

Berlinale 2018. 68° Internationale Filmfestspiele Berlin. Il cinema di Weimar revisited

Cinzia Cattin

Publicato: 12 luglio 2018

Come già nel titolo (*Weimarer Kino neu gesehen*), la retrospettiva della Berlinale di quest'anno ha proposto un cinema di Weimar meno conosciuto, o perlomeno non quello dei titoli più popolari del classico cinema tedesco: *Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Metropolis*, *Die Büchse der Pandora*, *Faust*, etc. L'intenzione è stata quella di rendere visibile un cinema weimariano caduto nel dimenticatoio o diciamo rimasto chiuso negli archivi, di cui non esistono dieci versioni in dvd ricostruite e restaurate fra cui scegliere sul mercato. E questo non perché tale cinema sia meno meritevole o di qualità inferiore, ma probabilmente perché molti film non risultano inseriti nel canone dagli storici del cinema (Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim, Béla Balász, Lotte Eisner) che con i loro scritti hanno contribuito a far conoscere il cinema di Weimar a un pubblico internazionale.

La rassegna ha messo in evidenza la gran varietà di opere e generi prodotta nel breve spazio di quindici anni, dal 1918 al 1933, ossia la durata della Repubblica; ha riproposto lavori meno conosciuti di registi affermati (G.W. Pabst, Joe May, Richard Oswald) e opere di altri meno noti (Clärenore Stinnes, Karl-Ludwig Acház-Duisberg, Alexis Granowsky). Condensare la selezione dei film in tre ambiti principali quali l'esotico, il quotidiano e lo storico, ha permesso ai curatori di mettere ordine in questo ricco panorama che varia dal film storico alla commedia, dal dramma al film educativo e a quello sperimentale.

Ben otto film sono stati riproposti in versioni restaurate e ricostruite digitalmente da archivi e musei di cinema tedeschi, in cooperazione con istituzioni e archivi internazionali. Tra questi il film di apertura della retrospettiva *Das alte Gesetz* (L'antica legge, di E.A. Dupont, 1923). Il restauro digitale è stato realizzato dalla Deutsche Kinemathek e presentato alla rassegna con una nuova musica scritta appositamente dal compositore francese Philippe Schoeller. Il film è senz'altro una piacevole sorpresa. Riprende una discussione già aperta nella Repubblica di Weimar sull'antisemitismo e sull'integrazione degli ebrei nella società (vedi *Il Golem, come venne al mondo* di Paul Wegener, 1920 e *Die Gezeichneten*/Gli stigmatizzati di Carl Theodor Dreyer, 1922). Il film di Dupont propone quanto meno una soluzione in chiave filmica alla questione dell'assimilazione. Baruch, figlio del rabbino di una piccola comunità di ebrei ortodossi in Galizia, sogna di diventare attore di teatro. Contro la legge ebraica, abbandona lo *Shetl*, il villaggio ebraico, e si trasferisce a Vienna, dove con l'aiuto della duchessa austriaca Elisabetta Teresa, incarnata da una efficacissima Henny Porten, riesce a diventare primo attore nella compagnia del *Wiener Burgtheater*. Baruch non dimentica però la sua comunità, dove torna a prendere Esther, la fidanzata, riuscendo alla fine a riconciliarsi con il padre e, proprio perché ha coronato il suo sogno, a rimanere nonostante tutto fedele all'antica legge ebraica.

Altro merito della retrospettiva è stata la presentazione di *Christian Wahnschaffe*, (Urban Gad, 1920/1921), un film in due parti che era stato considerato per lungo tempo perduto e ancora oggi, dopo la ricostruzione, risulta mancante del primo atto. La Berlinalo lo ha presentato in una versione ricostruita e restaurata nei laboratori dell'Immagine Ritrovata di Bologna, grazie all'apporto della Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung.

Nella prima parte, *Christian Wahnschaffe. Weltbrand* (Urban Gad, 1920) Christian, il figlio idealista di un ricco fabbricante, interpretato da Conrad Veidt, decide di unirsi, non solo con le idee ma anche con l'azione, ad un gruppo di anarchici russi per aiutare poveri e deboli, ma la loro rivolta verrà soffocata fin dall'inizio.

In *Christian Wahnschaffe. Die Flucht aus dem goldenen Kerker* (Urban Gad, 1921) l'interesse non è più rivolto alla politica e al proletariato ma all'azione caritativa dell'amore. Christian si innamora di Ruth, una ragazza povera che dedica la sua vita ai più bisognosi. Decide di seguirla e regalare ai poveri le sue ricchezze. Ma sarà proprio questo suo gesto caritatevole la causa della morte della stessa Ruth. Tratto dal libro omonimo dello scrittore Jakob Wassermann, il film fa luce sulla fase più tarda del regista danese Urban Gad, meglio conosciuto per i suoi film con Asta Nielsen. Ed è proprio l'interesse per l'espressività del corpo, così intensa nelle sue prime opere, che ritroviamo anche in *Christian Wahnschaffe*. Risalta la gestualità tragica di Conrad Veidt, che si lascia cadere ai piedi della madre dell'operaio morto, vittima del pesante lavoro nella fabbrica del padre, o la sofferenza corporea dell'ex famoso danzatore, ormai paralizzato su una sedia a rotelle, che decide di insegnare la sua arte a una trovatella dotata di talento, Eva Sorel, in modo da poter così continuare a danzare con le sue gambe. Se la seconda parte risulta qualitativamente inferiore alla prima, le scene di massa, sia della rivolta che del quartiere dei poveri, sono in entrambi i film magistralmente dirette, così come di primissimo piano è il cast degli attori (Conrad Veidt, Fritz Kortner, Werner Krauss).

Due tra i film storici dedicano attenzione al trauma della guerra, ancora vivo nella Germania degli anni '20. Entrambi, quasi dei *Kammerspielfilme*, emanano lo stesso intento anti bellico: *Heimkehr* (Ritorno a casa, Joe May, 1928) e il più tardo *Die andere Seite* (Dall'altra parte, Heinz Paul, 1931). Mentre il primo tratta il dramma di due soldati al rientro dal fronte russo nel 1917, ed è uno sguardo triste sul vuoto lasciato dalla guerra nelle relazioni umane, il secondo, è invece uno sguardo intimo e tragico sulla vita di trincea, vista dalla parte del nemico, dove l'ufficiale britannico Stanhope, interpretato da Conrad Veidt, riesce ormai solo con l'aiuto dell'alcool a sopportarne l'angosciosa quotidianità. Non servirà però l'apprezzamento di Joseph Goebbels all'uscita del film a salvare *Die andere Seite* dalla censura, che dopo soli due anni lo vieterà per via della possibile *'influenza negativa sulla volontà di resistenza del popolo'* (dalla brochure della retrospettiva).

Dello stesso anno il "classico" *Kameradschaft* (La tragedia della miniera, Georg Wilhelm Pabst, 1931) riprende un episodio di cronaca, avvenuto in una miniera di carbone al confine fra Francia e Germania dopo la Prima Guerra Mondiale. Nonostante i risentimenti nazionalistici post bellici, dopo un'esplosione, i minatori tedeschi vanno in soccorso dei loro compagni francesi, infrangendo la separazione della frontiera tra i due stati, marcata anche nel sottosuolo.

In versione digitale restaurata è stato presentato anche il film *Der Kampf ums Matterhorn*, (Mario Bonnard e Nunzio Malasomma, 1928) in cui i due registi italiani si cimentano nel genere del *Bergfilm*, riuscendo a girare sequenze mozzafiato sulla base di una sceneggiatura dell'"inventore" del film di montagna Arnold Fanck, e grazie all'interpretazione dell'attore Luis Trenker nel ruolo della guida alpina.

Lo stesso spirito avventuroso, la voglia di compiere imprese al limite della sopravvivenza, e ancora tanto ghiaccio, ritroviamo in *Milak, der Grönlandjäger* (Bernhard Villinger, Georg Asagaroff, 1927), che dopo l'interesse risvegliato da *Nanook of the North* (Nanuk l'esquimese, 1922) di Flaherty, ne riprende alcuni aspetti documentaristici. Racconta l'impresa di tre esploratori tedeschi e Milak, il loro accompagnatore inuit, nella traversata della Groenlandia, in concorrenza con una spedizione americana. Ma se il film di Flaherty evitava la messa in scena, i registi di *Milak* (Villinger aveva lavorato con Arnold Fanck) si servono di scene girate in studio per creare maggiore drammaticità e senso dell'azione.

Per quanto riguarda l'interesse per l'esotico e l'avventuroso nel periodo weimariano, assai significativo è anche il diario di viaggio *Im Auto durch zwei Welten* (Clärenore Stinnes e Carl-Axel Söderström, 1927-1931), che racconta l'impresa della pilota tedesca Clärenore Stinnes e dell'operatore svedese Carl-Axel Söderström di compiere il giro del mondo in auto, attraversando 23 paesi. Divertente l'ironico commento sonoro al film, aggiunto a riprese finite, in cui la stessa Stinnes descrive le immagini girate. Per esempio nella scena della

caccia al cervo in Siberia, dove i cacciatori finiscono per banchettare con carne cruda, o dove ammette come in alcuni difficili momenti più che guidarla, l'auto l'abbiano dovuta spingere o tirare.

Il tema del mitico e lontano Oriente, la passione per il misterioso e l'avventuroso, ritorna anche nella favola raccontata in *Die Leuchte Asiens* (Franz Osten, 1925), o ancora in *Opium* (Robert Reinert, 1919) e nella drammatica coproduzione tedesco-inglese *Song. Die Liebe eines armen Menschenkindes* (Richard Eichberg, 1928), che racconta la tragica vicenda di una giovane cinese, interpretata dall'attrice americana Anna May Wong, innamorata di un lanciatore di coltelli, Heinrich George, per il quale sacrificherà la vita.

Più legato al cinema sperimentale, che in alcune scene di ingranaggi in movimento e macchine ricorda i film industriali, è invece *Sprengbagger 1010* (Karl-Ludwig Acház-Duisberg, 1929). Qui le immagini si susseguono con forte impianto ritmico, grazie al montaggio, e grazie alla *Maschinenmusik* del compositore Walter Gromostay, allievo di Arnold Schönberg. L'idillio della tradizione (la nonna dell'ingegnere che vive nel mulino a vento), viene contrapposto all'era dell'industrializzazione (il giovane ingegnere e il suo sogno di costruire una mastodontica macchina scavatrice, che quasi si governa da sé, per estrarre il carbone).

Anche in *Das Lied vom Leben* (Alexis Granowsky, 1931) la musica e il montaggio hanno un ruolo di primo piano. Qui è il compositore Hanns Eisler, attivo collaboratore di Bertolt Brecht, a scrivere musica e testi per le canzoni, che vivono in stretto rapporto con le immagini, a volte grottesche, come gli scheletri danzanti, e a volte poetiche, come quelle che si ispirano alla natura. Molto lunga e dettagliata la descrizione del parto cesareo, con i particolari della preparazione degli strumenti e dell'operazione, che espose il film agli strali della censura.

Una Weimar meno avanguardistica ma più quotidiana è quella che troviamo nei drammi della povera gente descritti dal film di Gerhard Lamprecht *Die Unehelichen. Eine Kindertragödie* (1926), che denuncia la situazione di sfruttamento in cui vivevano molti bambini poveri; oppure nel film *Frühlings erwachen. Eine Kindertragödie* (Richard Oswald, 1929, da Wedekind). Oswald continua ad avere come riferimento il quadro del cinema "educativo" di cui nell'immediato dopoguerra era stato il regista più fecondo, con film che proponevano al vasto pubblico la discussione di tabù sociali quali l'omosessualità (*Anders als die Andere*, Richard Oswald, 1919), il suicidio o altri temi "difficili". In *Frühlings erwachen* si tratta della depressione adolescenziale e delle prime esperienze sessuali; un monito rivolto agli adulti per una maggior comprensione del comportamento giovanile e contro ogni sua condanna morale.

Un dramma familiare è anche il secondo film di Pabst presentato nella retrospettiva: *Abwege* (1928), con Brigitte Helm nel ruolo di una moglie trascurata che, non riuscendo a far ingelosire il marito, si avventura nella vita notturna berlinese, dove droghe e prostituzione sono di casa (di incredibile realismo le scene nel night club), per ritrovarsi in tribunale per il divorzio e accorgersi di amare, ricambiata, il marito.

A lieto fine è anche un altro dramma *Morgen beginnt das Leben* (Werner Hochbaum, 1933): tardo esempio della qualità raggiunta dal cinema di Weimar, riprende alcune tecniche di uso della luce e di distorsione dell'immagine usate dal cinema espressionista e un montaggio quasi sperimentale per rendere il tormento dei protagonisti nel loro vagare per la città. Un altro aspetto che lo avvicina al cinema muto è anche l'accento posto sulle immagini e sulle scene d'ambiente, quasi documenti di vita cittadina – che ricordano *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, 1927).

Non poteva mancare, infine, il genere della commedia, in cui un film-operetta come *Ihre Majestät die Liebe* (Joe May, 1931) non ha niente da invidiare alle migliori *screwball comedies* americane, e dove tutto, il ritmo, le battute e la leggerezza dei temi, è al posto giusto e dove anche i ruoli minori sono perfettamente caratterizzati.

La facilità e la libertà con cui i registi del cinema di Weimar sapevano passare da un genere all'altro, e anche inventarne di nuovi, con grande maestria stilistica è probabilmente il presupposto che ci spiega perché l'attenzione a quella fase non sia ancora scemata. Anzi rende ancora più interessante – agli occhi degli spettatori di oggi – un cinema che ci permette di avvicinarci alle tante, e spesso ancor poco esplorate sfaccettature di quest'epoca storica.