

*Citizen Kane* di Orson Welles (*Quarto potere*, USA 1941); *scenografia*: Van Nest Polglase (ma in realtà: Perry Ferguson, con Hilyard Brown; *costumi*: Edward Stevenson; *fotografia*: Gregg Toland; *effetti speciali*: Vernon L. Walker.

Lo stile filmico e narrativo che Orson Welles sviluppa per *Citizen Kane* richiede agli spettatori di decifrare tanto le immagini che i messaggi impliciti che il film presenta loro. La struttura del film ha bisogno per lo meno di una seconda visione - che va affidata all'intuito dello spettatore, a patto che questi accetti di staccarsi dal dispiegamento lineare della superficie di una storia. A patto, dunque, che non si fermi, come il giornalista-investigatore del film (palese alter ego dello spettatore), alla superficie delle cose. Quelle cose, quelle architetture, quei set che fanno diventare il film, ancor più che un puzzle, un vero e proprio "labirinto" (è stato Borges a descrivere *Citizen Kane* come un labirinto senza centro). Se riteniamo di condividere l'affermazione borgesiana, dobbiamo tuttavia altresì riconoscere come l'aspetto "sfuggente" del film costituisca una delle qualità che lo rendono infinitamente ri-vedibile e ri-discutibile.

Le ricerche recenti (un libro su tutti: *The Making of Citizen Kane* di Robert Carringer) hanno ridefinito gli apporti creativi, ribadendo la centralità del ruolo di Orson Welles, ma rivelando anche come alcune collaborazioni siano state fondamentali per l'altissimo risultato creativo del film (e illuminando dunque attraverso *Citizen Kane* alcuni aspetti cruciali della questione dell'autorialità dentro lo studio-system hollywoodiano).

Si è scritto molto attorno ai prodigi tecnici del film: l'uso di obiettivi, ideati per l'occasione dal direttore della fotografia Gregg Toland, che deformano la prospettiva esaltando una profondità di campo dove ogni dettaglio è ugualmente a fuoco in lunghi piani sequenza; i soffitti costruiti appositamente nei teatri di posa e valorizzati da audaci angolazioni dal basso, miranti a restituire la megalomania di Kane e insieme a 'schiacciarla'. Studi recenti hanno ormai ampiamente dimostrato che ognuno di questi aspetti, preso singolarmente, aveva conosciuto precedenti. La vera violazione delle regole cinematografiche allora vigenti sembra nascondersi nell'insieme del film, e più particolarmente nel palese protagonismo della macchina da presa, entità divina mossa da un'ambizione smisurata (e segretamente consapevole del proprio inevitabile scacco): raccontare la vita di un uomo.

Per raggiungere questo scopo, Welles e il suo direttore della fotografia Gregg Toland decidono di rimettere in auge il procedimento della profondità di campo (che l'avvento del sonoro aveva contribuito a far quasi scomparire). Parallelamente, portano avanti le scelte stilistiche della mobilità della macchina da presa, del piano-sequenza, degli obiettivi deformanti, delle inquadrature oblique. Aveva probabilmente ragione Jean Mitry quando sosteneva che la tendenziale ambiguità dell'immagine trattata in piano-sequenza e profondità di campo, invece di introdurre un "supplemento di realismo", va invece verso l'astrazione della forma significante. A Welles, tuttavia, interessava il superamento dell'azione come filo rosso unificante che cuce insieme ogni discontinuità filmica. Welles va contro la rassicurante apparente continuità del reale, vuole fare deflagrare la realtà cinematografica attraverso l'accumulazione simultanea di realtà profilmiche diverse. Per raggiungere questo scopo, Welles aveva bisogno di ambienti vasti e collegati tra loro in modo fluido, provvisti di soffitti: l'architetto-scenografo Perry Ferguson, più di Van Nest Polglase (che firma però le scene dei film sui titoli di testa), si dimostra il collaboratore ideale per costruirli. Il tono fotografico e l'illuminazione, il "tempo" dell'inquadratura, il suo respiro e la struttura delle sequenze va verso il grottesco e la dismisura, che Toland asseconda e accentua con le scelte di focali e di tagli d'inquadratura dal basso verso l'alto e dall'alto verso il basso.

"*Citizen Kane* è la storia dell'inchiesta condotta da un uomo chiamato Thompson, redattore di un cinegiornale [...], sul significato delle ultime parole di Kane morente. [...] Reputa che le parole di un uomo morente debbano spiegare la sua vita. Forse è vero. Non scoprirà mai cosa intendesse Kane, ma gli spettatori sì. Le sue ricerche lo portano da cinque persone che conoscevano bene Kane – che gli volevano bene o lo amavano o lo odiavano a morte. Narrano cinque storie diverse, ciascuna parziale, di modo che la verità su Kane, così come la verità su ogni uomo, non può essere che il risultato della somma di tutto ciò che è stato raccontato su di lui. Kane, ci viene detto, amava solo sua madre, solo il suo quotidiano, solo la sua seconda moglie, solo sé stesso. Forse amava tutto ciò, forse nulla. Sta agli spettatori giudicare. Kane era egoista e disinteressato, un idealista, una canaglia, un uomo grandissimo e piccolissimo. Dipende da chi parla di lui. Non viene mai giudicato con obiettività, e lo scopo del film non è tanto la soluzione del problema quanto la sua presentazione".

Sono parole dello stesso Orson Welles.

Quando *Citizen Kane* fu proiettato in anteprima, la critica era pronta a stroncare la presunzione del giovane ambizioso regista-demiurgo, ma il primo vero lungometraggio di Welles – ventisei anni appena compiuti – fu invece giudicato un capolavoro da quasi tutti, e nel complesso il pubblico lo accolse inizialmente in modo trionfale. Ciononostante, *Citizen Kane* si rivelò un colossale insuccesso. L'ostile perseveranza di William Randolph Hearst (che si era riconosciuto nel personaggio di Charles Foster Kane) ottenne l'effetto desiderato: la RKO fu intimorita dalle pressioni, e le minacce e i ricatti fecero cedere i distributori indipendenti. Malgrado i plausi, Hearst riuscì così a distruggere il destino commerciale di *Citizen Kane*. E dopo nove candidature all'Oscar (comprese quelle per miglior film, miglior regista e miglior attore), Welles ne ricevette uno soltanto: quello, condiviso con Herman J. Mankiewicz, per la migliore sceneggiatura originale.