

La morte di Rainer Werner Fassbinder / Girò il primo film a 22 anni, e da allora ne ha firmati 38: la disperata creatività del più famoso regista del «nuovo cinema tedesco» che da «Effi Briest» a «Germania d'autunno» a «Lola» ha ripensato il passato e il presente del proprio paese

Trentasei anni furiosi

MONACO — Rainer Werner Fassbinder, il più prolifico regista del «nuovo cinema tedesco» è stato trovato morto il 30 giugno nella sua casa di Monaco. L'artista, che aveva 36 anni, era disteso nel suo letto. Ad avvertire la polizia è stata un'amica. Si ignorano le cause della morte. In attesa dell'autopsia, che verrà effettuata oggi, i funzionari di polizia hanno affermato che «di sicuro non si tratta di un delitto. Se in questa morte abbiano poi avuto qualche parte l'alcol o composti chimici, per ora è impossibile dire». Nell'appartamento del regista sono stati trovati molti bottiglie di alcoolici vuote e residui di medicinali.

Anche rispetto agli altri autori e registi cinematografici della «Neue Welle», che ha reso famoso il cinema tedesco negli ultimi anni, Rainer Werner Fassbinder è sempre stato un personaggio molto discusso. I critici cinematografici arciavano il naso di fronte alle sue opere per le troppe concessioni all'elemento spettacolare, per il suo rivolgerci alle masse spesso con scoperto cinismo, e gli preferiscono i colleghi Herzog, Schroeter e Wenders, più d'avanguardia e più attenti ai nuovi stimoli della cinematografia americana.

Un'impronta che è insieme un sintomo dei tempi e una scelta personale. Una fretta di lasciare quanti più segnali è possibile, accompagnata dalla consapevolezza di vivere sull'orlo di un'incombente catastrofe o forse già entro un ineluttabile declino. Il cinismo di Fassbinder è il più letterario dei registi della «Neue Welle», quello più legato al confronto con la tradizione culturale tedesca, che si risolve in parte in recuperi polemici e in «letture» originali e personali di classici,

gressiva chiusura dell'universo del discorso politico, da un accentuarsi delle scelte individualistiche e dalla enfaticizzazione ufficiale di un benessere che si è rivelato improvvisamente illusorio. Allora rivisitare gli anni Cinquanta, gli anni della ricostruzione e dell'inizio del miracolo economico, riprendere gli slogan e le verità fondamentali a cui tutti credevano significa svuotarli di significato proprio perché visti a «posteriori», completamente immersi, cioè, nella crisi attuale che è una crisi economica ma anche una crisi di prospettive e di valori.

È stato scritto che Fassbinder non ha prodotto capolavori, ma film di qualità e di grande rigore. E forse è vero. Però non bisogna dimenticare l'intensità della sua produzione come sforzo disperato di superare, anzi di vincere la voracità del tempo; né bisogna dimenticare il suo grande mestiere, vale a dire la capacità di servirsi del mezzo cinematografico conoscendo alla perfezione le regole del gioco.

Fassbinder infatti ha esordito come autore di teatro, legato alle indicazioni di avanguardia del gruppo di Graz e degli autori della «Wiener Gruppe», anzi nel '68 ha fondato un «antiteatro» a Monaco, con un gruppo di collaboratori (tra cui Hanna Schygulla) che lo accompagneranno anche nella sua produzione cinematografica. Il 1969 è un anno chiave per capire Fassbinder: ha prodotto infatti in un solo anno tre pièce teatrali, due rielaborazioni, quattro messe in scena e

quattro film. Tutta la produzione iniziale di Fassbinder è riconducibile ad un taglio autobiografico anche se attraverso molte mediazioni letterarie. L'isolamento, l'abbandono, la diversità di un uomo omosessuale, le continue delusioni nei rapporti personali sono temi che ritornano tanto nei lavori teatrali che in quelli cinematografici. Perfino la trasposizione filmica del romanzo di Fontane, «Effi Briest» (1972), interpretato dalla Schygulla e girato in bianco e nero con pochissime battute ed inserti di letture direttamente dal romanzo, può essere letto in chiave autobiografica: il distacco dai genitori che non comprendono la figlia, matrimonio come imposizione sociale e rifiuto della concezione convenzionale dei

Identikit di Maria Braun



Barbara Sukowa in una scena di «Lola»

Nel cinema di Fassbinder le donne — anzi la donna — hanno un ruolo centrale. Si può dire in parte che questa attenzione alla figura della donna sia dettata da un'eredità culturale tedesca che risale all'«eterno femminino» di Coethe, ovviamente in senso diverso, in parte dal fatto che Fassbinder abbia operato all'epoca del femminismo, di cui ha recepito a modo suo gli stimoli e le rivendicazioni. È un fatto tuttavia che il regista tedesco parta proprio da vari esempi di destini di donna per affondare il bisturi della sua critica spietata nel corpo della società tedesca. Non è un caso che Fassbinder abbia valorizzato due attrici provenienti dal teatro e divenute attraverso i suoi film due stars di livello internazionale. La Schygulla di «Effi Briest» e di «Il matrimonio di Maria Braun» ha dimostrato una versatilità e una forza interpretativa di notevole portata; mentre la Sukowa, scoperta in «Berlin Alexander Platz», ha ripercorso in «Lola» con grande coraggio luoghi letterari e cinematografici che la conducono ad un impossibile confronto con Marlene Dietrich. Nell'ultimo film «La nostalgia di Veronika Voss» — in cui il personaggio femminile è un'attrice che sul viale del tramonto viene spinta nell'ombra dalla società, si droga e muore — viene ripreso l'elemento autobiografico come nelle amare lacrime di Petra Kant (1972) dove il destino del regista pare identificarsi con quello di un personaggio femminile. Se è vero che tramite le figure femminili è possibile ricercare momenti di repressione, di emarginazione e di degradazione come smascheramento di quelle perverse regole sociali che fanno delle donne le vittime di un doppio sfruttamento, è anche vero che i personaggi femminili di Fassbinder si fanno carico di componenti positive, di una forza interiore tutta postulata e astorica, tutta cioè una proiezione (più o meno conscia) del regista. In alcuni personaggi del suo film sono così affascinanti e hanno una loro carica interiore (al di là delle concessioni alla platea) proprio perché sono nel contempo un mezzo e un modello. Il mezzo per scardinare le tesi ufficiali su una società del benessere che non esiste più (e che non è mai esistita) e un modello di autocoscienza di persone che sanno cosa vogliono e sanno ottenerlo con cinismo. Sono insomma vittime del sistema e prodotti del sistema di un tempo. Una proiezione edipica per certi versi: ma in una società patriarcale, dove la madre assume in sé molte delle caratteristiche del padre.

Mise in scena gli «affamati di vita»

Rainer Werner Fassbinder, genio e sregolatezza del cosiddetto «nuovo cinema» tedesco. Era nato il 31 maggio 1946 a Bad Worisshofen (nei pressi di Monaco, ed aveva quindi da poco compiuto trentasei anni. Con «Nostalgia di Veronika Voss», Orso d'oro al recente festival di Berlino, aveva firmato il suo trentottesimo film, contando anche le regie televisive e la partecipazione all'opera collettiva «Germania in autunno», ed escludendo il monumentale «Berliner Alexanderplatz», quattordici episodi (933 minuti di proiezioni) per la TV tedesca. In Fassbinder, il cinema batteva dunque la vita: 39 film (e rotti) contro 36 anni, ma una simile lotta prima o poi fa le sue vittime. In questa disperata rincorsa dell'artista che produce freneticamente, forse proprio per sentirsi vivo, la vita è rimasta irrimediabilmente staccata e si è presa una crudeltà rivincita. Al di là delle metafore, non è improbabile che Fassbinder sia stato stroncato dal ritmo folle che aveva impresso alla sua esistenza, proprio nel momento in cui pareva aver deciso di diluirlo. Dopo «Alexanderplatz» aveva fatto tre film in tre anni («Lili Marleen», 1980; «Lola», 1981; «Nostalgia di Veronika Voss», 1982), roba di tutto riposo. Ma, in precedenza, era restato ineguagliato il suo exploit del 1970, quando licenziò ben sette titoli, ed erano rimaste altrettanto note le sue sregolatezze, dalla famosa «ricetta» della sua

prolificità (quattro ore di sonno e venti di lavoro) al coinvolgimento, mai del tutto smentito, in un giro di cocaina. Proprio «Cocaina» (il romanzo di Pittgrill), resta, guarda caso, il suo grande progetto irrealizzato: doveva girarlo da tempo, con Ornella Muti protagonista, e sarebbe stato decisamente il «suo» film. Sì, perché nella figura di Fassbinder, in quel suo gusto masochistico di esporre in prima persona, in quella tendenza a scoprire la dolcezza sotto le più sordide realtà, c'era senza dubbio un che di decadente. Fassbinder si sentiva un «poeta maledetto» e non perdeva occasione per dimostrarlo. Era un uomo genericamente «di sinistra», ma la sua analisi del proletariato si traduceva più in una pratica di vita che in un'indagine strutturale o sociologica. Fassbinder stesso dichiarava: «Nella vita privata cerco sempre dei contatti con persone «sotto-privilegiate» (lo preferisco al termine «proletari»). Questo perché credo che i problemi della borghesia e della piccola borghesia siano storicamente infinitamente meno importanti di quelli del proletariato». E subito dopo aggiungeva: «I miei rapporti personali con il proletariato? Dei rapporti erotici sicuramente. Ricordo che nella mia «tenerezza» infantile ho avuto parecchie relazioni con dei negri che abitavano vicino ai miei parenti, in un quartiere operaio». Davanti al suo film, si ha spesso la sensazione che i

Mauro Poni

tori Ulli Lommel, Peter Raab e Hanna Schygulla, l'attrice di «Maria Braun» (gli stessi anni in cui conobbe Ingrid Caven, che fu poi sua moglie per un anno e per la quale scrisse alcune canzoni); è anche vero che ha lavorato come attore per Jean-Marie Straub e Daniele Huillet (che sono i registi forse più vicini a Brecht) in «Il fidanzato», l'attrice e il regista. Ma lo stesso Straub, da noi intervistato tempo fa, ci disse che i più recenti film di Fassbinder «gli facevano paura», e nel complesso lo loro vie si erano parecchio allontanate. Fassbinder, d'altronde, diceva di Brecht: «Brecht era una drammaturgo comunista ed era sicuramente più dell'altro». E ancora: «Non so la sua fede politica, io non so cosa credere, metto nei miei film problemi che mi pongo come individuo e la mia tecnica consiste nel far sì che anche gli spettatori se li pongano».

Ecco, quest'ultima frase forse svela un aspetto di Fassbinder che è stato spesso trascurato: il bisogno di prendere lo spettatore per il bavero, di buttarlo in faccia la realtà con la maggior violenza possibile. Sarà il cinema di Fassbinder, ma il cinema di Fassbinder tende sempre a prolungarsi in platea (e, tanto per continuare i paralleli cinema-teatro, si può ricordare il culto che Fassbinder aveva per la «spontaneità» della recitazione, che lo portava a girare tutte le scene in un solo «take», senza riprese). Forse proprio questa coscienza dell'impatto con il pubblico ha favorito l'incontro di Fassbinder con la televisione, un momento difficile per il cinema, e non è un caso che la differenza tra i due mezzi consista, diversamente, per l'appunto nella diversa natura del pubblico: «Nel mio film ho lavorato secondo un'estetica del pessimismo mentre in televisione secondo un'estetica della speranza, la forma cambia quando si vuole raggiungere un maggiore numero di persone».

Per la somiglianza che creava tra sé e i suoi personaggi (che a volte ci ha impedito di amare i suoi film) Fassbinder va comunque considerato il più tragicamente «attuale» tra i registi tedeschi degli anni '70. Un regista che ha saputo come ad alcune analisi molto rilevanti, ha spesso indotto qui da noi ripetizioni perfettissime. Al contrario Veca cerca di montare una macchina formale, cioè teorica (astratta) che sia in grado di stabilire le regole attraverso cui la sinistra può selezionare i contenuti della sua politica nello spazio e nel tempo contingenti, alla larga da ogni filosofia dell'intero sociale.

Nella società moderna bisogna «rifondare» i concetti di eguaglianza e di giustizia. Un libro di Salvatore Veca ci prova reinterpretando il pensiero filosofico fondato sul contrattualismo

Cos'è una società giusta per la sinistra?



CREDO che Salvatore Veca con questo suo libro sulla «Società giusta» (Il Saggiatore, pp. 116, L. 6.000) voglia pensare la sinistra politica, anzi voglia dare un repertorio di argomenti perché la sinistra possa identificarsi in un momento difficile. Il teorico dunque continua a intrattenere un suo rapporto privilegiato con la struttura politica. C'è tutta una tradizione in Italia al riguardo, ma rispetto al contenuto dominante di quella tradizione, Veca parla una lingua molto diversa. Egli è convinto che la filosofia sia soluzione razionale di problemi oggettivi (in questo contesto suggerirei di «rivedere» il dimenticato Dewey) e non sia un universale da realizzare nel mondo. Il filosofo politico della tradizione per lo più ripetuta questo discorso: la politica è corretta se presenta questi due attributi: 1) se identifica il luogo saliente dove è annidata la contraddizione dell'intero sociale; 2) se è in grado di dire come, iniziando l'azione da quel luogo privilegiato, si possa realizzare una dialettica sociale capace di influire sull'equilibrio dell'intero. Si salvava così teoria e prassi e, all'ombra di Lenin, si ripeteva l'antico gesto di Gentile di tanta parte della filosofia italiana. Era la cultura del «parto maschio» della storia con tutta la sua vertiginosa scolastica.

Veca continua un discorso che già da tempo ha voltato la pagina dell'antologia che ho ricordato. Il suo percorso non finisce nel territorio della sociologia della politica che descrive il funzionamento del sistema politico e delle sue strutture e che, accanto ad alcune analisi molto rilevanti, ha spesso indotto qui da noi ripetizioni perfettissime. Al contrario Veca cerca di montare una macchina formale, cioè teorica (astratta) che sia in grado di stabilire le regole attraverso cui la sinistra può selezionare i contenuti della sua politica nello spazio e nel tempo contingenti, alla larga da ogni filosofia dell'intero sociale. Questo proposito di giustizia pensato come un insieme di decisioni determinate è possibile solo se non si pensa che la giustizia sia un effetto della dinamica sociale (utilitaristi) o della dialettica storica (il risultato pacificato del conflitto essenziale). In parallelo l'idea del contratto giusto è incompatibile con due forme tipiche del pensiero politico-sociale: l'effettivismo secondo cui la felicità collettiva è «naturale»

mente il risultato combinato delle efficienze locali, il giacobinismo secondo cui la felicità collettiva va imposta agli «insipientes» sulle loro teste». Nel discorso di Veca le regole attraverso cui questi patti sono stipulabili sono quelle della libertà e della democrazia politica. Valori, questi, non negoziabili perché sono le condizioni di possibilità del contratto stesso. In questo senso fare propria la tradizione della democrazia politica non è un atteggiamento «ideale», ma significa avere chiaro che non esiste altra azione politica valida che quella che vuole risolvere il conflitto sociale con la pattuizione di un contratto giusto, cioè giustificabile dal punto di vista dei meno avvantaggiati.

IN CONCLUSIONE il teorico nel suo dialogo con il politico dice: la lunga marcia del PCI si conclude assumendo come contenuto della sua politica problemi di giustizia sociale bene argomentati nello spazio e nel tempo, cioè considerati con attenzione relativamente ai loro effetti. Si realizzerà così un disegno politico in grado di offrire agli agenti sociali non la felicità di qualche filosofia ma quella che essi desiderano. Credo che Veca identificherebbe l'insieme di questi discorsi con ciò che comunemente si dice «cultura di governo».

La proposta di Veca va apprezzata per il rigore filosofico che la conduce. La critica comune in questi casi, secondo cui il modello pecca di astrazione è inutile. Un modello, in questi casi, può avere solo il compito di favorire nei destinatari atteggiamenti razionali simili al suo. Credo sarebbe auspicabile che ciò avvenisse, anche se credo ci si debba chiedere se questa forma di razionalità è sufficiente per descrivere i problemi in questione e per indicarne la soluzione.

La nostra società è certamente una continua costruzione di se stessa. La costruzione avviene attraverso interazioni di vario tipo. Naturalmente le interazioni danno luogo a forme istituzionali relativamente costanti e a patti relativamente labili. Se si guardano questi processi dal punto di vista della conflittualità e della collaborazione, credo si possa parlare di una conflittualità attiva e di una collaborazione passiva. Ogni patto è una forma di strategia conflittuale: diventa così difficile vedervi una razionalità che non sia quella del calcolo mezzi-fini. Più che contratti sembrano armistizi. L'incorporazione nella razionalità del contratto della dimensione della giustizia avviene solo nel progetto di contratto che nasce da una politica che favorisca i meno avvantaggiati. Ma il concetto, al di là della evidenza intuitiva, non è agevole: «meno avvantaggiati» rispetto a che cosa? E quale è la rappresentazione che un «meno avvantaggiato» fa di se stesso? E la medesima di chi lo definisce «meno avvantaggiato»? E «meno avvantaggiato» è tutto non sono coloro che sono solo marginalmente in relazione con l'informazione e quindi con la struttura politica?

LE STRUTTURE politiche inoltre possono rappresentarsi e secondo aspettative: e le aspettative hanno diverse possibilità di farsi valere. Il rischio è che il punto di vista degli svantaggiati sia molto problematico se si ha in mente una certa continuità di decisioni, e sia troppo occasionale e frammentario se si guarda a «come» emerge lo svantaggio a livello delle strutture politiche. Credo occorra essere grati a Veca per averci condotto a un punto da cui è possibile vedere problemi ulteriori. D'altro canto il suo modello che non ignora i problemi della rappresentazione sociale, ma ne prescinde di fatto nell'analisi, portava con sé inevitabili e ineliminabili effetti di semplificazione. Credo che per fare crescere la conoscenza, a costo di complicare le cose, occorrerà far ricorso anche a strumenti intellettuali che non sono pressoché inesistenti. Propongo questo tema con tutte le incertezze del caso. Di una cosa invece sono certo: il servizio peggiore che si possa fare al lavoro teorico di Veca è quello di trasformarlo in un lessico di ragionamento per molti usi, meno che per quello, serio e stagionalmente difficile, per cui è stato trovato e adoperato.

Fulvio Papi

Alberto Crespi