

AMARE FRITZ LANG

di François Truffaut

Alla vigilia della stesura di un articolo che vorrebbe allo stesso tempo generico e preciso, esauriente e documentato, il critico cinematografico comincia a invidiare al suo confratello letterario il privilegio della biblioteca dove fanno tappezzeria pesanti volumi di opere complete consultabili e citabili a piacimento.

È raro infatti che tutti i film di un cineasta siano fruibili nello stesso momento; è la ragione per cui apprezzo particolarmente il caso che ha voluto che, in questo mese di dicembre 1953, uscisse un nuovo Fritz Lang, *Il grande caldo*, e che alcune sale rionali avessero in cartellone *Rancho Notorious* e *Maschere e pugnali*, proprio mentre il Parnasse riprendeva *La strada scarlatta* e la Cinémathèque ci presentava, una sera dopo l'altra, il suo ultimo film tedesco, *Il testamento del dottor Mabuse* (sottotitolato in danese), e il primo film americano, *Furia* (sottotitolato in fiammingo).

La solitudine morale, l'uomo che conduce da solo una lotta contro un universo ostile e indifferente: questi sono i temi preferiti di Lang. Perfino i titoli stessi dei suoi film testimoniano la fedeltà a questo argomento: *M, il mostro di Düsseldorf*, *Furia*, *Sono innocente!*, *Duello mortale*, e così via.

Un uomo s'impegna in una lotta per dovere – se è un poliziotto, un soldato o uno studioso – oppure per noia. Arriva sempre il momento in cui è stanco di lottare, in cui la causa per cui lotta mostra un'incrinatura. È sul punto di abbandonare l'impresa quando un evento gli fa riprendere il duello, spingendolo fino al sacrificio di sé. Questo evento è qua-

si sempre la morte di qualcuno, estraneo a tutto ciò, spesso una donna, una donna amata in qualche caso (Joan Bennett in *Duello mortale*, la vecchia signora di *Maschere e pugnali*, la fidanzata di Kennedy in *Rancho Notorious*, Jocelyn Brando nel *Grande caldo*).

È allora che il conflitto diviene strettamente individuale, che ragioni personali si sostituiscono a quelle sociali o politiche, che l'unico pensiero della *vendetta*, infine, si sostituisce a quello iniziale del dovere. (Walter Pidgeon, in *Duello mortale*, se ne infischia della barbarie nazista. Hitler ha ucciso Joan Bennett: *bisogna uccidere Hitler*. Glenn Ford, nel *Grande caldo*, darà le dimissioni dalla polizia per vendicarsi più efficacemente.)

Tutto si gioca e s'intreccia, in Lang, nel cuore di un universo altamente morale. Certo, al suo interno la morale convenzionale non ha alcun peso e le forze in quanto tali (polizia, esercito, resistenza) ci vengono mostrate quasi sempre volgari, manchevoli e vili. La società e la brava gente ricevono spesso quello che si meritano. Gli eroi di Lang sono, in realtà, *marginali* alla società, ecco perché lo spionaggio ha nei suoi film una parte così importante. Mai niente di melodrammatico, poiché l'eroe non è altro che il giustiziere di sé stesso, che non difende né i deboli né gli oppressi, che non rivendica niente, che vendica solo *una* vittima per film; solo gli esseri eccezionali interessano Lang, eccezioni che per pudore rivestono le umili sembianze di una entraîneuse, di una spia, di un poliziotto o di un rozzo cow-boy.

“Universo altamente morale”, dicevo più sopra, universo convenzionale mi risponderà qualcuno, non senza esattezza del resto. Gli intrecci di Fritz Lang si prendono gioco delle convenzioni e ci giocano. Gettati in un conflitto nel quale il realismo rasenta l'inverosimile e lo sfida, i personaggi di Lang avanzano nella loro notte, estremizzati al punto tale che i cattivi diventano infami, e i buoni assurgono al sublime.

Certo, l'emozione, sempre sollecitata, è tale che bisognerebbe essere tristemente distaccati per non immaginarsi almeno per un istante di essere Dio, e punire uno o salvare un altro. E se Fritz Lang tutto sommato si sostituisce egli stesso al Divino, come potremmo rimproverarglielo dopo che, per tutta la durata del racconto, ha saputo così bene ora sottometersi e ora regnare, essere dominato e dominare di volta in volta?

A una moda che in tutti i campi, fino al cinema, si compiace di *umiliare* portando ovunque la confusione, vantandosi di provocare la disfatta dei sentimenti, sono molto contento di opporre Fritz Lang, moralista *sui generis*, cineasta quasi balzachiano, che non si vergogna di tagliare e di concludere. Per Fritz Lang, ogni inquadratura risponde alla domanda “come?”, gli uomini amano le donne, e ne vengono ricambiati, la terra è rotonda e gira perfino, due più due fa sempre quattro.

Il grande caldo è un bel film. È la riproduzione molto precisa in chiave thriller dell'eccellente *Rancho Notorious*. Ammirabile direttore di attori (e soprattutto di attrici), Fritz Lang dà finalmente a Gloria Grahame la sua grande occasione. Lei si accoccola sul divano alla sua maniera, telefona, danza, fa l'inchino alla cinese, viene ustionata, mascherata e, ahimè, muore. La sua recitazione aspra è perfetta per tutto il film. La storia narrata è tanto bella quanto semplice, la violenza è come sempre estrema.

«*Il grande caldo* (*The Big Heat*). Né brutto, né bellissimo. Fritz Lang non è più Fritz Lang. Lo sappiamo già da qualche anno. Non vi è più traccia di simbolismo nelle opere che fabbrica oggi il regista di *Metropolis*. E di espressionismo non ce n'è più tanto». Queste poche righe di Louis Chauvet sintetizzano abbastanza bene i sofismi che bisogna urgentemente dissipare.

Rivedendo l'opera di Fritz Lang, si rimane sorpresi da quanto c'era di hollywoodiano nei suoi film tedeschi (*L'inafferrabile*, *Metropolis*, *Il testamento del dottor Mabuse*) e da quanto egli abbia voluto conservare di germanico nelle sue opere americane (le scenografie, alcuni tipi d'illuminazione, il gusto delle prospettive, degli angoli vivi, la maschera di Gloria Grahame in questo caso, e così via). Si comprende facilmente quanto potesse essere irritante la partenza dei nostri migliori cineasti europei per Hollywood. Si cade nella tentazione puerile di vedere scomparire, con l'esilio, la parte più luminosa del loro genio. Ma lo sciovinismo non ci guadagnerebbe se i critici preferissero adottare la prospettiva opposta (dato che la grazia di saper *guardare* sembra essere stata loro negata per

sempre) e dichiarare che il meglio della produzione americana è d'ispirazione europea (Hitchcock, Lang, Preminger, Renoir e così via)?

Un'altra leggenda vuole che il *metteur en scène* americano sia un "ingegnoso *bricoleur*" che "salva come può" i soggetti "incredibili" che gli vengono "imposti". Quindi non è strano che tutti i film americani di Fritz Lang, anche se firmati da sceneggiatori differenti e girati per conto delle case di produzione più diverse, raccontino sostanzialmente la stessa storia?

Questo non ci fa pensare che Fritz Lang potrebbe anche essere un vero *autore* di film? E se i suoi temi, le sue storie, per arrivare fino a noi, prendono a prestito, la parvenza banale di un thriller fatto in serie, di un film di guerra o di un western, non dovremmo vedere in questo il segno della grande serietà di un cinema che non avverte la necessità di ornarsi di etichette invitanti? Una cosa è certa: *per fare cinema, bisogna far finta*, o se preferite questo slogan: *per parlare con il produttore, il travestimento è di rigore*. Ora, dato che ci si camuffa sempre da contrario di se stessi, non ci si meraviglierà di vedermi preferire i cineasti che imitano l'inconsistenza...

Bisogna amare Fritz Lang, salutare l'arrivo di ognuno dei suoi film, precipitarsi a vederli, tornarci spesso e attendere con impazienza il prossimo (sarà *Gardenia blu*).

Nota

Pubblicato nella "Série Noire", con il titolo francese *Coups de torchon*,³ il libro di William P. McGivern da cui è tratto *Il grande caldo* si rivela di molto inferiore al film a dispetto della fedeltà di quest'ultimo al romanzo. Semplicemente si "crede" al film, ai suoi personaggi e a ciò che accade, ma non agli stessi personaggi, agli stessi avvenimenti nel libro. La stessa osservazione vale per *Il grande sonno*, *La fuga*, e così via. Si deve alla censura cinematografica americana il fatto che Marlowe non sia più un pederasta e che i personaggi diventino amabili oppure odiosi senza mezzi termini. Necessità quindi di una censura moralista (che *esige* che venga proposta una morale). Eppure, prendiamo il film di Lang: una sceneggiatura identica fatta in Francia, che chia-

3. Il titolo italiano è *La città che scotta*. [n.d.t.]

masse in causa la polizia francese, la magistratura francese, conservando anche l'ultima scena (Glenn Ford che rientra nella polizia), ebbene, questa sceneggiatura non supererebbe neanche la fase della pre-censura. Come dice Rossellini: *Dov'è la libertà?*

(Apparso sul numero 31 dei «Cahiers du cinéma», gennaio 1954)

(Traduzione di Andreina Lombardi Bom)