

## La bambola ingorda di una parodia dell'Espressionismo

VALTER LEONARDO PUCETTI

*Die Puppe* del grande Ernst Lubitsch esce in prima berlinese nel 1919, sotto le feste natalizie: un cinepanettone bonariamente revanscista dopo la recente disfatta bellica<sup>1</sup>; “la favola è ambientata in un paese latino e cattolico e le ossessioni di Lancelot hanno una giustificazione ‘geografico-culturale’”<sup>2</sup>, è stato anche detto. In qualche luogo di Francia e in qualche torno di tempo dell'Ottocento, probabilmente nell'età di Luigi Filippo, c'è Lancelot, nipote del barone Chanterelle (“gallinaccio”, il fungo, in lingua francese...), giovane fin troppo liliace, terrorizzato dall'altro sesso e protetto da truce governante possessiva, il quale rifiuta il pressante invito a maritarsi del ricchissimo zio, che vuole perpetuare la casata. Lancelot, per sfuggire alla torma di vergini che hanno udito il bando pubblico dello zio (munifica dote alla ragazza che sposerà Lancelot) e che dunque gli danno la caccia, cerca rifugio in un monastero. I monaci, che stanno vedendo ridursi le entrate del monastero e sono preoccupati, in quanto ghiottoni, dalla prospettiva di futuri digiuni, mirando alla dote promessa dallo zio propongono in cambio di essa a Lancelot una gherminella: il giovane si sposerà con uno degli automi di Hilarius, costruttore di bambole a grandezza naturale. Lancelot, rinfrancato, accetta l'idea e va a scegliere la bambola che però viene rotta accidentalmente dal buffonesco apprendista di Hilarius: allora Ossi, figlia di Hilarius, ragazza tutto pepe, per evitare il castigo all'apprendista prende il posto della bambola, fingendo di esser l'automa. Le nozze hanno finalmente luogo, con sollievo dello zio e disappunto dei parenti interessati all'eredità: l'ignaro Lancelot scoprirà di essersi sposato con una ragazza in carne ed ossa ma quando ormai, per

---

<sup>1</sup> Alfred Hugenberg, politico guida del Partito Popolare Nazionale Tedesco e tra i più importanti finanziatori dell'UFA, la grande casa di produzione per la quale filmava Lubitsch, esplicitò la funzione propagandistica antifrancese e antianglosassone dei film storici di Lubitsch, *Madame du Barry* (1919) e *Anna Boleyn* (1920), ma *Die Puppe* non farebbe eccezione, pur e anzi tanto più nel genere comico (cfr. H. C. WEINBERG, *Ernst Lubitsch* [ed. or. New York, Datton, 1968], Paris, Ramsay, 1997, p. 47; per un avviso contrario sulla questione cfr. S. KRACAUER, *Cinema tedesco. Dal «Gabinetto del dottor Caligari» a Hitler* [ed. or. Princeton, University Press, 1947], Milano, Mondadori, 1977 [1954], p. 51, il quale nega che potessero esserci intenzioni cripticamente ostili verso paesi ai cui mercati l'UFA vendeva con cospicuo successo i prodotti).

<sup>2</sup> M. SALOTTI, *Ernst Lubitsch*, Recco, Le Mani, 1997, p. 22.

fortuna e come vogliono natura e convenzione, se n'è innamorato. Hilarius, già disperato per la perdita della figlia (l'apprendista gli ha confessato la verità circa l'incidente all'automa e circa la sua sostituzione), benedice la coppia e ritrova serenità.

Una farsa<sup>3</sup>, questa di Lubitsch, una pantomima coi tempi di un balletto. O di un'operetta, piuttosto, visto che l'ispirazione viene da un *opéra comique* fine-ottocentesco di Audran e Ordonneau, *La poupée*, che eufemizzava un racconto fantastico di Hoffmann, quell'*Uomo della sabbia* cui nello stesso 1919 Freud consacrava un'analisi magistrale entro il suo saggio sull'*Unheimlich*. E' lunga la strada dall'edipo devastante del racconto hoffmanniano alla derisoria surroga avuncolare nella rivisitazione di Audran-Lubitsch. Nell'*Uomo della sabbia* il dottor Spalanzani è creatore dell'automa Olimpia, cui saranno cavati gli occhi dal malvagio ottico Coppelius, durante una contesa per il possesso della bambola: cecità proiettivamente edipica ma anche fonte di orrore per le orbite lasciate vuote, *vacuum* vaginale, quanto invece nel film di Lubitsch gli occhi sgranati, a mo' di bambola, e beffardi di Ossi invitano alla struggente innocenza del piacere. Spalanzani è alter ego paterno buono per lo sventurato protagonista Nathanael, il cui padre, dilettante di chimica, era morto, demiurgo fallito (= padre sterile), in un'esplosione del laboratorio per un esperimento mal riuscito: Nathanael crede per colpa di Coppelius con cui il padre stava altercando, come il bambino udiva dietro la porta chiusa della scena primaria, mentre la governante, come ogni sera, lo persuadeva al sonno minacciando l'arrivo del mercante di sabbia che, gettata sugli occhi, accecava. Alter ego paterno cattivo è il competitore di Spalanzani, Coppelius, assassino del padre buono e quindi immagine del complesso filiale di colpa: un cagliostro il cui nome evoca sia il crogiolo alchemico sia la cavità orbitale, il detentore del potere di sguardo – è un ottico, si identifica col mercante di sabbia accecatore, vende a Nathanael il binocolo che svela visioni orrorose e che conducono alla follia e alla morte il protagonista, infine isolatosi nell'alto di una torre (quella del suo cerebralismo inibito), dove cercherà di uccidere la fidanzata Clara e da dove Coppelius lo chiamerà fatalmente di sotto, sfracellandosi, con una profezia negativa tipica della paternità castrante.

In *Die Puppe* la mascolinità debole e impaurita del protagonista (di nome Lancelot, come nell'operetta, per evidente antifrasi...) è esibita caricaturalmente dalla prima scena (la scivolata nella pozzanghera uscendo

---

<sup>3</sup> Un critico cinematografico di vastissima competenza teatrale come Savio ricollegava l'ispirazione 'grassa' del Lubitsch comico del periodo tedesco alla tradizione carnascialesca dei *Fastnachtspiele*: cfr. F. SAVIO, *Visione privata. Il film occidentale da Lumière a Godard*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 86.

di casa con la governante virago) e mantenuta dallo *script* fino alle nozze. La bambola non è un fantasma del desiderio e/o dei suoi tabù, è carnale e carnosa, esplosiva al di là delle attese che un automa induce. La impersona Ossi Oswalda, ballerina rubata da Lubitsch alla scena per farne la prima diva/antidiva del cinema tedesco: porta, come in tutti i film girati da lei con Lubitsch, lo stesso nome nella finzione che nella realtà, e all'anagrafe era del resto una Oswalda Stäglich, il nome d'arte essendo una tautologia non meno gloriosamente autoreferenziale (Ossi è il diminutivo di Oswalda nella lingua popolare). L'identità onomastica fra attrice e personaggio, di donna vera che si finge donna finta, "bambola", accusa la pienezza e l'inestricabilità della coincidenza delle due condizioni, la pulsione libidica che attiva lo sdoppiamento. Ossi Oswalda in altri due film di Lubitsch aveva del resto messo in scena il travestimento, l'anno prima, nel 1918, in *Ich möchte kein Mann sein* (= *Non voglio essere un uomo*) e l'anno dopo, nel 1920, in *Meine Frau, die Filmschauspielerin* (= *Mia moglie, l'attrice cinematografica*), nel primo camuffandosi da uomo, per esigenze libertarie e libertine presto deluse, nel secondo da contadina tirolese, per fini di seduzione ma essendo in effetti, come nella vita (ancora un effetto a cannocchiale), diva del cinema: in entrambi i casi, come in *Die Puppe* (in cui l'abbraccio finale fra i due sposi è quasi monellesco: era tutto un gioco, un preliminare, adesso l'amore!), per alimentare lo spasimo dell'affrancamento dalla maschera e ritrovarsi se stessi infine (nel Lubitsch americano e sofisticato, sarà la falsariga altalenante di *Trouble in paradise*, integrale e a tenero *suspense* di *The shop around the corner*, labirintica e illimitata di *To be or not to be*).

La ribellione dell'automata al programma dell'inventore e della committenza è tematica nella narrativa di fantascienza ma innanzitutto nel cinema espressionistico tedesco, a partire da *Homunculus* di Rippert, passando dal *Golem* di Wegener e dal *Dottor Caligari* di Wiene, fino al langhiano *Metropolis* e ad *Araune* di Galeen<sup>4</sup>. Ma, con eccezione per il *Caligari*, dove lo schema è invertito, è questione sempre, in questi film come ai giorni nostri a Hollywood nel filone *Blade Runner* (e prima di allora, ad esempio nell'archetipico *The Thing* di Hawks, proiettando sugli extraterrestri le caratteristiche di artificialità anestetizzata), dell'insensibilità, dell'anaffettività crudele del robot, un'allegoria insomma dei mostri della Ragione. Lubitsch dissacra questo copione, lo demistifica additandone la natura esorcistica, di copertura: il pericolo mortale (ma solo per noi, non per esso) dell'automata è il suo troppo sentire, anche quello che sentiamo noi e che rimuoviamo. L'automata sono me, insomma. Né si tratta,

---

<sup>4</sup> G. FINK, *Lubitsch*, Firenze, la Nuova Italia, 1977, p. 34.

col topos del robot, di svalutare la sessualità mostrandola avulsa, benché/perché coatta, come nella falsa Maria di *Metropolis* e (ancora impersonata da Birgitte Helm) nella protagonista di *Alraune*: in *Die Puppe* Ossi è “ragazza vera, appetitosa e sessualmente ghiotta”<sup>5</sup>, fuoriesce dalle inamidature, la sua sanità di falso automa sovverte gli automatismi, invece, sociali. Non per nulla, del film è stato scritto, con finezza, che “le charme de l’ouvrage vient d’abord de cette hésitation, de ce balancement perpétuel entre l’homme (ou la femme) de chair et l’automate: tandis qu’Ossi fait semblant d’être une poupée, les autres personnages sont, mais à leur insu, autant de marionnettes”<sup>6</sup>. L’aspetto fantasmatico-persecutorio dell’automata femminile che improntava la *Puppe*, la bambola di diverse opere drammatiche e narrative di Kokoschka in cui questi trasfigurava la sua passione allucinata per Alma Mahler e che è stata vista quale reinterpretazione del mito di Lilith<sup>7</sup> anche attivo su *Giselle* (il celebre balletto di Gautier, che Lubitsch sicuramente conosceva e, come ho già scritto, *Die Puppe* è un balletto), è del resto virtualmente battuto in breccia, mi sembra, nel finale del film lubitschiano: Ossi appare in sogno a Lancelot, seduta sul davanzale della finestra aperta dal quale chinandosi lo bacia, mentre nella realtà siede sul suo letto e lo bacia di un bacio vero. Nessun vampirismo notturno e lunare di giovinetta rifiutata, come nella saga Lilith-Giselle, il sogno è la realtà: Ossi non è *Wünschgeschöpf*<sup>8</sup>, come in Kokoschka, non è creatura del desiderio, non è la trasgressione e la perdizione, non è la luce nera, ecatica, è il sé ritrovato, è il giusto e il gusto della vita, contro ogni drammatizzazione egoistica dell’esistere e abbattuti i muri di una prigione innalzata dai *senes stulti* (materialmente, Ossi e Lancelot si congiungono dentro un convento, dopo che, significativamente, Ossi si è sbarazzata del padre superiore rinchiudendolo dentro nella *Rumpelkammer*, nel ripostiglio).

Sì, perché, come è stato osservato da Guido Fink<sup>9</sup>, forse il critico più simpatico di Lubitsch, il film oppone, sotto il segno che Northrop Frye avrebbe detto primaverile della commedia, il mondo dei giovani affamati (il tozzo di pane offerto a Lancelot in convento dai fratacchioni che mangiano a quattro palmenti, loro; l’avventarsi di Ossi sul vassoio delle prelibatezze, durante il rinfresco di nozze in cui, siccome è creduta automa, non ci si è

---

<sup>5</sup> SAVIO, *Visione privata* cit., p. 87.

<sup>6</sup> E. e J. L. BOURGET, *Lubitsch ou la satire romanesque*, Paris, Flammarion, 1987, p. 40.

<sup>7</sup> Sulla figura di Lilith, indagata nelle reincarnazioni religiose e letterarie e analizzata nelle valenze psicoanalitiche, cfr. J. BRIL, *Lilith. L’aspetto inquietante del femminile* [Paris, Payot, 1981], Genova, Ecig, 1994.

<sup>8</sup> Sulla *Puppe* nell’opera e nella vita di Kokoschka cfr. C. GRAZIOLI, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo ‘900*, Padova, Esedra, 1999, pp. 115-158.

<sup>9</sup> FINK, *Lubitsch* cit., p. 34.

occupati di darle da mangiare; la pentola di colore per pittura con cui l'apprendista di Hilarius vorrebbe suicidarsi comicamente e che gli è sottratta dal padrone) e quello dei vecchi sazi (i monaci, come si è detto; il vecchio barone, costantemente ingozzato con la sua medicina dal servitore Hippolyt, anche durante la *poursuite* delle vergini folli alle calcagna di Lancelot; l'enorme, panciuta governante di Lancelot), i quali ultimi vengono alla fine ridicolizzati nel caso dei monaci (pur incameranti la dote), come si è detto, e del bambolaio Hilarius, scoronato artefice magico, parodia di Spalanzani<sup>10</sup>, beffato da quella specie di coboldo o *trickster* che è il suo giovane apprendista, un doppio autobiografico del regista<sup>11</sup>, che lo rende vittima di un castigo (piatti rotti e pentola dei colori sulla testa di Hilarius) davvero da rimbambito di commedia plautina, nella scena della cucina, e poi impallinando con un fucile (doccia fredda, tipicamente lubitschiana, su possibili lirismi della fantasia) i palloncini sospeso ai quali in cielo, surrealmente e in trance sonnambolica, Hilarius insegue la figlia e Lancelot che il bambolaio non sa ancora esser divenuto suo genero. Il vecchio barone Chanterelle, invece, sembra ringiovanito e ringalluzzito dal matrimonio di Lancelot, dopo essersi trovato *in articulo mortis* circondato dalla parentela avida e petulante: durante la festa di nozze rimpiazza baldanzosamente al ballo con Ossi l'imbranato nipote, il quale sta consegnando ai monaci la dote. Ma la scena che congeda dal film il barone è misteriosamente e suggestivamente crepuscolare: le luci alle finestre del palazzo si spengono ad una ad una, rimane solo quella nella stanza in cui vediamo l'ombra curva di Chanterelle lentamente svestita dal fedele Hippolyt, poi anche quella luce si spegne. *Exit* Chanterelle... Il punto di vista *off*, che narra ma allusivamente, di risulta, così antonomastico della cinematografia del Lubitsch americano, dietro porte e finestre (si pensi al *travelling* sulla facciata dell'equivoco palazzo della Granduchessa dove la Dietrich, in *Angel*, fa la 'bella di giorno'), qui pare servire la pensosa coscienza della vanità del gioco: "il narratore sembra, a un tratto stranirsi e intristirsi, come un vecchio *causeur* ipocondriaco"<sup>12</sup>, come è stato detto di

---

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Cfr. SALOTTI, *Ernst Lubitsch*, Recco, Le Mani, 1997, p. 24, ove anche si sostiene che l'apprendista di *Die Puppe* «ribalta il carattere di Lancelot» (generoso ma sguaiato e scafato, dalle mani lunghe su Ossi e sulla madre di questa). Sull'esperienza giovanile di Lubitsch, figlio di un sarto in carriera e messo da quest'ultimo a tirocinio, rivelatosi fallimentare, in un negozio di tessuti e sulla trasfigurazione paracharlottiana e liberatoria di questi trascorsi nei primi cortometraggi del grande regista, cfr. H. PRINZLER, *Eléments pour une biographie*, in *Ernst Lubitsch*, par B. EISENSCHITZ et J. NARBONI, «Cahiers du cinéma/Cinémathèque Française», 1985 (pp. 9-54), pp. 9-19.

<sup>12</sup> SAVIO, *Visione privata* cit., p. 93.

certo tardo Lubitsch. Il lubitschiano nichilismo<sup>13</sup> di sguardo era già nei pochi fotogrammi immediatamente precedenti quella scena: in strada ma al riparo dalla luce dei lampioni, un altrimenti decoroso “signor Kreuzwendedich” e una signora altrettanto stagionata si baciano guardinghi ma lascivi, senonché un gatto, rappresentato in *silhouette* da ritaglio in cartoncino, proprio come il bidimensionale palazzo di Chanterelle poco dopo, miagolando li scopre e li fa sussultare, inducendoli a separarsi frettolosamente benché contegnosamente (quel che resta dei matrimoni, dopo un po’ di anni...).

Ma è vero che le ellissi e le strizzate d’occhio, i “rapierlike comments of his [= di Lubitsch] camera”<sup>14</sup>, in questo film sono meno frequenti (si ricordino però almeno le istruzioni per l’uso della bambola che Hilarius consegna a Lancelot: lubrificarla come minimo due volte a settimana...) delle iperboli e delle enfasi. Si è detto della fedeltà del primo Lubitsch al *burlesque* della tradizione tedesca, dello spessore quasi tattile dei suoi *divertissement* giovanili, “film-giocattolo, dove le dimensioni degli attori appaiono sempre incongrue alle misure degli ambienti (come nei disegni dei bambini) e gli ammiccamenti più furtivi si combinano con le enunciazioni più franche e salaci”<sup>15</sup>. “Madornali strippate”, è stato anche detto, dove all’insostenibile leggerezza del Lubitsch che sarà si premette dunque, per il momento, un diletto del “turgido, smaccato e debordante”<sup>16</sup> la cui eroina non poteva essere che la straripante Ossi Oswald, sempre colorata oltre i bordi, annessionista impavida dell’amore innocente, autoassolutorio. Aggiungiamo che è, in *Die Puppe*, tutto un lavorare per iterazioni e per moltiplicazioni, quasi a ottenere l’infinitamente piccolo dall’infinitamente grande, per analogia e per svuotamento. Si veda la gag già usata da Cretinetti<sup>17</sup> e che sarà ripresa da Keaton, dell’inseguimento delle candidate spose, che Lubitsch spoglia di realismo minaccioso scomponendola con impassibili geometrie combinatorie – di uscite e di entrate dal fuori campo

---

<sup>13</sup> KRACAUER, *Cinema tedesco. Dal «Gabinetto del dottor Caligari» a Hitler* cit., p. 57.

<sup>14</sup> Per dirla con L. JACOBS, *The Rise of the American Film. A Critical History*, New York, Teachers College, 1975 (1939), p. 355.

<sup>15</sup> SAVIO, *Visione privata* cit., p. 86.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 86 e 87.

<sup>17</sup> SALOTTI, *Ernst Lubitsch*, Recco, Le Mani, 1997, p. 22. Per la partita di dare e avere con Chaplin, invece, si può osservare che la gag di Charlot che divora in un battibaleno i panini a un chiosco approfittando della distrazione di un ambulante (*Dog’s Life*, del 1918) potrebbe aver influenzato quella di Ossi che si abbuffa e deglutisce cibarie del rinfresco nuziale fingendo però immobilità al riaffissarsi degli sguardi su di lei; i movimenti ingannevoli d’automa della donna prefigurano quelli di Charlot marionetta, nel *Circo* del 1928 (cfr. BOURGET, *Lubitsch ou la satire romanesque* cit., p. 42), laddove la pentola calzata a cappello a Hilarius rimanda a *Behind the Screen*, che è del 1916 (ivi, p. 43), e, in genere, quest’ultima frenetica scena di rottura dei piatti e lancio di oggetti è nel più puro stile *slapstick* dei corto di Mack Sennett.

alla visione e viceversa, da destra da sinistra da dietro la macchina da presa, e di precedenza visiva dei personaggi in corsa (Lancelot, la massa delle vergini folli, lo zio col servitore). L'assalto si ripete in quella sorta di grande sala dei giochi o teatrino dove Hilarius, dietro due sipari come di proscenio, cela le sue bambole a grandezza naturale, uno spazio ripreso in campo lungo nel quale Lancelot annega, agli occhi dello spettatore, con la sua inconsistenza, e dove le bambolone replicano l'accerchiamento, la 'caccia', avvicinandosi al giovane a passo, seppur sincopato, di ballerine di *music-hall*, con modalità dunque inversa alla scena prima descritta, e cioè cavando sensualità dal meccanico.

L'incipit del film è citato in tutti i manuali e in tutte le storie del cinema: Lubitsch in persona tira fuori da uno scatolone dei giochi (lo stesso, mi sembra, che è al centro dello stanzone delle bambole a casa di Hilarius) gli elementi di cartone, il 'presepe' della prima scena, quella in cui Lancelot e la sua governante escono di casa scendendo poi lungo un prato, adorno di alberelli, fino alla pozzanghera dentro la quale il giovane scivola. Il soggetto della finzione è metacinematograficamente esibito, dunque, e Lubitsch si rivendica, con affabile effetto *en abîme*, artefice e burattinaio, un Hilarius riuscito, un Hilarius che sa controllare il gioco. Sono stati da più critici sottolineati i consci richiami a Méliès, al primo mago, al primo burattinaio della nuova arte (proprio subito all'inizio, il sole di carta e sorridente che asciuga i panni di Lancelot), meno condivisibile è ravvisarci "il tema della creazione, così fondamentale nella koinè espressionista"<sup>18</sup> o credere di ricondurre il trattamento filmico a una temperie espressionista dove "l'innaturale deformazione delle linee ci riporta alle figure del fantoccio meccanico, del saltimbanco e della marionetta che rappresentavano le più diverse forme dell'alienazione moderna: non solo [...] delle vittime dell'industrialismo e del militarismo, ma anche di quella del borghese, vittima lui pure dell'ordine borghese"<sup>19</sup>. Occorrerà convenire che Lotte Eisner, nelle sue requisitorie contro Lubitsch tedesco<sup>20</sup>, piattamente accusato, da questa gran sacerdotessa di Lang e dell'espressionismo cinematografico dell'età di Weimar, di volgarità per il periodo tedesco del regista e di freddurismo da *parvenu* per quello americano, ravvisava almeno giustamente l'estraneità di Lubitsch alle atmosfere e alle stigmate stilistiche dell'espressionismo coevo, dal *Caligari*

---

<sup>18</sup> FINK, *Lubitsch* cit., p. 33.

<sup>19</sup> L. MITTNER, *L'espressionismo*, Bari, Laterza, 1975, p. 67.

<sup>20</sup> Cfr. soprattutto L. EISNER, *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo* [ed. or. Paris, Terrain Vague, 1981], Roma, Editori Riuniti, 1991 [1983], pp. 68-70, e L. EISNER, *Les origines du «style Lubitsch»*, in *Ernst Lubitsch*, par Eisenschitz et Narboni cit., pp. 86-93.

a Metropolis, che la Eisner peraltro idealizzava con apprezzamento solo decorativo, come choc misterico di luci e di ombre (verrebbero per lei da citare pagine mirabili di Ferruccio Masini sull'espressionismo teatrale di quella Germania e sul bearsi d'esso in "una specie di naufragio che è sempre sul punto di compiersi e tuttavia mai si compie perché è goduto, in definitiva, soltanto esteticamente"<sup>21</sup>). L'allergia della Eisner era in effetti alla musa prosaica, discorsiva, dialogica di Lubitsch. Infatti Lubitsch distende le essenze, gioca a rimpiazzare con esse, non le evoca misticamente. Quando la Eisner rimprovera a Lubitsch di non giocare con la tavolozza dei contrasti di luce, dei chiaroscuri violenti dell'espressionismo, non intende che per il regista berlinese la penombra è dialettica, è nei non detti o, all'opposto, nella sottrazione implicita e sottintesa che occorre fare alle iperboli. "Rien n'est plus étranger en effet à Lubitsch que l'effusion lyrique, la complainte romantique ou le chant de souffrance"<sup>22</sup>, è stato ben detto. Si potrebbero riprendere in mano le parole di fuoco del capofila espressionista Carl Einstein contro Goethe e, *si parva licet*, adattare a Lubitsch almeno categorialmente, al di là del giudizio di valore: "il conoscere è una forma di distruzione, un processo di morte [...] un mezzo di distruzione della realtà e una difesa dalla caotica pressione del mondo [...] una diminuzione dei legami vitali, l'eliminazione della realtà convenzionale al fine di creare un nuovo mito che è la nostra realtà più forte"<sup>23</sup>. Sì, Lubitsch goethianamente, invece, "conferma un'innocua realtà media"<sup>24</sup>, la sua cordialità esclude discese alle madri di stampo benniano, nessun afferrare parole dalla tensione, nessuna distruzione per giungere all'essenza ardente e riposare nel silenzio dell'io assoluto<sup>25</sup>. Lubitsch scrive disincantate favole (in Germania) e poi parabole (in America) di formazione e di integrazione e il senso di *Die Puppe* meglio fra tutti è stato condensato da chi ha scritto che "questo doppio processo di acquisizione di una 'normalità' umana dei personaggi (Ossi non deve più fingere di essere bambola; Lancelot non è più un bambino cresciuto) rivela la sensibilità ironicamente positiva e fondamentalmente antiromantica di Lubitsch, poco incline a farsi attrarre dal fascino dello straordinario e dell'irrazionale"<sup>26</sup>.

---

<sup>21</sup> FERRUCCIO MASINI, *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*, Pordenone, Studio Tesi, 1990 [1981]

<sup>22</sup> J. NARBONI, *La conjuration des ego*, in *Ernst Lubitsch*, par Eisenschitz et Narboni cit., p. 69 (pp. 69-72).

<sup>23</sup> C. EINSTEIN, *Necrologio: 1832-1932* (pp. 63-73), in ID., *Lo snob e altri saggi*, Napoli, Guida, 1985, p. 71.

<sup>24</sup> Ivi, p. 65.

<sup>25</sup> G. BENN, *Espressionismo* [1933], in ID., *Lo smalto sul nulla*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 146-176.

<sup>26</sup> SALOTTI, *Ernst Lubitsch*, Recco, Le Mani, 1997, p. 23.



L'espressionismo è parodizzato, in *Die Puppe*, in tutti i suoi processi astrattivi, la sua retorica è piegata a una sdrammatizzante, scettica dissoluzione delle rigidità e delle 'ispirate' miopie. La presa alla lettera della metafora, stilema che Edschmid per primo teorizzò e attribuì alla rivoluzione espressionistica<sup>27</sup>, viene detratta al registro tragico ed esposta come ludica: il sole che ride; il cuore (metonimia sessuale) che scivola via dai pantaloni di Lancelot, il quale lo raccoglie mentre suona al portone del convento; i capelli di Hilarius (la cui somiglianza con Salvador Dalì, allora solo quindicenne, è impressionante, sia detto per inciso) che incanutiscono immediatamente quando egli apprende della scomparsa della figlia e rimbruniscono altrettanto fulmineamente quando la ritrova sposata (trucco ancor questo decisamente meliesiano); il padre superiore che triste rivela ai suoi monaci di avere dei grattacapi e costoro che, per solidarietà, lo circondano aiutandolo a grattarsi il capo tonsurato. Non costa nulla, questo *bric-à-brac* espressionistico, sembra venirci suggerito dallo schermo, e allora Lubitsch ce lo ammannisce – ammiccando allo spettatore come se la scena iniziale, del giocattolaio magico, non finisse di esser girata in tutto il film – e facendolo cozzare con la realtà fisicissima: la bidimensionalità dei fondali di cartone, cui spesso abbiamo già accennato più volte per varie scene e che trionfa nella casa di Hilarius, sia sulla facciata sia all'interno, vede la sua festosa eversione con la rottura, da parte dell'apprendista, della pila di piatti, essi realissimi e tridimensionali, a smentire la derisoria fila di utensili da cucina dipinti sui muri di questa: "tantôt le burlesque ne contredit pas l'esthétique de la toile peinte; tantôt il brouille la stylisation en y introduisant la réalité physique"<sup>28</sup>, come è stato acutamente osservato. Il *décor* bidimensionale, finzionale, del film sembra del resto più debitore allo *Jugendstil*, alle sue avvolgenti rotondità mollemente effuse piuttosto che alle oblique e taglienti fenditure o frustate espressionistiche (anche in questo, l'ostile Eisner vedeva giusto). I due cavalli, trovata indimenticabile!, attaccati al *fiacre* e che accettano di trasportare i due sposi ma non Hilarius, sono di altra fabbrica che quella di Franz Marc, sono di pezza, dalle cuciture vistose, e riempiti e formati, palesemente, da due comparse ognuno, le quali li atteggiano burlescamente da equini: Lubitsch non rinuncia mai all'umano, ricusa la sua deformazione pur simbolica e la sua socievolezza vince sempre le misantropie stilistiche dell'indeterminatezza, la parola in lui prevale sulla sigla. Si veda, per ultimo, come il motivo del *Doppelgänger*<sup>29</sup>, immanente

---

<sup>27</sup> FINK, *Lubitsch* cit., p. 32.

<sup>28</sup> BOURGET, *Lubitsch ou la satire romanesque* cit., p. 42.

<sup>29</sup> «Da un punto di vista tematico sembra parodiare un motivo centrale dell'ispirazione romantica di Hoffmann, quella malattia del 'dualismo cronico' dell'uomo di cui parla il

all'archetipo hoffmanniano di *Die Puppe*, sia disinnescato e stenebrato: Ossi non soffre di nessuno sdoppiamento lacerante né su di lei lo proietta Lancelot. La bambola, sogno maschile di dominio, esorcismo edipico, nel film finisce col realizzare il sogno femminile: il bisbetico viene domato sostituendo l'affettività al manuale delle istruzioni. “Dev’essere un meccanismo molto complicato”, esclama stupito Lancelot quando Ossi lo allontana per spogliarsi per la notte.

---

ciarlatano Cellenati in *La principessa Brambilla*» (cfr. SALOTTI, *Ernst Lubitsch*, Recco, Le Mani, 1997, p. 25).