

Germania anno zero

Viaggio nel cinema della
Repubblica Federale Tedesca, I.
Of Beauty and Sufference



Si può discutere su chi abbia vissuto più brutalmente la realtà sociale post-bellica: gli uomini o le donne. Entrambi dovettero confrontarsi con la restaurazione del ruolo dei sessi. Gli uomini riassunsero le vecchie posizioni e funzioni, i vecchi compiti e spazi sociali, il che comportò sempre delle perdite per le donne. Esistevano tuttavia anche altre condizioni, come emerge dai film dell'epoca, normalmente rappresentate da eccessi di autorinnegamento, e talora da deviazioni, come quelle qui considerate, che – a ben guardare – appaiono davvero nette e dirette.

L'autorinnegamento è la chiave del cinema postbellico tedesco: le donne riprendono i loro vecchi ruoli – spesso premoderni. È questo uno degli sporchi segreti della storia nazionale: da un certo punto di vista la figura femminile nazista era più moderna di tutto ciò che, di qua e di là, la Germania divisa aveva da offrire – aiutare gli uomini a sfogare le loro nevrosi. Ciò risulta esemplificato, ripetutamente, nella cinematografia nazionale: gli uomini si manifestano spesso come esseri danneggiati dalla guerra – talora più direttamente, tal'altra più indirettamente –, che vengono ricondotti attraverso l'amore benefico e paziente delle donne al loro posto nella società. Dietro a ciò si cela la paura che le cose potrebbero andare anche diversamente: che gli uomini non riescano a soggiogare la loro forza e che le donne non si lascino ricollocare tanto docilmente a casa e ai fornelli. Nell'astuto film di Arthur Maria Rabenalt

Alraune (1952) la donna – artificiale – acquista la propria autonomia. La sua sensualità incute ben presto paura al suo creatore. Con Hildegard Knef nessuna Germania riusciva a conciliarsi: era sempre troppo di tutto. Il film stesso è una palude stilistica, dove modernità e barocco di Gelsenkirchen, sordidezza di genere e colta raffinatezza (co)esistono freddamente – come già in precedenza in *Die Sünderin* (1950) e più tardi anche in *Der gläserne Turm* (1957) e *Die Rote* (1962). In *Die Sünderin* e *Alraune* la modernità è ancora qualcosa di inquietante, di appartenente piuttosto al mondo femminile che maschile, mentre in *Der gläserne Turm* e in *Die Rote* essa è lo stato delle cose – attribuito alla sfera femminile –, con cui tuttavia la cultura della Repubblica Federale Tedesca non riesce a conciliarsi: i film sono dichiarazioni di capitolazione, disperati tentativi di autochiarimento o autospiegazione, eccessi di follia, smagliature nel tessuto – di certo anche perché entrambi si basano su lavori di autori di una modernità letteraria postbellica (*Der gläserne Turm* sull'unico copione originale di Wolfgang Koeppen, *Die Rote* sull'omonimo romanzo di Alfred Andersch. Peraltro, si tratta degli unici due tentativi della cosiddetta “vecchia guardia” di entrare in rapporto con questi due giovani scrittori, laddove è emblematico che siano stati proprio Braun e Käutner – due motori di tale cultura cinematografica – a gettare il ponte, di certo per motivi del tutto diversi). Soltanto *La paura / Angst* (1954) trova i gesti e gli sguardi giusti, eppure qui è un viaggiatore a guardare il paese, con una vista più ni-

tida e chiaroveggente di quanto gli autotoni potessero sopportare.

I film hanno ripetutamente una certa natura di test d'osservazione, molto marcata in *Der gläserne Turm*, dove si arriva fino al tema dell'occupazione: qui O.E. Hasse e Peter van Eyck rappresentano un incontro tra mascolinità bellica e postbellica, mentre nel mezzo Lilli Palmer gioca il ruolo dell'estranea. E nulla si concilia. Lo si nota in *Die Sünderin* come in *Die Rote*, in *La paura* come in *Der gläserne Turm*: qui qualcosa non quadra, qui un paese si sta trascinando forzatamente lungo una bugia, le cuciture sfilacciate presto si apriranno.

DIE SÜNDERIN

Regia: Willi Forst; *sceneggiatura:* Gerhard Menzel; *fotografia:* Václav Vich; *scenografia:* Franz Schroedter; *montaggio:* Max Brenner; *suono:* Martin Müller; *musica:* Theo Mackeben; *interpreti:* Hildegard Knef, Gustav Fröhlich, Robert Meyn, Anne Bruck, Jochen-Wolfgang Meyn, Andreas Wolf; *produzione:* Deutsche Styria Film GmbH/Junge Film-Union Rolf Meyer; *origine:* RFT, 1950; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 87'. Copia 35mm del Goethe-Institut.

«Non è varie cose che vorrebbe essere. Voleva essere troppo: un film sull'eutanasia, un film sulla prostituzione, la tragedia di un artista, una panoramica sul tempo... Voleva essere attuale e realistico (mentre ricade, talvolta, nel più bello stile makkartiano), voleva essere sommerso (e presenta accanto a passaggi autenticamente delicati, una ridicola or-

gia da *Trümmerfilm* – i film girati tra le macerie postbelliche – e provocanti nudi), voleva parlare d'arte (e lo fa, allora, con scene di nudo che appaiono come puro naturalismo da rivista patinata). Quante cose voleva essere! Ma una lo è di certo: un film magistrale. [...] Per quanto speculativo e sentimentale sia il suo contenuto, altrettanto lodevole ne è la forma. Come il ritmo delle immagini pulsa e vive, come visione e suono si dividono, si ritrovano e interagiscono a mo' di contrappunto, come silenziosi accessori di scena e mute immagini dicono più di un dialogo, come il regista taglia, dissolve e monta le scene, come la cinepresa sa incantare, con una cifra simbolistica ma senza triviali effetti a sorpresa, come la vicenda si compone raffinatamente in un'unità artistica mediante i tanti flashback: il film è nella sua totalità un prodotto (nonostante alcuni deragliamenti) con cui Willi Forst raggiunge un picco della sua bravura. Questo, e l'intensità insolitamente eloquente di Hildegard Knef, la valida accuratezza di Gustav Fröhlich, la gravidanza dei comprimari: tutto l'insieme costituisce, formalmente, un modello esemplare di film artistico». (Gunter Groll)

ALRAUNE

Regia: Arthur Maria Rabenalt; *soggetto:* dal romanzo di Hanns Heinz Ewers; *sceneggiatura:* Kurt Heuser; *fotografia:* Friedl Behn-Grund; *scenografia:* Robert Herlth; *montaggio:* Doris Zeltmann; *suono:* Heinz Terworth; *musica:* Werner Richard Heymann; *interpreti:* Hildegard

Knef, Erich von Stroheim, Karlheinz Böhm, Rolf Henninger, Harry Meyen, Harry Halm, Denise Vernac, Trude Hesterberg, Julia Koschka, Hans Cossy, Gardy Brombacher; *produzione*: Deutsche Styria Film GmbH/Carlton Film GmbH; *origine*: RFT, 1952; *formato*: 35mm, b/n; durata: 92'.
Copia 35mm di Deutsche Kinemathek.

«La rivista dedicata al cinema “Illustrierten Film-Bühne” n. 1708 esordisce con questa parole: “Jakob ten Brinken è uno scienziato abbinato, che a cavallo del secolo si dedica ad esperimenti sulla riproduzione artificiale. Allontanato dalla medicina e dalla sua cattedra di insegnamento, dopo infruttuosi esperimenti sugli animali riesce a dimostrare le possibilità dell’inseminazione artificiale sugli esseri umani. La creatura che egli riesce a portare in vita trae origine da un condannato a morte e da una prostituta del porto. Basandosi sulla vecchia leggenda popolare della radice di mandragola, che cresce sotto la gola di un impiccato e porta felicità e ricchezza ma anche morte e rovina, ten Brinken chiama la creatura Alraune – mandragola in tedesco. Alraune diventa una bella fanciulla, e le circostanze della sua nascita restano un mistero. È una creatura strana e solitaria, che esercita una sinistra forza...”. Eppure questo testo svela troppo poco di quanto incondizionatamente il film si schieri dalla parte della protagonista. Il testo accentua ciò che Rabenalt tende piuttosto a lasciare da parte. Infatti, la fatale esposizione della storia e la sua cupa morale sono soltanto la lasca cornice dell’atmosfera di scintillante amoralità,

che Erich von Stroheim diffonde nel ruolo di ten Brinken come fumo di sigaretta. Ed anche il motivo convenzionalmente fantastico dell’essere creato in modo artificiale non è niente di più che un alibi per l’aura sessuale dominante, che Hildegard Knef genera sulla scena senza fatica e con credibilità. Quando, ad esempio, getta dal balcone singoli chicchi d’uva sulle spalle nude del vetturino, mentre al trogolo è intento al bucato mattutino, e intona con scura voce sommessa tra sé una canzone! Oppure quando suscita nell’ingenua rivale, con abili parole, dubbi d’amore e pensieri suicidi, si stira in un’amaca come il ragno sulla tela e poi di notte fa finta di non notare che la disgraziata nel letto accanto sta ingurgitando veleno per la disperazione. Possono venire in mente Jane Greer in *Out of the Past*, Jean Simmons in *Angel Face* o Gene Tierney in *Leave Her To Heaven*, se ci si mette alla ricerca di figure femminili in grado di misurarsi con Hildegard Knef in *Alraune*. (Rainer Knepper)

CONVERGENZE PARALLELE

Stelle di Germania: presenze femminili oltre la storia, I. Hildegard Knef

KNEF – DIE FRÜHEN JAHRE

Regia, sceneggiatura: Felix Moeller; *fotografia*: Ludolph Weyer; *montaggio*: Gisela Zick; *musica*: Marco Hertenstein; *interventi*: Volker Schlöndorff, Kurt Hirsch, Axel Andree, David Cameron, Paul von Schell, Thomas Harlan, Beatrice de Marchéville, Jürgen Trimborn; *produzione*: Amelie Latscha e François

Duplat per Nef Filmproduktion/Tagore Films/WDR/RBB/AVRO; *origine*: Germania, 2005; *formato*: video, col-b/n; *durata*: 59'.

Copia DVD da collezione privata.

Dal film: «Hildegard Knef. Da attrice di belle speranze della Germania del Terzo Reich a prima stella del cinema tedesco post-bellico e cantante acclamata. Fu la prima star di origine tedesca nella Hollywood degli anni Cinquanta, mentre in Germania con il film *Die Sünderin* [1951] provocava un autentico scandalo morale con la rappresentazione di nudità, prostituzione ed eutanasia. [...] L'intera nazione fu sempre interessata alla vita e alla carriera fluttuante di questa attrice, cantante e scrittrice. La sua autobiografia *The Gift Horse* [1970] fu un successo internazionale, un libro di memorie scritte come un romanzo, una vita vissuta come un film».

LA PAURA

ANGST / FEAR

Regia: Roberto Rossellini; *soggetto*: dalla novella *Die Angst* di Stefan Zweig; *sceneggiatura*: Sergio Amidei, Franz Graf Treuberg, [Roberto Rossellini]; *fotografia*: Carlo Carlini; *montaggio*: Jolanda Benvenuti, Walter Boos; *suono*: Carl Becker; *musica*: Renzo Rossellini; *interpreti*: Ingrid Bergman, Mathias Wieman, Renate Mannhardt, Kurt Kreuger, Elise Auliniger, Gabriele Seitz, Albert Herz; *produzione*: Aniene Film/Ariston-Film GmbH; *origine*: Italia/RFT, 1954; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 82'.

Copia 35mm della Cineteca Nazionale.

«*La paura* è, dal punto di vista stilistico, completamente diverso da *Viaggio in Italia*. L'uno era leggero e spontaneamente mediterraneo, questo è lento e pesante, un film "tedesco" – pur senza esserlo veramente. Ci sono due accenni a Fritz Lang ed anche all'espressionismo tedesco (quando Irene al termine del film entra nel laboratorio: l'enorme ombra che il suo corpo proietta sul soffitto). Eppure, in generale, questa pellicola è di grande, trasparente e precisa chiarezza – non tedesca. Le immagini, che operano con forti effetti grafici (in nessun altro film di Rossellini ciò è così marcato), fanno della storia di Stefan Zweig un test di osservazione che – se non si è pronti a lasciarsi andare al film – perde di vitalità. C'è qualcosa di peculiare in questa pellicola: la si può guardare e può piacere e in seguito la si può riguardare e trovarla terribile (e così via). Affinché il film funzioni come tale, la freddezza che esso emana è vincolata al calore che lo spettatore gli deve elargire. Non oppone resistenza a chi ha deciso di non farselo piacere. In senso figurato, si potrebbe dire che in questo film Rossellini si mette a nudo di fronte a noi: rinuncia ad ogni artificio artistico e mostra soltanto ciò che è». (Rudolf Thome)

AM ANFANG WAR ES SÜNDE

V ZAČETKU JE BIL GREH

Regia, *sceneggiatura*: František Čap; *soggetto*: da *Storia di una serva di campagna* di Guy de Maupassant; *fotografia*: Bruno Stephan, Ivan Marinček, Rudi Vavpotič; *fotografo di scena*: Janez

Kališnik; *scenografia*: Mirko Lipužič; *musica*: Bojan Adamič; *interpreti*: Ruth Niehaus, Viktor Staal, Peter Karsten, Laya Raki, Zvonimir Rogoz, Mila Kačič, Lojze Potokar, Frane Milčinski; *produzione*: Triglav film/Saphir-Film; *origine*: Jugoslavia/RFT, 1954; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 96'.
Copia 35mm dell'Arhiv Republike Slovenije – Slovenski filmski arhiv.

Girato solo in tedesco (in Jugoslavia uscì sottotitolato) ma con la coproduzione della gloriosa casa slovena di Branimir Tuma, che donò ai Balcani un grande cineasta mitteleuropeo. Di Čap (nato ceco come Čáp, firmantesi in Germania Franz Cap, così accreditato anche nell'espatriato film italiano *La ragazza della salina* con Mastroianni) bisognerà fare una personale seria. Cineasta tra i più segreti della storia del cinema, omosessuale che glamourizza i corpi femminili, autore di commedie tentato dal *noir* e dal fango, lo riteniamo un grande. Basterà a farlo intuire questo film maupassantiano, storia di una serva sedotta come la madre di Dreyer, il cui finale è tra i più imprevedibili della storia del cinema: un capovolgimento radicale di ogni ruolo paterno e materno... solo i Vangelì hanno osato altrettanto. (s.g.g.)

DAS BEKENNTNIS DER INA KAHR

Regia: Georg Wilhelm Pabst; *soggetto*: dal romanzo *Hören und Sehen* di Hans Emil Dits; *sceneggiatura*: Erna Fentsch; *fotografia*: Günther Anders; *scenografia*: Herta & Otto Pischinger; *montag-*

gio: Herbert Taschner; *suono*: Friedrich Wilhelm Dustmann; *musica*: Erwin Halletz; *interpreti*: Elisabeth Müller, Curd Jürgens, Margot Trooger, Albert Lieven, Vera Molnar, Jester Naefe, Hanna Rucker, Ingmar Zeisberg, Hilde Körber; *produzione*: Omega-Film GmbH; *origine*: RFT, 1954; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 97'.
Copia 35mm di Deutsche Kinemathek.

«Pabst, il grande Pabst di *Westfront 1918* e *Lulu* cade con *Das Bekenntnis der Ina Kahr* nell'usuale stupidità delle produzioni UFA del periodo nazista. Curd Jürgens recita nella parte di un degradato perdigiorno, assassinato dalla moglie. Il processo, tutto viene nuovamente srotolato, il romanticismo iniziale, poi le orge, l'arrivo degli avvocati e l'inizio dell'intero cancan. A prescindere da ciò, ci allietta il bel volto di Vera Molnar in un ruolo cameo (ma la si ricorda); per il resto tutto è molto triste, triste, triste».

Joe Hembus e Christa Bandmann,
«Positif», n. 22, marzo 1957

DER GLÄSERNE TURM

Regia: Harald Braun; *sceneggiatura*: H. Braun, Odo Krohmann, Wolfgang Koepen; *fotografia*: Friedl Behn-Grund; *scenografia*: Walter Haag; *montaggio*: Hilwa von Boro; *suono*: Hans Endrulat; *musica*: Werner Eisbrenner; *interpreti*: Lilli Palmer, O.E. Hasse, Peter van Eyck, Brigitte Horney, Hannes Messemer, Ludwig Linkmann, Gerd Brüdern, Fritz Hintz-Fabricius, Else Ehser, Werner Stock, Ewald Wenck, Gaby Fehling;

produzione: Bavaria Filmkunst AG; *origine:* RFT, 1957; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 105'.

Copia 35mm del Deutsches Filminstitut.

«Lo sviluppo, la costruzione della nuova società... Il cinema postbellico tedesco è un cinema d'architettura, come lo fu il cinema muto dopo il primo conflitto mondiale: in quel caso, tuttavia, le forme architettoniche si misero in movimento, in seguito al cambio di prospettiva e alla mobilità degli sguardi. Negli anni Cinquanta, il movimento andò in senso contrario, verso una concentrazione, un consolidamento e irrigidimento. La torre di vetro del titolo tedesco non suggerisce una nuova fragilità bensì una nuova trasparenza, un'impenetrabilità solida in quanto trasparente, una trasparenza che non cela più nulla, poiché non ha nulla da nascondere, nulla da mostrare. Il cinema tedesco del periodo postbellico è il cinema definitivo del vuoto». (Fritz Göttler)

LA DONNA DELL'ALTRO

JONS UND ERDME. DIE FRAU DES ANDEREN

Regia: Victor Vicas; *soggetto:* dal libro di Hermann Sudermann; *sceneggiatura:* Robert A. Stemmler, V. Vicas; *fotografia:* Göran Strindberg; *scenografia:* Rolf Zehetbauer; *musica:* Bernhard Eichhorn; *interpreti:* Giulietta Masina, Carl Raddatz, Karin Baal, Richard Basehart, Agnes Fink, Gert Fröbe, Berta Drews, Siegfried Wischnewski, Werner Peters, Willy Rösner, Dietmar Schönherr, Dorothea Sudermann; *produzione:* Kurt Ulrich

Film GmbH/Nembo Film; *origine:* Italia/RFT, 1959; *formato:* 35mm, b/n; *durata:* 112'.

Copia 35mm della Cineteca Nazionale.

Jons, il bevitore, sarebbe perduto senza la moglie Erdme: è la sua forza interiore, quella con cui, insieme, mette in piedi e tiene faticosamente in vita un podere sulla terra ingannatrice delle paludi lituane. Gli anni, tuttavia, fanno emergere la fragilità delle cose tra i due: Erdme cerca conforto nelle braccia del fabbro Wittkuhn. Non trova da nessuna parte comprensione per il suo desiderio, che è anche di fuga, neppure una sorta di solidarietà. Quando Jons, offuscato dalla gelosia, la picchia, la donna si rifugia da Wittkuhn – per poi fare presto ritorno dall'uomo che ha bisogno di lei, anche se egli probabilmente non la ama ed ella di certo non ama lui.

Un film tedesco quasi *noir*, ambientato in una terra lontana, nel frattempo straniera – le cui nevrosi hanno in sé un che di irritantemente urbano. In realtà, *La donna dell'altro* è un ibrido multiplo: una coproduzione tedesco-italiana, realizzata da uno dei pochi registi veramente transnazionali, un *auteur* del movimento costante – il che conferisce a questo dramma della lenta fossilizzazione un proprio tratto perverso –, un maestro del cinema trasversale e, nell'essere tale, contro tutti i fronti. (Om)

BARBARA – WILD WIE DAS MEER

Regia: Frank Wysbar; *sceneggiatura:* Christian Munk; *fotografia:* Klaus von

Rautenfeld; *musica*: Werner Eisbrunner; *interpreti*: Harriet Andersson, Helmut Griem, Maria Seboldt; *produzione*: UFA; *origine*: RFT, 1961; *formato*: 35mm, col; *durata*: 96'.
Copia 35mm del Werkstattkino.

Di Wysbar (Wisbar in America) condiveo con Möller l'esigenza di una scoperta, delineata da Eisenschitz nella sua breve storia del cinema tedesco. Cineasta che prolungò fin quando possibile nel cinema nazista la radicalità espressionistica e dreyeriana, e poi la calò nel noir, nel serial, nella televisione americana, per tornare nel dopoguerra all'impossibile patria, con un ciclo di film trasgreudenti le gerarchie militari (compresa una coproduzione italiana con la sfuggente Dorian Gray). Cineasta le cui apparenti rigidità si smentiscono prontamente: qui una storia colorata che parte da una didascalia su Fourier e i vichinghi, passa attraverso un amplesso nel fieno della stalla (come nel Čap, già evocante De Santis e Fracassi) e si conclude rifacendo lo sguardo in macchina di Harriet Andersson in *Monika* di Bergman. Film misterioso come pochi. (s.g.g.)

DIE ROTE

LA ROSSA

Regia: Helmut Käutner; *soggetto*: dal romanzo di Alfred Andersch; *sceneggiatura*: H. Käutner, A. Andersch; *fotografia*: Otello Martelli; *scenografia*: Saverio D'Eugenio, Robert Stratil; *montaggio*: Klaus Dudenhöfer; *suono*: Ennio Sensi; *musica*: Emilia Zanetti; *interpreti*: Ruth

Leuwerik, Rossano Brazzi, Giorgio Albertazzi, Harry Meyen, Richard Münch, Gert Fröbe; *produzione*: Realfilm GmbH & Co./Magic Film/Compagnia Cinematografica Champion; *origine*: RFT/Italia, 1962; *formato*: 35mm, b/n; *durata*: 100'.
Copia 35mm di Deutsche Kinemathek.

«È uno di quei film che mi stanno più a cuore. [...] Dal punto di vista recitativo, della fattura e del soggetto è particolarmente suggestivo e mi sembra anche riuscito. Ho fatto soltanto un paio di enormi errori, che mi hanno inviso il grande pubblico. Uno degli errori è stato aver ingaggiato per questo ruolo una delle migliori attrici tedesche, già etichettata – nel senso che il pubblico non avrebbe voluto vederla in quella parte. Sin dall'inizio Ruth Leuwerik è stata un buco nell'acqua per questo soggetto. Sebbene sia sempre – nel frattempo ho rivisto il film svariate volte – un'interprete ideale. Se non fosse stata celebre, da qui avrebbe iniziato una carriera. Ma lei, che per molti anni è stata l'irreprensibile dama della società tedesca, la madre profondamente amorevole, in questa pellicola recita una figura di donna moderna, rotta, una segretaria, che ha vissuto con due uomini ed è caduta vittima di un terzo a Venezia: questo è un qualcosa che la gente non voleva sapere di lei». (Helmut Käutner)