

## Conversazione con Edgar Reitz

A CURA DI BRUNO ROBERTI E STEFANO PABA

*Rispetto ad Heimat dove l'uso del bianco e nero e del colore era, in qualche modo, più emozionale, seguiva e sosteneva le emozioni dello spettatore in modo quasi musicale, in Die zweite Heimat ci sembra ci sia un uso più programmatico, e la di là di alcune significative infrazioni, è possibile indicare un'identificazione tra il bianco e nero e il giorno e un'altra tra la notte e il colore. Perché questa alternanza? E cosa è per lei il bianco e nero? Cosa è il colore?*

**Die Zweite Heimat**

La storia del cinema è cominciata in bianco e nero e con questo ha sviluppato grandi possibilità espressive. In qualche modo, quando giro un film sento in me la presenza della storia del cinema, io stesso mi sento un tassello che prosegue la storia del cinema. Attualmente, però, la maggior parte dei film vengono realizzati a colori perché questa è la richiesta che proviene dall'industria cinematografica. Le stesse apparecchiature, le pellicole sono infatti tutte predisposte e prodotte per film a colori. La mia è dunque una protesta contro la dittatura da parte dell'industria e del commercio, e contro tutto ciò che esiste sullo sfondo di questo oligopolio. Quando mi servo del colore, lo uso soltanto come un arricchimento dell'opera che sto realizzando e non come un'imposizione che mi dispongo a soddisfare. In *Heimat* ho messo in pratica questa protesta in maniera molto sregolata, non sistematica - come dicevate prima -, ma ho dovuto accorgermi delle molte difficoltà di comprensione da parte del pubblico ad accettare questo scarto espressivo, e quindi, dopo aver girato quel film, sono andato alla ricerca di un metodo che fosse più comprensibile. Ci sono dunque molte giustificazioni per questa alternanza. La prima riguarda la tecnica cinematografica, vale a dire che girando delle scene molto buie in cui c'è un'illuminazione naturale come la luce notturna o quella delle candele, l'uso del bianco e nero non è assolutamente indicato perché c'è troppo buio, mentre con il colore, nelle sequenze notturne, è possibile fare delle riprese molto buone. Il secondo motivo di questa alternanza è che in effetti i personaggi del film conducono, di notte, una vita completamente diversa rispetto alla loro vita di giorno. In questo modo ecco che il problema tecnico si accorda e combacia con quello del contenuto.

*Se la scelta di separare il giorno dalla notte risponde ad una necessità di ordine tecnico-estetico ma anche teorico, gli avvenimenti della notte ci sembrano riferiti ai soggetti nella loro individualità, mentre gli avvenimenti del giorno sembrano coinvolgere la comunità degli amici.*

Mi piace molto fare della filosofia sul cinema, devo però confessare che quando lavoro non parto da prescrizioni teoriche. Vorrei perciò cercare di illustrarvi il mio metodo di lavoro. Inizio a raccogliere e a trascrivere una miriade di storie, di avvenimenti, di vite finché non pervengo ad un insieme complesso che mi possa fornire la base di partenza per un nuovo stadio di complicazione. Anche per realizzare questo secondo film, infatti, avevo cominciato raccogliendo e trascrivendo questo tipo di materiale, e nel 1985, in autunno, ero arrivato a 600-700 pagine di documentazione, di vite, di avvenimenti. Lavoro così, senza seguire un sistema o una vera e propria regola, finché non perdo la visione generale su quanto ho raccolto; per alcuni mesi, quindi, tengo tutto questo materiale intorno a me, disposto e sparso per la stanza, e comincio a scegliere alcune parti qua e là e a concepire come potrebbe assumere una forma che non ho necessariamente in testa. Faccio così perché ritengo che in questo insieme esista, nascosto, un filo rosso che non ho messo io, ma che sia interno al materiale raccolto. Ho la convinzione infatti che non si debba mai inventare una forma ma che il materiale in sé già posseda la forma. Quando ho cominciato a scegliere e a scartare il materiale definitivo, non avevo in mente il giorno e la notte, ma mi sono accorto che avevo tutta una serie di materiale riferito ad argomenti come carriera, lavoro, denaro, concorrenza, sopravvivenza, mentre un altro gruppo aveva temi come amore, nostalgia, progetti artistici, intessere amicizie, passare la notte in compagnia a discutere filosofia. Aspetti, tutti questi ultimi, che non hanno una regola, che non sono regolamentabili e in seguito ho sentito apertamente che un gruppo tematico si adattava di più al giorno e l'altro riguardava di più la notte.

*Sappiamo che nel passato lei ha proposto e sperimentato nuove modalità di visione. Da quanto diceva prima, ma soprattutto da questa protesta contro l'uso indiscriminato del colore, ci sembra che questa forma titanica che lei adotta, questa dilatazione testuale, sia in qualche modo anche una forma di protesta e di sabotaggio contro il consumo dei film. Si avverte nel suo cinema questo aspetto, tipicamente sperimentale, della sfida nei confronti delle modalità produttive ma anche nei confronti dello spettatore.*

Nell'arco della vita, il fine che mi sono proposto non è mai stato quello di fare cinema sperimentale, ma la mia ricerca si è indirizzata verso la scoperta del mio talento, la sperimentazione di quello che so fare. E' questo il motivo per cui faccio degli esperimenti, voglio capire qual è il mio talento e dove sono i miei limiti, e posso riconoscere il talento dalle cose che mi riescono facilmente. Mi sono accorto che la dilatazione della forma epica mi era più facile e congeniale che non la forma drammatica. Mi sento più a mio agio se non esistono limiti alla narrazione, se posso raccontare all'infinito, se non ho schemi drammaturgici cui attenermi. C'è poi un'altra questione che sto includendo nei miei esperimenti, ed è come sia possibile proiettare questo tipo di film, perché penso che un film



di 26 ore non sia un film per il cinema, ma non sia neppure un film per la televisione, ma sia altra cosa. Ecco, dunque, che al momento ho intrapreso degli esperimenti su queste questioni. La questione personale, se sto veramente scoprendo il mio talento, allora, è collegata direttamente all'altra questione, quella della modalità di visione di un simile film.

*Questa intenzione sperimentale approda, però, ad una forma classica che è quella del romanzo di formazione. Il film funziona come il primo Bildungsroman sugli anni '60.*

Il mio scopo non è mai stato quello di trovare o inventare nuove forme, ma di individuare appunto quello che so davvero fare bene. Quando ho incominciato a fare questo film mi sono accorto anch'io che era un *Bildungsroman* e certo si può pensare al *Wilhelm Meister* o a *L'Uomo senza qualità* di Musil.

*Rispetto all'equilibrio corale di Heimat in Die zweite Heimat il*

---

Edgar Reitz::  
*Die zweite Heimat*

---

*protagonista assoluto, Hermann, è sempre contrapposto problematicamente alla comunità di persone che lo circondano. Questa forma narrativa l'ha scoperta ad un certo stadio di lavorazione o l'aveva già in mente prima?*

E' un aspetto che ho scoperto alla fine, quando il film era già girato. In questo sono certamente presenti elementi autobiografici: è una questione affine alla questione dell'Ego. In fondo, vedere l'io, scorgere chiaramente in se stessi è l'impresa più difficile: il proprio io è sempre quello più lontano. Poter vedere il mio io è stata la scoperta della fine.

*Questo senso della scoperta terminale di cui ci parla ci colpisce e ci affascina molto. Da questo punto di vista, ci interesserebbe sapere, allora, come lavora sul set, se il materiale scritto diventa pagina filmata o se c'è improvvisazione e scoperta anche sul set, se - insomma - Reitz improvvisa alla mdp come Hermann spesso improvvisa al pianoforte?*

No. Continuando a spiegare il mio metodo, una volta che ho raccolto tutto il materiale e ho scoperto la forma, incomincio anche a scrivere le sceneggiature, in cui i dialoghi sono assolutamente trascritti come dovranno essere recitati, e sono consapevole di come questo non sia un lavoro cinematografico bensì letterario. Il passo successivo sarà quello di occuparsi della produzione, vale a dire, trovare gli attori che possono interpretare i personaggi e i luoghi dove girare. Anche quando raccolgo i luoghi e i personaggi mi faccio sopraffare dalla grande quantità, finché anche qui non avrò trovato la forma in cui dovrò attuare il mio piano. Da un lato, ho la sceneggiatura perfetta e dall'altro il caos del materiale. A questo punto si tratta di collegare la sceneggiatura, o per lo meno l'idea della sceneggiatura, al caos, e tutto cambia nuovamente, si trasforma ma non viene più trascritto. E', invece, trasmesso immediatamente e presentato alle persone a cui questo materiale è destinato: agli operatori, agli attori, ai truccatori, ai costumisti, agli scenografi e a tutti i collaboratori. Dal momento in cui il materiale è stato assegnato, la cosa ritorna di nuovo razionale, e il lavoro delle riprese diventa un processo nuovo del tutto creativo, senza alcuna improvvisazione, però. Soprattutto gli attori non possono mai improvvisare e non si può pronunciare parola che non sia già stata scritta precedentemente.

*Rispetto ad Heimat, la cui ambientazione era circoscritta al set totale del piccolo villaggio di Schabbach, il luogo natale che diventava metafora della patria tedesca, nel nuovo film lo zweite del titolo non è soltanto l'indicatore numerico del seguito, ma annuncia il raggiungimento di una meta ideale ed enuncia l'aspirazione verso un nuovo luogo di appartenenza, una seconda patria, appunto. In Heimat, i personaggi erano in qualche modo prigionieri della Storia e nel nuovo film, invece, Hermann che evade dal luogo natale cerca di fuggire dalla Storia e aspira a scrivere il proprio destino: la fuga dallo spazio diventa, così, anche fuga dal tempo della Storia.*

Questa immagine dei personaggi come prigionieri della Storia e del

luogo nel primo *Heimat* mi piace molto, ed è autentica. E naturalmente è anche vero che, allora, cominci una storia della libertà. Questa libertà è prima di tutto una libertà spirituale, poiché, quando un ragazzo è nato e cresciuto in un piccolo villaggio come Schabbach, in una piccola comunità, proviene da un mondo in cui gli uomini si definiscono principalmente attraverso il possesso, attraverso gli oggetti che possiedono: case, terreni, gli oggetti preziosi o di lusso... Se si abbandona questo tipo di ambiente, si sa o si scopre che non è possibile portare con sé nulla di quanto formava questa identità: bisogna abbandonare là la propria identità. Naturalmente, in una tale situazione, si passa attraverso un periodo di crisi e di dubbio, e può anche accadere che non si riesca a continuare a vivere. Esiste, dunque, un'unica salvezza possibile, ed è che si capisca a fondo che esiste un valore spirituale più alto che nessuno mai potrà sottrarre.

*Sempre collegata alla fuga di Hermann, mi pare, è la locandina di Jules et Jim: è un omaggio a Truffaut o esprime anche una necessità tematica?*

Sì, nel film c'è la locandina di *Jules et Jim*, il poster è appeso sulla porta e lo si vede spesso. E' sulla porta, affinché tutti lo vedano e lo ricordino, proprio perché la porta si muove continuamente quando i personaggi entrano o escono dalla stanza. Il film *Jules et Jim* descrive un amore triangolare, e questo problema è sempre in discussione tra gli amici, questi amici gelosi. Inoltre, credo che i personaggi descritti nel film di Truffaut abbiano una sintonia con i miei personaggi, e spesso discutono questioni molto simili ai problemi di cui i personaggi parlano in *Heimat*. Il film non ha però una grande importanza, non volevo attribuirgli alcun significato simbolico, bensì soltanto mostrare che i miei personaggi amano questo film come altri, di cui si vedono le locandine nella stanza, *Il conformista*, per esempio, o *Morte a Venezia*, ma anche altri ancora...

*Ci sembra che il personaggio di Hermann, in quanto uomo, ma soprattutto in quanto artista, viva una lacerazione nel suo vivere nella Storia e nel suo desiderare una fuga al di là della Storia. Ciò sembra espresso in qualche modo dalla sua condizione di musicista; la musica è la più astratta di tutte le arti, è un'arte assoluta e ci sembra che esprima perfettamente questa fuga di Hermann. Contemporaneamente, però, nel modo in cui è presentato nel film, voce narrante, è riportato alla Storia, avendo egli deciso di raccontare la cronaca della sua giovinezza.*

La parola "fuga" ha a che fare con la musica, viene dal linguaggio musicale. La conoscete perché c'è anche in italiano, deriva dalla vostra lingua. La fuga è una forma musicale ed è il motivo principale della vita di Hermann, il filo conduttore. Per me il cinema è un'arte molto legata alla musica, un compositore avrebbe scritto una fuga e io racconto la storia di una fuga. E' interessante che in italiano ci sia un'unica parola per

esprimere questi due concetti mentre in tedesco ce ne sono due distinte; per questo sono molto meravigliato di fronte alla vostra analisi perché nessun critico tedesco avrebbe potuto farla, ed io ritenevo che questo fosse il segreto che nessuno avrebbe svelato.

*Sentiamo che lei prova un grande amore per i suoi personaggi e questo si vede sullo schermo. La mdp molto spesso è vicina ai loro volti oppure ruota attorno ai loro corpi come se volesse accarezzarli: si percepisce nettamente un senso protettivo in quest'avvolgimento...*

Sono soprattutto interessato a descrivere la vita, o per meglio dire, ciò che è vitale, vivo negli uomini. Per far ciò, non posso analizzarli, perché così li sezionerei in piccole parti e il sentimento che provo nei loro confronti si raffredderebbe. Per comprendere un uomo bisogna avvicinarsi a lui. A questo punto, nel rapporto tra la mdp e i personaggi che si descrivono, sorge un problema dialettico, quanto più mi accosto al corpo, alla pelle di una persona, tanto più perdo la sua immagine. Quindi lo stesso sentimento con cui si vorrebbe trasmettere tenerezza è nuovamente un elemento di astrazione. Ecco cosa intendo quando parlo di dialettica: in un certo momento si capovolge. Perciò il principio estetico, per me, è trovare quel punto in cui questo capovolgimento ha inizio ma non si verifica ancora.

*Oltre a questi movimenti avvolgenti della mdp, molto spesso, soprattutto nelle scene erotiche, c'è un altro tipo di avvolgimento dei corpi quando questi vengono riscoperti e racchiusi da un lenzuolo, e, in qualche modo protetti alla vista.*

L'erotismo è sempre una questione di fantasia, non esiste erotismo materiale.

*Ci interesserebbe il rapporto tra la voce narrante e il personaggio.*

Il racconto viene fatto al passato, all'imperfetto e in tal modo di instaura una distanza temporale. E' molto difficile, in particolare al cinema, trovare la forma narrativa dell'imperfetto, perché il cinema non conosce quelle differenze temporali che si hanno, invece, nella lingua. Poiché la voce di Hermann utilizza sempre questo imperfetto, riporta l'intera azione del film nella forma passata. In generale, ciò fornisce all'intera storia un altro tono, un tono narrativo, romanzesco: si sente che oggi, in questo momento, il personaggio di Hermann sia già diventato un altro, ancora una volta, che si è trasformato e che sia alle prese, nuovamente, con un'altra fuga, diversa da quella di cui racconta.

*Rispetto ad Heimat è interessante il rapporto personaggi - Storia; mentre nel primo la Storia era più presente, qui essa è più laterale, sembra scorrere a lato. Improvvisamente, però, ci sono delle bellissime esplosioni, quasi dei ritorni del rimosso storico, come ad esempio per l'uccisione di Kennedy,*

*quando la notizia della morte, dell'uccisione arriva mentre i personaggi sono al cinema durante una proiezione dell' Antonio e Cleopatra di Mankiewicz. L'ingresso della Storia collettiva nella vita privata dei personaggi è mediato da un prodotto dell'immaginario, da un film storico hollywoodiano, lontano dalla Storia, dunque.*

Ciò che noi mostriamo è il momento in cui Cleopatra arriva a Roma e scende da questo grande carro trionfale e vuole toccare il suolo dell'urbe. A questo punto si accendono le luci e viene comunicata la morte di Kennedy. Penso che in questo modo vengano fatte due considerazioni storiche.

Non sappiamo con esattezza come sia avvenuta l'entrata di Cleopatra a Roma, certamente non come in questo film, ma non sappiamo neanche come Kennedy sia stato assassinato, certamente non come abbiamo appreso dalla notizia a caldo...

*Il legame di Hermann con lo specchio... Ci sembra che lo specchio non riproduca tanto la realtà quanto restituisca una super-realtà, una realtà superiore, aggiungendo un di più, un supplemento. Lo specchio, dunque, da un punto di vista è legato al cinema, e da un altro punto di vista è legato al problema dell'identità e del rapporto con l'altro.*

C'è in realtà questa relazione con lo specchio che scandisce tutto l'arco del film e comincia da subito nella prima scena, quando Hermann fa il giuramento con se stesso. Il filosofo svedese Gustavson ha detto una volta, durante un discorso quando lo conobbi: 'Ciò che fa di un uomo un uomo, ciò che è speciale nell'uomo, è il fatto che egli sia un enigma per se stesso'. Quando Hermann si guarda allo specchio è sempre in un momento in cui egli, per se stesso, è un enigma. Questi sono, perciò, anche i momenti nei quali diventa un uomo, nei quali si evolve e si sviluppa. Questa evoluzione si realizza nel film, non nella vita: ecco perché c'è questa piccolissima indicazione nella prima immagine allo specchio. Egli si trasforma, nello specchio, in bianco e nero, in una immagine in bianco e nero.

*Una curiosità... Clarisse si reca a Parigi e va a rendere omaggio alla tomba di Joris Ivens, è il 1964; Ivens è morto due anni fa; com'è possibile?*

La storia di Joris Ivens può capirla soltanto chi conosce realmente la storia del cinema. Joris era mio amico, e quando arrivammo a Parigi per girare era appena morto. Ero a Parigi nella settimana in cui morì... Ho voluto fermare il mio film a quel punto per deporre un fiore sulla sua tomba. Joris Ivens era uno dei più grandi artisti della storia del cinema. L'ho fatto con semplicità... So che è totalmente privo di logica, anacronistico ma l'ho fatto perché in quel punto volevo esprimere il mio amore per lui.

(Si ringrazia per la traduzione Alessandra Rondini)