Quaderni d'altri tempi



Orson Welles
L'infernale Quinlan
Cast principale: Orson Welles,
Charlton Heston, Janet Leigh,
Akim Tamiroff
Produzione: Universal
Distribuzione Italia:
Cineteca di Bologna (2026)

L'INFERNALE ORSON WELLES E L'INFAME TOCCO DEGLI *STUDIOS*

di ***Valerio Pellegrini***

Tre minuti e venti secondi: tanto basta a condensare l'arte di Orson Welles in un'unica scena. Tanto dura il piano sequenza che apre *L'infernale Quinlan* (*Touch of Evil*), film diretto, scritto e interpretato da Welles nel 1958 e tornato in sala restaurato in 4K e distribuito dalla Cineteca di Bologna. Dieci anni dopo la fuga da Hollywood, il genio di Kenosha, Wisconsin, torna al centro della scena: si conferma pioniere del linguaggio cinematografico e, retrospettivamente, punto di riferimento per tutti i cineasti più audaci che verranno. Nonostante le deturpazioni imposte dai tremebondi produttori Universal, l'influenza del film si fece sentire già due anni dopo, quando Alfred Hitchcock realizzò *Psycho*, probabilmente suggestionato da un paio di idee de *L'infernale Quinlan*: in entrambe le pellicole Janet Leigh si ritrova sola in un motel, alla mercé di un giovane e inquietante gestore. Il tocco di Welles arriva poi a Steven Spielberg e alla sua inconfondibile capacità di legare in un unico *frame* (e in un'unica emozione) ciò che avviene in primo piano e sullo sfondo. Per non parlare del *long take* di Martin Scorsese che immerge nelle atmosfere del *night club* e della mafia in *Quei bravi ragazzi* (*GoodFellas*, 1990). Inoltre, come si può non vedere nei primi film di Quentin Tarantino quell'inconfondibile coraggio di frammentare il tempo, di manipolare il filo logico e di lasciar scorrere in parallelo due o più flussi narrativi che poi si riannodano?

La vertigine del piano sequenza

Con una sola inquadratura, la macchina da presa di Welles attraversa Los Robles, immaginaria città di frontiera tagliata dal confine tra Stati Uniti e Messico. I richiami alla vera Tijuana, dove Welles avrebbe voluto effettuare le riprese, evidenziano un certo gusto per la dialettica politica: tra due nazioni, tra due modi di lavorare (mescolando genialmente le carte tra il messicano integerrimo interpretato da Charlton Heston e il corrotto ispettore Hank Quinlan interpretato dallo stesso Welles) e di pensare l'ordine pubblico. Si parte dal primissimo piano delle mani di un uomo su un buffo ordigno dinamitardo. Da qui in poi diventano protagonisti il tempo, i suoni e il dolly che porta a spasso la cinepresa. Il ticchettio del timer comincia ad alternarsi al magniloquente *latin jazz* di Henry Mancini. Una coppia esce da un bar e gira l'angolo del vicolo a destra. La macchina da presa cerca il bombarolo, un'ombra che corre in un vicoletto parallelo. Il dolly si muove lateralmente e per un attimo l'attenzione striscia lungo un'anonima parete incrostata di vecchi manifesti. Poi si vede l'uomo misterioso che si dilegua rapidamente dopo aver piazzato la bomba nel bagagliaio di una Cadillac. La cinepresa comincia a salire, allargando il campo e seguendo la coppia uscita dal bar, un ricco imprenditore e una giovane bionda, mentre sale a bordo della decappottabile destinata al macello. La cinepresa sorvola i tetti muovendosi verso sinistra,

per poi ridiscendere e intercettare la Cadillac all'uscita dal parcheggio. Il campo frontale si allarga a tutta la strada, mentre il dolly si muove all'indietro svelando gradualmente nuovi dettagli della chiassosa città messicana.



Un vigile ferma l'automobile per lasciar passare una coppia di pedoni: Vargas (Heston) e la moglie Susan (Janet Leigh) che entrano in scena passeggiando verso sinistra seguiti dal dolly. Si rivede la Cadillac sfilare velocemente davanti ai due illustri pedoni. Destra/sinistra, avanti/dietro, veloce/lento, Messico/USA: il vigile Orson Welles dirige il traffico audiovisivo con flussi che scorrono in parallelo, si incrociano e si separano. L'autentico occhio cinematico riesce a raccontare anche senza usare le parole, piegando a piacimento il tessuto spazio-temporale della diegesi per poi far toccare due punti scelti. Vargas e la moglie avanzano, la Cadillac si ferma. Vargas sta ridendo. Perché? La cinepresa svela gradualmente un gregge di capre al centro della carreggiata. Colore messicano. L'arte del fuoricampo può dimorare in ogni piega di un film, anche nei momenti che sembrano più insignificanti. Al posto di blocco, due chiacchiere con le guardie che chiariscono il ruolo del "signor Vargas" in quanto popolare magistrato e investigatore "sempre a caccia di spacciatori". L'industriale alla guida della Cadillac si spazientisce e la bionda comincia a lamentarsi: "Sento un ticchettio nella mia testa". Ubriachezza molesta o premonizione? L'automobile sfreccia via fuoricampo, verso sinistra. Vargas e la moglie si fermano a simpatizzare: "Sarà più di un'ora che non ti bacio". Il tempo ha fatto il suo corso e ora si può fermare. Il ticchettio cessa. Le labbra si toccano e la bomba, finalmente, può esplodere chiudendo il lungo piano sequenza iniziale.

Il "tocco" ritoccato da Walter Murch

E dire che nella sceneggiatura preliminare Welles aveva pensato di andarci piano con questa introduzione. Ci sono tracce di diversi cambi di prospettiva tra *viewpoint shot* e *side window*, dando l'impressione di voler intercalare la passeggiata con inquadrature da dentro le automobili (cfr. Comito, 1985). Da notare che *L'infernale Quinlan* finì con l'essere uno dei rari casi in cui il cineasta riuscì a rispettare il budget. Ma l'anticonformista Orson, negli USA di fine anni Cinquanta, è un fuoricasta tutt'altro che intoccabile. La fotografia di Russell Metty è piena di angolazioni oblique, grandangoli selvaggi, sagome deformate e chiaroscuri che sottolineano le contraddizioni logiche e l'inquieta ambiguità dei personaggi. C'è lo sguardo

spiritato e il parrucchino del grande caratterista Akim Tamiroff. C'è Marlene Dietrich, icona dell'anticonformismo novecentesco, a fare la sua breve apparizione nei panni di una veggente-cartomante. Ma, a lavoro concluso, il peso delle paranoie Universal finisce col deformare il tendone del circo di Welles. Come dirà il regista anni dopo: "il film era troppo cupo e nero e strano, per loro" (Bogdanovich, 2016). Tristi logiche commerciali avvicinarono la versione del 1958 al consumo distratto del pubblico statunitense dei *B-movie* di quegli anni.

Quella attualmente in circolazione, periodicamente riproposta in sala dalle meritorie iniziative di cineteche e appassionati curatori di cineforum (cfr. Del Pozzo, 2026), è la ricostruzione montata da Walter Murch nel 1998, sulla base di un lungo memoriale di cinquantotto pagine scritto da un Orson Welles sconvolto dal primo scellerato taglio operato dalla Universal. Ci sono voluti quarant'anni di ricerche documentali e il tocco autorevole di Murch, veterano hollywoodiano del montaggio e del suono (nonché storico sodale di Francis Ford Coppola con cui collaborò per *La conversazione*, il film che nel 1974 ha definito il concetto di *sound design* moderno), per compiere il riscatto postumo dell'opera di Welles. Grazie alla cura di Murch, è oggi possibile apprezzare la sontuosa introduzione in tutta la sua gloria (cfr. Ondaatje, 2019). Anzitutto senza i titoli di testa sovrapposti al piano sequenza, e con tutte le sonorità di quel particolare impasto di umanità brulicante, di musica che entra ed esce dal campo e di bombe ticchettanti.

letture

- Peter Bogdanovich, Jonathan Rosenbaum (a cura di), *Il cinema secondo Orson Welles*, Il Saggiatore, Milano, 2016.
- Terry Comito (a cura di), *Touch of Evil: Orson Welles, Director*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1985.
- Diego Del Pozzo, *L'infernale Quinlan ritorna nei cinema italiani*, *Blackout*, 5 ottobre 2026.
- Michael Ondaatje, *Il cinema e l'arte del montaggio. Conversazioni con Walter Murch*, Garzanti, Milano, 2019.

visioni

- Francis Ford Coppola, *La conversazione*, Eagle Pictures, 2025 (home video).
- Alfred Hitchcock, *Psycho*, Warner, 2021 (home video).

13 Novembre 2026