



Dalla carica anti-istituzionale alla depressione postessantotesca: negli ultimi anni siamo stati particolarmente ricettivi agli influssi «impolitici» della Nuova Soggettività

Nelle foto: «Soldato che riposa» (1982) di Milan Kunc e Henna Schyulla nel «Matrimonio di Maria Braun»; a destra, una scena di «Anni di piombo»; in basso, Günther Grass in un disegno di Luciano Cacciò

Fassbinder, Handke, Enzensberger, che cultura hanno portato in Italia?

L'invasione tedesca

«L'uomo — scriveva Durrenmatt — vive oggi in un mondo che egli conosce molto meno di quanto comunemente si crede. Egli ha smarrito l'immagine ed è caduto in potere delle immagini. Non sono forse molte le espressioni che più di queste sembrano cogliere a fondo il «disagio» della cultura contemporanea nella quale — direbbe ancora Durrenmatt — non sappiamo a che gioco si gioca, ci sentiamo giocatili nelle mani del mondo, preda di forze oscure, e il corso degli eventi ci sembra sovrachiarare la nostra facoltà di controllare. Prendendo le mosse da questa riflessione: è possibile renderci conto dell'immenso spazio problematico al quale si riconducono i modi di essere e di decifrarsi della coscienza della società occidentale. Ed è evidente che in questa prospettiva le differenze tra le varie aree nazionali tendono ad assottigliarsi. È innegabile, tuttavia, che all'interno della koinè europea esiste una specificità degli influssi tedesco-occidentali rispetto ai quali il nostro Paese si è mostrato particolarmente ricettivo. Come nella Rft anche da noi abbiamo assistito al prevalere di una opposizione «impolitico-esistenziale» sulla letteratura politica. L'area ideale della «Nuova Soggettività» (l'espressione cominciò a circolare nel '77, in occasione di un dibattito promosso dalla rivista «Akzent») si è presentata, anche da noi, come eredità di un'opposizione anti-istituzionale, percorsa da motivi anarchico-radicali, e al tempo stesso come sintomo di una rassegnazione e di una depressione postessantotesca che non cerca neppure più di sottrarsi ad una diffusa sensazione d'impotenza.

A quest'area appartengono una serie di scrittori come Schneider, Zwerenz, Lind, Koepen, Wolf e altri come Handke, Bernhard e Strauss che hanno avuto, da noi, una certa fortuna. Una sorta di riflusso cinico nel modo con cui l'esperienza letteraria tende a segregarsi in se stessa, nel chiuso della sua ottica maniacale e della visione di un mondo «sub specie mortis». Penso soprattutto al raffinato T. Bernhard («Perturbamento»). Il punto di maggior consistenza della «Nuova Soggettività», così come viene compresa e partecipata nella cultura italiana, è caratterizzato dal suo carattere «marginale», marginalità qui non significa soltanto disarmo interiore, passività come «abito», cognizione del dolore degradata a ricognizione della banalità quotidiana, ma anche e soprattutto, in cifra filosofica, teorizzazione di un pensiero che tende alla rarefazione degli orizzonti piuttosto che al moltiplicarsi e all'intensificarsi delle tensioni di lotta.

Già sembra enorme la distanza che ci separa dalle aperture della rivoluzione («Marat-Sade» di P. Weiss) o dall'emblematica postivizzazione del «naufagio» in cui si è costretti a sopravvivere («La fine del Titanic» di H. M. Enzensberger), fascisti di disperazione di fronte alla storia («La pace e il progresso sono allegorie scolpite nel bronzo» di H. M. Enzensberger). E in questo «clima» che vanno collocati alcuni rilevanti momenti del dibattito ideologico di questi ultimi anni: dalla rivisitazione critica della cultura nell'«Attenzione» di Weimar all'«attenzione», ancora persistente, per il «laboratorio

dell'intelligenza» nella Vienna «in de siècle». La percezione che l'intellettuale ha del proprio essere «marginale» e al tempo stesso della possibilità di costruirlo, fuori dall'ideologia e dal sapere normativo, contro l'ipotesi delle grandi sintesi e della univocità morale, vale a dire ad una sorta di «deriva», o se sono da cercarsi qui almeno alcune premesse per avviare un movimento che senza indugiare a schemi storiocritici o a astratte «conciliazioni», sia in grado di reagire ai modelli di ristrutturazione e di riorganizzazione dell'esistente con cui il mondo debba tradire completamente il drammaturgo di August. Ma tanto negli allestimenti brechtiani che in quelli di Kleist si dicevano troppo spesso due elementi fondamentali che costituiscono poi il senso delle operazioni teatrali di due secoli: in Brecht si perde troppo spesso di vista l'ironia e lo straniamento con cui trattava i materiali

Teatro

La scena sta diventando un mass-media



Il teatro di lingua tedesca vanta in Italia presenze costanti che ne fanno un punto di riferimento fisso nel dibattito culturale. Ma è anche vero che quella drammaturgia viene recepita qui da noi ad uso e consumo delle mode indigene. Si gioca su quella dozzina di autori di successo sperimentato e si punta su interpretazioni che possano sollecitare il gusto del pubblico, in questo caso «new romantic». Facciamo qualche esempio. Gabriele Lavia fa leva su tutto il suo mestiere e la sua astuzia di attore per conquistare le folle di adolescenti con interpretazioni «vissute» e «autentiche». La sua interpretazione di «Mozartieri» di Schiller e quella del «Principe di Homburg» di Kleist sono tutte tese a tirar fuori dal testo la «passione» e la «introspezione» psicologica, senza preoccuparsi di tradire lo spirito dell'autore. Ma siccome la rappresentazione teatrale di questi autori deve necessariamente essere un'interpretazione filologicamente corretta né un trattato sulla storia

Cinema

Le donne dirigono tutti gli emarginati

Domande. E un caso che tra i vincitori tedeschi di Venezia (Kluge nel 1968, Wenders nel 1982) l'interesse più forte lo abbia suscitato una donna — la von Trotta di Anni di piombo? È un caso che sia stata una sensibilità femminile a occuparsi psicologicamente del terrorismo, ma anche a sconvolgere il panorama architettonico delle città tedesche ricostruite in retroscena, inserendovi spezzoni sui campi di sterminio? È un caso che un nome di donna ricorra tanto spesso nei titoli di Fassbinder, e che al matrimonio di Maria Braun sia toccato di sintetizzare l'evoluzione di questi decenni dalle macerie del dopoguerra alle macerie dell'esplosione finale? È un caso, infine, che le tre monografie italiane siano state scritte da donne: Manuella Fontana, Film und Drama, 1978; Laura Novati Cotti-nelli, Nuovo cinema tedesco, 1979; Daniela Trastulli, Germania pallida madre, 1982?

È l'esame di coscienza. Un'autoesame sul piano storico-politico fu imposto nel dopoguerra in seguito dal cinema dell'Est (Staudt, Dudow, Martzig). Quello occidentale tacque invece per due decenni. Solo nel 1965 Non riconciliati di Straub fece scandalo ipotizzando la continuità di tre generazioni: la pre-nazista, la nazista e la post-nazista. Annunciato nel febbraio '62 dal manifesto di Oberhausen, il nuovo cinema nacque effettivamente a partire dal 1966. La ragazza senza storia di Kluge, i turbamenti del giovane Törless di Schlöndorff, Cronaca di Anna Magdalena Bach di Straub (sempre fiancheggiata dalla sua compagna Dancie Hüller), Scene di caceri in Bassa Baviera di Fleischmann. Nell'anno della contestazione Kluge uscirà l'ultimo Leone d'oro con Artisti sotto la tenda dei circo: perplessi, un saggio troppo intellettuale per poter mai uscire sugli schermi italiani.



Arte

Attenti ai nuovi pittori: sono «punk»

Da quando, negli ultimi due anni, si è voluto portare al centro della scena italiana un gruppo di giovani pittori (le armate agguerrite della Transavanguardia, del Magico Primario, ecc.) che rompono con le tendenze d'avanguardia dell'ultimo ventennio, giunte a un punto di crisi e non ritorno; che tornavano alla scelta privilegiata del linguaggio pittorico — le pennelle, i colori — per esprimere una propria soggettività; che abbandonavano ideologie e ottimismi progressivi, per esprimere invece un'idea spesso misteriosa della realtà, in toni grottesco, ironici e allucinati. L'attenzione della critica italiana si è rivolta al fenomeno parallelo che si veniva dispiegando in Germania, con forza non minore. Una linea compunge circola forse, tra le fucine dei futuri pittori, al di qua e al di là della Alpi.

In Germania, come in Italia, la nuova tendenza si è manifestata sotto la forma di un grande revival del passato nazionale: come affermazione, dunque, di una linea nazionale di contro al cosmopolitismo delle precedenti tendenze d'avanguardia. Tanto più la nuova tendenza ha riscosso successo di critica e di pubblico, in quanto la Germania — come rilevò Renato Barilli — era rimasta in secondo piano durante la fase concettual-comportamentista degli anni Sessanta e Settanta.

Una ricerca di identità. È questo il tema dominante degli anni Settanta, della seconda ondata più piena e più ricca e universalmente affermata, del cinema della Repubblica federale (quello della Repubblica democratica non ne ha raccolto la sfida, o l'ha raccolta troppo debolmente). È il cinema di chi non ha conosciuto il nazismo, ma soltanto un paese che ha «rimosso» il nazismo. Di chi non ha vissuto il crollo, ma soltanto la ricostruzione. Germania anno zero, titolava Rosellini. Anche questo cinema parte da zero, perché rompe con ogni tradizione recente: quella nazista, ma anche quella post-nazista degli anni Cinquanta di Adenauer. Un cinema senza padre, che si rifà semmai ai nonni degli anni Venti e dell'esilio tedesco in America: Wenders adora Lang, Herzog riprende il Nol-statu di Murnau, Fassbinder attinge al populismo di Jutzi ma in Ben Alexander punta direttamente al romanzo di Döblin, con fedeltà ossessiva e adeguato intraggio). È un cinema che non denuncia ma registra, non mobilita ma illumina, non lancia appelli ma scandaglia; e non tanto si occupa di strutture sociali, quanto di strutture mentali, alla ricerca di un'identità umana tedesca che nessuno, neppure i classici, sembra aver tramandato in maniera oggi accettabile. Wenders accetta bensì il viaggio del Wilhelm Meister di Goethe ma, attualizzato, questo viaggio non porta a nulla, non cambia nulla. È un falso movimento, che fa solo emergere, del cambiamento, la lontana speranza.

Ugo Casiraghi

Nelle Biennali veneziane dell'80 e dell'82, nella recente edizione di Documenta VII a Kassel, sino alle recenti esposizioni della giovane arte tedesca di Bologna e di San Marino, la pittura germanica ha avuto modo di dispiegarsi e presentarsi al pubblico italiano. Ma manca ancora un'analisi puntuale di questa ondata neo-romantica e neo-espressionista, irrazionale e primitivista che percorre la Germania; del carattere spesso provocatorio, mortuario di queste opere dove si esprime un vigoroso rifiuto del presente e di una realtà contemporanea ritenuta inconoscibile o frammentaria. Lasciata sgombrata, questa generalizzata protesta, questo spirito «punk» e individualista teso a esprimere un'emozione, un'esperienza della violenza come affermazione primaria (Calvesi), ora un ritorno a una riutilizzazione del repertorio medievale della saga germanica, ripetuto nel Calderone dei Cani dei Nibelung o dei salba suoni. Il mestato, certo, esalta queste ma, in quanto a questo non basta a spiegare la virulenza dei «Nuovi Selvaggi», dei «Furiosi» e «Violenti», come sono stati definiti. Essi paiono esprimere, nell'implosione verso il passato e verso il delirio interiore, nella risumazione dell'iconografia espressionista dei Kirchner, degli Hecke, dei Nolde — ripresa come attraverso una lente d'ingrandimento che ne accentua l'evidenza e l'impatto —, una critica radicale al modo di vita della pulita e ordinata civiltà tecnologica tedesca, giunta anch'essa a risentire, ormai, della crisi sociale ed economica che ha colpito il mondo occidentale negli ultimi anni.

Di questa crisi i Nuovi Selvaggi sembrano essere i messaggeri. Calvesi ha sottolineato con preoccupazione questo scacco ferreo, no revanchista, lontano dallo spirito di denuncia che nobilitava le tele dei maestri dell'Espressionismo storico, come dallo spirito, anche ottimistico e progressivo, che pervadeva il primo manifesto (1906) lanciato dagli aderenti al movimento Die Brücke. Cora fede nel progresso, in una nuova generazione di creatori e di fruitori d'arte, mobilitano la gioventù tutta... È indubbio invece che ora nella giovane pittura tedesca si respirano, come in tanti film prodotti nel nostro paese, una solitaria e disperata meditazione sull'individuo, l'esigenza di fare i conti con aspetti elementari e primordiali dell'animo umano, assieme al rifiuto di un'ideologia positiva o di un'organizzazione collettiva. Spira insomma un vento di avvertito intento a tracciare immagini venatorie sulle pareti della sua caverna.