

Compie
sessant'anni il
celebre film di
Robert Wiene
che inaugurò
l'espressionismo nel
cinema

Caligari: l'incubo della catastrofe



A fianco e nella pagina: Alcune scene dal «Gabinetto del dottor Caligari»



Ernst Ludwig Kirchner: Autoritratto (particolare)

PER MOLTI di noi, e nel corso di almeno due generazioni, l'aver visto da ragazzi nell'ambito delle retrospettive o delle cineteche universitarie, «Il gabinetto del dottor Caligari» ha rappresentato il primo incontro, e come tale anche l'incontro più memorabile, con l'espressionismo. Forse per il fatto che quel film si presentava subito come un concentrato di espressionismo per quel suo proporre nella scenografia, nelle luci, nei costumi, nel gestire degli attori, immagini figurative talmente «espresse», espresse cioè con tanta pienezza, totalità e saturazione formale, da dichiarare subito, anzi da indicare esplicitamente ogni implicazione e ogni sottinteso. Per non fare che un esempio, era chiaro anche ai più tonti (e per un primo incontro è quanto ci vuole) che l'altissimo sgabello su cui troneggia l'impiegato del municipio e sotto il quale si contorce Caligari quando va a chiedere la licenza per la sua baracca, voleva «esprimere» l'alterigia e il distacco della burocrazia. Il che portava, se non altro, a riconoscere subito il legame che corre fra un determinato modo figurativo di esprimere per eccesso le cose e lo spirito espressionista.

Perché l'opera di Wiene, o meglio quella più portante dei due scenografi e del costumista, affronta programmaticamente il problema del linguaggio

nel modo che se l'era posto l'espressionismo fin dal tempo che la «Brücke» ricorrendo ad una forma che sia appunto tutta «espressa» nel tentativo di giungere ad un nuovo possesso della realtà, un possesso che sia anche atto di violenza contro la cosa rappresentata. In effetti il film, girato a macchina fissa nella stessa piatta maniera che si usava per il teatro fotografato, affida il suo messaggio formale soltanto ai valori figurativi, anzi pittorici, elaborati da Herman Warm, Walter Rohrig e Walter Reimann, tre artisti che appartenevano al gruppo «Sturm» di Berlino il quale prendeva il nome dalla rivista diretta da Walden e che propugnava la diffusione del verbo espressionista in tutte le arti.

Prospettive

impossibili

Sta di fatto che difficilmente potremmo dissociare l'idea che ci siamo fatti dell'espressionismo, in quel primo incontro, da quella allucinata rappresentazione di una immaginaria città medievale tedesca con le case sghembe che incombono come in un brutto sogno sui personaggi, con i vicoli che fuggono restringendosi in prospettive impossibili e claustrofobiche, con i conigli aguzzi che si scatenano in ogni

senso contro il cielo grigio. O da quella prigione a rombi bianchi e neri che sembrano avventarsi contro il prigioniero costringendolo entro un indicibile tormento spaziale, o da quelle scale ripide, da quei corridoi tortuosi, da quelle pareti che cascano addosso in un mondo pieno di spigoli di linee oblique e di angoli acuti e angosciosamente privo di livelle e di fili a piombo.

Se vogliamo era la maniera più semplice, la ricetta più elementare o addirittura banale per procedere alla programmatica e sistematica demolizione della tradizionale impalcatura visiva, per partire senza mezze misure alla distruzione del confortante e familiare spazio prospettico; ma forse proprio in ragione della sua maniera esplicita di dichiararsi, quella ricetta riusciva, ad un primo approccio, straordinariamente impressiva. Così come risulta indimenticabile il muoversi a scatti di Werner Krauss, quel suo procedere sbilenco, quel suo guardare obliquo, quel suo piegarsi, con il mantello a ruota, il cilindro, la zazzera bianca e i guanti chiari listati di velluto nero, sotto l'incubo pendulo della scenografia. Tutto troppo facile, insomma.

Perché è chiaro che rivedendo quel film nel quale si rispecchiano due disastrosissime epoche della storia, cioè da una parte la guerra-massacro che l'aveva preceduto, che era

finita anzi solo da un anno, e dall'altra il nazismo che di lì a non molto l'avrebbe seguito; è chiaro, dico, quanto sia facile cogliere nelle sue parossistiche deformazioni del reale, nelle sue violenze contro la realtà, il senso dello sfacelo del mondo, nella sua atmosfera di incubo la premozione di uno spaventoso destino incombente. Un trauma e una profezia. Così come è facile coglierne senza sforzo i valori simbolici improntati allo spirito di un tragico dopoguerra e riconoscere nel succubo Cesare che uccide in stato di ipnosi la condizione di un'umanità che è costretta a commettere crimini che la trascendono sotto l'influenza del dominante spirito del male.

Ma è questa facile lettura del film, certamente voluta dagli autori, che ci fa dubitare della presenza di una troppo facile ricetta espressionista mentre il dubbio cresce se quel tipo di lettura si estende ad una considerazione generale dell'espressionismo stesso. Per quel che riguarda il film bisogna pensare che nel 1918, cioè un anno prima che fosse girato, la pittura d'avanguardia tedesca, ignorata dai più prima della guerra, cominciava a riscuotere vasti riconoscimenti mentre i musei cominciavano ad acquistare opere degli artisti della «Brücke» e mentre pittori come Kirchner, Schmidt-Rottluff e Heckel erano continuamente esposti,

Insomma quelli che erano stati gli «out» di prima, nel clima dell'immediato dopoguerra cominciavano ad essere i nuovi «in». Il che può darci ragione di quel certo espressionismo di maniera che informa l'opera di Robert Wiene.

Fabbricare

angoscia

Per quel che riguarda, invece, il problema generale, che di gran lunga trascende i facili giochi simbolici e le sicure ricette per fabbricare angoscia che ritroviamo nel «Gabinetto del dottor Caligari», c'è da chiedersi se negli espressionisti, sia nella loro prima formazione della «Brücke» che nella seconda del «Blaue Reiter», dobbiamo limitarci a vedere soltanto i testimoni di una tragedia storica che si preparava a sconvolgere il mondo e la prefigurazione delle altre mostruose tragedie che ne sarebbero seguite, se cioè dobbiamo riconoscere in essi soltanto la volontà di esprimere il volto prossimo al disfacimento di una società in rovina, come spesso si è pensato. O se non si debba, invece, conferire loro un valore più alto, o almeno diverso, riconoscendoli come esponenti estremi ed esasperati di una cultura che, come una ondata travolgente, partendo dalla Germania, aveva, alla fine

del secolo, sconvolto e mutato il volto della cultura europea in opposizione alla piattezza del positivismo imperante. Quando, nella tensione della volontà, si era scatenato il desiderio di identificarsi col mondo in Schopenhauer, quando aveva preso forma, nel cuore di una passione psicologica, la sfida individualista e la tremenda condanna di Nietzsche e la sua lotta splendente ed eroica. E' a questa pulsione culturale che aveva per tema l'individuo che si collega quella che è stata definita «la volontaria perdita della misura» dell'espressionismo.

La recente mostra «Parigi-Berlino» ha dimostrato quale peso avesse, al principio del secolo, la tensione fra la cultura francese e la cultura tedesca e quanto penetranti fossero gli sconfinamenti fra *fauves* ed espressionisti e come tutte e due le culture volessero porsi come culture internazionali tese a dimostrare il significato europeo del loro messaggio. Perché è fondamentale riconoscere, ai fini della sua comprensione, come l'espressionismo sia radicalmente inserito nello sforzo di esprimere se stessa della cultura artistica europea postimpressionista e come questa inserzione non corrisponda affatto ad una pura e semplice polemica contro la società, ad una rivolta contro il proprio tempo, alla profezia di un avverso destino.