

VII LA SETTIMANA ARTE

Il Cinema è l'universo più completo del nostro immaginario.

A cura di RITA MASCIALINO

M - Il mostro di Düsseldorf (1931) di Fritz Lang



M – Eine Stadt sucht einen Mörder (1931), tradotto nella versione italiana con *M - Il mostro di Düsseldorf*, per la regia di Fritz Lang, sceneggiatura del regista stesso e della moglie Thea von Harbou, è il primo film sonoro di Fritz Lang e uno dei primi della cinematografia tedesca, un film dove domina il più suggestivo chiaroscuro del muto espressionistico a forti contrasti luministici di ombre e luci, dell'opposizione del bianco e del nero. I dialoghi si costruiscono su una schematicità e brevità non solo tipica della potente squadratura logica di Lang, bensì associabile talora nell'impostazione alle didascalie del muto in accompagnamento alle immagini. La colonna sonora manca quasi del tutto, anzi del tutto se si esclude un unico suono composto di toni bassi con cui terminano i titoli di testa e ha inizio il film, come preannuncio della tragicità della vicenda. Funge da Leitmotiv per così dire musicale del film l'aria dell'ultima suite op. 46 *Peer Gynt* del compositore norvegese Edvard Grieg (Greig) – che aveva musicato per intero l'omonimo dramma di Ibsen in cinque atti con-

tribuendo in misura determinante e decisiva al successo dello stesso –, ossia il pezzo noto come *L'antro del re della montagna*, appunto non come colonna sonora, ma come aria fischiettata dall'assassino. Si tratta di una composizione musicale scelta da Lang in quanto molto adatta sia per i suoni bassi dei violoncelli, dei contrabbassi e dei fagotti sia per il ritmo inquietante dovuto ad un passo saltellante o zoppicante, comunque irregolare, ad evocare sul piano dei suoni i ritmi e i toni della mente oscura e più segreta di un uomo non equilibrato. La variazione sul tema dell'aria a note più alte e anche parzialmente diverse, che sempre si ripete nel pezzo, se fosse performata nel canto e sovrapposta all'aria di base, sarebbe un perfetto falsetto, ciò che introdurrebbe ancora più direttamente la duplicità e per così dire la stonatura intrinseca alla mente di una tale persona. Non interessarono particolarmente a Lang il dramma di Ibsen e la leggenda norvegese di Peer Gynt che poco o nulla hanno a che vedere con il serial killer e pedofilo del film e di cui non trattiamo qui. Interessò invece molto a Lang, come accennato e come si evince dalla caratterizzazione della personalità del cosiddetto mostro, lo straordinario brano musicale di Grieg, il suo andamento: dal piano iniziale all'aumento impercettibile della velocità del ritmo e del tono delle note fino ad un crescendo fortissimo di note sovrapposte quasi in confusione che sfocia nel Furioso, così assordante da invadere la mente non lasciando più nessuno spazio all'instaurarsi di un equilibrio, di un pensiero razionale – è in effetti difficile se non impossibile ragionare quando il crescendo dei suoni raggiunge il suo massimo sovrapponendo le note per così dire all'impazzata, ciò che spezza i ritmi propri della consequenzialità logica indispensabile a formulare i concetti. Il motivo fischiettato dal protagonista Hans Beckert non può raggiungere nel film il Tempo Furioso come lo può l'orchestra in Grieg, per cui potrebbe sembrare che solo il

senza la sua evoluzione nella furia e confusione dei suoni. Tuttavia, nell'arringa finale e confessione dell'assassino nei sotterranei del caseggiato in abbandono, si fa sentire la presenza del Furioso nel discorso del personaggio facendo riconoscere, per quanto implicitamente e attraverso altro canale semiotico, l'evoluzione dell'andamento del *Peer Gynt* di Grieg. Dapprima il discorso dell'assassino ha ritmo normale, anzi anche particolarmente lento, successivamente si fa impercettibilmente più pressante, infine, quando descrive ciò che accade nella sua mente prima di uccidere, si ha la percezione dell'affanno e della furia impressa ai suoi meccanismi cerebrali dalla spinta ad uccidere, furia e confusione che si esplicitano, oltre che attraverso il crescendo della voce che si fa grido, anche visibilmente attraverso il gesto di tapparsi le orecchie per non sentire appunto il Furioso che la invade mettendo in quarantena la razionalità. Una digressione pertinente: anche nel film *Metropolis* il terzo e ultimo tempo musicale è quello del Furioso – vedi per i dettagli i nn. 141/142 di "Lunigiana Dantesca" –, ciò che viene riproposto, quasi una firma di Lang, nel finale del *Mostro di Düsseldorf* per quanto nascosto ed elaborato nei ritmi e nei suoni dell'autodifesa dell'assassino – firma in quanto Lang, tra gli altri, girò un film che si intitola esplicitamente appunto *Fury*, *Furia*, riferita al popolo inferocito e ormai incapace di connettere e capace di qualsiasi ingiustizia. Venendo ora più direttamente al motivetto musicale fischiettato dall'assassino, esso funge da sua speciale carta da visita che accompagna la presenza fisica e soprattutto mentale dello stesso. Non si tratta di un fischio performato da Peter Lorre, l'attore che impersonò il serial killer interpretandolo magistralmente secondo le intenzioni del regista. Lorre perseverò nel non voler fischiettare quell'aria ritenendosene inadeguato e fu irremovibile in questa sua posizione, come disse Lang in un'Intervista

<https://www.filmstv.it/playlist/43239/lang-parla-di-lang-seconda-parte-intervista-a-fritz-lang/#rfr:none>.

Si offerse allora la von Harbou, la cui performance non piacque al marito. Ma neanche il montatore Paul Falkenberg, che tentò di fischiettare quell'aria, trovò l'approvazione di Lang secondo l'idea che questo si era fatto dell'abbinamento di un tale motivetto alla psiche dell'assassino del suo film. Alla fine Lang stesso in persona dovette fischiettare il motivetto e la propria performance trovò la sua approvazione. Non fu certo una riproduzione che si avvicinasse all'altezza del pezzo di Grieg, alla sua perfezione musicale, cosa più o meno impossibile e, per altro, neppure lontanamente ricercata. Fu un arrangiamento personale di Lang dello straordinario quanto inquietante brano di Grieg. Attraverso l'interpretazione personale del motivetto Lang si poté proiettare molto direttamente nella psiche del suo assassino con esiti particolarmente positivi nella rappresentazione della di lui personalità. Una parola sull'arrangiamento di Lang: il suo fischio, che appare qui e là un po' rauco, simile a quello di un fumatore accanito, è in genere di respiro corto e più veloce rispetto all'andamento in Grieg all'inizio della suite, così che dà l'impressione di un certo affanno psico-fisico, ciò che costituisce l'ingresso nel percorso che sarebbe finito poi nel Furioso relativo all'omicidio.

Ci occupiamo adesso dei dettagli più rilevanti relativamente al significato profondo del film, al complesso messaggio in esso contenuto, proponendo anche – opportunamente – la presentazione di qualche differenza significativa tra aspetti del film originale tedesco e la sua versione italiana, questo onde evidenziare più concretamente il piano oggettivo dell'analisi e della critica effettuata in questo studio.

La critica nella sua generalità ha interpretato l'opera come un'importante delineazione del problema inerente alla colpevolezza o meno di chi commetta delitti se-

riali – perché di questo si tratta, di delitti seriali. Questo giudizio è valido – vedremo fra poco qualche approfondimento al proposito –, ma manca di una parte essenziale nell'ambito del rapporto vittima-assassino, che è il tema di base – e più sconvolgente – del film. Lang si interessa non solo della personalità dell'assassino, ma anche – e per buona parte – della personalità della vittima.

Ciò che comunque è semanticamente interessante nel film è l'opinione che Lang estrinseca a proposito delle vittime degli omicidi seriali, in modo inequivocabile anche se meno apertamente di quanto realizzi a proposito della difesa dell'assassino nella celebre arringa finale. Il motivo della minore evidenza connotante la strutturazione del rapporto vittima-carnefice va ascritto al fatto che le vittime siano bambini e sarebbe stata pertanto troppo inaccettabile per qualsiasi pubblico la tesi sconcertante di Lang che andiamo ad illustrare.



Dunque ciò che è molto evidente nel film è la presa di posizione esplicitata nel finale, in cui il serial killer pedofilo Hans Beckert si difende dalla condanna a morte emessa dai criminali della città di Berlino in cui si svolge l'azione. A proposito, una breve digressione sui titoli del film: ci si chiederà che cosa c'entri Düsseldorf con Berlino. Il fatto è che il titolo del film di Lang, anzi i titoli diversi che il film ha avuto prima di ottenere quello con cui è conosciuto in modo definitivo, non citano mai nessuna città, né

Berlino, né Düsseldorf, si tratta di una scelta tutta italiana e piuttosto superficiale, riferita a Peter Kürten, decapitato nel '30, che uccise la maggioranza delle sue vittime a Düsseldorf nel '29 e che per altro uccideva non solo bambine, ma anche adulti – per altro Lang dichiarò sempre di non essersi riferito a Kürten per connotare il suo assassino e la sua vicenda. Una nota in aggiunta: nella versione originale la città in cui hanno luogo i delitti conta quattro milioni e mezzo di abitanti, cifra corrispondente agli anni Trenta per Berlino, mentre nel film italiano i quattro milioni e mezzo sono diventati uno solo, non si sa perché, forse in onore alla città di Düsseldorf che tuttavia ne aveva meno di mezzo milione, fatto appunto uno. In una riunione della polizia finalizzata a concertare il piano per scovare l'assassino, un membro della riunione cita il serial killer dell'area berlinese Großmann, che fu arrestato dopo lunghissime ricerche, e anche Harman, il serial killer di Hannover che fu anch'egli identificato dopo lunghe indagini, dicendo che c'erano voluti appunto anni per avere successo nella loro identificazione e cattura, ma nessuno cita mai Peter Kürten.

Ancora un'osservazione sul titolo italiano: la M in italiano sta per *Mostro*, in tedesco per *Mörder*, assassino, termine quest'ultimo che toglie la straordinarietà alla realtà del serial killer e lo fa apparire come un semplice, si fa per dire, omicida, come ce ne possono essere tanti o persino, come in uno degli assunti relativi a *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (*M – Una città cerca un assassino*) come lo possono essere tutti, ciò che sfocia in un alleggerimento della colpa dell'assassino, mentre nella visione italiana l'assassino è diventato un mostro, qualcuno dunque che non è come gli altri, ossia è un diverso del tutto straordinario, appunto come nel titolo *M – Il mostro di Düsseldorf*. Un'ulteriore osservazione sul titolo tedesco che offre una doppia interpretazione: da un lato indica come tutti in una città cercano un assassino; dall'altro lato, parallelo al significato di *prima*

facie e reso possibile dall'uso dell'articolo indeterminativo, indica come una città qualsiasi presa a caso fra tante, fra tutte, cerchi un capro espiatorio qualsiasi, ciò che trova conferma con molta evidenza nel corso del film, dove viene mostrato come alla massa nel suo furore colpevolista interessi un colpevole più che il vero colpevole, ossia come essa sia pronta ad accusare e a linciare senza prove chiunque le capiti sotto mano, questo per scaricare il proprio furore, la propria rabbia esistenziale contro qualcuno.

Riprendendo il discorso sul film e tornando alla dinamica degli omicidi, Hans Beckert vede dunque una bambina per così dire casualmente e, fischiettando il suo motivetto, sente dentro di sé un impulso, come un ordine a uccidere al quale non si può sottrarre per quanti sforzi faccia, per cui appare come uno psicopatico che debba essere preso in cura perché non responsabile di quanto compie, questo come tema esplicito del film. Ma anche la personalità della vittima e la sua relazione con il suo assassino ottengono nel film una connotazione molto precisa, come anticipato, meno immediatamente evidente – e di fatto ad oggi non rilevata –, ma comunque ben presente e identificabile attraverso una serie particolari messi appositamente in rilievo da Lang, ovviamente in rilievo per chi li sa vedere. La connotazione psicologica della vittima trova la sua prima grande e chiara espressione nella filastrocca recitata da una bambina al centro di un cerchio di compagni che aspettano l'esito della conta per essere o non essere potenziali vittime dell'uomo nero in una riedizione trasformata del principio base della roulette russa: chi casualmente resta per ultimo sarà la vittima futura del cattivo. Tale presentazione è posta subito all'inizio del film in perfetta simmetria con l'arringa finale del mostro, ad apertura e chiusura del film dunque, come a sintesi del tema maggiore, quello che contiene tutti gli altri temi ad esso connessi o secondari. In aggiunta, proprio quanto si pone all'inizio

delle opere di fantasia racchiude in genere in sé lo schema del significato più importante e profondo di quanto viene successivamente rappresentato.



Fondamentale pertanto è il testo della filastrocca di cui ci occupiamo subito con un ampio dettaglio. Occorre sapere che all'epoca aveva imperversato in Germania il serial killer di Hannover Fritz Haarmann, decapitato nel '25. Su di lui era sorta una canzoncina che faceva per così dire il verso ad un'aria dell'operetta *Marietta* trasformandone l'attesa gioiosa della primavera nell'attesa dell'assassino, ciò in un'atmosfera di ironia nera, utilizzata in prima apparenza come tentativo di esorcizzare la paura di un tale incontro. Interessante notare come il testo dello *Haarmann-Lied* o *Canzone di Haarmann* (www.fritzhaarmann.it) sia suonata e cantata in un allegro quanto scatenato ritmo di swing derivato dal fox lento e melodioso in cui è performata la strofa in *Marietta* (www.marietta.it). Ecco la versione più comune (ve ne sono altre con variazione del termine *Hackefleisch* in *Leberwurst* o *Schabefleisch* della famosa strofa della *Canzone di Haarmann* in voga all'epoca:

«Warte, warte nur ein Weilchen,
Bald kommt Haarmann auch zu dir,
Mit dem kleinen Hackebeilchen
Macht er Hackefleisch aus dir».

Traduzione dell'A.:

«Aspetta, aspetta ancora un poco,

Presto Haarmann vien da te.
Con la piccola mannaia
Fa pezzetti anche di te».

Testo della strofa nell'operetta *Marietta*:

«Warte, warte nur ein Weilchen,
Bald kommt auch das Glück zu dir
Mit den ersten blauen Veilchen
Klopft es leis'an deine Tür».

Traduzione dell'A. (lievemente variata onde mantenere un certo ritmo del pezzo):

«Aspetta, aspetta ancora un poco,
Presto viene anche da te
La fortuna con violette
Piano busserà da te».

Il testo della strofa della *Canzone di Haarmann* compare come filastrocca nel film di Lang, senza musica e non cantata, ma recitata dai bambini con la sostituzione del nome Haarmann e piccole modifiche irrilevanti per la sua semantica:

«Warte, warte nur ein Weilchen,
Bald kommt der schwarze Mann zu dir,
Mit dem kleinen Hackebeilchen
Macht er Schabefleisch aus dir».

Trad. dell'A.:

«Aspetta, aspetta ancora un poco,
Da te presto l'uomo nero
Viene con la mannaietta
E fa di te carne tritata».

Nella *Canzone di Haarmann* dunque si invitano le persone ad attendere Haarmann in luogo della felicità e della primavera che invece nell'operetta busseranno presto alla porta di chi spera nella fortuna, un assassino quindi al posto della felicità, quasi la felicità sia l'incontro con l'assassino. Il testo di Lang riprende il motivo dell'attesa non di Haarmann, ma, trattandosi di bambini, dell'uomo nero che tuttavia farà a pezzi chi lo attende. Si impone qui la prima comparazione contrastiva tra il film tedesco e quello distribuito in Italia e ancora in circolazione invariato rispetto a quello diffuso all'epoca.

Nella versione italiana del film l'importanza del testo originale della filastrocca viene del tutto elusa e compare un testo diverso, anzi, per l'aspetto fondamentale sul piano semantico ed emozionale, opposto:

«Scappa, scappa monellaccio,
Se no viene l'uomo nero
Col suo lungo coltellaccio
Per tagliare a pezzettini proprio te».

Nel testo italiano viene dunque trasformata la filastrocca e si capovolge l'atteggiamento dei bimbi che diventano monelli ai quali si consiglia non di aspettare l'uomo nero come nel testo tedesco Lang, ma di fuggirlo visto che li farebbe altrimenti a pezzi. Tale testo italiano cancella di brutto la particolare relazione tra vittima e assassino che connota invece niente meno che centralmente il significato fondamentale del film, la spazza via radicalmente. Così il film di Fritz Lang per come è stato distribuito in Italia, è diverso dall'originale, ma non per un particolare periferico o traduttivo di scarsa importanza o insignificante o poco significante – non c'è mai niente di insignificante in ciò che l'uomo produce e ciò in particolare nella fantasia, nell'arte –, bensì per una parte essenziale al significato dell'opera. Si può ritenere che nel testo italiano si sia magari creduto di dover correggere il tiro in Lang, ritenuto assurdo o quasi lo sceneggiatore-regista si fosse sbagliato o come se per il pubblico italiano fosse stato più opportuno un testo meno orrido e angosciante, in ogni caso risulta inequivocabile come non sia stato rilevato l'ingranaggio semantico profondo del messaggio del regista e come con tale incomprensione sia stato cambiato con leggerezza il testo della filastrocca con compromissione degli esiti di qualsiasi indagine critica. Il testo di Lang presente nelle traduzioni linguistiche più note è stato mantenuto e, anche se non compreso nel suo significato a quanto mi consta, sta pertanto a disposizione di chi voglia comprendere il film nelle culture corrispondenti, men-

tre in Italia tale possibilità è stata tolta con un colpo di spugna. Se nello *Haarmann-Lied* vi è soprattutto la tonalità dell'ironia nera, nel contesto del film di Lang le cose non stanno così a livello profondo. In questo livello di comprensione del significato, che è ciò che vale per qualificare tutte le opere d'arte in generale, non predomina l'ironia nera anche se comunque presente in superficie, bensì è centrale il dato di fatto secondo cui vittima e carnefice sono attratti l'una dall'altro e legati indissolubilmente con partecipazione attiva, per quanto inconscia, della vittima stessa, come vedremo fra poco con qualche specifico dettaglio. E per altro già la collocazione simmetrica dell'esordio del film e del gran finale relativo all'arringa evidenziano, come già accennato, l'importanza che Lang ha dato al testo di tale filastrocca – non del tutto a torto forse Lang non approvava il giudizio della critica, secondo lui non consoni ai suoi film neanche quando era positivo come, ad esempio, nel caso di *Metropolis*, un film su cui il giudizio di Lang divergeva da quello tanto entusiastico della critica.

L'importante era per Lang, come per altro per tutti i veri artisti, poter esprimere il proprio punto di vista, la propria visione del mondo, se stessi. Che poi ciò fosse compreso o meno dalla critica, dagli altri, era per Lang meno interessante, tanto è vero che, richiesto di esternare il significato dei suoi film, affermò di avere già detto tutto nei film stessi, ossia di averne già espresso il significato in essi, (cioè, chiosiamo, la parte più importante di qualsiasi espressione umana, che poi è quanto forma il fulcro della conoscenza in qualsiasi ambito). Per fare qui solo un esempio illustre, fra i tanti, di un giudizio a proposito dell'inizio del film: Rondolino e Tomasi, docenti all'Università degli Studi di Torino per la Storia e Critica del Cinema (*Manuale del Film*, UTET 2011), hanno affermato, a proposito dei bambini che giocano nel cortile recitando la filastrocca, come tali personaggi siano solo figure di transizione utili

a introdurre successivi più importanti personaggi ed eventi, ossia siano insignificanti in sé. Nel presente studio di critica cinematografica non pare essere proprio così. Al contrario, comprendere il significato di tale scena lo si ritiene qui di fondamentale rilevanza per l'identificazione del messaggio impresso da Lang nel suo film, il quale non si riduce al solo tema dell'arringa finale sostenuta dall'assassino a propria parziale discolpa.

I bambini quindi sono le vittime dell'assassino, ma molto sorprendentemente lo aspettano, quasi abbiano uno speciale rapporto con lui, quasi la vittima stimoli in qualche modo il killer, lo attragga inconsciamente e gli alleggerisca la colpa, come fosse invitato dalla vittima stessa. Il pendant con il finale non potrebbe essere più evidente: da un lato stanno i bambini che familiarizzano con l'omicida rendendolo parte dei loro giochi – con un fuori campo straordinariamente significativo del livello subliminale in cui si situano tali richiami – e decidendo anche chi debba essere la successiva vittima. In termini più espliciti: lo chiamano dal loro profondo inconscio dove, pare secondo le loro parole, si rendono disponibili a farsi uccidere. Dall'altro lato sta l'assassino, nella fattispecie il pedofilo, che non si sente colpevole, sia in quanto incapace di superare la spinta ad abusare dei piccoli e ad ucciderli, sia perché si sente chiamato dai piccoli stessi. Lang in questo film non solo spezza una lancia a discolpa, per quanto senz'altro parziale, dell'assassino, presentandolo come persona in preda a pulsioni cui non può opporre, per quanto si sforzi, un adeguato controllo razionale, ma mostra anche come la vittima quasi desideri farsi uccidere, come evidenziato dalla filastrocca posta all'inizio della vicenda. Non a caso una donna sgrida dal terrazzino la propria bambina che nel cortile di casa recita la tiritera – nel testo originale – tanto sinistra dal volerla far cessare. La donna sente che tale gioco, o più esattamente tale testo, può instaurare un qualche contatto con il maniaco e

attirarlo. Nella medesima scena nella versione italiana del film la donna interviene per interrompere il gioco, ma il senso è diventato altro, dato il testo diverso: è un po' come un tempo si credeva che nominare il diavolo fosse come chiamarlo o nominare una malattia fosse come farsela venire. In ogni caso, nell'originale, Lang, con l'intervento di questa donna, ribadisce l'importanza della filastrocca e la pericolosità del suo significato.

Una parola a proposito dello stato delle donne del popolo all'epoca come le presenta Lang nelle scene iniziali del film: la madre della bambina che recita la filastrocca, vestita poveramente, è incinta e viene mostrata non nel lato bello della maternità, ma nel lato più realistico, senza veli, è quasi un'immagine per così dire da incubo nel quale essa è tristemente rassegnata alla sua sorte che appare, detto senza esagerazione, brutalmente spaventosa nella sua crudezza, nella sua mancanza di estetica. La donna svolge lavori domestici pesanti, si deduce dall'aspetto come sia una donna esposta ad un marito o comunque ad un uomo verosimilmente incurante delle gravidanze che essa è costretta a sopportare e che ne compromettono la salute – è stanca e quasi non ce la fa nel suo stato a salire le scale portando pesi – fino a non molto tempo fa per altro il rischio di morte era la norma relativamente alla condizione della donna incinta e partoriente. Con tale rappresentazione flash nella sua brevità Lang tratteggia in pochi cenni da maestro la tragedia della storia della donna e della madre, sola senza l'aiuto di un uomo – nessun uomo compare nella scena, solo i figli e le gravidanze implicano la presenza di un maschio, non tuttavia presente ad aiutarla in qualche modo.

Tornando al rapporto vittima-carnefice, c'è quindi la filastrocca, come abbiamo testé visto, c'è poi anche la sgridata della donna a focalizzare l'attenzione più puntualmente sul significato di quella prima scena in cui i bambini quasi evocano il carnefice nel più sinistro dei giochi – stiamo qui

sempre considerando il testo tedesco del film dove si parla di attesa dell'uomo nero. Ma c'è un altro particolare che taglia per così dire la testa al toro ponendo nel più stretto collegamento vittima e carnefice. Si tratta dei cognomi della piccola, Beckmann, e del serial, Beckert, entrambi costruiti sulla medesima radice *-beck*, come fossero in qualche modo imparentati – va da sé che, se Lang non avesse voluto tale collegamento, avrebbe evitato tale associazione. Per comprendere al meglio il gioco sotterraneo attuato da Lang per esprimere il legame tra i due poli opposti e complementari vittima-carnefice senza renderlo direttamente palese per il già accennato motivo, occorre comprendere che la radice *-beck*, che in tedesco significa *piatto, piano*, in senso traslato *superficiale*, in inglese significa, tra l'altro e senz'altro nello specifico contesto, *cenno*, mentre il cognome Beckert evoca la presenza della terza persona di un verbo tedesco, ossia un'azione, un verbo *beckern* che in tedesco non esiste, ma che assume significato se teniamo presente il senso che *-beck* ha in inglese.



Ci troviamo di fronte ad un gioco sottile di cenni di richiamo e di ascolto di tali cenni tra la bambina Beckmann, che manda il richiamo all'uomo, e il pedofilo assassino Beckert che lo recepisce, ciò in uno dei capolavori di polisemia linguistica e di gioco con il linguaggio, di cui Lang è maestro. Nel contesto del messaggio insito nel film la condivisione della medesima radice nei cogno-

mi e il significato a ciò sottostante va al di là della connotazione dei due coprotagonisti dell'azione per divenire emblema profondo della relazione generale tra vittima e carnefice secondo l'intendimento di Lang. La vittima fa cenno al serial in qualche modo più o meno subliminale – vedi la filastrocca –, il serial risponde al cenno subliminale attivandosi con un'azione che lo conduce altrettanto subliminalmente dalla piccola.

Una breve digressione dalla vicenda del film per un ulteriore gioco di semantica linguistica in esso inserito: vi è anche, oggettivamente secondo il contesto fornito non dalla vicenda rappresentata nel film, ma più direttamente dalla personalità di Lang, anche un aggancio dei cognomi inerente all'opinione di Lang relativamente ai critici, del tutto negativa, come noto. Si tratta di un'elaborazione dell'aggancio a Sixtus Beckmesser-(Beckmann), lo scrivano comunale dei *Maestri cantori di Norimberga* di Wagner, il quale pure era sommamente negativo verso i critici in quanto secondo il suo giudizio trascuravano il significato della musica e trattavano solo piccoli argomenti formali o nozioni che lasciavano intonso il significato. Beckmesser, che rappresenta questo tipo di critici in Wagner, è diventato il prototipo di tali critici in generale, ossia è diventato un cognome che si riferisce ad un critico che esaurisce la sua analisi in particolari insignificanti e di superficie e non capisce il significato profondo delle opere che ritiene di sottoporre alla sua critica: la radice tedesca *-beck* significa, come più sopra accennato, *superficiale*, piatto, e *-messer* significa *misuratore*, colui che misura, nella fattispecie che misura con un metro superficiale, per così dire. Sixtus Beckmesser, quando ad esempio deve identificare gli errori contenuti nella serenata di Hans Sachs, sbaglia sempre tutto, attento com'è alla piccola norma conformistica, al piccolo passo, a ciò che è inutile per comprendere il valore, il significato di un'opera. Sulla base dell'analisi del contesto, ritengo che i nomi Bec-

kmann e Beckert abbiano anche questa sfumatura semantica, un po' come se il critico *Beckmann* "beckertasse", ossia, da incapace, non ne azzeccasse una. A proposito di differenze tra la versione tedesca e italiana: il cognome nel film in versione italiana è Becker, non Beckert, ciò con cui si perde l'aggancio posto da Lang alla terza persona del neologismo tedesco *beckern* al centro della sua satira e al suo pezzo di bravura. Perché il cambiamento del cognome nel testo italiano? Forse perché il personale italiano conosceva il cognome Becker e avrà verosimilmente preso Beckert come errore, da parte di Lang, o avrà pronunciato *Becker*, tipica trascuratezza nella pronuncia italiana relativa alle consonanti finali del tedesco, per così dire, per pigrizia. Per concludere la digressione semantico-linguistica: Beckert, colui che "beccherteggia", si chiama Hans di nome, come il personaggio di Hans Sachs degli stessi *Maestri cantori di Norimberga*, una memoria in più che collega la satira corrosiva di Lang contro i critici a quella altrettanto corrosiva e più esplicita di Wagner. Un gioco di allusioni criptate che si inserisce in un virtuosismo di ironia tattica, quella destinata a essere compresa solo dal suo autore, al contrario di quella retorica comprensibile agevolmente anche dagli altri, un'ironia che si adopera quando si voglia comunque soddisfare il desiderio di espressione di qualcosa di negativo senza che i destinatari degli strali se ne possano accorgere facilmente e possano reagire. Tornando alla relazione tra la vittima e l'assassino su cui si incentra il significato del film, il suo messaggio, Elsie va a casa da scuola da sola, senza le sue amichette che abitano nel suo stesso stabile, guarda a terra giocando a palla come se fosse ormai isolata da tutto il mondo che le sta attorno. È già prigioniera del suo inconscio in comunicazione con il suo assassino attraverso la filastrocca, è come attratta dall'atmosfera di morte che si è ormai impadronita di lei – nello speciale contesto sta per essere investita da un veicolo e si

salva all'ultimo momento. In questa particolare circostanza interiore si ferma a fare rimbalzare la palla proprio sulla colonna che contiene l'avviso della taglia sul mostro, quasi bussasse alla porta del mostro con la palla invitandolo a prendere parte al gioco. E il mostro per così dire risponde, ossia giunge vicino a lei e le rivolge la parola per stabilire il contatto di adescamento apprezzando la sua palla, ossia il gioco.



Da notare il fatto che è Beckert che va verso la piccola come chiamato subliminalmente da lei, come la piccola avesse bussato alla sua porta, là dove sta il suo nome come una targa. In aggiunta l'assassino si mostra nella scena come ombra. Lang visualizza magistralmente il contatto che avviene attraverso i richiami umbratili dell'inconscio, anche la voce del mostro echeggia solitaria e fuori campo, come per altro anche il suo corpo è fuori campo, la bimba stessa non si vede più nella scena, ciò che elimina i corpi e pone tutto sulla presenza di oscuri rimandi. La voce fuori campo del serial che pare venire dall'alto rende quest'ultimo padrone di tutto l'accadere, quasi impersoni una forza superiore, autorevole, che regga le fila dell'azione che sta per verificarsi ormai inevitabilmente. Poco dopo Elsie sceglie un palloncino dall'aspetto del tutto sinistro, quasi, nello speciale contesto, di nuovo presagisca quella che sarà la propria fine, rappresentata da una forma inconsistente e destinata a lasciare la Terra, a salire in alto e a scomparire. Anche qui l'assassino solo paga il pupazzetto, non sceglie il giocattolo per Elsie, è essa a sceglierlo come proiettando in esso inconsciamente l'immagine della sua fine e, fatto molto rilevante, sempre nel contesto di tutta la

scena che riguarda Elsie e prima ancora la filastrocca, anche ringraziando l'assassino per quel regalo. In associazione, all'inizio del film, nel più che mai cupo sottotetto della casa di Elsie, sta appeso ad asciugare, quasi come un impiccato, un abitino che ricorda in parte le fattezze del pupazzo, un abito vuoto, anche in questo caso un richiamo al destino della piccola. Un ulteriore dettaglio: le sue compagne di scuola vanno a casa da sole e, rispondendo alla madre di Elsie che chiede loro notizie della figlia, rispondono, nel testo tedesco, che essa con loro non è andata – implicitamente viene lasciata la possibilità che sia andata con qualcun altro e sappiamo chi sia l'altro. Nel testo italiano le bambine dicono di non averla vista.

Successivamente una futura potenziale vittima appare rispecchiata nella vetrina di un negozio in un'inquadratura che la coglie in un'unica cornice assieme all'assassino, come a mettersi in contatto con lui richiamandolo subliminalmente. Ancora più evidentemente: nel negozio di giocattoli vi è una spirale di luci in movimento che associa i moti di un gorgo che porti a fondo come è nella natura dei gorghi e sullo sfondo di questa immagine si stagliano in successione la bambina, ossia la potenziale vittima, e il serial killer, il suo assassino, uniti in un unico vortice che li leghi l'una all'altro e li affondi entrambi. Per finire con un ulteriore dettaglio importantissimo tra i vari a disposizione nel film al proposito: quando a Beckert cade di mano il coltello con cui sta sbucciando un'arancia per la spinta ricevuta dal ragazzo che gli ha impresso con il gesso bianco la M alla spalla del mantello scuro, viene mostrato il coltello a terra in un'unica apposita inquadratura, l'arma dunque non è più in mano all'assassino, come se in quel momento perdesse dallo spavento la sua intenzione omicida assieme al coltello, ma è addirittura la bambina stessa che lo raccoglie e glielo ridà, conferendogli con ciò, sul piano simbolico inconscio, per così dire l'autorizza-

zione ad ucciderla. Ma non basta: la bimba vede la lettera M sulla spalla e lo avverte di essersi sporcato, Beckert si guarda la spalla trasalendo ed è ancora la bambina che prende un fazzolettino e gli dice che lo pulisce, ossia nella forte simbolizzazione data alla scena da Lang è essa stessa, la potenziale vittima, che lo purifica, che gli toglie la colpa, gli cancella la colpa di essere un assassino, una scena questa che non lascia dubbi anche se non ne è stato rilevato il significato finora. Questi dettagli tra gli altri visualizzano molto precisamente quanto interessasse a Lang nel suo film la connotazione della vittima, partecipe, per quanto inconsciamente, alla propria uccisione in una specie di alleanza o vicinanza con l'assassino, ciò che risulta un tentativo di alleggerimento della colpa che grava sull'omicida.



Lang, va ribadito, tratteggia minuziosamente e sapientemente in questo film la relazione tra vittima e assassino mostrando come questa si senta inconsciamente soggiogata dal cattivo, da colui che la ucciderà, questo in un'interpretazione del rapporto fra i sessi che vuole la donna, rappresentata qui dalla bambina, attratta dalla violenza maschile inconsciamente, senza che se ne renda propriamente conto, fino a morire. Lang è quindi dell'opinione che negli omicidi di tal genere la vittima, nella fattispecie la donna e la bambina, abbia un ruolo, se non nel provocare, comunque nello stimolare il carnefice, un problema, questo della vittimologia, in seno al quale molti studiosi di criminologia giudiziaria, psicologia e psichiatria ancora oggi (o soprattutto oggi) ricercano il possibile *trait d'union* tra vittima e assassino, intuendo che

vi sia, ma senza ancora riuscire a risolvere la questione relativa al fatto se vi sia una personalità adatta a fungere da vittima o meno e se la vittima si offra al carnefice più di quanto appaia.

C'è da chiedersi come mai Lang abbia scelto come vittime dei bambini. Il motivo principale è quello del richiamo, molto mimetizzato come già accennato, della vittima verso l'assassino: solo dei bambini potevano giocare alla conta in una filastrocca per rappresentare il richiamo stesso sotto una forma inconscia tanto sinistra come quella celata in un gioco, in qualcosa di piacevole, di apparentemente innocuo. Per chiarire ancora: nessun adulto avrebbe potuto giocare ad una conta recitando una tale filastrocca, ciò che invece si è potuto realizzare in pieno con i bambini.

Lang è quindi dell'opinione che negli omicidi di tal genere la vittima, nella fattispecie la donna e la bambina, abbia un ruolo, se non nel provocare, comunque nello stimolare il carnefice...

Molti critici hanno osservato che la difesa dell'assassino è forse un po' troppo accesa. Questa enfaticizzazione della difesa di Beckert, oggettivamente riscontrabile nel film, implica un coinvolgimento molto forte di Lang nella psiche dell'assassino, il quale gli interessa in particolare e per il quale ha per così dire una mano più riguardosa che per le piccole vittime, sulla cui morte non si sofferma; in altri termini, non vi sono nel film soverchi discorsi a vantaggio dell'innocenza dei piccoli, delle vittime. Di fatto Lang salva il serial dalle mani di chi lo vorrebbe linciare e lo consegna alla legge che verosimilmente non lo condannerà a morte in quanto lo giudicherà incapace di controllo e quindi non imputabile. Non solo, in Lang paiono evi-

denti sia la volontà che lo sforzo di alleggerire la colpa dell'assassino. Nell'arringa il serial si rivela, o vorrebbe rivelarsi, come un uomo debole, *fragile*, per usare un aggettivo che nell'attualità viene adoperato per qualificare la psiche degli assassini delle donne nei femminicidi e sulla cui appropriatezza – mi permetto di inserire qui un giudizio personale – non concordo neppure minimamente, il termine *fragile* implica l'uso di un riguardo verso l'oggetto appunto fragile, ciò che non mi pare consono ad un assassino capace di intendere e di volere come lo è Beckert nel film. Ricapitolando: se il serial ritiene di avere ancora dei diritti, tra cui quello di essere ritenuto innocente in quanto incapace di controllo e di ricordare le azioni commesse in stato di obnubilamento e il diritto, proferito a gran voce, di essere consegnato nelle mani di giudici borghesi capaci di riconoscergli quelli che ritiene suoi diritti, se dunque il film parla dei diritti dell'assassino, non viene dato uguale rilievo ai diritti delle vittime, tranne che da parte di qualche madre, anzi: nel testo tedesco del film una madre a conclusione dice che i genitori devono fare più attenzione ai loro figli – ricordiamo in merito come la madre di Elsie, pur potendolo fare, non vada a prendere la piccola a scuola lasciandole correre il rischio di fare il brutto incontro –, ciò che di nuovo sposta per qualche frangia semantica la colpa dall'assassino alle madri delle vittime, alle quali non viene riconosciuto in ogni caso alcun diritto, almeno nel contesto generale del film. Il fatto poi che Beckert possa essere una persona qualsiasi, comune – comunque già a suo tempo, come si evince dalle ricerche della polizia, ricoverata per disturbi mentali giudicati poi come risolti in una diagnosi errata degli psichiatri –, ancora va a vantaggio dell'assassino la cui arringa lo vuole presentare quasi uguale o simile a tutti e come degno di compassione e anche di cura. Lang dà qui e là un veloce colpo al cerchio e uno alla botte, come quando presenta gli psichiatri come persone di cui

nessuno ha fiducia viste le diagnosi emesse alla leggera e spesso errate. Appunto, una delle fasce di individui sospetti tra i quali cercare il mostro secondo i delinquenti – che vogliono eliminare l'assassino non per motivi morali, ma perché la loro attività di furti e rapine è compromessa dalle indagini poliziesche – e parallelamente secondo i poliziotti – che vogliono trovarlo per poter stare di nuovo tranquilli in santa pace – è proprio quella costituita da coloro che vengono messi in libertà da psichiatri e giudici in quanto ritenuti guariti e ormai innocui, mentre non lo sarebbero affatto come la figura di Beckert dimostra. I delinquenti dunque e anche i poliziotti saprebbero meglio di chiunque altro e con molta naturalezza come la diagnosi emessa dagli psichiatri e neanche le sentenze dei giudici non garantiscano niente. In aggiunta, Lang, in proposito, fa dire ai delinquenti che proprio perché si tratta di un malato che non può fare a meno di uccidere, come afferma Beckert stesso nell'arringa, debba essere eliminato, poiché irrimediabilmente destinato a recidivare, dando spazio con ciò ad un'altra angolazione sul trattamento da riservare a tali assassini. Le posizioni di Lang appaiono in tale ambito per così dire possibiliste se non, più verosimilmente, contraddittorie: da un lato gli psichiatri sbagliano nel redigere le loro diagnosi di guarigione come asserito da delinquenti e poliziotti, dall'altro Beckert confessa di non essere guarito, confessa di essere preda di impulsi incontrollabili, ciò che rende le diagnosi e le sentenze prive di valore, ma che nel contempo asserisce l'opinione che Beckert ha di se stesso, quella di non colpevolezza. La contraddizione rilevata – o le varie opinioni possibili in merito – fungono da corollario del tema centrale del film relativo alla connessione tra vittima e carnefice come è stato estrinsecato in questo studio, un po' come fossero un diversivo dal tema fondamentale, un modo per confonderne la presenza. Sempre in tale prospettiva dei temi a corollario di quello

centrale, i poliziotti in ogni caso vengono mostrati nella loro scarsa capacità di trovare l'assassino, tanto che vengono presi in giro dai delinquenti: il commissario Lohmann non viene preso in considerazione quando si presenta nel locale davanti agli stessi per interrogarli, viene ripetuto più volte in coro il suo cognome con toni irridenti e fievoli nella versione originale del film – Lohmann, *-loh* da *lodern*, divampare del fuoco a fiamma alta, significa in tedesco pressappoco *uomo vampa di fuoco* appunto *Lohmann* e si tratta in realtà di un nome in contrasto irridente con la natura tranquilla, poco attiva e poco temibile del commissario, messa in rilievo nella sua presa in giro dal coro a voce sottile dei delinquenti, in deciso contrasto con l'idea della vampa del fuoco. Da notare che nel testo italiano il coro perde comunque qualsiasi connessione al cognome perché viene eseguito a voce alta o più alta, il che rende incomprensibile per il pubblico italiano l'irrisone stessa, che può anzi essere scambiata per un saluto di sincera letizia. Lang non risparmia neppure il ruolo dell'avvocato difensore: sovrappone la figura dell'avvocato difensore dell'assassino, per altro un delinquente anch'esso, al difensore in generale facendogli dire le stesse cose che direbbe un qualsiasi avvocato e rendendolo così il grottesco rappresentante della categoria. Come nel finale ideato da Lang per *Metropolis*, seppure diversamente nella forma, la critica sociale invade tutti gli strati, appunto nessuno e niente si salva in un'ottica quasi anarchica di distruzione di ogni cosa. In ogni caso l'arringa finale taglia la testa al toro, spezzando indubbiamente la lancia più evidente a favore dell'assassino che, pur ragionando eccellentemente – dimostra di essere un esperto psicologo mentre si difende –, asserisce con coinvolgente pathos come nel momento degli omicidi non sia in grado di intendere e di volere, quindi non sia imputabile, non sia colpevole e conservi per questo il suo diritto alla vita – afferma ripetutamente di non voler essere

ucciso –, comunque ad un trattamento che lo salvaguardi dall'eventuale processo sommario e linciaggio, ciò che avverrebbe se fosse lasciato in mano ai delinquenti che, non si può non riconoscere, esprimono l'opinione della maggioranza dei cittadini, di tutti insomma, ciò che rende una loro – eventuale – parte di ragione di per sé irragionevole e inaccettabile visto il pulpito da cui proviene la predica.

Interessante nell'arringa è l'affermazione del mostro relativa al fatto che creda sempre di essere seguito da qualcuno che ne riconosca la natura reale e voglia catturarlo e come quel qualcuno sia lui stesso che si perseguita in un contorto e distorto senso di ammissione e negazione di colpevolezza, cioè di responsabilità delle proprie azioni. Qui Lang ha rappresentato uno dei tratti base del disturbo paranoide: la sensazione della persecuzione da parte di terzi come proiezione della propria interiorità all'esterno, scaricata sul prossimo, con tutte le conseguenze nefaste del caso. Un'affermazione del serial, questa, che verrà completata e dimostrata dalla comprensione del significato intrinseco alla figura dell'ambulante e mendicante, come ora vedremo.

Non è trascurabile, di fatto, che sia un vecchio mendicante e venditore ambulante, posto ai margini della società, un cieco amico dei delinquenti, a riconoscere l'assassino quando è ancora libero e a denunciarlo ai delinquenti medesimi: è lui che lo fa catturare. Certo, la polizia parallelamente all'indagine condotta dalle Organizzazioni

Unite dei delinquenti, giunge anch'essa sulle piste del mostro, ma resta comunque il dato di fatto incontrovertibile che sia il mendicante cieco a riconoscere senza alcun dubbio l'assassino, a farlo catturare, ad accusarlo al di là di ogni possibile errore.

Vi sono alcuni dettagli spaziali nel contesto di questa scena del riconoscimento durante l'arringa finale che sono rilevanti per la presenza di una terza tesi insita nel film di Lang, anche questa non così evidente come l'arringa

di Beckert, ma comunque identificabile con chiarezza. Il mendicante è cieco, vive dunque nella spazialità del buio totale, ossia incarna un tratto base dell'inconscio, da sempre connotato dal colore nero nell'immaginazione degli umani, nella fattispecie di Beckert, è colui che lo insegue sempre alle spalle. Quando afferra dal retro Beckert alla spalla e lo accusa davanti al tribunale dei delinquenti, si trova nel sotterraneo di un edificio abbandonato, adatto anch'esso a rappresentare sia il mondo della delinquenza (in tedesco *Unterwelt*, 'mondo sotterraneo'), sia la collocazione metaforica della zona inconscia nella personalità, in basso e in abbandono, una zona psichica in cui pochi umani si avventurano preferendo ad essa la più sicura (ma più ingannevole) zona riservata alla consapevolezza di superficie. Beckert si spaventa come se il suo inseguitore, ossia il suo stesso più profondo, si stesse manifestando in persona dietro di sé, in carne ed ossa per così dire, e si gira ponendogli significativamente di fronte addirittura con la stessa posizione delle mani, specularmente – ciò che non fa con nessun altro personaggio singolo –, senza dire una sola parola e solo guardando in volto la cecità dell'altro o, sul piano metaforico, l'oscurità dell'altro, come fosse finalmente di fronte al suo doppio più segreto. Potrebbe sorprendere a prima vista il fatto che una figura simbolica dell'inconscio dell'assassino sia impersonata da un mendicante. Osservando meglio la spazialità di questa specifica scena, si vede che le due figure, nel contesto, vengono, seppure brevemente, a coincidere: l'assassino sta per mendicare pietà da parte dei delinquenti nella sua arringa e quando inizia a mendicare, il mendicante è già stato accompagnato fuori e Lang ce lo fa vedere mentre esce di scena, come assolto il suo compito non serva più e ora il mendicante sia solo Beckert. Ciò che sta nell'inconscio di Beckert dunque gli si presenta estroiettato nella duplice veste del mendicante e di colui che lo riconosce come colpevole senza possibilità

di appello. Da un lato quindi c'è l'arringa finale a favore dell'assassino, che prima dichiara di non aver commesso gli omicidi, poi confessa e dice di essere innocente in quanto nel momento degli omicidi non era in grado di intendere e di volere, di non ricordare più nulla; dall'altro c'è la certezza incontrovertibile della colpa riconosciuta dal vecchio cieco, simbolo del rimosso di un Beckert ormai costretto ad ammettere la propria responsabilità. Ma perché il mendicante è vecchio?



L'inconscio per sua natura non si limita al vissuto dell'individuo, bensì è giacimento di memorie ancestrali, nel contesto rappresenta simbolicamente la saggezza derivante da un'esperienza molto più vasta di quella derivata dal vissuto di uno o l'altro individuo. Beckert dunque vede finalmente con i propri occhi chi è che lo perseguita da sempre, come egli già da sempre sospettava: è il suo inconscio, che ora lo accusa inappellabilmente. È su questa accusa che, dopo una ormai ancora brevissima resistenza, l'assassino confessa e inizia la sua autodifesa, ora sulla base della conoscenza della propria personalità procuratagli dal cieco mendico, dal suo stesso inconscio finalmente uscito alla luce grazie alla violenza della cattura e ai sommovimenti psichici da essa provocati, inconscio che gli fornisce la memoria rimossa delle sue azioni per poi chiudersi nuovamente nei suoi percorsi oscuri e sparire misteriosamente così come era emerso alla luce. Dopo

l'emersione della verità dall'inconscio di Beckert i delinquenti gli mostrano le fotografie delle bambine uccise e Beckert allora le riconosce, ne ha ormai memoria, il suo inconscio ha parlato di fronte a lui, senza più inseguirlo alle spalle.

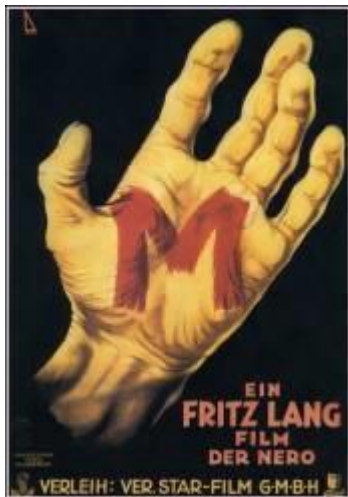
Ricapitolando, ancora in sintesi: la prima e più evidente tesi è data dalla difesa dell'assassino, anzi dell'assassino seriale, che avviene con l'arringa finale. L'altra tesi, simmetrica a questa e centrale al messaggio del film, espressa con minore evidenza per i motivi già esposti, è quella relativa alla relazione vittima-carnefice, alla natura e al ruolo della vittima sacrificale nella propria stessa uccisione. La terza tesi, ancora meno evidente della precedente, è quella testé esposta e riferita al fatto che, secondo Lang, l'assassino seriale si può riconoscere solo se egli stesso si rivela come tale, ossia se la volontà di rivelarsi è alla fine in lui più forte di quella di nascondersi, di mentire, di mascherarsi, come abbiamo appena visto. Né la polizia né i delinquenti di fatto identificano direttamente il serial killer di bambine con le loro forze: come evidenziato, è solo grazie al mendicante – all'inconscio di Beckert – che lo stesso Hans Beckert viene riconosciuto come l'assassino delle bambine, ciò in un vero e proprio virtuosismo espressivo di Fritz Lang, mago della visualizzazione dei giochi dell'inconscio e dell'arte cinematografica, la quale per significare il mondo interiore umano ha a disposizione soprattutto immagini, ossia l'ambito iconico, modalità propria e privilegiata dei percorsi inconsci della mente e appunto centro del prodigioso immaginario cinematografico. Perché Lang nasconda la presenza di tale tesi che sembra non avere bisogno di essere nascosta, ha varie motivazioni. Tra di esse ne citiamo qui una, la più scontata, quella secondo cui l'inconscio lavora per così dire nell'oscuro, non al chiaro del sole, da cui una spiegazione del desiderio di nascondimento di Lang. Venendo ora a qualche esempio sulle tecniche utilizzate per esprimere al meglio dal punto di vista

iconico il significato del film, ci occupiamo dell'abilità del già citato montatore Paul Falkenberg. Particolarmente straordinaria è la serie di inquadrature che mostrano l'attore, Peter Lorre, quando, in un suo pezzo di bravura, cerca di sfuggire ai delinquenti che lo bloccano ormai da tutte le parti nel piano terra del palazzo all'interno del quale riuscirà successivamente a nascondersi, per altro inutilmente, con capolavori di chiaroscuri dalla forte carica simbolica nello stile espressionista di cui Lang è maestro incontrastato. Le sue corse interrotte in tutte le direzioni con spostamenti in avanti e indietro, a destra e a sinistra, in diagonale, riprese dalle diverse angolature della camera impostata a campi lunghi e medi danno il senso di continuità degli spostamenti, enfatizzano il senso di moti all'impazzata. Il soprabito che varia dal grigio al nero secondo i contrasti luministici e le riprese svolazza sulla sagoma dell'assassino confondendone la figura che perde nel movimento la sua norma umana. Tale massa si mostra qui e là piegata in avanti, a braccia tese lateralmente, in orizzontale, così che, specialmente quando è ripresa dall'alto a macchina ferma, sembra per qualche frazione di secondo che l'assassino corra sul pavimento non con le gambe, ma con quattro corte zampe, similmente ad un grosso topo scuro che fugga velocissimo ora di qua ora di là per sfuggire alla cattura, all'uccisione e che in questa rapida successione di moti dalle diverse prospettive cambi costantemente la forma della sua impronta che ottiene contorni dinamici come una macchina, più o meno scura, segnata sul pallido biancore delle luci. In questa scena Beckert, vestito elegantemente, borghesemente come per altro sempre nel film, assume movenze e aspetto ormai non più consoni ad un uomo, ma ad un animale scoperto e braccato, nella fattispecie un ratto da chiavica, che trovi tutte le vie d'uscita chiuse, circostanza rappresentata al meglio grazie alla maestria delle riprese. Certo, Lang è l'ideatore di questo capolavoro dell'immagine, ma Falkenberg lo ha

saputo realizzare dominando da maestro la tecnica delle inquadrature a macchina ferma, in movimento, frontali e quant'altro e del loro montaggio in sequenze successive. Così sono straordinarie tutte le inquadrature degli ambienti cari a Lang: sotterranei, scale strette e trombe delle scale che secondo la loro ripresa verticale evocano cadute abissali, prospettive chiaroscurate e forti contrasti luministici, il tutto con effetto di stimolazione della paura in chi guardi, paura per la vicenda narrata nel film, ma paura anche del proprio mondo interiore spesso, come accennato, mai sondato sufficientemente, un mondo con cui gran parte dell'umanità non ha dimestichezza e che nel film emerge molto direttamente a livello iconico, ossia nel linguaggio proprio dell'inconscio – proprio intense oscurità pongono l'uomo nella condizione migliore per scendere nella propria interiorità. Spesso nei film di Lang, in questo in particolare, come pure in *Metropolis*, è piuttosto evidente il movimento di discesa, nei sotterranei, luoghi simbolici della creatività del regista, del suo rapporto privilegiato con le spazialità inconse. Non poche sono le scene alle quali, sempre come effetto del Montaggio, segue per diversi secondi lo schermo nero. In particolare questa pausa oscurata di immagini e parole è funzionale alla visualizzazione dello sprofondamento nell'inconscio o dell'emersione dell'inconscio dello spettatore e alla migliore immedesimazione di questo nei personaggi e nelle circostanze meno consuete, facilitandogli una possibile percezione di spazialità solitamente lasciate nell'oblio, rimosse per paura di sperimentarle. Ancora una nota tra le numerose possibili sul tipo di ambiente in cui si svolge parte cospicua dell'azione: negli uffici della polizia e nei locali in cui si riuniscono i delinquenti o i privati, comunque in generale la fa da padrone il fumo di sigari e sigarette al punto che la visione delle persone e delle cose ne viene non di poco compromessa. In queste inquadrature il fumo risulta portatore di significato,

quasi un personaggio esso stesso e non di scarsa importanza, ciò proprio grazie all'inquadratura che ne enfatizza la capacità di cancellare e rendere evanescente, appunto come fa il fumo, oggetti e soprattutto persone. Il fumo cancella improvvisamente interi volti o si inframmezza a volti e busti o si sovrappone ad essi, agli oggetti, ai vari spazi, e molti personaggi sono sempre ripresi mentre sono intenti ad accendere sigari e sigarette, a curarne il migliore funzionamento, come se l'uomo altro non producesse che fumo. La visualizzazione enfatizzata del fumo distanzia i personaggi dalla percezione della loro identità fisica da parte dello spettatore, creando l'effetto di inconsistenza degli stessi come immagini transeunti della vita, ombre e immagini senza corpo di cui si serve il cinema, ma anche evidenziando come non sia facile identificare la personalità dell'uomo, intuire i suoi pensieri, la sua onestà o disonestà attraverso impressioni che – appunto – sfumano presto e si cancellano del tutto. Ciò tra l'altro uguaglia per certi versi poliziotti e delinquenti, entrambi resi simili reciprocamente dal fumo più bianco sparso sui loro volti, così che non è immediata la diversità tra i due tipi di uomini, spesso inevitabilmente confusi gli uni con gli altri. A proposito della mancanza della colonna sonora nel film Lang ebbe a dire in un'intervista (cit.), che non aveva troppa propensione per le colonne sonore nei film parlati e si può dargli senz'altro ragione per un aspetto importante: la musica si sovrappone comunque, a prescindere dall'essere più o meno consona alla vicenda che accompagna, al significato del film per immagini e parole, dando di per sé un'interpretazione extradiegetica che amplifica o riduce e comunque modifica il discorso delle immagini e delle parole stesse. E questo si può verificare al meglio nella versione italiana del film (*M. Il mostro di Düsseldorf*: Mondadori VCR Video 1991). Durante i titoli di testa del film distribuito in Italia è presente una colonna adatta ad evocare la pau-

ra essendo una musica che non partecipa del sentimento, d'amore o di odio o di nostalgia e quant'altro che sia, una musica fredda e che apparentemente esce dal più profondo inconscio di una personalità che non promette niente di buono, che spaventa.



Tale segmento di colonna sonora introduce senz'altro l'atmosfera sinistra relativa alla vicenda e agli omicidi, tuttavia, distrae dal fischietto che connota Hans Beckert, per come è performato da Fritz Lang. Abbiamo visto per altro quanta attenzione Lang abbia posto nel performare l'aria del *Peer Gynt* di Edvard Grieg per il suo assassino e, si deve convenire, molto opportunamente per il significato che voleva dare al personaggio, al messaggio contenuto nel film. Una brevissima digressione: oggi ad esempio si vede come vi sia spesso musica quasi costante e anche costante che funge da sfondo alle immagini e alle parole nei film e telefilm, con il risultato di non far capire più niente e si può notare anche come oggi in questo tipo di film non vi sia niente da capire. Nel film di Lang c'era tutto da capire e anche una colonna sonora a intermittenze o di saltuaria presenza avrebbe comunque distratto le menti da quanto di importante Lang voleva significare nel suo primo straordinario film sonoro.

Il triplice tema su cui si struttura il film è quello testé esposto, ma ve ne sono diversi altri minori e ad esso corollari che qui ricapitoliamo in breve: il tema della Giustizia, troppo rispettosa dei

diritti dei delinquenti; il tema della scappatoia utilizzata dai delinquenti stessi a proposito di una loro presunta infermità mentale per sfuggire al carcere; l'inaffidabilità delle diagnosi degli psichiatri che ritengono ormai guariti e non più pericolosi gli assassini mentre di fatto questi spesso recidivano una volta rimessi in libertà; anche la faciloneria del popolo a trovare un capro espiatorio qualsiasi su cui scaricare un senso ipocrita di giustizia, ma anche paure, frustrazioni e rancori, nonché illusioni di moralità, moralismi di vario genere, come quando ad esempio fra gli altri un uomo accusa il vicino di casa di essere probabilmente il mostro in quanto lo ha visto mentre guardava le bambine salire le scale e con ciò rivela senza accorgersene di essere lui stesso uno che guarda le bambine; tutti ulteriori dettagli cui è stato solo accennato in questo studio incentrato sulla ricostruzione dello scheletro di base del significato del film, dettagli che comunque, come già accennato, non potrebbero mutare il risultato dell'analisi critica, nella quale è stato identificato e sviscerato il significato di superficie e profondo dell'opera, molto più complesso di quanto può apparire di primo acchito.

Prima di concludere l'analisi critica di un film che si annovera tra i capolavori di Fritz Lang e della storia del cinema, ancora una parola sulle donne prostitute. Di esse una vecchia ostessa afferma che anche in tali ragazze sarebbe presente qualche senso materno. Ricordiamo che nel romanzo *Metropolis* Thea von Harbou aveva fatto mettere in salvo dall'inondazione i bambini nei *Giardini dell'Eden*, un bordello di alto bordo, giardini dedicati all'espletamento della loro professione, prostitute che sono definite 'adorabili' madri ricche di senso materno e ricordiamo anche come Fritz Lang abbia al contrario fatto rifugiare i piccoli nel *Club dei Figli*, non nel bordello, ciò con cui ha espresso la sua opinione sull'adorabilità di tali donne e del loro senso materno. Nel *Mostro di Düsseldorf* Lang va oltre la re-

ticenza presente in *Metropolis* sulla inadeguatezza delle prostitute a rappresentare la figura della madre e si fa esplicito al proposito attraverso l'affermazione della vecchia che all'analisi risulta a doppio taglio. Lang dà in apparenza la patente di madri anche alle prostitute per quanto in sedicesimo, mentre nella realtà dei termini linguistici viene parallelamente detto come in esse vi sia, sorprendentemente visto che non sembra, un'ombra di senso materno che impedirebbe loro di uccidere i piccoli. Giudizio pesante questo di Lang sulla donna prostituta.

Per finire: si tratta di un film che sviscera in profondità di dettaglio e di sintesi la personalità non solo dell'assassino seriale, dell'uccisore di donne, di bambine, ma anche dell'essere umano in generale, approfondimento dal quale pare non salvarsi nessuno, tranne il grande regista della personalità stessa: l'Inconscio, per eccellenza luogo e teatro di tutte le verità e le frodi, di tutti i mascheramenti e gli smascheramenti.

Ad analisi critica conclusa di un tale film dalla risonanza mondiale, giustamente intramontabile nella storia del cinema, ritengo doverose da parte mia alcune osservazioni. Il film di Lang, se ne può essere accettata per qualche aspetto di umana comprensione l'arringa finale in cui l'assassino e pedofilo, carico di rimorsi per le sue orrende azioni, si difende adducendo di non poter far fronte alle spinte istintuali più brutali che lo assalgono, se ne può essere almeno in parte accettata la critica sociale, non può legittimare la connotazione delle vittime bambine in nessuna misura. Secondo Lang, in un capolavoro di significati consci e inconsci, di immagini ad hoc, di segni e segnali sparsi ovunque con straordinaria maestria, chiamerebbero esse stesse il loro assassino – vedi tra l'altro filastrocca nel film originale tedesco, i cognomi di vittima e assassino e tutte le immagini che accomunano il protagonista Hans Beckert alle vittime, che appaiono legate indissolubilmente nel-

la rovina. Qui non si può accettare l'ottica di Lang pur apprezzando l'estrema abilità con cui tratteggia un messaggio così infame, un'abilità tale che nessuno finora ha rilevato la presenza del messaggio stesso. Mai un bambino può richiamare in nessun modo il pedofilo e tanto meno l'assassino e se ciò anche avvenisse, il bambino non ne avrebbe colpa alcuna né consapevolezza alcuna, essendo appunto piccino e ignaro del male, innocente per sua natura. Nulla può alleggerire la colpa pesante del pedofilo e dell'assassino dei piccoli, nulla, neanche il più che stupendo film di Fritz Lang. Ebbene, la società attuale pare condividere colpevolmente la posizione di Lang in merito: condanne non severe dei pedofili che spesso ritornano a vivere magari nello stesso stabile in cui vivono i piccoli da essi molestati o sedotti; condanne spesso leggere dell'assassino, irreali infermità mentali o semi infermità, ciò vergognosamente per la società stessa che questo consente. Può forse qualcuno, psichiatra o non psichiatra, dimostrare che nel momento in cui venga commesso un omicidio l'assassino non sia capace di intendere e di volere? Nessuno e meno che mai l'esistenza di articoli di codici penali che andrebbero rivisti. Il pedofilo di Lang reclama a gran voce i suoi diritti, quei diritti che al contrario ha perduto vivendo fuori da qualsiasi schema morale. Se poi si trattasse in uno o l'altro caso realmente di infermità mentale a monte di tali comportamenti aberranti, allora a maggior ragione il colpevole dovrebbe essere isolato dalla comunità degli uomini, certo non eliminato con la pena di morte come vorrebbero i delinquenti nel film di Lang, dovrebbe tuttavia vivere dove possa non nuocere al prossimo, tentando magari, per il possibile, un proprio difficile recupero in strutture adeguate, protette – non basta capire di avere sbagliato per cancellare circuiti cerebrali ormai instaurati tanto solidamente e le eccezioni sono più uniche che rare, come l'esperienza stessa insegna tragicamente per le vittime.

Tornando all'argomento del significato delle opere cinematografiche e artistiche in generale, una critica onesta ed efficace, utile alla cultura e alla comunità degli umani, ha in ogni caso l'obbligo morale e intellettuale di identificare la verità espressa a livello artistico per quanto spiacevole e sconvolgente essa possa essere. L'uomo ha il diritto e il dovere di conoscere se stesso il più profondamente possibile e l'arte è canale privilegiato di espressione della verità dell'uomo, della sua visione del mondo, come la critica lo è relativamente alla sua comprensione e delucidazione. Di fatto il giudizio squisitamente morale sui prodotti dell'arte può venire ad essere solo sulla verità del significato di questi: non comprendendo il messaggio di Lang, esso verrebbe comunque introiettato inconsciamente e allora potrebbe essere dannoso. Una volta per così dire smascherato da una critica efficace, più non nuocerebbe, ma sarebbe solo positivo averlo conosciuto nella sua verità sia per la cultura umana che per l'umanità stessa.

