

Redupers o non riduciamo la cineasta (o meglio la donna) a donna.
Trent'anni di cinema tedesco al femminile

Cinzia Cattin

Pubblicato: 23 dicembre 2019

Cinzia Cattin

✉ ccattin@deutsche-kinemathek.de



Internationale Filmfestspiele Berlin

La retrospettiva di quest'anno ha riportato l'attenzione su trent'anni di cinema tedesco al femminile, permettendo un'interessante panoramica sulla varietà di temi e soggetti che l'hanno caratterizzato. Più precisamente i film riproposti muovevano dal 1968, passando per gli anni Settanta, gli anni del cinema femminista, il 1989, l'anno della caduta del muro di Berlino, fino ad arrivare alla fine del millennio.

Sono anni in cui l'emancipazione della donna ha cavalcato la storia a grandi passi e segnato importanti cambiamenti nella cultura occidentale. Anche nella produzione cinematografica la presenza femminile è cresciuta esponenzialmente. Tra le duecento opere prese in considerazione, la scelta si è concentrata su 49 film che coprono un ampio ventaglio di ambiti fra lungometraggi, cortometraggi, documentari e film sperimentali. Naturalmente una retrospettiva si limita a proporre un campione della produzione complessiva. Quello che i curatori della rassegna hanno cercato di fare è stato trovare un filo conduttore, delle linee guida e soprattutto verificare se esiste o meno una visione cinematografica "al femminile".

Certamente esistono temi specifici su cui il cinema delle registe si è particolarmente concentrato, specialmente negli anni in cui le lotte per la parità dei sessi, e per l'emancipazione della donna sono state al centro del dibattito nei movimenti studenteschi e femministi della fine degli anni Sessanta. Su questi temi, inevitabilmente, ruotano i soggetti dei film delle cineaste: la condizione della donna, l'essere madre, la gestione familiare, il rapporto con i figli, la vita di coppia; ma vengono alla ribalta anche le questioni più scottanti che allora avevano acceso il dibattito politico e sociale: la legalizzazione dell'aborto, l'uso della pillola contraccettiva. La dimensione politica che li accompagna è strettamente legata a quel dibattito e non è cercata come obiettivo in sé, in un tempo e in un contesto sociale in cui il solo essere donna e fare film costituisce, da solo, un atto politico.

La retrospettiva *Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen* del 69° Festival del Cinema di Berlino non sarebbe stata pensabile senza il retroterra costituito dalla stessa sezione organizzata nel 2016 e dedicata al cinema tedesco del 1966. Anche in Germania, come nel resto d'Europa prima del 1968, la presenza femminile nel cinema è quasi sempre 'limitata' al ruolo di attrice: davanti alla macchina da presa a interpretare storie e soggetti scritti e scelti da uomini. Di regola la regia è preclusa a una donna, la quale solo in casi isolati riesce ad emergere. Penso ai film d'animazione di Lotte Reiniger o all'estetica nazista di Leni Riefenstahl. Un fulmine nel panorama del cinema tedesco fu negli anni weimariani *Mädchen in Uniform* (1931) di Leontine Sagan, considerato il primo film femminista tedesco. L'intenso rapporto stabilitosi all'interno di un collegio femminile fra l'istituttrice e un'allieva destò all'epoca grande scalpore. Si dovrà aspettare la metà degli anni Sessanta per trovare una situazione più favorevole e varchi aperti in campo cinematografico (e non solo) anche alla donna.

Avevamo già incontrato alcune delle registe di *Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen* nella retrospettiva di due anni fa, proprio nei loro primi passi nella regia. Cortometraggi come *Subjektivität* (Helke Sander, 1966) o *Abstand* (Janine Meerapfel, 1966) sono tentativi giocosi di confrontarsi con le possibilità espressive della macchina da presa.

Il 1962 è l'anno del Manifesto di Oberhausen. Nessun nome di donna compare però fra quelli dei firmatari della dichiarazione di rinascita del cinema tedesco. Nonostante ciò, l'apertura alle sperimentazioni, la ricerca di nuo-

ve strade, permette di dare spazio anche al cinema nella sua versione femminile. Per una vera emancipazione della donna nella Germania Ovest bisognerà attendere i movimenti studenteschi del 1968.

I primi due lungometraggi girati da cineaste presentati dalla retrospettiva riflettono, come anche i cortometraggi sopra citati, lo spirito anarchico del tempo. Primo fra tutti, in questo senso, *Zur Sache, Schätzchen* (May Spils, 1968), una commedia che racconta del giovane spaccone Martin e della sua avversione per la routine, il lavoro e le divise della polizia (dal commento del trailer), tutti contrattempi liquidati con l'ironia di battute fulminee e destabilizzanti. Il film ebbe un inaspettato successo di pubblico e ricorda vagamente lo spirito di rivolta di *À bout de souffle* di Godard.

Ritroviamo l'influenza estetico-formale della Nouvelle Vague anche in *Neun Leben hat die Katze* (1968) di Ula Stöckl. Un dichiarato legame con la Francia è già la presenza di un'attrice francese (Christine de Loup). L'uso di colori molto saturi e in forte contrasto fra loro, il continuo cambiare d'abito delle due amiche, ricordano il cromatismo godardiano di *Pierrot le Fou*. Senza dimenticare che, così come nel film di Godard Anna Karina si chiama Marianne, ossia la personificazione francese della libertà, anche il personaggio di Anne, parlando con uno studente ad una manifestazione contro la guerra nel Vietnam, dice di chiamarsi Marianne. Se il film da una parte tematizza la doppia morale maschile e la donna come oggetto erotico, dall'altra affronta la liberazione sessuale femminile, l'autoerotismo e l'emancipazione economica e sociale della donna stessa. I temi vengono presentati grazie a frammenti di situazioni e dialoghi fra due intime amiche e i loro partner. La regista predilige l'associazione casuale di immagini alla narrittività lineare tradizionale.

Stöckl non è alla sua prima esperienza: dopo aver frequentato il corso di cinema alla *Hochschule für Gestaltung* di Ulm e aver già lavorato con Edgar Reitz in *Mahlzeiten* (1967), partecipa al clima di rinnovamento che scuote il cinema tedesco. Purtroppo, a differenza dei colleghi maschi, dopo questo lungometraggio – che non fu capito dalla critica del tempo – faticherà a trovare finanziamenti e lavorerà, negli anni successivi, solo per la televisione. Originalissimo resta tuttavia l'esperimento di *Geschichten vom Kübelkind* (1971), scritto e diretto assieme a Edgar Reitz, un "film" costituito da 22 parti girate in 16mm.

Il Manifesto di Oberhausen stabilisce una netta rottura con il cinema dei padri e dichiara la nascita di un nuovo movimento, lo *Junger Deutscher Film*. Sono anni di politica attiva per molti registi e l'idea che "anche il privato è politico" ricorre spesso in molte opere posteriori al 1968. Anche le cineaste risentono e partecipano del clima di rivolta del Manifesto, ma questa rottura nei confronti del *Papas Kino*, nella maggior parte dei loro film, non si palesa. O meglio, le registe faticano a riconoscersi nel processo di negazione dei loro coetanei, proprio perché a loro mancano dei modelli da cui prendere le distanze, visti i pochi antecedenti femminili nella storia del cinema tedesco. Per loro la questione principale da risolvere è innanzitutto la ricerca di forme, stili e soggetti cui attingere.

Considerato un manifesto del cinema femminista tedesco, *Unter dem Pflaster ist der Strand* (1974) della regista Helma Sanders-Brahms è un'analisi e una riflessione sul fallimento delle utopie sessantottine vissuto all'interno della coppia, e nello stesso tempo, sulla diversa interpretazione delle ragioni della mancata rivoluzione da parte delle due componenti di genere. Siamo a Berlino Ovest, a trent'anni dalla fine della guerra; tutt'intorno ancora cantieri di edifici in costruzione, cumuli di terra e ruspe. In costruzione è anche la relazione nata fra i due protagonisti, Grischa (Grischa Huber) ed Heinrich (Heinrich Giskes). Lui, deluso dai movimenti studenteschi, che non hanno portato ad alcuna vera rivoluzione, vive passivo le sue giornate, intravedendo nella famiglia tradizionale una possibile felicità, si affida al desiderio di avere un bambino da Grischa. Lei, al contrario, mette da parte le utopie per occuparsi del presente, intervista donne madri che lavorano, donne che hanno abortito o sono state abusate da bambine; partecipa a manifestazioni sull'aborto e, quando lei stessa si scopre incinta, s'informa sulle sue concrete possibilità di scelta. La decisione se avere o no il bambino la sente come sua, indipendente dalla volontà del partner, che vede incapace di affrontare le difficoltà quotidiane. Alla fine si ritrovano – lui aggressivo, lei conciliante – sullo stesso materasso, vicini ma isolati, incapaci di comprendersi. Il film si chiude con l'inquadratura di loro due rannicchiati in posizione fetale, il suono del vento e delle onde sulla spiaggia, entrambi alla ricerca della felicità e della sicurezza che il ventre materno aveva offerto. L'ostacolo maggiore a un'intesa, alla comunicazione, risulta essere l'opposta aspettativa su come realizzare un ritorno alla realtà. Heinrich torna agli schemi predefiniti dalla tradizione, alla famiglia e ai ruoli di genere, intesi come momento culminante del raggiungimento della felicità per entrambi. Grischa mette in discussione il modello

della famiglia, ma non il suo desiderio di maternità e da questa acquisizione riparte per cercare un'alternativa efficace alla classica divisione dei ruoli.

Per molte registe e cineaste sarà indispensabile trovare una distribuzione alternativa, e indipendente dai canali principali. L'opportunità è offerta dalla *Basis-Filmverleih*. Fondata nel 1971, la casa di distribuzione berlinese si rivela uno degli strumenti più importanti per la distribuzione del cinema di giovani autori e autrici tedeschi, apertamente politicizzati e poco commerciabili. Contribuirà a rendere visibile, fra gli altri, l'opera di Ula Stöckl, Helga Reidemeister, Jutta Brückner.

I primi film di Jutta Brückner ci riportano al tentativo di unire lo spirito di rottura del Manifesto di Oberhausen con la ricerca di nuovi modelli e temi.

Il suo primo progetto, dal titolo *Aufbrücke*, appunto 'rotture', rimarrà un testo scritto, un'idea irrealizzabile. Al suo posto porta a termine una biografia della madre, *Tue recht und scheue niemand – Das Leben der Gerda Siepenbrik* (1975). È quindi cercando la rottura che il cinema femminile ritrova la continuità. Certo bisogna anche ricordare l'importante ruolo sociale della donna durante gli anni della guerra mondiale e del dopoguerra. Alla rottura si affianca dunque un movimento di ricerca di tratti di continuità con il passato. Per le registe, il legame con la tragicità della storia tedesca non è tagliato, come avviene con il cordone ombelicale, ma analizzato nei suoi diversi aspetti, primo fra tutti la sua evoluzione fino alla situazione storica attuale. Questo nesso è spesso rappresentato dalla figura della madre, che diventa il soggetto principale di molti film.

In *Tue recht und scheue niemand...* Jutta Brückner trova una soluzione magistrale: racconta il doloroso passato tedesco, ancora molto vicino, insieme alla storia personale della madre, filtrando il tutto con l'uso di fotografie di August Sander. Le foto consentono di osservare con la necessaria distanza sia la tragedia storica sia il più intimo dramma individuale. E non solo. Grazie alla distanza ottenuta, la ricerca d'identità della regista si realizza contemporaneamente a quella della propria madre.

Altri due film (non presenti nella retrospettiva) rappresentano molto bene questa ricerca di una sintesi tra la storia personale, ovvero il rapporto conflittuale con la madre, e la storia tedesca: *Hungerjahre* (Jutta Brückner, 1980) e *Deutschland, bleiche Mutter* (Helma Sanders-Brahms, 1980).

La voglia di emancipazione sociale della donna negli anni del boom economico è sintetizzata nella storia di Irene Rakowitz, documentata da Helga Reidemeister in *Von wegen Schicksal* (1978-1979). Irene fa un atto di dolorosa ribellione al suo destino: si separa dal marito dopo vent'anni di matrimonio e quattro figli, per seguire una sua idea d'indipendenza, osteggiata e non compresa né dal marito, né tanto meno dai figli.

Ancora la figura della madre e le ripercussioni del passato materno sulla propria biografia sono il tema centrale di *Malou* (1981) di Jeanine Meeräpfel. La protagonista, impersonata dall'attrice di *Unter dem Pflaster ist der Strand*, Grischa Huber, si ritrova a ricostruire non solo le tappe della vita della madre, ma anche le sue origini in Argentina – vi confluiscono aspetti dell'autobiografia della regista Meeräpfel – e un'identità che, come anche era successo alla madre, le viene negata. La protagonista, e insieme a lei lo spettatore, sono guidati dalla bellissima fotografia di Michael Ballhaus in un viaggio nel passato, alla ricerca di un'identità anteposta a tutto, e intesa come chiave di volta per risolvere i problemi individuali.

La donna che lavora è un altro tema centrale di molti film presentati in rassegna. Al centro dell'attenzione l'ingiusta divisione dei ruoli e dei compiti, basati su una presunta abilità innata dovuta più al genere di appartenenza che non alle capacità individuali. Così nel cortometraggio *Für Frauen. 1. Kapitel* (1972) di Cristina Perincioli, troviamo le operaie di un supermercato ribellarsi e scioperare perché pagate meno dei colleghi maschi. Ma non mancano lungometraggi a spunto autobiografico, come *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers*, (1977) di Helke Sander. Qui la regista, una fra le poche donne a frequentare la scuola di cinema di Berlino Ovest, la *Deutsche Film- und Fernsehakademie (DFFB)*, interpreta anche il ruolo principale. Helke-Edda è una fotografa autodidatta che lavora instancabilmente per pagare l'affitto e arrivare "a fine mese" in una Berlino prigioniera del muro. Accetta senza particolare entusiasmo di dividersi (o, come suggerisce il titolo, di ridursi in ogni aspetto) fra lavoro, figlia e i suoi personali interessi politici. Insieme con altre donne partecipa ad un progetto sull'immagine della città di Berlino, che non corrisponde, però, alle attese della committenza. *Redupers* è un film che parla di donne, del loro lavoro di artiste e di come conciliare lavoro e famiglia. Ma

anche di un muro che divide, o meglio che racchiude e imprigiona – la Berlino Ovest e i suoi abitanti. Un film politico nonostante il suo pragmatismo, o forse proprio per questo.

Peppermint Frieden (1983) di Marianne S.W. Rosenbaum torna a parlare del passato nel tentativo di rielaborare traumi di guerra non ancora superati. Nel film le memorie del dopoguerra in Baviera si sovrappongono alle fantasie e ai sogni di bambina della piccola protagonista, che raccoglie con il suo sguardo la dura realtà degli adulti, contrapponendola al mondo infantile dei giochi. I ricordi della piccola Marianne, fra cui il soldato americano Mr. Frieden (Peter Fonda) che distribuisce ai bambini il *chewing gum* al gusto di menta, si mescolano ad un mondo onirico. Nella difficoltà di comprendere la tragedia vissuta, Marianne la reinterpreta con figure delle favole più alla sua portata. Mentre la voglia di emancipazione femminile, già presente nel dopoguerra, sarà esposta più volte nel film dalla madre della piccola protagonista, che dichiara: “Quando le donne vorranno essere come gli uomini, allora sì, ci sarà di nuovo la guerra!”.

Fra il cinema più apertamente di ricerca troviamo le sperimentazioni surrealiste di Ulrike Ottinger. Il film presentato, *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* (1983/1984), ruota attorno alla figura di un dandy androgino che si muove in una subcultura estetizzata e sovversiva. I film di Ottinger sono composizioni stilistiche che propongono la decostruzione di miti e ideali o criticano parodisticamente aspetti della società, come la discriminazione dei sessi, ma anche lo stesso movimento femminista, e non rifiutano un'estetica del freak e della deformazione fisica.

In ogni caso, anche per la realizzazione di film sperimentali le cineaste tedesche partono dall'esperienza personale, non solo per quanto riguarda il soggetto, ma anche per l'aspetto ludico dell'uso o meno del montaggio. Onirico e ipnotico, “sogno di se stessa” come lo definisce la regista, è *Alaska* (1968) di Dore O., che riprende il ritmo delle onde sulla spiaggia, il loro andare e venire: il montaggio lo trasforma in un concatenarsi di movimenti in direzioni opposte, intercalati da immagini di donna.

Altro esempio radicale è il lavoro di Margaret Raspé, che addirittura si inventa un dispositivo, la cosiddetta *Helm-Kamera*, ossia una telecamera-elmetto per ottenere immagini da una prospettiva estrema in soggettiva delle sue azioni quotidiane. I lavori di casa, come il lavare i piatti in *Alle Tage wieder – Let Them Swing* (1974), diventano il soggetto-oggetto di film che documentano la quotidianità di una casalinga.

Umweg (1981), realizzato da due studentesse della DFFB, Ulrike Pfeiffer e Ute Aurand, è un documentario di viaggio girato anch'esso in soggettiva, che descrive il percorso in treno delle due registe attraverso la Germania Ovest. Ricco di kitsch esotico e di atmosfere malinconiche, usate con sapiente ironia, è *Ich denke oft an Hawaii* (1977-1978) di Elfi Mikesch. Il rimpianto della madre per l'abbandono si mescola ai sogni della figlia di fronte alle cartoline del padre originario della Costa Rica; i desideri di entrambe sono tradotti in un linguaggio semplice e monotono, ma che fa ricorso a colori intensi e pastosi.

Margarethe von Trotta è un caso unico nel panorama tedesco. Dopo aver lavorato come attrice in molte produzioni sotto la regia di Fassbinder e aver realizzato con Volker Schlöndorff *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975), gira nel 1981 il film *Die bleierne Zeit*. È un film politico sugli anni del terrorismo, gli “anni di piombo”. Racconta la storia di due sorelle, cresciute nell'ambiente conservatore cattolico della Baviera, entrambe ribelli ma con epiloghi biografici opposti. Juliane, ribelle da giovane, riesce a convogliare la sua aggressività nella parola stampata. Marianne, più accondiscendente da bambina, finisce per unirsi ai gruppi terroristi armati e, spinta dalla sua insubordinazione alla società, a scegliere il gesto estremo: il suicidio in carcere. Marianne non si rende conto che il suo odio per il conformismo la porta a distruggere la sua famiglia e a mettere in pericolo la vita stessa del figlio, al quale ha rifiutato di fare da madre. Juliane, che si era invece negata la maternità, si farà carico, dopo la morte della sorella, dell'educazione del nipote, cercando di rimediare agli errori commessi ed evitare l'odio del piccolo nei confronti della madre.

Sempre del 1981 è *Reise nach Lyon* di Claudia von Alemann. Lunghe e meditate sequenze accompagnano il viaggio della giovane studiosa di storia Elisabeth nelle sue esplorazioni per la città, alla ricerca di tracce di una delle prime femministe francesi, la socialista Flora Tristan.

Ritroviamo ancora uno sguardo rivolto al passato in *Etwas tut weh* (1980) di Recha Jungmann. La regista documenta le tracce lasciate dalla storia nella casa di famiglia, in un desolante stato di abbandono. La vita del nonno e della sua opposizione ai soprusi nazisti è ricostruita grazie a frammenti di dialoghi fra gli abitanti del paese e

agli oggetti personali dei membri della famiglia. Vestiti, cartoline e pagine di giornale del periodo bellico sono rimasti abbandonati fra i rifiuti e le macerie della vecchia abitazione. Rimestare tra i ricordi e un passato ormai sbiaditi dal tempo fa affiorare il rimpianto per verità andate ormai perdute.

A metà anni Ottanta una direttiva ministeriale, emanata dall'allora Ministro dell'Interno Friedrich Zimmermann, porta a una drastica riduzione delle sovvenzioni pubbliche al film d'autore. Avvantaggiati sono non più film di ricerca o politicizzati ma d'intrattenimento e anche le registe tedesche sono costrette ad adeguarsi a una scelta di soggetti maggiormente commerciali. Alcune si appoggiano alla televisione pubblica o si dedicano al documentario, ma la maggior parte di esse riuscirà con fatica a veder realizzate le proprie idee e i propri progetti.

La tendenza meno commerciale si indirizza verso una ricerca più interiore e riflessiva, come per esempio nel caso della regista Doris Dörrie. In *Das Innere des Wals* (1984) la regista ci racconta la crisi di una generazione, quella che ha vissuto il dopoguerra e cerca una via d'uscita alla condizione stagnante, non realizzata del proprio io. La giovane adolescente Carla, cresciuta dal padre, destabilizzata dalla sua aggressività di uomo e poliziotto, ma anche dalla mancanza di un ruolo materno, parte alla ricerca della madre mai conosciuta. Se il viaggio non servirà a trovare la madre, l'aiuterà però a trovare se stessa – un passaggio indispensabile per sopportare il dramma familiare che l'aspetta al rientro nella casa paterna. Il motivo della balena del titolo torna proposto come ricordo dell'infanzia felice, ma la malinconica apparizione del cetaceo su un camion, mostrato come spettacolo ambulante, è la materializzazione della fine di questa età spensierata: la balena è descritta da cartelli che ne elencano gli organi e le funzioni, negandole quindi l'aspetto mitico e fiabesco. Nella cruda realtà rimane solo la sua enorme carcassa impagliata. *Das Innere des Wals* è un *road movie* che ricorda molto *Alice in den Städten* di Wim Wenders per il rapporto di affinità che si instaura fra la ragazzina Carla e il suo accompagnatore girovago, per gli incontri mancati, le situazioni inaspettate e le attese forzate in cui si ritrovano coinvolti i protagonisti.

La rassegna ha proposto anche esempi della produzione delle cineaste nella Germania Democratica. Qui la politica del socialismo reale incoraggia la donna ad una maggiore partecipazione alla vita pubblica. Essa non ha meno diritti ma neanche meno doveri dell'uomo: quella che vige è la parità dei beni e dei sessi. Asili statali e mense aziendali permettono alla donna-madre di uscire dalla tradizionale divisione dei ruoli in famiglia, partecipare al sostentamento economico del nucleo familiare, e in senso lato dello stato. Anche qui però, nonostante l'impianto ideologico, relativamente rara è la presenza femminile fra le cariche dirigenziali. Senza dimenticare che a differenza del clima liberale dell'Ovest, nell'Est la produzione filmica è strettamente statale e affidata alla DEFA. Quest'ultima è regolamentata da forti strutture gerarchiche e anche qui sono poche le donne che, nonostante uno studio di regia alle spalle, riescono a farsi strada in un settore tradizionalmente maschile. Inoltre, come i loro colleghi maschi, anche le registe donne devono sottostare alla censura politica e al benessere del partito. Le poche donne registe sono per la maggior parte relegate ad ambiti cinematografici che godono di minori aspettative – e di una limitata distribuzione: il cinema per bambini, i film d'animazione e il genere documentario. È più facile trovare donne fra le autrici e montatrici che non alla regia, con qualche eccezione in più nella produzione televisiva.

Fra le registe-documentariste un nome importante è quello di Gitta Nickel. Nel cortometraggio *Sie* (1970) si interessa al ruolo della donna nella repubblica socialista. Ritrae cinque figure di donne e madri emancipate, sia in famiglia che nel lavoro, ma apre anche la discussione alla pianificazione familiare e all'uso della pillola anticoncezionale, che anche nel socialismo reale suscitava ancora pareri contrastanti.

Tra le poche registe ad aver realizzato più di un lungometraggio troviamo Ingrid Reschke ed Iris Gusner. Per la prima *Kennen Sie Urban?* (1971) è il terzo film. Il primo, *Wir lassen uns scheiden*, era stato sommerso dalle critiche; il secondo era un film per bambini. In *Kennen Sie Urban?* troviamo riproposti vecchi schemi tradizionali: il perdigiorno Hoffi, uscito da poco dal carcere dopo una condanna per lesioni personali, viene riportato sulla buona strada da Gila, che, nonostante il parere contrario della famiglia, lo sposa. Più audace è il film *Die Taube auf dem Dach* (1973) di Iris Gusner. Si tratta in realtà del tentativo di fare un film. Più volte rimangiato e "corretto" su suggerimento della direzione della DEFA, si vedrà negata una normale distribuzione e, archiviato come 'esperimento di una debuttante regista', finirà al macero. Il film è di fatto andato perduto: dell'originaria pellicola a colori è sopravvissuta una sola copia di lavorazione in bianco e nero, che la retrospettiva ha riproposto nella ricostruzione del 1990.

Al centro della storia troviamo Linda, una giovane capocantiere, con il difficile compito di procurare materiali e macchinari in tempi brevi, per proseguire efficientemente nella costruzione di case popolari. Cosa non facile nell'economia socialista e tema molto presente in molti film della DEFA. Linda è una figura di donna emancipata, non solo in ambito lavorativo, nel quale si destreggia con abilità, ma anche privato, contesa fra due uomini, un brigadiere divorziato e un giovane studente individualista. Quest'ultimo, con il sogno nel cassetto di diventare astronauta, si deve intanto accontentare di guidare la gru del cantiere. Ben lontano dall'essere il racconto coerente e lineare di una relazione a tre, il film è invece il tentativo di offrire una panoramica sociale proponendo frammenti di vita in un cantiere di provincia nella Germania Democratica. La costruzione narrativa è spezzata in situazioni quasi caleidoscopiche che, su suggerimento della stessa Gusner, riprendono i principi compositivi della musica jazz. Quest'ultima non era ben accolta nei paesi del socialismo reale: nei film della DEFA di fine anni Sessanta rimanda, indistintamente, ad un ottimismo giovanile, ad una volontà di rinnovamento lontana dalla linea politica del momento.

Se in *Sie* e in *Die Taube auf dem Dach* il ritratto di donna proposto è una figura attiva ed emancipata, Susanne, la protagonista di *Das Fahrrad* (1982) di Evelyn Schmidt, è l'esatto opposto. La giovane madre non è soddisfatta del suo lavoro in fabbrica, ripetitivo e poco remunerativo, ed è inoltre costretta a vivere con la figlia in un vecchio appartamento da risanare. Non mostra grande entusiasmo nemmeno nella sua vita privata e familiare. A peggiorare la sua instabilità emotiva si aggiunge la critica situazione economica causata dall'impulsiva decisione di licenziarsi. Consigliata da un'amica, decide di riscuotere illegalmente i soldi dell'assicurazione per una bicicletta che non le è mai stata rubata. La sua situazione sembra temporaneamente migliorare dopo l'incontro con l'ingegnere Thomas, che le trova un lavoro nella sua azienda e le chiede di trasferirsi a vivere con lui. Il film sarà osteggiato e presto dimenticato sia dalla critica che dal pubblico, anche se, a vederlo oggi, si può dire che Evelyn Schmidt sia riuscita a cogliere con grande precisione l'atmosfera di insofferenza che ha caratterizzato gli ultimi anni della Repubblica Democratica.

Con la caduta del muro non si apre solo una frontiera, ma cade anche un governo autoritario. Della situazione di controllo e censura che regnava nella Germania dell'Est, e anche nella stessa DEFA, racconta il documentario *Verrigelte Zeit* (1991). La regista Sibylle Schönemann torna nel carcere, tre anni dopo la caduta del muro, dove ha passato quasi un anno di prigionia nel 1984, per aver fatto regolare domanda di espatrio. Schönemann intervista le persone coinvolte – avvocati, carcerieri, compagne di cella – cercando di ricostruire i fatti e le ragioni di una detenzione che ancora le è incomprensibile. Con il procedere delle ricerche e del film, si apre un sipario drammatico sull'omertà imperante e sull'assurdità dell'apparato giudiziario – anni prima che l'apertura degli archivi cartacei della polizia segreta, la Stasi, permettesse di far luce su questi meccanismi. Come ha raccontato la regista a fine proiezione, solo a montaggio completato era venuta a conoscenza della mancanza di prove o accuse reali nei suoi confronti, e di essere stata invece usata, assieme al marito, come caso esemplare ed intimidatorio, per spaventare altri colleghi della DEFA, a loro volta scontenti della situazione di stallo politico, e dissuaderli quindi dal presentare domanda di espatrio.

Ancora la città di Berlino, e i suoi grandi spazi abbandonati, rimasti vuoti dopo la caduta del muro, sono al centro del racconto di Pia Frankenberg in *Nie wieder schlafen* (1992). Con ironia e situazioni surreali il film racconta tre giorni di tre amiche, passati a girovagare per la città, fra Est e Ovest. Le protagoniste si lasciano trascinare con spontaneità in situazioni improvvisate della realtà berlinese: assistono al trasferimento di frammenti di muro in un museo, intervistano degli spettatori in attesa della salma di Federico II di Prussia, si fingono detective per pedinare un uomo che sembra loro sospetto. Non stanno mai ferme, sono irrequiete e imprevedibili. Si potrebbe dire che, come la città, anche loro stanno vivendo un momento di passaggio, d'instabilità emotiva.

Ritroviamo la stessa instabilità, o incapacità a decidere nei protagonisti dei film di Angela Schanelec. Studentessa della DFFB e considerata fra i protagonisti della corrente denominata *berliner Schule*, la regista è ancora poco conosciuta in Italia. Nel suo secondo lungometraggio, *Das Glück meiner Schwester* (1995), Schanelec concentra l'attenzione sulla complessa relazione, intrisa di latente gelosia, fra due sorelle per parte di madre, che si ritrovano entrambe sospese in un rapporto d'interdipendenza con lo stesso uomo, al quale nessuna delle due sembra voler rinunciare.

Il film più recente della rassegna è stato il documentario *Mit Haut und Haar* (1999), che ritrae la vita di sei donne nate prima e durante la Repubblica di Weimar. Tramite interviste alle protagoniste il film ripercorre gli

eventi cruciali del secolo scorso e chiude così, riprendendo un tema storico, il cerchio tematico da cui si era partiti.

Certamente la riflessione è ben lontana da acquisizioni definitive, ma tenderei ad evitare di inserire le cineaste dentro i confini di una cinematografia puramente al femminile. Anche le cineaste, allo stesso modo dei loro coetanei maschi, fissano in immagini il loro tempo e la loro contemporaneità. Indubbiamente appare diverso lo sguardo di una regista donna sulle donne, più vario e sfaccettato di quello maschile. Mi piace concludere parafrasando una considerazione della regista Maren Ade, al termine del suo contributo al catalogo che ha accompagnato la retrospettiva, e sul quale ha attirato la mia attenzione la curatrice Karin Herbst-Messlinger. L'unico rammarico per le donne è la deprimente constatazione di quante voci femminili siano andate perdute nella storia del cinema, voci che oggi potrebbero dare un contributo alla ricerca di un'identità femminile, di per sé ancora così giovane. La storia dell'arte, la storia della letteratura, della musica..., tutto il passato è stato scritto da uomini, ed è una storia che rimane irrimediabilmente scritta a metà. L'altra metà ci è stata negata, ed è una perdita cui non si potrà rimediare. Questa retrospettiva è stato un tentativo, un primo contributo, che ha aperto le porte ad una comprensione più ampia.

Per ulteriori approfondimenti, segnalo tre film, due libri e un DVD:

Hungerjahre, Jutta Brückner, BR 1979

Deutschland bleiche Mutter, Helma Sanders-Brahms, BRD 1981

Kaskade rückwärts, Iris Gusner, DDR 1984

Karin Herbst-Messlinger/Rainer Rother, a cura di, *Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen*, Bertz & Fischer, Berlin 2019;

Cornelia Klauss/Ralf Schenk, a cura di, *Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme*, DEFA-Stiftung, Berlin 2019.

Selbstbestimmt. Perspektive von Filmemacherinnen, Absolut MEDIEN/DEFA Stiftung, 2019