

L'urlo d'orrore dell'occhio espressionista.

L'espressionismo cinematografico e il negativo come cifra della vita

di Federica Celentano

Beginning with an attempt to reconfigure the role of the negative in art, it is possible to identify a closer relationship linking art with life. Expressionism, whose radicalism was expressed in the pursuit of dissonant and disturbing elements in both the figurative and cinematic spheres, shows the need to bring back negative emotions as a form of reflection and knowledge available to modern man. The paper intends to explore the field of expressionist films as examples of such a path that, beginning in modernity, sees art and the search for the negative involved in a more heartfelt relationship with existence.

Keywords:

Expressionism, Art, Negative, Modernity

Nel IX libro della *Repubblica* Platone fa dire a Socrate che la parte animale e ferina della natura umana corrisponde all'«animale policefalo» che abita in ognuno di noi. Il mostro a più teste, che è a sua volta espressione della natura molteplice dell'anima, è «emblema di quei desideri primordiali che si sottraggono al dominio della ragione e che non potranno mai essere estirpati, ma solo tenuti a bada attraverso una serie di strategie di controllo, volte, da un lato, a dominare l'irrazionalità pura; tese, dall'altro, a sottrarre a questa il sostegno delle emozioni che, più docilmente, possono essere educate dalla ragione»¹. Il bestiale, che definisce la mostruosità della indomabile potenza delle emozioni di fronte il controllo della ragione, si presenta allora come la «profonda oscurità del desiderio»² che è insieme condizione naturale, ossia preesistente e insita nell'uomo, e spiacevole stordimento delle facoltà razionali. A

¹ C. Maggi, "Platone e Michelstaedter sull'Assenza" in *Shift. International Journal of Philosophical Studies* (2022), ix, 2024, p.208.

² E. Cattanei, "Al di sotto" di emozioni e virtù? La "bestialità" in Platone e in Aristotele, in S. Langella, S. Vaccarezza (a cura di) "Emozioni e virtù. Percorsi e prospettive di un tema classico", Orthotes, Salerno 2014, p. 31.

definirsi, dunque, è uno scenario insolito, nella misura in cui il profondo e violento abisso che la fiera porta con sé non appare come un elemento estraneo e contingente, ma si colloca, esattamente al contrario, all'interno stesso della struttura dell'anima, la quale, rivelatasi nel suo «ibridismo», avvia dall'interno una lotta inesauribile «che vede il sé lottare con un'alterità»³ che è, in realtà, nient'altro che sé stesso.

Tali considerazioni, aprendo la strada al più ampio discorso circa la possibilità di riflettere sulle emozioni negative nella vita quanto nell'arte (che è oggetto della vita), tenderebbero a suggerirci un'origine piuttosto lontana e radicale del fenomeno, sia nella storia del pensiero filosofico che non. Lo stato ferino che ci abita, e il forte portato distruttivo e anti-conciliativo che esso arrecherebbe con sé, mostrerebbero infatti il *negativo* come una forma di esigenza da parte dell'anima — e in particolare dell'anima oscura — la quale sarebbe *naturalmente* predisposta alla ricerca dell'elemento doloroso e spiacevole attraverso la mediazione dell'oggetto artistico. Tale esigenza si presenta come una sorta di mancanza demoniaca a cui non ci si può sottrarre e che troverebbe compimento nell'incontro con le forze più marcatamente irrazionali e più o meno spaventose della vita. In questo senso la ricerca di immagini raccapriccianti e l'esperienza di situazioni limite si presenterebbero nel loro peculiare carattere conoscitivo, in quanto porterebbero a emersione quel sostrato latente ma irriducibile che l'uomo possiede e la cui esplorazione trascinerebbe alla luce nuove modalità di esistenza dell'uomo. Se Platone ipotizzava l'alleanza tra parte divina e parte bestiale mediante il fondamentale concetto di cura dell'anima — in quanto è nell'armonia che la conoscenza e la virtù si incontrano nell'uomo felice — a partire dal Romanticismo, e via via sempre più nel Novecento, lo strabordare dell'esperienza soggettiva e l'eccesso dell'emotività divengono la prerogativa della nuova pratica conoscitiva, sintomo, questo, del progressivo sgretolarsi dell'uomo moderno che, ponendosi inevitabilmente in netta contrapposizione all'integrità dell'uomo greco antico, sembra suggerire lo sconforto di un uomo disfatto, inquieto e votato al compito infinito della ricerca del proprio sé. Allo sforzo di Platone di individuare un patto comunicativo tra la parte intellettuale e quella più squisitamente passionale, in nome di una armonica coesistenza degli opposti, si sostituisce la divaricazione sempre più marcata delle due

³ C. Maggi, *Platone e Michelstaedter sull'Assenza*, cit., p.208.

sfere, finendo, esattamente all'opposto, per estraniarle nella loro incomunicabilità e inconciliabilità, pur senza rinunciare tuttavia a vedere nella capacità di inabissarsi delle emozioni incontrollate una forma *sui generis* di ragione da cui ripartire.

Nello scenario di crisi che caratterizzò i primi decenni della Germania del XX secolo, l'arte espressionista si inserì esattamente all'interno di questo filone, ritenendo di trovare nelle tonalità più inquiete ed eccessive dell'esistenza, nonché nell'irregolarità e nell'«infrazione della norma»⁴, una nuova e più autentica conoscenza dell'uomo, la possibilità cioè di ricomporre la sinfonia di un'anima votata all'afasia in seguito al configurarsi delle nuove realtà urbane e del moderno sistema di produzione capitalistico. L'abbandono dell'antico e consolidato sistema feudale, e l'innestarsi dei nuovi mezzi di produzione capitalistici, avevano infatti avuto come conseguenza la messa in crisi dell'intera impalcatura culturale ottocentesca, fondata ormai su concetti e categorie che non solo risultavano inadatti a spiegare l'articolarsi dei tempi moderni, ma che, specie dopo la catastrofe del primo conflitto mondiale, finivano per risuonare come vacui precetti dal presunto valore etico-morale. L'espressionismo, infatti, si distinse sin da subito come «arte della crisi»⁵, nascendo dall'interno della crisi che di lì a poco sarebbe diventata europea, cioè all'indomani dello scoppio della Prima Guerra mondiale, la quale si definì in breve tempo come l'occasione attorno a cui si consolidarono maggiormente i punti nevralgici del movimento, sancendo la definitiva rottura con il sistema ideologico culturale precedente. Più precisamente, attingendo i propri contenuti dalla brulicante dimensione della città — che oltre all'entusiasmante scoperta della dimensione sensoriale stava portando anche nuove forme di alienazione e spersonalizzazione — l'espressionismo chiedeva all'arte di essere il risvolto negativo della realtà. Nella proposta espressionista l'attenzione rivolta ai sentimenti primordiali e oscuri dell'esistenza sembra voler gettare luce sull'altrettanta oscurità delle nuove realtà urbane e del configurarsi dell'individuo moderno. La relazione tra le emozioni negative sperimentate nell'oggetto artistico e quelle invece vissute nella realtà sembrerebbe essere riscoperta in virtù del suo portato dialettico: tra di loro, infatti, vi è sì differenza, ma così come — riprendendo la metafora del calzino che Benjamin evoca in *Infanzia berlinese* — può esserci differenza tra un calzino

⁴ P. G. Tone, "Cinema espressionista e dintorni: postilla critico-metodologica", in R. Kurtz, *L'espressionismo e il film* (1926), a cura di P. G. Tone, Longanesi, Milano 1981, p. XX.

⁵ L. Mittner, *L'espressionismo* (1965), Roma-Bari, Laterza 1997, p. 6.

arrotolato, ripiegato in sé stesso, e uno dispiegato. Essi, sono l'uno il risvolto dell'altro e non possono che rimandarsi continuamente. La nuova arte, uscendo dall'isolamento dell'opera d'arte compiuta in sé stessa, verrebbe a identificare il dispiegamento della coscienza quando posta dinanzi la conoscenza del suo negativo, negativo che è già presente nella sua vita ma che viene costantemente occultato all'interno di società eterodirette. Il negativo dell'esistenza, profondamente avvertito e approfondito dalla corrente, diventa allora il punto di partenza attraverso cui connettere nuovamente le due dimensioni di arte e vita nel loro essere intimamente reciproche. Ciò significa riattivare una relazione dialettica all'interno della quale i due elementi non soltanto comunicano attivamente l'uno con l'altro, ma diventano indispensabili per dotarsi di senso all'interno di un orizzonte non meramente contemplativo. Detto in altri termini, l'arte comincia ad affermarsi con una nuova prerogativa, che è quella di essere compagna della vita, espressione della vita, immagine attraverso cui costruire una conoscenza e un agire comune.

«La miseria, l'assillo costante del domani avevano contribuito a far sì che gli artisti tedeschi si gettassero a corpo morto in questo movimento che si era proposto, sin dal 1910, di fare tabula rasa dei principi che fino ad allora erano stati alla base dell'arte»⁶, del pensiero e della vita borghese. La nuova arte, con le sue «gelide astruserie», cercava in tal modo di entrare proprio in quell'ambito segreto dell'oscura esistenza in cui, le passioni più indomabili e le ambiguità dell'inconscio, definiscono un campo minato di forze in movimento che si condensano nella sempre più problematica connotazione di un io. Da un punto di vista figurativo ciò si tradusse in dipinti caratterizzati da forti pennellate di colore che «sconvolgevano il concetto tradizionale di moralità e sfidavano le convenzioni sociali»⁷. L'uso delle linee e la forte geometrizzazione degli spazi servivano a restituire la tensione estrema che oggetti inanimati infondono nel momento in cui sembrano acquistare vita propria. Essi, sottoposti a un processo di antropomorfizzazione, vengono esasperati e fatti collassare nella loro fenomenica e vacua costituzione, consentendo l'emersione dell'intrinseco carattere emotivo. Poiché mossi da una forza capace di conferire loro movimento e

⁶ L. H. Eisner, *Lo schermo demoniaco*, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 11.

⁷ S. Barron, "I temi della mostra" in S. Barron, W-D Dube (a cura di), *Espressionismo tedesco: arte e società*, Bompiani, Milano 1997, p.23.

volontà, gli oggetti vibrano «di una straordinaria vita interiore»⁸ il cui contenuto si rivela comprensibile solo al vaglio di una ragione critica. L'abolizione delle regole classiche e l'esagerazione nella distorsione definiscono allora i mezzi che servono a raggiungere una maggiore libertà e forza espressiva, nel tentativo di interrompere lo «*statu dissolutionis*»⁹ all'interno del quale l'uomo borghese vive e instaura rapporti. Vi è un «orrore metafisico» alla base del «nuovo disperato dinamismo astratto»¹⁰ che l'arte espressionista cerca di rappresentare nelle sue figure in tensione, ed è l'orrore della catastrofe della propria esistenza vista senza velo alcuno. L'intento, diversamente da quanto fatto dalla tradizione precedente, non consisteva più nella riproduzione pedissequa e fedele della realtà, soprattutto perché il reale stesso è per gli espressionisti inteso come una costruzione umana precaria e amorale, la cui superficiale totalità e integrità si qualifica come il frutto di un costante e pervicace ottundimento ideologico. Se la realtà non è quindi più sufficiente a spiegare il mondo, perché il mondo stesso è diventato un complesso articolato di non senso e alienazione, allora essa va cercata nella visione interna dell'artista che coglie il gioco perverso delle cose, mettendone in luce il dinamismo sotteso e il significato ultimo che sorregge il divenire. L'immagine a cui si giunge diventa a questo punto l'esito di un'*attività* che l'io compie rispetto al mondo, un io che preferisce *agire e creare* piuttosto che ricevere e soffrire. In questo senso la radicalità del movimento si qualifica come la presa d'atto di fronte le contraddizioni dell'esistente, certi che solo mediante l'attraversamento delle zone più oscure e imbattute del proprio sé si sarebbe potuti giungere alla costituzione di una nuova e più solida identità. In tal senso la produzione artistica di questi anni si definisce come l'attestazione di una rivolta dell'anima, il disperato tentativo di ricerca dell'uomo di ritrovarsi in una qualche forma o precetto astratto, nella sua origine trascendentale e metafisica, nello sforzo infine di non soccombere al crudele declino verso cui la storia lo stava predisponendo. Ogni dipinto, rappresentando l'angoscia e l'orrore sperimentato dal singolo artista, si configurerebbe come un pezzo di un mosaico (in quanto mosaico è diventato il mondo), ossia come un elemento di uno sguardo più grande e onnicomprensivo che si compone a propria volta dello sguardo che ogni singolo uomo pone sulla realtà, poiché è solo nella capacità di vedere che si dà

⁸ L. H. Eisner, *Lo schermo demoniaco*, cit., p. 30.

⁹ P. G. Tone, *Strutture e forme del cinema tedesco degli anni Venti*, Mursia, Milano 1978, p. 36.

¹⁰ L. Mittner, *L'espressionismo*, cit., p. 24.

comprensione ed è, oltretutto, solo nella comprensione che il senso ultimo si manifesta. La nuova totalità, però, trascendendo il tratto meramente stilistico, abbraccia il campo più esteso dell'*aisthesis*, allargandosi al campo della vita sociale nel tentativo di farne una critica. Da qui la necessità di recupero di un soggetto desiderante e operativo, plasmatore della realtà nonché forza attiva di un mondo all'interno del quale è di nuovo possibile immaginare l'atto rivoluzionario della scelta.

In un mondo che stava avviandosi alle degenerazioni della burocratizzazione e del monopolio capitalistico, in cui lo sviluppo industriale e tecnico stava vedendo la sua massima realizzazione nelle dinamiche disumanizzanti della *Rationalisierung*, la via *irrazionale* sembrava rappresentare l'unica strada possibile a riconnettere le trame slegate tra io e mondo e tra l'io e il proprio sé. Mediante il ricorso al negativo della vita sembrava possibile ritrovare nell'oggetto artistico il nucleo positivo della vita, l'essenza calcificata in un senso andato perduto e adombrato dalla caotica vita moderna. D'altronde, poiché i segni dello spirito imprigionato si trovano nel grido d'allarme «di tutte le anime angosciate»¹¹ Chiarini ne *L'espressionismo tedesco* fa notare come per questa ragione l'arte espressionista nasca «come una *tensione*, come sforzo permanente e tenace di cogliere questo sentito ma sempre sfuggente valore metafisico ed assoluto che si nasconde oltre i dati immediati della realtà fenomenica»¹². Se l'impressionismo fino a quel momento aveva operato nel campo della consonanza e dell'armonia tra uomo e natura, l'espressionismo, al contrario, intendeva percorrere la strada della dissonanza e degli choc percettivi, rifiutando ogni pratica passiva della rappresentazione in quanto pratiche del reificante *status quo*. D'altro canto, l'occhio espressionista non poteva che rifiutare l'idea del mondo nella sua immediata rappresentazione se, quella stessa rappresentazione, dopotutto, non stava che portando a una sempre maggior disintegrazione dell'individuo e del suo intero bagaglio culturale. È dunque di tutta evidenza come arte e vita nel mondo concentrazionario espressionista diventino binomio inscindibile di una protesta attiva, volta alla deflagrazione dei costrutti teorici fino ad allora operanti, e complici a propria volta della deriva patologica che il pensiero borghese di matrice illuminista stava vivendo. In un tale contesto la creazione artistica doveva essere insieme negazione e

¹¹ H. Bahr, *Espressionismo* (1916), Silvy Edizioni, Torino 2012, p. 92.

¹² P. Chiarini, *L'espressionismo tedesco* (1985), Silvy Edizioni, Torino 2011, p. 94.

affermazione della vita, sottrazione e potenziamento delle sue esperienze, nella misura in cui sbarazzandosi delle modalità ufficiali di produzione artistica e culturale si rendeva possibile riscoprire la vita nella sua ebbrezza, ossia nella sua componente vitale e attiva, e non per questo necessariamente bella. D'altronde è lo stesso Nietzsche (il cui contributo fu estremamente decisivo per il determinarsi della produzione artistica espressionista) che nelle ultime pagine de *La nascita della tragedia* ci ricorda come l'arte sia «la grande seduttrice della vita, il grande stimolante della vita»¹³, rievocando a propria volta l'impegno che investe l'uomo nell'essere artefice della propria materia, il contenitore della verità, e per questo sta a lui adoperarsi affinché ciò diventi conoscibile.

Alla disumanizzazione adoperata dal capitale e alla sempre più viscerale scomposizione dell'io in larva da lavoro, l'espressionista oppone l'urlo di *angoscia* dinanzi a un mondo che ha cominciato a manifestare i primi segnali di cedimento e, all'interno del quale, non se ne sa riconoscere più alcun processo storico dello spirito. L'*Urschrei*, il grido d'orrore dinanzi la vista dell'orrore, diventa quindi l'immagine estatica di un'azione contemplativa, che invoca l'intervento di una volontà di potenza forte abbastanza a superare e insieme ricostruire la realtà nella trascendenza dello spirito. Esso è il grido d'allarme di colui che anticipa la catastrofe e che, nella scomposizione astratta e geometrica del caos del mondo nelle sue forme pure a priori, vede l'antidoto al buio che sta per incombere, che è innanzitutto buio dello Spirito. L'*operari* espressionista, facendosi guidare dalle più ataviche emozioni di un'anima torbida, trova così una soluzione nel ricavare dalla natura la sua tonalità emotiva, la cui origine, a sua volta, va rintracciata nel profondo abisso interiore di colui che guarda attivamente il mondo. È così che il mondo fenomenico, schiantandosi sul lastricato terreno emotivo dell'artista, subisce un processo di riduzione che lo porta a configurarsi come spasmo interiore di un'anima lacerata la cui presa di coscienza serve a riappropriarsi del proprio destino. In questa particolare congiunzione di uomo e natura, soggetto e oggetto, la ferita di colui che *vede* riesce a infondere la vita di un nuovo e primordiale sentimento, nato dal retroterra del suo inconscio e volto alla creazione di un nuovo e più sentito legame con il proprio sé. Si comprende allora come

¹³ R. Dottori "Espressionismo e filosofia" in S. Barron, W-D. Dube (a cura di) *Espressionismo tedesco: arte e società*, Bompiani, Milano 1997, p.70.

la poetica irrazionale, concentrandosi sulla frattura generatasi tra l'io e il mondo, risolva nella visione del contenuto emotivo la distanza insanabile sul piano della prassi. L'intollerabilità dell'esistere acquista così uno scopo, che è quello di liberare e di liberarsi di un mondo estraniante attraverso la proposta critico-eversiva e il rifiuto come atteggiamento *negativo*, cioè attraverso una riflessione di natura etico-morale, prima ancora che meramente artistica, volta a contrastare il degenerare inarrestabile del proprio mondo. In una tale prospettiva persino l'oggetto artistico, collocato nell'orizzonte del linguaggio alienato e dell'esistenza alienata, non può che negarsi come oggetto artistico tradizionale, e dunque non può che voler liberarsi dall'essere «feticcio imprigionato nel presente storico, nell'orizzonte invivibile di una società materialistica, che lo fruisce alla stregua di un prodotto di consumo»¹⁴ e che nel consumo lo nullifica durante il processo digestivo, annichilendolo nel suo potenziale sovversivo. L'arte in tal modo prende parola, e nel farlo cerca di incidere sulla vita e sugli uomini richiamandoli all'abisso che ognuno di loro ha dentro sé. La dimensione estetica comincia allora a scoprirsi nella sua componente più marcatamente sociologica, cioè aperta all'ambito sociale, all'interno del quale il concetto di bello lascia il campo al mostruoso che, nell'atto traumatico dell'arresto, rivela l'indomabile estraneo che ci abita e la cui anarchia emotiva diventa inaspettatamente una via di liberazione. L'arte, ritenendo di non poter più fare affidamento sui concetti tradizionali classici in quanto profondamente insufficienti a spiegare l'articolato vivere moderno, introduce nuove categorie, le quali, ponendo delle domande, e sospendendo la relazione passiva tra opera e fruitore, arrestano il *continuum* inarrestabile della storia chiamando alla presa di coscienza ogni singolo uomo. Il grido di orrore a questo punto, rimettendo in gioco i pericolosi ambiti dell'anomalo e dell'irregolare, dell'inconscio e dell'uomo non organizzato, non può che riattivare a propria volta l'intrinseca potenza destrutturante dell'anima non disciplinata, la cui irruenza, in questo caso, appare quanto mai determinante per spezzare il processo di creazione infinita di cattiva totalità.

Ecco, dunque, che l'intera produzione artistica diventa il simbolo di un'urgenza che nasce al di fuori di sé, cioè a partire dalla vita e dalle esigenze che la vita pratica e mondana di volta in volta pongono senza che ci sia soluzione di continuità. Ricalcando

¹⁴ P. G. Tone, "Breve apertura sull'espressionismo", in *L'espressionismo e il film*, cit., p. X.

la crisi dell'uomo moderno essa segnala il crollo definitivo del vecchio mondo borghese e riferisce «la realtà mortificante dell'uomo disseccato e svuotato dalla burocrazia, dall'industrialismo e dal militarismo, ridotto a misero e grottesco fantoccio meccanico»¹⁵. In questo senso la pratica artistica diventa luogo dello svelamento della falsa totalità, la creazione di uno spazio critico e sovversivo, nonché il sorpasso di una dimensione fintamente organicistica e ideologicamente determinata.

Se questo fu evidente nella produzione figurativa espressionista, il cinema, che proprio durante quegli anni in Germania vedeva la sua massima sperimentazione, si manifestò sin da subito come il mezzo particolarmente idoneo a tematizzare la *verve* trasformativa e l'impulso deformante del movimento. Più che in qualsiasi altro ambito, il cinema a tendenza espressionista riuscì nel fine di tradurre in immagini universali lo scollamento dell'individuo moderno attraverso l'enfasi del ruolo del *gesto*, la cui veemenza dei movimenti contratti e l'utilizzo del muto segnalavano il terribile contenuto emotivo dell'uomo di inizio secolo. L'uso dinamico delle luci e delle ombre, come pure la possibilità di partecipare all'immagine in movimento sul grande schermo, furono in grado di restituire meglio di qualunque altra espressione artistica il piano metafisico all'interno del quale personaggi spettrali infondono il proprio dolore. Sulla questione circa la presunta artisticità o meno del nuovo mezzo artistico non ci si potrà soffermare a sufficienza, quel che è certo e insieme doveroso sottolineare è che «l'ammissione del cinema nel regno delle arti ufficialmente riconosciute andò di pari passo con l'evoluzione dell'industria cinematografica nazionale»¹⁶ operante a partire dagli anni Dieci in Germania. Ciò significa che il cinema si presentò a tutti gli effetti come prodotto di un'industria, e in particolare come prodotto «di una precisa epoca storica, e un sistema di cui indagare la funzione sociale»¹⁷. Nella sua natura di prodotto vi si racchiude infatti non più l'idea metafisica superiore, ma la storia materiale e «la mentalità di una nazione»¹⁸, capace di fornire testimonianze storiche sul materiale inconscio e sui pensieri più profondi di una intera società. Interessandosi agli aspetti marginali della vita e ricercando in essa proprio gli elementi superflui e inconsapevoli,

¹⁵ L. Mittner, *L'espressionismo*, cit., p. 26.

¹⁶ S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco* (1947), a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2007, p. 63.

¹⁷ L. Quaresima, "Rileggere Kracauer", in *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, cit., p. 15.

¹⁸ S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, cit., p. 51.

il cinema sancì un taglio netto alla concezione classica e tradizionale dell'oggetto artistico in quanto opera d'arte. L'«arte del dettaglio della superficie»¹⁹, di cui il cinema si fa maestro, intendeva in tal senso pescare in questa direzione: come un chirurgo dalle doti magiche, esso estrae il *non visto* dall'anonimato per renderlo conoscibile sotto forma di *sintomo*.

L'analisi delle manifestazioni superficiali di un'epoca aiuta a determinare il posto che assume nel processo storico con più sicurezza che non i giudizi che essa ha dato di sé. Questi, in quanto espressione delle tendenze del tempo, non possono rappresentare una valida testimonianza per la struttura complessiva dell'epoca. Le manifestazioni della superficie, invece, in quanto non rischiarate dalla coscienza, garantiscono un accesso immediato al contenuto dell'esistente, alla cui conoscenza, viceversa, è legata la loro interpretazione. Il contenuto fondamentale di un'epoca e i suoi impulsi inavvertiti si illuminano reciprocamente.²⁰

Influenzata dalla allora dominante cultura espressionista, la produzione cinematografica che si concentrò tra il 1919 e il 1924 rappresentò un punto di svolta significativo sia per l'intera stagione culturale tedesca sia, più specificamente, per gli ulteriori sviluppi che l'espressionismo avanguardistico realizzò in campo cinematografico. Se da un lato il cinema espressionista in quanto prodotto fu intimamente condizionato dalle esigenze che di volta in volta l'apparato industriale poneva, dall'altro trovò ugualmente il modo di introdurre nuove modalità della percezione, nonché «valori tematici alternativi»²¹ alle consuete pratiche mimetico-rappresentative, per lasciare spazio all'irrazionalità dell'immaginario inconscio. L'altrove che raffigurano nelle loro atipiche scenografie ed entro il quale personaggi ambigui e misteriosi si costituiscono, dichiara la necessità di perseguire una tendenza artistica «oppositivo-negativa» ai codici linguistici standardizzati, ormai rappresentativi di una crisi che stava investendo qualsiasi aspetto materiale e valoriale della vita borghese e che dunque non aveva null'altro da dichiarare se non la crisi stessa. Il superamento dell'orizzonte reificante la vita andava raggiunto attraverso la dissoluzione dell'apparente neutralità delle cose, a partire, cioè, da un primo e più

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ S. Kracauer, *La massa come ornamento* (1963), Prismi Editore, Napoli, 1982, pp. 99-100.

²¹ P. G. Tone, *Cinema espressionista e dintorni: postilla critico-metodologica*, cit., p. XIX.

radicale rifiuto dell'impianto naturalistico e realistico, lasciando in tal modo che le cose emergessero nella loro libera «valenza mistica»²². La via critico-negativa si propose allora come obiettivo la ricerca di un significante andato perduto e, la cui conoscenza, è resa possibile solo mediante la produzione di vuoto di una narrazione che «esalta la dimensione dell'assenza»²³. Si comprende come il nuovo materiale che gli artisti espressionisti si trovarono a lavorare — fornito dalla crisi di una borghesia in decadenza — costituì un vero e proprio «materiale esplosivo»²⁴, i cui motivi del deforme e della lacerazione aprivano la strada a un'indagine spiccatamente critica del proprio tempo storico, contraddistinto tanto da innovazioni e vivacità quanto da disagio e confusione esistenziale. La cifra antinaturalistica e la ricerca di atmosfere deliranti servivano così a segnalare una perdita, un'amputazione, uno svuotamento primordiale che, agendo «da innesco di processi riflessivi e autodistruttivi»²⁵, poteva sperare di aprire nuove possibilità di esistenza, anche se oscure e abnormi.

Isolando i frammenti della vita nell'occhio meccanico della cinepresa, e potendo con essa suscitare l'intervento di una ragione critica e autonoma, il film si proponeva di scavare nella direzione del negativo per portare a compimento il negativo stesso mediante il riconoscimento e il successivo superamento della fenomenicità degradata a rango di protocollo. Offrendo la possibilità di identificare «i fenomeni che avvenivano sullo schermo come fenomeni della psiche»²⁶, infatti, il cinema si presentava con la sua straordinaria capacità di mostrare il laborioso processo della fragile psiche borghese nel suo farsi e disfarsi continuamente. A prendere forma all'interno dell'occhio espressionista è il nuovo mondo, che si presenta non soltanto come escrescenza tutta quanta soggettiva di un'interiorità ma, la cui conformazione, equivale alle allucinazioni che quella stessa soggettività decostruita sperimenta in sé stessa, e il cui riconoscimento si configura come occasione propizia per affrancarsi dalla propria condizione di minorità. A questo punto il nuovo mondo smette di rivolgersi a nature istituzionalizzate e disciplinate per lasciarsi popolare da ombre che

²² P. G. Tone, *Strutture e forme del cinema tedesco degli anni Venti*, cit., p. 34.

²³ P. G. Tone, *Caligari, la logica del delirio*, Le mani, Genova, 2007, p. 38.

²⁴ R. Kurtz, *L'espressionismo e il film*, cit., p. 117.

²⁵ «La «Nuova Oggettività»: fanatica rassegnazione, debolezza d'acciaio» di L. Quaresima in G. Grignaffini, L. Quaresima (a cura di) *Cultura e cinema nella repubblica di Weimar*, Marsilio Editori, Venezia 1978, p. 17.

²⁶ S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, cit., p. 117.

«nella loro impenetrabilità fascinosa, si fanno veicoli del mistero», ponendosi «come enigmi»²⁷. L'enigma che ne esce fuori è quello di un secondo piano di realtà, spettrale e demonico, tanto quanto spettrale e demonico diviene il mondo fenomenico scoperto nelle sue reali fattezze vampiresche. Governato da forze impenetrabili con i metri di giudizio del quotidiano, la compattezza della reificante superficie capitalistica si sgretola nei disturbanti scenari del film espressionista, la cui trama è frutto di un inconscio libero di esprimersi nelle sue irregolarità. Da questo punto di vista il cinema espressionista fu estremamente peculiare: evadendo il mondo fenomenico per esplorare le zone oscure e deliranti dell'animo umano, rintracciò nell'*antiphysis* il cardine della sua poetica, che è una poetica di critica e di accusa, nonché di distruzione e ricostruzione, nel tentativo di «lacerare l'orizzonte linguistico dell'ordine e della reificazione» mediante «l'ipotesi della negazione radicale»²⁸. A fare irruzione sono quindi le irregolarità di un'anima indomata, libera dai meccanismi massificanti, il cui unico modo che le resta per vedersi è passando attraverso la sua negazione.

Non è un caso, dunque, se i film espressionisti si lasciano popolare da uomini fantocci, entità indefinibili e vacue, estranei prima di tutto a sé stessi, in quanto si tratta di uomini privati della loro divisa conforme alle norme sociali. Trattandosi di personaggi irreali o metafisici, come metafisico è il contesto all'interno del quale agiscono, i loro movimenti diventano il reale veicolo di un contenuto che nella sua forma linguistica rischierebbe di rimanere celato. Ecco allora che il mutismo dei personaggi si fonde nell'espressione dell'azione: parola e gesto sembrano legarsi in un *unicum* nel momento stesso in cui l'interprete agisce, rendendo di fatto il piano immediato dell'azione il mezzo privilegiato attraverso cui esprimere l'intero contenuto emotivo di un inconscio nevrotico. Nella loro fissità in movimento, quasi come se si muovessero esclusivamente di moto interiore, i personaggi si caricano di simbolismi, si fanno cioè veicolo del turbamento psichico e in questo mettono fuori gioco tutto ciò che costituisce la verità delle società conformistiche moderne. L'esistenza che costoro vivono, d'altronde, è quella di enti anomali in un mondo anomalo (che è la stessa realtà nella sua versione demonica), spesso accentuata dalla presenza di un pesante trucco sul volto che ricalca le geometrie delle ambientazioni artificiali. Anche l'esigenza di

²⁷ P. G. Tone, *Cinema espressionista e dintorni: postilla critico-metodologica*, cit., p. XXII.

²⁸ P. G. Tone, *Strutture e forme del cinema tedesco degli anni Venti*, cit., p. 29.

enfaticamente la drammaturgia degli spazi e delle architetture rimanda chiaramente allo statuto dell'uomo novecentesco: egli, infatti, sembra non avere più alcuno spazio in cui abitare, la sua deformazione fisica e spirituale risuonano nelle geometriche e distorte ambientazioni che evocano la protesta dell'uomo ribelle nel tentativo di liberarsi dalle proprie catene. La *Stimmung* conferita agli ambienti irrealistici diventa quindi un ulteriore mezzo di stilizzazione attraverso cui si rende possibile l'attestazione di un passaggio, ossia il passaggio di un'entità, di un soggetto attivo e desiderante, capace di svelare ciò che si nasconde dietro l'apparente fissità del mondo e al di sotto della quale vi si nascondono uomini inconsueti e angosciati, i cui gesti contratti e spezzati sembrano rinviare a una realtà piena di violenza, follia, morte. Ecco che il nuovo spazio diventa preludio di un nuovo tempo, ossia di un tempo irregolare, discontinuo, cadenzato, ma assoluto e interiorizzato, in cui la combinazione di realtà e irrealtà conduce a «un'esperienza fantasmatica»²⁹ di un universo sospeso, dimenticato e per questo carico di mistica verità. Si intuisce come la ricerca dell'elemento dissonante e inquietante, diventi in questo modo un percorso impetuoso attraverso cui suggerire e notificare la *crisi* all'interno della quale personaggi «insicuri, lacerati, intrinsecamente caratterizzati dal nichilismo»³⁰ abitano e il cui portato simbolico libera il mondo fenomenico del suo velo fittizio. In questi scenari labirintici e tortuosi, le cui anomalie psichiche riflettono l'orizzonte reificante delle nuove società moderne, le pulsioni più profonde e le immagini dell'inconscio diventano il luogo privilegiato del risveglio, all'interno del quale diventa finalmente possibile il rifluire di vita negli occhi spenti e svuotati di personaggi insoliti e sconcertanti. Sorgendo all'interno dell'inquietudine dell'esserci, tematizzando l'ipotesi di «un'alterità», e volgendo il vuoto della vita in un luogo metaforico all'interno del quale spezzare i meccanismi di reificazione e alienazione, l'espressionismo cinematografico si configura come la drammatica e sofferta parabola dell'uomo moderno, la cui esistenza sfilacciata e solitaria, e la ricerca dell'elemento inquietante e perturbante, ricalca la catastrofe di un mondo privo di cardine che non ha più nulla da dirgli.

²⁹ P. G. Tone, *Caligari, la logica del delirio*, cit., p. 22.

³⁰ Ivi. p. 39.

Nota Bibliografica

- BAHR, Hermann, *Espressionismo* (1916), Silvy Edizioni, Torino 2012.
- BARRON, Stephanie, “I temi della mostra” in S. Barron, W-D Dube (a cura di), *Espressionismo tedesco: arte e società*, Bompiani, Milano 1997.
- CATTANEI, Elisabetta, “Al di sotto” di emozioni e virtù? La “bestialità” in Platone e in Aristotele, in S. Langella, S. Vaccarezza (a cura di) “Emozioni e virtù. Percorsi e prospettive di un tema classico”, Orthotes, Salerno 2014.
- CHIARINI, Paolo, *L'espressionismo tedesco* (1985), Silvy Edizioni, Torino 2011.
- DOTTORI, Riccardo, “Espressionismo e filosofia” in S. Barron, W-D. Dube (a cura di) *Espressionismo tedesco: arte e società*, Bompiani, Milano 1997.
- EISNER, Lotte H., *Lo schermo demoniaco*, Editori Riuniti, Roma 1991.
- KRACAUER, Siegfried, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco* (1947), a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2007.
- *La massa come ornamento* (1963), Prismi Editore, Napoli, 1982.
- MAGGI, Claudia, “Platone e Michelstaedter sull'Assenza” in *Shift. International Journal of Philosophical Studies* (2022), ix, 2024.
- MITTNER, Ladislao, *L'espressionismo* (1965), Roma-Bari, Laterza 1997.
- QUARESIMA, Leonardo, “Rileggere Kracauer”, in *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco* a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2007.
- La «Nuova Oggettività»: fanatica rassegnazione, debolezza d'acciaio” in G. Grignaffini, L. Quaresima (a cura di) *Cultura e cinema nella repubblica di Weimar*, Marsilio Editori, Venezia 1978.
- TONE, Pier Giorgio, *Caligari, la logica del delirio*, Le mani, Genova, 2007.
- *Strutture e forme del cinema tedesco degli anni Venti*, Mursia, Milano 1978.
- “Cinema espressionista e dintorni: postilla critico-metodologica”, in R. Kurtz, *L'espressionismo e il film* (1926), a cura di P. G. Tone, Longanesi, Milano 1981.
- “Breve apertura sull'espressionismo”, in *L'espressionismo e il film* (1926), a cura di P. G. Tone, Longanesi, Milano 1981.
- KURTZ, Rudolf, *L'espressionismo e il film* (1926), a cura di P. G. Tone, Longanesi, Milano 1981.