DOPPIOZERO

Citizen Mank

Simone Spoladori
10 Dicembre 2020

Più o meno a metà di *Mank* di David Fincher, Herman J. Mankiewicz (Gary Oldman) ascolta i commenti sulla sua prima stesura della sceneggiatura di quello che diventerà *Quarto Potere* (*Citizen Kane*), formulati dal co-produttore John Houseman (Sam Troughton), incaricato da Orson Welles di mantenere lo scrittore alcolizzato nei tempi previsti. Sebbene Houseman apprezzi ciò che ha letto, trova la sceneggiatura di Mankiewicz un po' troppo contorta. «Non puoi catturare l'intera vita di un uomo in due ore, tutto quello che puoi sperare è lasciare l'impressione», risponde Mankiewicz, quasi mettendoci in guardia su ciò che non troveremo nel film di Fincher. In effetti, *Mank* è un'opera che rinuncia deliberatamente a essere un *biopic* strutturato, utilizzando un'architettura narrativa che omaggia, ovviamente, *Citizen Kane*, pennellando squarci della vita di Mankiewicz, disposti in modo disordinato, senza mai essere compilativo o didascalico e restituendoci, appunto, soltanto un'impressione di chi fosse realmente lo scrittore di origini polacche. Non un difetto, però, come sostiene Paul Schrader («The film fails the first obligation of telling the story of a flawed protagonist, to convince the viewer that this character merits two hours of their time»), piuttosto una caratteristica: *Mank* non è fatto per dirci con esattezza chi fosse Herman J. Mankiewicz.

Alla fine delle due ore del film, due ore densissime di dialoghi e citazioni e di riferimenti a fatti, persone e cose che è tutt'altro che scontato conoscere, due ore insomma che ti sommergono e ti travolgono, rimane però in piedi una domanda cruciale: che cosa abbiamo realmente appena visto? Di che cosa parla davvero *Mank*? Qual è il motivo che giustifica, oggi, un'operazione di questo tipo?

David Fincher e Gary Oldman sul set.

Ogni tanto, capita che un film accenda più di altri il dibattito critico, crei delle fazioni e sdogani anche oltre misura l'utilizzo di aggettivi che diventano quasi dei *trend topic*. Credo che mai come in queste settimane sia capitato di leggere ovunque due aggettivi di cui si è così abusata da indurre quasi alla nausea: "stratificato" e "fincheriano". Partiamo dal primo. Lo abbiamo letto ovunque, *Mank* è un film "stratificato", che si può quindi leggere a diversi livelli, che si può sbucciare come una cipolla. Questa morfologia lascia aperto però l'interrogativo di cui sopra, e anzi forse lo rafforza: quale sarebbe quindi il nucleo di un'operazione di questo tipo, che se interpretata semplicemente rimanendo sui primi piani di lettura risulterebbe quantomeno anacronistica e fuori tempo? Quale lo strato da cui possiamo ricavare di più?

Proviamo a mettere a fuoco innanzitutto il livello da cui si può ricavare meno ma di cui si è parlato di più e da cui non è possibile non transitare. La questione superficialmente più evidente, che ha nuovamente risvegliato fazioni pronte a scannarsi, è quella che si cela dietro alla paternità di *Quarto potere*. In sintesi, la faccenda è più o meno questa: Pauline Kael, una delle più famose critiche cinematografiche americane, nel 1971 pubblica sul *The New Yorker*, in due puntate, un prolisso saggio intitolato *Raising Kane*. Il testo non esce però in un momento qualunque: da un bel po' di tempo, in Europa e negli Stati Uniti, infuria lo scontro tra i sostenitori della "teoria dell'autore", elaborata in Francia almeno un decennio prima e portata negli Stati Uniti da Andrew Sarris; e chi la osteggia, proprio come Pauline Kael, che in *Raising Kane* sostiene, senza troppa accuratezza, che il motivo per cui *Citizen Kane* viene sistematicamente collocato nelle divertenti *top 5* dei *Greatest of all time* sia la sceneggiatura di Mankiewicz e non *solo* il genio di Orson Welles. Migliaia di parole per dire (male) una cosa tutto sommato ovvia, senza peraltro mai negare che Welles abbia avuto una parte enorme nella costruzione della grandezza monumentale del film.

Kael costruisce questa teoria raccontando l'intera storia della realizzazione del film, sottolineando i punti in comune tra *Citizen Kane* e altri film scritti da Mankiewicz (quindi, di fatto, ricorrendo a un surrogato della teoria dell'autore "traslata" sullo sceneggiatore) e intrecciando molte altre questioni correlate, con diverse omissioni e forzature. Le risponde, per voce del suo *avatar* Peter Bogdanovich, lo stesso Welles, che, con un quinto delle battute della rivale, su *Esquire*, accusa Kael di distorcere la verità; e a lui si accodano i paladini degli *auteurs.*

Orson Welles e Herman J. “Mank” Mankiewicz.

Questi dibattiti, *per colpa* di Mank, sembrano ora tornati adesso prepotentemente di moda, sia quello su *Citizen Kane*, sia quello sulla teoria dell'autore. Chiaramente, il film è decisamente inclinato verso Mankiewicz, dato che l'autore della sceneggiatura di *Mank*, Jack Fincher, padre di David, ha utilizzato

Raising Kane come base per la sua prima bozza. Ma il film davvero parla di questo? Al di là della questione storica in sé, che è ampiamente risolta (si legga questo articolo del "New York Times" per un riepilogo approfondito), è questo un interrogativo che ha un valore critico o in qualche modo analitico rispetto a Mank? Sicuri che il centro di tale "stratificazione" sarebbe la questione della paternità della sceneggiatura di *Quarto potere*? Pare che chi voglia sfuggire a questa logica, però, incappi sistematicamente nel suo spettro.

E qui viene il secondo aggettivo: "fincheriano". Inserire Mankiewicz in una tassonomia di personaggi così vari, che parte da Ripley di *Alien*[3], mi pare un atto di una violenza inaudita, soprattutto perché tutti i film di Fincher mi pare abbiano il loro pregio nella capacità di relazionarsi indipendentemente dalla filmografia del regista americano con un immaginario di riferimento sempre differente, lasciando detonare contrasti e riflessioni sempre molto interessanti. Interessa ancora a qualcuno interrogarsi su pregi e difetti della teoria dell'autore?

Mank, a ben vedere e per fortuna, sembra decisamente fregarsene della questione, tanto da fermare il racconto un attimo dopo la conclusione della prima stesura della sceneggiatura per ignorare con disinvoltura quel che successe nelle sei versioni successive del copione che precedettero lo script finale. Al di là, quindi, della *teoria dell'autore*, dei due padri di *Quarto potere* e della soffocante "coerenza fincheriana", *Mank* è un film attuale e importante per *ben altri motivi*, soprattutto perché, laddove si prende delle libertà rispetto alla Storia, sembra farlo per descrivere la ciclicità mortale e soffocante dell'immaginario capitalista che il cinema americano di quel decennio ha contribuito in modo indelebile a costruire, e che oggi, nell'epoca in cui hanno vinto le piattaforme come quella di cui questo film è un prodotto, viene ancora consolidato con meccanismi in tutto e per tutto simili.

Se allarghiamo lo sguardo al di là delle perversioni autoriali, vediamo semplicemente che *Mank* ripercorre avanti e indietro, nella sua struttura spezzata su due linee temporali, un decennio delicato della storia americana come gli anni '30 del XX secolo. La California ultraconservatrice di quel tempo, impoverita dalla Grande Depressione, viene osservata attraverso la bolla di Hollywoodland, dentro la quale, con l'avvento del sonoro, sono arrivati numerosi scrittori professionisti, nel tentativo di dare peso e blasone al cinema parlato. Qui, è interessante ricorrere proprio a Welles, che a Bogdanovich dirà: «Il sistema produttivo delle grandi case di produzione spesso faceva sentire gli sceneggiatori dei cittadini di seconda classe, per quanto buona fosse la paga. Si sfogavano ridendoci sopra, naturalmente; quando Hollywood era ancora un posto divertente in buona parte era merito loro. Ma sostanzialmente molti di loro erano amareggiati e delusi. E nessuno era più amareggiato, più deluso e più divertente di Mank».

Gli intellettuali e il potere, quindi: lusingati, un po' supponenti, e poi sedotti e sfruttati, a volte (raramente) inconsapevoli, a volte segnati da ipocrita condiscendenza. Nessuno è senza peccato e *Mank* sembra descrivere questa relazione, sottolineando come il rapporto con Hollywood venga inizialmente quasi sottovalutato anche da Mankiewicz, che solo da un certo momento in poi si fa carico del peso del ruolo che si è trovato a ricoprire.

Come sappiamo, *Quarto potere* parla della vita di Charles Foster Kane, dietro il quale si cela la figura del magnate William Randolph Hearst (interpretato in *Mank* da Charles Dance). Per mettere a fuoco il tema del peso politico dell'intrattenimento, delle immagini e dello show business, il film indaga molto bene il rapporto tra Mankiewicz e Hearst, una volta amici, conosciutisi quando Mankiewicz ha iniziato a scrivere per Hollywood. Hearst ama l'arguzia fine e pungente dello scrittore, ma la sua considerazione di lui è, come dice il suo personaggio nel film, simile a quella che un organista potrebbe avere verso la sua scimmietta ammaestrata. Mankiewicz, invece, è sedotto dalla *grandeur* di Hearst, ama visitare la sua sontuosa tenuta

californiana e chiacchierare con la prigioniera-amante del magnate, Marion Davies (nel film interpretata da una strepitosa, malinconica Amanda Seyfried), attrice brillante che “papi”, come lo chiama lei, vuole trasformare in interprete drammatica.

Il rapporto tra Mank e Hearst si frantuma per tre motivi: innanzitutto perché il *tycoon* è di base un moralista, non approva l'alcol e il bere eccessivo di Mankiewicz; le altre due ragioni, le principali, sono la politica e la figura di Louis B. Mayer (in *Mank* interpretato da Arliss Howard) che dirige la MGM, dove Mankiewicz lavora per anni, e ciò che rappresenta. Mayer è l’esempio perfetto dell’ipocrisia dell’*establishment*: in una sequenza esemplare, subito dopo aver detto una battuta che da sola vale il film, e cioè che il cinema «è un’attività in cui l’acquirente con i soldi ottiene solo un ricordo, perché ciò che compra appartiene ancora a chi gliel'ha venduto», viene mostrato mentre chiede, in lacrime ai suoi dipendenti, di accettare tagli salariali a causa della Depressione, nonostante la sua vita lussuosa sia rimasta inalterata, per poi incaricare i suoi dirigenti di richiedere che quegli stessi dipendenti donino fondi al candidato repubblicano a governatore della California. Mankiewicz lo chiama il "cagnolino" di Hearst, ma è in realtà un sulfureo manipolatore senza scrupoli, il braccio armato del *tycoon*: proprio intorno a Mayer il film fa crescere lentamente la consapevolezza dello scrittore (e con lui la nostra) che si rende conto di essere complice, insieme ai due, di un’industria che costruisce sogni e ricordi a beneficio di una realtà alternativa che non ha mai nulla di innocente. Che gli *studios* manipolino l’immaginario e che l’industria dell’intrattenimento abbia un peso politico determinante non è una novità, il modo in cui *Mank* lo afferma, mostrandoci che tutto cambia perché nulla cambi, è molto efficace.

Il film, per questo motivo, insiste molto sulle elezioni del 1934, quando Upton Sinclair (interpretato in *Mank* da Bill Nye) è in corsa per diventare governatore della California. La proposta politica di Sinclair, un progressista moderno e *liberal* – uno alla Bernie Sanders, per capirci – si chiama E.P.I.C. (“End Poverty In California”) e ha tra i suoi bersagli anche Hearst e il "giornalismo giallo” delle sue testate, antesignano delle moderne *fake news*. Hearst, infatti, come il Kane di *Quarto potere*, aveva tentato la strada della politica da democratico piuttosto progressista, e poi fermatosi a un passo dalla Casa Bianca, aveva deciso di influenzarla, la politica, con i suoi giornali, assumendo posizioni via via sempre più a destra. Non ci sono prove reali che Mankiewicz fosse davvero un grande fan di Sinclair (anzi, ci sono ragionevoli motivi per

dubitarne): ma anche di questo *Mank* si disinteressa e lo raffigura così, come un intellettuale che scopre gradualmente la sua militanza e che sembra sviluppare una crescente empatia per le persone che non hanno i grandi contratti che lui e gli altri sceneggiatori, le star e i registi, hanno nei rispettivi studi cinematografici.

Nel momento più importante del film Sinclair perde, perché Mayer, che presto diventerà il presidente del Partito Repubblicano dello Stato, e lo stesso Hearst hanno sostenuto il conservatore Frank Merriam con un cinegiornale proiettato nei cinema che mescola pochissima verità e molta finzione. L'idea è venuta a Irving Thalberg (Ferdinand Kingsley), il geniale produttore della MGM, proprio raccogliendo una provocazione di Mankiewicz: nel finto cinegiornale viene chiesto agli elettori californiani, interpretati da attori messi a disposizione da Mayer, per chi avrebbero votato. I bianchi della classe media, con rassicurante *aplomb* e accento americano, dicono che voteranno a favore di Merriam per «preservare il nostro modo di vivere» e per impedire che le loro ricchezze vengano sottratte. I sostenitori di Sinclair sono invece un nero, mostrato su un camion, che fa pensare a un migrante, e un russo che dice che il socialismo ha funzionato nella Russia sovietica, quindi perché non qui? In *Mank* il regista di quel film (un personaggio per lo più immaginario) viene stritolato dal senso di colpa per il suo ruolo nell'aver affondato le possibilità di Sinclair, e lo stesso Mankiewicz sembra rivoltarsi definitivamente contro Hearst e Mayer. Il risultato? *Citizen Kane*.

La presenza di Mankiewicz nella vecchia Hollywood è quindi prima quella dell'avvocato del diavolo, poi quella di un giullare di corte che diventa Don Chisciotte, come dice esplicitamente il film. *Mank*, quindi, non è un'opera su chi ha scritto davvero *Citizen Kane*, piuttosto è un film su un giornalista e autore teatrale affermato che ha lasciato la sua carriera per scrivere per Hollywood, scoprendone l'ipocrisia, un eroe faustiano che catapulta la sua vita in rovina dopo aver venduto l'anima al diavolo. Per questo, il Mankiewicz del film di Fincher non intende rinunciare al suo nome su *Citizen Kane*, perché vuole assicurarsi che Hearst sappia che non è solo il colpo di teatro di un *enfant prodige*: è anche di Herman J. Mankiewicz, suo ex amico.

In una forma simile a quella di *Citizen Kane*, con struttura a *flashback* e bianco e nero filologicamente corretto (e con tanto di finte bruciature sulla pellicola, in verità un po' tamarre), il lavoro di Fincher costringe

il suo protagonista e soprattutto noi con lui a tenere bene a mente l’ apparente banalità di quanto sia pericoloso e complesso l’impatto sull'immaginario del cinema e di tutti i media visivi e rapidi, un potere enorme e incontrollabile: nell’era in cui si incrociano le piattaforme e i social media, dietro a decine di icone colorate si nasconde un universo che ha dei risvolti tutt’altro che innocenti. Nessuna demonizzazione, per carità, anche perché il film ha il pregio di parlare “da dentro” la fabbrica dei sogni (è prodotto da Netflix); solo una messa a tema che speriamo, questa sì, possa essere sufficientemente dibattuta: nella nuova Grande Depressione che stiamo vivendo, in questo periodo di transizione dello *show business* che ci porterà a nuovi modelli di produzione, distribuzione e fruizione, un cambiamento forse paragonabile a quello del passaggio dal muto al sonoro, che impatto stanno avendo e avranno cinema e serialità sull’ideologia e sull’immaginario? Ecco, *Mank*, per quanto *stratificato* e *fincheriano*, ha il pregio di non dare risposte ma di sollevare semplicemente le domande corrette.

Leggi anche:

David Fincher. Millennium - Uomini che odiano le donne, di Lorenzo Rossi

Com'è che siamo arrivati a questo punto? | David Fincher. Gone Girl, di Pietro Bianchi

When I start out to make a fool of myself... | Orson Welles, 1915-2015, di Gabriele Gimmelli

Specchi distorti dell'io: "Mindhunter" e "The Boys", di Simone Spoladori

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO