



CILENTO ESTATE FESTIVAL

IX MOSTRA DEL CINEMA
RESTAURATO

FASSBINDER
WENDERS



Direttore artistico Girolamo Marzano

CILENTO ESTATE FESTIVAL

Direttore Artistico *Girolamo Marzano*

WENDERS / FASSBINDER

Importanza e modernità
Dei due maestri del
Nuovo Cinema Tedesco

A cura di **Diego Borella**

Premessa

La scorsa edizione di questa rassegna aveva proposto una selezione di alcuni tra i film più significativi della Nouvelle Vague, istituendo un percorso critico sull'importanza e l'attualità del movimento stesso. Quest'anno ci accingiamo ad esplorare un altro "movimento artistico" capitale nella storia del cinema e dell'identità culturale europea, il Nuovo Cinema Tedesco.

A tal fine ci concentreremo sull'opera e le poetiche dei due cineasti che, del Nuovo Cinema Tedesco, sono stati, ognuno a suo modo, gli indiscussi maestri, Wim Wenders e Rainer Werner Fassbinder.

Alla legittima domanda sul perché si siano scelti questi due autori e questo tipo di cinema, potrebbe, già di per sé, rispondere la qualità dei testi qui proposti e la loro rilevanza storica e linguistica. Eppure non può non colpire la straordinaria modernità estetica e sociale di quanto, quasi quarant'anni fa, stava accadendo in Germania. Il cinema, allora come adesso, attraverso i suoi autori, sentiva la necessità di creare un'identità individuale, sociale e, dunque, politica in un'Europa vittima e responsabile di enormi cambiamenti, un'identità indissolubilmente legata alla netta influenza della potenza americana.

La dissociazione dell'individuo dalla globalità, il viaggio, l'identità stessa, la paura, il sesso ed il denaro, la paura della paura, i giochi di ruoli ed i rapporti di potere, l'incomunicabilità sono alcuni tra i temi ricorrenti nell'opera di questi due autori. Sono gli stimoli che li hanno spinti a creare un loro proprio dizionario filmico ed iconografico capace di mostrare la realtà come mai prima era stata mostrata, capace di rappresentare quanto al tempo era ancora informe, rendendolo finalmente comprensibile.

Le differenze e le distanze tra i due cineasti qui in questione sono molte e notevoli, i film stessi sono di stampi completamente differenti, ma, al contempo, nella loro arte e tra le loro opere si scorgono impressionanti segni comuni, dei quali tra poco parleremo.

Il Nuovo Cinema Tedesco

Per quanto possa risultare complicato tracciare date all'interno di un movimento portato avanti da tante individualità e da individui tanto differenti tra loro, stabiliremo, come coordinate del movimento qui in questione, il periodo che dalla fine degli anni sessanta, dal 1969, arriva fino alla seconda metà degli anni ottanta.

Questa determinazione è ovviamente sommaria, poiché la maggior parte dei registi che componevano il gruppo sono ancora in attività.

Gli elementi chiave al fine di caratterizzare questo gruppo sono fondamentalmente culturali, produttivi e distributivi.

Uno dei primi dati da segnalare è la mancanza di un retroterra culturale nazionale, di un modello a cui ispirarsi e contro cui combattere, come diceva Wenders "l'assenza di un Padre, assenza che, comunque, è un buon inizio per chiunque".

Ma quest'assenza si dimostrò radicale, poiché il vuoto ideologico e linguistico si vincolava direttamente ad una disastrosa crisi economica e produttiva. Fassbinder osservò infatti che "i registi tedeschi hanno dovuto cominciare tutto daccapo, non c'era alcuna industria cinematografica, neppure in crisi, alla quale appoggiarsi. Hanno dovuto costruire dal nulla le proprie possibilità di produzione e di distribuzione".

Proprio a questa problematica si lega l'elemento centrale della nascita del, fino ad allora fantomatico, Nuovo Cinema Tedesco. La necessità di unirsi in un gruppo per imporsi in un ambiente cinematograficamente labile ed ostile, portò, nel 1970, un gruppo di giovani cineasti, circa una quindicina, a fondare la Filmverlag der Autoren. Di questo gruppo, al di là di Wenders e Fassbinder, facevano parte, tra gli altri, anche Lienthal, Straub, Herzog e Schlöndorff.

La Filmverlag der Autoren era un organismo indipendente che, dopo un'iniziale attività produttiva si è dedicato quasi esclusivamente al ben più bisognoso settore distributivo, dando vita ad un circuito di sale alternativo a quello commerciale, controllato quasi per intero dalle società americane.

Produttivamente, molti degli autori in questione troveranno poi fondi ed appoggio dagli enti televisivi. Anche a questo riguardo la modernità di questo movimento organizzativo e culturale non può non suscitare interesse.

Va subito detto, comunque, che quest'unione distributiva non trovava un immediato parallelo a livello artistico. Gli autori del Nuovo Cinema Tedesco non hanno mai smesso di ribadire che, al di là di quanto li poteva accumulare, ognuno era un autore a sé.

Proprio Wenders, in una lettera per commemorare i dieci anni della morte di Fassbinder, nel 1992 ricorda che la Filmverlag der Autoren "fu il nucleo centrale del Nuovo Cinema Tedesco, si trattava però di un gruppo con scopi puramente organizzativi e concreti. Diversamente dalla Nouvelle Vague, non avevamo alcun programma estetico e culturale che ci unisse (...) solo più tardi divenne un'equipe di alleati, e la solidarietà non era più strumentale".

Tornando appunto ad un livello artistico di analisi, è il caso di riallacciarci brevemente al periodo storico. La fine della guerra fu seguita da un periodo di impasse culturale, nel quale il rifiuto e la rimozione dell'identità

nazionale (contaminata e colpevolizzata dal nazismo) aveva comportato l'assunzione di modelli culturali stranieri. Diviene dunque chiaro che proprio in questi stimoli esterni andranno ricercate le basi del processo di formazione della generazione di cineasti in questione.

Il modello di base sarà quello americano di cui però parleremo in seguito, dato che ogni singolo autore troverà il suo proprio modo di raffrontarvisi. Non dimentichiamo però altre influenze.

I legami con la tradizione del cinema classico tedesco sono minimi, soprattutto agli esordi di questo Nuovo Cinema. Anche l'idea del regista tiranno del cinema espressionista scompare a vantaggio di una nuova identità autoriale che trova riscontro nella "politique des auteurs" teorizzata dalla rivista *Cahiers du Cinéma* alla fine degli anni cinquanta.

Proprio a questo modello autoriale sono riconducibili le ossessioni narcisistiche di Werner Schroeter e l'individualismo visionario di Herzog. Da questo approccio deriva anche la libertà stilistica dei primi film di Fassbinder ed il rifiuto degli obblighi della sceneggiatura in favore dell'immediatezza dell'improvvisazione da parte di Wenders.

Wenders/Fassbinder

Oggi, di Wim Wenders e di Rainer Werner Fassbinder abbiamo memorie ed opinioni assai differenti. Uno dei motivi consta certamente nel fatto che, nonostante Wenders fosse di quasi un anno più vecchio di Fassbinder, il secondo è scomparso più di 22 anni fa mentre il primo ha continuato e continua ad imporsi sulla scena internazionale (presenterà, infatti, il suo nuovo film, *La terra dell'abbondanza*, in concorso alla prossima Mostra del Cinema di Venezia).

Ciò detto, ha un senso appaiare l'opera di questi due maestri poiché, al di là delle comuni esperienze ed origini, possiamo arrischiare a dire che il contributo più organico nell'ambito estetico e culturale da parte di Wenders si è interrotto alla fine degli anni ottanta, ed è di questa prima parte della sua opera, infatti, che tratteremo.

Questo restringimento cronologico non appiana le differenze delle nature dei due autori, ma proprio da queste reciproche differenze, una volta visti i dieci film qui proposti, avremo modo di comprendere meglio ciascuna delle due individualità.

Fassbinder diceva che "in ultima analisi, quello che conta è l'intero corpo dell'opera che ci si lascia dietro quando si scompare, quanto quell'opera abbia detto riguardo al tempo in cui è stata realizzata. Altrimenti è inutile" Frase indubbiamente veritiera ma più per lui che per Wenders.

Fassbinder ha prodotto in continuazione ed assai copiosamente, teatro, cinema, di tutto, ed è dal suo genio, dalla sua consapevolezza del medium e dal suo talento, che si sprigiona la linea metalinguistica necessaria per rendere grande un autore.

In Wenders, invece, al di là del valore indiscutibile dell'opera, oltre a questo valore, vi è una costante di indagine e di ricerca che attraversa, quasi magicamente autonoma, autonomamente di film in film, ogni suo testo. Fassbinder, tramite l'innato talento drammaturgico, determina spontaneamente la necessità di esprimere, di volgere subito la propria riflessione in rappresentazione. E' stato l'autore moderno per eccellenza, fornendo non idee da discutere ma "prodotti artistici" con un'interazione tra forma e contenuto corrispondente ai tempi.

I film di Wenders sono effettivamente un'unica opera. Da *La paura del Portiere* ad *Alice a Paris, Texas*, emerge tangibilmente il viaggio di un uomo (anche nel vero senso della parola poiché Wenders è apolide) e la continua, responsabilissima e sublime ricerca di quanto si possa sistematizzare tramite un film, di quanto un film possa pertinenere alla realtà.

Fassbinder, paradossalmente, sembra sapere cosa dicano i film. Le parole che scrive ed il modo in cui dirige seguono una linea creativa continua, dicendo le verità dei grandi temi, dell'amore, della vita, del dolore e del potere, dei singoli e della società. I suoi personaggi, dai melodrammi in poi, pur ingannandosi, sembrano essere ben consci della malattia della vita: essi sanno in che storia si trovano.

Wenders non dice, non ha verità da dire, egli, tramite gli spazi filmici e le suggestioni dei suoi testi, isola le verità nei film. Non dice ma mostra che ci sono, e, così facendo, le identifica proponendo un'identità allo spettatore. Il testo in sé, al di là di sé, esprime.

Fassbinder non abbandona mai la volontà di narrare un storia, di fornire un *exemplum* della vita tramite il film sul quale lo spettatore possa riflettere ed attivare la propria coscienza.

Wenders ha creato i suoi più autentici capolavori rifiutando ogni storia, ed a tal fine ha dovuto creare una dimensione ed un linguaggio filmico capace di arrivare a questo. Egli sosteneva, come vedremo meglio in seguito, riferendosi alle storie del cinema che "sono tante storie, storie che esistono solo nelle storie. Mentre la vita scorre, nel corso del tempo, senza bisogno di creare delle storie, o di manifestarsi in storie."

Fassbinder istituisce il ruolo del pubblico nel film grazie alla mancanza di una catarsi finale del testo. Dopo aver strutturato le, sempre lucide, esternazioni dei personaggi, mette in dubbio, attivandola, l'identità cosciente del fruitore.

Wenders crea dei vuoti, instaura delle dinamiche che, per essere fruite, richiedono e comportano la presenza dell'identità dello spettatore, formandola.

E poi il miracolo: i film e le tematiche che questi due cineasti hanno creato ed attraversato sono gli stessi. Certo: si esagera, ma tra *Perché il Signor R. è Diventato Matto?* e *La Paura del Portiere* prima del *Calcio di Rigore* ci sono affinità assolutamente notevoli. Tra *Attenzione alla Puttana Santa* e *Lo Stato delle Cose* i parallelismi, riguardo al rapporto tra cinema e vita, non possono non saltare agli occhi.

Sono radiceli e di primaria importanza molti altri elementi comuni tra i due.

Le esigenze produttive: il piccolo budget, i tempi minimi di lavorazione ed il fatto di lavorare sempre con una stretta cerchia di collaboratori fissi.

Le basi culturali: il continuo tendere e rielaborare il cinema americano: scomponendone e rinnovandone i generi e gli stilemi fino ad arrivarci, in America, da parte di Wenders, e la volontà del melodramma hollywoodiano, del conquistare l'ingenuità del cinema classico americano, da parte di Fassbinder.

E, comunque, la comune necessità di liberarsi del mito americano. Quel mito che aveva riempito il loro film, soprattutto agli inizi, di juke-box, di radio e musica, di gangster e di Coca Cola.

E le grandezze di entrambi, gli obbiettivi e le consapevolezze.

L'impareggiabile narrazione fenomenologica ed il viaggio continuo alla ricerca dell'identità di Wenders, e la lucidità umana e sociale, la personalità estetica ed intellettuale di Fassbinder.

Le idee e le opere di questi due cineasti hanno ricostruito il cinema in momento ed in un luogo in cui il cinema poteva e voleva rinascere, arricchendolo dal suo proprio interno e per il suo futuro.

Wim Wenders

Nasce a Dusseldorf il 14 agosto 1945. Appena diplomato intraprende studi di medicina prima e di filosofia poi ma non tarda ad interrompere entrambi per dedicarsi alla pittura. Proprio per dipingere si trasferisce a Parigi dove pare, però, passasse le giornate alla Cinémathèque ad educarsi grazie ai testi del cinema classico hollywoodiano. Nel 1967 torna a Monaco per frequentare i corsi della Scuola Superiore di Televisione e Cinema. Nel frattempo inizia a scrivere come critico per varie riviste.

Dopo questa minima introduzione biografica possiamo iniziare a seguire lo sviluppo e l'eccezionalità dell'arte di Wenders attraverso la sua stessa opera.

Già dai primi cortometraggi (1967-69) le tendenze ideologiche e linguistiche del cineasta sono facilmente riconoscibili.

Nonostante questi primi brevi testi, adattandosi all'ambiente Underground di Monaco, tendano ad essere leggibili come illustrazioni ai brani rock più cari all'autore, in essi si scorge già quell'interesse per l'"oggetto", quella predisposizione fenomenologica nei confronti del reale, che costituiranno poi la cifra stilistica più autentica dei futuri lungometraggi.

Il rispetto delle coordinate spaziali e temporali della realtà creano una vera e propria ontologia del medium, del mezzo cinematografico traducendosi, a livello espressivo, in inquadrature lunghissime, nell'uso assolutamente statico della macchina da presa, nel rifiuto del montaggio inteso in funzione sintetica e drammaturgica.

Già dall'inizio, ed in maniera via via più matura fino agli anni ottanta, Wenders tende a non intervenire sul dato oggettivo lasciandolo così com'è, tende a seguire il movimento di uomini e cose restituendolo nella sua totalità, senza ellissi né stravolgimenti. Egli mira ad una scrittura filmica alternativa alla drammaturgia tradizionale privilegiando i tempi morti, i vuoti, la non-narratività degli eventi. La descrizione diviene una forma altra di narrazione.

La possibilità ed il senso dell'arte filmica stanno nel fatto che ogni essere (o cosa) appare così com'è. E' un processo di depurazione dell'immagine dalla mercificazione spettacolare, al fine di riconquistarne tutta la purezza e la pregnanza semantica.

Almeno per tutto il primo decennio della sua carriera il cineasta sembra quasi approdare alle origini del medium, alla semplicità ontologica del cinema primitivo, proprio quel cinema che non attribuisce all'oggetto ulteriori significazioni al di là della propria naturale esistenza.

Proprio Wenders, durante una celebre intervista a Toronto nel 1976 dichiarava che: Il Cinema è cominciato come una faccenda puramente fenomenologica. Chi ha inventato le prime macchine da presa, quando riprendeva le cose, era interessato solo alla loro rappresentazione. Tutte le altre idee del cinema si sono sviluppate in seguito. Al principio non c'era altro che la pura e semplice rappresentazione della realtà. E' questa idea è molto più forte nel cinema americano che in quello europeo"

Tra tutti gli autori del Nuovo Cinema Tedesco, infatti, Wenders è quello che con maggior coscienza e lucidità affronta lo stridente rapporto tra la cultura tedesca e quella americana, il suo cinema è quello in cui più eviden-

te si rivela la contraddittorietà di tale simbiosi. Per Fassbinder, per esempio, il cinema americano viene recuperato (come in parte per Wenders) per la sua organica e volontaria ingenuità, ma Fassbinder lo usa a livello di referente cinematografico, adattando alle proprie esigenze il melodramma reinventato da Douglas Sirk. In Wenders la presenza americana si insinua nella globalità del film, coinvolgendo sia la scrittura sia il profilmico, i personaggi, le azioni e l'ambiente.

L'assunzione dell'ottica americana diviene il modo scelto dall'autore per parlare dell'Europa, della propria identità.

Già da qui, dai primi corti (ed in particolare Silver City, del 1968), dal primo lungometraggio Summer in the city (1970, girato in cinque giorni)

e dal secondo lungo, il primo con una troupe vera e propria e mezzi davvero professionali, La Paura del Portiere prima del Calcio di Rigore, del 1971, già da questi inizi la filmografia dell'autore si caratterizza, dunque, come una produttiva rivisitazione del cinema classico americano, un itinerario attento alle figure ed i motivi dei generi hollywoodiani, come il poliziesco od il road-movie, ma, al contempo, sempre tenendosene distaccata.

Il cinema americano è un modello che non va imitato: Va riattraversato per negarlo e liberarsene.

Già a livello produttivo, tendendo al piccolo budget, Wenders si distanzia da tale modello e, dal punto di vista ideologico tende spontaneamente a tematiche tipicamente europee quali la crisi individuale, l'incomunicabilità, l'identità. A questi spinosi temi l'autore non concede alcun messaggio edificante o consolatorio (tendenza invece tipica del cinema transoceanico).

Viene rinnegata l'ottica rappresentativa del cinema classico, rifiutando la centralità del personaggio, l'introspezione psicologica, rifiutando la figura dell'eroe, sottraendosi dagli obblighi dell'intreccio, negando le convenzioni drammatiche e gli schemi narrativi tradizionali. Si persegue la restituzione oggettiva della realtà colta nella sua interessezza, senza che ne vengano privilegiati particolari aspetti o situazioni. La "storia" viene dopo: Quanto conta sono i personaggi e quanto accade al di là di una logica prestabilita.

Wenders non cerca storie che costringano ad una tensione, a far attendere qualche cosa, preferisce che le azioni e le storie stesse si addizionino e da questa addizione risulti la "storia" globale del film. Egli evita allo spettatore di seguire dei personaggi vincolati dal dramma, da quello che deve narrativamente succedere. Sono i personaggi a portare avanti la loro drammaturgia interna che lo spettatore deve solo testimoniare, al fine di renderse ne più organicamente partecipe.

La Paura del Portiere per il Calcio di Rigore, dimostra già quanto fin qui detto. La mancanza di spettacolarità dell'intreccio ed il rifiuto di spiegazioni psicologiche, il rifiuto di fornire spiegazioni o chiarimenti in generale, negano ogni messaggio implicito. Il finale è aperto. Sono le stesse caratteristiche basandosi sulle quali era stato strutturato Perché il Signor R. è Diventato Matto? di Fassbinder, presente in questa rassegna.

Ma quanto fin qui si è detto su Wenders trova perfetta dimostrazione nei tre testi che compongono la cosiddetta Trilogia della Strada: Alice nella città, 1973, Falso Movimento, 1974 e Nel Corso del Tempo del 1975.

Questi film rappresentano se non il, almeno uno dei momenti più alti dell'opera del cineasta. L'aderenza alla realtà e le nuove concezioni di storia dell'autore trovano qui una perfetta dimostrazione empirica: Nel Corso del Tempo, è un film la cui sceneggiatura veniva "scritta" di giorno in giorno ed Alice nella città è un film la cui trama sono i personaggi e lo spazio che tra loro intercorre. Questi film sono una pura rappresentazione dello spa-

zio e del tempo, delle persone e delle cose nel cinema. Wenders qui arriva a cogliere il mondo attraverso il linguaggio.

Il tema del viaggio e dell'identità sono coordinate essenziali nella poetica di quest'autore, il viaggio funge da stato permanente ed esistenziale dei personaggi, è la quintessenza del movimento fenomenologico tramite il quale Wenders tenta di decodificare la realtà.

Lo spostamento per i personaggi wendersiani nasce da uno scarto, una messa in discussione della propria identità e del proprio rapporto col mondo. Venendo a mancare l'identificazione con un ruolo, il personaggio inizia a muoversi alla ricerca di una linea più intima e personale tramite la quale sia organicamente possibile avere un'immagine ed un'idea di sé alla quale rapportarsi per riuscire a coesistere coll'altro da sé.

Questi viaggi vengono mostrati come un accumulo disordinato ed immotivato di azioni, gesti e contrattempi che derivano direttamente dalla naturale ed imprevedibile banalità dell'esistenza. Al fine di poter rendere queste suggestioni e queste atmosfere, la narrazione rimane lenta e non ellittica, la storia si srotola anche attraverso azioni insignificanti: E' il movimento ad intensificare l'esistenza. Come ha detto l'autore "Ho sempre amato lo stretto rapporto che c'è tra movimento (motion) ed emozione (emotion)".

Durante l'atto di viaggiare lo sguardo sviluppa un maggior coinvolgimento emotivo nei confronti dell'esistenza (sia per i personaggi che, di conseguenza, per gli spettatori), lo sguardo diviene un atto di vedere che, rendendosi partecipe del proprio essere nel mondo, certifica il possesso di un'identità.

La ricerca di un'identità comporta uno scavo nel proprio passato: La certezza di esistere ed una propria collocazione all'interno della realtà, possono trovare radici solamente da una storia personale, e la storia personale dei protagonisti dei testi filmici di Wenders è quella che, nel corso dei testi stessi, o viene creata (Alice nella Città), o viene messa alla prova e ristabilita (Nel corso del tempo, L'amico americano, Lo stato delle cose, Paris, Texas.)

Quanto fin qui detto è rintracciabile in tutti i film presentati in questa rassegna.

Proprio da questa concezione di cinema e da questa modalità di produrre e strutturare un testo filmico, derivano poi le altre linee fondamentali dell'opera Wendersiana: l'incomunicabilità, la responsabilità sociale delle immagini e l'anelito metalinguistico che lega tutti i singoli capitoli di questa poderosa filmografia. Da queste linee, a sua volta, si snoda il delicato raffronto tra pellicola e digitale che maturerà fino a riallacciarsi in una matura e lucidissima teorizzazione sulle nuove tecnologie e la moralità della riproduzione e della messa in scena visive.

Questi ultimi, però, sono argomenti che si sviluppano da Paris, Texas in poi, dando origine a film importantissimi (si veda Fino alla Fine del Mondo) nei quali, comunque, è andato gradualmente perdendosi il genio e la portata estetica e linguistica delle opere.

Wenders rimane oggi un intellettuale di primissimo ordine ed uno dei maggiori cineasti viventi. Non a caso, anche negli ultimi anni, ha realizzato film di indubbio valore come, per citare solo un esempio, Crimini Invisibili.

Essendoci, però, proposti di trattare i testi ed il pensiero di questo autore fino agli anni ottanta, ci interrompiamo qui.

Rainer Werner Fassbinder

Nacque nel 1946 a Bad Worishofen, da una coppia in perenne crisi.

Nel 1965 viene escluso dalla scuola di cinema di Berlino e si iscrive ad una scuola di recitazione. Tra il 1965 ed il 1966 gira due corti di stampo nettamente cinofilo dedicati rispettivamente a Eric Rohmer e Jean Luc Godard, figure basilari per la sua formazione.

Nel 1965, assieme ad Hanna Schygulla si aggrega all' Action-Theater dove conosce Jean-Marie Straub.

Dopo lo scioglimento di questo primo gruppo Fassbinder fonda, insieme alla Schygulla, Raab, Raben ed altri l' antiteater.

Il gruppo suscita un certo interesse grazie alla grande spontaneità nella recitazione, al talento organizzativo ed artistico dei singoli, all' affiatamento del gruppo, alla tendenza a spiegare la scelta del soggetto come arbitraria ed all' importanza dei fattori casuali ed irrazionali nella messa in scena. Lo stile è appassionato e non privo di una ambigua e sottile vena di aggressività.

Da qui nasce il cinema di questo straordinario autore, straordinario come soggettista, sceneggiatore, scenografo, attore e regista.

Fu proprio il successo dell' antiteater che gli permise di inserirsi nei meccanismi di finanziamento statali e di trovare nella televisione un referente produttivo, uno sbocco commerciale ed un senso alla sua attività di avanguardia.

Questa situazione spiega inoltre perché, a differenza di Wenders, Fassbinder, pur concedendosi notevoli sperimentazioni, sia sempre stato costretto o, meglio, abbia sempre tenuto in notevole considerazione le esigenze del pubblico.

I primi lungometraggi sono contraddistinti da parecchi stilemi ed elementi comuni come lo stile rappresentativo di chiaro stampo teatrale caratterizzato da lunghe carrellate ed inquadrature fisse ed insiste che intrappolano l' apatia dei personaggi nello squallore degli interni e delle ambientazioni in genere. Tavoli, radio, juke-box e flipper appaiono ovunque (come, del resto, nei primi film di Wenders), circondati dal vuoto. L' atmosfera stessa, scandita da dialoghi tanto poetici quanto rarefatti, avvolge tutta l' azione nel gelo dell' imperante vuoto umano ed emotivo.

Nonostante la tendenza avanguardistica, di chiara ispirazione godardiana, la volontà di raccontare una storia non viene a mancare. Si sente, anzi, fortemente, già da L' amore è più freddo della morte, il primo lungometraggio, la volontà di rappresentare il rapporto padrone-vittima che si stabilisce inevitabilmente tra gli uomini in un viluppo inestricabile di sentimento e potere. L' affetto ed il bisogno dell' altro, costretti nello schema dei rapporti sociali borghesi, si trasformano in una gelida disperazione senza orizzonte, che lascia soltanto il tempo di reagire senza dare una ragione a quello che si sta facendo.

Al di là dell' abitudine, da Fassbinder mai smessa, di utilizzare sempre lo stesso ristretto gruppo d' attori, facendo sembrare tutta la sua opera una grande storia divisa in capitoli; al di là di quest' abitudine, in questi primi film pare che anche i personaggi, di opera in opera, siano i medesimi e che, con qualche minima variazione biografica e circostanziale, attraversino questi testi seguendo il loro disperato destino.

I temi di questo primo periodo sono già quelli che, più responsabilmente, anche a livello linguistico, costituiranno le basi dei prossimi melodrammi Fassbinderiani, ossia: La gelida disserzione della normalità tedesca (Perché il signor R. è diventato matto?), la formulazione di un'utopia privata e politica (Rio das Mortes) e la descrizione dei rapporti di potere nella quotidianità.

Dopo *Attenzione alla puttana santa*, del 1970, L'autore si concederà un anno di pausa ed apporterà dei cambiamenti rispetto al suo modo di fare cinema e di rapportarsi al medium.

Questo film, infatti, segnala la maturità del cineasta, essendo composto con una tecnica ed uno stile magistrali. E' l'espressione più piena dell'esperienza ormai acquisita nella direzione degli attori e, soprattutto, nei movimenti di macchina. E' un brillantissimo saggio della peculiare intelligenza nel costruire e gestire la scena.

Da questo testo, inoltre, traspare la visione, da parte del regista, del cinema inteso come exemplum della visione della realtà e, dunque, dell'attenzione rivolta alla funzione morale del film. *Attenzione alla puttana santa* è il primo film in cui Fassbinder ribalta la frammentazione del reale in unità espressiva.

Dopo l'anno di pausa concessasi, il regista, avendo ormai acquisito una poetica del tutto personale, torna a girare conscio del proprio statuto di autore.

Questo secondo periodo della produzione Fassbinderiana prende le mosse dalla volontà di "creare il cinema hollywoodiano tedesco".

Il Nuovo Cinema Tedesco in generale, e soprattutto Fassbinder, Herzog, Schlöndorff e Wenders, perseguì un' "ingenuità" filmica parallela a quella dei film classici hollywoodiani. A tale proposito il cineasta qui in questione va contro l'orgoglio intellettuale europeo che corrompe e perverte quest'ingenuità dell'arte cinematografica. Una posizione assai simile a quella di Wenders che, come abbiamo visto, al cinema classico americano riconosceva una maggiore aderenza alle origini stesse del medium.

Quest' "ingenuità" non è certo un modo per relazionarsi in termini riduttivi al cinema d'oltreoceano: Rappresenta piuttosto l'aver compreso la necessità di realizzare opere ingenue, nella cui ingenuità poter inserire a pieno le proprie capacità espressive ed il proprio approccio autoriale.

Il cineasta, infatti, riformula il proprio ruolo di intellettuale nella società (gioco di ruolo che non smetterà mai di giocare) mantenendo una posizione ambigua, doppia, rivolgendosi sì verso un pubblico popolare ma continuando a riferirsi anche ad un pubblico intellettuale o di avanguardia.

Proprio la rielaborazione del melodramma, (partendo dall'esempio di Douglas Sirk) apre questa seconda stagione realizzativa. Il melodramma, nelle mani di Fassbinder, porta al realismo, poiché ogni storia di vita che abbia a che fare con una relazione sentimentale è, per lui, un melodramma e perciò, come lui stesso afferma, "credo che i film melodrammatici siano film corretti". Egli però non vuole che il testo trasmetta solamente emozioni, vuole dare allo spettatore emozioni insieme alla possibilità di riflettere e di analizzare ciò che sente (per quanto riguarda il ruolo del pubblico nei film di questo autore si veda la scheda del film *Le Lacrime Amare* di Petra Von Kant).

I problemi che questa pulsione realistica comporta all'interno del melò sono le forme della rappresentazione e l'effetto della stessa. Sarà ora la macchina da presa, con i suoi giochi di profondità di campo e di moltiplicazione dei livelli di lettura visiva, ad incaricarsi di spostare il baricentro della scena in modo da conservare uno scarto del punto di vista. Fassbinder dimostra una maggiore attenzione al linguaggio proprio del mezzo, rendendo, tralaltro, più organico il rapporto tra questo ed il linguaggio proprio del teatro.

Partendo dalla considerazione che un film, come qualsiasi opera d'arte, sia qualcosa che amplifica la vita, pro-

prio perché la rappresenta tramite un linguaggio, e che la ingrandisce, comprendendo che un'opera non copia la vita ma cerca di comprenderne determinati aspetti, partendo da queste premesse, il regista rende il melodramma, non risolvendone dialetticamente le contraddittorietà, uno strumento atto a stimolare la coscienza degli spettatori.

Fassbinder vuole fare film tedeschi per un pubblico tedesco, e le sue storie lo dimostrano, come il primo dei melò, *Il mercante delle quattro stagioni*, od il già più intellettuale, *Le Lacrime Amare di Petra Von Kant*.

In *Otto Ore non sono un Giorno*, film per la televisione in cinque episodi, poi, il regista si indirizza completamente verso un pubblico popolare, tanto come temi quanto come stile, imponendosi anche un, quasi forzato, lieto fine.

Di film in film si continuano, intanto, a sviluppare i temi da sempre cari all'autore. Nel bellissimo *La Paura mangia l'Anima*, con ineccepibile chiarezza e semplicità, si affronta il valore sociale e politico dell'amore, e si delinea ancora la figura del diverso al fine di sottolineare quanto i "diversi", come i "proletari", ammettano con maggior prontezza il proprio bisogno di amore e comprensione.

Il ritratto della borghesia intanto continua a delinarsi, come in *Martha* od *Il diritto del più forte*, dove la falsa coscienza e le nevrosi borghesi non smettono di macinare innumerevoli crimini perpetuando un sistema cinico e profondamente amorale. Il corpo, l'impulso sessuale, i bisogni istintivi divengono, come sono, infrazioni di questo codice borghese. Sesso e denaro tornano ad istaurare perenni giochi di potere. Ed i giochi si trasformano, proprio come in *Il diritto del più forte*, in rapporti di educazione, di dialettica servo-padrone, una dialettica che, silenziosamente, tutti, servi per primi, vogliono mantenere, forse proprio per poter continuare ad annaspire nella loro rabbia repressa, senza rischiare di mettersi in gioco, come dimostra *Mamma Kusters* va in *Paradiso*. "C'è sempre una classe che vuole educarne un'altra, un uomo la sua donna, un uomo un altro uomo" proprio in questo il cineasta riconosce la radice dei problemi degli uomini e della sua Germania, tanto oggi quanto nel suo recente passato (*Il matrimonio di Maria Braun*).

Ormai Fassbinder si è confermato il regista più popolare del Nuovo Cinema Tedesco, almeno in patria, ed i suoi film incassano cifre sbalorditive, nonostante questo egli si riserva sempre delle produzioni in cui potersi esprimere con registri più intimi e personali. Ne è un buon esempio la trilogia composta da *Roulette Cinese*, *Nessuna Festa per La Morte del Cane di Satana* e *Dispair*, film tramite i quali, continuando il suo processo di svelamento anti-borghese, si scaglia contro la propria figura, quella dell'intellettuale: L'intellettuale contemporaneo è una sanguisuga benivolenta dalla borghesia. Barthesianamente il cineasta nota come il sistema sociale attuale si cibi degli attacchi rivoltigli per accrescere la proprio invulnerabilità, inglobando questi stessi attacchi nella propria dimensione. L'abitudine alla falsa coscienza è diventata una nuova forma di coscienza. E' impressionante vedere come il percorso artistico fassbinderiano torni su se stesso: l'epigrafe con cui si apriva il suo secondo lungometraggio, *Terrone*, infatti, diceva: " è meglio commettere nuovi errori piuttosto che consolidare i vecchi fino alla totale incoscienza".

Grazie alla lucidità con la quale quest'autore è riuscito ad esprimersi nella sua opera tutto torna: l'io diviso tra desiderio e norma sociale e dunque costretto all'infelice conflitto con sé stesso. Il metadiscorso sul ruolo dell'intellettuale e della sua inadeguatezza. Il rapporto tra la storia ed il presente destinato a perpetrare gli stessi errori perché i rapporti di domino tra individui rimangono come da sempre sono stati.

Anche i film più forti e diretti, come *Un Anno con tredici Lune*, o quelli più lirici come *Querelle*, e persino i tentativi di definire il "politico" attraverso il privato, come l'episodio di Germania in *Autunno*, portano a queste

stesse constatazioni.

Come Fassbinder stesso voleva e riteneva necessario: è l'intero corpo dell'opera che conta, che deve dire qualcosa di speciale riguardo al tempo in cui è stata realizzata. Altrimenti sarebbe inutile. Possiamo ben dire che, costituita da alcuni tra i film più belli ed importanti dell'intera storia del cinema, l'opera di Rainer Werner Fassbinder può essere molto ma non certo inutile.

Nota a proposito della situazione attuale delle copie dei film di W.Wenders e R.W.Fassbinder.

Possiamo brevemente dire che, per quanto riguarda le copie dei film di Wenders, essendosene egli stesso preso cura rispetto alla conservazione ed alla gestione, tutti i film di questo autore sono conservati in buono stato ed, a sua stessa cura, è da poco iniziato un notevolissimo progetto di restauro che corrisponderà, inoltre, all'uscita di tutti, o quasi, i suoi film su DVD, con interviste, commenti e documenti di estremo interesse. Questo risolverà la situazione, a tutt'oggi drammatica, di assoluta irreperibilità di alcuni dei suoi film più belli.

Dopo la recente istituzione della Rainer Werner Fassbinder Foundation, la situazione delle copie dei film del regista, fino a pochi anni fa disperante, ha iniziato a migliorare.

I problemi, dovuti alla copiosissima produttività dello stesso Fassbinder, ed al fatto che egli produsse assai spesso appoggiandosi ad enti televisivi, riguardavano la dispersione delle pellicole ed il loro stato di abbandono. Da ciò derivava un'estrema difficoltà nel reperire i testi per l'home-video. Sempre grazie alla fondazione, pare che anche questo problema sia destinato a risolversi.

FILM

L' Amico Americano

(Der Amerikanische Freund, 1976)

Tom Ripley è un cow-boy moderno, un americano che viaggia e fa soldi in modi poco chiari, per esempio vendendo i quadri di un pittore che viene dato per morto al fine di alzare il prezzo delle sue opere. Ad un' asta Ripley incontra Jonathan Zimmermann, un modesto e tranquillo corniciaio, malato e con una moglie ed un figlio che ama profondamente.

Ripley viene a sapere della malattia del corniciaio e, costretto dal losco amico Minot, suggerisce l'artigiano come killer. Minot convince Zimmermann del fatto che gli rimanga ben poco da vivere e che, accettando l'incarico, potrebbe lasciare alla famiglia un bel po' di soldi.

Ormai preso dal vortice degli eventi, il corniciaio accetta e si reca a Parigi per un primo omicidio che, pur goffamente, riesce ad eseguire. Dopo avere nuovamente rifiutato, egli accetta anche un secondo incarico che, se non apparisse provvidenzialmente Ripley in aiuto, non andrebbe a buon fine. Ripley confessa le sue responsabilità e diventa parte integrante della vita di Zimmermann la cui quotidianità è ormai in frantumi.

La malavita reagisce ed insegue i due amici che riescono, grazie anche all'aiuto della moglie di Jonathan, a risolvere ogni problema. Ma ormai Jonathan è irrecuperabile, abbandona Ripley e muore al volante scappando con la moglie che gli sopravvive.

Dopo i tre capolavori della Trilogia della Strada, Wenders cambia genere pur riconfermando il proprio stile e le proprie tematiche chiave. Alle sceneggiature aperte ed in progress dei film precedenti qui si sostituisce una sceneggiatura di stampo più tradizionale, tratta dal libro Ripley's Game di Patricia Highsmith.

Da anni Wenders tentava di acquistare i diritti di un libro della giallista americana ma l'impresa era sempre fallita e dunque, anche se questo libro non era affatto la prima scelta, il regista non si lasciò scappare l'opportunità di trarne un film.

Tanto il cineasta quanto la scrittrice condividono la pulsione di svuotare il genere di riferimento dei propri testi, la volontà di negazione dei suoi topoi drammatici, in funzione di una narrazione rivolta più al comportamento che all'azione dei personaggi, che è il senso più autentico e produttivo del rapporto del regista tedesco col modello drammaturgico tradizionale.

Dopo lo stravolgimento del road-movie rappresentato da Alice nella Città e Nel corso del Tempo, qui è il giallo, il thriller, il genere ad essere riletto. Questo comporta una maggiore aderenza alla storia, all'intreccio, ma, ugualmente, l'originalità è notevole: La suspense non viene quasi considerata, Wenders non vuole fare paura ma rappresentare la paura. Il film d'avventura, il poliziesco si unisce ad un tipo di film più intimistico ed ad un approccio più intellettuale. I personaggi sono tutti separati e confidano al silenzio od a piccoli registratori le loro inquietudini ed i drammi della propria identità, come Ripley che si riascolta dire di non sapere chi egli sia e chi siano gli altri.

La paura che aveva spinto il protagonista del La Paura del Portiere prima del Calcio di Rigore ad uccidere senza ragione apparente, e la "paura della Paura" che Felix confessava alla piccola Alice in Alice nella Città, quelle stesse paure divengono il centro di questo film. E' la paura che detta le scoordinate azioni di Jonathan, è la paura che fornisce un'identità al misterioso Ripley. I viaggi e le città sono fredde ed isolano gli individui, li rendono

vulnerabili e scoperti. Se spesso il viaggio ha rappresentato per Wenders un modo per avvicinarsi a se stessi, qui il viaggio diventa piuttosto un modo per vedersi nudi e disarmati.

Come nel romanzo della Highsmith, tutto nasce da minime azioni, senza introspezione e senza spiegazioni: il motivo per cui Ripley "condanna" Zimmermann si nasconde dalla minima sufficienza con la quale il secondo si è presentato al primo all'inizio della storia. E così procede tutto il film, i personaggi seguono stimoli ed istinti minimi eppure assolutamente personali ed i rapporti tra di essi sono rapporti isterici fatti di entusiasmi e di lanci, ma che subito scemano nell' indistinto.

L' Amico Americano è il primo film in cui Wenders avverte prepotentemente l' esigenza di appassionare e divertire il pubblico. Questo accade, comunque, senza sminuire l' indiscussa autorialità tramite la quale il testo è sviluppato. Robby Muller, fedele direttore della fotografia da parecchi film, in questa occasione dà il massimo creando dei magistrali equilibri tra i colori freddi delle illuminazioni naturali, ispirandosi dall' opera pittorica di Edward Hopper. Ne risulta un film che, nonostante il budget sia effettivamente più elevato rispetto ai film precedenti, dà l' impressione di una maxi-produzione mentre non lo è. La presenza di un divo come Dennis Hopper perora ulteriormente questa causa.

La scelta degli attori è azzeccatissima e l' accoppiata Ganz-Hopper non lesina soddisfazioni. Questo film è il primo nel quale il regista sceglie altri registi come attori, cosa che poi continuerà a fare: al di là di Hopper stesso, troviamo, tra gli altri, Nicholas Ray, Sam Fuller e Gerald Blain.

L'Amico Americano

Regia: Wim Wenders

Sceneggiatura: Wim Wenders

Fotografia: Robby Muller

Montaggio: Peter Przygodda

Interpreti: Dennis Hopper, Bruno Ganz, Lisa Kreuzer, Sam Fuller

Produzione: Road Movies, Les Films du Losange, Wim Wenders filmproduktion

Durata: 123'

Alice nella Città
(Alice in den staden, 1973)

Felix sta viaggiando attraverso gli Stati Uniti per scriverne un reportage, ma non ci riesce. Si limita a spostarsi ed a scattare polaroid, ogni tanto scribacchia qualche osservazione su di un taccuino. Dopo un litigio con una televisione in un motel ed aver venduto la propria auto per raggruzzolare qualche soldo arriva a New York. Il suo editore è deluso e gli rifiuta un ulteriore anticipo cacciandolo dal suo ufficio, anche una sua amica lo caccia di casa.

In crisi con la propria identità, all'aeroporto, Felix si imbatte in Alice, una bambina, e sua madre. Dorme con loro in albergo ed il mattino dopo la madre, decidendo di rimanere un altro giorno in America, chiede all'ormai ex giornalista di portare Alice in Europa, assicurando che arriverà il giorno dopo. Ma la madre non arriverà e per Felix ed Alice inizia un viaggio attraverso la Germania alla ricerca dei nonni della bambina. Dopo alcuni giorni Felix si decide ad affidare Alice alla polizia ma, una volta che la bambina gli si riinfila in macchina, lui non si oppone. La ricerca continua ma quando la casa dei nonni viene trovata, la si scopre abitata da altri.

La polizia è però sulle loro tracce e li trova su di un battello, diretti dai genitori di lui. La madre sta aspettando Alice ed il commissario la scorta ad un treno. Felix, avendo finito tutti i soldi, non può permettersi il biglietto; sarà la bambina a dargli il denaro che aveva da sempre tenuto nascosto. I due salgono sul treno chiedendosi cosa faranno una volta giunti a Monaco.

Anche se i cortometraggi ed i primi tre lungometraggi di Wenders sono testi assolutamente degni di nota, Alice nella città è il primo film in cui il talento, la poetica e le tematiche del regista confermano le proprie notevolissime possibilità.

Dopo i problemi e le insoddisfazioni di La Lettera Scarlatta, il film a grosso budget che Wenders aveva girato in Spagna l'anno prima, nel 1972, il cineasta si era quasi convinto ad interrompere la sua carriera. Decise però di reimpostare il proprio approccio al cinema ripartendo da questo capolavoro girato a minimo budget e, praticamente, autoprodotta, in 16mm ed in bianco e nero.

Wenders partì con uno schema di sceneggiatura estremamente aperto che, nella seconda parte del film, quella ambientata e girata in Europa, eliminò quasi del tutto; egli sentiva l'esigenza che il film potesse trasformarsi durante le riprese. Una pratica, questa, insieme stilistica ed ideologica, che muove da un'idea per poi svilupparla liberamente ed imprevedibilmente lungo un percorso parallelo che accomuna il regista ai personaggi, e che sarà estremizzata in Nel Corso del Tempo, terzo capitolo della cosiddetta trilogia della strada, che Alice e Falso Movimento completano.

Quanto abbiamo qui brevemente riassunto non rende affatto giustizia ad un film in cui la "trama" non ha poi gran rilevanza. Ci troviamo di fronte ad un film eccezionale, uno dei testi più significativi della storia del cinema.

I "temi" sono molti: Il rapporto tra realtà ed immagine, l'atto di vedere e la riscoperta dello sguardo come linguaggio capace di comprendere il mondo, ma questo film racconta fondamentalmente un viaggio ed un incontro. La sequenza iniziale del film irrompe in un momento qualsiasi, mettendo in luce la crisi di un uomo. Il viaggio è l'occasione per scoprire il vuoto interiore, per constatare la separazione da una realtà nella quale è impos-

sibile identificarsi, dove si diventa estranei, dove ci si inebetisce, come dice Felix, dato che non si può far altro che perdere la propria identità, quella rappresentazione che creiamo di noi stessi per poterci riconoscere. Si ha paura del divenire, del corso del tempo, e così il protagonista non è più in grado di scrivere e spiegare quanto gli è esterno poiché non è lui in grado di filtrare e comprendere la realtà attraverso se stesso: allora scatta foto istantanee, come per sottrarre quanto immortala al divenire stesso della realtà e del tempo. Ma le foto non forniscono un'identità, gli dimostrano solo che c'era: esse documentano la separazione dell'io dal mondo. Creano un'ulteriore spaccatura tra se stessi, l'immagine che ci si crea di sé per partecipare a quanto ci sia esterno e l'esterno stesso.

Felix attraversa lentamente la propria crisi, crisi che non porta in sé la possibilità di una responsabile ed organica soluzione. Alice sposterà quest'itinerario possibilizzando una soluzione. La naturalità della bambina pone il protagonista di fronte ad esigenze e problemi molto più semplici e circostanziali, come il cibo ed sonno. La curiosità di Alice lo porta a confrontarsi con sé stesso e con la propria storia in un modo più sano. Il discorso di critica alla televisione ed alla comunicazione, con tutte le sue giustificate connessioni sociali e politiche, si inserisce in maniera più organica e meno disperante nella seconda parte del film, poiché tutto nel film, dall'arrivo di Alice in poi, si appiana, anche a livello drammaturgico con la possibilità di poter lavorare con due personaggi invece di uno.

La macchina da presa, seguendo situazioni il più delle volte prive di un grande interesse narrativo, riesce a cogliere ed a costruire dei vuoti dietetici e delle lentezze tali da rendere ogni dato e segno immesso assolutamente leggibile. Condividiamo con il regista dei momenti, delle situazioni, anche solo degli sguardi, che, proprio perché istantaneamente colti dal reale, e non mediati, ci offrono una massima aderenza alla situazione dei protagonisti. Tutte le domande non risposte ed i primi piani vuoti o distratti costruiscono una partitura visiva nella quale ogni immagine si accresce enormemente di senso, di valore e di pregnanza emotiva.

Proprio questi personaggi rappresentati ma non spiegati, al di là dell'eccezionalità degli attori, riescono, senza appesantimenti intellettuali, a trasmettere agli spettatori le idee ed i quesiti immessi nel testo dall'autore. Ne è un buon esempio l'ultima scena del film, proprio prima che la macchina da presa allarghi dai due protagonisti affacciati al finestrino del treno fino a mostrare uno sconfinato panorama. Felix, che quasi mai aveva risposto a domande su di sé, dice ad Alice cosa farà una volta arrivato a Monaco, ma, quando rigira la domanda alla compagna di viaggio, sarà lei, questa volta, a non rispondere, creando un momento di sublime silenzio in cui l'affetto tra i due personaggi ed il disagio rispetto al futuro si uniscono in una perfetta formula espressiva. Prima che l'immagine vada a stendersi sopra alla Germania intera.

Alice nella Città

Regia: Wim Wenders

Sceneggiatura: Wim Wenders (con la collaborazione di Veith von Fustenberg)

Fotografia: Robby Muller

Montaggio: Peter Przygodda

Interpreti: Rudiger Vogel, Yella Rottlander, Lisa Kreuzer

Produzione: Produktion 1 im Filmverlag der Autoren

Durata: 110'

Paris, Texas
(Paris, Texas. 1984)

Nel bel mezzo del deserto cammina Travis, visibilmente provato. Arriva fino ad un minuscolo centro abitato dove sviene. Il suo soccorritore chiama il numero di telefono che Travis porta nel portafoglio. Risponde suo fratello che riesce a raggiungerlo e lo porta a casa sua. Walt, il fratello vive con la moglie ed il figlio che Travis ha avuto con Jane, prima di separarsi.

Travis era scomparso da quattro anni, anni dei quali nulla si sa. Anche di Jane si sa poco, che vive a Huston.

Dopo essere riuscito a restringere il rapporto col figlio, Travis, i due, insieme, partono alla ricerca della madre. Dopo un inseguimento si scopre che Jane lavora ad uno strano peep-show, dove parla ed ascolta dei clienti. Ad un secondo tentativo Travis riesce a trovare il coraggio per raccontare alla madre di suo figlio una storia: è la loro storia al termine della quale lei lo riconoscerà. Lui la informa che il figlio la sta aspettando in una camera d'albergo.

Dal parcheggio dell' hotel, Travis spia che tutto vada bene. Poi sale in macchina e sparisce nella notte.

Dopo la dolorosa ed insoddisfacente epopea creativa e, soprattutto, produttiva di Hammett che rappresenta il fallimento hollywoodiano di Wenders, ed il capolavoro europeo-americano di Lo Stato delle Cose, il cinema del cineasta tedesco continua ad evolvere, con notevoli cambiamenti.

Paris, Texas sembra segnare il definitivo distacco da un' America intesa come approdo mitico. Il film è girato negli Stati Uniti ma l'approccio è quello personale del regista e dello sceneggiatore Sam Shepard. Questa è una delle tante ragioni per cui questo testo si può dire perfettamente riuscito. Vincendo la palma d'ora al festival di Cannes Wenders vede, non solo confermarsi la consacrazione della propria fama, ma vede crearsi intorno alla propria figura di autore una nuova ed assai viva attenzione commerciale. Come rivela lui stesso "Tutti i miei film precedenti, in realtà, non credevano nella storia, nella trama: si basavano esclusivamente sui personaggi e sulle varie situazioni in cui essi si venivano a trovare. Stavolta, nonostante il finale sia completamente "aperto", la trama ha una direzione molto precisa sin dal primo momento: sappiamo perché Travis stia facendo delle determinate cose e dove stia andando il film".

A riprova della disponibilità dell'autore all'indagine di nuove dinamiche narrative, quest'opera testimonia il definitivo ingresso nell' universo wendersiano di un personaggio femminile, elemento sempre o rimosso o cercato. Sarà, trallaltro, Nastassja Kinski, colla quale aveva lavorato dieci anni prima in Falso Movimento, ad interpretare Jane.

Al di là del successo ottenuto dal film ed al di là delle ragioni a cui questo successo sia riconducibile, va subito detto che Paris, Texas, anche se linguisticamente più debole di altri suoi film, è comunque un capolavoro. Un film bellissimo in cui tutto è gestito magistralmente.

Wenders, nonostante la presenza di un soggetto, nonostante si tratti un film che guarda a sé stesso (riducendo, dunque, la sua forza verso la realtà altra al di là del film) riesce ad evitare che questo film divenga un film chiuso o, come aveva teorizzato, morto, portatore di morte. E' l'ennesima, non con accezione negativa, versione dello stesso film, un altro aspetto della stessa storia, quella di chi si trova a lasciare il proprio posto. E' un film

sulla memoria e su di una storia che, tramite la memoria, si ritrasce nel presente. A ritrovare le persone quali monumenti del passato, monumenti in movimento, nel corso del loro proprio tempo, non più uniti, ognuno di per sé e tutti intenti a ricrearsi un'identità tramite la presa di coscienza nel presente (che è sempre il tempo dei film) di quanto sia stato di loro in quel passato che hanno rifiutato.

Non si può, inoltre, non rendere merito alla fotografia, come quasi sempre a cura di Robbie Muller, che qui, ancora ispirato da Hopper e dai pittori di frontiera dell'ottocento americano, è riuscito a creare suggestioni visive di primissimo livello e grazie alle quali la meravigliosa sceneggiatura riesce a trovare l'eco più adatto e calibrato.

Paris, Texas

Regia: Wim Wenders

Sceneggiatura: Sam Shepard

Fotografia: Robbie Muller

Montaggio: Peter Przygodda, Barbara von Weitershausen

Interpreti: Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski, Dean Stockwell

Produzione: Road Movies filmproduktion, Argo films, Channel 4, pro-ject Film.

Durata: 150'

Lo Stato delle Cose
(Der Stand der Dinge, 1981)

La produzione di un film su un gruppo di sopravvissuti ad una misteriosa catastrofe viene interrotta dalla mancanza di fondi lasciando troupe e cast isolati in un fatiscente albergo di Sintra, in Portogallo.

Gli umori, le vicende e le problematiche: Le storie dei personaggi procedono ognuna di per sé e, anche quando si intrecciano, non producono comunicazione.

La tensione all'interno di ciascun personaggio cresce rendendo a tratti l'atmosfera cupamente surreale. Eppure i personaggi procedono accettando la situazione; solamente Dennis, lo sceneggiatore, sembra non riuscire a reagire.

Tra alcool e riflessioni i giorni passano fino a che Friedrich, il regista, decide di andare a Los Angeles per parlare con Gordon, il produttore a causa del quale il film è stato interrotto.

Arrivato in America, Friedrich scopre che Gordon è in un mare di guai e che il denaro usato fino ad allora per le riprese era stato anticipato da Dennis. Friedrich, dopo aver seminato dei misteriosi inseguitori, trova per caso Gordon che ora vive in fuga, girando in camper le strade di Hollywood.

Dopo una tanto scomposta quanto onesta discussione sul cinema e sulla loro propria vita i due scendono dal camper per salutarsi ma, dopo un primo sparo, Gordon cade a terra, morto. Friedrich, impugnando una macchina da presa 8 mm come fosse una pistola, cerca di individuare gli assassini ma viene a sua volta colpito.

Questo decimo lungometraggio di Wenders viene girato tra il 1980 ed il 1981, dunque tra le due fasi della traumatica realizzazione di Hammett (il non ben riuscito tentativo da parte del regista di cimentarsi in una classica produzione hollywoodiana).

Presentato nel 1982 alla Mostra del Cinema di Venezia, lo Stato delle Cose si aggiudica il Leone d'Oro premiando così il regista del coraggio e della lucidità dimostrati nell'affrontare questo progetto, forse il suo più sofferto e personale.

Per la prima volta Wenders si cimenta in un film sul mondo del cinema, come, dieci anni prima, Fassbinder aveva fatto con *Attenzione alla Puttana Santa*: I parallelismi tra i due film sono straordinari ed assai numerosi: Basti vedere la situazione iniziale, che è la medesima per ambo i testi.

Wenders, più direttamente di quanto mai aveva fatto, si espone a riguardo del legame tra fare cinema e vivere, scopre dalle basi stesse del medium quanto un film non sia un prefabbricato, quanto abbia una sua vita autonoma. A tal fine il cineasta assume il contraddittorio atteggiamento di chi sceglie programmaticamente uno sguardo fenomenologico che lascia intatta la continuità spazio-temporale del reale e, contemporaneamente, avverte il fascino di una narrazione dinamica ed ellittica, che seziona, manipola, quasi perfeziona la realtà.

Le varie possibilità narrative contenute nel film non riescono, volutamente, a svilupparsi ed a condensarsi in una storia poiché appartenenti all'irregolarità dell'esistenza. E' un cinema descrittivo che nega la tensione del dover seguire una storia principale, un soggetto, le cui conseguenze, nel film, sarebbero la chiusura meccanica ed artificiosa delle singole identità dei personaggi.

E' proprio Friedrich, il protagonista, l'alterego dell'autore all'interno del film, a dire che "sono tante storie, storie che esistono solo nelle storie. Mentre la vita scorre nel corso del tempo senza bisogno di creare delle storie

o di manifestarsi in storie" Il film parla dei personaggi e delle distanze che tra loro intercorrono. E' un film sul coraggio, il coraggio di andare avanti, nella vita come nel fare cinema, senza considerarsi martiri ma nemmeno troppo valorosi. E' l'avventura dell'identità nel corso del tempo, della propria storia. Wenders, come Friedrich, vuole fare un film il cui peso non venga retto dal soggetto ma, appunto, dallo spazio tra i personaggi, lo spazio tra le persone. "Come viene fuori un soggetto, la vita se ne va. Tutto viene compresso nell'immagine. La morte, c'è soltanto questo nei soggetti. Tutti i soggetti raccontano la morte"

Questo meraviglioso film rappresenta una tappa fondamentale nell'opera di Wim Wenders. Da qui in poi, infatti, la tendenza a seguire un soggetto e, dunque, una storia si farà sentire maggiormente. L'autore avvertiva qui l'esigenza di esprimersi direttamente a proposito del tipo di cinema che aveva fino a qui perseguito. Questo testo cerca di registrare le cose come stanno, cerca (e riesce) a documentare lo stato del cinema attraverso il proprio autore.

Al di là delle numerose citazioni ed al di là del tema del conflitto tra cinema americano ed europeo, quanto conta davvero in un testo del genere è quanto riesca a dire, e quanto onestamente riesca a farlo. Le parole e le solitudini dei personaggi creano un sistema capace di ricreare le coordinate ed il senso della realtà. Le abilità tecniche di Wenders e dei suoi collaboratori sono assolutamente state in grado di rappresentare una poeticità ed un'atmosfera uniche, comunicando quanto, senza quei vuoti e quei silenzi, non sarebbe stato comunicabile. Cercando di capire quanto potesse essere sensato fare un film sulla realtà, l'autore qui è perfettamente riuscito a rendere questa realtà attraverso un film e, grazie a questo gioco di rappresentazioni, la realtà, fatta film, diviene leggibile, nelle proprie contraddittorietà, nella sua innegabile forza.

Lo Stato delle Cose

Regia: Wim Wenders

Soggetto e Sceneggiatura: Wim Wenders, Robert Kramer

Fotografia: Henri Alekan, Martin Schafer, Fred Murphy

Montaggio: Barbara von Weitershausen

Interpreti: Patrick Bauchau, Paul Getty III, Sam Fuller, Roger Corman, Allen Goorwitz.

Produzione: Gray City, Inc., V.O. Films, Road Movies, Wim Wenders Produktion, Paris Film, Artificial Eye.

Durata: 124'.

Appunti di Viaggio su Moda e Città.
(Notebook on Cities and Clothes, 1989)

E' il quarto documentario di Wim Wenders dopo New York City, marzo 1982, Chambre666, che, più che un documentario, è una raccolta di interviste (tra le quali una a Rainer Werner Fassbinder) e Tokyo-Ga.

Essendo un documentario, ed essendo strutturato in maniera assai particolare, Appunti di Viaggio non è facilmente riassumibile: diciamo però che, su commissione del Centre Pompidou di Parigi, Wenders decide di intervistare lo stilista Yohji Yamamoto e, con lui, struttura un discorso che si snoda tra moda, cinema e città, sui rapporti ed i parallelismi tra le due forme d'arte e sul linguaggio del cinema. Quanto ne risulta è, effettivamente, un assai interessante ritratto dello stilista, un assai lucido discorso sul rapporto tra pellicola e digitale e, dunque, sulla responsabilità del fare film ed, in ultima istanza, l'ennesima e splendida esplorazione di cosa sia l'Identità, cosa questa parola voglia dire.

A tale proposito riportiamo l'inizio della poesia del regista con la quale il film si apre (purtroppo la traduzione italiana dall'inglese non le rende davvero giustizia)

“Viviamo ovunque viviamo
facciamo quello che facciamo
parliamo come parliamo
mangiamo quello che mangiamo
indossiamo i vestiti che indossiamo
guardiamo le immagini che vediamo

Stiamo vivendo come viviamo
Siamo chiunque siamo

“Identità”
di una persona
di una cosa
di un luogo

“identità”
la parola stessa mi dà i brividi
sa di calma, comfort, appagamento.
Che cos'è, identità?
Sapere a dove apparteniamo
Conoscere il proprio valore
Sapere chi siamo
Come si riconosce l'identità?

Stiamo creando un'immagine di noi stessi,
stiamo tentando di assomigliare a quest'immagine...
è questo che chiamiamo identità?

L'accordo

Tra l'immagine che abbiamo creato

Di noi stessi

e... noi stessi?

Ma chi è questo, "noi stessi"?

(...)

Ed il discorso continua diventando il voice-over di tutto il documentario ed andando a scoprire le varie relazioni tra immagine e realtà, tra forma e materia, e così via.

Wenders, in questo film, ci mostra come, tanto nelle arti visive, quanto nella moda, sia la materia a suggerire la forma, sia lo sguardo a decidere cosa si è visto e cosa vada visto. Essendo il documentario un tipo di testo più aperto e flessibile, l'autore, con le sue telecamere digitali e la sua voce ci si approssima rendendoci partecipi della pratica di fare cinema nel quotidiano, confessandoci la fantasia che filmare dovrebbe diventare un modo di vivere, se già così non fosse.

Al di là del pregevolissimo lavoro di sovrapposizione delle immagini e di spartizioni del quadro visivo tra video e pellicola, questo documentario è una responsabile presa di posizione riguardo alla riproducibilità delle immagini, riguardo alla moralità delle rappresentazioni filmiche e video della realtà. Non è un tema nuovo per il cinema qui in questione, anzi: è uno dei suoi temi base che, qui, inizia ad allargarsi verso una riflessione sulle nuove tecnologie che ritroveremo massicciamente nel prossimo Fino alla fine del Mondo, in Lisbon Story ed in Crimini Invisibili (ma non solo)

Splendido è lo sguardo con cui Wenders segue Yamamoto nel suo lavoro, leggendovi la storia di un uomo, di più uomini. Splendide le immagini, i giochi di schermi ed il continuo ed efficacissimo rimando agli individui tra passato, presente e futuro. E tutto ciò avviene tra viaggi e città, Tokyo e Parigi, due delle città che l'autore ama di più, e che è in grado di descrivere tanto bene quanto da sempre è stato in grado di fare, riuscendo a rendere ogni interno ed ogni ambiente parte di un insieme espressivo ed atmosferico all'interno del quale, come spetta al cinema, tutto si accresce di senso e valenze.

Appunti di Viaggio su Moda e Città

Regia: Wim Wenders

Sceneggiatura: Wim Wenders

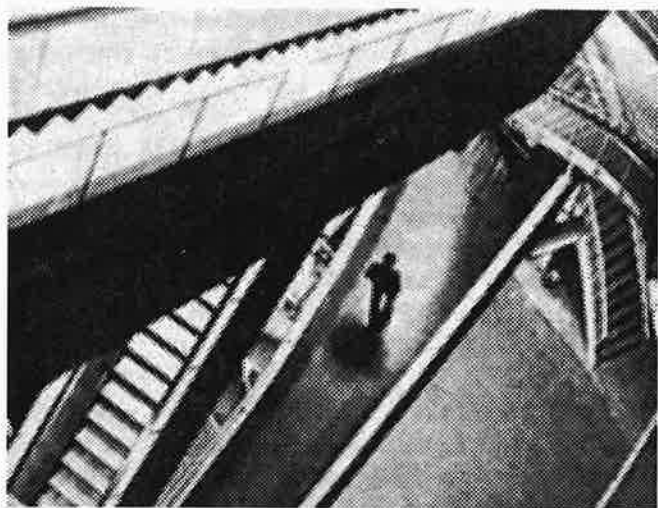
Fotografia: Robbie Muller, Wim Wenders, Muriel Eldstein, Uli Kudicke

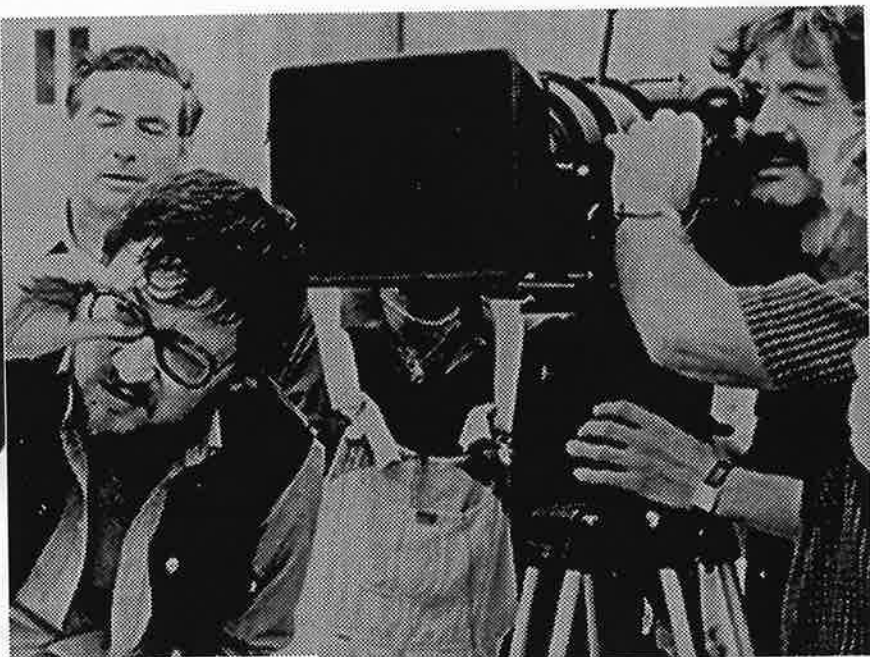
Montaggio: Dominique Auvray

Interpreti: Yohjy Yamamoto, Wim Wenders

Produzione: Road Movies Filmproduktion

Durata: 80





Terrone

(Katzelmacher, 1969)

Un gruppo di giovani della periferia bavarese passa le proprie giornate a fare nulla. Marie ha una relazione con il rude Erich, Peter fa l'amore con Helga mentre Peter si fa mantenere traumaticamente dall' avida Elisabeth. Rosy è la prostituta di Franz e così via. Si parla sempre di soldi. Le coppie si scambiano ma i sentimenti, eccezion fatta per Marie, non emergono mai. Ambizioni e rabbia, invece, emergono da ogni situazione.

Un giorno appare Jorgos, affitta una stanza da Elisabeth e parla tre parole di tedesco. Il "terrone" suscita la fobia della minaccia virile degli uomini ed un represso desiderio da parte delle donne. La vita stagnante del gruppo continua a stagnare nonostante qualche tradimento e qualche altra inerzia; ma l'ira per lo straniero intanto cresce. Marie si innamora di lui.

Jorgos verrà pestato ma la situazione sembra ristabilirsi.

Terrone è un film dalla struttura molto semplice, anche se alcune forzature stilistiche possono, di tanto in tanto, farlo sembrare un testo vagamente avanguardista.

Tratto da una sua opera teatrale, questo è il secondo lungometraggio di Fassbinder, ed è un gran film.

Innanzitutto con questo testo il regista propone un nuovo modello produttivo direttamente ispirato dalla pratica teatrale: cinema girato in fretta ed a basso costo, in cui troupe ed attori lavorano gratuitamente in vista della spartizione di eventuali guadagni. Tutti divengono, dunque, coproduttori. Questa modalità produttiva sarà una delle basi della nascita e dello sviluppo del Nuovo Cinema Tedesco.

Tutta la vicenda è calata in una dimensione squallida e triste, dove impera l'apatia e l'ignoranza (luoghi comuni di altri grandi film del regista come *La Paura mangia l'Anima*) in cui il pettegolezzo ed il mentire diventano i criteri di comunicazione tra i personaggi.

Tutto accade freddamente, senza implicazioni, senza pathos, anche l'ironia e gli spunti comici sono freddi. E' l'eccezionale senso del ritmo del regista e degli attori a rendere interessante questo continuo giustapporsi di situazioni in cui non accade nulla. Grazie all'assenza di pathos, questi impercettibili spostamenti tra avvenimenti casuali riescono a focalizzare i giochi e gli schemi che animano gli spenti personaggi, creando un'identità espressiva ed ideologica al film intero.

Sottraendosi lucidamente ad ogni catarsi, il testo riesce ad identificare il proprio tema: il fascismo e la corruzione spontanea degli individui.

La noia e la solitudine creano un sistema di bisogni affettivi in cui ognuno viene sfruttato. Denaro e sentimento si confondono poiché il denaro compra il sesso ed il sesso procura denaro. Il film dimostra in maniera semplice e responsabile che il fascismo non è un'idea, ma una forma di vita. Coloro che perorano la causa di questa forma di vita sono tanto deboli e patetici quanto le loro vittime.

Solo Marie, chiusa in sé stesso ed al contempo ribelle, sembra procedere lungo una via altra, ma anche lei è un'illusoria ed un'arresa. Non a caso ad interpretare Marie è Hanna Schygulla, l'attrice più amata del regista nel corso della sua intera filmografia. Va anche notato che Jorgos, il terrone, è interpretato dallo stesso Fassbinder, che svariate altre volte è stato anche interprete dei propri film.

La monotonia e la ripetitività degli ambienti trova una perfetta risposta stilistica nella fissità delle inquadrature. Quello è un mondo in cui sbagliare vuol dire accettare il proprio ruolo ed accettare il proprio ruolo vuol dire la comodità non farsi e farsi fare domande. Ne è esempio il repentino turbinio di paure, repressioni, diffamazioni in cui il gruppo affonda non appena si presenta l'elemento di disturbo, lo straniero. Vale la pena, a tal proposito e per finire, citare la frase con cui il film si apre:

“ E' meglio commettere nuovi errori piuttosto che consolidare i vecchi fino alla totale incoscienza”

Terrone

Regia: Rainer Werner Fassbinder

Sceneggiatura: Rainer Werner Fassbinder

Fotografia: Dietrich Lohmann

Scenografia: Rainer Werner Fassbinder

Interpreti: Rainer Werner Fassbinder, Hanna Schygulla, Lilith Ungerer

Produzione: Antiteater X-Film

Durata: 88'

Perché il Signor R. è divenato matto?
(Warum lauf herr R. Amok?, 1969)

Il signor Raab è un disegnatore tecnico sposato con un figlio. Parla con i colleghi, non guida, incontra i pochi amici suoi e della moglie. Va a comprare un disco per la consorte, con lei parla dolcemente sul divano. Incontra i propri genitori, passeggia con loro, la moglie ed il figlio che scappa ma poi torna subito. Il figlio è appena un bambino, educato ma con qualche problema a scuola. Al lavoro Raab è cortese e silenzioso, parla di una promozione che, però, pare lontana. Va a cena coi colleghi e fa un discorso di esasperante lentezza che annoia tutti ed innervosisce non poco la moglie. Raab va dal medico per un frequente mal di testa, parla al telefono, fuma e guarda la televisione. Una sera, con un vecchio amico che gli è venuto a far visita, canta canzoni da chiesa. Una sera Raab è a casa e guarda la televisione mentre la moglie parla con una vicina ed il figlio dorme nella propria camera. Ad un tratto prende un candelabro e ammazza tutti. La polizia, il mattino dopo, lo trova impiccato nel bagno dell' ufficio.

La frammentarietà tramite la quale sono qui stati riassunti gli accadimenti del film corrisponde al modo in cui

il film stesso si presenta. Perché il signor R. è diventato matto? È il quarto lungometraggio di Fassbinder, che, in quest' occasione co-dirige con un altro membro dell' antiteater, Michael Fengler.

Come detto, il film si srotola in una serie di situazioni giustapposte, in cui gli attori improvvisano i dialoghi: E' un film di una semplicità strutturale estrema, e, proprio per questo, di enorme equilibrio ed intensità. La sceneggiatura è pressoché inesistente: i due registi calano gli attori nelle varie scene, propongono degli elementi e l'atmosfera e poi, da lì, li seguono con la macchina da presa. Praticamente tutte le sequenze, dalle quale si compone il film, sono piani sequenza. Di conseguenza anche il montaggio sparisce, dato che l'unica cosa da fare è unire le singole scene.

Fassbinder mostra i personaggi, non li spiega, ed è questa la forza dirompente del film: non ci viene detto perché il signor Raab impazzisca, non vi sono veri e propri moventi drammaturgici. La messa in scena, di stampo chiaramente documentaristico, ci accompagna semplicemente, un passo dopo l'altro, scena dopo scena, verso lo scoppio finale della violenza: chiave di volta narrativa del testo.

Il film non cerca colpevoli, lo sviluppo dell' alienazione del protagonista è contrassegnato dal progressivo fallimento della sua volontà di parlare e comunicare (tematica base, trallaltro, dell' intera produzione Wendersiana), e, di conseguenza, il registro stesso del film si guarda bene dall'approfondire ogni possibile introspezione od una qualsiasi presa di posizione.

Tecnicamente questo testo, il primo a colori per Fassbinder, dimostra una maturità notevole rispetto all'uso del linguaggio cinematografico. Per quanto le immagini in sé (il film è girato in 16mm e poi gonfiato in 35) non siano mirabili, la fotografia, la scenografia ed i movimenti di camera sono assolutamente perfetti. Le proporzioni e la distribuzione degli spazi isola i personaggi in maniera claustrofobia, li soffoca, ingigantendo l' atmosfera oppressiva che permea l'integrità del testo.

Anche in questo film è forte l' influenza di Godard, del godard migliore però, non quello più sperimentale tanto citato nei primi film dell'autore tedesco, quanto quello di Vivre sa vie. Come appreso dal maestro francese, qui Fassbinder utilizza il testo filmico non per fini estetici, ma per mostrare l' anatomia più drammatica delle trappole sociali che hanno per esca il bisogno di amore, di accettazione e di comprensione. Ma non ci si può sottrarre alla responsabilità del ruolo che ci si è scelti e che si è accettato, l' utopia romantica della fuga e dell' abbandono delle proprie responsabilità (certo dei prossimi film del regista) risulta impraticabile da chi è tanto fortemente calato nella realtà concreta della piccola borghesia tedesca.

Perché il signor R. è diventato matto?

Regia: Rainer Werner Fassbinder, Micheal Fengler

Sceneggiatura: Improvvisazione su spunti di R.W. Fassbinder e M. Fengler

Fotografia: Dietrich Lohmann

Interpreti: Kurt Raab, Lilith Ungerer, Amadeus Fengler

Produzione: antiteater per la Maran-Film.

Durata: 88'

Le Lacrime Amare di Petra Von Kant.

(die bitteren tranne der Petra Von Kant, 1972)

Petra Von Kant è una stilista e vive chiusa in casa insieme a Marlene, una factotum a lei completamente asservita. Petra vive separata dal marito, è una ricca donna di successo. La sua cinica intelligenza si perde in mille nevrotiche distrazioni mentre Marlene si prende cura di ogni cosa, lavorando in sua vece.

Un giorno l'amica Simonie, andandola trovare, le presenta Karin, una giovane proletaria appena imborghesita e decisamente determinata. Petra si innamora disperatamente e Karin ne approfitta.

Sei mesi dopo Karin riceve una telefonata del marito che aveva abbandonato e non esita a tornare da lui. Petra crolla. Beve disperatamente aspettando una telefonata di Karin. Così continua anche il giorno del suo trentacinquesimo compleanno, quando la giovane figlia, la madre e Simonie la vengono a trovare. Lei maledice ed insulta tutte quante invocando Karin, fino al tracollo.

Calmatasi, Petra riceve la telefonata di Karin con tranquillità, si danno un vago appuntamento. Poi parla a Marlene, per la prima volta trattandola umanamente, da amica e non da padrona, cosa che Marlene non le perdona andandosene istantaneamente. Petra rimane sola, nel buio della propria stanza.

Questo capolavoro in cinque atti (il film è di chiaro stampo teatrale) testimonia l'eccezionale abilità raggiunta da Fassbinder, e dal duo direttore della fotografia Micheal Ballhaus, nel definire la progressione drammatica attraverso la macchina da presa, soprattutto con continue, elaboratissime carrellate e panoramiche. Si inseriscono sempre più massicciamente nell'iconografie del regista specchi e vetrate in funzione simbolica della falsa coscienza borghese, ed è proprio la macchina da presa che concorre a rendere credibile l'artificiosità di questi piani visivi grazie ad un magistrale uso della profondità di campo: le relazioni tra le persone, e tra queste e gli oggetti, sono trasmesse attraverso la disposizione dei piani.

Prende così piena forma lo stilema fassbinderiano dell'ingabbiare i personaggi nell'inquadratura, chiudendo gli interni tramite elementi scenografici rettilinei: L'artificiosità della messa in scena corrisponde direttamente all'artificiosità dei personaggi stessi.

In questo mirabile film il talento di scrittore del cineasta tocca i suoi massimi livelli, riuscendo a rendere con una lucidità tanto sistematica quanto poetica i giochi di ruoli che governano le persone. La chiave del testo è la dialettica servo padrone di stampo Hegeliano che si sviluppa in questo gruppo di donne vampirizzate dall'assenza dell'uomo, la vera dialettica servo-padrone diviene, dunque, quella dei sessi, un meccanismo che poi si replica in tutte le situazioni individuali: Petra con Marlene, l'errore di Petra con Karin, e così via.

Soffrire e far soffrire è la condizione stessa dell'amore. L'amore inteso come interazione sociale; l'amore che per Fassbinder è una forma politica, poiché sesso e denaro sono strumenti di dominio.

Questi melodrammi del regista partono dall'esempio dell'opera di Douglas Sirk, da cui Fassbinder ha appreso proprio quanto l'amore sia il più insidioso ed efficace strumento di oppressione sociale. I film di ambo questi registi (del tedesco in particolare) ci mostrano come la gente si inganni da sola e perché sia costretta a farlo. Nessuno dei protagonisti si rende bene conto che tutto, pensieri, sogni, desideri, derivi dalla realtà sociale e da essa venga manipolato.

Basti vedere Petra che dopo il tracollo isterico della bramosia di Karin si autogiustifica dicendo e dicendosi di non averla amata ma di averla semplicemente voluto possederla.

Significativo risulta il fatto che, in questo film, uno dei suoi più lucidi, Il regista abbia scelto esclusivamente

personaggi femminili. Egli ha sempre sostenuto di poter esprimere meglio ciò che vuole e sente usando personaggi femminili. Le donne gli sembrano più interessanti per l'ambiguità della loro oppressione, tanto reale quanto fittizia, che abilmente sfruttano da un punto di vista quasi terrorifico.

Il rapporto altamente gerarchico e nevrotico che Fassbinder costituisce in questo film è un ottimo esempio guida per notare come egli, in questi suoi film di stampo melodrammatico, si relazioni al pubblico.

I melodrammi del cinema americano lasciavano al pubblico emozioni e nient'altro, a suo avviso, mentre il cineasta tedesco vuole dare allo spettatore tanto emozioni quanto la possibilità di riflettere e di analizzare ciò che sente.

Le vicende e le emozioni dei personaggi si riflettono sui fruitori in scomodi dubbi riguardo la condivisione dei messaggi portati dal film (si vedano anche Lola, Martha, Martha Braun). Fassbinder libera il senso dalla realtà e lo lascia in lettura al pubblico; un senso che può ben essere contraddittorio, non univoco né chiaro.

Il melodramma, attraverso lo stile di questo autore, non dialettizzando la propria contraddittorietà, stimola la coscienza dello spettatore, ne sviluppa la consapevolezza. E' così che si istituisce il necessario ponte tra testi filmici e realtà (non poi lontano dall' approccio di Wenders). Il cambiamento, l'effetto della causa che è il film, deve avvenire nella realtà, non nel film stesso: Questo è il compito del pubblico, questo è il ruolo del fruitore rispetto al testo.

Fassbinder nevrotizza lo spettatore nei suoi rapporti con la vita quotidiana, costringendolo a cercare e riconoscere la sua propria utopia personale: E' la Germania, o, meglio, la società tedesca, il grande tema del regista.

Le Lacrime Amare di Petra Von Kant.

Regia: Rainer Werner Fassbinder

Sceneggiatura: Rainer Werner Fassbinder

Fotografia: Michael Ballhaus

Interpreti: Margit Garstensen, Hanna Schygulla.

Produzione: Tango Film

Durata: 124'

Martha
(Martha, 1973)

Martha è una ricca trentunenne repressa. Durante un vacanza a Roma, il tirannico padre muore di infarto. Martha torna col feretro in Germania, dove ritrova la madre, segretamente alcolista, e la tranquilla vita della sua cittadina. Martha, ancora vergine, rifiuta una proposta di matrimonio. Ad un cena le viene presentato Helmut Solomon, che aveva già brevemente visto a Roma. La situazione della madre peggiora, Martha riprende a lavorare in biblioteca, dove conosce il nuovo giovane bibliotecario, ed accetta la proposta di matrimonio di Helmut, proposta riguardo alla quale la madre era contraria.

Il viaggio di nozze conferma quanto già risultava prevedibile: Helmut è un sadico che mira a dominare ed annientare la consorte per il gusto del proprio appagamento.

Al ritorno in Germania Martha scopre progressivamente che il marito ha affittato una triste e spettrale casa per loro, che sarà con lei solo i fine-settimana per motivi di lavoro, che la ha licenziato, insomma che una snervante reclusione è iniziata.

La situazione peggiora, Helmut è violento e cinico, taglia il telefono, uccide il gatto, la umilia e le impone i più insensati capricci.

Nel frattempo, furtivamente, Martha incontra, per sfogarsi, il giovane bibliotecario e lo rende partecipe delle sue disgrazie.

Un pomeriggio, convinta che il marito la voglia uccidere, La moglie disperata cerca rifugio dal giovane amico ma, durante un viaggio in macchina, costringe prima il giovane a fuggire da un ipotetico inseguitore e poi fa sbandare la macchina.

Martha si risveglia in ospedale: l'amico è morto e lei rimarrà paralizzata tutta la vita. Il medico, amico come tutti di tutti, le ricorda che c'è suo marito, che la ama, e non la lascerà. Dopo una prima disperazione, Martha si rassegna ad accettare. Helmut la conduce in sedia a rotelle in ascensore.

Dopo lo splendido melodramma proletario di *La paura mangia l'anima*, l'autore si sposta di nuovo nell'ambito della borghesia, per sferrare un forte e rocambolesco attacco, basandosi su di un racconto del giallista americano Cornell Woolrich.

Nonostante a livello tematico questo testo non presenti grandi novità, è la dissacrante tensione tra il comico ed il thriller che rende Martha un film memorabile.

Il tema caro al cineasta del sadomasochismo intrinseco nelle relazioni matrimoniale, in quest'occasione prende le battute ben prima del matrimonio. E' il modo grottesco e repressamente bisbetico in cui tutta la narrazione e tutti i protagonisti sono calati che riformula il senso dell'intera situazione.

Come Fassbinder stesso riferiva "Martha non è realmente oppressa, ma piuttosto educata. E quest'educazione è uguale all'oppressione. Il film racconta una storia che va così: come può raggiungere la felicità questa donna? La maggior parte degli uomini non è capace di esercitare un'oppressione così perfetta come le donne la desiderano"

Per quanto la situazione che vive la protagonista si basi su di un'atmosfera che potrebbe benissimo essere possibile in un matrimonio normale e, per quanto sia anche la protagonista stessa a comportarsi come fosse in un melodramma: nonostante questo l'attenzione dell'autore sembra partire da un livello precedente, sembra met-

tere in discussione la dimensione in cui questo accade, tutto l'insieme di regole, convenzioni e persone che si muovono all'interno del film: questo è un tratto atipico nell'opera di Fassbinder, ed è proprio da qui che deriva la paradossale comicità di comportamenti e situazioni.

Tecnicamente va notato il particolare uso degli spazi e dei movimenti di camera. La macchina da presa, magistralmente gestita dal solito Michael Ballhaus, si snoda in riprese molto complicate: al di là del solito ed assai organico uso della spartizione dei soggetti in piani differenti, qui la camera viene spesso coreografata intorno alle persone, aggiungendo alle immagini un ulteriore senso di mistero, di straneamento ma non entrando in contatto con loro, lasciandoli andare in contro a quanto di loro debba essere, una volta che i ruoli sono fatti ed accettati.

Martha

Regia: Rainer Werner Fassbinder

Sceneggiatura : Rainer Werner Fassbinder

Fotografia: Michael Ballhaus

Interpreti: Margit Carstensen, Karlheinz Boehm, Ingrid Caven

Produzione: WDR

Durata: 112'

Lola
(Lola, 1981)

Nel 1957, in una piccola cittadina di provincia della Germania è un covo di immoralità e corruzione. Schuckert, un costruttore, allarga le proprie speculazioni in ogni progetto della ricostruzione, è anche il proprietario del bordello dove tutti gli abbienti rispettabili della città si ritrovano regolarmente: La vedette del locale è Lola, la puttana privata di Schuckert.

Un giorno arriva in città il nuovo assessore all' edilizio Von Bohm. E' un uomo moderno ed intelligente e cerca di non far stridere la responsabilità civica con la situazione speculativa vigente. E' rispettato da tutti e Lola decide di innamorarsene, tenendo nascosta la propria vera identità.

Dopo un ennesima tensione col costruttore, l'ambiguo assistente di Von Bohm, Esslin, decide di far scoprire al suo superiore il covo di depravazione, il bordello. Von Bohm è sconvolto e, una volta riconosciuta Lola, perde la ragione. Decide di intraprendere una irreprensibile crociata contro ogni tipo di abuso e corruzione, specialmente contro Schuckert, cui Lola appartiene. La crociata continua, preoccupando tutti, finchè lo scaltro costruttore non capisce il modo in cui metterle un freno: Offre Lola a Von Bohm. Dopo un silenzio, l'assessore va per "comprare la puttana" ma Lola capisce che lui la ama davvero.

Tutto ritorna come prima, i due si sposano, Schuckert esercita lo iux primae noctis ed intesta a Lola il bordello. La felicità di Von Bohm è mesta, arresa.

Sesso, denaro, potere, corruzione, il terrorismo esercitato dalla donna oppressa: Lola riprende i temi più classici del proprio autore.

Si tratta di un film non intellettualistico in cui la storia viene raccontata con mirabile equilibrio ed estrema agilità. Tra tutti i capolavori che Fassbinder ha creato usando un personaggio femminile come centro, soprattutto in questo suo ultimo periodo produttivo, come Maria Braun o Veronica Voss, Lola non è forse il più importante ma è sicuramente il più brillante e divertente. E' un testo estremamente godibile, nel quale l'esperienza ed il genio sceneggiatoriale dell' autore riescono a ridurre alla più appagante semplicità gli intensissimi meccanismi che legano i personaggi.

La vita costringe al realismo l'utopia: politica e morale per essere effettivamente tali vanno inserite nella storia, filtrate attraverso l'esperienza e l'emotività umana.

Geniale e terribile è la capacità del cineasta di non dividere i personaggi tra buoni e cattivi ma di renderli realisticamente contraddittori, ognuno deve prendersi carico del ruolo che accetta. Lola ritrova dignità ed equilibrio quando riaccetta il suo ruolo di puttana, ribaditole da tutti e dai fatti stessi. Von Bohm, seguendo il suo slancio più personale e sincero di rivolta ed indignazione, implicitamente sa che non andrà a buon fine, ed, accettando di vivere l'amore che vuole, è conscio della repressiva verità del proprio sentimento: l'amore è uno strumento di dominio, sottostà all'immiserimento umano che la storia e gli istinti impongono.

Ancora una volta, anche se qui con minor efficacia che in altri testi, il film lancia un messaggio schizofrenico allo spettatore.

Mirabilmente e maturamente girato, dunque, questo film, sviluppando i temi di sempre, imposta un'ulteriore progresso nella filmografia fassbinderiana: la riuscita del melodramma brillante inserito nella storia recente e

nelle caratteristiche umane, sociologiche e politiche della Germania, la vera protagonista dell' opera di quest' autore.

Lola

Regia: Rainer Werner Fassbinder

Sceneggiatura: Rainer Werner Fassbinder, Peter Marthesheimer, Pea Frohlich

Fotografia: Xaver Schwarzenberger

Interpreti: Barbara Sukiwa, Armin Mueller-Stahl, Maria Adorf.

Produzione: Rialto Film, Trio Film, WDR.

Durata: 115'

Querelle
(Querelle, 1982)

Lysiane, moglie di Nono, il gestore del losco bordello di Brest, legge le carte al suo amante Robert: lo avverte che ha un fratello che sta arrivando e prevede dei guai. Querelle è un giovane marinaio. La nave dov'è imbarcato approda a Brest. Il rapporto tra i due fratelli è forte ma problematico. Querelle si offre sessualmente a Nono, uccide un marinaio e poi si offre sessualmente ad un poliziotto. Gil è un operaio ed uccide il suo compagno, su di lui Querelle fa in modo ricada anche la colpa del suo delitto. Gil viene arrestato e confessa i due omicidi. Il sottotenente Seblon è innamorato di Querelle che intanto ha iniziato una relazione con Lysiane. La nave si accinge a ripartire, mentre Lysiane, rifacendo le carte a Robert, dice di essersi sbagliata: Robert non ha alcun fratello. Nel bordello scoppia l'ilarità.

Questa caotica sintesi anticipa l'assai bizzarra struttura del film .

“ Voglio aggiungere alcune parole a titolo personale.

Come presidente della Giuria non sono riuscito a convincere i miei colleghi a premiare il film Querelle di Rainer Werner Fassbinder.

Sono stato il solo a difenderlo.

Tuttavia continuo a credere che l'ultima opera di Fassbinder, che lo si voglia o no, che si deplori o no, avrà un giorno il suo posto nella storia del cinema”

Così si esprime Marcel Carnè alla cerimonia di premiazione del Festival del Cinema di Venezia nel 1982, anticipando la contrastata reputazione di questo film che a tutt'oggi non ha ancora preso una linea univoca.

Querelle è un film altamente poetico, strutturalmente criptico ed assai carico di segni ed elementi. La volontà di Fassbinder, del quale Querelle è l'ultimo film, era fare un film che si potesse leggere come un libro, forse da qui sorgono le difficoltà di leggibilità di alcuni degli elementi inseriti.

La storia e la sua modalità di stesura, comunque, non sono gli elementi di maggior portata: esse trovano il loro senso in funzione di commentario alle inconfessabili realtà dell'animo umano che sono il vero fulcro dell'opera. E' un film di stampo altamente intellettuale, che risulta al contempo fastidioso e sublime. La quantità di morte presente in ogni uomo e la volontà di morte che guida gli individui diventano le coordinate nella micro-società istituita nel film. Ma dal film parlano, parlano a quanto sta fuori dal film stesso. Il martirio ed il desiderio non sono più solo strumenti di dominio, divengono ragioni di vita in sé, quasi al di là delle valenze politiche in cui Fassbinder li aveva da sempre relegati.

Querelle è un visionario ed ambizioso tragitto nei meandri dell'omosessualità, dei giochi di ruolo tra essere umani e dei generi cinematografici, alla disperata ricerca di una possibile scrittura dell'identità. E' proprio dalla scomposizione dei registri filmici che si staglia la forza cruda degli istinti personali e lo spazio tra i personaggi, uno spazio in giudicabile ed imprevedibile.

Querelle

Regia: Rainer Werner Fassbinder

Sceneggiatura: Rainer Werner Fassbinder

Fotografia: Xaver Schwarzenberger

Interpreti: Brad Devis, Franco Nero, Jeanne Moreau, Hanno Poschl, Gunter Kaufmann.

Produzione: Planet Film, Gaumont.

Durata: 118'

Diego Borella

Laureato in Lettere e Filosofia all' Università La Sapienza di Roma, scrive di cinema per la rivista Cult, e gestisce, insieme ad un gruppo di collaboratori, la casa di produzione cinematografica PARADOGMA01.

For all books
of the same
author

Teatro La Torretta
S. Marco di Castellabate (SA)
Luglio / agosto 2004