. Uno dei primissimi elementi che rende *F for Fake* così singolare riguarda quello che potremmo definire l'*affaire Kael*. Nel febbraio del 1971, la critica cinematografica Pauline Kael pubblica un saggio-accusa sull'eminente testata del "New Yorker". Con un linguaggio sottile e tagliente, non privo di critiche molto esplicite, Kael sostiene che il merito della grandezza della sceneggiatura di *Citizen Kane* sia da attribuire esclusivamente ad Herman J. Mankiewicz; inoltre, afferma che quello che è considerato uno degli indiscussi capolavori del cinema *tout court*, non è affatto un capolavoro:

It is difficult to explain what makes any great work great, and particularly difficult with movies, and maybe more so with *Citizen Kane* than with other great movies, because it isn't a work of special depth or a work of subtle beauty. It is a shallow work, a *shallow* masterpiece.<sup>11</sup>

Le argomentazioni di Kael, non prive di spunti interessanti (per molti inseriti *ad hoc* per fuorviare il lettore<sup>12</sup>), oscillano tra l'apprezzabile messa in evidenza della figura di Herman J.

---

<sup>8</sup> «Beh, il solito vecchio trucco», «Perché no? Sono un ciarlatano».

<sup>9</sup> «Questo è un film che parla di raggiri, di frodi e anche di bugie».

<sup>10</sup> «Quasi tutte le storie celano almeno una qualche menzogna, ma non questa volta, è la mia promessa. Nella prossima ora ciò che ascolterete sarà verità vera basata su fatti veri».

<sup>11</sup> Cfr. KAEL, PAULINE, *Raising Kane*, in "The New Yorker", USA, February 20, 1971 and February 27, 1971 (È difficile spiegare cosa renda grande ogni grande opera, ed è particolarmente difficile con i film, e forse ancor più con *Citizen Kane* rispetto ad altri grandi film, perché non è un lavoro di speciale profondità o un lavoro di sottile bellezza. È un lavoro superficiale, un capolavoro poco profondo).

<sup>12</sup> Critici come Robert L. Carringer, James Naremore e Jonathan Rosenbaum hanno sostenuto che Orson Welles abbia contribuito attivamente alla sceneggiatura; inoltre, Charles Lederer, citato ripetutamente nel saggio di Kael come



Mankiewicz<sup>13</sup> e l'intermittente e discutibile (gratuita? Fin troppo personale?) denigrazione di Orson Welles.

One reason that Herman Mankiewicz is so little known today is, ironically, that he went to Hollywood so early, before he had gained a big enough reputation in the literary and theatrical worlds. Screenwriters don't make names for themselves; the most famous ones are the ones whose names were famous before they went to Hollywood, or who made names later in the theatre or from books. [...]

Mankiewicz climaxed an era in *Kane*. He wrote a big movie that is untarnished by sentimentality, and it may be the only big biographical movie ever made in this country of which that can be said. *Kane* is unsanctimonious; it is without scenes of piety, masochism, or remorse, without "truths"—in that period when the screenwriters were becoming so politically "responsible" that they were using all the primitive devices to sell their messages. [...]

Orson Welles wasn't around when *Citizen Kane* was written, early in 1940.<sup>14</sup>

Le riflessioni di Kael colpiscono Orson Welles, tanto da diventare parte integrante della sua opera. La critica accusa Welles partendo dall'analisi del suo linguaggio cinematografico e Welles decide di rispondere utilizzando proprio quel linguaggio – il *suo* linguaggio (e creando una pellicola che a posteriori ci porta a ringraziare Pauline Kael per quella sorta di involontaria spinta al vetriolo).

In particolare, nelle riflessioni di Kael c'è un passaggio che risulta molto interessante, alla luce della successiva realizzazione di *F for Fake*:

The mystery in *Kane* is largely fake, and the Gothic-thriller atmosphere and the Rosebud gimmickry (though fun) are such obvious penny-dreadful popular theatrics that they're not so very different from the fake mysteries that Hearst's *American Weekly* used to whip up – the haunted castles and the curses fulfilled. *Citizen Kane* is a "popular" masterpiece – not in terms of actual popularity but in terms of its conceptions and the way it gets its laughs and makes its points.<sup>15</sup>

---

fonte, ha affermato di trovare il lavoro della critica viziato e tendenzioso (cfr. WELLES, ORSON; BOGDANOVICH, PETER; ROSENBAUM, JONATHAN, *This is Orson Welles*, Da Capo Press, Cambridge, 1998).

<sup>13</sup> Cfr. KAEL, PAULINE, *Raising Kane*, cit., «There are monsters, and there are also sacred monsters; both Welles and Mankiewicz deserve places in the sacred-monster category» (*Ci sono mostri e mostri sacri; entrambi, Welles e Mankiewicz, meritano un posto nella categoria mostro-sacro*).

<sup>14</sup> Cfr. KAEL, PAULINE, *Raising Kane*, cit. (*Uno dei motivi per i quali Herman Mankiewicz è così poco conosciuto oggi è, ironicamente, perché è arrivato a Hollywood troppo presto, prima di essersi fatto una reputazione nei mondi letterari e teatrali. Gli sceneggiatori non si fanno il nome di per sé, i più famosi sono quelli i cui nomi erano famosi prima di arrivare a Hollywood, o che si sono fatti il nome prima in teatro o con i libri. [...] Mankiewicz ha raggiunto il suo apice in Kane. Ha scritto un grande film senza macchie di sentimentalismo, e può essere considerato l'unico grande film biografico mai realizzato in questo Paese di cui si può affermare ciò. Kane è spregiudicato, è senza scene di pietà, masochismo, o rimorso, senza "verità" – nel periodo in cui gli sceneggiatori stavano diventando così politicamente "responsabili", stavano usando tutti gli elementi basilari per vendere i loro messaggi. [...] Orson Welles non era nei paraggi quando Citizen Kane è stato scritto, nei primi anni Quaranta*).

<sup>15</sup> Cfr. KAEL, PAULINE, *Raising Kane*, cit. (*Il mistero di Kane è in gran parte falso, l'atmosfera da thriller gotico ed il truccetto di Rosebud (anche se divertente) sono tali ovvie teatralità popolari "penny-dreadful" che non sono così diverse dai falsi misteri che l'Hearst di "American Weekly" ha utilizzato per montare – i castelli infestati e le maledizioni avverate. Citizen Kane è un capolavoro "popolare" – non in termini di popolarità reale, ma nei termini della sua concezione e del modo attraverso il quale ottiene la risata e segna i suoi punti*).



Dunque, Kael considera il fil rouge di *Citizen Kane* un leitmotiv da operetta da due soldi, troppo banale nel suo fluire e scontato nella conclusione, anche se divertente, sottolineando la “popolarità” dell’idea, come si fa oggi con il significato che si attribuisce all’ambiente “pop” nell’accezione negativa. Il capoverso inizia con



l’affermazione “*The mystery in Kane is largely fake*”; forse, da lì partirà la vulcanica spinta creativa di Welles – da quel termine, *fake* –, per girare, ma soprattutto (come vedremo) *montare*, una pellicola che non si dimostrerà affatto “popolare”.

«A magician is just an actor playing the part of a magician»<sup>16</sup>, con le parole di uno dei più grandi illusionisti di tutti i tempi, il francese Robert-Houdin, Welles invita lo spettatore ad entrare nel mondo chiaro e confuso di *F for Fake*. Siamo ancora nella stazione ferroviaria e la scena assume sfumature quasi surreali. Welles/attore/illusionista si rivolge al bambino/attore/spettatore ricordando l’illusionista francese considerato il rinnovatore dell’arte magica e allo stesso tempo fa notare al bambino il regista e produttore cinematografico François Reichenbach, produttore di *F for Fake*, che in quel momento fa parte del *milieu* diegetico insieme alla sua crew. Welles sceglie di mostrare allo spettatore come costruisce le sue illusioni cinematografiche, ma facendo ciò trasforma la realtà in una rappresentazione di essa. Dunque, sembra suggerire una riflessione allo spettatore: cosa accade nel momento in cui l’arte e la vita non possono essere scisse? Quando la realtà è una forma d’illusione e l’illusione è una forma di realtà?

Si scivola così “magicamente” all’interno della storia principale (o meglio, di una delle storie principali) di *F for Fake*, quella del falsario Elmyr de Hory. Prima di raccontarci la sua storia (di nuovo, una *versione* della sua storia) Welles confessa che alla domanda “Chi è Elmyr?” non è stata data ancora una risposta precisa.

La storia di *F for Fake* orbita principalmente intorno ad una triade di persone/personaggi:

*Elmyr de Hory* – pittore ungherese e falsario di opere d’arte. A detta dello stesso Elmyr, nel corso della vita ha dipinto migliaia di tele contraffatte, valutate ancora oggi più di sessanta milioni

---

<sup>16</sup> “Un mago è solo un attore che interpreta il ruolo di un mago”.



di dollari sul mercato internazionale dell'arte. Grazie alla sua estrema abilità, nessuna tecnica risulta difficile da riprodurre. Molti dei suoi lavori imitano i più grandi artisti della Scuola di Parigi; Elmyr passa con disinvoltura da un Picasso ad un Renoir, da un Modigliani ad un Matisse o un Dufy. Le sue tele sono state rivendute alle gallerie d'arte più prestigiose e ai musei di tutto il mondo.

La vita di Elmyr è degna di un romanzo d'avventura: nato a Budapest, si trasferisce a Parigi. Tornato a Budapest all'inizio della Seconda Guerra Mondiale, viene arrestato dai nazisti, interrogato e torturato dalla Gestapo. Fugge, ma una volta tornato a Budapest viene catturato dalle truppe russe. Riesce a scampare alla "death march" grazie ad alcuni legami con un generale delle truppe russe. Tornato a Parigi inizia a dipingere "quadri di Picasso" che una facoltosa donna inglese scambia per originali. Elmyr non la smentisce. Dopo aver venduto alcuni "disegni di Picasso" si trasferisce per un anno in Sud America, per poi raggiungere New York, dove arriva con un visto di tre mesi e resta clandestinamente per dodici anni. Si trasferisce poi ad Ibiza, dove viene arrestato per sospetta condotta criminosa, non avendo giustificabili mezzi di sostentamento, e con l'accusa di omosessualità. Dopo due mesi di carcere viene rilasciato ed espulso dall'isola per un anno. In seguito al suo ritorno ad Ibiza, diventa noto con la biografia-bestseller "*Fake! The Story of Elmyr de Hory, the Greatest Art Forger of Our Time*" scritta da Clifford Irving. Elmyr inizia a firmare i suoi lavori con il proprio nome. Fernand Legros, suo uomo di punta per le vendite (e suo probabile amante?) dal periodo del soggiorno a New York, non riesce a conformarsi al suo nuovo successo e con una serie di subdole e infondate accuse riesce ad ottenere per Elmyr un'estradizione dalla Spagna. Elmyr ha ragione di credere che Legros lo farà uccidere in Francia una volta in prigione, così decide di suicidarsi.

*Clifford Irving* – scrittore e giornalista investigativo americano. La presenza della figura di Irving in *F for Fake* è molto evocativa: Irving è un falsario (perché autore di falsi letterari, come la falsa autobiografia di Hughes) che racconta la storia di Elmyr de Hory, un falsario di opere d'arte.

*Howard Hughes* – imprenditore, magnate, regista, produttore cinematografico statunitense, ingegnere aerospaziale e aviatore. La sua personalità complessa – unita a frequenti crisi ossessivo-compulsive –, la sua genialità, a tratti contraddittoria e folle, ma estremamente evocativa, costituiscono una fonte di ispirazione costante per il mondo dell'arte. Il cinema, la televisione ed il mondo dei fumetti hanno rievocato, direttamente o indirettamente, tratti caratteriali e aspetti dello stile di vita di Hughes. Per citare alcune produzioni: *Melvin and Howard* (J. Demme, USA, 1980), *The Rocketeer* (J. Johnston, USA, 1991); e produzioni più recenti e note come: *The Aviator* (M. Scorsese, USA, 2004), *The Hoax* (L. Hallström, USA, 2006).



Tuttavia, il legame intrinseco tra la figura di Hughes e la pellicola di Welles, assume caratteri davvero singolari. Riassumendo i principali retroscena: nel 1972 Clifford Irving dichiara di aver scritto un'autobiografia autorizzata, insieme allo stesso Hughes. Ancora una volta, l'eccentricità referenziale di Irving alimenta un fenomeno di sensazionalismo giornalistico, fino al momento della smentita dello stesso Hughes, seguita dalla denuncia e una condanna a diciassette mesi di carcere per frode. Irving non perderà occasione per pubblicare "*The Hoax*", un'analisi molto personale dello scandalo che lo ha visto coinvolto in prima persona. Con un taglio provocatorio e un'ironia sottile, Irving opera una sorta di furto dell'identità di Hughes ("Who's Howard Today? – You or Me?"), estrinsecandola dal referente e trasformandola in mera creazione artistica.

Sotto questo aspetto *F for Fake* appare come la storia personale del sedicente biografo Clifford Irving – chiamato in causa per aver raccontato la storia personale di Elmyr de Hory – che racconta anche la storia personale di Howard Hughes.

Se può essere dato un ordine di importanza alla meraviglia rappresentata dagli elementi contenutistici, visivi e strutturali, forse il montaggio risulta il più rilevante.

Prima di riflettere sul montaggio di *F for Fake* occorre, tuttavia, fare una breve digressione.

È il 1938 quando Welles lavora ad un cortometraggio muto dal titolo *Too Much Johnson*. L'idea originale è quella di realizzare tre prologhi all'opera di William Gillette (1894). Sfortunatamente il film resta incompiuto e Welles conserva la pellicola del mediometraggio nella sua villa a Madrid. Nel 1970 un misterioso incendio divampa nell'abitazione; in quell'occasione Welles dichiara di aver perso l'unica copia di *Too Much Johnson*. Nel 2008, invece, in un magazzino a Pordenone, vengono riscoperte le bobine della pellicola.

In relazione a *F for Fake* ci sono un paio di elementi interessanti da notare. Uno riguarda la trama, che ruota attorno alle vicissitudini di Joseph Johnson, il protagonista, perseguitato da due persone che assumono la sua identità. La tematica del furto d'identità si sposa perfettamente con le tematiche presenti in *F for Fake*, come se Welles al termine della sua brillante carriera avesse voluto chiudere un cerchio, perfetto.

Un secondo elemento è relativo al montaggio. A detta dello stesso Welles (sornione nell'arte, e forse un po' anche nella realtà), gli studi sul montaggio sarebbero iniziati con *Citizen Kane*, nel tardo 1941. Tuttavia, il ritrovamento di *Too Much Johnson*, soprattutto in relazione alla prima parte (che in questo contesto in particolare risulta interessante), smentisce quanto affermato in precedenza. Welles gira circa 7.500 metri di pellicola, girati a velocità inferiore al normale per ricreare l'effetto dinamico della slapstick comedy.



Nel primo prologo i primi piani dei tre personaggi si alternano in una rapida successione di campo-controcampo, in un contesto fabulistico visivamente dialogico. Il montaggio è serrato ed il contesto di dialogo visivo assume i connotati di un diverbio. Al cambio della scena un nuovo personaggio appare ed il montaggio si arricchisce di primissimi piani su una fotografia (che si rivelerà importante per il susseguirsi degli eventi).

Evitando di entrare nel merito di ciascuna scena, ciò che interessa sottolineare è la mano già consapevole di Welles, nell'utilizzo delle tecniche di campo-controcampo, le accelerazioni ed i rallenti, il jump cut, la creazione della comicità e della suspense, nonché l'omaggio alle avanguardie (es. dadaismo). Quando nel 1941 Welles realizzerà il suo primo grande capolavoro, le sue sperimentazioni non saranno agli esordi (sarebbe interessante poter scoprire se l'incendio della villa a Madrid non sia stata una tecnica illusoria per nascondere una sorta di impasse dello stesso Welles in relazione alle sue prime sperimentazioni).

Dagli esordi di *Too Much Johnson* passiamo alla maestria strutturale di *F for Fake*, un film realizzato quasi interamente in fase di montaggio. La peculiarità dell'editing<sup>17</sup> non riguarda esclusivamente il livello fabulistico – non riguarda unicamente le storie di Welles, Elmyr de Hory, Irving, Hughes, che mescolate insieme convergono verso riflessioni estetiche concernenti l'arte *tout court* e considerazioni di carattere quasi filosofico sui concetti di realtà e illusione –, ma è avvalorata anche dalla tecnica utilizzata da Welles che, per certi versi, richiama la tecnica letteraria stilistica del *cut-up*, che ha avuto molta fortuna negli anni Sessanta grazie al dinamismo creativo di Burroughs. Nel montaggio di *F for Fake*, Welles utilizza contenuti eterogenei, girati in luoghi e tempi diversi e non tutti frutto del suo lavoro. In questa scelta è da notare non soltanto il genio eclettico che lo contraddistingue, ma anche la provocazione nei confronti della polemica sull'*authorship* sollevata da Pauline Kael.

Avendo in mente di realizzare *F for Fake*, Welles chiede a Reichenbach di poter utilizzare il surplus del girato di “*The Third Eye*”, un lavoro per una tv francese riguardante Magritte, Matisse ed Elmyr de Hory. In seguito all'incontro con Irving, Welles girerà le scene riguardanti lo scrittore, Picasso e Oja Kodar. Alcune scene, però, vengono girate addirittura prima dell'idea di realizzare *F for Fake* (es. sequenza iniziale con Oja Kodar<sup>18</sup>; arrivo di Laurence Harvey all'aeroporto di Orly).

---

<sup>17</sup> Per definire l'editing di *F for Fake* Jonathan Rosenbaum utilizza l'espressione “*peekaboo tactics – a mosaic of almost perpetual fragmentation*” (cfr. “Orson Welles's Purloined Letter: *F for Fake*”, in [www.criterion.com](http://www.criterion.com)).

<sup>18</sup> Ulteriore elemento di fascino della scena è costituito dal fatto che Welles introduce il girato in *F for Fake* come se appartenesse al film (e, di fatto, è così), però contemporaneamente confessa che si tratta di materiale di un altro film.



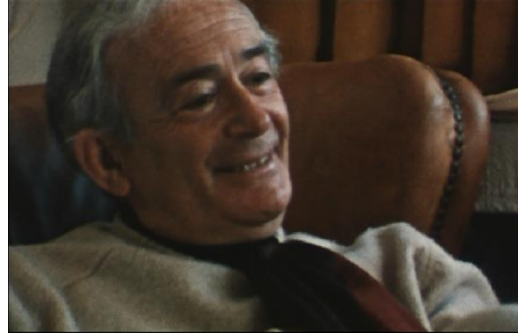


Le principali fonti utilizzate da Welles riguardano:

1. *New footage shot*, Gary Graver, 35mm, Francia (Parigi, Orvilliers, Houdan, Chartres); America (Beverly Hills Hotel, Las Vegas, Glendale); Spagna (Malaga), (1971-1972);
2. *Elmyr: The True Picture* (1968) documentario per la BBC, diretto da Francois Reichenbach, girato da Christian Odasso ad Ibiza e Parigi in 16mm;
3. *Magic Trick at airport footage* con Welles, Oja Kodar e Laurence Harvey (1968). Girato da Laszlo Kovacs;
4. *Portrait of Orson Welles* (1968) corto con Welles, diretto da Reichenbach;
5. *Girl Watching in Rome* (1969) con Oja Kodar – girato da un cameraman italiano sconosciuto;
6. *Earth vs. the Flying Saucers* (1956) Ray Harryhausen, film in stop-motion;
7. Girati vari con Howard Hughes degli anni Quaranta;
8. *Don Ameche departing a ship* - newsreel footage;
9. *Howard Hughes telephone press conference* (1971)
10. *Stock hurricane and storm newsreel (for Picasso's rage)*.

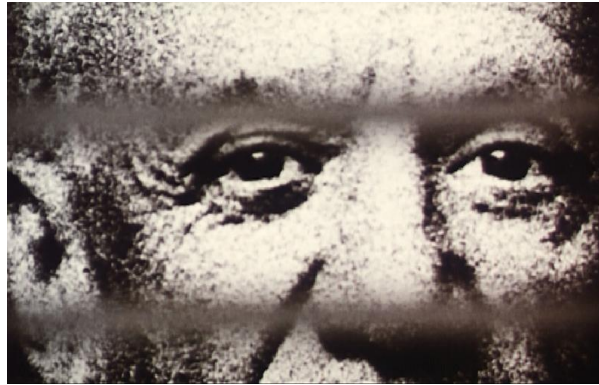
*F for Fake* è, dunque, a tutti gli effetti uno straordinario puzzle composto da svariati frammenti di girati, suoni e immagini. Con questa pellicola Welles oltrepassa magistralmente il concetto di *continuity* cinematografica, poiché la coerenza stessa del suo montaggio consiste proprio nell'aver ignorato il principio di non contraddittorietà nello svolgimento e nello sviluppo degli eventi. Gli eventi raccontati da Welles, astratti da legami spaziali e temporali, si mescolano insieme. Il montaggio di questi ultimi ne è anche il senso. Un paio di scene, in tal senso, risultano emblematiche e meritano di essere ricordate:

1) il montaggio con riprese che hanno come protagonisti Elmyr de Hory e Clifford Irving (01:01:40 ca.), mentre parlano rispettivamente delle firme false di Elmyr sui suoi quadri d'autore. Elmyr sostiene di non aver mai firmato nessuna tela, mentre Irving sostiene che Elmyr le abbia firmate. Dai girati differenti viene fuori una conversazione a due quasi sospesa nel tempo e nello spazio;



2) il montaggio di alcune riprese con Oja Kodar nello stesso luogo (o meglio, non-luogo, poiché non esiste nella realtà) di Pablo Picasso. Le passeggiate di Oja, in costume o abiti succinti, che si alternano a fotografie di primi piani di Picasso in b/n che sembra quasi spiarla da una finestra. Il montaggio contribuisce a dare alla scena una dimensione onirica e seducente.





Non risulta possibile pensare al montaggio di *F for Fake* senza richiamare il concetto di *intertestualità*. Se si immagina la pellicola di Welles come un testo<sup>19</sup>, si possono individuare nelle scelte di montaggio operate dal regista alcune delle dinamiche proprie dell'intertestualità. Cos'è, infatti, il montaggio di *F for Fake* se non una scelta consapevole di utilizzo e tessitura di singole produzioni (o meglio, singoli frammenti), tenuti insieme da una costruzione del senso altalenante che oscilla ora verso la parodia, ora verso l'allusione, per strizzare l'occhio al concetto di plagio come concepito convenzionalmente? Cos'è il montaggio di Welles se non un'autentica riscrittura di "opere" altrui, inserite nel proprio processo creativo, che le trasforma in un'autentica nuova opera?

I frammenti di *F for Fake* creano così una relazione dinamica tra di essi, nella struttura, e il nuovo senso che si origina dalla loro unione, crea relazioni narrative e favolistiche tra le persone/personaggi.

Nelle dinamiche dell'intertestualità (concetto introdotto negli anni Sessanta da Julia Kristeva) riguardanti il rapporto dell'interazione fra i testi, si inseriscono le riflessioni fra i rapporti intersoggettivi degli autori. Sintetizzando, queste dinamiche saranno alla base delle riflessioni di Roland Barthes sulla crisi del ruolo dell'autore. Quest'ultimo elemento ci porta direttamente nel cuore delle riflessioni di Welles riguardanti la paternità delle opere.

Quando Pauline Kael "accusa" Welles di aver costruito la fortuna artistica di *Citizen Kane* su un vero e proprio gesto di disonestà intellettuale, sta considerando il concetto di "autore" nella sua accezione *schacciata*. Welles risponde con una prospettiva polidimensionale, che ricorda per certi versi le stimolanti riflessioni di Michel Foucault sulla *funzione-autore*, che differisce dalla *funzione-soggetto*, cioè dal concetto di autore come individuo, poiché, secondo Foucault, in un'opera l'entità

---

<sup>19</sup> Il termine "testo" (lat. *textus*, da *texere*, cioè "tessere") non è riferito al testo letterario *tout court*, ma al senso più ampio com'è in uso in ambito semiotico.



che occupa il vuoto della *funzione-soggetto* può benissimo variare.<sup>20</sup> Foucault ricorda il mantra beckettiano «“What does it matter who is speaking”, someone said, “what does it matter who is speaking”»<sup>21</sup>. Per comprendere la sottile vicinanza tra le riflessioni di Foucault e *F for Fake* occorre esaminare una scena in particolare, girata all'esterno della Cattedrale di Chartres, in una specie di sospensione temporale, tra primi piani di Orson Welles tra gli alberi spogli, dissolvenze lente e lentissime a fondere insieme inquadrature dal basso di Chartres, dettagli sulle statue, il profilo della cattedrale in lontananza (nella nebbia, al crepuscolo e nella semioscurità). L'inestimabile monologo, nel campo-controcampo tra Welles e le statue di Chartres, a volte sembra quasi un dialogo surreale:

Now this has been standing here for centuries. The premier work of man perhaps in the whole western world and it's without a signature: Chartres.

A celebration to God's glory and to the dignity of man. All that's left most artists seem to feel these days, is man. Naked, poor, forked, radish. There aren't any celebrations. Ours, the scientists keep telling us, is a universe, which is disposable. You know it might be just this one anonymous glory of all things, this rich stone forest, this epic chant, this gaiety, this grand choring shout of affirmation, which we choose when all our cities are dust, to stand intact, to mark where we have been, to testify to what we had it in us, to accomplish.

Our works in stone, in paint, in print are spared, some of them for a few decades, or a millennium or two, but everything must finally fall in war or wear away into the ultimate and universal ash. The triumphs and the frauds, the treasures and the fakes. A fact of life. We're going to die. “Be of good heart,” cry the dead artists out of the living past. Our songs will all be silenced – but what of it? Go on singing. Maybe a man's name doesn't matter all that much.<sup>22</sup>

Evitando di parafrasare un monologo granitico ed inequivocabile, si può soltanto concordare con Welles sul fatto che un capolavoro non diventa meno capolavoro se la sua firma non è nota. Del resto, non è necessario chiedersi chi abbia creato un'opera d'arte, per ammirarne la magnificenza. L'arte è la sola risposta che l'arte possa dare, in alcuni casi, ed è una risposta esauriente.

Con tutta probabilità, Welles sceglie proprio Chartres per i racconti che hanno contribuito ad alimentarne il mistero. La costruzione, la distruzione e la ricostruzione ad opera di innumerevoli e anonime mani – quindi di innumerevoli e anonime soggettività, completamente diverse tra loro. C'è

---

<sup>20</sup> Cfr. FOUCAULT, M., *L'archeologia del sapere* (1969), Rizzoli, Milano, 1999. Per un approfondimento sull'opposizione tra “*écrivain/auteur*” e “*scripteur*” cfr. anche le riflessioni di BARTHES, R., in particolare, *Le degré zéro de l'écriture* (1953) e *La mort de l'auteur* (1968).

<sup>21</sup> “*Che cosa importa chi parla*”, qualcuno ha detto, “*cosa importa chi parla*”.

<sup>22</sup> *Questo magnifico capolavoro d'arte è lì da secoli. È forse la maggiore opera dell'uomo in tutto il mondo occidentale, eppure non è firmato. Chartres. Un inno alla gloria di Dio e alla dignità dell'uomo. Tutto ciò che resta, così sembrano pensarla gli artisti di oggi, è l'uomo. Nudo, povero, e totalmente indifeso. Non ci sono inni da sciogliere. Il nostro, gli scienziati non fanno che ripetercelo, è un universo disponibile. Forse, quando tutte le nostre città saranno polvere, sceglieremo questa anonima gloria di tutte le cose; questa sfarzosa foresta di pietra, questo epico canto, questa eleganza, questo maestoso, corale canto di affermazione. Lo sceglieremo per sentirci ancora vivi. Pregheremo perché resti in piedi, a significare il nostro passaggio; a testimoniare quanto vi è ancora in noi da compiere. Le nostre opere nella pietra, sulla tela, o nella stampa di rado vengono risparmiate per qualche decennio, o per un millennio o due, ma alla fine ogni cosa viene annullata dalla guerra, o si cancella nell'ineluttabile cenere universale. Trionfi e inganni, tesori e falsi. È la realtà della vita. Dobbiamo morire. Ma siate allegri, dal passato vivente ci giungono le grida degli artisti morti. Tutte le nostre canzoni verranno messe a tacere. Ma cosa importa, continuiamo a cantare. Forse, il nome di un uomo non è poi così importante (1:03:18-1:05:44).*



una riflessione di Ingmar Bergman a tal proposito – che ha ben poco a che fare con questioni di copyright, ma che merita ugualmente di essere ricordata per la sua profonda sensibilità:

Today the individual has become the highest form and the greatest bane of artistic creation. The smallest wound or pain of the ego is examined under a microscope as if it were of eternal importance. The artist considers his isolation, his subjectivity, and his individualism almost holy. Thus we finally gather in one large pen, where we stand and bleat about our loneliness without listening to each other and without realizing that we are smothering each other to death. The individualists stare into each other's eyes and yet deny the existence of each other. We walk in circles, so limited by our own anxieties that we can no longer distinguish between true and false, between the gangster's whim and the purest ideal.<sup>23</sup>

Al “monologo di Chartres” si collega un altro importante quesito che Welles, esperto architetto dell'intrigo, sembra sottoporre allo spettatore: «A faker like Elmyr makes fools of the experts, so who is the expert? Who is the faker?»<sup>24</sup>.

Per definizione, *falsario* è colui che copia opere d'arte (o realizza opere con lo stile di un artista), spacciandole per autentiche. Il reato di falsificazione non consiste nell'imitazione, ma nella contraffazione a scopo di frode. Dunque, il falsario è un ingannatore. E cos'è un regista, chiede Welles, se non ugualmente un ingannatore? Alla fine della sua carriera artistica, Welles chiude apparentemente il cerchio attorno alla sua figura e all'essenza stessa dell'arte. Il regista è un ciarlatano che dice il vero. Ricordando le parole di John Keats, “Beauty is Truth, Truth Beauty – that is all ye know on earth, and all ye need to know”.

Welles è a suo modo anche un esteta. Per lui l'arte è superficie e simbolo, ma anche essenza.

Riflettendo sull'intrinseco valore dell'arte, riaffiorano alcune espressioni familiari, simbolo di un'intera epoca, *l'art pour l'art* (art for art's sake, l'arte per l'arte). Tuttavia, ciò che c'è di un po' bohémien nelle sardoniche riflessioni di Welles si arricchisce di nuovi significati. Non soltanto ciò che è bello è anche necessario, ma ciò che è bello e necessario è anche, sotto certi aspetti, *vero*.

Riflettendo sui significati intrinseci alla scena di Chartres, Paolo Mereghetti argomenta:

Welles continue avec insistance à tourner autour d'un des fondements de son cinéma, l'authenticité de sa propre «marque déposée» et la nécessité de tout sacrifier avec sa signature. «Mon nome est Orson Welles» est le sceau de ses films, ma face à ce triomphe de l'anonymat que représente la façade de la cathédrale de Chartres, nombre d'illusions s'écroulent et le film s'achève sur un testament brillantissime mais désespéré sur

---

<sup>23</sup> Cfr. BERGMAN, I., introduction to *Four Screenplays*, Simon and Schuster, 1960 (*Oggi l'individuo è diventato la forma più alta e la più grande rovina della creazione artistica. La più piccola ferita o dolore dell'io viene esaminato al microscopio come se fosse di importanza eterna. L'artista considera il suo isolamento, la sua soggettività, e il suo individualismo quasi santo. Pertanto, li abbiamo infine riuniti in un'unica grande penna, nella quale ci troviamo e piagnucoliamo sulla nostra solitudine senza ascoltare l'altro e senza renderci conto che stiamo soffocando l'altro a morte. Gli individualisti guardano gli altri negli occhi e ancora negano la loro esistenza. Camminiamo in cerchio, così limitati dalle nostre ansie che non possiamo più distinguere tra vero e falso, tra lo sfizio del gangster e l'ideale più puro*).

<sup>24</sup> “Un falsario come Elmyr si fa beffe degli esperti, quindi, chi è l'esperto? Chi è il falsario?”.



l'inutilité de l'art, auquel Welles ne semble plus disposé à accorder aucune fonction sociale, historique ou culturelle...<sup>25</sup>

Tuttavia, l'idea di una necessità di affermazione di un “marchio registrato” e quella di un “testamento brillante ma disperato sull'inutilità dell'arte”, sollevano alcune perplessità:

- perché Welles, professionista composito dell'intertestualità, sentirebbe la necessità di rendere sacro il proprio cinema attraverso la sua firma, se sostiene senza ombra di dubbio il valore artistico di un capolavoro come Chartres, la cui paternità resta ignota?
- perché si dovrebbe attribuire alle riflessioni del regista una connotazione di disperazione?

Non emerge chiaramente dalla pellicola una visione wellesiana proiettata verso l'inutilità dell'arte. Piuttosto, emerge la consapevolezza che “arte” non è sinonimo inequivocabile di “artista”. Non è l'arte in sé che Welles mette in discussione, piuttosto l'inutilità della critica (nuovamente, “A faker like Elmyr makes fools of the experts, so who is the expert? Who is the faker?”).

Con *F for Fake* Welles non risponde all'esigenza intrinseca di determinare quale sia effettivamente la realtà e quale l'illusione, cosa sia arte e cosa non lo sia, ma concretizza una stimolante provocazione: realtà e illusione, arte e imitazione... e se fossero *vere* entrambe?

La provocazione è brillante e sottile: se un pittore realizza un quadro *à la* Modigliani, talmente verosimile nel suo complesso da sembrare a tutti un Modigliani, diventa un Modigliani, oppure no? Quanto c'è di reale nell'*essenza* e quanto, invece, nella *percezione*?<sup>26</sup>

Di più: se un critico esperto di opere di Modigliani non distingue un “falso” Modigliani da un “vero” Modigliani, chi è l'imbroglione? Il falsario che ha realizzato l'opera, oppure il critico? («Tutto il mondo dell'arte si è rivelato un'immensa truffa»; «Dicono di conoscere una cosa che invece conoscono solo superficialmente»; «A tutti noi fa piacere vedere gli esperti presi per il naso»; «Devo dire che ho perso la fiducia nella validità dell'expertise»; «La critica più accreditata è soltanto un mucchio di letame, o qualcosa del genere»).

Le questioni lasciate aperte da Welles richiamano alla mente un'osservazione rivoluzionaria nella sua scontata semplicità: nel film *The Million Dollar Hotel* (W. Wenders, Germ/GB/USA, 2000) Peter Stormare, nei panni di Dixie, afferma: «Well, it's all about believing, and if we believe

---

<sup>25</sup> “Welles continua insistentemente a girare intorno ad uno dei fondamenti del suo cinema, l'autenticità del suo “marchio di fabbrica” e la necessità di santificare tutto con la sua firma. “Il mio Nome è Orson Welles” è il segno distintivo dei suoi film, ma davanti al trionfo dell'anonimato che rappresenta la facciata della cattedrale di Chartres, molte illusioni si sbriciolano e il film si conclude con un brillante testamento ma disperato sull'inutilità dell'arte, alla quale Welles non sembra più disposto ad attribuire alcuna funzione sociale, storica o culturale...”.

<sup>26</sup> Charlie Chaplin è stato “meno” Charlie Chaplin, nel 1915, quando ha partecipato ad un concorso per sosia di se stesso arrivando soltanto terzo?



in something, then that's real, isn't it? And if enough people believe in the same thing, then that's reality»<sup>27</sup>.

Clifford Irving afferma: «The important distinction to make when you're talking about the genuine quality of a painting is not so much whether it's a real painting or a fake, it's whether it's a good fake or a bad fake»<sup>28</sup>. L'affermazione provocatoria di Irving mina alla base le tradizionali concezioni della critica dell'arte. A quest'affermazione Welles integra una delle scene iniziali di *F for Fake*, quello che Irving afferma a parole, Welles lo filma in strada.

Nella scena è ripresa una passeggiata di Oja Kodar. Coloro che assistono al passaggio della donna, diventano protagonisti inconsapevoli della scena, perché vengono ripresi segretamente con un teleobiettivo. Dunque, Oja è un'attrice che sta girando uno spot, nella finzione reale che ella stessa ha costruito. E gli uomini che assistono? Sono anche loro attori, se non sanno di star recitando?

Eppure, non è importante distinguere la realtà dalla finzione, in questo caso, ma osservare semplicemente l'efficacia visiva della scena (in altre parole, distinguere il buon falso dal cattivo falso).

La passeggiata di Oja Kodar<sup>29</sup> introduce un altro concetto principale che sarà costantemente richiamato in *F for Fake*, dalla stessa donna: il fascino della seduzione. Oja Kodar è se stessa, una bellissima donna che non passa inosservata, ma è anche la modella, la protagonista del surreale dialogo iniziale in stazione con Welles, e poi la musa di Picasso. Una bellissima musa con i piedi nudi, dai vestiti leggeri e colorati, che corre lungo la strada. Adatta e inopportuna come la verità, o come un'illusione. Oja Kodar rappresenta il fascino dell'illusione e le forme dirompenti della verità. La mancanza di autenticità di un'opera d'arte per Welles non esclude che possa essere ugualmente bella. Così come per Oja Kodar il fatto che non sia realmente la musa di Picasso, non toglie nulla al suo elegante fascino. Così come il fatto che gli incontri immaginari tra Oja e Picasso si siano verificati in un luogo inesistente.

La sovrapposizione metafisica tra conoscenza e percezione della realtà, tra realtà e finzione artistica, può essere ritrovata *in nuce* nelle parole del "nonno di Oja", quando sul letto di morte,

---

<sup>27</sup> «Beh, è tutta una questione di credere. Se crediamo in qualcosa, allora questa è vera, no? E se abbastanza persone credono nella stessa cosa, allora questa è la realtà».

<sup>28</sup> «La distinzione importante da fare quando si sta parlando della vera qualità di un dipinto non è tanto se si tratta di un vero e proprio dipinto o di un falso, è che si tratti di un buon falso o di un cattivo falso».

<sup>29</sup> Un trucco curioso utilizzato da Welles nella parte conclusiva della scena della passeggiata di Oja consiste nell'aver utilizzato la sorella di Oja, vestita come Oja. Lo spettatore è convinto che si tratti ancora della stessa Oja, mentre il soggetto è cambiato. Tuttavia, il significato veicolato è il medesimo (cfr. Rosenbaum, Jonathan, "Orson Welles's Purloined Letter: *F for Fake*").



afferma: «I must believe that art itself is real»<sup>30</sup>. Sono le parole di Orson Welles e la voce è la voce di Welles stesso.

L'espedito narrativo dell'incontro tra il personaggio del nonno di Oja – falsario e autore di ventidue copie di Picasso –, ed il Picasso-personaggio si svolge nella parte conclusiva di *F for Fake*, tra la riproposizione di immagini fotografiche di Picasso e del falsario-nnono-di-Oja, e primi e primissimi piani di Welles e Oja Kodar che danno voce ai due personaggi come in un'onirica e suggestiva rievocazione dell'incontro.

«Like you, I am unique (...) You've seen my big Cezanne at the Metropolitan? Is that just a forgery, my friend? Is it not, also, a painting?»<sup>31</sup>

Non è un caso che Welles abbia scelto proprio Picasso, che ha attraversato numerosi periodi artistici e che è stato ripetutamente se stesso e altro da sé. Il pittore al quale si attribuisce l'affermazione “i mediocri imitano, i grandi copiano”.

Quando *F for Fake* giunge alle sue battute finali, mentre il mago-Welles compie la sua ultima magia, facendo levitare il corpo del mai esistito nonno di Oja: «Reality is the toothbrush waiting for you at home. It's your bus ticket. It's the grave (...). What we professional liars hope to serve is truth. The pompous word for that is art. For, as Picasso once said, 'art is the lie that reveals the truth»<sup>32</sup>.

Così cala il sipario su quello che probabilmente può essere considerato l'ultimo grande capolavoro di Orson Welles. Tornando indietro appena un attimo, alle sequenze in movimento girate all'esterno della Cattedrale di Chartres, con una luce che McBride riconosce in quella di un «apocalyptic dusk»<sup>33</sup>, si può ribadire, forse, la più grande verità sull'arte: non è poi così importante accertare se un capolavoro sia autentico o falso, la cosa importante è che esista.

---

<sup>30</sup> «Devo credere che l'arte stessa è reale».

<sup>31</sup> «Come te, sono unico (...) Hai visto il mio grande Cezanne al Metropolitan? È soltanto un falso, amico mio? Non è anche un dipinto?».

<sup>32</sup> «La realtà è lo spazzolino da denti che ti aspetta a casa. È il tuo biglietto dell'autobus. È la tomba (...). Quella che noi ciarlatani di professione speriamo di spacciare è la verità, temo che la parola sia un po' pomposa è l'arte. Lo stesso Picasso disse che l'arte è la menzogna che ci fa capire la verità».

<sup>33</sup> JOSEPH MCBRIDE, Orson Welles, cit., p. 189 («tramonto apocalittico»).





### **Riferimenti**

BARTHES, ROLAND, *Le degré zéro de l'écriture* (1953); *La mort de l'auteur* (1968).

BAZIN, ANDRÉ, *Orson Welles*, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Quetigny - France, 2006.

BERGMAN, INGMAR, introduction to *Four Screenplays*, Simon and Schuster, 1960.

CONCANNON, PHILIP, "It's (almost) All True!" – *Orson Welles' F for Fake*, Mostly Film (A Blog Mostly About Film), [www.mostlyfilm.com](http://www.mostlyfilm.com)

FOUCAULT, MICHEL, *L'archeologia del sapere* (1969), Rizzoli, Milano, 1999.

IRVING, CLIFFORD, *Fake! – The Story of Elmyr de Hory the Greatest Art Forger of Our Time*, [CliffordIrving.com](http://CliffordIrving.com).

KAEL, PAULINE, *Raising Kane*, in "The New Yorker", USA, February 20, 1971 and February 27, 1971.

LOPATE, PHILIP, *Totally, Tenderly, Tragically (Essays and Criticism from a Lifelong Love Affair with the Movies)*, Anchor, New York, 1998.

MCBRIDE, JOSEPH, *Orson Welles*, Da Capo Press, Cambridge, 1996.

MEREGHETTI, PAOLO, *Orson Welles*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2007.

NAREMORE, JAMES, *Orson Welles*, Marsilio Editore, Venezia, 1993.

ROSENBAUM, JONATHAN, *Discovering Orson Welles*, UCP, Chicago, 2007

WELLES, ORSON; BOGDANOVICH, PETER, *Io, Orson Welles*, Edizioni Baldini Castoldi Dalai, Milano, 1996.

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