

Lo spazio dicotomico e il polo fatale della tragedia. Ritrovarsi negli anni Venti tra conflitti, spazi e immaginari in *Aurora* di Murnau¹.

Ornella Castiglione²

Riassunto: *Aurora* è il primo film americano di Friedrich W. Murnau, regista che muove i suoi primi passi nell'ambito espressionista e che per la Fox può mettere a frutto la sua sensibilità artistica unitamente alle importanti innovazioni tecniche rese possibili dall'ampio budget a disposizione. Nella pellicola è evidente il contrasto tra il mondo urbano e il mondo contadino, con tutti i riferimenti a questi correlati (personaggi, luoghi, valori), e la loro contaminazione. La lettura di un'opera senza tempo alla luce di una chiave interpretativa focalizzata nel presente e che privilegia quella funzione del cinema come oggetto di conoscenza del mondo.

Parole chiave: Cinema muto; Dramma tragico; Città; Cinema e spazio; Contrasto città-campagna.

¹ Lo studio, in forma sintetica e parziale, con il titolo *Ritrovarsi negli anni Venti. Conflitti, spazi, immaginari in Aurora di Murnau* è stato presentato dall'autore al Convegno organizzato dalla CUC "Lo stato e il futuro della ricerca" svoltosi presso l'Università di RomaTre il 13-14 settembre 2021.

² Università degli Studi di Milano-Bicocca. E-mail: ornella.castiglione@unimib.it

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

The dichotomous space and the fatal pole of tragedy. Finding oneself in the 1920s between conflicts, spaces and imaginaries in Murnau's Sunrise

Abstract: Aurora is the first American film by Friedrich W. Murnau, a director who takes his first steps in the Expressionist field and who for Fox can put his artistic sensitivity to good use together with the important technical innovations made possible by the large budget available. The contrast between the urban world and the rural world is evident in the film, with all the references to these correlates (characters, places, values), and their contamination. The analysis of a timeless work in the light of an interpretative key focused on the present and which favors the function of cinema as an object of knowledge of the world.

Keywords: Silent Movie; Tragic Drama; The City; Cinema and Space; City-Country Division.

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

*This song of the Men and his Wife
is of no place and every place:
you might hear it
at anywhere and any time!*

1. Introduzione

Quasi cent'anni fa, Friedrich W. Murnau raggiunse gli Stati Uniti per girare, su commissione della Fox Film Corporation, *Aurora* (*Sunrise. A Song of two Humans*, USA, 1927, 94') con una sceneggiatura di Carl Mayer adattata dalla novella di Hermann Sudermann *The Journey to Tilsit*ⁱ inclusa nella raccolta *Lithuanian Stories*.

La genesi, così come la trama del film, sono note: nel giugno 1926 Murnau arriva negli USA dopo l'esperienza tedesca maturata nella stagione espressionista e il successo ottenuto con *Faust* (*Faust. Eine Deutsche Volkssage*, UFA, Germania, 1926, 107'), di cui realizza la versione americana per la Metro Goldwin. Dal settembre dello stesso anno si dedica alle riprese di *Aurora* fino al marzo 1927, quando rientra in Germania per un breve soggiorno alla ricerca di spunti creativi per i successivi film da realizzare con la Foxⁱⁱ. Il contratto stipulato con William Fox, infatti, prevedeva una durata di cinque anni ma non arrivò al termine a causa dei litigi intercorsi tra i due^{iv}. Si sarebbe, in ogni caso, interrotto per la prematura morte del regista, avvenuta con un incidente d'auto la sera dell'11 marzo 1931, in cui al Chinese Theatre di Hollywood si era tenuta la trionfale prima proiezione di *Tabù*

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

(*Tabù: a Story of the South Seas*, Murnau-Flaherty Productions, USA, 1931, 86')^v.

La partenza di Murnau e del suo sceneggiatore Carl Mayer era stata preceduta da molti altri artisti europei, tra cui Ernst Lubitsch, Victor Sjöström, Erich von Stroheim e seguita a stretto giro da Mauritz Stiller e Greta Garbo^{vi}, poi da Fritz Lang nel 1934.

Dopo gli studi in filologia compiuti presso l'università di Berlino e quelli in letteratura e storia dell'arte a Heidelberg, nel 1911, all'età di 23 anni, il regista inizia a seguire i corsi della Scuola di Max Reinhardt divenendo attore del Deutsche Theater, per poi muoversi in ambito cinematografico nel solco della grande stagione dell'espressionismo tedesco. Non a caso, come ricorda Michael Henry, «le esperienze di Reinhardt portavano in germe le ricerche dei cineasti»^{vii}.

2. Murnau e l'espressionismo

Ma proprio l'uscita dall'espressionismo per Murnau costituisce il complesso snodo per ascendere a Hollywood da far risultare paradossale l'espressione di Kent Munson a proposito di *Aurora*: «*Here, at last, we feel, is what the makers of Caligari tried to do and failed*»^{viii}. Va, tuttavia, ricordato come l'espressionismo sia forma artistica particolarmente consona al pensiero tedesco:

La Germania degli anni Venti traumatizzata dal crollo dei sogni imperialisti [...] sprofondava nel caos. [...] I sapienti folli, i supercriminali come il dottor Mabuse di Lang, i profeti e i megalomani uscirono dall'ombra. [...] L'anima "faustiana" dei tedeschi, ossessionata dalla morte, sentì

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

risvegliarsi in sé potenze oscure e incontrollabili, alle quali
si abbandonò^X.

Pensiero incarnato anche da Murnau, il quale «riflette, ai suoi esordi, il
clima di quegli anni di crisi. Impossibile scindere il senso della sua opera dal
riferimento alle condizioni storiche della Germania del tempo»^X. O, come
sostenne Jean Mitry, l'anno precedente, «né Lang, né Murnau [...] sono stati
"espressionisti", benché lo siano stati profondamente nell'espressione
cinematografica della "Weltanschauung"»^{XI}.

La fine dell'espressionismo si colloca attorno al 1924, anche se la UFA
produsse in seguito due tra i maggiori capolavori: *Faust* nel 1926 e *Metropolis*
(LANG, Fritz, Germania, 153') nel 1927. Pellicole costate tantissimo che, quindi,
hanno causato alcuni problemi sul piano economico e i cui registi sono
entrambi espatriati a Hollywood, come si è visto. La vera ragione del declino
dell'espressionismo risiede, tuttavia, nei mutamenti culturali. In pittura
l'aggressività del segno venne integrata dalla pittura popolare, negando
quindi il carattere dell'avanguardia e molti artisti abbandonarono
l'emotività per gettarsi nell'esperienza della *Neue Sachlichkeit*, che fonda le
proprie radici nella critica sociale attraverso un maggiore realismo. Nel
cinema questa corrente è stata caratterizzata per l'abbandono delle
scenografie dipinte a favore di un'ambientazione prettamente urbana;
capostipite fu *La strada* di Karl Grune (*Die Straße*, Stern-Film, Germania, 1923,
74').

Ai temi "neri" dell'espressionismo Murnau si ispira per i primi film, girati
tra il 1919 e il 1921, densi dei soliti motivi del mostro, dello sdoppiamento e del

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

destino, facendo però già spesso ricorso ad ambienti naturali, a differenza delle più diffuse forzature prospettiche realizzate in studio. Nella produzione successiva si possono talora ravvisare temi sviluppati poi in *Aurora*. Nel 1922 Murnau, con la sceneggiatura di Thea von Harbou, realizza *Der Brennende Acker* (Deulig Film e Goron Film, Germania, 98'), un dramma rurale che vede la contrapposizione di due fratelli, uno ingenuo cresciuto in campagna e l'altro ambizioso che vive in città, il quale, nel tentativo di arricchirsi, sposa la vedova di un conte che finirà affogata nel lago. Sempre allo stesso anno risale *Nosferatu, eine Sinphonie des Grauens* (Jofa Atelier Berlin e Prana Film, Germania, 94'), tratto da *Dracula* di Bram Stoker, in cui Murnau sperimenta l'identificazione tra luogo e personaggio. Infatti, il paesaggio minaccioso dei Carpazi sembra sintetizzare il carattere del vampiro stesso poiché campi deserti e soglie buie sono il suo ambiente naturale, così come la desolazione ispirata dal chiaro di luna sul Mar Baltico presuppone la sua fine. *L'ultima risata* (*Der Letzte Mann*, UFA, Germania, 1924, 88') prevede di nuovo un impianto narrativo basato sulla dualità (umiliazione/trionfo) anche resa attraverso una connotazione spaziale (gabinetti sotterranei e sporchi/lussuosa camera d'albergo in superficie e pulita). Anche le due pellicole successive^{xii} *City Girl* (Fox Film Corporation, USA, 1930, 70') e *Tabù* richiamano gli elementi cardine di *Sunrise*: il contrasto e la contaminazione. Nel primo caso, una cameriera di Chicago si trasferisce in campagna, dove conosce una sessualità basata sulla riproduzione, a differenza di quella urbana improntata, invece, alla confusione e al godimento mentre *Tabù* nasce come ibridazione tra generi e come metafora di una ineluttabile e

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

parabolica condizione esistenziale (la donna come vita, il sacerdote come destino, il mare come morte).

3. Conflitti

Sunrise ha in sé i caratteri del dramma tragico ed è proprio nella rappresentazione dello spazio come chiara dicotomia tra mondo urbano e mondo contadino che si attua una contaminazione, con intento di pacificazione del conflitto, e si incardina l'intera costruzione narrativa. La metropoli attrae anche chi non vi appartiene ma presenta la sua natura di luogo del disordine e dei "piaceri vorticosi", obbliga alla scelta tra un universo «esistenziale limitato ma solido e un altro che [...] richiede un costo in termini di compromissione valoriale»^{XIII}. La città e la campagna, dunque, come tangibilità geografica dell'archetipica simbologia degli opposti: bene/male, luce/ombra, ragazza per bene/*vamp*. La sociologia urbana classica ha individuato nella città una sua specificità, quella del luogo dell'innovazione culturale e dell'eterogeneità, in contrapposizione con il ruolo assegnato alla campagna, ma anche ai piccoli centri, di luoghi conservatori e ortodossi^{XIV}.

Come scrive Gilles Deleuze, Murnau «oppone la città luminosa e lo stagno opaco»^{XV}, infatti alla rappresentazione della città cui giunge in tram la coppia di campagna (George O'Brien e Janet Gaynor), Lotte Eisner contrappone la costruzione dell'ambiente di Lake Arrowhead, in cui emerge il *background* del regista:

An innate love of nature led Murnau to choose some beautiful angle shots of Lake Arrowhead taken near the

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

shore. Of course, the village itself, which looks completely German, was built from scratch. In certain shots the steep and narrow gables erected by Gliese still retain some traces of Expressionist inspiration^{XVI}.

La polarizzazione come tratto della produzione cinematografica di Murnau si è focalizzata spesso sui luoghi come fonte per la caratterizzazione dei personaggi e del loro agire. L'attraversamento del fiume permetterebbe al protagonista maschile il passaggio di *status* ma, al di là delle volontà dei singoli individui, il paesaggio assume ruolo di destino, poiché, con le parole di Costa, «è nell'elemento scenografico (profilmico) che vi si incarna il polo fatale, invalicabile della tragedia»^{XVII}.

Come proclamato nelle didascalie iniziali, *Sunrise* rimane senza tempo a confermare il suo valore di narrazione mitologica, perché i suoi *topoi*, in quello scenario mondiale che si stava radicalizzando e stava volgendo tragicamente al disastro, possono essere riletti oggi, tramite uno sguardo alla nostra società e al rapporto intrattenuto e rigenerato con il cinema. *Sunrise*, in un processo di storicizzazione dell'opera cinematografica, diviene interessante oggetto di indagine in chiave simbolica, nell'ottica di una sua conservazione e valorizzazione, in quanto testimonianza di un'epoca e parte del patrimonio culturale e artistico mondiale.

Paolo di Paolo, nel recente *Svegliarsi negli anni Venti*, rileva la difficoltà di comprendere ciò che ci sta accadendo, di disegnare la vita in un periodo di transizione. A questo proposito, egli scrive: «essere interpreti lucidi del proprio tempo mentre lo si vive, cogliere evoluzioni, involuzioni, individuare faglie, slittamenti è un'impresa affascinante quanto illusoria. Qualcosa,

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

sempre, ci sfugge»^{xviii} e traccia un parallelo tra passato e presente: «una serie di interrogativi rimbalzano da un secolo all'altro – fra quegli anni Venti e *questi* – e sono rivolti all'essere umano che ha avuto o che ha il destino di attraversarli»^{xix}. Di Paolo prosegue: «E così eccoci qua, strani animali nel mezzo di una muta [...] abbiamo visto il XX secolo morire, e davamo per scontato che il nuovo facesse tutto da solo. Invece no, bisognava inventarselo»^{xx}. Anche i primi decenni del secolo scorso hanno visto un mondo mutare nelle tradizioni e negli assetti, costruendo l'idea che una parte di esso fosse al riparo da ogni eventualità regressiva mentre, al contrario, gli eventi geopolitici, economici e sanitari dell'ultimo torno di tempo hanno ribaltato la prospettiva di quella: «certezza (occidentale [...]) di poter vivere sempre così. Il "caldo abbraccio" della modernità»^{xxi}.

Quasi un secolo dopo, in quel «paesaggio stravolto e indecifrabile»^{xxii} che è ormai il mondo, si sono oramai annullate gran parte delle differenziazioni tra città e campagna. E così le teorie dei confini^{xxiii}, nell'inanellamento continuo dei suburbi da parte delle metropoli avvenuto a seguito dell'espansione industriale, rilevano come incongruo l'accostamento dello spazio urbano con quello rurale.

4. Spazi

Murnau, nell'inaugurare la sua nuova vita americana, ha saputo inserirsi nello *stream* della modernità sia nella costruzione degli spazi che nella sperimentazione di innovativi strumenti tecnologici. William Fox, rimasto estasiato dalla visione di *Der Letzte Mann*, permise a Murnau di

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

lavorare con «*carte blanche and unlimited funds*»^{xxiv}, fece realizzare un intero villaggio per le riprese in esterni e furono ingaggiati due tra i migliori *cameramen* esistenti: Charles Rosher, fondatore dell'American Society of Cinematographers, e Karl Struss, prima fotografo di scena e poi operatore sui set di Cecil B. DeMille e nel colossale *Ben-Hur* (NIBLO, Fred, MGM, USA, 1926, 143')^{xxv}.

Le eccezionali doti dei due tecnici sono, infatti, rilevate da Georges Sadoul a proposito della differente trattazione tra gli ambienti naturali (campagna) e quelli scenografici (città): «Le scene all'aria aperta sono di eccezionale qualità fotografica, mentre gli scenari (giganteschi) di Tilsit restano sempre sullo sfondo, pur assumendo nell'azione un ruolo importante»^{xxvi}. Quella Tilsit ricostruita in studio da Rochus Gliese «appare soprattutto come uno sfondo di sovrimpressioni rutilanti di luci, il cui luogo deputato è il luna-park. Torna dunque il tema della città come caos e confusione, non solo fisici, contrapposti alla genuinità dei valori della campagna»^{xxvii}. Il Luna Park, accostato da Alessandro Cappabianca ai baracconi del *Caligari* (*Das Cabinet des dr. Caligari*, WIENE, Robert, Decla Bioscop AG, Germania, 1929, 76') è chiaramente il luogo che enfatizza la condizione di vorticoso movimento, espressione tipica della città.

Sunrise presenta un caso di *displacement* particolare in quanto la cittadina di Tilsit, al tempo appartenente all'ex-impero prussiano, poi ceduta alla Russia e che dal 1946 ha acquisito il nome di Sovetsk^{xxviii}, non solo è frutto di una rielaborazione scenografica ma è immaginata sulla forma di una

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

città americana, dove il Luna Park era, infatti, il tipico luogo in grado di ospitare i moderni artifici dell'industria del divertimento.

Così come i personaggi non hanno un nome specifico ma sono ascrivibili direttamente al ruolo narrativo o al luogo di provenienza (*the Man, the Wife, the Woman from the city*), retaggio dello stile del *Kammerspiel* proseguito da Mayer anche negli USA, la città è un luogo senza nome. In questo modo, essa diviene una tipologia replicabile ovunque, rafforzando la dimensione di *Aurora* quale narrazione che va al di là del tempo e dello spazio: «*althaught Tilsit is actually a town in East Prussia, it is set forth in one of the very few subtitles that the locale of this story might be in any country*»^{XXIX}.

La tipologia è quella della modernità e la città è il suo spazio, come evidenziato nella recensione di *Sunrise* apparsa su «*Variety*» all'indomani della proiezione in anteprima, avvenuta il 23 settembre 1927 al Times Square Theatre di New York: «*The set is a section of an enormous girder of a bridge with a corner of a building and bustling traffic moving back and forth. A panorama of Times Square couldn't have fixed it more definitely*»^{XXX}.

Pur non essendo ambientato in America, *Aurora* ne riflette comunque la sua situazione sociale: «tutti i film americani ed europei degli anni Venti si preoccupano di denunciare gli allettamenti e la degradazione della vita di città: la città rappresenta la corruzione della società borghese, l'immoralità del ricco, la grigia disperazione del povero»^{XXXI}. Tuttavia, considerevoli elementi di matrice sociale sottendono anche il *background* espressionista o, quanto meno, la sua emancipazione:

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

nel *Kammerspiel* elaborato da Murnau con Mayer è già contenuto un ulteriore elemento di concretizzazione: l'insistenza molto più marcata sul personaggio e sul dramma individuale permette un arricchimento anche sul contenuto, del suo sottofondo sociale, del nesso che le persistenti distorsioni della forma, retaggio degli incubi espressionisti, hanno con gli oggetti e i rapporti reali^{xxxii}.

Così come la giovane domestica nel racconto di Sudermann nello *script* di Mayer e Murnau si trasforma in una *vamp* di città, il fiume originale diviene un lago nella loro ambientazione, e soprattutto nel luogo delle riprese, visto che gli esterni del villaggio sono stati girati sul Big Bear Lake (v. figg. 1-4) e sul Lake Arrowhead nella San Bernardino National Forest.

Murnau sceglie con attenzione gli spazi, e gli Stati Uniti, in questo caso la San Bernardino Valley, fornivano uno scenario rigoglioso naturale, tipicamente percorso dai *cow boys*, dove ambientare opere drammatiche nelle quali non fossero escluse implicazioni psicologiche^{xxxiii}. In quella che Cappabianca definisce "drammatica dello spazio filmico" si supera la drammatizzazione dello spazio, nozione solitamente espressa con il termine "profilmico", per giungere a una dimensione di trasversalità in cui i vari piani della costruzione cinematografica si intersecano e dialogano^{xxxiv}.

Murnau ha reso qui manifeste tutte le competenze tecniche apprese dall'esperienza tedesca maturata tra il 1919 e il 1926: l'uso della camera, le luci, i valori tonali, la composizione e la ritmicità della sequenza delle immagini^{xxxv}. La sua naturale predisposizione e le sue conoscenze artistiche lo hanno ispirato nella composizione del quadro portandolo a realizzare riprese molto simili a nature morte^{xxxvi}.

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

Riprendendo la tripartizione di Rohmer^{xxxvii}, non diversamente dai registi della sua epoca legati all'astrattismo, Murnau aspirava a creare un tipo di cinema puro, quasi una forma di pittura in movimento. Ma non solo: egli intendeva arrivare al "film architettonico", cioè quel tipo di cinema che definiva sé stesso come un incontro tra superfici e interrelazioni di linee organizzando una sinfonia di ritmi spaziali^{xxxviii}.

Figure 1-4. Scatti di Big Bear Lake realizzati nel 2012 (Credits: Ornella Castiglione).



5. Immaginari

L'elemento che permette una prima contaminazione tra i due ambienti è costituito dalla donna della Città (Margaret Livingstone) e

Cadernos do Tempo Presente vol. 15, n. 02, p. 03-27, jul./dez. 2024. <http://www.seer.ufs.br/index.php/tempo>
DOI: <https://doi.org/10.33662/ctp.v15i2.22342>

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

nell'invito che rivolge al giovane marito di campagna: "*Come with me to the City*". Non a caso, Giuliana Bruno a questo proposito dice: «l'energia della strada e il magnetismo del cinema fanno un tutt'uno architettonico con la seduzione femminile»^{xxxix}. Sull'interesse per la triangolazione seduzione-spazio-*medium* si esprime anche Tone parlando di «richiamo peccaminoso [e] impulso trasgressivo [della] donna della città»^{xl}.

La vita contadina in *Aurora* contiene *in nuce* la ricerca del paradiso immaginario di *Tabù* in cui prendono forma «amori che fan parte anch'essi della natura [...] e della natura hanno la vitalità, il movimento, la luce»^{xli}. La dimensione campestre è rappresentata come idilliaca ma non immune alle tentazioni e, infatti, la *vamp* cittadina arriva a contaminarla poiché vi si stabilisce per le vacanze. Tuttavia, quella campagna dipinta come luogo dell'armonia e quella sovversione caotica incarnata dal contesto urbano dell'inizio, a causa del viaggio di attraversamento, vengono come esorcizzate: nella natura può consumarsi la tragedia così come nei baracconi e sotto alle luci dell'ambiente costruito si può ritrovare l'amore.

In *Sunrise* la città è un sogno o quanto meno un mito: una metaforica trasposizione di quanto immaginato [...]; la continua invenzione poggia su elementi riconoscibili (le auto, i cavalli, gli autisti impazienti) ma il trasferimento nel mito accende il sapore di favola, ridimensiona la realtà dentro l'immaginario^{xlii}.

Il sipario sulla favola della coppia contadina si chiude, la città perpetra sé stessa all'infinito poiché al suo interno i riti non dipendono più dal ciclo della natura; la giovane coppia rientra in campagna e il sipario si apre sulla tragedia caratterizzata dal lago al buio della notte ma soprattutto dalla

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

tempesta imminente. L'ossessione per la maledizione divina è, in fondo, ricorrente nella cinematografia di Murnau come in altri artisti della stessa temperie culturale; in questo senso, senza distinzione, «la "città" e la "natura" sono viste come entità funeste, luoghi ove perdersi»^{XLIII}. Nonostante la polarizzazione largamente letta come matrice profonda nella trama di *Aurora*, una dimensione di comunanza tra le due tipologie di spazio che hanno costituito il *set* nella San Bernardino Valley è rilevata anche da Lotte Eisner: «*Studio and nature complemented and harmonized with each other*»^{XLIV}.

La città è soprattutto il luogo dell'intensificazione della vita nervosa, come formulato da Georg Simmel in *Le metropoli e la vita dello spirito*^{XLV}, dove si manifesta quel meraviglioso urbano che si svela davanti alla macchina da presa di cui furono interpreti, tra gli altri, Walter Ruttmann e Dziga Vertov. Lo stupore che il cittadino agli inizi del secolo scorso provava dinanzi al dipanarsi della città e della sua inconsueta bellezza, quasi come se esso divenisse spettatore, è chiaramente ravvisabile nell'approccio che il giovane contadino e la moglie hanno nel loro vagare urbano. Infatti, non solo il Luna Park (luogo deputato) ma anche gli altri locali pubblici offrono un pretesto di intrattenimento e di visione come, ad esempio, gli episodi dal barbiere, nel ristorante o dal fotografo. In quest'ultimo caso, il divario culturale tra la giovane coppia e il mondo urbano è amaramente messo in evidenza dal tentativo di rimediare all'inconveniente della caduta di una copia di una statua greca apponendole una testa che ovviamente non possedeva in quanto rinvenuta acefala.

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

Un tema proprio della città è certamente la sua essenza simbolica, nella rappresentazione di sé stessa e dell'identità sociale in quanto essa, come sostiene il sociologo urbano Alfredo Mela,

non è soltanto una forma specifica di organizzazione sociale sul territorio: è anche un complesso di simboli, stratificati nel corso della storia. Questi simboli si esprimono tanto nelle strutture fisiche (le strade, le piazze, i monumenti), quanto nei modi di vita, nelle cerimonie, nei rituali della vita urbana, quanto, ancora, nelle immagini e nei discorsi che parlano della città^{XLVI}.

In *Sunrise* la dimensione urbana, con tutto il suo portato di riferimenti, si presenta sin da subito attraverso il modello femminile incarnato dalla Livingstone sia nel suo apparire che nel comportarsi (capelli neri, trucco pesante, abiti eleganti, modi assertivi e disinibiti). In tal senso, poiché nell'ambiente urbano prevale la dimensione collettiva, i caratteri degli individui possono essere assimilati l'un l'altro determinando un'identità. Tali soggetti portatori di tratti comuni contribuiscono alla costruzione sociale del patrimonio simbolico urbano veicolato proprio dall'immagine^{XLVII}. Parimenti il tram, proprio come il treno, rappresenta un concetto di mezzo di trasporto moderno e collettivo; quindi, tipicamente cittadino e in *Sunrise* esso è il tramite per raggiungere lo spazio geografico urbano con tutti i suoi segni (locali pubblici, strade trafficate, luci, musica, donne seduttive, ambienti sofisticati). «Fuggevoli visioni di treni e battelli suggerivano le gite della popolazione in vacanza»^{XLVIII}: anche le parole di Luigi Chiarini descrivono

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

l'esaltazione della vita moderna, di cui la nascente industria del turismo fa parte, della sequenza iniziale.

Murnau, anche grazie al suo percorso accademico che ne ha formato gli interessi culturali, mise le sue competenze e la strumentazione tecnica messaggi a disposizione al servizio di una poetica raffinata e «predilesse la mobilità della macchina da presa e le composizioni figurative, dal cui realismo isolare elementi carichi di significati allegorici»^{XLIX}. Lui stesso, in un articolo qualche mese dopo l'uscita di *Sunrise*, ammise di amare la realtà delle cose ma non senza l'aggiunta di fantasia^L. E poiché proprio l'esperienza visiva passa attraverso il simbolico, come ci ricorda Lucy Fischer nella sua monografia sul film, «*frequently, props, intertitles and gestures in Sunrise take on a symbolic charge*»^{LI} riferendosi anche alla ormai largamente citata didascalia che si dissolve «*Couldn't she get drowned?*». Non a caso, una delle dimensioni della modernità, secondo Simmel^{LII}, è il suo continuo fluttuare. Allo stesso modo, Murnau nella prima parte di *Aurora* con nebbie e artefici vari da teatro di posa, con le parole di Jacobs, «si avvicinava all'universalità di una favola»^{LIII} mentre nella seconda parte del film metteva in scena un melodramma.

6. *Aurora* e la critica

Aurora, primo film americano di un regista “tedesco fino al midollo”^{LIV}, si è presentato, da un lato, come un prodotto chiaramente difforme per gli standard hollywoodiani e, dall'altro, come un'opera in grado di superare significativamente l'espressionismo. L'ibridazione di generi e la modernità

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

della tecnica, nonostante una struttura narrativa lineare e schematica, impregnata di «moralismo sentimentale»^{LVI}, inoltre, hanno contribuito a determinare una chiara difficoltà di lettura da parte dei critici.

Se Paul Rotha per disprezzare la pellicola sostenne che essa potesse incontrare il gusto delle cameriere e dei loro amici, Ettore Margadonna, con la conoscenza tecnica e lo sguardo della fine degli anni Trenta parlò di un «serrato, incalzante ritmo che si sviluppa e dà forma al film»^{LVII} e identifica «il viaggio in tramvai, i divertimenti al Luna Park, il nubifragio sulla città e sul lago, la ricerca notturna dell'annegata» come episodi di «autentico cinema»^{LVIII}. Il tentativo di Murnau di tenere legate le sue origini con il contesto di approdo è sentito, oltre che nelle recensioni della *première*^{LIX}, da Theodore Huff alla fine degli anni Quaranta: «*trying to achieve a compromise between his ideal and Hollywood commercial expediency*» in quello che definisce «*one of the few actual film "ballads" ever made*»^{LX}. Al critico inglese fa eco François Truffaut con la celeberrima frase «il più bel film della storia del cinema», nell'opera di ricerca e riscoperta di Murnau attuata dai «Cahiers du Cinéma» negli anni Cinquanta.

Quanto agli aspetti tecnici innovativi, molte voci si levano, a partire da Sadoul che dichiara «la maestria dei movimenti di macchina è stupefacente»^{LXI}, elogio ripreso da Howard Hawks che, qualche anno più tardi, nel febbraio 1956, rivela: «agli inizi fui molto impressionato da *Aurora* di Murnau, soprattutto a causa dei movimenti di macchina»^{LXII} al punto da ispirare *Passione di principe* (*Paid to Love*, HAWKS, Howard, Fox Film Corporation, USA, 1927, 76'). Così anche Lewis Jacobs, nella sua ricostruzione

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

della storia del cinema americano, scrive: «bellissime dissolvenze incrociate e carrellate che rendevano tutto il colore e l'atmosfera del luogo. [...] un montaggio magistrale»^{LXIII}. Barbaro, infine, agli inizi degli anni Settanta, ravvisa nelle opere americane di Murnau tracce di realismo che le rende «organiche e belle»^{LXIV}.

In ogni caso, al film si riconosce la maggiore eleganza espressiva e la più alta perfezione estetica che si fossero mai viste fino a quel momento, elementi che, tuttavia, non entusiasmarono il pubblico in modo eccessivo seppur incuriosendolo a recarsi in sala. Nonostante *Aurora* sia stato il terzo incasso della casa di produzione americana nel 1928^{LXV}, William Fox non fu così soddisfatto degli esiti dato l'ingente *budget* previsto di 200.000 dollari che ne fece, peraltro, il film più costoso girato da Murnau. Il successo della critica fu, infatti, superiore a quello del pubblico e la Fox non incassò al botteghino una cifra sufficiente a coprire le spese di produzione; ne conseguì che i successivi progetti cinematografici di Murnau subirono maggiori controlli nei finanziamenti^{LXVI}.

7. Conclusioni

Il cammino di *Aurora* era tuttavia appena cominciato poiché lungo questo secolo oramai intercorso, a fasi alterne, ha fatto la sua apparizione nel panorama cinematografico occidentale. Le esigenze commerciali imposero il montaggio successivo con colonna sonora Movietone, poiché entrambe le versioni in circolazione (quella americana e quella europea) in origine erano mute, in un momento particolarmente liminare come il 1927,

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

data di uscita di *The Jazz Singer* di Alan Crosland (Warner Bros, USA, 83'), considerato il primo film sonoro della storia del cinema.

Il negativo originale di *Aurora* andò distrutto, pertanto, per la riproduzione del film sono sempre state utilizzate delle copie che, nel corso del tempo, si sono ovviamente deteriorate. Questo si può peraltro notare dalla resa della digitalizzazione per la nuova uscita nelle sale avvenuta nel 2004, grazie al progetto della BIM di reimmettere un capolavoro del passato nei circuiti commerciali, e per l'uscita in DVD nel 2005.

Come ci ricorda Simmel nell'opera citata, l'esperienza moderna corrisponde alla vita nella metropoli ma nei cent'anni che intercorrono tra *Aurora* e noi, molte di queste sono state bombardate, distrutte, hanno mutato forma e funzione sulla base dei rivolgimenti storici, sociali ed economici. E così, anche il cinema, il mezzo che più di ogni altro nel corso del Novecento è stato in grado di coglierne l'essenza, è divenuto altro, fuori dalla sala. Nel terzo millennio la rappresentazione dell'immaginario urbano e delle complesse relazioni di chi lo abita hanno trovato collocazione spaziale nella megalopoli estremo-orientale, sostituendo così quel paradigma formato da libertà, progresso e tecnologia collocato geograficamente in Occidente.

E così, completando un ipotetico percorso iniziato con l'aurora, Di Paolo al nostro presente fa corrispondere il tramonto: «Al risveglio, capita che il mondo, che pure sembra quasi lo stesso, in realtà non lo sia più. Nell'aria del crepuscolo, [...] un mondo è tramontato, un'epoca è finita»^{LXVII}.

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

Riferimenti bibliografici

«Aurora torna in sala!», in *Circuito cinema Magazine*, n. 5, maggio 2004, pp. 3-6.

Filmcritica, n. 246 (monografico), 1974.

Friedrich Wilhelm Murnau. Otto film, Torino, Cinestudio, 1974.

La politica degli autori, Roma, Minimum Fax, 2000.

«Tilsit», in *Treccani. Enciclopedia on line* URL <<https://www.treccani.it/enciclopedia/tilsit/>> [consultato il 6 agosto 2024].

ALMENDROS, Nestor, «Sunrise, which earned ASC members Charles Rosher and Karl Struss the first Oscar for cinematography, has inspired filmmakers around the world», in *American Cinematographer*, 1984, URL: <<https://theasc.com/magazine/june03/sub/index.html>> [consultato il 01 agosto 2024].

Aurora, in <https://www.imdb.com/title/tt0018455/?ref=fn_al_tt_5> [consultato il 01 agosto 2024].

BARBARO, Umberto, *Il cinema tedesco*, Roma, Editori Riuniti, 1973.

BERRIATÚA, Luciano, *Apuntes sobre las tecnicas de direccion cinematografica de F. W. Murnau*, Murcia, Editora Regional, 1990.

BRANCATO, Sergio, *La città delle luci*, Roma, Carocci, 2003.

BRUNO, Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2002.

CHIARINI Luigi, *Cinema e film. Storia e problemi*, Roma, Bulzoni, 1972.

COSTA, Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2022 [ed. or. 2002].

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

DELEUZE, Gilles, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984 [ed. or. *Cinéma I – L'image-mouvement*, Parigi, Les Editions de Minuit, 1983].

DI PAOLO, Paolo, *Svegliarsi negli anni Venti*, Milano, Mondadori, 2020.

EISNER, Lotte, *Murnau*, Londra, Cinema Two, 1973 [ed. or.: Parigi, 1964].

FISHER, Louise, *Sunrise*, Londra, British Film Institute, 1998.

GEROSA, Guido, «Murnau, classico moderno», in *Ferrania*, n. 5, 1954, pp. 16-17.

HALL, Mordaunt, «Sunrise», *New York Times*, 24 settembre 1927.

HENRY, Michael, *Il cinema espressionista tedesco: un linguaggio metaforico*, Milano, Marzorati, 1974.

HUFF, Theodore, «An index to the films of F. W. Murnau», in *Sight and sound*, Index series n. 15, agosto 1948, pp. 1-15.

JACOBS, Lewis, *L'avventurosa storia del cinema americano*, Torino, Einaudi, 1952 [ed. or.: *The Rise of the American Film. A Critical History*, New York, Harcourt Brace and Company, 1939].

LAWSON, John H, *Teoria e storia del cinema*, Bari, Laterza, 1966.

MAGNI, Federico, «Gli occhi americani di Murnau», in *Cineteca on-line*, URL <www.cinetecadibologna.it/lumi/2001_2/murnau.htm> [consultato il 12 giugno 2021].

MARGADONNA, Ettore. M., *Cinema ieri e oggi*, Milano, Domus, 1932.

MELA, Alfredo, *Sociologia delle città*, Roma, NIS, 1996.

MITRY, Jean, *Storia del cinema sperimentale*, Bologna, CLUEB, 2006 [ed. or. *Le Cinéma expérimental: Histoire et perspectives*, Paris, Éditions Seghers, 1974].

MURNAU, Friedrich W., «The Ideal Picture Needs no Titles», in *Theatre Magazine*, New York, vol. XLVII, n. 322, gennaio 1928, pp. 41, 72.

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

OLDRINI, Guido, «I fantasmi espressionistici del giovane Murnau», in *Cinema nuovo*, n. 215, 1972, pp. 26-31.

PASINETTI, Francesco, «Un veliero bianco», in *Cinema*, n. 70, 1939.

ROHMER, Eric, *L'organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*, Venezia, Marsilio, 1984 [ed.or.: *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, Paris, Union Général d'Éditions, 1977].

RUSH, «Sunrise», in *Variety*, 28 settembre 1927.

SADOUL, Georges, *Il cinema. I film A-L*, Firenze, Sansoni, 1968 [ed. or: *Dictionnaire des Films*, Parigi, Éditions du Seuil, 1965].

SADOUL, Georges, *Storia del cinema*, Torino, Einaudi, 1951.

SAVIO, Francesco, *Visione privata. Il cinema occidentale da Lumière a Godard*, Roma, Bulzoni, 1972.

SIMMEL, Georg, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando, 2012 [ed. or.: *Die Großstadt und das Geistesleben*, 1903].

TONE, Pier Giorgio, *Friedrich W. Murnau*, Milano, Il Castoro, 1977.

Nota biografica

Ornella Castiglione è docente e fotografa, vive e lavora a Milano e attualmente insegna Cinema e turismo all'Università degli Studi di Milano-Bicocca. Dal 2010 tiene insegnamenti di ambito cinematografico e artistico e si occupa della formazione degli insegnanti in vari atenei. I suoi interessi di ricerca vertono su: Rappresentazione dello spazio urbano nelle arti visive; Figure della demolizione; Confini; Cinema e territorio; Didattica dell'arte e del

LO SPAZIO DICOTOMICO E IL POLO FATALE DELLA TRAGEDIA. RITROVARSI NEGLI ANNI
VENTI TRA CONFLITTI, SPAZI E IMMAGINARI IN AURORA DI MURNAU
CASTIGLIONE, O.

-
- xxxiii PASINETTI, Francesco, «Un veliero bianco», in *Cinema*, n. 70, 1939.
- xxxiv CAPPABIANCA, Alessandro, «Per una drammatica dello spazio filmico», cit., p. 242.
- xxxv EISNER, Lotte, *Murnau*, cit., p. 171.
- xxxvi *Ibidem*, p. 174.
- xxxvii Cfr. ROHMER, Eric, *L'organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*, Venezia, Marsilio, 1984 [ed. or.: *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, Paris, Union Général d'Éditions, 1977].
- xxxviii BERRIATÚA, Luciano, *Apuntes sobre las técnicas de dirección cinematográfica de F. W. Murnau*, cit. 23.
- xxxix BRUNO, Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2002, p. 26.
- xl TONE, Pier Giorgio, *Friedrich W. Murnau*, Milano, Il Castoro, 1977, p. 103.
- xli GEROSA, Guido, «Murnau, classico moderno», in *Ferrania*, n. 5, 1954, p. 16.
- xlii BRUNO, Edoardo, «Nota su *Aurora (Sunrise)* di F. W. Murnau», in *Filmcritica*, n. 246 (monografico), 1974, pp. 248-249.
- xliii SAVIO, Francesco, *Visione privata. Il cinema occidentale da Lumière a Godard*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 95.
- xliv EISNER, Lotte, *Murnau*, cit., p. 179.
- xlv SIMMEL, Georg, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando, 2012 [ed. or.: *Die Großstadt und das Geistesleben*, 1903], p. 36.
- lvi MELA, Alfredo, *Sociologia delle città*, cit., p. 149.
- lvii *Ibidem*, pp. 152-153.
- lviii CHIARINI Luigi, *Cinema e film. Storia e problemi*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 249.
- lix MAGNI, Federico, «Gli occhi americani di Murnau», cit.
- l MURNAU, Friedrich W., «The Ideal Picture Needs no Titles», in *Theatre Magazine*, New York, vol. XLVII, n. 322, gennaio 1928, p. 72.
- li FISHER, Louise, *Sunrise*, Londra, British Film Institute, 1998, p. 54.
- lii SIMMEL, Georg, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit., p. 19.
- liii JACOBS, Lewis, *L'avventurosa storia del cinema americano*, Torino, Einaudi, 1952, [ed. or.: *The Rise of the American Film. A Critical History*, New York, Harcourt Brace and Company, 1939], p. 396.
- liiv CHIARINI Luigi, *Cinema e film. Storia e problemi*, cit., p. 244.
- li v Il regista cambiò suo vero cognome "Plumpe" in "Murnau" con riferimento a un villaggio della Westfalia, probabilmente quello in cui è nato, nei pressi della città natale di Bielefeld.
- li vi SAVIO, Francesco, *Visione privata. Il cinema occidentale da Lumière a Godard*, cit., p. 95.
- li vii MARGADONNA, Ettore. M., *Cinema ieri e oggi*, cit., p. 88.
- li viii *Ibidem*.
- li ix Cfr. HALL, Mordaunt, «Sunrise», *New York Times*, 24 settembre 1927 e RUSH, «Sunrise», in *Variety*, 28 settembre 1927.
- lx HUFF, Theodore, *An index to the films of F. W. Murnau*. cit. p. 12.
- lxi SADOUL, Georges, *Storia del cinema*, Torino, Einaudi, 1951, p. 294.
- lxii Intervista a Howard Hawks apparsa sul «Cahiers du Cinéma», n. 56, febbraio 1956 ripresa in AA. VV., *La politica degli autori*, Roma, Minimum Fax, 2000, pp. 110-111.
- lxiii JACOBS, Lewis, *L'avventurosa storia del cinema americano*, cit., p. 398.
- lxiv BARBARO, Umberto, *Il cinema tedesco*, Roma, Editori Riuniti, 1973, p. 130.
- lxv «*Aurora torna in sala!*», in *Circolo cinema Magazine*, n. 5, maggio 2004, p. 4.
- lxvi MAGNI, Federico, «Gli occhi americani di Murnau», cit.
- lxvii DI PAOLO, Paolo, *Svegliarsi negli anni Venti*, cit., p. 17.