

Luca Venzi (Roma, 1973) è ricercatore presso l'Università degli Studi di Siena, dove insegna Teorie e tecniche del linguaggio cinematografico e Analisi del film. È autore dei volumi *Il colore e la composizione filmica* (Pisa 2006; vincitore del Premio Internazionale Maurizio Grande 2007) e *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard* (Cosenza 2010, con A. Cervini e A. Scarlato). Ha curato le raccolte di studi *Incontro al neorealismo. Luoghi e visioni di un cinema pensato al presente* (Roma 2008), *Nouvelle Vague. Forme, motivi, questioni* (Roma 2011), *Jean-Pierre e Luc Dardenne* (Cosenza 2013, con A. Cervini). Fa parte del Comitato Direttivo della rivista «Fata Morgana».

**Nuovo Cinema Tedesco (Junger/Neuer Deutscher Film). 17 studi**

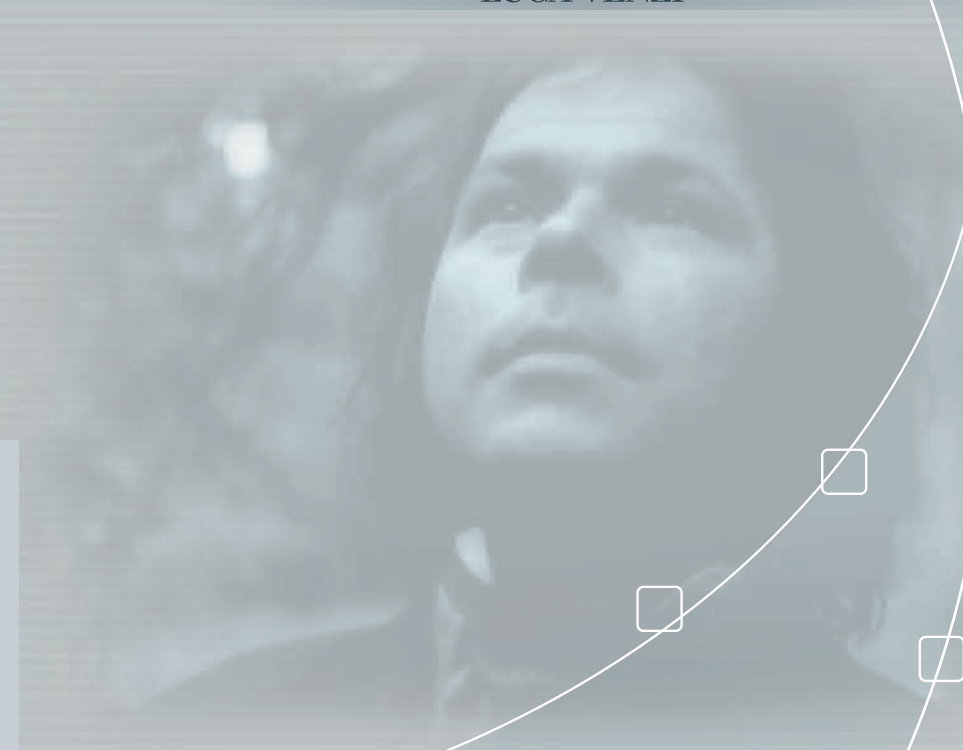
Contributi di: Paolo Bertetto, Gabriele Biotti, Alessia Cervini, Simone Costagli, Massimiliano Coviello, Roberto De Gaetano, Daniele Dottorini, Thomas Elsaesser, Ruggero Eugeni e Luisella Farinotti, Matteo Galli, Norbert Grob, Paolo Jedlowski, Leonardo Quaresima, Giovannella Rendi, Bruno Roberti, Giovanni Spagnoletti, Francesco Zucconi; introduzione di Luca Venzi

diago galbani



NUOVO CINEMA TEDESCO (JUNGER/NEUER DEUTSCHER FILM) 17 studi

a cura di LUCA VENZI



**NUOVO CINEMA TEDESCO  
(JUNGER/NEUER DEUTSCHER FILM)**

17 studi

a cura di  
**LUCA VENZI**

FRAMES

Questo volume raccoglie ed integra gli atti del Convegno Internazionale *Nuovo Cinema Tedesco. Storia, figure, eredità* svoltosi a Roma, all'Istituto Italiano di Studi Germanici, il 6 e 7 ottobre 2011. Con quelle giornate, costituisce l'ultimo tassello di un pluriennale progetto che in un ciclo di incontri internazionali si proponeva di ripensare alcune delle più significative e più note stagioni del cinema europeo cosiddetto della modernità: il neorealismo italiano, la Nouvelle Vague francese e appunto quel fenomeno articolato e complesso della storia del cinema del secondo Novecento che è stato il Nuovo Cinema Tedesco (Junger/Neuer Deutscher Film), la cui ampia parabola si compone, come noto, in un arco di tempo che dagli anni Sessanta – dall'ormai quasi leggendario proto-avvio di Oberhausen, nel 1962 – giunge fino alle primissime stagioni degli anni Ottanta del secolo scorso, nutrita da una eccezionale ricchezza di talenti, e di forme, di stilemi, di sguardi. Come già nelle altre stazioni di questa ideale trilogia, le giornate romane sul Nuovo Cinema Tedesco e questo libro che ne è derivato si sono dunque incaricati di rileggere in profondità quell'esperienza, di reinterrogare quel cinema per il tramite di angolazioni e prospettive differenti, di riaccostare i pensieri, le configurazioni, le posture – estetiche, culturali, politiche – che lo hanno abitato e descritto.

FRAMES



edizioni

fondazione ente dello spettacolo

€ 15,00

ISBN 978-88-85095-74-8



9 788885 095748



edizioni

fondazione ente dello spettacolo

con il sostegno di



DIREZIONE GENERALE  
PER IL CINEMA



# FRAMES

Collana diretta da Dario E. Viganò







NUOVO CINEMA TEDESCO  
(JUNGER/NEUER DEUTSCHER FILM)  
17 studi

a cura di Luca Venzi



**edizioni**  
fondazione ente dello spettacolo

Convegno Internazionale di Studi  
*Nuovo Cinema Tedesco. Storia, figure, eredità*  
Roma, 6-7 ottobre 2011  
Istituto Italiano di Studi Germanici, Villa Sciarra-Wurts

In collaborazione con:  
Istituto Italiano di Studi Germanici

Direttore della manifestazione: Dario E. Viganò  
Responsabile scientifico: Luca Venzi

Coordinamento: Chiara Supplizi  
Segreteria organizzativa: Chiara Supplizi, in collaborazione con Marta Buroni

Traduzioni:  
Simone Costagli per i saggi di N. Grob e T. Elsaesser

In copertina: *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974; *L'enigma di Kaspar Hauser*)

ISBN 978-88-85095-74-8  
Copyright 2014 by Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo

Fondazione Ente dello Spettacolo  
Via Aurelia, 468 - 00165 Roma  
Tel. 06.96519200 - e-mail: [editoria@entespettacolo.org](mailto:editoria@entespettacolo.org)

Redazione: Chiara Supplizi  
Impaginazione: [comevoi.com](http://comevoi.com)



Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione, anche parziale o a uso interno didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia.

## Indice

|                                                                                                                                            |      |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|----|
| Introduzione<br><i>Luca Venzi</i>                                                                                                          | pag. | 9  |
| I. Visioni d'insieme                                                                                                                       |      |    |
| Ripensare il "Nuovo Cinema Tedesco"? Alcuni problemi aperti<br><i>Giovanni Spagnoletti</i>                                                 | »    | 27 |
| Storie moderne, prospettive innovative.<br>Il Nuovo Cinema Tedesco (1962-1984):<br>generi e temi, motivi e standard<br><i>Norbert Grob</i> | »    | 39 |
| Il soggetto sicuro. Sul rapporto cinema/letteratura<br>nel Neuer Deutscher Film<br><i>Leonardo Quaresima</i>                               | »    | 59 |
| Poetica dell'atto mancato. Il Nuovo Cinema Tedesco<br>e il rapporto con l'Olocausto<br><i>Thomas Elsaesser</i>                             | »    | 91 |

## II. Nomi, testi, problemi

|                                                                                                                                                   |   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|-----|
| Geometria delle passioni. Straub-Huillet<br>e il montaggio come ri-scrittura poetico-politica del mondo<br><i>Daniele Dottorini</i>               | » | 121 |
| Alla ricerca del cinema. Note sul primo Reitz<br><i>Gabriele Biotti</i>                                                                           | » | 137 |
| Il crepuscolo dell'avanguardia.<br><i>Artisti sotto la tenda del circo: perplessi e il 1968</i><br><i>Simone Costagli</i>                         | » | 153 |
| Ermeneutica del soggetto nomadico nel cinema di Wenders<br><i>Paolo Bertetto</i>                                                                  | » | 173 |
| La catastrofe del passato. Identità tedesca<br>e forme del trauma nel cinema di R.W. Fassbinder<br><i>Ruggero Eugeni, Luisella Farinotti</i>      | » | 189 |
| Herzog moderno contemporaneo<br><i>Francesco Zucconi</i>                                                                                          | » | 213 |
| L'occhio parlante e la voce cieca. Su H.J. Syberberg<br><i>Bruno Roberti</i>                                                                      | » | 231 |
| Immagini della distruzione. Tracciati della memoria nel cinema<br>di Helma Sanders-Brahms e Margarethe von Trotta<br><i>Massimiliano Coviello</i> | » | 253 |
| Ordinarietà e straordinarietà del mondo<br><i>Roberto De Gaetano</i>                                                                              | » | 269 |

## III. Lasciti, resti, distanze

|                                                                                                   |       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Il Nuovo Cinema Tedesco oggi. Alcune osservazioni<br><i>Matteo Galli</i>                          | » 279 |
| Farocki e Fassbinder: l'eredità contrastata<br>del Nuovo Cinema Tedesco<br><i>Alessia Cervini</i> | » 301 |
| Così lontano, così vicino: Fatih Akin e il Nuovo Cinema Tedesco<br><i>Giovannella Rendi</i>       | » 317 |
| <i>Heimat</i> . Un racconto come dimora<br><i>Paolo Jedlowski</i>                                 | » 335 |
| Indice dei film                                                                                   | » 353 |
| Indice dei nomi                                                                                   | » 369 |



# Ripensare il “Nuovo Cinema Tedesco”?

## Alcuni problemi aperti

*Giovanni Spagnoletti*

«Dopo la rivolta del 17 giugno [1953] il segretario dell'Unione degli scrittori fece distribuire nella Stalinallee dei volantini sui quali si poteva leggere che il popolo si era giocata la fiducia del governo e la poteva riconquistare soltanto raddoppiando il lavoro. Non sarebbe più semplice, allora, che il governo sciogliesse il popolo e ne eleggesse un altro?»

(Bertolt Brecht)

Il punto interrogativo nel titolo del presente intervento è quanto mai indispensabile e le seguenti osservazioni sparse e in forma quasi aforistica vorrebbero soltanto contribuire a mettere a fuoco alcuni problemi collegati a quel non secondario momento della storia del cinema mondiale che va sotto il nome di Junger/Neuer Deutscher Film (Giovane/Nuovo Cinema Tedesco) e che in modo esemplificativo e per brevità qui di seguito chiameremo Nuovo Cinema Tedesco (NCT), eliminando quell'artificiosa distinzione fatta a caldo tra il periodo della nascita, gli anni Sessanta (Junger Deutscher Film) e quello del massimo fulgore, i Settanta (Neuer Deutscher Film). Vorremmo così sollevare tre questioni per noi aperte (ma potrebbero certamente essere altre) per inquadrare meglio il fenomeno in un'ottica storico-critica, se possibile, adeguata ad una riconsiderazione dalla distanza non breve del mezzo secolo. Per quanto ci abbiamo riflettuto a lungo (e non da poco), temiamo di non essere riusciti a dare delle risposte definitive e convincenti quanto, invece, molto più modestamente a porre in questo modo sul tappeto degli interrogativi che forse questo libro (e il convegno che ne è stato a monte) con i suoi vari e auto-

revoli interventi ha contribuito e contribuirà a sciogliere. O forse no – almeno questo è il mio sospetto –, nel qual caso sarà necessaria, almeno per quanto ci riguarda, un’ulteriore riflessione critica da compiere in futuro.

### 1. *Le origini e la fine del NCT*

Per delle ragioni spiegabili solo con sfuggenti componenti socio-antropologiche (*in primis* la coesione personale di una nutrita generazione di cineasti, pur nella profonda diversità delle singole poetiche; poi un modello produttivo assolutamente artigianale da “*one-man-band*”), il NCT ha conosciuto una vita straordinariamente e inusitatamente lunga per un movimento cinematografico: vent’anni o più. Una durata abnorme che risalta rispetto ad analoghi fenomeni di gruppo, ad esempio al neorealismo prima e poi alla Nouvelle Vague, al Free Cinema e a tante altre esperienze nazionali (dall’America Latina ai Paesi dell’Est) che hanno caratterizzato in tutto il mondo l’emergere del cosiddetto cinema moderno sino ad arrivare, quasi alla chiusura del millennio, a “Dogma 95”. Sotto molti aspetti poi lo Junger/Neuer Deutscher Film sembra essere stato un caso esemplare nel soddisfare le esigenze del più pignolo e rigido degli storici: ha una precisa data di nascita (il 28 febbraio 1962) durante l’ottava edizione dei “Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen” (oggi „Internationale Kurzfilmtage Oberhausen” [Giornate internazionali del cortometraggio di Oberhausen]); un documento fondativo, il celebre Manifesto di Oberhausen<sup>1</sup>, in cui nel dichiarare

<sup>1</sup> Riportiamo qui di seguito il testo completo del breve documento: «La bancarotta del cinema convenzionale tedesco distrugge finalmente il supporto economico di una mentalità che respingiamo; in questo modo il nuovo cinema acquista la possibilità di vivere. Cortometraggi tedeschi di giovani autori, registi e produttori hanno ricevuto negli ultimi anni un gran numero di premi nei festival internazionali e ottenuto il riconoscimento della critica internazionale. Queste opere e il loro successo dimostrano che il futuro del cinema tedesco è in chi ha mostrato di parlare un nuovo linguaggio cinematografico. Anche in Germania come in altri Paesi, il cortometraggio è diventato la scuola e il campo di sperimentazione del film a soggetto. Noi dichiariamo la nostra ambizione di creare il nuovo film tedesco a soggetto. Questo cinema ha bisogno di nuove libertà: deve essere liberato dalle convenzioni

morto il “cinema di papà” si esprimeva l’intenzione di fondarne uno nuovo, adeguato ai tempi e alle più moderne tendenze estetiche; una serie di firmatari, 26 giovani tra cui i più noti sono restati nel tempo i registi Alexander Kluge, Edgar Reitz, Haro Senft, Peter Schamoni e Herbert Vesely e l’attore Christian Doermer che hanno contribuito in parte ma di sicuro non in modo esclusivo alla nascita del fenomeno soprattutto nella sua fase iniziale; un bel numero di cortometraggi e un pugno di lungometraggi “anticipatori” tra cui *Zwei unter Millionen* [1961; Due in mezzo a milioni] di Victor Vicas e Wieland Liebske (entrambe personalità estranee al Manifesto) e due film di “Oberhausener”: *Das Brot der frühen Jahre* [1962; Il pane degli anni verdi] di Vesely e il bellissimo (oggi riscoperto) *Die Parallelstrasse* [1962; La strada parallela] di Ferdinand Khittel, un autore di vaglio caduto ormai da tempo nel completo dimenticatoio. Il resto, dopo questo evento, è storia molto nota e più volte scritta: l’emergere di un secondo gruppo “antagonista” sotto il profilo estetico, quello dei “Sensibilisti” di Monaco (i registi Eckhart Schmidt, Klaus Lemke, Rudolf Thome, lo sceneggiatore Max Zihlmann) sotto l’ala protettrice di Jean-Marie Straub/Danièle Huillet e del documentarista Peter Nestler; il contemporaneo debutto di personalità di provenienza diversa quali quelle di Volker Schlöndorff o di Werner Herzog (il primo dalla Francia, il secondo totale autodidatta), proprio quando a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta con il denaro stanziato tramite il “Kuratorium Junger Deutscher Film” nasceva il primo tassello di un modello esemplare (pensato e caldeg-

---

abituali dell’industria cinematografica, da qualunque tentativo di commercializzazione, da ogni tutela finanziaria. Nei riguardi della produzione del nuovo cinema tedesco, abbiamo delle idee concrete sul piano intellettuale, estetico ed economico. Insieme siamo pronti ad assumere i rischi economici. Il vecchio cinema è morto, crediamo in quello nuovo. Bodo Blüthner, Boris von Borresholm, Christian Doermer, Bernhard Dörries, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khittel, Alexander Kluge, Pitt Koch, Walter Krüttner, Dieter Lemmel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hans Jürgen Pohland, Raimund Ruehl, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Detten Schleiermacher, Fritz Schwennicke, Haro Senft, Franz-Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Vesely, Wolf Wirth».

giato dal teorico Alexander Kluge), di un cinema culturale assistito dallo Stato ma poco amato, salvo rarissime eccezioni, dal grande pubblico tedesco a differenza dell'interesse suscitato nell'arengo internazionale; il successivo, progressivo emergere di un folto gruppo di cineasti di vaglio che grazie ai finanziamenti dello Stato (o della TV) debuttano nel lungometraggio a cavallo dei Sessanta-Settanta, tipo Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Werner Schroeter (purtroppo deceduto nel 2010), Peter Lilienthal, Hans W. Geissendörfer, Hans Jürgen Syberberg, Reinhard Hauff, Margarethe von Trotta, Rosa von Praunheim, Herbert Achternbusch, solo per ricordare i nomi più noti fuori dalla Germania.

Se dunque la data di nascita del NCT è acclarata e incontestabile (salvo poi privilegiare questa o quella tendenza, quello o quell'altro filmmaker, e chiedersi poi quanto il Manifesto in sé abbia veramente contato in tutta questa evoluzione), meno lo è quella di morte. Qui le scuole di pensiero e le ipotesi sono molto meno unanimi e precise: c'è chi, come il sottoscritto, la fa coincidere con il 1982, anno simbolico sia per la scomparsa di Rainer Werner Fassbinder, il "cuore", come è stato definito, la pompa pulsante del movimento, sia per la fine della coalizione socialdemocratica-liberale che aveva coltivato e coccolato il cinema d'autore (salvo poi disconoscerlo nel 1977 all'apice del fenomeno terrorista) come un suo fiore all'occhiello, e il concomitante inizio della lunga era del cristiano-democratico Helmut Kohl (1982-1998). C'è invece chi propende per il 1984, data d'uscita dell'ultimo dei grandi capolavori (*monstre*) del NCT: il primo *Heimat* di Edgar Reitz; ed infine chi arriva sino alla caduta del Muro di Berlino e alla cosiddetta "Wende" (Svolta) del novembre 1989, quando si chiude il lunghissimo dopoguerra tedesco (e non solo). Può darsi che l'anticipare o il posticipare alla fine degli anni Ottanta la fine del fenomeno del NCT possa sembrare solo un'inutile questione di lana caprina – personalmente, però, ritengo che il cinema nato in quel periodo di trapasso sia che si parli di kolossal culturali d'autore come il magnifico *Berlin Alexanderplatz* (1980; *Id.*) di Fassbinder, sia di film pensati

per il mercato internazionale prodotti dalla Bavaria (*Das Boot* [1981; *U-Boot 96*] di Wolfgang Petersen) o di commedie esistenziali come *Männer...* (1985; *Uomini*) di Doris Dörrie, appartiene ormai ad una fase cinematografica completamente differente – uso un termine assai poco scientifico – dallo “spirito” originario con cui era nato il NCT. Non si tratta di una valutazione estetica perché trattasi ognuna a suo modo di opere ampiamente riuscite, tuttavia non corrispondono più al rigore magari pauperista magari elitario e sperimentale di film realizzati solo qualche anno prima. Un po’ come nel cinema americano coevo alla fine dei Settanta si era ormai concluso un periodo e se ne apriva uno differente, anche se la transizione nel corso del decennio è stata molto più lunga e complessa, il cambio generazionale più traumatico, le condizioni storiche totalmente mutate (basti solo pensare alla fine di due Repubbliche nemiche e contrapposte).

## 2. *Genere vs autorialità*

Norbert Grob ha scritto in questo volume:

«Dalla prospettiva dei nostri giorni, il Nuovo Cinema Tedesco può essere considerato come lo stile di un’epoca, al cui interno si distingue un *corpus* di storie caratterizzato da figure ricorrenti, e legate l’una all’altra, a volte in modo diretto, altre meno immediato. Allargando la visuale al di sopra dei singoli film, si riconosce una serie di generi e temi, motivi e standard, che sono ripresi in modo continuo ma con variazioni altrettanto costanti. [...]

Il Nuovo Cinema Tedesco non riconosceva tra le sue strategie tipiche ampliare i confini del cinema attraverso la riflessione sui generi, secondo il progetto che fu invece esplicito nella Nouvelle Vague. Ma c’era comunque il piacere, condito con una buona dose di *verve*, di raccontare storie moderne, di mettere accenti diversi, di scoprire nuove sfaccettature, per sviluppare prospettive e sfumature innovative».

Sono completamente d’accordo sulla prima parte di queste affermazioni, perché il NCT è stato un fenomeno in gran parte ma non

esclusivamente segnato in modo profondo da una cesura generazionale, dalle esperienze, le illusioni e le delusioni del post '68 ma soprattutto dominato da un forte talento artistico e di sperimentazione che in singoli autori continua a riverberarsi in modo produttivo ancora nel presente.

Viceversa sono meno convinto della seconda parte del discorso di Grob, precisando al tempo stesso che oggi quando si rivede a distanza di molti anni la grande stagione cinematografica della modernità (e non solo nella RFT), quello che balza agli occhi non è tanto l'innovazione e la spinta autoriale che è, in gran parte, solo storicizzabile, quanto l'appartenenza ai generi. Parto per questa considerazione ricordando un'assoluta banalità: ogni film appartiene sempre ad un genere, un cinema solo di modelli è un'araba fenice, il problema è soprattutto il peso specifico con cui tutto ciò viene percepito dal fruitore (e poi dallo studioso) – persino l'*Autorenfilm* a partire dagli anni Ottanta è diventato esso stesso un genere, sempre più consunto e oggi quanto mai screditato persino all'occhio del cinefilo più fedele (personaggio, detto *en passant*, ormai in via di avanzata estinzione pure nella sua patria d'elezione, la Francia). Se un tempo si amava privilegiare, rispetto al “minaccioso” potere della macchina cinema, l'aspetto creativo, individualista e artigianale del filmmaking (e quindi l'esaltazione del singolo rispetto alla divisione del lavoro capitalistica nell'apparato: sceneggiatura, produzione, ecc.), oggi tutto ciò sembra più che altro il frutto di un necessario – sottolineo necessario – errore di valutazione prospettica. Cerco di spiegarmi: il cinema degli anni Cinquanta in tutto il mondo ha una cattiva se non pessima nomea, dovuta anche al fatto che i giovani di allora per legittimarsi generazionalmente dovevano ripudiare un determinato sistema. Per darsi un avallo a vivere, il nuovo deve uccidere il vecchio, fa parte delle regole del gioco, magari scomodando il celebre “cattivo nuovo” che Bertolt Brecht, in polemica con György Lukács, contrapponeva al “buon vecchio”. L'odio per il “cinema di papà”, la ri-

cerca di strade alternative dove le funzioni di regista-sceneggiatore-produttore (e magari altro ancora) fossero riconducibili ad un'unica persona, era di certo legittimo ma ciò non significa che il cinema precedente fosse, seguendo una logica darwinista, di per sé cattivo e di bassa qualità (o almeno non sempre, persino nell'era Adenauer) – anzi il più delle volte oggi risulta meno datato e maggiormente godibile di quello più “innovativo” (nel contenuto) e molto più sperimentale (nella messa in scena) in voga nel decennio successivo. Non vogliamo istituire una regola ma a quale conoscitore del cinema non è capitato a volte di fare considerazioni di questo tipo? Ciò vale anche per l'appartenenza al genere che nel NCT sembrerebbe, ma solo alla superficie, rimasta più nascosta che ad esempio nella Nouvelle Vague. Quale studioso serio però negherebbe tale fruttuosa dipendenza in Fassbinder (con il melodramma e in particolare con quello di Douglas Sirk), in Wenders (con il *road movie* ma anche con il noir e il western) o in Schlöndorff (soprattutto nel polit-thriller e in tanto altro ancora), solo a menzionare tre personalità di prima grandezza.

Per ricordare, invece, qualche altro esempio meno noto e non *ad personam*, già alla fine degli anni Sessanta con il cosiddetto *Heimatfilm* “critico” lo Junger/Neuer Deutscher Film sperimentava un'operazione di genere, quasi studiata a tavolino, nel cercare di “rifunzionalizzare” brechtianamente quello che era stato il filone cinematografico prediletto dal pubblico tedesco negli anni Cinquanta. La scommessa consisteva nel ribaltarne contenuti e ideologie, utilizzandone la medesima ambientazione provincial-contadina in una sorta di “lunga marcia” dentro le istituzioni cinematografiche del proprio Paese. L'operazione non nasceva dal nulla ma si svolgeva in sintonia con il contemporaneo lavoro di alcuni commediografi popolari bavaresi come Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz e lo stesso Fassbinder autore teatrale che, a loro volta, riprendevano la tradizione social-critica, anni Venti, del “Volkstheater” di Marieluise Fleisser o dell'austriaco Ödön von Horváth. Forse il miglior risultato dell'*Heimatfilm* “critico” è stato un film molto conosciuto (e anche un po' sopravvalutato),

con cui Peter Fleischmann ha debuttato nel lungometraggio: *Jagdszenen aus Niederbayern* (1969; *Scene di caccia in Bassa Baviera*). Nella sua analisi del fascismo quotidiano in provincia, il regista opta per delle opzioni abbastanza radicali: l'adesione al dialetto bavarese (per quanto addomesticato dal doppiaggio), la ricerca di una dimensione quasi documentaristica, il ricorso a molti attori non professionisti. Peter Fleischmann cerca così di costruire un'opera che aspiri, portando alla luce impietosamente i lati oscuri della vita rurale, ad essere il radicale superamento del cinema dell'era Adenauer e della sua *Weltanschauung*. Sulla stessa scia si pongono anche le altre opere più riuscite appartenenti a questo genere: *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* [1971; L'improvvisa ricchezza della povera gente di Kombach] di Volker Schlöndorff e due film di Fassbinder che, essendo nato nella provincia bavarese, la ritrae con notevole acume e senza il bisogno programmatico di calcare troppo la mano, *Katzelmacher* (1969; *Il fabbricante di gattini*, dalla propria omonima pièce teatrale) e *Wildwechsel* (1972; *Selvaggina di passo*), infedele adattamento dall'omonimo lavoro di Franz Xaver Kroetz.

Se dunque molti sono stati i generi autoctoni o meno con cui il NCT ha dialogato fruttuosamente nella sua lunga storia (e su cui molto utilmente si potrebbe continuare ad indagare), ricordiamo qui il caso forse meno menzionato ed evidente, quello della fantascienza, che per altro aveva vissuto già eccezionali fasti negli anni Venti con le due opere pionieristiche di Fritz Lang: il celeberrimo *Metropolis* (1927; *Id.*) e il successivo *Frau im Mond* (1929; *Una donna nella luna*). Primo fra tutti aveva scandagliato il campo, in una parentesi giocosa agli inizi della sua carriera, udite udite, Alexander Kluge con *Der grosse Verbau* [1970; *Il grande casino*] e *Willi Tobler und der Untergang der 6. Flotte* [1971; *Willi Tobler e l'annientamento della sesta flotta*], in una *science fiction* ironica e "casalinga" fatta con tappi, scatole e siringhe, di cui però il grande regista di Halberstadt non andava particolarmente fiero. E ci ha provato vent'anni dopo, con un consistente budget, in maniera del tutto diversa, Volker Schlöndorff che ci offre una fantascienza di chiara ma-



trice politica in *The Handmaid's Tale* (1990; *Il racconto dell'ancella*, dall'omonimo romanzo di Margaret Atwood, adattato da Harold Pinter) – ma il risultato, ad essere generosi, lascia molto a desiderare. A ben vedere, i due migliori esiti della *science fiction made in Germany* sono legati ad un meccanismo di ibridazione dei generi che tende a marginalizzare e a ridurre la portata degli aspetti più marcatamente avveniristici del plot. In *Bis ans Ende der Welt* (1991-2004; *Fino alla fine del mondo*), di cui solo il *director's cut* (280 minuti) uscito in DVD rende giustizia all'ambizioso progetto originario del film, Wenders mette in scena, nella forma del *road movie*, una disperata distopia sul senso stesso della produzione delle immagini nella società contemporanea. Il suo racconto postdata (nel 1999) l'azione solo di pochi anni rispetto all'uscita del film (monco) in sala e l'anticipazione, in realtà, gli serve solo per fornire un substrato scientifico alla meravigliosa macchina in grado di ridare vista ai ciechi. La parte più strettamente fantascientifica del racconto è quella wellsiana nell'antro/laboratorio australiano di un novello dottor Moreau: uno scienziato mezzo pazzo che vorrebbe lavorare per migliorare la condizione umana e non si accorge che l'azione è rivolta, invece, alla sua stessa distruzione. Il problema è che quando Wenders guarda avanti nel tempo, verso il futuro, scorge solo morte e distruzione – così avveniva già nel breve film nel film che ritroviamo all'inizio di *Der Stand der Dinge* (1982; *Lo stato delle cose*) dove si racconta la disperata lotta per la sopravvivenza di un gruppo di uomini in un mondo falcidiato dalle radiazioni atomiche.

In Werner Herzog poi la situazione si complica maggiormente. La sua unica vera incursione nel genere si consuma nel terreno franco e ironico del mockumentary: *The Wild Blue Yonder* (2005; *L'ignoto spazio profondo*) è la divertita intervista ad un alieno sbarcato sulla Terra che non capisce l'umanità e che racconta gli ultimi momenti di vita sul suo pianeta morente. Il racconto di *science fiction* è solo la scusa per dare un senso narrativo alle immagini rubate dall'autore sotto le calotte polari e nello spazio, grazie ai mezzi messi a disposizione dalla NASA; esso costituisce

soltanto un pretesto all'interno di un'operazione che fa dell'accavallarsi di generi una delle sue cifre stilistiche vincenti. Del resto è impossibile incasellare in maniera definitiva un lavoro come questo: ci sono dentro fantascienza e commedia, documentario e finzione, un pizzico di giallo e una spruzzatina di western (ma solo nelle location di parte dell'intervista all'alieno). Gli manca allora solo un po' di romanticismo per essere il perfetto compendio di tutto il cinema possibile.

### 3. E oggi?

Un'intera sezione del libro (e del convegno) è dedicata all'eredità del NCT e quindi mi posso limitare ad alcune essenziali considerazioni sull'argomento. Dopo l'epocale momento della caduta del Muro a Berlino, la situazione cinematografica della Germania ha subito una ulteriore accelerazione in senso commerciale, in sincronia con la nuova riorganizzazione del Paese. Non solo il cinema *ossi*, dell'est, è quasi immediatamente sparito con la morte della DEFA alla fine del 1992 dopo un breve sussulto di vitalità artistica, ma già a partire dalla metà degli anni Novanta il NCT appariva il relitto di un passato lontano, non soltanto per colpa della straordinaria accelerazione impressa dalla rivoluzione del digitale che nell'ultimo quindicennio ha trasformato in maniera radicale il mondo produttivo dell'audiovisivo, oltre al gusto, le aspettative e i desideri del pubblico. Spostatosi da Monaco nella nuova capitale Berlino, il cinema tedesco ha conosciuto, almeno sotto il profilo economico, un apprezzabile momento di ripresa, grazie al molto denaro delle TV commerciali. Per qualche anno è sembrato quasi di essere tornati agli anni delle "vacche grasse", ai mitici anni Cinquanta quando il cinema dell'era Adenauer veniva sbeffeggiato all'estero mentre prosperava in casa con prodotti mirati al pubblico del miracolo economico, affamato di sogni. Da ciò le tante neocommedie (esistenziali nel migliore dei casi sulla scia di *Uomini* della Dörrie) e i film esplicitamente di genere sagomati sul modello americano, ma poche le opere

veramente originali che, invece, si contano sulla punta delle dita: tra di esse, il “langhiano” *Der Totmacher* [1995; Il facitore di morte] di Romuald Karmakar, uno dei talenti più originali del cinema tedesco post Oberhausen, o l’algida trilogia della disperazione di Fred Kelemen, un completo outsider: *Verhängnis* [1994; Destino], *Frost* [1997; Ghiaccio] e *Abendland* (1999; *Crepuscolo*). Alla fine del decennio il collettivo berlinese di “X-Filme Creative Pool” (Tom Tykwer, Wolfgang Becker, Dani Levy) coglie il suo primo grande successo non solo di stima con *Lola rennt* (1998; *Lola corre*) diretto da Tykwer, film che segnala a livello internazionale le proposte di una nuova generazione “autorale”, quella che poi verrà ribattezzata la “Berliner Schule” (Scuola berlinese) in cui si è distinto per esempio Christian Petzold.

Tra i “grandi vecchi” Jean-Marie Straub non si è mai sentito parte del NCT anche quando viveva a Monaco e girava i suoi primi film in tedesco e quindi non lo prendiamo qui in considerazione; morto Fassbinder (da tutti indistintamente molto ammirato ma ben poco capito e fatto proprio), due sono ancora gli iniziatori degli anni Sessanta che destano nei cineasti e nei residui cinefili della nuova Germania rispetto ed interesse: l’ormai ottantenne Alexander Kluge, una sorta di grande *pater familias*, e il più giovane Werner Herzog ormai trasferitosi lontano, negli States. Mentre Harun Farocki, oltre che come sceneggiatore di Petzold, ha consolidato nel corso degli ultimi tempi una meritata fama di filmmaker essayistico-sperimentale, Wim Wenders ha dilapidato lentamente, a partire dai secondi anni Novanta, il suo capitale di stima anche se poi con il recente *Pina* (2011; *Id.*) ha riconquistato diversi dei suoi antichi fan (non dimentichiamo che negli anni Ottanta è stato forse il regista più ammirato ed imitato del periodo). Malgrado l’impresa di *Heimat*, Edgar Reitz – *nemo profeta in patria* – è sempre rimasto un cineasta più amato all’estero (per esempio in Italia) che in Germania – oggi attende la sua ultima impresa *Die andere Heimat* [2013; L’altra Heimat] sull’emigrazione dall’Hunsrück in Brasile nel XIX secolo. C’è però da dubitare, a prescindere da quali saranno i risultati artistici, che il film

possa suscitare la stessa attenzione delle precedenti puntate della saga, a differenza, forse, dell'interesse che si annunzia per l'*Hanna Arendt* (2012; *Id.*), l'ultima opera di Margarethe von Trotta sul Processo Eichmann a Gerusalemme. Per il resto il quasi silenzio, con le eccezioni dei nomi precedenti, di Rudolf Thome o di Rosa von Praunheim che continuano con alterne fortune a lavorare in maniera continuativa: ormai una parte consistente dei registi del NCT sono dei pensionati da tempo inattivi e/o completamente dimenticati.

Infine dubito fortemente che al di fuori di coloro che hanno seguito o quasi in presa diretta l'emergere e le trasformazioni del fenomeno del NCT, ci sarà chi vorrà riscriverne e reconsiderarne la storia in modo radicale, se non forse in campo accademico (e anche qui quasi solo specificatamente in ambito americano, si veda quanto scrive a riguardo Matteo Galli). Certo c'è ancora ampio spazio per letture "tagliate" come quella qui brillantemente proposta da Thomas Elsaesser – per altro da sempre uno dei più acuti storici-commentatori del NCT (e non solo); non potranno mancare le riscoperte (ad esempio personalmente scommetto su Roland Klick), dei *repêchages* (si attende con impazienza un buon libro su Werner Schroeter); saranno d'obbligo reconsiderazioni e abiure dalla distanza storica, stroncature di film ritenuti fondamentali all'epoca e oggi usurati dal tempo o viceversa. Mi piacerebbe essere smentito da un qualche coraggioso che, rivedendosi un bel numero di film, voglia rileggere quel periodo storico con gli occhi freschi del terzo millennio, riposizionando registi e scale di valori con delle scelte spiazzanti e una prospettiva diversa dall'ormai vieta alternativa genere-autore. Insomma una "mossa del cavallo" alla Viktor B. Šklovskij per compiere una reconsiderazione complessiva su uno snodo fondamentale come quello decisivo degli anni Sessanta-Settanta.

Attendiamo impazienti che tutto ciò avvenga e ciò vale, credo, non solo per la Germania e il NCT ma in generale per tutti quei cinema nazionali della modernità di cui a ragione o a torto la mia generazione si è nutrita e formata.