

I film su Berlino. La città e il muro nell'immaginario cinematografico occidentale

Marco Grosoli

Storicamente, 5 (2009).

ISSN: 1825-411X. Art. no. 20. DOI: [10.1473/stor55](https://doi.org/10.1473/stor55)

Fatalmente, fra chi mostrò nella maniera più cruda e impietosa le macerie cui era ridotta Berlino appena dopo la guerra, ci fu *Scandalo internazionale* (*A Foreign Affair*, 1948) di Billy Wilder. Fatalmente, perché il 1961, che vedrà innalzarsi il muro di Berlino, sarà segnato da un altro film di Billy Wilder. *Uno, due, tre* è una satira sferzante (e irresistibile) sulle rigidità dei due blocchi contrapposti, filosovietici dirigenti di partito contro funzionari della Coca-Cola (!) alle prese con un matrimonio che non s'ha da fare. Proprio durante la costruzione del Muro di Berlino (documentata l'anno seguente da un importante cortometraggio di propaganda – *The Wall* - compilato da Walter de Hoog a partire da cinegiornali tedeschi e americani), Wilder fa quello che gli riesce meglio: mettersi a ridere là dove non ci sarebbe proprio nulla da ridere, usare toni da commedia su di un contesto che non lo prevedrebbe. Cosa che gli viene puntualmente, e aspramente, rimproverata.

[[figure caption="costruzione del Muro di Berlino"]]figures/2009/film_berlino_2009/film_berlino_2009_01.jpg[[/figure]]

Nei decenni successivi, la guerra fredda imporrà toni ben diversi. L'immaginario (cinematografico) internazionale sempre più spesso assegnerà a Berlino il ruolo di zona franca e incandescente dello spionaggio mondiale – e di conseguenza, nervo scoperto e sintomatico delle impasse ideologiche dell'epoca. Ruolo che in realtà le è arrivato molto presto (per esempio con il film *Il treno ferma a Berlino*, *Berlin Express*, Jacques

Tourneur, 1948), ma che il Muro contribuisce a rinsaldare fortemente. Spettò a Berlino ospitare *La spia che venne dal freddo* (*The Spy Who Came In From The Cold*, 1965), pietra-miliare del genere spionistico per i suoi toni antispettacolari, dimessi, tutti rivolti ai personaggi e alla loro disperazione, dovuta alla fine implacabile di qualunque ideale dietro alle ragioni inappellabili del cinismo. Il che la dice lunga, da un punto di vista ideologico, su tutta quell'epoca; Berlino in questi (innumerevoli) film è stata un po' il centro sintomatico di tutto il mondo coevo. Lo stesso James Bond, che solitamente sfreccia con disinvoltura di continente in continente nei quattro angoli del Globo, vive a Berlino, poco prima che il muro cada (1983), una delle sue avventure più statiche e compresse. In *Octopussy*, semmai, è il mondo che confluisce a Berlino: non solo russi e americani, ma persino indiani. L'anno successivo questo filone ormai agli sgoccioli (come del resto la guerra fredda) riceverà la definitiva consacrazione, come spesso succede, attraverso la parodia: *Top Secret* (Zucker-Abrahams-Zucker, 1984), film anch'esso di ambientazione tedesca (Seconda guerra mondiale) e in cui le inarrivabili derive demenziali sono pari solo all'intelligenza con cui vi si maneggia un'intera mitologia (cinematografica e non).

Per quanto riguarda invece il cinema della Germania Ovest, non si è occupato spessissimo della Berlino coeva (fatte salve le molte serie tratte da Edgar Wallace). O comunque, non con molti titoli di grandissimo rilievo. Le ragioni sono facili da capire: per la generazione dei cineasti firmatari del Manifesto di Oberhausen (1962) e dei protagonisti del Nuovo Cinema Tedesco degli anni '70, il passato era troppo ingombrante perché si continuasse ad ignorarlo. Era quella, più del presente, la nuova terra da scoprire. Non a caso, *La ragazza senza storia* dell'omonimo film (*Abschied von gestern*, 1966) del capofila del movimento Alexander Kluge, si dibatte alla meglio in una contemporaneità (all'Ovest) quanto mai grama, precaria, spietata e priva di prospettive, ossessionata dalla deportazione dei genitori nei campi in epoca nazista, cui il film ritorna in flashback tutte le volte che può – e sono tante – per un tentativo di ricostruzione di un'identità

sperimentalmente affidato a un nuovo rapporto tra immagine e parola. La prima esigenza era riuscire ad affrontare il passato, ricucire ciò che era stato traumaticamente lacerato: è ciò che provarono a fare molti “nuovi” film grandi e piccoli, culminati probabilmente nel mastodontico *Hitler, un film dalla Germania (Hitler, ein Film aus Deutschland*, Hans-Juergen Syberberg, 1977), più di sette ore di inchiesta a contatto con il fantasma di Hitler e con quello della vecchia Germania, condotte per poter riannodare il contatto vitale con una tradizione culturale tedesca che il nazismo aveva per molti versi raso al suolo.

Certo, questo non significa che il presente venisse trascurato. Come del resto non lo trascurava la letteratura: *Die verlorene Ehe der Katharina Blum* di Heinrich Böll viene prontamente portato sullo schermo da Volker Schlöndorff e Margarethe Von Trotta (*Il caso Katharina Blum*, 1975). Le forme schiettamente ed efficacemente thriller (thriller politico nella fattispecie, con venature grottesche come capitava spesso in quegli anni anche in Francia e Italia) scelte per l’adattamento saranno tra le cause di un grande successo al botteghino di un film complesso, audace e controverso. L’autentica persecuzione in cui incappa Katharina ad opera di un’intera nazione dopo la sua scappatella con uno sconosciuto incrocerà temi socialmente rilevanti, come la condizione della donna e lo strapotere schiacciante dei media, con il tema in assoluto più caldo di quegli anni: il terrorismo e la relativa caccia alla streghe.

Ancora più diretto e programmatico in questo senso è *Germania in autunno (Deutschland im Herbst*, 1978), una raccolta di cortometraggi firmati ognuno da un esponente del Nuovo Cinema, in cui si prova criticamente a prendere le misure della confusione insidiosa in cui il terrorismo e la reazione istituzionale ad esso avevano gettato la Germania. L’episodio migliore, quello più drammaticamente sincero, è quello coraggiosamente autobiografico di Rainer Werner Fassbinder – autore anche di una delle pellicole in assoluto migliori sul terrorismo di quegli anni, *La terza generazione (Die dritte Generation*, 1979). Un film che impressiona ancora

oggi per la franchezza del suo assunto politico (nientemeno che la connivenza tra i terroristi e le frange più potenti del capitalismo industriale), per i toni irridenti, per audacia stilistica. Un film su Berlino Ovest che ne fornisce un'immagine, soprattutto architettonica, irrimediabilmente lacerata tra vecchio e nuovo.

Assai differente la Berlino che appare appena due anni dopo (e che però sembrano secoli) in *Christiane F. Noi i ragazzi dello zoo di Berlino* (*Christiane F. Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, Ulrich Edel). Un crudo spaccato sociologico sul sottobosco dei giovanissimi (la protagonista ha tredici anni) tossicodipendenti della metropoli, i cui anfratti più turpi e degradati sono oggetto di un'attenzione un po' a rischio di morbosità, ma di sicura attendibilità e accuratezza scenografica. La storia, qui, non è che il riflesso di un mondo lontano e pressoché inesistente (i flebili e subito sopiti richiami alla Baader-Meinhof). La riconciliazione arriverà poco prima la caduta del Muro, con quel *Cielo sopra Berlino* (*Der Himmel ueber Berlin*, 1987) con cui Wenders riconduce la realtà più concreta, spicciola e documentaristica della metropoli alle vette delle metafisica. La sua storia di angeli catapultati nella quotidianità fa di Berlino, soprattutto la Berlino più terra-terra e ordinaria, letteralmente un luogo mentale, talmente (e dolorosamente) dentro la Storia da esserne al di là. Un luogo in cui si incrociano tutti i tempi della sua Storia (anche quelli traumatici), che vengono direttamente illustrati da immagini di repertorio, e tutti gli spazi che l'occhio della cinepresa, che qui letteralmente vola, affastella gli uni sugli altri con sfacciato lirismo.