

ORIGINALITÀ DI EUROPEO

FRITZ LANG può essere considerato una delle più tipiche personalità rivelate dal cinema. Se per «stile» artistico si intendesse unicamente il fatto che in ogni opera è immediatamente riconoscibile la mano del creatore, e che tutte le opere possiedono spiccatissime caratteristiche comuni tanto da sembrare come i membri di una stessa famiglia, i film di Fritz Lang costituirebbero uno dei migliori esempi di stile cinematografico. Ma converrà andar cauti nell'uso dei concetti fondamentali dell'estetica cinematografica, e limitarci ad attribuire uno stile ad un Chaplin o ad uno Stroheim. Tuttavia l'originalità di Fritz Lang non può essere smentita, e probabilmente commetteremo una ingiustizia rimproverandogli la mancanza di questa o di quell'altra prerogativa del regista cinematografico, poiché a parer nostro egli non sarebbe più Fritz Lang se facesse proprie qualità non sue. Due esempi possono dimostrare l'esattezza di questa osservazione. Nel suo *Panorama du Cinéma*, G. Charensol istituisce non senza ragione un parallelo tra Fritz Lang e Abel Gance. «In entrambi», egli dice, «sono riconoscibili lo stesso elementare simbolismo, la stessa confusione in fatto d'arte, la stessa debolezza per i grandi soggetti epici, la stessa retorica, la stessa superficialità nel voler essere moderno; ma sono dei pari riconoscibili lo stesso lirismo, la stessa fiducia nelle possibilità del cinema, la stessa potenza vivificante dell'ingegno. Se, anziché con Thea von Harbou, avesse lavorato con uno sceneggiatore provvisto di senso della precisione, della semplicità e della misura, con un uomo che non si fosse lasciato trascinare nelle più deteriori avventure sul terreno metafisico e sociale, egli avrebbe affrontato temi ampi a sufficienza per poter con essi mettere alla prova la sua forte personalità e al tempo stesso abbastanza limitati per non svelare la sua mancanza di senso critico e di gusto. In *Der müde Tod* in *Die Nibelungen* è riuscito ad evitare il ridicolo, in *Metropolis* vi è

precipitato pari pari perché il tema scelto da Thea von Harbou era troppo ambizioso».

Così afferma Charensol, il quale dolentemente si adopera per indicare la giusta via al regista. In realtà, però, non esiste alcuna differenza qualitativa e formale fra le varie opere di Fritz Lang. Sono tutte egualmente superficiali, sia nell'impostazione dei problemi interni che nei principi di realizzazione ottica adottati, tutti egualmente affascinanti per quella loro tipica facoltà di introdurci con i mezzi tecnici più raffinati in mondi meravigliosi. O che forse si vorrebbe un Lang acuto, semplice, controllato? Leggiamo in Paul Rotha che Fritz Lang non conosce a sufficienza il montaggio, non sa quale dev'essere la giusta lunghezza delle singole inquadrature, non è in grado di distinguere fra le diverse posizioni di macchina. Impiega una sola inquadratura per una scena che avrebbe potuto vantaggiosamente essere suddivisa in una decina di inquadrature più brevi. Egli ci potrà dare film di «immaginabile grandezza» il giorno in cui avrà imparato a meglio utilizzare i principi fondamentali dell'arte cinematografica. Ora, Fritz Lang, regista estremamente abile nell'afferrare tutti gli effetti nuovi che gli si presentano, ha in «*M*» (1931) impiegato il montaggio e l'angolazione significativa con inconsueta insistenza, ma ha ottenuto questo semplice risultato: che l'angolazione rimane teatrale e retorica e che egli, appunto perché corre il pericolo di non migliorare, resta sempre Fritz Lang! L'uomo che dà filo da torcere ai teorici, che scandalizza tutte le persone di buon gusto, ed è uno dei più affascinanti artisti dopo Reberston e Georges Méliès. Per molto tempo egli è rimasto fedele al tono inaugurato nel 1921 con *Der müde Tod*. Non è il caso di suddividere in due parti la sua produzione europea, e cioè in film favoloso-fantastici e in avventure di vita moderna. Di fatto la storia del razzo interplanetario intessuta di concrete descrizioni della tecnica moderna o

dall'altra parte, la storia della misteriosa centrale di spionaggio appartengono a quella stessa fantasia ingenuamente favolosa che ha immaginato la spettrale figura della morte errante per il mondo e le leggendarie figure della saga germanica in *Die Nibelungen* (1924). E le avventure di Mabuse nella Berlino dell'inflazione sono altrettanto poco reali e umanamente fittizie quanto le favolose figure del passato e dell'avvenire che non hanno affatto la pretesa di essere considerate «a priori» cittadini di questa terra.

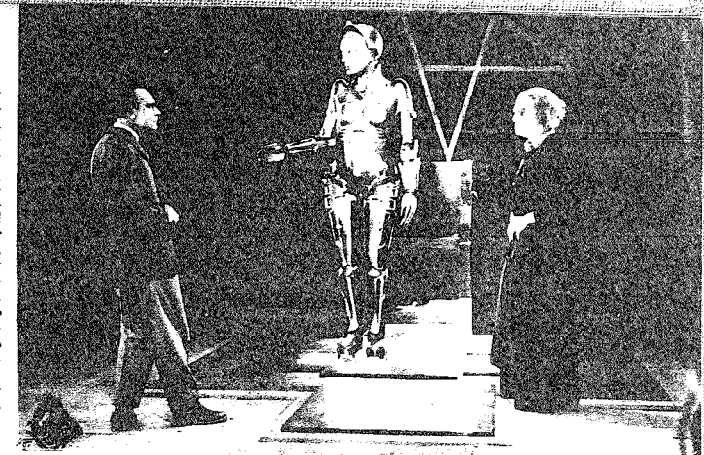
Der müde Tod (1921) appartiene a quella schiera di film magico-fantastici che per la prima volta sfruttarono le risorse «favolistiche» del cinema e che segnarono la vittoria del teatro di posa sulla natura, la vittoria dell'artista creatore sulla realtà che si manifesta con una esattezza tra il fotografico e il pedantesco. Fritz Lang è l'unico regista che abbia saputo mantenere in vita sino ad oggi la tradizione di questa fantasia tedesca da teatro di posa. Con l'occhio di quel pazzo che visse il sogno di Caligari, egli vide i criminali e i milionari, gli inventori e le spie, i telefoni e i treni espressi. Ha applicato le esperienze decorative del film espressionista ai grattacieli della città dell'avvenire, ai monti della luna e alle bische della Metropolis, trasferendo senza alcuna esitazione il gestire retorico dei suoi cavalieri germanici, che fu tipico nei primordi del cinema, ai moderni assassini che violentano le fanciulle, ai banchieri e le studentesse di astronomia. Quando prevalse il film sonoro, egli impiegò lo stesso dialogo roboante e confusionario che avrebbero usato i patetici eroi dei film storici d'anteguerra se un Dio pietoso non avesse tappato loro la bocca. Perfino in «*M*», film assai più «naturale» e terrestre, non privo di un certo «humour» e non molto lontano dal realismo dei successivi film americani, egli ha schizzato un monumentale tribunale della malavita con cui intendeva stilizzare le organizzazioni criminali della Metropolis, che non sono affatto monumentali e decorative, realizzando una scena simmetrico-patetica di massa. *Der müde Tod* è interamente fantastico o, per meglio dire, leggendario anche nel soggetto: tre candele simbolizzano tre destini, raccontati attraverso tre storie. Il film è stato realizzato su sceneggiatura di Thea von Harbou per conto della Deka-Bioskop. Bernhard Goetzke interpretava la Morte, lo «straniero». Li Dagover la «fanciulla», Walter Janssen il «giovane». La fotografia era di Erich Nitschmann.

Doktor Mabuse, der Spieler (1922) nell'edizione originale — secondo quanto riferisce Rotha — era lungo 5000 metri e fu diviso in due parti. Insieme a *Dubarry* di Lubitsch fu il primo film tedesco del dopoguerra ad essere ammesso in Gran Bretagna. Fu girato per conto della stessa Deka-Bioskop, che si sarebbe più tardi trasformata nell'U.F.A.: Lang lavorò per essa fino a *Die Frau im Mond* (1929). Il soggetto era di Thea von Harbou, la scenografia di Otto Hunte, Stahl e Urach, la fotografia di Karl Hoffmann. Il dottor

Da «*Das Testament des Dr. Mabuse*» (1932) di Fritz Lang: una delle opere più interessanti e significative del primo cinema sonoro tedesco.

Mabuse era impersonato da Rudolf Klein-Rogge, attore che, pur non possedendo caratteristiche spiccate, seppero sotto la guida di Lang dar vita ad una serie di personaggi eccezionalmente suggestivi. Paul Richter, che più tardi sarebbe stato Sigfrido in *Die Nibelungen*, interpretava la parte di Hull figlio del milionario, Alfred Abel era il decadente conte Todd, altra vittima del criminale Mabuse. Bernhard Goetzke, che era stato la «Morte» di *Der müde Tod*, impersonava l'ispettore di polizia Schlettow autista del dott. Mabuse, mentre Aud Egede Nissen vestiva i panni di una ragazza, Cara Carozza. Mai prima era stato fatto un film poliziesco così interessante e emozionante, e raramente sarebbe stato fatto dopo. Oltre ai consueti ingredienti dell'inseguimento e della lotta contro i criminali, Lang introdusse nel film — elementi ancor più raffinati — la pazzia, l'ipnosi, il gioco d'azzardo, la scienza medica, il laboratorio dei falsari. Il misterioso criminale appariva con una maschera sempre nuova. La sequenza della pazzia del conte Todd che, ossessionato dalle visioni nella camera buia, si suicida, era nello stile dei film fantastici e raccapriccianti di quel tempo (*Caligari*, *Nosferatu*, *Wachsfigurenkabinett*). Per rendersi conto dell'attenzione che Lang dimostrava per l'«attualità», basterà ricordare come egli non si accontentasse di sbazzare, attraverso un'azione poliziesca, un panorama tipico (anche se superficialmente stilizzato) dello sfrenato e caotico dopoguerra (accanto a *Die freudlose Gasse* di Pabst, questo fu l'unico documento significativo del cinema dell'epoca), né di sipare la casa del conte decadente di stutinate negre, ma come e con quanta chiarezza nella grande sequenza finale, ci presentasse, assai prima dello scoppio dell'inflazione, un pazzo che si dibatteva in un gigantesco mucchio di banconote senza valore, simbolo inconscio ed efficace quant'altri mai dell'esperienza che la Germania avrebbe vissuto alcuni anni dopo.

L'anno seguente apparve la prima parte di *Die Nibelungen*, e chi si meraviglia di questa frattura e non scorge un nesso fra i due film, non pensi ai temi, indubbiamente assai diversi, cui si ispiravano, ma consideri i motivi ornamentali presi a prestito dall'artigianato moderno (gli abiti, i tendaggi, i soffitti delle stanze, le pareti delle navi) di cui v'è profusione in *Die Nibelungen* e che sono strettamente affini all'audace architettura del *Dr. Mabuse*. Proprio questi motivi ornamentali così bizzarri e alquanto stucchevoli costituiscono il pregio maggiore del film, il primo che tentasse di allontanarsi dal tipo di rievocazione storica allora imperante (basato su una marchiana confusione di costumi polverosi e di pazzesche costruzioni monumentali), per crearsi una propria forma visiva. Anche se i motivi ornamentali restavano puramente esteriori, anche se le figure erano disposte con schematica simmetria, si avvertiva nel film un nuovo e poderoso sforzo per ottenere una composizione delle immagini anche in senso storico. La stessa illuminazione ottenne effetti precorritici (si pensi al regno delle nebbie di Alberico ed ai tronchi della foresta vergine illuminati obliquamente). Se non si considerano tutti questi elementi, il film può apparire come un inutile gioco di marionette prive di qualsiasi valore umano. Ma occorre comunque osservare con quanto profetico acume



Da «*Metropolis*» (1925-26), film dai vasti assenti: Fritz Lang, Carlo non soltanto nella città dell'avvenire e del culto della macchina, ma anche dell'uomo artificiale e delle lotte di classe.

quasi siano state gettate di basi di quel film storico eroico-patriottico che più tardi avrebbe trovato tanti zelatori. Inoltre qui furono impiegati, per la prima volta in film di lungo metraggio, i giochi di luce astratti: Walter Ruttmann diede forma astratta al sogno degli uccelli rapaci e della colomba. Si trattava di motivi ornamentali rigorosamente stilizzati, che non avevano alcun rapporto con lo stile del film; o, se si vuole, di una snobistica concessione fatta dagli artisti «moderni» al cinema. Meglio però sarebbe dire: un invito a collaborare ad un film di carattere «industriale» rivolto ad un artista di «controcultura» (La sequenza del sogno era stata in un primo tempo realizzata da Lotte Reiniger, un'artista specializzata nelle «ombre cinesi»). Rotha accenna al costo sbalorditivo di *Die Nibelungen*. Anche in seguito Fritz Lang è stato sempre uno dei registi più «costosi», non soltanto perché ogni volta esigeva costruzioni complicate e difficili, ma anche perché egli è solito lavorare lentamente, spreco grandi quantità di negativo. Sapeva però interessare il pubblico, e i quattrini spesso tornavano a casa: ecco perché gli si consentiva di lavorare con mezzi così ingenti come a pochi era dato.

Metropolis (1925-1926) non illustrava soltanto il motivo della città dell'avvenire e del culto della macchina, ma anche quello dell'«uomo artificiale» e della lotta di classe fra padroni e operai. La città dell'avvenire non era meno artificiosa del castello di *Die Nibelungen*, la «macchina del cuore» era non soltanto una macchina ma un idolo. Rotha ricorda a questo proposito il tempio del Moloch in *Cabiria*: l'uomo artificiale nacque sotto bizzarri giochi di luce, ed il contrasto fra i ricchi vestiti di seta bianca e i poveri vestiti di nero nel regno degli inferi aveva un tono nettamente sentimentale, ma chi ha visto il film non riuscirà più a dimenticarlo. Si trattava in fondo di un miracolo di trucco e di scenografia che, come nessun altro, soddisfaceva le esigenze di un pubblico sempre più viziato, il quale esigeva spettacoli visivi fuori del comune. Senza con-

tare la rivelazione di Brigitte Helm in una delle più affascinanti parti cinematografiche che fossero mai state interpretate. Quel suo corpo nudo, flessuoso e serpentino, rappresentava come meglio non si sarebbe potuto l'incarnazione del Male. Mai più l'attrice sarebbe stata tanto efficace, e mai avrebbe trovato una parte così adatta al suo temperamento. (In *Metropolis* apparve per la prima volta anche Gustav Fröhlich). Alfred Abel interpretava il grande industriale, Klein-Rogge il costruttore dell'uomo artificiale, Fritz Rasp il primo personaggio «cattivo» che Lang gli affidò ed Heinrich George il capo degli operai. La sceneggiatura era, come al solito, di Thea von Harbou, la musica di Gottfried Huppertz, la fotografia di Karl Freund e Günther Rütten, la scenografia di Otto Hunte, Erich Kettelhut e Karl Vollbrecht. Furono necessari per questo film, girato per conto dell'U.F.A., seicentotrentamila metri di negativo, centotrentamila di positivo, un milione e seicentomila marchi per i compensi ai collaboratori, otto attori di primo



Da un'inquadratura di «*Die Nibelungen*» (1924) i motivi ornamentali, bizzarri e stucchevoli, costituiscono il pregio maggiore di questo film.

piano, settecentocinquanta caratteristi e generici, venticinquemila comparse maschili e undicimila comparse femminili, millecento calvi, settecentocinquanta bambini, cento negri, venticinque cinesi, costumi per un valore di duecentomila marchi, tremilacinquecento paia di scarpe, cinquanta automobili espressamente costruite, quattrocetomila marchi per le luci, i colori, il legname e la calce, trecentodieci giorni e sessanta notti di lavorazione.

Nel 1928 uscì un grosso film d'intreccio sensazionalistico: *Spione*. Klein-Rogge, con la sua maschera alla Lenin, interpretò la figura del banchiere Haggi, direttore di una misteriosa centrale di spionaggio. Lupu-Pick ebbe il ruolo del giapponese ed eseguì magistralmente la famosa scena del karachiri. Willy Fritsch ebbe modo di farsi notare come buon caratterista. Si scopriva infine una nuova attrice, Lien Dyers. La sceneggiatura era firmata da Thea von Harbou, la fotografia da Fritz Arno Wagner, la scenografia da Otto Hunte e Karl Vollbrecht. *Die Frau im Mond* (U.F.A., 1929) raccontava la storia di un razzo interplanetario. Il motivo degli intrighi po-

litici ed economici era ancora una volta esposto in tono ingenuamente marionettistico; una volta ancora si dovette ammirare lo sforzo tecnico della produzione e, soprattutto, la descrizione del volo interplanetario nell'interno del razzo e sulla superficie della luna. Sceneggiatura: Thea von Harbou; fotografia: Curt Courant, Oskar Fischinger (!), Otto Kanturek; scenografia: Emil Hasler, Otto Hunte, Karl Vollbrecht; interpreti principali: Willy Fritsch, Gerda Maurus, Gustl Starck-Gstettenbaur e Fritz Rasp. Nel primo film sonoro di Fritz Lang, «*M*» (1931), è evidente la preoccupazione di rappresentare in modo più realistico uomini e ambienti. Lo stupratore assassino di Peter Lorre è uno dei personaggi più sconvolgenti e meno teatrali che Fritz Lang abbia creato. Nella descrizione dell'ambiente della malavita e della polizia egli sintetizzò un aspetto caratteristico di Berlino. Il film si basava su una sceneggiatura di Thea von Harbou, sulla scenografia di Emil Hasler, la fotografia di Fritz Arno Wagner, presentava Gustaf Gründgens nella parte del re dei malviventi e la piccola Inge Landgut in quella della vit-

tima del mostro. Lo spunto era stato fornito dalla vicenda reale del cosiddetto «mostro di Düsseldorf», che poco tempo prima aveva riempito di orrore tutta la Germania. In «*M*» il sonoro è impiegato con grande abilità: si ricordi la canzoncina infantile all'inizio e l'aria di Grieg che l'assassino fischiava e che costituisce il «leitmotiv» del personaggio. Gli elementi realistici e quasi documentaristici di questo film crearono la base per le opere di Fritz Lang americano. Mentre la fantasia visivamente interessante ma poco reale del primo periodo tedesco male si adattava allo spirito empirico della cultura anglosassone e al robusto appetito delle masse, l'elemento di critica sociale, che emerge in «*M*», si accordava benissimo alla produzione americana. Si può affermare che mentre Fritz Lang ha prestato alle avventure poliziesche di Hollywood la sua notevole immaginazione strettamente cinematografica, lo stile americano ha imposto a Fritz Lang la sobrietà del fatto concreto, che ha dato maggiore sostanza e verità all'opera di questo «enfant terrible» del cinema tedesco.

RUDOLF AHNEIM