

## Il cinema tedesco nel primo Dopoguerra Il rapporto fra film, inconscio collettivo e percezione dell'opera d'arte

Daniele Abbruzzese

Nessuna arte è mai stata in grado di creare un canale comunicativo diretto con il proprio pubblico come il cinema. Esso conosce, in una certa misura, come lo spettatore, o meglio, la collettività ed il suo inconscio, percepiranno il suo messaggio e le sue immagini. Volendo credere a Pudovkin, infatti, il gruppo eterogeneo che lavora alla produzione di un film rappresenta già, di per sé, l'anticipazione di un pubblico (Pudovkin [1961]).

Nel cinema sembra dunque superarsi il conflitto fra coscienza collettiva e sensibilità artistica individuale, che aveva tormentato le riflessioni di molti artisti in epoca moderna: da Richard Wagner, che in questa contraddizione riteneva di riconoscere un conflitto etico fra l'individuo e la società, risolvibile solo dall'arte stessa (Wagner [1849]), a Walter Gropius, che nella modernità intravedeva l'opportunità di risolvere un conflitto di classe, di natura anche economica, ma soprattutto morale:

All'arte dei passati decenni mancava un punto di raccolta morale e quindi la condizione essenziale di uno sviluppo fecondo [...]. In tutti i campi della vita spirituale, le opinioni erano divise, e l'arte – che è sempre intesa a rappresentare i fenomeni spirituali della sua epoca – era lo specchio fedele di questo intimo disfacimento. Il problema fondamentale della forma era diventato un concetto ignoto. Al crasso materialismo corrispondeva così, in tutto e per tutto, la sopravvalutazione dello scopo e del materiale dell'opera d'arte. Si trascurava la sostanza per l'involucro [...]. Man mano che le idee dell'epoca trascendono la materialità, comincia a ridestarsi, anche nell'arte, il desiderio di una forma organica, di uno stile, e gli uomini tornano a comprendere che la volontà formale costituisce pur sempre l'elemento determinante del valore dell'opera d'arte. (Gropius [1914]: 203 ss.)

Non solo, ma nel cinema sembrerebbe attuarsi anche la speranza di Hannes Meyer, architetto, fra l'altro, succeduto a Gropius nella direzione del Bauhaus:

È morto lo stato d'animo, il chiaroscuro, la nervatura, lo smalto e la pennellata del caso. È

morto il romanzo: ci mancano la fede e il tempo di leggerlo. Sono morti il quadro e la scultura come riproduzione del mondo reale [...] è morta l'opera d'arte come 'cosa in sé', come l'art pour l'art: la nostra coscienza comunitaria non tollera alcun eccesso individualistico. Lo studio dell'artista diventa un laboratorio scientifico-tecnico, e le sue opere sono i frutti del rigore teorico e della capacità inventiva [...]. È già da tempo che le nove muse, rapite da uomini pratici, sono rientrate, giudiziose e prosaiche, dal loro alto piedistallo nella vita reale... L'arte dell'imitazione simpatetica è in disarmo. L'arte diventa invenzione e dominio del reale. L'arte diventa realtà. E la personalità? Il sentimento?? L'anima??? Siamo per una netta separazione. Che questi tre siano confinati nelle loro riserve originarie: l'impulso amoroso, il godimento della natura, i rapporti con gli uomini. (Meyer, [1926]: 274 ss.)

Interpretando le parole di Hannes Meyer, si potrebbe addirittura riconoscere nel cinema il punto iniziale della *Politisierung der Kunst*, che Walter Benjamin aveva inteso come unica alternativa ad un uso reazionario dell'arte e dei concetti invasi ad essa legati (Benjamin [1936]: 9, 44). Il film pare infatti porsi come unica forma d'arte fondata totalmente sul suo valore di esposizione, quindi potenzialmente in grado di sottrarsi ad ogni uso in senso politico, sbarazzandosi di ogni contraddizione fra percezione individuale e collettiva.

Tuttavia, proprio per la sua maggiore (e sicura) fruibilità da parte delle masse, il film si qualifica come prodotto economico in largo anticipo, rispetto ad altre opere d'arte. Infatti, proprio nel momento in cui il film diviene prodotto, ovvero pensato per essere venduto, il suo significato psicologico perde d'importanza, o, meglio, muta radicalmente. In esso non è più rintracciabile l'espressione di un inconscio collettivo; è piuttosto l'inconscio collettivo a subire l'influsso del cinema, del *plugging* di motivi che in esso viene ad attuarsi.

Il cinema tedesco dei primordi è particolarmente interessante da questo punto di vista. Come rilevato da Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, la cultura tedesca sembra opporre, negli anni Venti, una relativa resistenza ai dettami dell'industria culturale – ciò solo per motivi di congiuntura economica (Horkheimer, Adorno [1947]). Mentre le opere cinematografiche d'Oltreoceano, infatti, si stabilizzano già in quegli anni su una forma ben precisa, in cui l'evoluzione delle vicende è largamente prevedibile fin dal principio, strettamente legata a figure codificate, le condizioni "autarchiche" della Germania di Weimar permettono lo sviluppo di produzioni eccentriche, se non addirittura avanguardistiche; produzioni che sembrano ricercare un rapporto non tanto con la coscienza dello spettatore, quanto con l'inconscio collettivo: le particolari condizioni economiche imposte dai vincitori della Prima Guerra Mondiale allo stato sconfitto risparmiano, in particolare, la produzione cinematografica tedesca da un diretto confronto con le regole di

mercato.

Proprio questo rende possibile un'indagine psicologica come quella effettuata da Siegfried Kracauer in *Da Caligari a Hitler – Una storia psicologica del cinema tedesco* (Kracauer [1947]: 50). Non si può non riconoscere, nell'accurata analisi di questo testo, un'intenzione ammirevole; eppure, il tentativo di Kracauer appare come parzialmente frustrato da una speranza ingenua, ovvero che l'arte cinematografica, in quanto prodotto della modernità, possa sottrarsi ad ogni uso da parte dell'autorità.

«Il cinema viene al mondo per le masse, e le sensazioni da lui colte sono infine *sensazioni di massa*», faceva presente nel 1925 Frank Thieß ([1925]: 230); con amarezza si deve ammettere, insieme a Kracauer, che lo sviluppo della settima arte in quegli anni non tradisce tanto il suo scopo originario, quanto la fiducia accordatale dagli intellettuali più avanzati. D'altra parte, riconosce giustamente l'intellettuale francofortese, sembra di poter riconoscere, in tutta la produzione cinematografica tedesca degli anni Venti e Trenta, una ricorrenza di temi che tende fatalmente alla consumazione di un rapporto perverso con l'autorità, che ha la sua base in una svalutazione del reale.

Un rapporto negativo nei confronti della realtà si realizza propriamente tramite una situazione traumatica, come Filippo Tommaso Marinetti sembra aver astutamente colto nei suoi proclami. Solamente il cinema, tuttavia, riesce a liberarsi di ogni implicazione morale, superando in questo le avanguardie storiche (Benjamin [1936]: 39); per implicazione morale si può intendere anche la tradizione, oppure una "responsabilità etica" nei confronti della realtà attuale: l'arte cinematografica è infatti in grado di liquidare ogni espressione artistica del passato (e del presente), e, al contempo, di «far saltare in aria la realtà asfissiante con la dinamite di un decimo di secondo, così che noi possiamo aggirarci rilassati nell'enorme territorio ricoperto dalle macerie» (ivi: 35-36).

Resta alla psiche dell'individuo, o, meglio, a quella dell'individuo all'interno di un gruppo più ampio di persone (poiché la forma traumatizzante dell'immagine sullo schermo non può che costringere alla ridiscussione del proprio ruolo di ricettore) la possibilità di un'interpretazione etica o razionale. «Das Publikum ist ein Examinator, und doch ein Zerstreuer», ricorda sempre Benjamin (ivi: 41). Quanto la *Zerstreuung*, il tempo libero, lo svago, possano essere intesi in senso totalmente funzionale al potere, verrà chiarito da Adorno qualche anno dopo: *Zerstreuung*, infatti, come categoria dettata dal potere, può essere interpretata anche come *deconcentrazione*, ovvero differenziazione fra l'opera d'arte e la sua percezione, e l'estetica (Horkheimer, Adorno [1947]: 321-356).

Le prime rappresentazioni cinematografiche tedesche, prodotte ancora durante la Prima Guerra Mondiale, si cimentavano volentieri con temi erotici, magari dichiarando

l'intenzione pedagogica di sensibilizzare il pubblico su temi quali le malattie veneree o la diversità sessuale (è il caso della pellicola *Anders als die Anderen*, ammirevole tentativo di rappresentare la condizione omosessuale nella Germania di inizio Novecento – insomma, molti anni prima della rivolta di Stonewall). Il singolo componente del pubblico veniva guidato, insomma, al di fuori dei lati più inquietanti presenti al suo subconscio, ad ammirarne le rovine, resegli ormai estranee sullo schermo. Non era ancora tempo perché lo spettatore riconoscesse, nella trasposizione di capolavori della letteratura, la *liquidazione* di motivi inquietanti a lui conosciuti. Piuttosto, tali motivi dovevano essere estremizzati, per trovare una collocazione sullo schermo: il *Golem*, protagonista di due film, così come il *Doppelgänger* del protagonista di *Der Student von Prag*, oppure ancora la figura mostruosa destinata a divenire malevolo dittatore del mondo conosciuto, rappresentata in *Homunculus*, superano il trauma vissuto nel conflitto, le possibili mutazioni dell'essere umano e della sua coscienza. In questo modo, il cinema prevede le peggiori fantasie del pubblico, divenendo evento *totalizzante*, non solo nei confronti della realtà, ma della psiche stessa.

Nessuno dei personaggi rappresentati in queste pellicole (figure che possono assumere un carattere inquietante, ma mai il carattere dell'antagonista) è in principio negativo: è piuttosto il destino ad assegnare loro un carattere. Lo spettatore è sollevato dall'emettere un giudizio morale sulla vicenda: ogni evento viene considerato come dettato dal destino, o dalla volontà dello sceneggiatore, qualora egli sia in grado di garantire un lieto fine. È così che viene liquidata ogni presa di coscienza legata alla realtà. Anche «la resa al nazismo fu dettata [...] più da fissazioni emotive che da una presa di coscienza dei fatti reali», suggerisce lo stesso Kracauer ([1947]: 56).

La sala senza luce, la scenografia, la cornice di avanspettacolo (oggi sostituita dall'atto di recarsi all'interno di una sala e dall'attesa rappresentata da pochi minuti di pubblicità) vogliono sottolineare quanto la proiezione del film rappresenti un momento estraneo all'esperienza quotidiana, momento di distrazione che si astrae anche dal divenire unità di misura del tempo vissuto in una società votata alla produzione. Proprio per questo il cinema potrebbe proporsi come momento eccezionale rispetto alla coscienza del singolo, ovvero momento costitutivo per l'inconscio collettivo – insomma, momento catartico, per ogni individuo, in cui può essere superato ogni conflitto di classe: questo proprio nell'epoca in cui la struttura della società classista inizia a collassare. Tuttavia, perché il carattere di *Erlebnis* possa essere tale, esso ha bisogno di richiamarsi anche a qualcosa di familiare per lo spettatore; in questo punto si può dar ragione a Kracauer, che vede, nella rappresentazione di determinati temi, l'espressione di una sostanziale

sfiducia, da parte del pubblico tedesco, nei confronti della democrazia. Non a caso, la figura del *detective*, tipica nella produzione cinematografica delle società liberali (in quanto incarnazione della moralità che anima le istituzioni), risulta estranea al pubblico tedesco. I pochi esempi di *detective-stories* rintracciabili nel cinema di quegli anni hanno un'ambientazione esterna alla Germania; molto più spesso, nelle vicende poliziesche, il ruolo dell'investigatore è assegnato a figure esterne alla società: ad esempio, in *Emil und die Detektive*, riduzione cinematografica di un romanzo di Erich Kästner, curata da Gerhard Lamprecht, sono le bande dei bambini sottoproletari di Berlino a mettersi alla ricerca di un ladruncolo; qualora, invece, i protagonisti di questi film polizieschi siano effettivamente figure istituzionali, la loro moralità rimane dubbia, il loro intelletto non è mai particolarmente geniale. Molti di essi si collocano addirittura in una zona al limite fra il crimine e la legalità (si pensi alla trilogia sul *Dottor Mabuse*, di Fritz Lang, in particolare all'ambigua figura del commissario Wenk), quasi fosse stato il destino ad assegnare loro un ruolo ben preciso. Un esempio eclatante è rappresentato dal capolavoro di Lang *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*, del 1931: l'apporto della polizia alla cattura del colpevole è minimo. L'assassino, dalle fattezze ridicole e dai modi infantili, magistralmente interpretato da Peter Lorre, sarà infine individuato dai senzatetto di Berlino, determinati a processarlo secondo regole estranee alla giustizia istituzionale. Questa coalizione di *Aussenseiter*, incapaci di parlare un tedesco corretto, inclini al crimine, solitamente disinteressati a quello che avviene della società, si risolve a porre fine ad una serie di omicidi solo perché la violenza sui bambini è considerata anche da loro moralmente intollerabile. La polizia riuscirà *in extremis* a sottrarre il pluriomicida al giudizio arbitrario della comunità dei mendicanti, consegnandolo ad un processo che, tuttavia, come urla la madre di una delle vittime nella scena finale, non sarà in grado di ristabilire la giustizia. Nonostante i numerosi spunti comici di questa pellicola, il pessimismo e la rassegnazione nei confronti del reale le conferiscono un'atmosfera tragica, resa ancora più inquietante dalla caratterizzazione della figura dell'assassino, un narcisista psicopatico cresciuto in seno alla società piccolo-borghese – quasi una premonizione del politico dai trascorsi *bohémien* che calcherà le scene politiche tedesche di lì a due anni.



Peter Lorre in *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*, di Fritz Lang, 1931.



Da *Das Kabinett des Dr. Caligari*, di Robert Wiene, 1920.

A ben vedere, dunque, anche i momenti ironici, su cui Lang indugia volentieri, non fanno che amplificare il tono tragico di un film come quello conosciuto in Italia come *Il mostro di Düsseldorf*. Risultano così comprensibili le apparentemente ciniche considera-

zioni di Siegfried Kracauer sull'impossibilità, per lo spirito tedesco, di concepire il comico. In effetti, lo spettatore d'Oltralpe ha sempre avuto difficoltà a recepire come comica una vicenda legata alla *fortuna*; più consona alla sensibilità germanica è, invece, la possibilità di ironizzare sulla tragicità del destino, in particolar modo quando essa è rappresentata in maniera evidente, addirittura farsesca, in una vicenda cinematografica o letteraria (Kracauer [1947]: 67). Anche ciò che, al resto del mondo, appare una perversa *Schadenfreude* può avere, infine, un suo lato ironico.

*O Deutschland, bleiche Mutter!/Wie haben deine Söhne dich zugerichtet,/Daß du unter den Völkern sitzt/Ein Gespött oder eine Furcht*<sup>1</sup>.

È bene sottolineare, ad ogni modo, quanto il carattere tragico, ricorrente nelle rappresentazioni artistiche tedesche, sia stato interpretato in senso eccessivo da certa critica, intenzionata a vedervi un riproporsi della saga del *Faust*. Non a caso, proprio la vicenda narrata da Goethe si proporrà come metafora perfetta del nazionalsocialismo, nelle riduzioni letterarie, come nel racconto dei personaggi direttamente coinvolti nei crimini del regime<sup>2</sup>. Di fatto, la ricorrente passione per il tragico è più un *cliché* sopravvalutato, ai fini di razionalizzare, o di comprendere secondo un ordine estetico, ciò che avvenne sotto il Terzo Reich: è ipotizzabile che il piacere prodotto dalla rappresentazione dell'inevitabilità del destino non derivi da un diretto riconoscimento, da parte dello spettatore, nella vicenda, ma dall'artificio artistico in sé. Come avveniva nell'era barocca, infatti, è il virtuosismo con cui una vicenda drammatica viene trattata ad impressionare il pubblico, a cui è resa possibile anche una presa di distanza rispetto a quello che avviene sulla scena; presa di distanza che può avere anche, come già accennato, un carattere comico.

«Ha l'odore del cibo andato a male. Lascia in bocca un sapore di cenere»<sup>3</sup>, suonava il commento di Amiguet a *Das Cabinet des Dr. Caligari*, celebre opera diretta da Robert Wiene ed uscita nelle sale nel 1920. Il carattere orrifico di quest'opera non risiede propriamente nella vicenda del dottor Caligari, che porta in giro per l'Europa un'attrazione, il "morto vivente" Cesare, in grado di predire il futuro e di commettere omicidi affinché le sue profezie si avverino – compiendo in realtà le volontà del dottore.

<sup>1</sup> Bertolt Brecht, *Deutschland, bleiche Mutter*, in Brecht (1947). [O Germania, pallida madre!/Come ti hanno conciato i tuoi figli/Tu siedi tra i popoli/Come zimbello o come spavento!].

<sup>2</sup> Si pensi a Speer, che si interpreta pateticamente come novello Faust che ha venduto l'anima ad Hitler per poter svolgere le sue attività di architetto, cfr. Speer (1969): 71.

<sup>3</sup> Amiguet, *Cinéma! Cinéma!*, cfr. Kracauer (1947): 49.





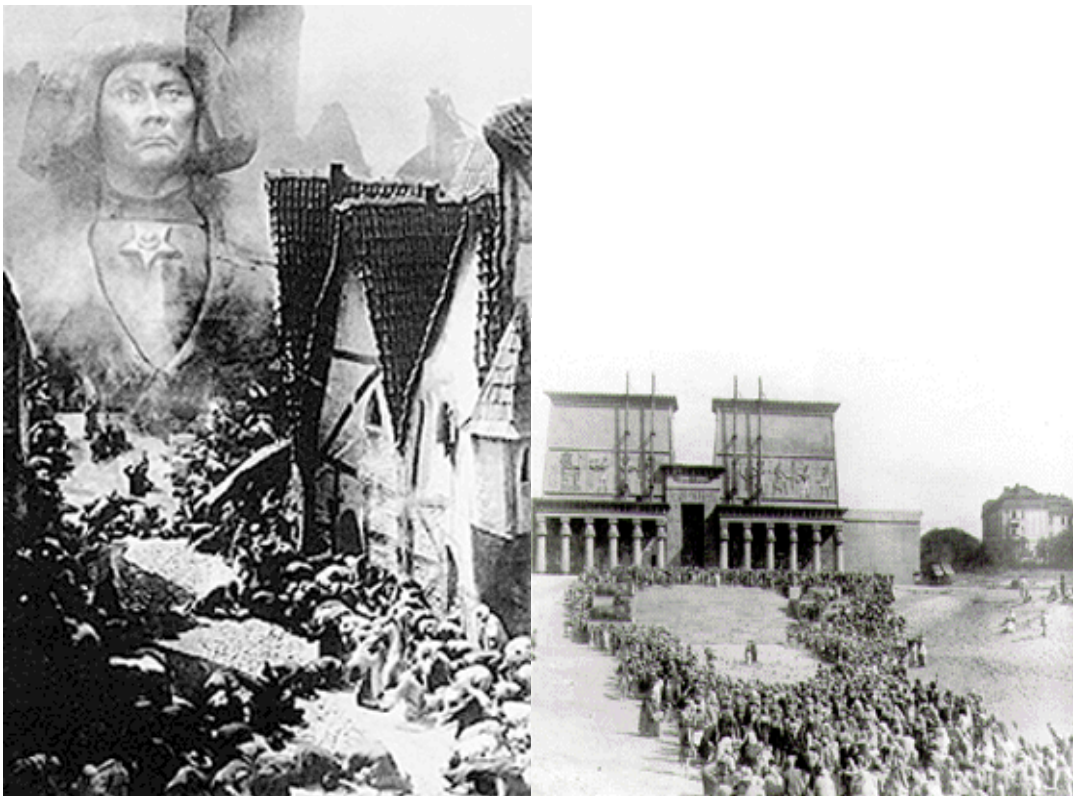
*Il Dottor Caligari, reintegrato nel suo ruolo sociale, passeggia nelle astruse architetture psichiche dei suoi pazienti.*

Né il lato inquietante è rappresentato nella lotta dei due amici protagonisti e della donna da loro amata per preservare la propria ragione e la propria umanità. È piuttosto la struttura a scatole cinesi dell'opera a lasciare in bocca un sapore di cenere, un'amarezza generata dall'impossibilità di razionalizzare una storia, in cui ogni immagine supera il limite dell'inquietante. Lo spettatore penserà di trovarsi, durante lo sviluppo della vicenda, di fronte ad una serie di omicidi (che per caso coinvolgono anche uno dei protagonisti) riconducibili alle psicosi di Calidari, psicosi che potrebbero essere risolte da un trattamento medico. Invece, ci si dovrà arrendere alla terribile ipotesi che la figura paranoica non sia incarnata dal dottore, ma dai protagonisti della vicenda, tutti riuniti, nella scena finale, nella sala di una clinica psichiatrica, diretta da Caligari. Kracauer volle vedere in questo capolavoro del cinema espressionista la legittimazione del carattere inevitabile dell'autorità; il *Vorwärts*, organo ufficiale del partito socialdemocratico, tentò di riconoscerci, invece, un inno all'abnegazione degli operatori psichiatrici (Kracauer [1947]: 52). Si può immaginare che la ricezione da parte del pubblico sia stata ben diversa: il mezzo cinematografico aveva accompagnato ogni singolo spettatore oltre la soglia della follia, permettendogli di pensare che l'abbandono di un pensiero razionale potesse



essere accettabile, almeno se legittimato da un'autorità – autorità che non si incarna, come Kracauer suppone, nella figura alienata di Caligari, ma nella sceneggiatura, o, se si vuole, nell'opera cinematografica in sé.

Altro elemento estremamente interessante nel *Gabinetto del Dottor Caligari* è l'uso delle scenografie: i motivi espressionisti impiegati per la realizzazione del villaggio di Holstenwall (ma anche le inquadrature ardite e la vivace colorazione dei fotogrammi nella versione originale) vogliono senza dubbio sottolineare quanto la vicenda trattata si situi su un piano estraneo alla coscienza; eppure, essi rappresentano anche la liquidazione delle forme espressioniste, le quali possono essere ormai liberamente citate come appartenenti al passato, come architetture arcaiche.



Le scenografie disegnate da Hans Poelzig per *Der Golem. Wie er in die Welt kam*, di Paul Wegener, 1920. A destra, una scena da *Das Weib des Pharaos*, di Ernst Lubitsch, 1922.

Il cinema, di fatto, non riporta in vita le espressioni artistiche degli anni passati, ma le liquida, riducendole ad un fotogramma, a cui il singolo può dare un significato ricollegandolo alla sua esperienza personale, ovvero alla sua immaginazione. Le scenografie dei film di questi anni differiscono forse stilisticamente fra di loro, ma ad esse sottende un unico concetto, rappresentino esse le stralunate forme architettoniche di Holsten-

wall, un Egitto razionalizzato, la Francia della Rivoluzione, oppure le atmosfere oscure e fiabesche di Praga (è il caso della Praga di *Der Golem. Wie er in die Welt kam*, di Paul Wegener, ricostruita da Hans Poelzig). Il mezzo cinematografico è riuscito a rimuovere ogni distanza temporale, ogni possibilità di un *Kunstwollen* legato ad un'epoca, ovvero, in esso si è sancita la liquidazione di ogni legame fra arte e storiografia: è questa, dunque, la fine della storia dell'arte (Benjamin [1936]: 14). Anche le intenzioni di Gropius appaiono, in tale ottica, anacronistiche: le idee, nel secolo XX, hanno sì trasceso la materialità, ma la presunta volontà di "una forma organica", di un nuovo "stile" (Gropius [1914]: 203 ss.) è stata superata dalla liquidazione di ogni *hic et nunc* dell'opera d'arte. Dal punto di vista del ricettore, egli ha potuto, tramite il cinema, trovare una collocazione spaziotemporale dell'opera, e dei suoi valori formali, all'interno di un campo affine a quello della propria esperienza, o, se si vuole, all'interno di un panorama psichico.

Sono dunque anche le particolari condizioni psicologiche della società tedesca di quegli anni a rendere possibile un'analisi della ricezione del film da parte dell'inconscio collettivo – come quella tentata da Kracauer, seppur con discutibili riflessioni di ordine politico: non è infatti politico il messaggio affidato dai cineasti di quegli anni alle loro opere, né esse vengono recepite in senso politico dal pubblico. D'altra parte, come si è accennato poco sopra, e come si approfondirà più avanti, neanche l'ascesa al potere del nazionalsocialismo e l'appoggio accordato a questo da parte della maggioranza della popolazione saranno propriamente assimilabili ad un processo politico.

Tracciando una cronologia dei motivi trattati dai film dei primi anni Venti, è possibile già riconoscere motivi psicologici che risulteranno determinanti per gli eventi del decennio seguente; a ben vedere, i toni *noir* dei capolavori di Wiene, Murnau, e anche di certe opere di Lang, tenderanno a smorzarsi con il passare degli anni, quasi il cinema avesse adempito ad una funzione di rimozione. Non è casuale, ad esempio, che il motivo della massa, organismo informe contro il quale si stagliano le vicende dei protagonisti (esempio particolarmente illuminante sono le moltitudini che fanno da sfondo alle vicende del *Danton* di Buchorewtzki, o alla *Anna Boleyn* di Lubitsch) andrà a scomparire dagli schermi con il passare degli anni. Una volta assegnatole uno scopo relativo alla rappresentazione cinematografica, infatti (Kracauer [1963]: 50 ss.), il carattere inquietante della massa, elemento che fa il suo ingresso nella coscienza di ogni singolo proprio con l'inizio della modernità, può considerarsi rimossa all'interno della psiche collettiva.

Quanto la funzione di rimozione del cinema fosse ben presente alla psiche di quel tempo è dimostrato dal capolavoro di Friedrich Wilhelm Murnau *Nosferatu*. Nella figura del vampiro che, dalle profondità dell'Europa continentale, viene richiamato nella civiltà

da un inconsapevole protagonista, seminando la peste ovunque, non è da riconoscere, come suggerisce Kracauer, il carattere inquietante e crudele (la *Gewalt*) del potere (Kracauer [1947]: 76). Piuttosto, la figura disumanizzata che, dopo un lungo viaggio per mare, approda sulle sponde del Baltico, è strettamente legata al recente conflitto: Nosferatu è una figura che ha dovuto negare la propria umanità, figura che la società civile sperava ricacciata altrove.



Due scene da *Nosferatu*, di F.W. Murnau, 1922.

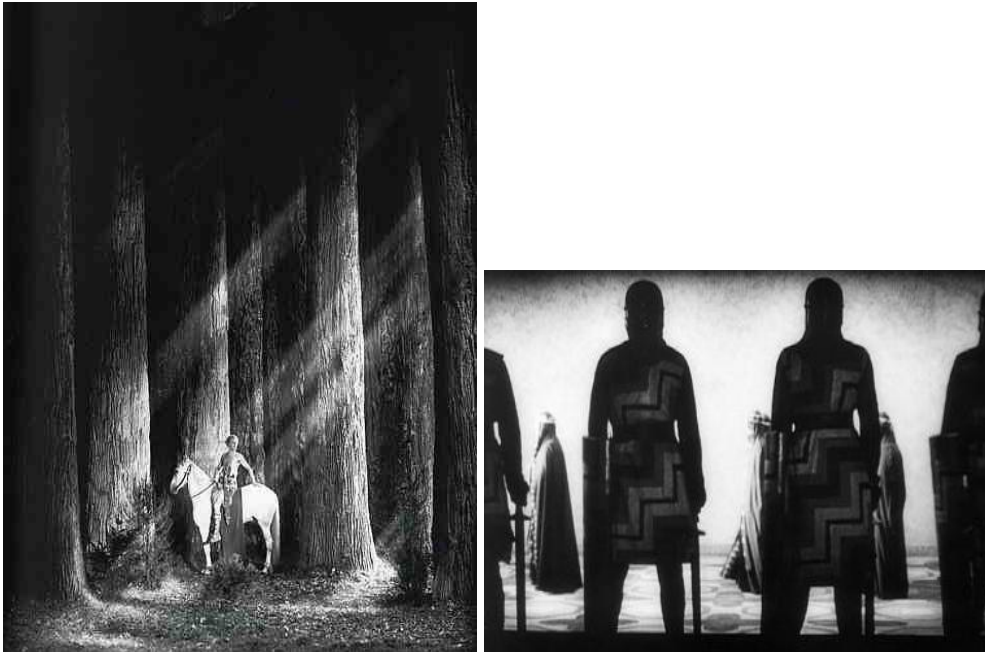
Contro ogni aspettativa, proprio come il soldato disperso in guerra, egli ritorna in un luogo in cui non è più desiderato, portando con sé tutto il carico di bestialità esperite al fronte<sup>4</sup>. Solo il sacrificio dell'amante del protagonista porterà al dissolversi di questo fantasma. Il finale pone ancora una volta in evidenza quanto la separazione avvenuta fra il soldato partito per il fronte e la civiltà rimanga inconciliabile, ma anche quanto essa significhi la fine inappellabile di un equilibrio sociale.

Questo capolavoro di Murnau è uno dei primissimi film girati *en plein air*, nei quartieri storici delle città anseatiche di Lubecca e Rostock. La scelta di tale ambientazione non era certo orientata a guadagnare un realismo storico alla vicenda; anzi, obiettivo evidente, come confermerebbe anche l'espedito della peste, era conferire alla storia un'aura atemporale, che suggerisse i caratteri di un'epopea, ma garantisse contemporaneamente allo spettatore il riconoscimento inconscio di una situazione ancora troppo vicina nel tempo. Le scenografie di un tempo remoto di *Nosferatu*, in modo non differente da altri film contemporanei, testimoniano, insomma, di un nuovo modo di percepire l'architettura. In nessun luogo, come nelle quinte di un'opera cinematografica, si realizza la sottrazione dell'architettura ad una percezione basata anche sullo scopo: sulla dualità di una ricezione basata sul dato tattile (appunto, lo scopo) e quello ottico (Benjamin [1936]: 40), prevale un apparire della costruzione, astratta da ogni aderenza al materiale ed all'uso.

Già un anno prima, in una pellicola firmata da Fritz Lang, *Der müde Tod* (*Destino* il titolo italiano), il legame fra la vicenda e le scenografie aveva mostrato quanto l'architettura non fosse divenuta altro che un espediente d'atmosfera. Le mura ciclopiche dell'edificio, intorno a cui ruota la storia dei due protagonisti, costretti inaspettatamente a confrontarsi con l'inevitabilità dei propri destini, contrastano in maniera stridente con il paesaggio idillico del villaggio circostante, quasi a significare il carattere incomprensibile e tremendo del fato. Questa costruzione, oggetto di una compravendita fra un misterioso straniero ed il protagonista, sarà il teatro delle vicende della compagna di questo, che, passando da Baghdad, alla Venezia del Rinascimento, fino ad una Cina dai caratteri onirici, tenterà, invano, di salvare l'anima dell'amato, e si risolverà, infine, a sacrificare la propria vita. Si ripropone, dunque, anche qui una narrazione strutturata secondo uno schema a "scatole cinesi", che termina con un finale tragico; ancora una volta, Kracauer riconosce in *Der müde Tod* un messaggio morale ambiguo proposto al pubblico con i tratti della tragedia aristotelica.

<sup>4</sup> Cfr. anche l'analisi di Müller (2003).





Da *Die Nibelungen*, di Fritz Lang: Sigfrido nella foresta, ed il suo ingresso nella sala del trono di Gunther.

Proprio la struttura di questo capolavoro langhiano, che ricorda molto quella del celebre dramma *La vita è sogno*, di Calderòn de la Barca (peraltro da sempre apprezzato nell'ambito culturale tedesco) dovrebbe invece suggerire quanto la percezione del pubblico potesse essere, negli anni Venti, assimilabile a quella dell'epoca barocca. È, insomma, il carattere evidentemente artificioso e stupefacente della vicenda ad appassionare il pubblico, che, nel momento della proiezione, non è certo disposto a recepire un messaggio di tipo morale.

L'immagine delle mura dalle dimensioni incommensurabili, intorno a cui sembra ruotare tutta la storia di *Der müde Tod*; a ragione, Dieter Bartetzko rileva quanto questa costruzione parli già un linguaggio molto simile a quello del villaggio olimpico di Berlino, realizzato da Werner March, o delle opere pensate da Albert Speer per il *Reichsparteigebäude* di Norimberga (Bartetzko [1975]: 246). È lo stesso Bartetzko ad usare, in proposito, il termine *Stimmungsarchitektur*: architettura d'atmosfera, per quanto il termine *Stimmung*, filologicamente, suggerisca anche il totale accordo di tutti gli elementi di una scena, volto al raggiungimento di un effetto. In questo ordine estetico, l'architettura trova il suo scopo ed il suo fondamento, distaccandosi, al tempo stesso, da una sua percezione in senso storico.

Il compimento di un tale processo sembra realizzarsi in una pellicola diretta da Fritz

Lang negli anni successivi, *Die Nibelungen*. In essa, parte della critica salutò «un canto popolare della stirpe germanica»: nel mezzo cinematografico si era finalmente raggiunto l'annullamento di ogni prospettiva storica, ovvero parte del pubblico aveva potuto riconoscere la propria identità con una realtà del passato idealizzata, identità a cui le masse avevano agognato da anni. Thea von Harbou, fedele compagna e sceneggiatrice di tutti i film di Lang di quegli anni, aveva assecondato tali fantasie del pubblico, definendo *Die Nibelungen* il tentativo di ricreare, «a partire dalle radici culturali, fino al materiale umano, l'atmosfera di un tempo la cui arcaicità, i miti, le favole, ricordi dell'inizio della vicenda umana, dovrebbero sembrarci familiari, nel momento in cui osserviamo la festosità delle antiche cattedrali» (cit. in *ivi*: 251). Dunque, suggerisce la von Harbou, *materiale umano* e rappresentazioni architettoniche si collocano sullo stesso piano, un piano in cui il cinema si è già legittimato non solo come opera d'arte, ma come rappresentazione estetizzata della realtà, contigua al mondo epico creato da Wagner, in cui i suoi contemporanei, e non solo, avevano trovato la possibilità di una legittimazione alla propria idea di popolo, o di nazione. Il carattere della vicenda, naturalmente, allude ancora una volta all'inevitabilità del fato, riconoscibile nel tradimento di Sigfrido da parte di Hagen, o nella devastazione della corte di Burgundia, in cui Crimilde aveva tanto sperato.



Da *Die Nibelungen*: la figura di Crimilde, e, a destra, i funerali di Sigfrido.

Al pubblico del film è concesso di riconoscere lo svolgimento di una vicenda già nota, e di emettere un giudizio morale in relazione alla fedeltà rispetto al primitivo modello wagneriano. Il giudizio estetico degli spettatori si volgerà invece alla rappresentazione di gloriose e festose cattedrali, *pendant* di ambienti angusti e funerei, come la cripta in cui viene deposto il corpo di Sigfrido; oppure alle ricostruzioni di manieri che, con la loro imponenza, sembrano emergere dalle nebbie della storia per irrompere nella modernità – di questo si ricorderanno gli architetti del decennio successivo, per i progetti delle *Ordensburgen*, anacronistiche fortezze destinate ad educare la stirpe elitaria del Terzo Reich. Tuttavia, l'elemento latente nel cinema degli anni precedenti, che solo *Die Nibelungen* porta ad espressione, è, come appena accennato, è l'uso *architettonico* del *materiale umano*. Gli eroi protagonisti, infatti, non sono che immagini che paiono concretizzarsi tramite la luce che impressiona le pellicole, creando un'aura non diversa da quella che avrà avuto l'apparizione del Führer durante le manifestazioni notturne inscenate da Albert Speer sul Tempelhofer Feld. Le masse che appaiono nel film, invece, non sono che un motivo puramente ornamentale: la cavalcata di Sigfrido nella foresta, od il suo ingresso nella sala del trono di Gunther, inquadrato in secondo piano rispetto alle membra delle guardie, risultano momento fondante di un'iconografia a noi fin troppo familiare; iconografia che passa anche per le SS a guardia del monumento ai martiri del movimento nazista in Königsplatz a Monaco, o per le loro trasposizioni statuarie all'ingresso della Nuova Cancelleria a Berlino, arrivando fino all'attualità. Evidenzierà Elias Canetti, sicuramente ancora memore dei *Nibelunghi*, quanto le immagini dell'esercito (ovvero di una massa che chiaramente assume un'identità in virtù di un ordine) e della foresta vadano a confluire, nell'immaginario tedesco, l'una nell'altra (Canetti [1960]: 190): ovvero, la foresta rappresenta alla perfezione l'ordine a cui le masse aspirano, ma mantiene anche il carattere tragico di ogni individuo. La potenza di questo film di Lang, quindi, non risiede solo nella sua capacità di liquidare un passato leggendario, abbattendo, tramite il dato tecnico, ogni differenza storica; in *Die Nibelungen* si realizza anche l'immagine di un'umanità estetizzata.

«*Die Nibelungen* è un film così moderno, così vicino al nostro tempo, rappresentato in maniera così attuale, [...] da sconvolgere emotivamente anche i combattenti del movimento nazionalsocialista»<sup>5</sup>, si compiacerà di dichiarare Joseph Goebbels, che pochi anni dopo cercherà di ingaggiare Fritz Lang come cineasta ufficiale del Terzo Reich. Quello che può apparire come un tentativo di appropriazione indebita, non dovrebbe in realtà

<sup>5</sup> J. Goebbels, 28.3.1933, rivolgendosi ai rappresentanti dell'industria cinematografica tedesca (Leiser [1978]).



stupire. I principi che sottendono a questo capolavoro di Lang non differiscono di molto da quelli dall'arte nazionalsocialista: nella rappresentazione dei *Nibelunghi*, infatti, altro non si realizza che una consegna dell'*aura* (sia essa quella di una vicenda leggendaria, o quella di *cattedrali festose*) in mano alla tecnica. Proprio questo sembra essere il tema di *Metropolis*, altro capolavoro prodotto da Lang pochi anni dopo. Nella storia di questa città del futuro, la cui esistenza è garantita da una sua struttura sociale rigidamente gerarchica, Kracauer vuole riconoscere un messaggio politico inequivocabile, di cui il regista sarebbe stato addirittura consapevole: ogni tentativo di contraddire l'autorità non può che fallire; in caso contrario, esso metterebbe a rischio l'esistenza di un'intera società.



La scenografia di *Metropolis*, di Fritz Lang, 1927.

È da escludere che sia stata questa l'intenzione del film; piuttosto, esso si prospetta come un'epopea alla Dostoevskij, in cui l'umanità è rappresentata in un momento storico critico, ovvero quello di uno scontro etico con la tecnica, dove è quest'ultima a dimostrarsi moralmente superiore agli istinti umani. *Metropolis* è un tragico congedo dalla possibilità di concepire la *Ratio* che sottende alla tecnica come principio in grado di affrancare l'uomo dalla natura; in una tale prospettiva, anche il cinema non si può più concepire come medium di un messaggio morale, proprio perché esso ha il suo fondamento nel momento in cui, in virtù dei suoi mezzi tecnici, si fa percepire in maniera pu-

ramente irrazionale. Il fatto che, d'altra parte, *Metropolis* sia anche una delle ultime e-popee del cinema muto, appare, quindi, estremamente significativo.

A ragione, Fabrizio Desideri evidenzia quanto il carattere sinistro dell'aura, rigenerata dal fascino della tecnica, non sia stato approfondito abbastanza nell'indagine di Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Desideri [2009]: 88). Nei toni ottimisti di quest'opera si possono riconoscere gli influssi del materialismo dialettico, che porterebbe l'autore a considerare il mezzo tecnico come opportunità destinata alla liberazione dell'artista e del ricettore da ogni vincolo di costrizione. Tuttavia le considerazioni di Benjamin circa la cultura letteraria tedesca degli anni Venti, in *Die Ursprung des deutschen Trauerspiels*, suggeriscono quanto il pensiero dell'autore sia tutt'altro che volto ad un'interpretazione della storia dell'arte in senso dialettico. In quest'opera giovanile, Benjamin traccia infatti un parallelo fra l'effetto di vertigine a cui tendono i drammi tedeschi dell'era barocca e gli esperimenti linguistici espressionisti, che si intendono come segno di una nuova sensibilità artistica: simile è l'effetto straniente nei confronti del lettore, simile la volontà di rappresentare il principio di uno stile, ma fondamentalmente diverso il rapporto con la realtà: mentre il *Trauerspiel* del XVII secolo si aggrappa disperatamente al mondo, ed alle sovrastrutture etiche che lo rappresentano (ovvero lo Stato assolutista e la Chiesa secolarizzata), le produzioni teatrali e letterarie nate in seno alla nuova sensibilità non conoscono l'idea di Stato, e sembrano volgere le spalle a quella di realtà. Proprio per questo non è possibile determinare se gli sviluppi dei virtuosismi linguistici espressionisti possano essere davvero così fecondi (Benjamin [1928]: 36-37). Che *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* inizi come invito a ridiscutere ogni valore culturale dell'arte, per impedire un utilizzo di questa in senso fascista, e termini con l'accento alla possibilità di una *politicizzazione dell'arte*, possibilità infine utopica, impediscono di recepire quest'opera come puramente analitica. Piuttosto, essa conserva un carattere normativo, che si esprime nell'appellarsi a quel lato del pubblico che, pur essendosi rassegnato, come *Zerstreuer*, allo spettacolo offerto dall'estetizzazione alla politica, consideri ancora possibile, in virtù del suo ruolo di *Examinator*, un atteggiamento critico nei confronti dell'arte, supportato magari da un ideale utopico. Ad ogni modo, Benjamin immaginava solo vagamente quanto il bombardamento di immagini e concetti, a cui lo spettatore di un film, o il fruitore di un'opera d'arte, sarebbero stati sottoposti, avrebbe inficiato le sue capacità analitiche. Come già detto, il cinema (non solo) tedesco degli anni Venti sembra rompere ogni barriera fra analisi razionale dell'opera e subconscio: lo spettatore viene rapito e trasportato in una realtà diametralmente opposta al quotidiano, in cui riappaiono però tutti gli archetipi a lui fa-

miliari.

L'arrivo di *Metropolis*, presentato come opera epica ispirata dall'impatto che New York ebbe sul regista, nelle sale, fu accolto dal pubblico senza troppo entusiasmo. Erano piuttosto i documentari, o i film che trasponevano le tecniche del documentario in un contesto narrativo, a riscuotere i favori degli spettatori, in virtù del loro carattere di puro *intrattenimento*. Da un lato, le leggendarie vicende di ambientazione alpina, narrate, ad esempio, da Arnold Fanck, trovavano una risonanza nei movimenti giovanili della Germania di quegli anni, intenzionati a riconciliarsi con la natura nei momenti di tempo libero, consacrati ad escursioni, esercizi fisici e quant'altro potesse offrire l'illusione di sottrarsi alla grigia quotidianità.



Fotogramma da *Berlin, Symphonie der Großstadt*, di Walter Ruttmann, 1927.

Allo stesso modo, la rappresentazione di mondi esotici, o di ambienti conosciuti, raffigurati tuttavia in una prospettiva estetizzante, regalavano al pubblico l'illusione di potersi astrarre dal quotidiano per un'ora, lasciando loro la speranza che il mondo, dopo la rappresentazione cinematografica, avrebbe potuto essere percepito con uno sguardo più ottimista. In questo senso, è esemplare il film *Berlin, Symphonie der Großstadt* (1927), che, con un ardito montaggio di fotogrammi, sincronizzato con un adeguato accompagnamento musicale, rappresenta la vita della grande città come una danza continua di figure, i cui movimenti sembrano astratti da ogni necessità, se non quella di contribuire al moto perpetuo della metropoli. Non a caso, nel 2002, si riterrà opportuno tri-

butare a questa leggendaria opera di Walter Ruttmann un seguito, in cui la capitale della Germania riunificata assurge nuovamente a motivo fondante di una società estetizzata.

Alquanto ingenuamente, Kracauer imputa a *Berlin, Symphonie der Großstadt* una visione edulcorata da uno dei caratteri essenziali di Berlino, quello dei quartieri popolari della parte orientale della città (Kracauer [1947]: 201). Proprio dalla censura dei lati più decadenti e realistici della metropoli nasce tuttavia il fascino, con cui il documentario musicato di Ruttmann blandisce il gusto del pubblico. L'associazione di immagini di un documentario diventa tanto più prevedibile, quanto più esso appare come suggestivo e "virtuoso", ed in questo tale forma rappresentativa agisce proprio come le commedie di scarsa qualità, che pure trovano una ricezione entusiastica da parte di un gran numero di spettatori. Appunto la tipizzazione delle vicende e del montaggio garantisce ad un film il successo, e questo non in virtù di un'intenzionalità nell'"educare" il gusto del pubblico.

Il riproporsi, nel cinema di fine anni Venti, di temi sempre più leggeri e di forme narrative sempre meno sperimentali, sembra venir incontro ad un bisogno del pubblico, che, superati gli anni peggiori, ha solo bisogno di guardare con serenità al presente; la produzione filmica di quegli anni sembra assecondare, dunque, il desiderio degli spettatori di considerare come rimossi i lati più inquietanti della realtà. Al tempo stesso, tuttavia, si può riconoscere quanto questo cambiamento abbia natura anche commerciale. Esso si accompagna, infatti, ad una sempre maggior differenziazione dei prodotti, che inizia già prima dell'ingresso del sonoro nei film: dalla commedia romantica, al dramma espressionista (esemplari sono le pellicole *Scherben*, del 1921, di Lupu Pick, o *Asphalt*, di Joe May, del 1929) alla riduzione cinematografica di capolavori letterari, dal virtuosismo dei documentari fino all'avanguardismo delle opere di Lang, Murnau e Wiene, lo spettro di gusti che il cinema riesce ad accontentare diventa sempre più ampio. Per quanto il passaggio al sonoro metta tecnicamente in crisi molti cineasti, la produzione di film tedeschi sembra essere, nel 1930, in grado di competere con le pellicole di produzione americana che, anche a causa della crisi economica, inondano di lì a poco il mercato europeo. In altre parole, il cinema della Germania degli anni Venti, pur rimanendo indipendente da ogni industria culturale, sviluppa già strutture che ne consentono una commerciabilità.

È senz'altro vero che la rinuncia ad ogni rappresentazione realistica della realtà rispecchia anche lo stato di *terreno ghiacciato*, in cui si trova l'inconscio collettivo dei tedeschi, come sostiene sempre Kracauer ([1947]: 193). Ma, al tempo stesso, la rinuncia al realismo è elemento fondante della settima arte, in qualità di arte della modernità *par excellence*. Come spiega Helmut Färber, «il mondo industriale [...] pone, al posto del suo

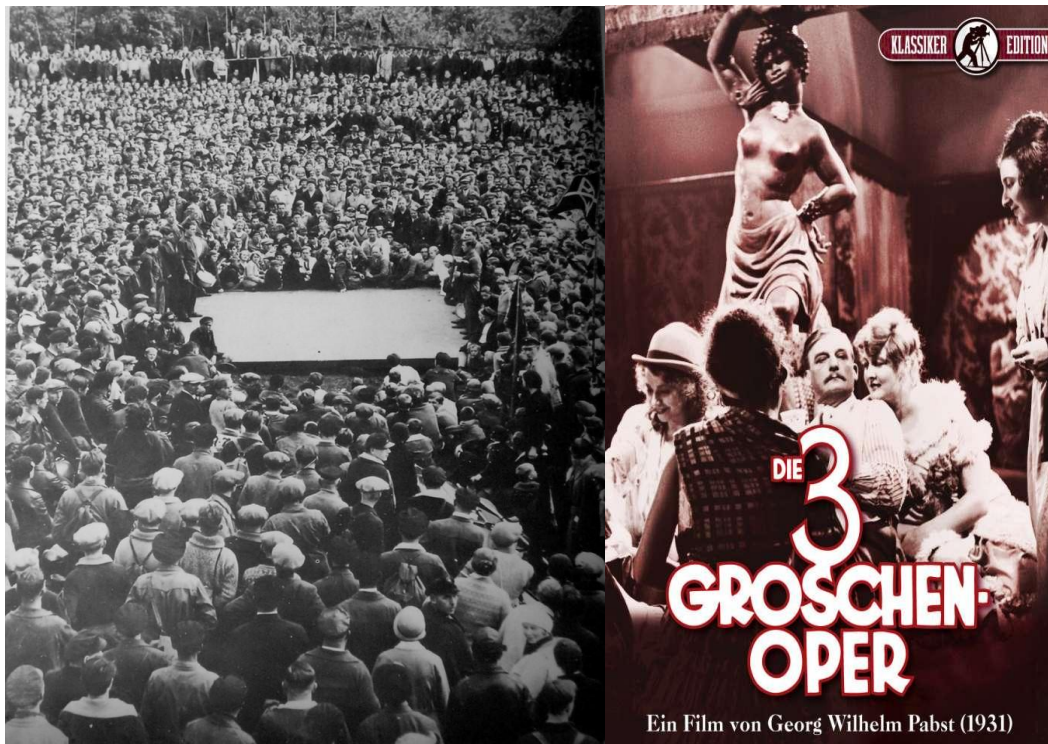
contenuto, la sua forma di comunicazione, al posto della realtà, la sua riproduzione» (Färber [1977]: 22) – non è forse ogni individuo, al mondo d’oggi, grazie alla sua educazione cinematografica, letteraria e televisiva, cosciente allo stesso modo del fatto che *il medium è il messaggio*?

La *Neue Sachlichkeit* non manca di far sentire i propri influssi anche sui toni narrativi di certi film, che indagano nei *milieu* del proletariato berlinese, come *Überfall*, di Ernö Metzner (1928) o *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, diretto da Piel Jutzi nel 1929, toccante vicenda di una famiglia operaia, i cui protagonisti sembrano trovarsi di fronte solo la scelta del suicidio, oppure quella dell’impegno politico. Si può certo riconoscere, nelle intenzioni degli autori, il sorgere di una consapevolezza politica, che troverebbe la sua conferma nei consensi crescenti riscossi dai partiti di sinistra in quegli anni, o nell’affermarsi di gruppi di cineasti apertamente politicizzati, come la *Deutsche Liga für unabhängigen Film*, o il *Volksverband für Filmkunst*, impegnato nella diffusione dei motivi del cinema sovietico. Eppure, le immagini dei cortili delle *Mietskasernen*, animati dallo strascicato dialetto berlinese e popolati da figure che, nella loro misera condizione, conservano pur sempre il proprio sarcasmo, non saranno apparse, agli occhi del pubblico, diverse da un quadretto dipinto da Heinrich Zille, o da una riduzione cinematografica di *Berlin Alexanderplatz* di Döblin.

Ogni fine settimana, anche il teatro di Erwin Piscator, instancabile sperimentatore, sempre pronto alla critica sociale, si riempiva di spettatori che, come in una sorta di *Grand Guignol*, si «divertivano a lasciarsi spaventare dal comunismo, finché questo non costituiva un vero pericolo» (Kracauer [1947]: 251). Il consenso che riscosse la prima rappresentazione sulla *Piscator-Bühne*, il celebre dramma di ispirazione marxista *Hoplpla, wir leben!*, di Ernst Toller, dimostra quanto il messaggio politico passasse inosservato, di fronte all’aura tecnica della messa in scena. L’uso di messaggi radiofonici, spezzoni di film e di una scenografia a più piani fu salutata dal critico Herbert Ihering come «una fenomenale fantasia tecnica [che] ha creato un miracolo» (Ihering [1986]: 284). Malgrado le intenzioni politiche di Toller e Piscator, la pièce teatrale non è in grado di sottrarsi ad una percezione simile a quella di un *Gesamtkunstwerk* wagneriana; non dovrebbe stupire che, nel giro di pochi anni, l’opera si ritroverà fagocitata in una “rivoluzionaria” trasposizione cinematografica. Si può supporre che il carattere rivoluzionario delle rappresentazioni “antiaristoteliche” messe in scena da Bertolt Brecht non fosse percepito in tutta la sua efficacia dal pubblico, ormai abituato ad ogni sorta di sperimentazione; il fatto che Brecht si risolva, dopo l’ascesa al potere del nazionalsocialismo, a riutilizzare gli stilemi del teatro “aristotelico”, per garantire ad un pubblico più ampio la comprensione



del messaggio morale dell'opera, sembra suggerire quanto la tecnica dello straniamento rischi di essere recepita come puro espediente tecnico sulla scena, piuttosto che come invito ad una riflessione politica. È appunto interessante osservare quanto la tecnica teatrale brechtiana non possa trovare, in ambito cinematografico, applicazione. Il film tratto dalla *Dreigroschenoper*, diretto da Georg Wilhelm Pabst ed uscito nel 1931, ripropone sì la vicenda originaria dell'opera teatrale, ma, invece di concludersi con la sottrazione di Mackie Messer alla sua condanna a morte, sberleffo alle istituzioni, inventa un lieto fine in cui Mackie, il suo rivale-complice Tiger Brown, la moglie Polly Peachum e suo suocero si trovano a capo di un impero finanziario; essi raggiungono, in questo modo, un ruolo di spicco nella società: la storia sembra ricalcare le contemporanee commedie leggere, incentrate su improbabili scalate della gerarchia sociale (come *Der verlorene Schuh*, di Ludwig Berger, o *Die Privatsekretärin*).



A sinistra: fotogramma da *Kuhle Wampe*, di Slatan Dudow, 1932. A destra: il manifesto di *Die Dreigroschenoper*, trasposizione cinematografica firmata da G.W. Pabst, 1931.

Il contrasto fra una vicenda credibile, eppure sarcastica ed assurda, ed un finale che supera ogni immaginazione, viene rimosso nella struttura del film, che, in omaggio al suo carattere puramente tecnico, deve rimanere fedele ad una aristotelica unità di tempo, luogo ed azione. Bertolt Brecht si impegnerà personalmente nella realizzazione di *Kuhle*

*Wampe*, pellicola uscita nel 1932 e diretta dal bulgaro Slatan Dudow. Questo film si percepisce come produzione esplicitamente marxista: in essa, ogni singolo collaboratore può interagire con il mezzo di produzione, ogni attore è parte di una coralità definita da una coscienza di classe. La vicenda è quella di una famiglia, che, in seguito alla crisi economica del 1929-30, è costretta a lasciare tutte le sue proprietà, per rifugiarsi nella colonia di Kuhle Wampe, sobborgo rurale sorto come realizzazione di un ideale egualitario e socialista. Qui, le vicende personali si dissolvono nella consapevolezza di appartenere ad una classe sociale a cui è negato ogni diritto. La drammatica vicenda dei protagonisti, ad ogni modo, viene trattata con toni non diversi da quelli drammatici della *Neue Sachlichkeit*, in cui ad ogni episodio tragico non si nega una chiave di lettura ironica. Solo nelle ultime scene, in cui la comitiva di giovani socialdemocratici e comunisti, in viaggio verso una manifestazione, si intromette in una conversazione politica fra i passeggeri di terza classe, proponendo un'interpretazione marxista dei temi trattati, appare come una *citazione* dello straniamento brechtiano. Il finale vero e proprio, in cui la gioventù proletaria marcia, cantando «*Vorwärts, und nicht vergessen, worin unsere Stärke besteht [...]*», non è che un ulteriore riferimento ad una consapevolezza politica che si può attuare solo al di là del mezzo cinematografico.

Ad uno sguardo odierno, il primo film «apertamente marxista nella storia del cinema tedesco» (Kracauer [1947]: 304) appare gradevole soprattutto in virtù del suo significato politico. Quando la pellicola fu proiettata per la prima volta in un cinema di Neukölln, uno dei quartieri operai di Berlino, la sala rimase pressoché vuota: le torme di lavoratori preferirono, infatti, assistere ad una commedia molto meno impegnativa, proiettata nella sala accanto. Mentre all'intellettuale che simpatizzava con la causa del popolo rimaneva aperta la possibilità di appassionarsi a temi "proletari", il nuovo ceto impiegatizio sorto nella Germania di quegli anni, impegnato a dimenticare la propria origine proletaria e a partecipare ad una società il cui fulcro era il modello di vita della borghesia (cfr. Kracauer [1930]), preferiva opere in cui l'osmosi fra classi sociali veniva presentata come possibile. Ancora più gradite risultavano le celebrazioni sullo schermo di grandi personalità del passato, che, nel loro passare da una condizione di ribelle, o di *outsider*, ad un ruolo dominante, riassumevano, in apparenza, il sogno irrealizzabile di ogni piccolo borghese. Di fatto, in queste vicende trovava espressione un desiderio inconfessabile molto diffuso nella società di allora, in parte legato a fantasie spengleriane. La figura del tiranno artista, ruolo che sia Hitler che Mussolini si attribuiranno, non è solo la deriva di un luogo comune che parte dal Romanticismo; certo, come osserva giustamente Éric Michaud, l'identificazione fra genio artistico e genio della libertà, che parte dalla fine del



XVIII secolo, è anche un tentativo di riguadagnare al potere una legittimazione metafisica (Michaud [1993]). Tuttavia, gli anni Venti sembrano lasciarsi percepire, dalla società di quegli anni, come epoca centrale nella storia<sup>6</sup>, ed il lettore odierno intuisce, forse, quanto un'epoca che si reputa storicamente fondamentale tenda a concepirsi anche come fatalmente vicina alla fine dei tempi. In quegli anni, dunque, la figura della guida politica di un paese si carica di ulteriori significati. Il *Caesar* della modernità, la cui venuta era stata anticipata da Oswald Spengler, sembra dover provenire per forza da una zona d'ombra contigua alla società, da un lato per porsi come reale alternativa ai politici di estrazione borghese, dall'altro per partecipare alla fine dei tempi presentita in qualità di demiurgo negativo. Le biografie di Hitler e Mussolini corrispondono proprio a quella di due *bohémians*, entrambi nutriti di cultura irrazionalista, traditi e ripudiati dalla società borghese, che hanno visto frustrate le loro speranze di riscatto nella Prima Guerra Mondiale, *Aussenseiter* a cui non è stato possibile esprimere le proprie forze geniali in campo artistico, ma che hanno trovato, infine, un loro riscatto nella politica. Entrambi i dittatori sono apparsi, all'inconscio collettivo, come gli individui più appropriati per guidare le società italiana e tedesca verso la loro rappresentazione estetizzata, che non può che concludersi con l'autoannientamento (cfr. Benjamin [1936]: 43-44). La visione, propugnata sempre più spesso negli ultimi anni, dalla *Leitkultur* atlantica, di questi due totalitarismi come di due sistemi di natura sostanzialmente contrattualista, portati al fallimento solo dalla follia delle loro classi dirigenti, risulta dunque non solo semplicistica, ma malignamente improntata alla legittimazione di un potere non meno coercitivo di quello nazifascista.

Quanto il carattere antiborghese ed antisociale del tiranno *illuminato* fosse presente al subconscio della società del primo Dopoguerra, sembra dimostrarsi nelle numerose epopee cinematografiche che celebrano figure di tiranni del passato; in particolare, figura ricorrente è quella di Federico II di Prussia, protagonista di ben tre pellicole, la prima delle quali è il celebre *Friedericus Rex*, diretta da Arzén von Cserépy fra il 1923 ed il 1924. Obiettivo di questi film è celebrare la vicenda dell'imperatore che, per primo, sembrò concepire l'idea di un'entità politica tedesca unificata. Tutte e tre le opere, tuttavia, indulgono sulla gioventù del monarca e sul suo conflitto con il padre – ovvero con la corte degli Hohenzollern ed i suoi cerimoniali. In base ad un rapporto contrastato, storicamente accertato, fra Federico il Grande e suo padre, ed all'inconsueta decisione dell'erede al trono di allontanarsi temporaneamente dalla corte, i film in questione rico-

<sup>6</sup> «Mai un'epoca si è percepita così precisamente, dove percepirsi precisamente significa: avere di fronte un'immagine delle cose, che le rappresenta in un modo simile a quello della fotografia» (*Die Photographie*, Kracauer [1963]: 33).

struiscono un temperamento ribelle, sulla cui realtà storica si può dubitare. Se è comune, nella modernità, rappresentare la psicologia di ogni personaggio storico secondo gli stilemi dell'anticonformismo e della ribellione all'ordine costituito, un tale tentativo, negli anni Venti e Trenta, sembra assumere ulteriori possibilità interpretative. Non a caso, il Führer amerà spesso tracciare un parallelo fra se stesso ed il monarca prussiano: anzi, quasi ad appropriarsi dei motivi creati dal cinema, egli, pochi giorni dopo la sua elezione a cancelliere, si recherà a Potsdam per rendere omaggio al sepolcro di Federico II, alimentando la leggenda che l'"artista" austriaco altri non fosse che la reincarnazione del sovrano illuminato.

All'inizio degli anni Trenta, l'immaginario collettivo tedesco del nuovo decennio sembra aver già preso forma, almeno nella rappresentazione cinematografica. Si moltiplicano, sugli schermi, gli appelli al pacifismo, a contrastare i sentimenti nazionalisti e guerra-fondai, che sembrano attirare sempre maggiori simpatie; fra questi, il celebre *Westfront 1918* e *Kameradschaft*, entrambi diretti da Georg Wilhelm Pabst fra il 1930 ed il 1931. In particolare nel secondo, la vicenda dei minatori francesi rimasti intrappolati in una miniera della Saar e salvati in extremis dai loro colleghi francesi, vorrebbe dissuadere il pubblico dall'appoggiare la retorica antifrancese, tornata tanto in voga negli ambienti nazionalisti. In realtà, il diffuso desiderio di arrivare ad uno scontro bellico ha già liquidato, all'inizio degli anni Trenta, ogni idea di nazione, come sembrano suggerire i numerosi film ambientati in scenari di guerra: scenari in cui l'epoca, le nazioni coinvolte e gli obiettivi perseguiti sono solo espedienti. Dalle valli alpine alle sponde del Baltico, perfino l'idea di un *Lebensraum* da garantirsi e da difendere diviene solo la copertura di un inconfessato desiderio di cambiamento radicale, in cui ogni frustrazione del singolo possa essere definitivamente rimossa.

Ad ogni modo, qualsiasi motivo appaia sugli schermi, ormai, può essere inteso come occasione di puro intrattenimento. La sempre maggiore varietà di temi offerta dalle pellicole di inizio anni Trenta (le quali, fra l'altro, si avvicinano sempre di più all'utopia del *Gesamtkunstwerk*, in virtù del passaggio al sonoro), in grado di accontentare ogni spettatore, è anche l'inizio di una possibile storicizzazione del cinema come arte, ovvero di una sua riduzione a pura *tèchne*, per quanto la capacità suggestiva della settima arte garantiscano al dato tecnico un carattere sacrale. Dunque, anche una pellicola scabrosa come *Mädchen in Uniform*, del 1931, diretta da Leontine Sagan (oggetto, fra l'altro, di due *remakes*, che, nel presentare un tributo all'opera originale, ne hanno anche eliminato l'elemento scandaloso), può essere intesa oggi come sintomo di un'eccezionale apertura mentale, raggiunta negli ultimi anni della Germania di Weimar. La vicenda qui nar-

rata, ovvero l'intenso rapporto fra la studentessa di un collegio militare prussiano e la sua insegnante prediletta, Fräulein von Bernburg, rapporto non privo di allusioni erotiche, sarà stata percepita dal pubblico dell'epoca come una piccante storia di amori adolescenziali, riassorbibile all'interno dell'austero contesto in cui essa si situa. Siegfried Kracauer crede di intuire, in base al finale tragico del film, un ennesimo monito a non opporsi all'ordine costituito. Purtroppo, la Sagan ed i suoi collaboratori avrebbero voluto suggerire ben altro, ma la concezione del finale di un film come preludio ad una riconciliazione con il reale porta anche un acuto intellettuale a prepararsi al peggio. Ed il peggio non troverà una sua dimensione cinematografica nelle prime commedie dirette da Leni Riefenstahl, come *Das blaue Licht*, del 1932, che mischiano scenografie idilliache, di ambientazione alpina, e riprese ardite alla Arnold Fanck, insieme a vicende animate da un impulso a riscoprire il contatto fra essere umano e natura – o fra la ragione e gli elementi inquietanti del subconscio.



Dorothea Wieck (Fräulein von Bernburg) e Hertha Thiele (la sua allieva Manuela)  
in *Mädchen in Uniform*.

Il peggio sarà piuttosto rappresentato in una pellicola che vale, ancora oggi, come uno dei capolavori assoluti del cinema degli anni Trenta, ovvero *Der blaue Engel*, di Joseph von Stroheim. Al protagonista, il professor Rath, un esponente della piccola borghesia della Germania settentrionale, si prospetta un *aut-aut* fra la sua grigia quotidianità, basata tuttavia su saldi principi, e la figura circense di Lola Lola (impersonata da Marlene Dietrich), più volte bersaglio delle sue critiche davanti ai suoi allievi. L'assistere ad una *performance* di questa ballerina del circo diviene, per il povero Unrat (questo

l'appellativo conferitogli dai suoi studenti – il gioco di parole fra *Rat*, consiglio, giudizio, e *Unrat*, sudiciume, accompagna il protagonista nel corso della sua parabola) l'obbligo di scegliere fra un amore travolgente, ovvero l'assecondare le proprie inclinazioni più intime, e la prosecuzione di una vita insoddisfacente. La sua scelta istintiva lo costringerà a divenire una penosa figura da circo, a cui è precluso ogni ritorno alla normalità. La tragica figura del professor Rath sembra farsi emblema di ogni aspirante borghese dalla Germania weimariana: il nazionalsocialismo rappresenterà, per la maggioranza, la possibilità di delegare ad altri la propria scelta morale, rimanendo liberi di condurre una serena vita quotidiana, o di partecipare alle peggiori aberrazioni concepibili dalla coscienza, con la certezza di rimanere impuniti. Nel momento in cui il medium cinematografico rappresenta anche la possibilità dell'abisso morale, esso ne decreta anche la possibile realizzazione nel quotidiano.

Joseph Goebbels, ministro della cultura e della propaganda, intelletto mediocre, e tuttavia abituato a frequentazioni di alto profilo intellettuale, tenterà di convincere sia Marlene Dietrich che Fritz Lang a prestarsi ad una rappresentazione cinematografica dell'estetizzazione della politica attuata dal nazionalsocialismo. Entrambi, guidati forse più dal proprio istinto, che non da una riflessione morale, preferiranno l'esilio. Alle gerarchie nazionalsocialiste rimasero a disposizione le commedie a carattere idilliaco, o la perizia tecnica della Riefenstahl, ad ogni modo utilissima per fermare su fotogrammi l'atmosfera delle festività del partito, e le loro quinte, immaginate dal "genio postmoderno" di Albert Speer, fossero esse quelle del *Reichsparteigelände* di Norimberga, o le architetture della nuova capitale del Reich, Germania. Il regime hitleriano non poteva che avvalersi dell'aura tecnica dell'arte cinematografica, per trovare una legittimazione al processo di estetizzazione della società da lui attuato. Il cinema, diversamente da altre arti figurative, veniva risparmiato dalle minacce di un ritorno ad un'estetica arcaica; eppure, allo stesso modo, esso fu esautorato della sua aura tecnica, essendo divenuta la realtà stessa, nel Terzo Reich, *come un film* (Kracauer [1947]: 20).



Marlene Dietrich in *Der blaue Engel*, di Joseph von Stroheim, 1930.

Mentre, infatti, nella pittura, tornavano di moda tecniche e motivi di matrice quasi nazarena, e l'architettura riproponeva forme sì impressionanti, ma tese ad accontentare il gusto più gretto e provinciale, alla tecnica cinematografica rimaneva il compito di portare a conoscenza delle masse ciò che il regime realizzava a livello estetico. Si moltiplicarono i documentari, tesi a prolungare l'*Erlebnis* delle festività di partito: è questo il caso della già citata produzione della Riefenstahl *Triumph des Willens*, alla cui sceneggiatura collaborò anche Walter Ruttmann. Questa pellicola, con i suoi strabilianti accorgimenti tecnici, si proponeva come resoconto del *Parteitag* svoltosi a Norimberga nel 1934, teso a coinvolgere, certo solo in virtù di una passione per il mezzo cinematografico, il maggior numero di persone possibile, come dichiara la regista (Heinzelmann [1986]: 50). In realtà, spiega Herbert Heinzelmann, ogni dettaglio della pellicola della Riefenstahl si configura come episodio di un *vangelo del manifestarsi della salvezione*, dall'apparire dell'aereo del Führer fra le nuvole del «sacro cielo tedesco», fino alla rappresentazione della trepida attesa delle masse, davanti alle quali il verbo non può che farsi carne. Non a caso, in uno dei momenti fondamentali del film, Hitler dichiara, rivolto alle migliaia che gli stanno di fronte: «Voi siete carne della nostra carne, sangue del nostro sangue». In que-

sto momento si compie il rituale eucaristico, comunione fra il *corpo mistico* del Führer, che è poi incarnazione della Germania, ed il *Volk* tedesco. Ovvero, la transustanziazione si realizza pienamente solo nella sua rappresentazione cinematografica, esattamente come il farsi pietra del verbo di Hitler, ovvero il sorgere di una nuova capitale del Reich, anzi, di una definitiva capitale mondiale, avrebbe dovuto realizzarsi in un altro documentario, diretto anche questo da Leni Riefenstahl. Il cinema non si pone infatti a servizio del potere, come la stessa Riefenstahl vorrebbe dare ad intendere nelle sue memorie, trovandosi una improbabile giustificazione morale (Riefenstahl [1987]: 91). La rappresentazione cinematografica, piuttosto, si pone, a partire dall'ascesa al potere del fascismo, come consacrazione estetica di ciò che avviene nel reale, ovvero di un processo che, in virtù del suo situarsi vicino all'esperienza del singolo, non si lascia ancora percepire inequivocabilmente come opera d'arte. La settima arte, capace di annullare ogni distanza temporale, e di instaurare nel pubblico un comune senso del percepire (una sorta di *sensus communis* puramente estetico), è insomma il compimento ultimo della realtà, o addirittura il suo superamento, nel momento in cui essa dimostra di essere in grado di prescindere da ogni alienazione del singolo. Albert Speer ed altri "eroi" di quegli anni riusciranno addirittura a vivere i bombardamenti degli Alleati come sulla scena di un film, immaginandosi come incarnazione di un moderno Nerone (cfr. Speer [1969]: 465). Fortunatamente, saranno altre potenze ad avere il predominio in Europa; a loro disposizione rimarrà, comunque, l'affinità elettiva fra cinema ed inconscio. La definitiva liquidazione di ogni significato politico affidabile al film, fra l'altro, renderà superfluo ogni eccesso censorio da parte dell'autorità: infatti, l'identificazione fra opera d'arte e vita si è ormai realizzata nel totalitarismo perfetto, quello hitleriano; ogni riflessione di carattere morale può rimanere confinata in ambiti più intellettuali.

#### Bibliografia

- Bartetzko, D., 1975: *Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Film- und Theaterbauten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- Benjamin, W., 1936: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2001.
- Benjamin, W., 1928: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 1/1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972. Trad.it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1971.

- Brecht, B., 1947: *Gedichte*, Aufbau Verlag, Berlin.
- Canetti, E., 1960: *Masse und Macht*, Claasen, Hamburg.
- Desideri, F., 2009: *Cinema, arte e temporalità nella Montagna Incantata*, "Aisthesis", 2/2009, p. 88.
- Färber, H., 1977: *Baukunst und Film. Aus der Geschichte des Sehens*, Selbstverl., München.
- Gropius, W., 1914: *Der stilbildende Wert industrieller Bauformen*, "Der Verkehr", Jena; rist. in Maldonado (1979).
- Heinzelmann, H., 1986: *Triumph des Willens – Zur Zeichensprache des Reichsparteifilms von Leni Riefenstahl*, "Faszination und Gewalt – Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus", Pädagogisches Institut der Stadt Nürnberg, Nürnberg.
- Horkheimer, M. (a cura di), 1980: *Zeitschrift für Sozialforschung – Nachdruck*, Deutscher Taschenbuch, München.
- Horkheimer, M., e Adorno, Th.W., 1947: *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam. Trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 2010.
- Ihering, H., 1986: *Theater in Aktion. Kritiken aus drei Jahrzehnten*, Henschel, Berlin.
- Kracauer, S., 1947: *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*, Princeton University Press, Princeton. Trad. it. *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino, 2001.
- Kracauer, S., 1963: *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Kracauer, S., 1968: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland (1930)*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Leiser, E., 1978: *"Deutschland erwache!"*, *Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- Maldonado, T. (a cura di), 1979: *Tecnica e cultura, il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, Feltrinelli, Milano.
- Michaud, E., 1993: *Une art de l'éternité*, Gallimard, Paris.
- Meyer, H., 1926: *Die neue Welt*, in Schnaidt, C., (1965).
- Müller, J., 2003: *Der scheidende Tod. Nosferatu oder die Heimkehr vom Weltkrieg*, "Neue Zürcher Zeitung", 7/2.
- Pudovkin, V.I., 1961: *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma.
- Riefenstahl, L., 1987: *Memoiren*, Knaus, München/Hamburg.
- Speer, A., 1969: *Erinnerungen*, Ullstein, Berlin.
- Thieß, F., 1925: *Kino*, in Bartetzko (1975).
- Wagner, R., 1861: *Die Kunst und die Revolution (1849)*, in *Gesammelte Schriften*, Verlagsbuchhandlung J.J.Weber, Leipzig.