

# Spazio, tempo e nichilismo nel cinema tedesco degli anni Venti

di Giuseppe Rausa

*"Il mondo è piuttosto divenuto per noi ancora una volta "infinito": in quanto non possiamo sottrarci alla possibilità che esso racchiuda in sé interpretazioni infinite. Ancora una volta il grande brivido ci afferra: ma chi mai avrebbe voglia di divinizzare ancora immediatamente alla maniera antica, questo mostruoso mondo ignoto?"*

[Nietzsche]

L'espressionismo manifestazione della crisi dei valori, del disordine pre e post bellico, dell'anarchia, ecc. Sono le tesi vetuste di una storiografia gloriosa e "impegnata" al fondo timorosa degli apporti cui era giunta quella cultura nei vari settori. La musica atonale e il celebre Manuale d'armonia di Schönberg distruggevano con furore iconoclasta la sicurezza di un linguaggio tonale consunto e aprivano una "no man's land" inquietante che a tutt'oggi non ha più trovato una nuova, unica e universale interpretazione. La pittura di Kirchner, Kokoschka e Schiele cancellava per sempre il mito della bella forma impressionista, frantumava la fi-

gura umana, la distorceva in smorfie raccapriccianti, la ricreava secondo arbitrari e visionari accoppiamenti di colori e figure oltre a distorcere verticalisticamente paesaggi urbani, emblemi del caos, pratica in cui il Kirchner berlinese degli anni '10 anticipa l'espressionismo filmico.

Il cinema, dal canto suo, non fu da meno nel dipingere un'umanità perduta, in preda alle passioni più "basse" e priva di ogni stabile punto di riferimento, calata in un universo antinaturalistico, costruito da un'intenzione metafisica. Ciò che storici moralisti quali Kracauer descrivevano come momenti di profonda crisi e perdita dei valori, oggi può



Nosferatu il vampiro di F.W. Murnau

essere riletto come l'attuarsi di una particolare epistemologia negativa, in quanto la contingenza storica aveva svelato la pochezza degli ideali che avevano retto la vita civile per decenni, permettendo il germinare di una sapienza più corrosiva che scopriva la transitorietà e l'illusorietà di ogni valore, l'apertura del segno alle più libere significazioni. Una sapienza pericolosa, densa di incertezze ma anche di coraggiose novità; non una cultura della crisi come asseriscono gli "storici dei valori" che vedono ovviamente, dalla loro prospettiva, quel periodo come momento di sbandamento della ragione, bensì una crisi della cultura positiva che lascia il posto ad una differente gnoseologia e visione del mondo, quale totalità non più componibile in un'unica interpretazione dogmatica, aperta invece ai più differenti percorsi e progetti.

La scoperta di tale infinito ermeneutico è il pauroso retroscena che genera questo cinema della creatività assoluta, sciolto da restrizioni naturalistiche e contemporaneamente dell'angoscia e della nostalgia dell'antico ordine di valori indiscutibili. Ne scaturisce una sensazione tragica di inadeguatezza e smarrimento, in una sfera espressiva in cui la ragione è ormai emarginata unitamente alla compostezza dei vari personaggi e dei suoi intrecci, una ragione che a lungo ha dettato inutili leggi, mentre il singolo appare annullato da molteplici fattori, innanzitutto dall'emergere di uomini dotati di poteri superiori, magici e dalle capacità metamorfiche (Caligari, Mabuse, Nosferatu), che con estrema facilità controllano e manipolano i normali. Ma soprattutto preme sottolineare ora l'uso emblematico nella medesima direzione delle coordinate spaziali e temporali.

## Lo spazio annichilisce gli individui

Il singolo tende a sparire immerso in scenari spesso deformati e ricreati che lo annientano, ne riducono l'importanza materialmente, ne fanno un mero "elemento formale della concezione scenografica" (Kurtz); l'amore teutonico per la grandiosità nel cinema espressionista degli anni '20 si fa segno metaforico di un denkstil, di un particolare modo di sentire e di pensare una totalità, che è comunque visione metafisica e che ha rifiutato la mimesi realistica convenzionale, evidenziando la frattura io-mondo.

In essa l'individuo è schiacciato da costruzioni imponenti con le quali deve "misurarsi" e che ne svelano l'intima nullità (in Die Mùde Tod di Lang, nella sequenza in cui la donna si aggira smarrita attorno all'enorme, impenetrabile muraglia dietro la quale abita la Morte, muraglia che occupa l'intero schermo e di cui non si vedono i confini; vengono alla mente i quadri metafisici di De Chirico per l'analogo uso dello spazio: nelle sue piazze d'Italia colorate dalle luci fredde di simbolici crepuscoli la figura umana è similmente annullata, esile segno che si perde nelle glaciali simmetrie architettoniche che la sovrastano); oppure è inglobata in enor-

mi, anonime masse tendenti ad eliminare l'importanza del singolo: dalle masse disordinate sobillate nel Mabuse di Lang, a quelle invece coreograficamente ordinate e oppresse dagli scenari rigorosamente geometrici del successivo Metropolis, nelle quali Kracauer non sa vedere altro che un "decorativismo fastoso fine a se stesso", a quelle naturalistiche nelle tendenze semidocumentaristiche della Neue Sachlichkeit, come in Menschen an Sonntag; addirittura è sommerso e ucciso prigioniero di ambiti dalle forze incontrollabili (nella favola espressionista Tabù di Murnau ove Matahi muore annegato nell'infinita distesa d'acqua dell'oceano, divenendo punto insignificante nell'immagine). Il costante raffronto grande-piccino, scenari-individuo funziona da stilema sintomatico di una precisa sensibilità che si fa così conoscenza, espressione di una coscienza turbata e tormentata dalla esperita irrilevanza dell'agire umano cui ormai sfugge definitivamente la progettazione del proprio destino.

Altrove lo spazio dell'immagine tende a corrodersi intorno alla figura umana, a restringerle i contorni, a rinchiuderla in un'isola interna all'inquadratura ove gli abili giochi di luce la imprigionano (come nota Kurtz nel cinema espressionista "la luce pone quegli accenti che fanno risaltare l'ordinamento dello spazio secondo l'intenzione dell'artista"). Lo spazio possibile si fa allora sempre più limitato, dai confini mutevoli e incerti; è il caso del bellissimo Nosferatu di Murnau, in cui la lotta tra civiltà e demoniaco si configura come lotta tra luci e ombre, esili zone chiare dell'immagine che faticosamente si affermano, minacciate dal buio circostante e dall'ombra scura del vampiro che si sovrappone-cancella le sue vittime. Perfino un film più tardo della corrente realista come Lulu di Pabst va a concludere espressionisticamente tra i fumi di una Londra terrificante, fumi che inghiottono-nullificano personaggi e cose, lasciandoli apparire solo discontinuamente, presagi della tragedia imminente.

Per altre vie questa maniera finisce con l'esprimere la medesima non centralità dell'individuo costretto in spazi angusti, la perduta supremazia, la fine del tranquillo dominio della ragione. Il cinema tedesco dunque non si limitava a "rinchiudersi in un guscio" come vorrebbe il sociologismo generico del Kracauer, ma anzi diveniva acuto processo di conoscenza.

### Lo scorrere inafferrabile del tempo

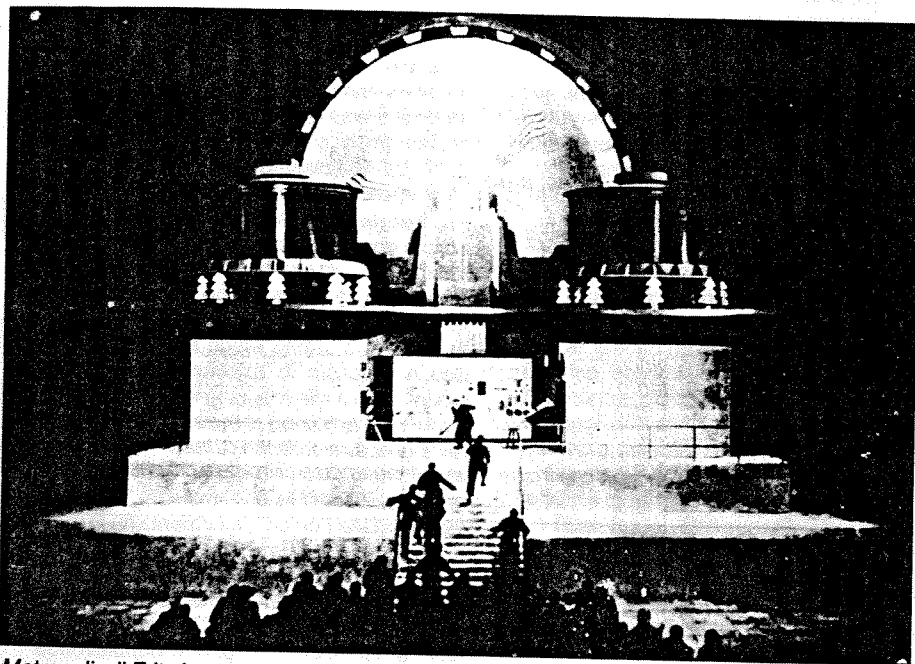
Nella seconda metà degli anni '20 l'oggettivismo della Neue Sachlichkeit si oppone anche nell'ambito cinematografico all'Urschrei e al pathos espressionista; un apparente ritorno alla realtà perseguito però con un puntiglio maniacale tale da rendere il quotidiano non meno inquietante degli scenari travagliati della precedente poetica. Gli autori cercano adesso di cogliere il reale senza mediazioni effettuando riprese nelle strade con la m.d.p. nascosta nei modi più impensati ed utilizzando per i ruoli principali attori non professionisti che spesso interpretano se stessi.

Ma è soprattutto la struttura temporale che racchiude tali lavori, a farsi significativa: il disordine ovvio delle immagini in tal modo ottenuto tenta di essere riequilibrato all'interno di un'organizzazione temporale rigida che ha ormai abbandonato l'oniricità dello scorrere temporale dell'espressionismo filmico. Così tramite una "musica ottica" non poco caotica e arbitraria, ove "gli uomini sono trascinati nel campo dell'inanimato, molecole in un fiume di fatti" (Kracauer), Sinfonia di una città di Ruttmann descrive una giornata dall'alba al tramonto. Similmente Menschen an Sonntag racconta una domenica (dall'alba al tramonto), incorniciata tra il sabato e il seguente lunedì: le effimere schermaglie d'amore nel parco di Berlino tra gente comune rivelano l'insignificanza di un'esistenza che si snoda su binari prefissati e monotoni, ove sempre ad una domenica seguirà un "lunedì come tanti altri" (didascalìa); e le immagini allora mostrano masse pulviscolari che, col fare di sempre, si avviano agli uffici, riprendendo le normali attività.

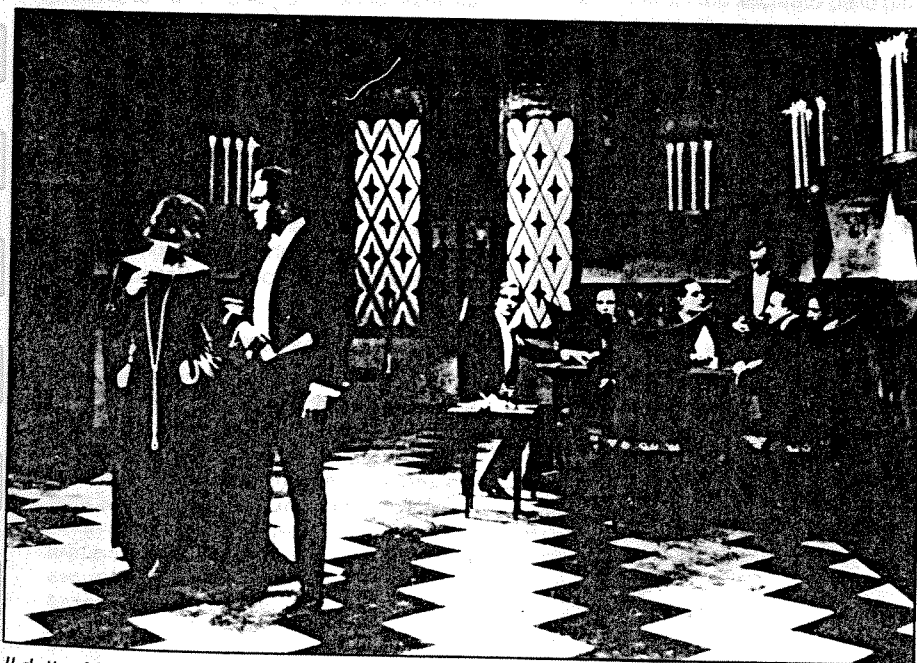
Questo cinema oggettivo, tentativo di una fenomenologia del quotidiano capace di svicerarne gli aspetti più riposti, anziché una ripresa fiduciosa si configura allora come un ancor più sottile portatore di inquietudini palesando il ritmo preordinato della vita (il caos dei giorni lavorativi contrapposto alla vuota pace di quelli festivi) e registrandone così, forse involontariamente l'intima insensatezza e l'assoluta illibatezza. Non quindi un "realismo equivoco", né "uno stato di paralisi" ove si finisce con "l'annegare ogni significato in un mare di fatti" (Kracauer) come vorrebbe la cultura dei valori, bensì un'acuta intuizione del mondo, una visione scettica scevra da illusioni idealistiche.

Nel suo complesso il cinema tedesco degli anni '20 nelle sue principali manifestazioni, dimostra un'acquisita lacerante e dolorosa familiarità con il fenomeno della morte quale unico destino, dopo il nietzschiano crollo dei valori che ne ha segnato i tratti peculiari in direzione nichilista, sia che esso abbia realizzato nell'espressionismo una dimensione altra riprogettando il reale, "il nuovo infinito" secondo le più inaudite fantasie, sia che abbia concretato un fanatico realismo dei fatti caratterizzato dall'indifferenza per il mondo quotidiano, oggetto ormai privo di senso, non più significabile.

Giuseppe Rausa



Metropolis di Fritz Lang



Il dottor Mabuse di Fritz Lang