

CRONACA DI UN SECOLO CONCLUSO

La trilogia di *Heimat* di Edgar Reitz

a cura di Tomaso Subini

Temi di cinema/3

TEMI
EDITRICE

Sommario

Introduzione

di Tomaso Subini

9

La trilogia di *Heimat* come serial anomalo: ripetizioni e variazioni

di Tomaso Subini

13

«Keine Lieder, keine Paläste, keine Bilder, vor allem keine Gedanken, die bleiben»: arte e artisti nella trilogia di Edgar Reitz

di Matteo Galli

51

Ricominciare ogni volta: il tempo come infinita serie di inizi nella trilogia di *Heimat*

di Luisella Farinotti

73

Bagliori del ricordo: <i>Heimat</i>, un'arte della memoria di Marta Malatesta	101
Maria, Clarissa e le altre: le figure femminili nella trilogia di <i>Heimat</i> di Mauro Giori	109
Tavola rotonda	139
 Appendice	 167
<i>Heimat e Die zweite Heimat</i> a cura di Mauro Giori e Tomaso Subini	169
<i>Heimat 3</i> di Edgar Reitz	269

Maria, Clarissa e le altre:
le figure femminili nella trilogia di *Heimat*
di Mauro Giori

La scelta del sottotitolo *Die Frauen* (tr. l.: Le donne) per *Heimat-Fragmente* (tr. l.: Heimat-Frammenti, 2006), atto conclusivo della saga di *Heimat*, attesta la centralità che Reitz ha assegnato alle figure femminili nel sistema dei personaggi della sua opera. Centralità già riconosciuta in numerose interviste e in alcuni scritti, con dichiarazioni di affetto e insieme di sorpresa, come se questi personaggi avessero conquistato la loro preminenza a dispetto delle intenzioni del regista stesso.

Tali dichiarazioni non hanno evitato a Reitz numerose critiche. Gli attacchi più decisi sono venuti da una tavola rotonda pubblicata prima sulla rivista femminista *Frauen und Film* e poi su *New German Critique* (in un numero speciale dedicato a *Heimat*)¹. In seguito la critica femminista sembra essersi disinteressata di Reitz², ma non sono man-

¹ “Deshalb waren unsere Muttis so sympathische Hühner’. Diskussion zu *Heimat* mit Friedrich P. Kahlenberg, Gertrud Koch, Klaus Kreimeier, Heide Schlüpmann”, *Frauen und Film*, n. 38, 1985, pp. 96-106; tr. ingl. in Miriam Hansen (a cura di), “Dossier on *Heimat*”, *New German Critique*, n. 36, autunno 1985, pp. 16-20; parziale tr. it. in Leonardo Quaresima (a cura di), *La cinepresa e l'orologio. Il cinema di Edgar Reitz*, La casa Usher, Firenze 1988, p. 59.

² Mi sembra sintomatico il silenzio intorno a *Heimat* in Sandra Frieden, Richard W. McCormick, Viebke R. Petersen, Laurie Melissa Vogelsang (a cura di), *Gen-*

cate perplessità per il modo in cui, anche in *Die zweite Heimat*, il regista ha rappresentato l'universo femminile.

I. "Un mondo di donne"

In un'intervista rilasciata dopo la realizzazione di *Heimat*, Reitz si è soffermato in modo particolare sulla concezione dei suoi personaggi femminili, tanto che vale la pena riportarla per esteso:

I am a child of the generation which grew up mainly in a world of women. [...] the twentieth century is a century of women. They have undergone a very essential development. In the war women had to take care of life as a whole unlike ever before. When we were children we lived in families in which there were no men. They were all without exception somewhere in the war, and thereafter years passed until they came home again. Thus, we grew up in a very concrete women's world, and the manner in which women took life into their hands had nothing to do with the theory of women's emancipation. They left to the men the so-called important social areas and saw that everything was collapsing – politics, economy, supply of food, everything. The entire world of men collapsed, but with the intelligence of women and mothers, there was a survival nevertheless. It had an effect for many years into the fifties, the economic miracle years; there was again a world of men, but the world of women continued to function. I wanted to portray that. Also, I have many more memories of these women because one does not remember the fathers who were away. I saw very few, and when they returned, they were all morally and physically broken people for years. The women figures are always stronger in my works than the men. I have more, much more interest and more concrete memories and more feeling for them.³

der and German Cinema. Feminist Interventions, Berg, Providence 1993, in due volumi, il primo dei quali interamente dedicato al Nuovo Cinema Tedesco: Reitz è menzionato solo due volte, in quanto maestro di Ula Stöckl, ma non è oggetto di alcuno studio specifico.

³ Edgar Reitz in Franz A. Birgel, "You Can Go Home Again. An Interview with Edgar Reitz", *Film Quarterly*, vol. 39, n. 4, estate 1986, p. 9.

In questa dichiarazione Reitz stabilisce un'opposizione netta (persino più netta di quella effettivamente riscontrabile nella sua opera) tra “il mondo degli uomini” e quello delle donne: il primo è all'origine del nazismo, della guerra e del collasso della civiltà, il secondo rappresenta invece la forza nutritiva che garantisce la sopravvivenza anche nelle condizioni più difficili, nonché la continuità della società mentre gli uomini sono al fronte. Nel porre le basi della centralità che le figure femminili ricoprono in *Heimat* (conseguente alla sostanziale assenza delle figure paterne⁴), il regista si richiama dunque alla situazione storica contingente.

La critica si è mossa sullo stesso terreno collocando le sue perplessità sullo sfondo della questione più dibattuta all'uscita di *Heimat*, e cioè il lavoro condotto da Reitz sulla memoria (ovvero, essenzialmente sul passato nazista)⁵. Il sospetto con cui, soprattutto a sinistra⁶, si è guardato al modo in cui Reitz ha ricostruito gli anni tra le due guerre ha indotto non pochi critici ad accusarlo di conservatorismo quando non di revisionismo, in particolare per il suo silenzio sull'Olocausto. È esattamente ciò che è accaduto anche per i suoi personaggi femminili. Un esempio emblematico è offerto dall'opinione espressa da Heide Schlüpmann, che si chiede come Reitz «could have blundered so badly as to show fascism originating in a Berlin brothel and associate this event with the image of the woman as seducer»⁷.

⁴ «*Heimat* [...] depicts a fatherless society. Mathias Simon [...] is always in the shadow of Katharina's presence; he dies early. (This was actually due to the death of actor Willi Burger). Paul leaves for America when Anton and Ernst are very young. Hermann meets his father only once, for a brief time» (Michael E. Geisler, “‘Heimat’ and the German Left: The Anamnesis of a Trauma”, *New German Critique*, n. 36, autunno 1985, p. 61).

⁵ Sull'accoglienza critica di *Heimat* cfr. Rachel Palfreyman, *Edgar Reitz's Heimat. Histories, Traditions, Fictions*, Peter Lang, Oxford-Bern et alia 2000, pp. 69 sgg.

⁶ Cfr. Michael E. Geisler, “‘Heimat’ and the German Left” cit.; sulle riserve della critica statunitense cfr. Anton Kaes, *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*, Harvard University Press, Cambridge 1989, pp. 183 sgg.

⁷ Heide Schlüpmann, in “‘Deshalb waren unsere Muttis so sympathische Hühner’. Diskussion zu *Heimat* mit Friedrich P. Kahlenberg, Gertrud Koch, Klaus Kreimeier, Heide Schlüpmann” cit., p. 19. L'opinione è condivisa da Geisler (“‘Hei-

Le riserve avanzate dalla critica femminista si muovono in una duplice direzione: da un lato intendono sottolineare come Reitz non abbia fatto altro che ricorrere a vecchi stereotipi; dall'altro come questi stereotipi siano i medesimi della tradizione degli *Heimatfilme*, e quindi rimandino a un'ideologia conservatrice, fundamentalmente misogina. Per lo più, al banco degli imputati è stata chiamata Maria, custode della "Heimat". Ancora Heide Schlüpmann, ad esempio, sostiene che

the character of Maria [...] is strongly defined by clichés we know from any mainstream film. The traditional notion of the woman in the house and the connotations of "Heimat" – which pass from the Grandmother to Maria – feed upon each other and are stylized beyond any experience. [...] This allegory is none other than that of the good and pure German woman [...], a cliché that utilizes lighting codes of mainstream cinema to make Maria look ethereal, to enhance her tragic look.⁸

Ovviamente, non tutti sono dello stesso avviso⁹, ma nella medesima tavola rotonda l'opposizione simbolica tra Lucie e Maria è oggetto anche delle critiche di Gertrud Koch, la quale lamenta un'eccessiva schematicità nella concezione dei ruoli femminili:

mat' and the German Left" cit., p. 58) e trova eco nella recensione di Jim Hoberman ("Once in a Reich Time", *The Village Voice*, 16 aprile 1985, ora in *New German Critique*, n. 36, autunno 1985, p. 10): «Indeed, the notion of Nazism as a bacillus contracted in Berlin is particularly offensive, considering that the capital was notoriously the most anti-Nazi area of the Reich».

⁸ Heide Schlüpmann, in "Deshalb waren unsere Muttis so sympathische Hühner". Diskussion zu *Heimat* mit Friedrich P. Kahlenberg, Gertrud Koch, Klaus Kreimeier, Heide Schlüpmann" cit., pp. 18-19.

⁹ Thomas Elsaesser ("Heimat", *Monthly Film Bulletin*, vol. 52, n. 613, febbraio 1985, pp. 49-50), ad esempio, sostiene il contrario: «The greatest danger of the genre [lo *Heimatfilm*], therefore, is an all-too-ready symbolism: Germany is linked to the feminine, motherhood, sisterhood; the land, the regions, the seasons come to stand for the nation, and History along with women and the family are reclaimed as Nature. As it happens, none of the films [le puntate di *Heimat*] actually endorses unequivocally such a metaphoric construction of its female characters. But is a misunderstanding that critics had already inflicted on Brecht's *Mother Courage*, and which Reitz must have known he was courting when he made *Maria*».

On the one hand you have the figure of the Mother who is characterized in terms of orality, of providing warmth, defined by her nurturing and sheltering functions. On the other hand, you have erotic women, defined by their sexuality, who are associate with bad luck and end up having to leave. This is the case for both Apollonia and Klärchen, who might have granted sexual happiness but, as a result, also get blamed for a lot of unhappiness, conflict and confusion. Then there is the smart hooker who instrumentalizes sexuality, divorces it from pleasure.¹⁰

La risposta a queste critiche non può che essere a sua volta duplice: pur riconoscendo che Reitz ha semplificato alcuni aspetti della realtà, da un lato occorre restituire ai personaggi tutta la loro complessità, inclusiva delle sfumature che li allontanano dai tipi codificati dalla tradizione rendendoli personaggi a tutto tondo, oltretutto sottoposti a evoluzione nell'arco delle puntate; dall'altro è necessario contestualizzare i comportamenti di questi personaggi nel complesso della visione reitziana della "Heimat", nonché sullo sfondo della storia. A titolo esemplificativo, prenderemo in considerazione i personaggi più discussi nell'accoglienza critica di *Heimat*, e cioè Lucie e Maria.

Lucie è certamente un personaggio presentato sotto una luce per lo più negativa: è sostanzialmente una prostituta arrivista che tenta in ogni modo di dare la scalata sociale sfruttando la Storia e la "Heimat" stessa. Ma Reitz lascia spazio a ombreggiature ambivalenti persino nel caso di Lucie, che non è solo la donna cinica e intrigante che vediamo all'opera nel tentativo di circuire e sedurre chiunque possa aiutarla nei suoi progetti, dall'ingenuo Eduard (creduto un proprietario terriero) al giovane Wielfried, fino al ricco Paul tornato dall'America. Reitz ne mostra anche la fragilità, l'emotività, l'affetto per il marito. Nella stessa puntata (la terza) in cui la vediamo esibire una complicità tutta femminile nei confronti di Maria («Noi donne dobbiamo fare sempre tutto da sole... tutto!»), Lucie mostra persino compassio-

¹⁰ Gertrude Koch, in "Deshalb waren unsere Muttis so sympathische Hühner". Diskussion zu *Heimat* mit Friedrich P. Kahlenberg, Gertrud Koch, Klaus Kreimeier, Heide Schlüpmann" cit., p. 19.

ne per gli ebrei («sono uomini anche loro») che difende di fronte a un Eduard a tal punto amorfo da aver già assorbito i rudimenti della propaganda nazista. Certo non si spinge oltre e in seguito sfrutta le opportunità economiche ingenerate dall'antisemitismo dilagante, ma così facendo non si comporta diversamente da alcuni abitanti dello Hunsrück, ad esempio Robert e Pauline. Lucie, inoltre, espia le sue colpe: se gli uomini pagano al fronte, lei perde la villa costruita sui debiti contratti con gli ebrei, esce deturpata da un incidente fin troppo metaforico, dopo il quale comincia a manifestare segni di fanatismo religioso¹¹.

Per quanto riguarda Maria, basterebbe sottolineare che, a differenza di ciò che sostiene Gertrude Koch, la sessualità non è affatto estranea alle donne di Schabbach e non pertiene solo alle donne erranti ed esotiche, alle prostitute e alle zingare¹². Se Maria, per conquistare i suoi uomini, ricorre agli strumenti propri del suo ruolo materno e di custode del focolare domestico (a Paul offre del cioccolato, a Otto cucina delle uova), nondimeno è alla sua soddisfazione di donna che punta. Inoltre, Maria rifiuta di vivere nel casto martirio l'abbandono del marito e seduce attivamente Otto, con la benedizione della sempre consapevole Katharine (che approverà anche la scelta di Paul di trovarsi un'altra compagna negli Stati Uniti, mentre

¹¹ Reitz non è mai tenero con la Chiesa: come nota Matteo Galli (*Edgar Reitz*, Il Castoro, Milano 2006, p. 138), la mostra «che plaude compiacente alla presa di potere di Hitler, allorché il 30 gennaio a Simmern suonano le campane»; nella terza puntata la commessa che spettegola con Maria paragona la villa di Lucie proprio a una chiesa, e non a caso a Natale Lucie vi ospita i tre gerarchi nazisti, che paiono le tre nemesi dei re magi. Non è nemmeno un caso che, in apertura di puntata, Eduard, nel vuoto che il potere gli ha costruito intorno, osservi in soggettiva proprio un crocifisso, che campeggia sulla parete dell'ufficio nel quale si espleta la burocrazia nazista.

¹² Geisler («Heimat' and the German Left» cit., p. 62) fa inoltre notare come «Maria's character is also not quite as narrowly circumscribed as Koch suggests. She parlays her role as a single mother into a degree of relative independence she could never have achieved as Paul's wife. Even before the death of her in-laws, she assumes the responsibilities of a head of household. She is able to get her way with the education of her children».

nella prima puntata aveva zittito Marie-Goot che dava ad Apollonia della «mangia-uomini»). Quando Paul tenterà di tornare in Germania, Maria entrerà temporaneamente in crisi, ma arriverà a prendere la sua decisione definitiva¹³.

La complessità di Maria emerge ancora meglio nella prima puntata, in relazione al personaggio di Apollonia, rispetto al quale rappresenta ad un tempo una sorta di antitesi e un doppio ricco di affinità. Le armonie sotterranee che uniscono le due donne a Paul strutturano una complessa relazione ricca di sottintesi e di confessioni mancate e, anche nel momento in cui sembrano manifestare motivi del tutto differenti o persino incompatibili, lasciano altresì filtrare il limite dell'identificazione tra Maria e la "Heimat". Maria, infatti, sceglie Paul perché è «diverso da tutti gli altri», e cioè perché *non* rappresenta la "Heimat". «La gente non è come te. Tu sei diverso dalla gente del paese», replica poco dopo Apollonia, che attrae Paul fin dal loro primo incontro. Anche Paul cerca qualcosa di diverso e Apollonia incarna la sua "nostalgia per le terre lontane". Proprio lei, del resto, gli propone per la prima volta di evadere e gli dimostra che è possibile, andandosene prima ancora che lui abbia trovato il coraggio di seguire i suoi istintivi bisogni. Apollonia (madre di un bambino di tre anni) coglie appieno il perdurante disagio di Paul: «Sei tornato dalla guerra tre anni fa, ma è come se non fossi a casa». E questa volta è Maria a farle eco dicendo a Paul: «È tre anni che sei tornato dalla guerra, ma in fondo ancora non sei a casa». Paul è in effetti diviso tra la fuga e lo Hunsrück, e già in questa prima puntata le due possi-

¹³ Lungi dal rappresentare un'eccezione, la complessa situazione sentimentale di Maria (che per altro corteggia Otto pur sapendolo impegnato con un'altra donna) è destinata a divenire una tradizione nella famiglia Simon: Hermann non è originale nemmeno in questo, per quanto riesca comunque a disturbare la madre presentandosi a Schabbach con due donne nella decima puntata. In compenso, rimarrà poco sorpreso quando la sua stessa figlia si presenterà a casa sua e di Clarissa accompagnata da due ragazzi in *Heimat 3*. Anche Clarissa, in *Die zweite Heimat*, aveva accettato le attenzioni simultanee di Volker e di Jean-Marie, pur amando in realtà Hermann (e, ancora una volta, tutti i personaggi coinvolti nella relazione erano al corrente di tutto).

bilità (le due “Heimat”) sono incarnate in due donne, che gli si offrono parimenti e lo corteggiano con le stesse parole (anche se i significati cambiano).

Dunque, se Maria è tra le poche abitanti di Schabbach che non disprezza Apollonia (anzi, arriva a dire: «Sono l’unica che sa tutto di lei»), non è solo per solidale umanità, ma anche in virtù di un’affinità intima e segreta. Anche Maria sogna infatti qualcosa che stia al di là dei limiti della “Heimat”, e arriva persino a desiderare di evadere da Schabbach. Di ritorno dal cinema, nella quarta puntata, confida a Pauline: «Anch’io mi potrei immaginare una storia così: come Zarah Leander che viene dalla Svezia e si innamora perduto di quel torero». Poco dopo aggiunge: «Adesso troverei il coraggio di ricominciare tutto da capo. Sì, molto lontano da qui, in qualche altra parte del mondo». Analogamente, nella settima puntata confessa a Otto: «In questo letto rimanevo sveglia ore e ore, e allora immaginavo di andarmene, di partire per paesi lontani. Al sud per esempio, dove dicono che la gente ha il sangue caldo. Invece non mi sono mai mossa da qui. Lo desideravo tanto!»¹⁴.

II. Le donne e la Storia

Il fatto che le equivalenze abbozzate da alcuni commentatori (Lucie = donna tentatrice = origine del nazismo, Maria = madre di famiglia = conservazione) non bastino a rendere conto del lavoro condotto da Reitz sui suoi personaggi emerge ancora meglio se li si rapporta alla storia. Tali equivalenze si reggono infatti su un’opposizione netta e simbolica, quella tra la “Heimat” come universo positivo e vitale e ciò che non gli appartiene come “altro” negativo che ne mi-

¹⁴ Maria non lascerà mai la “Heimat”, nemmeno per partecipare al matrimonio di Hermann a Monaco, ma Reitz aveva immaginato di farla viaggiare in tarda età, mandandola a Migennes, sulle orme proprio di Apollonia. La sequenza, poi scartata, è ora inclusa in *Heimat-Fragmente*, in un episodio dal titolo quanto mai emblematico: *Maria... endlich einmal verreisen* (tr. l.: Maria... finalmente una buona volta parte).

naccia l'integrità. Si reggono cioè sulla dicotomia fondante i tradizionali *Heimatfilme*, nella convinzione che stia alla base anche del serial reitziano. Citando Eric Rentschler, Hoberman riassume ad esempio i tratti caratteristici del genere persuaso che, a parte qualche ambivalenza nei personaggi di Paul e Hermann, siano riscontrabili anche in *Heimat*:

[...] a retreat into the private realm of home life and a fatalistic attitude towards human events; a conflict between the stable world of the "Heimat" and the threatening assault of the "Fremde" (foreign); a glorification of the sentimental attachment to a specific territory [...], and finally a conservative and patriarchal structure.

Di conseguenza, secondo Hoberman, in *Heimat* «war and Nazism just happened – they're natural disasters»¹⁵. Di opinione analoga è Gertrude Koch, secondo la quale *Heimat* «reduces the monstrosity of this period to something that is true for all periods. The historical context is missing. The specificity of this historical period is more than the farmer tilling the ground or the women making jam at home»¹⁶.

Ma quando Reitz mette in scena lo scontro tra "Heimat" e "Fremde" prende chiaramente posizione. Talvolta si tratta di piccoli cenni, che per essere tali non sono irrilevanti¹⁷. Pur essendo un osservatore

¹⁵ Jim Hoberman, "Once in a Reich Time" cit., p. 10.

¹⁶ Gertrude Koch, in "'Deshalb waren unsere Muttis so sympathische Hühner'. Diskussion zu *Heimat* mit Friedrich P. Kahlenberg, Gertrud Koch, Klaus Kreimeier, Heide Schlüpmann" cit., p. 18.

¹⁷ Hervé Le Roux ("La gazette de Schabbach", *Cahiers du cinéma*, n. 369, marzo 1985, p. 57), pur non iscrivendosi tra gli ammiratori di *Heimat*, loda proprio l'unica scena in cui Reitz mostra un campo di concentramento, che considera «la plus belle et la plus forte scène d'*Heimat*»: «Le pari de Reitz de réaliser un anti-*Holocaust*, ou pour reprendre la formule de Rivette sur *Kapo*, un anti-porno concentrationnaire de gauche, cette scène à elle seule le tient par son évidence, sa singularité (c'est l'unique image de camp que l'on trouve dans *Heimat*), sa place dans le récit (la scène se passe avant la guerre): savoir que les camps existaient et qu'ils étaient par nature des camps de la mort (le gardien, débonnaire, prête à Hänschen son arme et le laisse viser les prisonniers) était en 38, à la portée d'un enfant borgne de Schabbach».

affettuoso e partecipe della realtà delle diverse “Heimat” che ricostruisce, Reitz non è mai neutro, e spesso non è nemmeno indulgente nei confronti dei loro limiti, delle loro contraddizioni e delle loro chiusure. In questo modo, Reitz si avvicina piuttosto alla tradizione dell’*Anti-Heimatfilm* che, ispirandosi ai modelli del Nuovo Cinema, negli anni Settanta aveva sottoposto il genere a una revisione ideologica sinistrorsa, facendo largo uso della riflessione autoreferenziale sul cinema e dei rapporti intertestuali con gli *Heimatfilme* stessi¹⁸. Come nota Anton Kaes, Reitz si muove continuamente tra adesione affettuosa e lucida critica, sicché in *Heimat* «nostalgic scenes lit like old Dutch genre paintings alternate with discordant scenes reminiscent of the critical *Heimatfilm* of the early seventies, which presented country life as a false idyll, a breeding ground for private and collecting neuroses»¹⁹.

Perché tali critiche emergano non occorre aspettare l’ingresso in scena di Hermann – alter ego (maschile!) di Reitz – nella nona puntata, come sostiene Heide Schlüpmann²⁰: filtrano infatti fin dalla prima puntata, quanto meno nell’anticipazione della rivolta di Hermann nel desiderio di fuga di Paul (non è un caso che tra i due si stabilisca in seguito una forte complicità). A dispetto della centralità delle figure femminili, Paul è il vero protagonista della prima puntata: è lui a portarci a Schabbach, ed è con i suoi occhi (attraverso una semisoggettiva) che vediamo per la prima volta lo Hunsrück con quel misto di nostalgia e repulsione che consegue al conflitto tra appartenenza e rifiuto dei limiti della terra natia. Le diverse facce della “Heimat” ci sono rivelate dagli sguardi di Paul, che non si appuntano solo sul pa-

¹⁸ Cfr. Johannes von Moltke, *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*, University of California Press, Berkeley 2005, pp. 203-207.

¹⁹ Anton Kaes, *From Hitler to Heimat* cit., p. 167. Particolarmente efficace la formula con cui Johannes von Moltke riassume la questione, sottolineando come quella di “Heimat” sia una nozione «at once utopian and dystopian» (Johannes von Moltke, “Home Again. Revisiting the New German Cinema in Edgar Reitz’s *Die Zweite Heimat* (1993)”, *Cinema Journal*, vol. 42, n. 3, primavera 2003, p. 119).

²⁰ Heide Schlüpmann, in “‘Deshalb waren unsere Muttis so sympathische Hühner’. Diskussion zu *Heimat* mit Friedrich P. Kahlenberg, Gertrud Koch, Klaus Kreimeier, Heide Schlüpmann” cit., p. 18.

esaggio bucolico e sulle virtù del lavoro di Mathias, ma anche su una trappola moschicida (in una soggettiva sottolineata dal colore) che, in una dolorosa epifania, simboleggia la percezione che il personaggio ha di Schabbach.

Il duplice atteggiamento di Paul nei confronti della terra natia è il medesimo che Reitz manifesta nel suo serial: è talmente consustanziale alla sua visione della “Heimat” da averlo attribuito persino a Maria, come si è visto. La stessa “Heimat”, inoltre, è vista da Reitz come una sorta di chimera: «“Heimat”, closeness, childhood, security, warmth, grandmotherliness, and all these things are being destroyed and turned into memories. [...] I would consider it a terrible corny lie if the film suggested a permanent inner world of “Heimat” which cannot exist. It can only exist as memory, as longing»²¹. Affrontare la “Heimat” in una prospettiva storica, dunque, non può significare altro che narrarne la distruzione.

Nel confrontarsi con il lavoro condotto da Reitz sulla storia tedesca è opportuno partire dal risentimento ingenerato nel regista dalla visione di *Holocaust* (*Olocausto*, 1978), che a suo tempo suscitò dibattiti di inedita ampiezza sul tema della Shoah, soprattutto in Germania²². Dopo la visione del miniserial di Marvin Chomsky, Reitz scrisse un saggio che può essere a tutti gli effetti considerato una sorta di manifesto per *Heimat*, nel quale dichiara l’urgenza di trovare una forma di racconto alternativa al «linguaggio dell’industria internazionale dell’intrattenimento»²³. Alla linearità, al didascalismo, all’organizzazione teleologica delle sequenze e alla divisione manichea dei personaggi che caratterizzano il melodramma di Chomsky, in *Heimat* Reitz

²¹ Edgar Reitz, “Heimat: Eine Entfernung”, *Frankfurter Rundschau*, 20 ottobre 1984; cit. in tr. ingl. in Anton Kaes, *From Hitler to Heimat* cit., p. 168.

²² Sull’accoglienza critica riservata in Germania ad *Holocaust* e sui dibattiti che questo miniserial ha suscitato cfr. *German and Jews*, numero speciale di *New German Critique*, n. 19, inverno 1980, e in particolare i saggi di Jean-Paul Bier, Jeffrey Herf, Andrei S. Markovits e Rebecca S. Hayden.

²³ Cfr. Edgar Reitz, “Unabhängiger Film nach *Holocaust*?”, *Medium*, n. 5, 1979 (parzialmente tradotto in italiano con il titolo “Un cinema indipendente dopo *Olocausto*?”, in Leonardo Quaresima, a cura di, *La cinepresa e l’orologio* cit., p. 63).

oppone una narrazione ispirata all'affabulazione orale di cui è stato testimone nello Hunsrück. Lungi dall'essere (o dal poter essere considerato) una ricostruzione documentaria²⁴, *Heimat*, come i racconti dei contadini presi a modello, accoglie anche invenzioni, ripensamenti, fantasie²⁵. Da un lato, dunque, il serial di Reitz si sottrae alla comune «estetica commerciale»²⁶, per usare le parole dello stesso regista,

²⁴ Gertrude Koch (in “Deshalb waren unsere Muttis so sympathische Hühner”. Diskussion zu *Heimat* mit Friedrich P. Kahlenberg, Gertrud Koch, Klaus Kreimeier, Heide Schlüpmann” cit., p. 19) ritiene invece che, «remaining in a basically realistic key, the film suggests that everything it shows must be true. Realism as a cinematic style is premised on the affirmative: I show you how things are, the way they actually happened».

²⁵ «Le storie dei contadini danno vita alle loro immagini attraverso la realtà visibile tutti i giorni; per questo non hanno bisogno di illustrazioni, non hanno bisogno di cinema. [...] I contadini vivono con le prove reali delle loro storie. Perciò nei loro ricordi possono riorganizzare la loro memoria, possono raccontare delle bugie, fantasticare, sperare o collegare nuovamente i frammenti della loro memoria come facciamo noi. Gli occhi dei loro ascoltatori sono inchiodati alle “prove”: alle cose, ai familiari ancora vivi, ecc. Molto tempo fa eravamo tutti contadini. In molti di noi il ricordo di tutto ciò è andato perduto. Noi, mobili abitanti di luoghi indeterminati, abbiamo bisogno per le nostre storie di nuove prove, “portatili”. E tali sono, ad esempio, le immagini del cinema» (Edgar Reitz, “Das Unsichtbare und der Film. Reflexionen zum Handwerk, angeregt durch Chris Marker *Sans Soleil*”, ora in Edgar Reitz, *Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962-1983*, Verlag Köln 78, Köln 1984, cit. in Leonardo Quaresima, “L’uso del tempo”, in Leonardo Quaresima, a cura di, *La cinepresa e l’orologio* cit., p. 5). In un’altra dichiarazione, Reitz ha richiamato più in particolare il ricordo del nonno, «narratore di grande talento» che «ogni giorno portava dal bosco delle storie che aveva pensato [...] e che poi raccontava davanti a casa o la sera alla locanda; ed era capace di raccontare in modo così affascinante che tutto il locale stava ad ascoltare [...]». Per me è stata la più forte impressione della mia infanzia» (Edgar Reitz, “La vita non scrive romanzi”, intervista a cura di Leonardo Quaresima, in Leonardo Quaresima, a cura di, *La cinepresa e l’orologio* cit., p. 20). Questi processi narrativi sono rappresentati efficacemente da Reitz nei prologhi in cui Glasisch, commentando una serie di fotografie, riassume le vicende delle puntate precedenti ricorrendo, come fa notare Matteo Galli, ai «meccanismi di selezione che presiedono alla tradizione della memoria comunicativa e, in prospettiva, di quella culturale». Già nella seconda puntata, ad esempio, «è sparita del tutto la vicenda di Apollonia: la “Heimat” sembra aver metabolizzato anzi rimosso l’emarginazione del diverso» (Matteo Galli, *Edgar Reitz* cit., p. 141).

²⁶ Edgar Reitz, “Unabhängiger Film nach *Holocaust?*” cit., p. 62.

necessitando quindi di adeguati strumenti per essere interpretato, e dall'altro si propone non come un documento, bensì come un lavoro sulla memoria nel quale la soggettività non è affatto esiliata.

Holocaust induce inoltre Reitz a pensare il suo serial come una drastica terapia d'urto per costringere il pubblico tedesco a confrontarsi con il passato rimosso. Nell'illustrare questa sua intenzione, Reitz si è richiamato non a caso ai dettami della psicanalisi²⁷, per la quale non contano solo i dati di verità, ma hanno la stessa importanza (e il medesimo valore ermeneutico) le invenzioni, le esagerazioni, le correzioni individuali, i lapsus, le rimozioni.

Il fatto che *Heimat* nasca dal ripensamento dell'olocausto, e delle forme necessarie per raccontarlo, invita a leggere tutta una serie di inserti in modo prolettico, come anticipazioni della guerra e del regime che l'ha voluta. Anche senza essere al corrente del dato extratestuale costituito dalle intenzioni del regista espresse nel suo saggio²⁸, si è

²⁷ «Le film a beaucoup à voir avec la psychanalyse, beaucoup plus qu'avec des jugements politiques ou moraux. L'important était d'ouvrir les mémoires, c'est un problème capital en Allemagne. Après la guerre, les Allemands ont réalisé qu'ils avaient participé à un système criminel, et ils ne savaient pas jusqu'où ils étaient personnellement impliqués, tant ce système faisait partie de leur vie quotidienne. Ils ne savaient pas si c'était compromettant d'avoir envoyé son fils faire du sport ou d'avoir voyagé avec un organisme public, etc... Du coup, les gens ont préféré tout oublier et recommencer en nouvelle vie. Et c'est devenu un mécanisme. L'ensemble de la société a pris l'habitude de se passer de mémoire collective. On a de la même façon "oublié" les années 50, puis les années 60» (Edgar Reitz, "L'Allemagne se souvient", intervista a cura di Jean-Michel Frodon, *Cahiers du cinéma*, n. 366, dicembre 1984, p. 38).

²⁸ A suo tempo lo scritto di Reitz si perse nella quantità di reazioni suscitate dal miniserial di Chomsky, tanto da non essere preso in considerazione da nessuno dei saggi dedicati all'accoglienza critica tedesca di *Holocaust* apparsi nel numero speciale di *New German Critique* citati nella nota 22. Solo dopo l'uscita di *Heimat* – cui Reitz deve buona parte della sua notorietà – si tornò a parlare di quello scritto, raccolto proprio allora in un'antologia di testi del regista (Edgar Reitz, *Liebe zum Kino* cit.). Reitz aveva però nel frattempo ribadito la genesi di *Heimat* in varie occasioni, ad esempio in un'intervista rilasciata alla fine del 1979 e pubblicata qualche mese dopo: «cette réflexion à partir d'*Holocauste*, c'est l'objet de mon travail actuel que la télévision allemande va produire comme une réponse à *Holocauste*. Après la projection de cet horrible film, il est devenu clair que nous devons faire un travail qui

invitati all'esplicito confronto con la storia dal titolo scelto da Reitz, che rimanda a tutta una tradizione "compromessa" del cinema tedesco che ha conosciuto il suo momento di più discussa elaborazione ideologica proprio sotto il nazismo, nonché dalla sistematica scansione cronologica dell'intreccio²⁹.

Alla luce di queste considerazioni e sullo sfondo del rapporto tra "Heimat" e storia, risulta difficile poter considerare Lucie la matrice del nazismo. Vi è anzitutto un dato lapalissiano da rilevare, certo non risolutivo, ma non privo di significato: nel bordello di Berlino, a parlare di politica sono solo gli uomini, che suscitano la noia delle prostitute. La stessa Lucie se ne lamenta con Eduard: «Da settimane non si parla d'altro. Non se ne può più!». Durante la parata del 30 gennaio 1933 che segna la salita al potere del partito nazionalsocialista, Lucie ed Eduard sono impegnati in tutt'altro, sordi agli eventi pubblici e con occhi solo per la loro situazione privata. Per questo possono forse essere imputati di scarsa coscienza storica, ma entrambi: la responsabilità è condivisa dalla *vamp* e dall'ingenuo campagnolo. Solo, come si conviene al suo ruolo, la *vamp* è più intraprendente: quando Wiegand chiede a Eduard e a Lucie notizie del raduno cui *non* hanno assistito, quest'ultima improvvisa.

È proprio il personaggio di Wiegand a dimostrare nel modo più evidente come il nazismo non sia un contagio diffuso dalla città (tanto meno dalle donne) ma abbia radici ben più ampie che per manifestarsi non necessitano di attendere l'arrivo di Lucie. Se Wiegand diventa un nazista non è perché incontra Lucie, ma è perché nella "Heimat" di Reitz vi sono già tutte le premesse necessarie a far attecchire l'ideologia hitleriana³⁰. Il fatto che quella di Wiegand sia «the only father

vienne de nous, les Allemands, et pas d'Amerique» (Edgar Reitz, "Une génération dont nous faisons partie: Edgar Reitz", intervista a cura di Andrée Tournès, *Jeune cinéma*, n. 125, marzo 1980, p. 21).

²⁹ Inoltre, la sceneggiatura recava un sottotitolo evocativo («eine deutsche Chronik») preannunciante un percorso che non può essere letto indipendentemente dalle vicende (note) della Storia.

³⁰ L'esempio più evidente è senz'altro l'episodio antisemita cui assiste Pauline nel 1923 a Simmern: anche in questo caso – come accadrà dieci anni dopo per Eduard

figure given a somewhat more prominent role» sottolinea ancor più che le radici del nazismo scavano nel profondo del passato, e infatti «in this case, a father-son conflict is impossibile because Wilfried, his son, is even more fanatical than his father, joining the SS at the earliest possible age»³¹. E Wiegand, protonazista modello, non è solo il padre di Wielfried, ma anche di Maria: quanto più la si identifica con la “Heimat”, tanto più si dovranno trarre le conseguenze di questa loro parentela.

A confutare l’equivalenza stabilita da Schlüpmann è il fatto che Reitz accumula fin dalla prima puntata numerosi segnali di quella strisciante crisi dell’ideologia tedesca³² che sfocerà nel nazionalsocialismo, cui lo Hunsrück *non* è estraneo e su cui il regista è tutt’altro che reticente (grazie a un’operazione consistente di demistificazione della “Heimat” stessa). Tali segnali sono illuminati dal meccanismo prolettico cui ho accennato, anch’esso attivato chiaramente fin dalla prima puntata, senza dover attendere quelle che hanno a che fare

e Lucie – sul dramma pubblico prevale l’intimità privata. Lungi dal mostrare indignazione, Pauline e Robert scoprono il loro amore proprio grazie a questo incidente rinchiodandosi nel calore della loro intimità. Ancora come Lucie ed Eduard, anche Pauline e Robert in seguito ricaveranno sostanziali vantaggi economici dalla persecuzione degli ebrei operata dal regime (e, anche in questo caso, non certo perché siano stati ispirati da Lucie), salvo manifestare in modo puramente verbale sporadici e deboli cenni di compassione. Reitz commenta così l’impossibilità di vivere la dimensione privata indipendentemente dagli eventi della Storia: la “Heimat” non si limita a sopravvivere al regime subendolo come una catastrofe naturale di cui sia vittima inconsapevole e incolpevole, ma ne fa invece parte e non può eludere la sua parte di responsabilità semplicemente estraniandosi. Non a caso sarà proprio Pauline a udire Wielfried (gerarca nazista, ma anche cittadino di Schabbach, parte integrante sia del regime sia della comunità della “Heimat”) annunciare la “soluzione finale”, reagendo alla sconvolgente scoperta con l’immediata rimozione. Kaes (*From Hitler to Heimat* cit., p. 189) rileva giustamente che molti personaggi della “Heimat” «are basically opportunistic conformists»: non sono i personaggi che ci si aspetterebbe di incontrare in un mondo utopico.

³¹ Michael E. Geisler, “‘Heimat’ and the German Left” cit., p. 61.

³² Mutuo per necessità di sintesi l’efficace espressione di Mosse, cui rimando: George L. Mosse, *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich*, Grosset & Dunlap, New York 1964; tr. it., George L. Mosse, *Le radici culturali del Terzo Reich*, Il saggiatore, Milano 1968.

direttamente con gli anni del Reich e della guerra. È inevitabile, ad esempio, considerare il soffocante campanilismo di Schabbach come una variante vernacolare del nazionalismo più miope, oppure mettere in parallelo l'incapacità di accogliere lo straniero da parte della piccola comunità dello Hunsrück con la xenofobia che porterà ai campi di sterminio. Non sarà un caso, ad esempio, che Apollonia venga accusata di essere una zingara (dal momento che gli zingari saranno, in quanto tali, deportati) e di aver ucciso il proprio figlio (l'accusa, infondata, ricorda quella che da secoli era notoriamente rivolta agli ebrei). Parimenti significativa è la scelta di Zarah Leander quale referente ideale dei sogni delle donne dello Hunsrück: indipendentemente da come si voglia sciogliere l'ambiguità dell'utilizzo fatto da Reitz delle immagini di *La Habanera* (*Habanera*, 1937, Detlef Sierck) e di *Heimat* (*Casa paterna*, 1938, Carl Froelich)³³, rimane il fatto incontrovertibile che Zarah Leander non fu solo l'attrice più celebre e meglio pagata del cinema nazista, ma anche quella «who best represented the ideals of the Reich»³⁴.

A questo elenco va aggiunto anche il *gender*, chiamato esplicitamente in causa ancora una volta da Wiegand, nell'episodio in cui la modernità inizia a influire sul mondo di Schabbach, vale a dire il picnic del 1923 durante il quale Paul intercetta le prime trasmissioni radiofoniche. «Abbiamo bisogno di vere donne e di veri uomini, sia fuori che dentro. Questa è la verità», sentenzia Wiegand commentando in modo sprezzante i comportamenti “moderni” di Pauline che fuma e delle ragazze di Simmern che, come ricorda sdegnosa Marie-Goot, si tagliano i capelli alla maschietta. In questo modo Reitz non solo accenna al contrasto tra due modelli femminili che ha segnato l'intera Repubblica di Weimar³⁵, ma prefigura anche l'impron-

³³ Cfr. le letture, per certi versi antitetiche, sostenute da Rachel Palfreyman, *Edgar Reitz's Heimat* cit., pp. 54-67, e da Matteo Galli, *Edgar Reitz* cit., pp. 145-146 e 151-152.

³⁴ Jo Fox, *Filming Women in the Third Reich*, Berg, Oxford/New York 2000, p. 102.

³⁵ Cfr. Detlev J. K. Peukert, *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1987; tr. it., *La Repubblica di Weimar. Anni di crisi della modernità classica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 109-114.

ta eugenetica della politica nazionalsocialista relativa alla famiglia, alla natalità e alle donne³⁶. Risulta pertanto particolarmente significativo il fatto che Reitz metta la battuta in bocca al personaggio di *Heimat* che più di ogni altro avrebbe potuto realmente incarnare in forma inquietante il nazismo, se non fosse costantemente “disattivato” dall’ironia. Già in questa sequenza, quando Wiegand pronuncia la sua battuta (fig. 1), ripreso come se fosse uscito da un poster di propaganda nazista (di tre quarti, con lo sguardo fiero rivolto fuori campo all’orizzonte), Katharine entra in campo sorridente in basso a destra, “sporcando” l’ironica retorica dell’inquadratura, per porgere al futuro consuocero i cetrioli che questi rifiuta perché toccati da Glasisch (fig. 2). L’incursione demistificante di Katharine, che “abbassa” la sublimità esibita da Wiegand, è sostenuta sia da Mathias sia dalla moglie di Wiegand: tutti trattano il futuro clone rurale di Hitler³⁷ come un infante capriccioso.



1



2

³⁶ Cfr. Gisela Bock, “Il nazionalsocialismo: politiche di genere e vita delle donne”, in Françoise Thébaud (a cura di), *Storia delle donne in Occidente*, vol. V, *Il Novecento*, Laterza, Bari 1992.

³⁷ Quando si fa crescere i baffetti come Hitler, ne diventa a tutti gli effetti un doppio parodico, non meno del panino che viene venduto alla festa per il compleanno del Führer. Hervé Le Roux (“La gazette de Schabbach” cit., p. 56) nota in proposito: «Loin de se la réapproprier, comme Chaplin dans *Le Dictateur*, de dématérialiser Hitler (Syberberg dans *Un Film d’Allemagne*), Reitz la démultiplie: Wiegand [...] se la laisse pousser, ajoutant du corps à l’hitlérisme (il se transforme, à l’arrivée du pouvoir des nazis, en parfait clone du Führer)».

Reitz assegna fin d'ora a Katharine il compito di demistificare tutto ciò che porta verso il Reich, preannunciando così lo scontro che di lì a pochi anni la dividerà da Wiegand nonostante la parentela nel frattempo acquisita³⁸. Lo scontro tra Wiegand e Katharine prelude quindi, in forma umoristica, ai complessi sviluppi che le divisioni di *gender* subiranno sotto il Terzo Reich. In proposito, occorre tenere presente che «l'immagine delle donne come madri e mogli non era né al centro del modo di vedere le donne dei nazionalsocialisti, né era specifica del nazionalsocialismo»³⁹, tanto che, «nel complesso, la parte centrale della politica e della propaganda demografiche rispetto alla procreazione [...] non fu “il pronatalismo e il culto della maternità”, bensì l'antinatalismo e il culto della paternità e della mascolinità»⁴⁰. Ma nessuno degli adepti del nazismo di Schabbach è all'altezza di tale «culto della mascolinità», legato a quel complesso di virilità umiliata dalla sconfitta della prima guerra mondiale che Reitz lascia affiorare nel discorso per l'inaugurazione del monumento ai caduti, che prevedibilmente suscita l'entusiasmo di Wiegand. Lo stesso Wiegand, del quale Reitz non manca mai di sottolinearne gli aspetti grotteschi e l'incapacità di mettersi effettivamente al passo con la modernità imposta dal Terzo Reich⁴¹, aderisce al regime solo per procura attraverso Wilfried che, non diversamente dal padre, è sovente vittima del-

³⁸ Katharine assolve un ruolo di coscienza storica (tiene il conto dei «debiti» della Germania e ne cataloga con disincanto le illusioni di rinnovamento) tanto più significativo se si considera che è armata di semplice buon senso: Reitz, infatti, non disdegna di mettere in luce i limiti culturali del suo personaggio, ad esempio quando si lascia ossessionare dai bacilli, o dal sogno (psicanaliticamente trasparente) che la inquieta quando Eduard è a Berlino. I suoi sono atti semplici ma decisi e carichi di valenze simboliche, come nel caso della scelta di festeggiare il compleanno del fratello anziché quello di Hitler.

³⁹ Gisela Bock, “Il nazionalsocialismo: politiche di genere e vita delle donne” cit., pp. 186-187.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 200-201.

⁴¹ In seguito la modernità verrà associata a filo doppio con il nazismo, che forzerà al cambiamento il mondo rurale al punto che, come nota Kaes, «the Reich itself appears [...] as the destroyer of “Heimat”», e «“Heimat” and “nation” are even contradictory terms» (Anton Kaes, *From Hitler to Heimat* cit., p. 171).

lo scherno dei suoi compaesani: Lucie lo tratta come un eterno adolescente; Maria non si lascia intimorire dalla sua verbosa propaganda; Katharine lo insulta dandogli pubblicamente del vigliacco. Il fanatismo di Wielfried non è sufficiente nemmeno a trovare il coraggio di andare al fronte: è più semplice, e sicuro, cercare di convincersi dell'importanza del fronte interno⁴². In Wielfried, Reitz scopre quella quel coacervo di frustrazioni che si nasconde dietro l'esibizione del mito virile del Reich, soprattutto nella sesta puntata, quando il figlio di Wiegand uccide un inerme paracadutista inglese sparandogli a bruciapelo (e sparando direttamente in macchina, artificio retorico particolarmente enfatico visto lo stile solitamente distaccato di Reitz) e va poi raccontando di aver eliminato un terrorista in fuga (fig. 3). Più avanti, alla festa di Lucie, Wielfried cerca nuovamente di darsi importanza accennando alla “soluzione finale”, solo per sottolineare che «fra noi ufficiali è risaputo». Pauline ammutolisce spaventata e zittisce il figlio quando chiede delucidazioni ottenendo da Wielfried un sorriso raggelante che fa il paio con lo sparo in macchina per orrore e crudeltà (fig. 4).



3



4

Se Wielfried riesce a prevalere solo a parole e solo su bambini e nemici indifesi, anche gli altri cittadini di Schabbach che aderiscono al regime paiono esser lontani da quei “veri uomini” di cui Wiegand

⁴² *Heimatfronte*, titolo della sesta puntata: un altro modo per ricordare che la “Heimat” non è estranea alla guerra.

aveva nostalgia e di cui il nazismo va in cerca, e non sembrano nemmeno avere una lucida consapevolezza delle conseguenze della loro collaborazione, pure innegabile. Eduard, ad esempio, inadatto al servizio militare al fronte per una cronica malattia ai polmoni, si presta a soddisfare le ambizioni di Lucie ma svolge il suo compito di burocrate ciondolandosi sulla sedia. Nell'unica occasione in cui sarà chiamato a dare prova di rigore nell'amministrazione, non solo opererà per l'assoluzione del giovane Hänschen, ma parteciperà egli stesso al sabotaggio delle linee telefoniche, di cui saprà cogliere solo l'aspetto ludico. Ernst, invece, aderisce entusiasta allo sforzo bellico solo perché gli offre finalmente la possibilità di volare.

Reitz, dunque, moltiplica i segni di cedimento delle strutture patriarcali precisamente nel momento in cui il regime intende imporre dall'alto la conservazione. Negli anni della guerra, quando in altri contesti di cui Reitz tace tendono a sfumare per una serie di inevitabili contingenze storiche, nella "Heimat" le divisioni di *gender* rimangono ben salde e la comunità rurale riafferma la sua struttura patriarcale a dispetto della propaganda misogina⁴³ del Reich, che non risparmiava la figura stessa della madre, anche quando ne abbia la parvenza⁴⁴. Inoltre, siccome il «compito di formazione (*Bildung*) e d'educazione (*Erziehung*) spettava innanzitutto allo Stato razzista o "etnico" (*völkisch*), la famiglia e la scuola erano destinate a diventare a poco a poco luoghi o istanze secondarie, naturalmente subordinate alle organizzazioni paramilitari della gioventù⁴⁵, al punto che «le Gioventù hitleriane [...] avevano la funzione [...] di soppiantare la scuola e

⁴³ Sarebbe più appropriato parlare di ginofobia, termine che però stenta ad avere corso al di fuori del lessico clinico.

⁴⁴ Cfr. Klaus Theweleit, *Männerphantasien. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, Stroemfeld, Roter Stern 1977; tr. it., *Fantasia virili*, Il Saggiatore, Milano 1997, pp. 113-119. Su questi temi si rimanda alla lunga tradizione storiografica che ha le sue radici nella scuola di Francoforte e nel volume di Wilhelm Reich, *Die Massenpsychologie des Faschismus*, Fischer, Frankfurt 1933; tr. it., *Psicologia di massa del fascismo*, Sugar, Milano 1971.

⁴⁵ Eric Michaud, «Soldati di un'idea». I giovani sotto il Terzo Reich», in Giovanni Levi, Jean-Claude Schmitt (a cura di), *Storia dei giovani. L'età contemporanea*, vol. II, Laterza, Bari 1994, p. 350.

la famiglia nei loro compiti educativi»⁴⁶, traducendosi in una sostanziale «violenza sull'autorità parentale»⁴⁷. Sullo sfondo di un tale quadro storico, anche il ruolo materno di Maria acquista un senso differente. La madre rassicurante può essere un personaggio tradizionale della letteratura provinciale che fa capo alla cultura della "Heimat" ma, a fronte dell'antagonismo che oppone famiglia e Terzo Reich, rappresenta anche una forma di resistenza al regime. Non la si può quindi leggere semplicemente come un residuo dello *Heimatfilm*: e infatti nel cinema nazista, che pure ha ridato vita alla tradizione della "Heimat", le figure femminili custodi del focolare domestico sono relativamente rare⁴⁸.

È nella quarta puntata che Reitz invita lo spettatore a leggere il personaggio di Maria da questa prospettiva, quando si scontra con Wielfried sull'educazione dei suoi figli: «Voglio che imparino cose utili. È questo che conta. Per me è più importante che marciare o stare sull'attenti». Wielfried ribatte che Anton ed Ernst dovrebbero fare più sport, minacciando Maria sulle possibili conseguenze della sua testardaggine, e Maria rincara: «Tu giochi a fare il capofamiglia. Io invece devo fare per loro da padre e da madre». Nel corso della sequenza, inoltre, sopraggiunge Otto che non risponde in modo formale al saluto nazista con cui Wilfried lo accoglie (atto per cui si era passibili di denuncia). Attraverso la realtà della famiglia Simon, Reitz commenta la storia, qui come altrove, confermando la debolezza del lato maschile di Schabbach⁴⁹.

⁴⁶ *Ivi*, p. 356. A partire dal 1939 i genitori erano tenuti a segnalare allo stato il compimento del decimo anno del loro figlio.

⁴⁷ *Ivi*, p. 359.

⁴⁸ «Motherhood [...] was not a central theme in the films of the Third Reich. There was relatively few film which contained a central female figure purely characterised by her role as a mother» (Jo Fox, *Filming Women in the Third Reich* cit., p. 43).

⁴⁹ La scena è tanto più significativa se si coglie un'ulteriore sfumatura: la discussione tra Maria e Wielfried nasce dall'acquisto per Ernst di un aliante giocattolo. Michaud («Soldati di un'idea» cit., p. 363) ricorda che «Göring desiderava fare dei tedeschi un popolo di aviatori», tanto che nei campeggi della Gioventù Hitleriana erano previsti corsi di volo a vela e di «realizzazione di modellini di aerei». E infatti Ernst potrà rea-

III. *Un mondo di madri*

All'uscita di *Die zweite Heimat*, Reitz ha scritto:

Le donne in *Die zweite Heimat* interpretano un ruolo differente da quello che hanno interpretato in *Heimat*. In *Heimat* loro erano il cuore e il centro del film, per una semplice ragione: quando siamo bambini, le nostre madri, e forse le nostre nonne interpretano il ruolo più importante delle nostre vite: finché siamo bambini, tutto ciò che facciamo è per le nostre madri o contro di loro. Ma Hermann e gli altri in *Die zweite Heimat* non sono più bambini. In *Die zweite Heimat*, quindi, le donne sono ciò che gli uomini desiderano: sono il sogno degli uomini.

Almeno questa era la mia idea: ma ancora una volta, penso, le donne stanno diventando i personaggi più forti. Non so perché avevo deciso di rendere gli uomini forti, ma appena giungono alla vita del film, diventano sempre i più deboli. Le donne hanno lo svantaggio più grande nella vita, ma il vantaggio più grande come figure poetiche. Le donne in *Die zweite Heimat* – Clarissa, Helga, Renate, Frau Cephthal – sono personaggi molto forti, con un principio di vita impresso in esse con vitalità e immaginazione. Mentre gli uomini perdono la loro vita, perdono i loro ideali. Per le donne è dura ma come personalità sono più forti, hanno meno corruzione in loro.⁵⁰

La differenza, rispetto all'intervista già citata del 1984, è radicale: questa volta il regista non porta più l'attenzione sul dato storico, ma su quello psicologico, l'altra faccia della rappresentazione di *gender* che attraversa l'intero ciclo, sia pure in forme un po' diverse da quelle lasciate presagire dal regista in queste sue righe. Non più, quindi, il "mondo delle donne" contrapposto a quello degli uomini: la distinzione viene messa in crisi dal ritorno degli uomini dal fronte, che provoca una rapida diluizione del carattere matriarcale della "Heimat", e dall'emancipazione femminile legata alle contestazioni dei tardi anni

lizzare il suo sogno di volare proprio grazie alla guerra, mentre alla sua fine sarà il personaggio più spaesato e che avrà più difficoltà a tornare in seno alla "Heimat".

⁵⁰ Edgar Reitz, "Le donne, l'amore, l'amicizia", in Stefanella Ughi (a cura di), *Edgar Reitz*, Dino Audino, Roma 1993, p. 55.

Sessanta e alla rivoluzione sessuale annessa, che Reitz sente a tal punto estranea da non riuscire a far di meglio che satireggiarla.

Maria, in particolare, è sottoposta a un'evoluzione che riassume bene il cambiamento della rappresentazione delle dinamiche di *gender* nell'insieme del serial. Nelle puntate di *Heimat* relative al secondo dopoguerra, Maria viene progressivamente messa da parte e Reitz si mostra critico nei confronti della sua involuzione. I primi segni del cambiamento si hanno quando, nell'ottava puntata, accoglie malvolentieri Klärchen, indirizzata a casa Simon da Ernst. Maria, che aveva incarnato le qualità migliori della "Heimat", inizia a richiudersi (poco oltre, nella stessa puntata, cacerà di casa Pieritz). Non è solo colpa dell'invecchiamento o del logoramento psicologico conseguente alle prove cui è stata sottoposta dalla guerra e dalle sfortunate vicende sentimentali: a essere cambiata è la stessa "Heimat". Nei casi della famiglia Simon, Reitz rappresenta il ritorno dei padri e la progressiva perdita di importanza delle madri (non a caso Klärchen si presenta a casa di Maria proprio quando vi torna Paul). Il superamento del matriarcato è simbolicamente implicato dal fatto che Maria ha avuto solo figli maschi, tanto che il testimone di custode della "Heimat" passa ad Anton⁵¹. Lo si capisce quando, in occasione dello scontro con Klärchen, si schiera al fianco della madre, ormai incapace di farsi valere da sola, assolvendo nei confronti di Hermann un ruolo inequivocabilmente paterno. Tale ruolo culminerà nella autoconsacrazione di Anton a patriarca nella festa per il passaggio di consegne al nipote neonato in *Heimat 3*, e sarà segnato da costanti contraddizioni: il capitalismo ha tutta l'ara di essere più difficile da conciliare con i valori della "Heimat" di quanto non fosse stato il nazismo.

Il personaggio di Maria si impoverisce anche perché perde quei connotati che lo mettevano in relazione allo sfondo storico e sociale, per isolarsi e divenire "solo" la madre dei suoi figli, secondo dinamiche edipiche tradizionali che la vedono ricoprire un ruolo sem-

⁵¹ L'insistenza con cui Reitz trasforma in leggenda le modalità del rientro dal fronte di Anton sembrano allora funzionali a enfatizzare la restaurazione del patriarcato, marcandola come un momento di svolta importante.

pre più possessivo nei confronti di Hermann, il figlio di Otto, il figlio più giovane⁵². Un ruolo che non conosce equivalenti nei confronti di Anton e Ernst e che la rende incapace di riconoscere nell'amore di Hermann per Klärchen quella stessa attrazione per l'estraneo alla "Heimat" che la aveva avvicinata a Paul. Per questa via, Maria diviene il prototipo di tutte quelle madri soffocanti e castranti che popolano *Die zweite Heimat*, dalla madre di Ansgar a quella di Clarissa, a quella di Helga (senza contare sua nonna).

Di qui la ribellione di Hermann, segnata però da profondi limiti che *Die zweite Heimat* si incarica di evidenziare. Anzitutto nella scelta, da parte di Hermann, di sposare Schnüsschen, che non potrebbe essere più scopertamente freudiana e rispettosa della dialettica edipica tra fantasma e oggetto. Ne consegue, inevitabilmente, la crisi del matrimonio nel momento in cui la moglie tenta di cambiare. Schnüsschen era rimasta nella memoria di Hermann per avergli dato il primo bacio, e di conseguenza per il suo ruolo di prima sfida lanciata nei confronti dell'autorità materna. Ma quando arriva a Monaco, al contrario Schnüsschen si porta appresso la prima "Heimat": è la copia di Maria (mai mostrata in *Die zweite Heimat*) che va a riprendere possesso del figlio. Quando Schnüsschen finisce con l'assomigliare troppo agli amici di Hermann, per quest'ultimo non rimane che l'abbandono e la fuga. Come Maria con Otto (di cui Hermann è pur sempre il frutto), Schnüsschen cerca di rendere compatibili i doveri ereditati dalla tradizione con la ricerca di una sua personale soddisfazione (anche di donna). Sebbene inizialmente cerchi solo di compiacere Hermann (lo confida a Clarissa nel parco), di fatto lo allontana da sé⁵³.

⁵² Rachel Palfreyman (*Edgar Reitz's Heimat* cit., pp. 177 sgg.) interpreta in modo differente il ruolo materno di Maria e il suo contrasto con Klärchen, convinta che «maternity is what separates "Heimat" women from "other" women». Ma una tale opposizione non basta a rendere conto del rapporto tra la "Heimat" e le diverse donne che la abitano. È discutibile, ad esempio, che Apollonia venga reintegrata nella "Heimat" perché è diventata madre, come sostiene Palfreyman, dal momento che ne viene al contrario esclusa proprio in conseguenza del fatto che ha avuto un figlio da un soldato francese.

⁵³ Secondo Rachel Palfreyman (*Edgar Reitz's Heimat* cit., p. 195), Schnüsschen

Anche in *Die zweite Heimat*, dunque, la dialettica tra le forze centrifughe e quelle centripete della “Heimat” continua a segnare il sistema dei personaggi. Tuttavia, più che una questione di *gender* diventa ora una questione generazionale. Con l’eccezione di Schnüsschen, tutti i giovani di *Die zweite Heimat* sono in fuga dalla prima “Heimat” (e dai genitori) e in cerca della seconda⁵⁴. La spaccatura non è più tra mondo degli uomini e mondo delle donne, sebbene queste ultime continuino a essere più forti, decise e influenti (basti considerare il caso di Clarissa⁵⁵), oltre che più radicali nelle loro scelte, e sebbene le radici di questo scontro generazionale affondino in quella stessa frattura storica sulla quale si fondava *Heimat*. Lo scontro discende dal rifiuto delle asfissie e dei limiti della cultura rurale (che *Heimat* aveva mostrato compatibili con certi aspetti dell’ideologia del regime) e dalle famiglie che la incarnano, formate non più solo dalle madri, ma anche dai padri tornati dal fronte che hanno finito col pretendere di continuare la loro esistenza come se nulla fosse accaduto⁵⁶. La sfera privata finisce col diventare emblema di un ri-

«is oppressed in her marriage and is only rescued by the rise of the women’s movement and her activism as a mature student», ma il matrimonio e la maternità sono pienamente compatibili con il personaggio, la cui insoddisfazione deriva piuttosto dalla comprensione della lontananza di Hermann. L’attivismo serve solo a tentare di accorciare questa distanza, anche se finisce con l’aumentarla: per questo motivo Reitz non perde occasione per ridicolizzare gli sforzi di Schnüsschen, come fa del resto con altri aspetti – che sente estranei – del rapporto tra giovani, ideologia e sessualità di quegli anni.

⁵⁴ Schnüsschen ha invece un rapporto affettuoso con il padre, che incarna la famiglia cui tornare per ricaricarsi. E il padre di Schnüsschen, a differenza di Maria, sarà presente nel giorno del matrimonio di Hermann, il quale potrà contare invece solo sulla vicinanza di alcuni sostituti della madre, rappresentanti di un matriarcato che non c’è più.

⁵⁵ Non solo nei confronti di Hermann: l’intera vicenda relativa alla sua maternità è rappresentativa della sua forza – comprensiva di una tonalità di solitudine e di disperazione – e della sua caparbia indipendenza dall’universo maschile.

⁵⁶ Geisler (“‘Heimat’ and the German Left” cit., pp. 60-61) riallaccia il problema cruciale della “continuità” alla generazione del Nuovo Cinema Tedesco, da più parti definita generazione senza padri, che deve venire a patti «with the fact that the natural objects of their filial affections also, and at the same time, represent, as a generation, the crimes of the Holocaust and, not infrequently, also act as agents of

getto più generale e simbolico, che riguarda le istituzioni stesse. Attraverso la famiglia si ripudiano religione (Ansgar, ma anche lo stesso Hermann), politica e cultura borghese (Helga), ogni forma artistica della tradizione, all'inseguimento di alternative su tutti i fronti (ateismo, comuni, eversione politica fino al terrorismo, avanguardie artistiche, ecc.). Ecco perché, se la frattura con la prima "Heimat" può prodursi per i motivi più disparati, comunque ha il dolore inevitabile del venire al mondo: è a tutti gli effetti rinascita, emancipazione, svezzamento. La diaspora dei giovani verso la seconda patria è sempre insieme necessità e scelta, individuale e storica ad un tempo: è l'inevitabile approdo di una generazione che non può aver fiducia nel futuro se non a patto di rompere i legami con quei padri che hanno trascinato la patria ("Heimat") nell'oscurità del nazismo, la cui ombra continua a incombere sul presente, e sui padri stessi. E questo anche per non ripetere l'errore compiuto proprio dalla generazione precedente, che anziché rompere con il passato, e con i suoi stessi padri, ne aveva raccolto l'eredità, nutrito i risentimenti e perpetuato i pregiudizi.

In questo quadro trovo difficile istituire nette distinzioni tra personaggi maschili e femminili come ha fatto Rachel Palfreyman, insistendo sulla «gendered "Heimat"/Art opposition»⁵⁷ e arrivando ad attribuire a Reitz una sprezzante «patriarcal view of the woman artist or performer»⁵⁸ che si esprimerebbe nel ritratto repellente che fa di Renate e nel fatto che sia una donna, Helga, l'unica a diventare una terrorista, vittima di una «representation of the politically active woman artist as sexually neurotic»⁵⁹. Di recente le ha fatto eco Galli:

[...] con la sola eccezione di Clarissa, per altro dotata di tratti lievemente androgini, le donne in *Heimat 2* non ci fanno poi una grande figura: Olga e Helga sono due fallite, Renate un clown, Schnüsschen

the perpetuation of the authoritarian structures the left has been fighting since (at least) 1968». È esattamente ciò che vediamo all'opera in *Die zweite Heimat*.

⁵⁷ Rachel Palfreyman, *Edgar Reitz's Heimat* cit., p. 197.

⁵⁸ *Ivi*, p. 201.

⁵⁹ *Ivi*, p. 203.

una piccolo-borghese, la cui emancipazione appare ben poco credibile, Evelyne esce di scena quasi subito, la signora Moretti un personaggio macchiettistico. Con buona pace delle dichiarazioni d'amore per il sesso femminile da parte di Reitz, è difficile assegnare al regista una patente di *political correctness*, la sua ottica maschile (a tratti maschilista) appare piuttosto smaccata, soprattutto là dove ci mostra Hermann, il giovane genio, coccolato e conteso da tutte le donne che incontra.⁶⁰

Analogamente, se Palfreyman sostiene che Evelyne, a differenza degli altri giovani, «comes to Munich in search of her first “Heimat”»⁶¹, Galli rincara nella convinzione che lo stesso facciano anche Esther e la signorina Cerphal⁶². Ma si tratta di tre personaggi la cui prima famiglia è stata, in modi diversi, cancellata dalla guerra e che ora, direttamente o per procura, accedono comunque alla “zweite Heimat” dell'arte. Cercano una prima “Heimat” con cui conciliarsi solo perché non l'hanno mai conosciuta e non esiste più. Evelyne, poi, è comunque in fuga dalla terra natia, dalla famiglia adottiva e dalla cultura rurale (alla “Tana della volpe” anch'essa potrà finalmente manifestare, e coltivare, la sua vena artistica). È proprio perché sa dimostrarsi alla ricerca della seconda patria, anziché residuo della prima, che la signorina Cerphal, sua zia, la accetta in seno alla famiglia allargata di artisti insediata nella “Tana della volpe”.

Ma perché si possa parlare di maschilismo dovrebbe potersi identificare il contraltare di una maschilità idealizzata. Se *Heimat* aveva demolito il mito virile del regime mostrando impietosamente la debolezza dei suoi rappresentanti, singolarmente presi, così *Die zweite Heimat* nega qualsiasi facile compensazione. Si considerino gli stessi nazisti che avevano aderito con convinzione al regime: nelle ultime puntate di *Heimat* si ritrovano un Wiegand ridotto a un vecchio sordo e astioso, che continua a ribollire di quelle stesse frustrazioni che lo avevano indotto a sposare la causa nazista, e un Wielfried usci-

⁶⁰ Matteo Galli, *Edgar Reitz* cit. p. 222.

⁶¹ Rachel Palfreyman, *Edgar Reitz's Heimat* cit., p. 200.

⁶² *Ibidem*.

to in buona sostanza di scena, confermandosi quel buono a nulla che Katharine lo accusava di essere; analogamente, in *Die zweite Heimat* incontriamo Gattinger, sottoposto servilmente alla signorina Cerphal, dalla quale si fa mantenere, e ritroviamo Zielke, che sopravvive al proprio fallimento artistico-professionale solo godendo sadicamente delle sfortune altrui.

Il quadro è spesso desolante sia sul versante maschile sia su quello femminile, ed è reso tale da due fattori, strettamente collegati ed entrambi trasversali rispetto alla divisione di *gender*. Anzitutto il tentativo di reagire alla generazione dei padri cercando alternative, proprio in quanto ricerca, può anche fallire o degenerare: come ha scritto Reitz, «nella seconda patria si vive su un suolo incerto»⁶³. Se Renate finisce a fare il clown, lo stesso accade a Juan, che sembra persino regredire a una stadio infantile quando rimane il solo ospite della “Tana della volpe”, esattamente come accade alla signorina Cerphal nel momento in cui ci viene mostrata divorare una scatola di cioccolatini. È altresì dubbio che Helga sia ritratta come una nevrotica in quanto artista politicamente impegnata: gli si può avvicinare l’Ansgar precedente l’incontro con Evelyne (cinico al punto da risultare sadico nei confronti di Olga) o anche il masochista Stefan, che non a caso le sarà compagno per qualche tempo. Il fallimento può portare anche alla rinuncia: Juan tenta il suicidio esattamente come Helga, Reinhard lo porta persino a termine. *Heimat 3* confermerà che nessuno riesce a liberarsi realmente della prima “Heimat”: nemmeno Hermann, l’eroe che Galli vorrebbe cardine del maschilismo di Reitz, e che tradisce a lungo i suoi ideali imborghesendosi nel matrimonio con Schnüsschen e nel lavoro pubblicitario. Se è indubbia una certa vena di narcisismo da parte di Reitz nel fare del suo alter ego un infallibile dongiovanni, è anche vero che lo disegna con i tratti di un impenitente individualista, politicamente ingenuo e impreparato: alla fine di *Die zweite Heimat*, Hermann torna a Schabbach più per immaturità che per de-

⁶³ Edgar Reitz, testo introduttivo del press-book, *Die zweite Heimat. Cronaca di una giovinezza in 13 film di Edgar Reitz*, Edgar Reitz Filmproduktions GmbH, Monaco 1992.

stino. L'egocentrismo di Hermann risulta in modo netto anche dalle sue vicissitudini erotiche: nell'intera trilogia lo vediamo spesso alle prese con due o anche tre donne, ma le sue sperimentazioni sessuali si fermano nel momento in cui non risulta più al centro delle attenzioni femminili. Nella dodicesima puntata di *Die zweite Heimat*, Hermann fugge dalla comune perché non è il solo maschio del gineceo, tanto da essere chiaramente sostituibile: quando la permutabilità investe anche i ruoli di genere, Hermann scappa a gambe levate e pone fine alle sue sperimentazioni.

In secondo luogo, pesa la radicale sfiducia di Reitz nell'amore⁶⁴. Se per demolire lo sciocco giuramento di Hermann, che si impone di escludere l'amore dalla sua esistenza, basta la semplice battuta con cui Renate manda all'aria il loro primo convegno amoroso, le conseguenze della diffidenza di Reitz nei confronti dell'amore sono devastanti, al punto che il concedersi alla passione risulta fatale (Ansgar, Reinhard), neanche fosse una forma di *ubris* per la quale si deve essere puniti. Gli altri si limitano ad accasarsi, fuggendo i loro veri sentimenti (Hermann con Schnüsschen, Clarissa con Jean-Marie), oppure si limitano a unire le rispettive solitudini nell'illusione di temperarle (Juan con Renate), o ancora si lasciano andare a relazioni di potere dai connotati fassbinderianamente sadomasochisti (Ansgar con Olga, Stefan con Helga). La passione più promettente dell'intero *Die zweite Heimat*, quella tra Evelyne e Ansgar, giunge a maturazione in una puntata che fin dal titolo ne preannuncia la fine. L'amore, inoltre, è concepito sempre come antitetico al talento: nessuna coppia si forma se almeno uno dei due membri non rifiuta di coltivare la propria vena artistica (come nel caso di Ansgar). Rinunciare all'arte, però, è difficile anche perché è ciò che allontana dalla prima "Heimat": tradirla significa rischiare di rientrare nell'orbita della vecchia patria.

⁶⁴ «Ho cercato di parlare dell'amore e di nient'altro, ma l'amore è una cosa molto pericolosa. Penso che ci siano poche persone che sono veramente nate per l'amore; per questo sentimento bisogna investire l'assoluto [...]. L'amore è una finzione. Nella natura non c'è l'amore. È un grande compito dell'arte, della poesia: l'amore ha un ruolo molto più importante che nella vita» (Edgar Reitz in *Una giornata a Pavia con Edgar Reitz*, Provincia di Pavia/Cineteca Film Club, Pavia 1994, p. 26).

Le donne di *Die zweite Heimat* sono così complesse perché le loro scelte sono più impegnative e le loro esistenze più difficili da gestire. Basterebbe confrontare le esperienze di Hermann e Clarissa per verificare quanto quest'ultima si trovi a dover fronteggiare, attraverso le vicissitudini della maternità (e le ossessioni procurate dall'aborto), scelte ben più logoranti. Ma le donne non fanno altro che cercare di confrontarsi anch'esse con una realtà infinitamente più grande di loro, una realtà che ai traumi ereditati dalla famiglia ha sommato l'ulteriore trauma epocale del nazismo e dell'olocausto. Se *Die zweite Heimat* non crede all'amore, è forse perché non può smettere di credere nell'orrore, ancora troppo vicino. I giovani di *Die zweite Heimat* sono troppo impegnati a prendere le distanze dal passato tramite la ricerca ossessiva di alternative per potersi permettere di essere personaggi affabili e capaci di amore. Di conseguenza, per riprendere le parole di Reitz, le donne di *Die zweite Heimat* rifiutano di essere semplicemente «il sogno degli uomini» (l'emancipazione è il segno fondamentale di questi anni, tanto che ci arriva persino Schnüsschen, sia pure in forme sconclusionate), ma non possono fare a meno di fare le loro scelte contro le loro madri, e soprattutto contro i loro padri, non in quanto donne, ma in quanto appartenenti alla generazione successiva alla guerra.

Solo da una maggiore distanza si potrà porre parzialmente rimedio. E infatti *Heimat 3* concederà se non altro a Hermann e Clarissa di coronare finalmente il loro amore senza più intermediari. A patto di tornare a godere di ciò che di fertile può ancora offrire la "Heimat": fallita la rimozione, rimane la possibilità di un confronto maturo che permetta l'elaborazione della memoria, e magari, con un po' di fortuna, persino la sublimazione.

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2007
da Tipografia Editrice Temi s.a.s.
di Bacchi Riccardo & C. – Trento