

50 anni di mito



Il 1° maggio 1941 nelle sale di New York «Citizen Kane», l'esordio di Orson Welles che rivoluzionò il linguaggio cinematografico. L'ascesa e la caduta di un magnate della stampa americana, una parabola sulle leggi del capitalismo che non ha perso la sua attualità

Il potere e la sua ombra

UGO CASIRAGHI

Cinquant'anni esatti sono trascorsi da quel 1° maggio 1941 in cui *Citizen Kane* fu presentato al Palace Theatre di New York. Il giocattolo più bello mai regalato a un ragazzo, diceva la pubblicità. Lo slittino Rosebud o il film su Charles Foster Kane? Orson Welles era già famoso per i suoi spettacoli teatrali provocatori e per aver fatto sbarcare, alla radio, i marziani in America. Né era digiuno di cinema come si credeva. Ottenne carta bianca dalla Rko che sperava di risollevarsi dalla crisi grazie al suo esordio di ragazzo prodigo. Pieni poteri economici e libertà artistica assoluta. Un contratto memorabile, il primo e l'ultimo nella storia di Hollywood. Un'occasione impareggiabile, che il ventiquattrenne genio non si lasciò sfuggire, e che fin dalla lavorazione tramutò in una bomba.

Il soggetto del film, infatti, prese un cittadino potente, un padreterno dei mass-media tuttora vivo e anche piuttosto riconoscibile. Il titolo italiano

è insieme negativo e positivo per metà Kane e per metà Welles, è un despota ma anche un idealista, è un esibizionista ma anche un infelice, è il padrone del giornale ma anche il suo direttore. Come padrone alimenta lo scandalo e i profitti, come direttore conosce il suo mestiere e perfino lo serve con lealtà. Quando l'amico critico teatrale lascia a mezzo la stroncatura dello spettacolo d'opera imposto da Kane alla moglie cantante, Kane completa l'articolo ma, tra la sorpresa generale, nel senso voluto dal redattore e dalla verità. Eppure, quando la moglie che ama lo abbandona, il miliardario non sopravvive.

Per penetrare in questo labirinto di contraddizioni, il giovane Welles - che scrive, dirige e interpreta il film, rinvocando così la «santa trinità» che fu di Chaplin e di Stroheim - crea l'unico stile possibile: la frantumazione della storia. Tra un prologo e un epilogo a Xanadu, su cui campeggia il minaccioso cartello «Non oltrepassare», il film è un gigantesco *flash-back*, ma il ritorno all'indietro non è un blocco unitario, bensì spezzettato in una selva di frammenti che trasformano la vicenda in un giallo anzi in un «puzzle nel puzzle». Si penserebbe dunque a un montaggio a rapidi stacchi mentre il linguaggio scelto si articola al contrario in lunghi piani-sequenza dove protagonisti, ambienti, sfondi e perfino sottotitoli fanno corpo unico e consentono un robusto scavo psicologico. La «prolungata» di campo ottenuta dagli obiettivi grandangolari di Gregg Toland, l'incombere delle scenografie che sembrano schiacciare i personaggi dato che la ripresa è spesso dal basso, il commento musicale dell'esordiente Bernard Herrmann (poi prediletto da Hitchcock) che s'inserisce nel ricco tessuto sonoro dell'opera, tutto ciò concorre a un risultato che non è dovuto a un solo artista, sia pure geniale, quanto a un armonico piano corale che Welles favorì totalmente partecipando ai suoi collaboratori il tempo la libertà e lo spirito di iniziativa da lui conquistati per tutti. Perciò questo film che passa giustamente sotto il suo nome ribadisce ancora una volta che il cinema è una costruzione collettiva.

Per riuscire nell'impresa di fare i conti con un gigante del danaro, del successo e del potere, il cinema non poteva più essere quello che era stato prima di Welles. Doveva rivoluzionare se stesso, la propria tecnica, il proprio linguaggio, la propria morale. Doveva coniugare (e Welles fu il primo a farlo) la visionalità del grande cinema muto alla potenzialità ancora inesplorata del sonoro. Qui è l'eccezionalità di un'opera prima (un'opera prima) che nacque modernissima e rimane attuale mezzo secolo dopo. Se per esempio in Italia la televisione - questo quinto onnipotente potere - la mandasse in onda nell'ora di massimo ascolto le renderebbe il doveroso onore nell'occasione del cinquantenario e indubbiamente un bel po' di concittadini a meditare sui problemi editoriali e sull'informazione di casa nostra.

Nella sua presuntuosa obiettività il cineportage che Welles confezionò per *Citizen Kane* è un avvertimento importante. L'«attualità» è costruita sul modello di un'informazione avanzata e dinamica. I *newsreels* degli anni Trenta e del New Deal. Ma il regista la manipolò esattamente nel modo che avveniva nella realtà. Il bombardamento di immagini e di parole è il mezzo migliore per celare la verità dietro l'illusione di riprodurla per intero. Il mito americano della libera informazione viene demistificato dall'interno.

Per metà il personaggio, per metà l'autore-attore. Ma stac-



carli è impossibile. Kane è un titano e una canaglia e Welles impersona soltanto il Bene e male, quale fragile confine. Amore-odio, attrazione-repulsione, come negli eroi del suo Shakespeare. Da ardente democratico Welles detesta i tiranni, ma solo essi lo affascinano come artista. I caratteri forti, gli uomini nunciamentali, non le mezze cartucce che inventano gli orologi a cucù. È la batuta di Harry Lime, il Terzo uomo.

In un mondo, come quello di allora, di certezze ideologiche contrapposte, *Citizen Kane* invadeva la coscienza degli spettatori propagandando il metodo critico. Nel 1941 il pubblico americano non lo capì. Nessuna meraviglia neppure il pubblico russo aveva capito i *Potemkin*. Un pamphlet problematico, che agitava i problemi senza la pretesa di risolverli sullo schermo che spropendeva il giudizio lineare ma metteva in tavola tutte le carte in un convulso laboratorio di analisi, un film che sul capitalismo diceva quel che appariva a un occhio borghese ma lucidissimo era un evento nato per sconcertare i contemporanei e affidarsi al futuro. D'altra parte un film altrettanto straordinario prodotto nella stessa epoca e che sulla stessa America esprimeva la visione del proletariato - diciamo *Native Land* di Paul Strand e Leo Hurwitz - è rimasto praticamente sconosciuto fino a oggi.

Boss e portaborse il cinema non vi dà tregua

FURIO SCARPELLI

Quanti libri e film contro il potere furono definiti una battaglia vinta, un uragano un mito, una pietra miliare? Poi il potere resta quello che era, con piccoli irrilevanti aggiornamenti. Le battaglie si riprendono, i miti scalfiscono le pietre miliari sprofondano e la strada è ancora tutta da percorrere dall'inizio.

Resta in noi, come reale conquista, ciò che di più sottile è in certe opere, non il fragore che le costituisce e che hanno sollevato, resta il substrato che ci aiuta in seguito ad identificare le motivazioni del potere, ad averne oltre al disprezzo anche una sorta di pietà clinica.

Welles lascia abbondantemente intravedere nel personaggio di Kane una psicopatologia di fondo che è vertigine di possesso, smania di fagocitare. Non c'è chi non sappia che limitarsi a riferire il comportamento esterno di un individuo è assolutamente insufficiente a mettere in piedi un personaggio. Puccinella non ha soltanto fame, ha anche le sue manie. In tanti magnati del potere industriale, finanziario e politico le due particolarità si sommano nella mania della fame. Essi si certificano soltanto fagocitando, e da un po' non si sprecano neppure più a dare ad intendere di farlo in nome di altissime finalità (progresso e benessere collettivo). Proviamo a rammentare quante volte abbiamo pensato ai tanti «Citizen Kane» che ci sono qui da noi, che tranguugano senza sosta, come balene in preda a delirio di esibizione, un plancton di beni industriali e commerciali della più svariata natura. Si recassero nello studio di uno psicoterapeuta verrebbero fatti accomodare con allarmata sollecitudine. L'anima umana non cambia, si dice, ma non c'è da giurarsi: l'anima può forse cambiare, sono le malattie dell'anima che non cambiano, sono ancora quelle di cui pativa Caligola e poi Kruger, i figli dei famigerati.

Si è detto di qualche aggiornamento dai tempi del «Citizen Kane» ad oggi. All'epoca il potere comprava i subalterni dando denaro o facendolo sperare. Oggi la dono anche di pezzi di pseudo-potere costituiti dalla possibilità per tutti di poter apparire, una volta o l'altra, su un teleschermo, magari soltanto con una telefonata. Così la buona gente si sente felicemente complice del potere, il quale occupa per intero tutti i teleschermi presenti nella grande vetrina del negozio di elettrodomestici ma sa elargire gli spiccioli di quella gioia sovrumana.

Il cinema americano aveva

sempre raccontato i piccoli e i medi protagonisti di quella società, e continuerà in questa meritoria e redditizia intrapresa, ma è nel '41, con *Quarto potere*, che comincia a prendere di petto i grandi trionfatori. Personaggio maestoso e maniacalmente bieco, Kane costituisce un alto esempio di narrazione cinematografica e tuttora un vivo rimprovero per noi altri autori cui si è sbracciato il cavalletto della cinpresa a causa, dice taluno, della turpe negatività dei personaggi che la nostra società (ingenerosa) offre al pensiero e al ottica.

Se fosse vero quanto si teme, ovvero l'inutilità di certe grandi lezioni di morale (e anche di estetica) quanti hanno saputo trarre un utile insegnamento dalla raffinata primitività di Welles, che si realizza in una specie di, proviamo a dirlo così, postimpressionismo non più tedesco, non americano, forse all'inglese, un po' dickensiano? Pochi, forse neppure lui stesso, questa non sarebbe tuttavia una ragione per continuare a parlar d'altro. E qui forse torna utile rifarsi al *Portaborse*. Ciò che maggiormente ci piace di *Luchetti-Monetti* è che il loro film ha provocato dei sussulti non soltanto alla parte politica, duramente criticata, ma a tanta sagistica che considera realtà e impegno (impegno, all'antica, se c'entrasse qualcosa direi anche ideologia) un male ormai debellato come il vaiolo, debellato dal trastullismo sia poetico che zozzo e travagli in tanti produttori pragmatici tutti protesi al cinemismo eurovisivo, possibilmente girato in lingua inglese, e poi per gli italiani ritradotto in marchigiano perché fa ridere. Libri e film che parlano come vogliono del nostro reale non sentiranno a far prevalere definitivamente il meglio della società ma serviranno almeno a raccontarla (in qualche modo a stoncarne certi momenti).

Chissà se la vera colpa è il poco e del peggio che appaiono non ce l'abbiano proprio i narratori (di cinema e di osservare) e a raccontare a testimoniare, rendendo così inesistente la società civile? Ogni cosa per essere deve divenire oggetto di testimonianza e di interpretazione. Una società e le stesse esigenze dell'individuo singolo se non è idenficata, resta in ombra esiste senza essere.

Welles con *Quarto potere* non l'ha camciata la sua società ma ha illuminato il mito del potere dalla parte posteriore ha contribuito a farcelo conoscere per quello che è e per quello che continua ad essere.

Il 1° maggio del 1941, al Palace Theatre di New York, il mondo vide per la prima volta *Quarto potere* di Orson Welles. Ad appena 25 anni, il geniale cineasta americano rivoluzionava il linguaggio del cinema sonoro e creava un personaggio straordinario: quello di Charles Foster Kane, il magnate che conquista il mondo ma muore solo, soffocato dal suo stesso potere. La «fonte» di ispirazione era il boss della stampa Usa William Randolph Hearst, ma Kane rimane un simbolo attualissimo. Anche oggi, anche in Italia...

Welles in una famosa immagine di «Quarto potere». In alto, di nuovo l'attore-regista durante la registrazione della trasmissione radio «La guerra dei mondi»



«Voglio perdermi in quel labirinto senza centro...»

JORGE LUIS BORGES

Anche Jorge Luis Borges scrisse di *Quarto potere*. Precisamente nel 1945, sul numero 63 della rivista argentina di cinema *Ser*. Pubblichiamo alcuni stralci di quell'articolo.

Quarto potere ha almeno due soggetti. Il primo, di un'imbocciata quasi banale, vuole atturarsi gli applausi degli spettatori distratti, ed è, a tal scopo, agiungo supellettente un miliardo vanitoso accumulato statue, giardini, palazzi, piscine, automobili, biblioteche, uomini e donne, come un collezionista di un tempo (le cui analisi vengono attribuite per tradizione allo Spirito Santo) scopre che una tale abbondanza non sono che vanità, nient'altro che vanità. Al momento della morte non desidera che un oggetto al mondo una povera slitta con la quale giocava da bambino.

Il secondo soggetto è di gran lunga superiore. Unisce il ricordo di Khebel e quello di un altro nichilista, Franz Kafka. Il soggetto, metafisico e poliziesco a un tempo a un tempo psicologico e allegorico, è la scoperta dell'anima segreta di un uomo attraverso le opere che ha costruito, le parole che ha pronunciato, i numerosi destini che ha infranto (...). In modo sorprendente e infinito, Orson Welles mostra dei frammenti della vita dell'uomo Charles Foster Kane e ci invita a combinarli e ricostruirli. Le forme della molteplicità e della diversità abbondano nel film. Le prime scene passano in rivista i tesori accumulati da Kane, in una delle ultime scene una povera donna affranta gioca sul pavimento di un palazzo che è anche un museo con un enorme puzzle cinese. Alla fine capiamo che i frammenti non sono il prodotto di un'unità nascosta. Foster Kane, oggetto di amore-odio, è un mulinello, un caos di apparenze (corollario possibile, previsto già da David Hume, da Ernst Mach, e dal nostro Macconeio Fernandez: nessun uomo sa chi è, nessun uomo è qualcuno).

In un racconto di Chesterton, *The Head of the Caesar*, credo, l'eroe osserva che niente è più angosciante di un labirinto senza centro. Questo film è esattamente quel labirinto. Sappiamo tutti che una festa o un palazzo, una grande impresa, un pranzo di scrittori o giornalisti, un ambiente cordiale all'insegna del cameratismo sincero e spontaneo, sono essenzialmente orribili. *Quarto potere* è il primo film che mostri tutte queste cose tenendo sempre presente tale verità. L'esecuzione è in generale degna di un soggetto tanto vasto, le inquadrature hanno una profondità ammirevole, inquadrate il suo sfondo, come nelle tele dei pre-raffaeliti, non è né meno preciso né meno fedele dei primi piani.

Oso prevedere tuttavia che *Quarto potere* terrà come «tenendo» certi film di Griffith o di Pudovkin di cui nessuno nega il valore storico ma che nessuno si rassegna a rivedere. Solferino di gigantismo, di pedante, di noia. Non è intelligente, è geniale nel senso più cupo ed oscuro del termine.

Scorsese: «Ci ha insegnato a sentirci onnipotenti»

ALFIO BERNABE

LONDRA. Un traumatico e misterioso ricordo di infanzia è alla base del film che molti considerano «il migliore» di tutta la storia del cinema *Citizen Kane* (*Quarto potere*) venne proiettato pubblicamente per la prima volta il primo maggio del 1941 e in questi giorni il cinquantenario viene celebrato nelle cinescote di tutto il mondo. E uno dei principali motivi per cui *Citizen Kane* continua e continuerà ad esercitare il suo straordinario inefabile potere sugli spettatori è dovuto al significato di una slitta. La vediamo solamente due volte all'inizio del film - sulla neve - in mano al ragazzo Charles Kane e alla fine - fra le fiamme - quando Kane conclude la sua epica esistenza - muore solo nel suo faro-

decorato appunto con quel boccioleto. «Ho visto questo film molto spesso durante gli ultimi trent'anni» ha detto Martin Scorsese in un recente intervento per celebrare il cinquantenario. «Ed ogni volta che penso a *Citizen Kane*, penso alla bellezza del mistero di «Rosebud» in parte risolto alla fine. La bellezza che è una conserva da questa idea è quella dell'innocenza perduta, la malinconia dell'ispirazione che uno ha da giovane, e sul come cambia come sopravvive e come muore, a seconda. La slitta rappresenta la scintilla che ognuno vorrebbe trattenere fino alla fine della propria vita». A livello professionale Scorsese dice che *Citizen Kane* è ritenuto così fondamentale da tanti registi perché la pensano che «ogni cosa è possibile nel cinema».

In queste settimane che vedono lunghe file di gente davanti all'Everyman di Londra (uno dei cinema storici della capitale) per una speciale «Orson Welles Season», il regista inglese John Schlesinger ha detto: «*Citizen Kane* è uno dei più importanti film che ricordo il modo straordinario in cui la narrativa si dipana nel tempo e la fotografia sono incredibili. Ha influenzato moltissimi registi ma non credo sia possibile dire «è il numero one» semplicemente perché questo tipo di classifica assoluta non ha senso». Anche Jean-Luc Godard ha messo *Citizen Kane* vicino al «numero one» ma ha voluto fare una precisazione: i maestri da ringraziare sono due, Griffith per il periodo del muto e Welles per quello del sonoro.

La terminologia da «miglior film della storia del cinema» viene da riviste specializzate che periodicamente consultano le opinioni di critici ed esperti. È un primato che nessuno si sarebbe aspettato nella primavera del 1941, quando i dirigenti della Rko si misero le mani nei capelli e maledirono il momento in cui avevano dato carta bianca al giovane imprevedibile Welles, il «genio» che a 18 anni aveva pubblicato la propria edizione di Shakespeare e che, a 23 era riuscito a terrorizzare l'America col suo famoso programma radiofonico *La guerra dei mondi*, in cui uno speaker aveva annunciato lo sbarco dei marziani. Davanti a *Citizen Kane* gli «onvolti dirigenti della Rko s'accorsero che il cittadino Kane» aveva tutte le caratteristiche di uno degli uomini più potenti d'America. Il barone della stampa William Randolph Hearst. Neppure l'amante

di Kane era molto diversa da quella, in carne ed ossa di Hearst, l'attrice Marion Davies. Toccò alla famosa «pettegola» (nonché columnist dei giornali di Hearst) Louella Parsons sventolare davanti alla Rko la minaccia di denuncia. Non ce ne furono ma tale era la paura, a Hollywood, di irritare un uomo potente come Hearst che Louis B. Mayer fece un'offerta alla Rko: distruggete la pellicola e io vi rimborso delle spese. Onore ai dirigenti della Rko che pur tremolanti rifiutarono *Citizen Kane* usci, anche se in circolazione limitata, e nonostante nove candidature vinse solo un Oscar per la miglior sceneggiatura.

Oggi, il film è un «must» assoluto in tutte le scuole di cinema intorno al mondo. Anche i registi più ribelli e forse anche un po' arroganti, si inchinano. «L'ho visto abbastanza tardi