

MATTEO GALLI

***Easyjetset: tre film berlinesi sulla musica techno\****

Nel gennaio del 2009 è uscito presso la gloriosa casa editrice francofortese Suhrkamp un curioso libro intitolato *Lost and sound. Berlin, Techno und der Easyjetset*, ne è autore Tobias Rapp, giornalista musicale per anni presso il principale quotidiano della sinistra tedesca, la *taz*, e adesso per *Der Spiegel*. Fin dai primi anni '90 Berlino è stata la capitale europea della musica *techno*, genere importato da Detroit e da Chicago del quale negli ultimi anni la città è diventata la capitale mondiale (Rapp usa il termine "techno", come categoria iperonima che comprende anche altri generi imparentati come la "house" e la "minimal", e anch'io farò altrettanto). Intorno alla musica *techno* che si produce e si esegue a Berlino ruota un universo sociale con notevoli ripercussioni sul piano economico e politico. Il settore dei club dà da lavorare a non meno di 8.000 persone, all'incirca lo stesso numero di dipendenti della Telekom o della Deutsche Post. I club rappresentano, dopo i musei e ben prima dei teatri, la seconda ragione in ordine di importanza e di fatturato che muove centinaia di migliaia di persone all'anno alla volta di Berlino (nel 2005 ammontava a 170 milioni di euro, da allora è sicuramente cresciuto); si deve al popolo dei club, soprattutto dei club *techno*, l'enorme incremento dei posti letto disponibili negli *hostels* berlinesi, gli hotel a basso costo, letteralmente esplosi negli ultimi anni; si deve, fra l'altro, al popolo *techno* l'aumento vertiginoso del numero di passeggeri degli aeroporti berlinesi: Schönefeld che ancora nel 2003 trasportava 1,7 milioni di passeggeri, nel 2007 ne ha trasportati più di 6 milioni. È soprattutto da quest'ultimo fatto e in particolare da una delle principali compagnie aeree *low cost* che Tobias Rapp ha derivato la denominazione "Easyjetset" per definire il popolo che frequenta i club che il giovedì o al più tardi il venerdì parte dalle città europee, sale appunto su un volo *low cost*, passa il fine settimana transitando da un club all'altro, ballando e sballando, e il lunedì se ne ritorna nella propria *Heimat*.

Sul piano politico già alla fine degli anni '90 i locali hanno dato vita alla "Club-Commission", associazione di categoria che difende e tratta i propri interessi direttamente con il senato berlinese, segnatamente con il "Clubbeauftragte", una specie di sottosegretario dell'assessorato, non già alla cultura, ma all'economia (incarico che non è stato inventato, come si potrebbe pensare, dal "Party-Bürgermeister" Klaus Wowereit ma già dal suo predecessore, il democristiano Eberhard Diepgen).

---

\* Questo testo è, con qualche modifica, la trascrizione di un intervento da me tenuto a Torino nel maggio del 2009 nel quadro del convegno *Berlino e i linguaggi della riunificazione*, organizzato dall'Istituto Salvemini.

La capacità di mobilitazione politica del variegato mondo che ruota intorno ai club la si è vista in particolar modo in occasione di tutto l'ampio dibattito sviluppatosi intorno al mega-progetto "MediaSpree". Nato già negli anni '90, temporaneamente abbandonato per mancanza di soldi e almeno dal 2004 ripreso in grande stile, è un progetto volto all'insediamento di aziende legate al mondo dei media e della comunicazione, in un'area lunga circa 4 km e vasta circa 180 ettari situata sulle rive della Spree, da ovest verso est fra la Jannowitzbrücke e la Elsenbrücke, da nord a sud fra la Bahnstraße e la Köpenickerstraße, in una zona situata proprio nel centro di quella che negli Anni Zero è diventata la cosiddetta "Clubmeile", la zona dei locali, che parte a nord da Alexanderplatz e si muove fra la Jannowitzbrücke, Ostbahnhof, Köpenickerstraße, Oberbaumbrücke, fra i quartieri di Mitte, Friedrichshain e Kreuzberg. La completa realizzazione del progetto MediaSpree significherebbe il probabile smantellamento di tutti i club che si trovano nella zona, i quali devono la loro nascita e sussistenza al principio urbanistico che rappresenta uno dei capisaldi, a vent'anni dalla caduta del muro, del sistema economico berlinese, sempre sull'orlo del tracollo, il principio della "Zwischennutzung", dell'utilizzo temporaneo. Dove non c'è nulla di permanente, dove tutto è in movimento e nessuno sa bene a chi appartenga un determinato edificio o se e quando arriverà mai il denaro per la sua ristrutturazione, molti operatori del settore immobiliare hanno affidato i loro spazi per un periodo non troppo lungo ai gestori dei club. L'espressione divenuta ormai classica del sindaco Wovereit, «Berlino è povera ma sexy», in fondo non è altro che la canonizzazione della filosofia della "Zwischennutzung". Per la realizzazione di grandi opere non ci sono più soldi e allora facciamo festa negli edifici magari fatiscenti di cui disponiamo. Gli avversatori del progetto hanno dato vita ad un'associazione denominata "MediaSpree versenken" («affossare MediaSpree»), che, oltre a compiere spettacolari azioni di boicottaggio, ha raccolto firme sufficienti per far indire un referendum presso gli abitanti dei due quartieri interessati, Kreuzberg e Friedrichshain, divenuti in realtà, dopo la riforma amministrativa del 2001, un unico distretto. Il referendum si è puntualmente tenuto nel luglio del 2008 e i contrari al progetto hanno ottenuto una schiacciante maggioranza. Il voto non ha alcun effetto cogente, ma intanto il quartiere ha dato vita ad una commissione speciale che valuterà la situazione immobiliare di caso in caso. All'interno di questa iniziativa di boicottaggio i gestori dei club e la loro clientela hanno svolto un ruolo centrale.

L'evento mediatico di maggiore impatto, riconducibile in buona sostanza al mondo della *techno*, è notoriamente la Love Parade tenutasi a Berlino a partire dal 1989: dal 1989 al 1995 sul Kurfürstendamm, poi sulla Straße des 17. Juni, dove nel 1999 raggiunse il milione e mezzo di presenze, arrivando, dopo alterne vicissitudini (edizioni saltate per problemi economici e di ordine pubblico), al suo massimo picco (più di due milioni di presenze) nel 2006, anno in cui tuttavia si è

anche svolta l'ultima edizione berlinese, perché a partire dal 2007 la Love Parade è divenuta un evento itinerante insediandosi per i successivi cinque anni nella zona della Ruhr: Essen nel 2007, Dortmund nel 2008, Bochum nel 2009 e via dicendo. Peraltro fin dal 1998 i più rigorosi e puri frequentatori della scena *techno* avevano preso distanza dalla manifestazione, considerandola come un evento troppo commerciale, una specie di Oktoberfest berlinese, e avevano dato vita ad una Love Parade alternativa denominata "Fuckparade".

E proprio ad alcuni momenti della Love Parade, e segnatamente all'edizione del 2002, è dedicato il primo film al centro di queste brevi considerazioni. Il film s'intitola *196 bpm*, è uscito nel 2003 ed è stato girato da Romuald Karmakar, uno dei più interessanti registi tedeschi degli ultimi anni, da molti considerato il degno erede di Alexander Kluge. Nato nel 1965, Karmakar ha girato fra corto, medio e lungometraggi 21 film, dal corto *Adelheid und Konrad (Adelheid e Konrad)* del 1984 fino a *Ramses*, uno dei pochi notevoli contributi all'interno del deludente film collettivo *Deutschland 09. Ein Film zur Lage der Nation (Germania 09. Un film sullo stato della nazione)*, presentato alla Berlinale del 2009. In Italia ne è arrivato uno soltanto, *Der Totmacher*, in italiano *La belva ferita*, del 1995. Ma già nel 2001 Giovanni Spagnoletti dedicava a Karmakar una retrospettiva monografica alla mostra del cinema di Pesaro da lui diretta, dove nella scorsa edizione (2008), tutta incentrata sul cinema tedesco, il regista è stato presente sia di persona che con uno dei suoi ultimi film, intitolato *Die Nacht singt ihre Lieder (La notte canta le proprie canzoni)*. A parte *Der Totmacher*, interpretato dal divo Götz George, il commissario Schimanski, sono soprattutto due i film, controversi ed estremi, che hanno reso famoso Karmakar in Germania: *Das Himmler-Projekt (Il progetto Himmler)* del 2000, un documentario della durata di tre ore nelle quali l'attore Manfred Zapatka legge il lungo e tristemente celebre discorso di Himmler tenuto a Poznan di fronte ai generali delle SS nel quale si teorizza l'inferiorità della razza slava e altri capisaldi dell'ideologia nazista. Lo stesso Zapatka recita, nel progetto per tanti versi analogo intitolato *Hamburger Lektionen (Lezioni amburghesi)* del 2006, le prediche intrise di odio in una moschea di Amburgo da parte dell'imam Mohamed Fazazi, rivelatosi poi in stretta relazione con tre dei quattro attentatori kamikaze dell'11 settembre.

Il bpm di cui al titolo (*196 bpm*) è un acronimo che sta per "beats per minute", in italiano battiti al minuto, un'unità di misura della frequenza comunemente usata sia in musica, per designare il tempo musicale, che in medicina in relazione al battito cardiaco. 196 bpm è una frequenza piuttosto alta, tipica di generi musicali ad alto tasso ritmico come la *techno*, soprattutto nella sua versione *hardcore*. Il film è suddiviso in tre sequenze, due brevi intitolate rispettivamente: "Intro" e "Gabba" e una terza che copre cinquanta minuti, dunque cinque sestimi di un film che in totale dura un'ora, intitolata "Hell at work". Due parole sui titoli delle tre parti: "Intro" sta semplicemente per

introduzione, mentre “Gabba” designa un sottogenere di musica elettronica di origine olandese (Rotterdam) con un ritmo ad alta frequenza, imparentato con la *techno*, il cui nome, scritto originariamente “Gabber”, deriva dall’*yiddish* e significa ‘amico’ (la variante con la “a” in fondo si è affermata soprattutto in Germania). Infine la terza parte, “Hell at work”, deve il suo nome al DJ Hell (all’anagrafe Helmut Josef Geier) che è al centro della sequenza. Sia “Intro” che “Gabba” si svolgono nella zona intorno a Bahnhof Zoo, la prima parte davanti all’ingresso del locale denominato Linientreu, dove un ragazzo balla al suono della musica, e vari personaggi transitano; la seconda, nei pressi di un chiosco che vende *döner kebab* sul Breitscheidplatz, a due passi dalla stazione: anche qui al centro della scena è soprattutto un personaggio che balla con un vistoso tatuaggio sulla schiena, con su scritto *hardcore*. “Hell at work” è ambientato invece in uno dei locali storici della scena techno, il WMF, nel palazzo della sede berlinese della Württembergische Metallfabrik, da cui prende il nome. Non nuovo ad esperimenti del genere, Karmakar elabora in questo film un’estetica estrema: riprende ciascuna delle tre parti con un unico piano sequenza, tradendo deliberatamente l’orizzonte d’attesa dello spettatore di film musicali, abituato per intendersi all’estetica dei videoclip che proprio nei continui, vorticosi tagli di montaggio presenta una delle caratteristiche formali più vistose e abusate. Qui accade l’esatto contrario. E se ancora per i primi due episodi, data la loro brevità, rispettivamente 3 e 7 minuti circa, questa scelta estetica si nota, ma rimane tutto sommato entro determinate consuetudini ricettive, nella terza parte il regista porta quest’intenzione fino alle ultime conseguenze, concedendosi nei 50 minuti dell’episodio un’unica panoramica a 360 gradi che passando alle spalle del DJ viene ad inquadrare per poco più di un minuto il pubblico in ascolto, per poi ritornare sul protagonista, sul suo corpo, sui suoi gesti, e soprattutto sulle sue dita che smanettano alla consolle. Ci sono, a dire il vero, due minuscoli tagli di montaggio, accuratamente dissimulati, che si notano soltanto ripassando il film più e più volte alla moviola e certamente non modificano l’assunto di fondo. Anche basandosi sulle dichiarazioni del regista è possibile evidenziare il quadruplice scopo che Karmakar si è prefisso: 1) tramite l’utilizzo del piano sequenza e i minimi spostamenti dell’apparecchio (il film è girato in digitale con una mini-videocamera), egli ha cercato di creare una sorta di equivalente visivo della martellante ossessività della musica *techno*: si potrebbe persino arrivare ad affermare che abbia voluto trasformarsi in una sorta di equivalente visivo del *dj*, omologabile a quella figura che in gergo si chiama *vj*, *visual jockey*; 2) tramite lo spontaneismo produttivo – Karmakar ha dichiarato che per realizzare il film sono stati sufficienti 25 euro di materiale acquistato in un ingrosso di accessori video – il regista ha inteso riconnettersi ad una tradizione underground che affonda le proprie radici nella cultura del super-8, degli anni ‘60 e soprattutto degli anni ‘70, per esempio in relazione all’esplosione della musica punk; 3) con *196 bpm* Karmakar ha voluto fornire un esempio di una

forma di documentarismo che il regista battezza provocatoriamente con il nome di “Heimatfilm”, ossia un film, documentario appunto, che anziché mettere il dito nella piaga di contraddizioni e malversazioni offre uno spazio identitario ai propri fruitori; 4) il regista vuole marcare la propria distanza dalla modalità sensazionalista con cui i media – soprattutto la televisione – raccontavano l’evento della Love Parade, con Berlino invasa e per i benpensanti sfigurata dalle masse festanti; qui Berlino la si intravede appena nella seconda sequenza, fra l’altro uno spazio marcatamente anonimo, degradato e poco modaiolo come quello intorno a Bahnhof Zoo; per il resto, come detto, cinque sestimi del film si svolgono all’interno del WMF. Karmakar tornerà sull’argomento tre anni dopo con un film analogo nei temi e nella forma che racconta la scena della musica elettronica, soprattutto *techno*, in giro per l’Europa, e il cui titolo, *Between the Devil and the Wild Blue Sea*, allude a quello della famosa canzone americana degli anni ‘30 *Between the Devil and the Deep Blue Sea*.

Tutta la prima parte del libro di Tobias Rapp è dedicata ad una sistematica *flânerie* attraverso i locali principali della “Clubmeile”, condita da alcune brevi conversazioni con i gestori dei locali o con i dj. Uno dei club più noti a cui il giornalista dedica maggiore spazio è il Berghain (il nome è una crasi di Kreuz-berg e Friedrichs-hain). È proprio all’esterno del Berghain, dinanzi alle finestre piene di condensa, nella penombra, da dove già dopo pochi secondi la troupe viene cacciata, che si apre *Feiern (Fare festa)*, il documentario di Maja Classen, uscito nel marzo 2006 e presentato ad “Achtung Berlin” (il festival dedicato alle produzioni berlinesi che, da cinque anni, si tiene nel periodo primaverile). Originaria di Heidelberg, dove è nata nel 1974, Maja Classen ha studiato dal 2000 al 2006 presso una delle principali scuole di cinema del paese, forse la principale per quanto attiene al campo documentaristico, ossia la Filmhochschule di Potsdam, che ha anche prodotto il film. *Feiern* è il suo primo lungometraggio, scritto e diretto dopo una lunga militanza nel campo del cortometraggio e dopo tre anni trascorsi a San Francisco come assistente del documentarista e autore di cortometraggi William Farley. A *Feiern*, farà seguito l’anno successivo, dunque nel 2007, il secondo e per il momento ultimo lungometraggio di Maja Classen, che è al contempo il suo saggio di diploma, intitolato *Osdorf*, un reportage sulla delinquenza minorile fra i migranti nell’omonimo sobborgo di Amburgo.

Rispetto al film di Karmakar, *Feiern* presenta un’estetica assai più tradizionale, tipicamente documentaria: ad un’ampia sezione dedicata alle interviste (gli interlocutori, fra regolari frequentatori della scena *techno* e dj, sono in tutto 22) si alternano sequenze dedicate invece alle incursioni nei locali, luoghi dei party, in cui alla troupe è stato concesso di entrare (fondamentalmente uno soltanto: il Watergate nei pressi della Oberbaumbrücke); là dove invece, come nel caso citato all’inizio, alla troupe non è stato concesso di entrare, Maja Classen ha cercato

di sopperire illustrando le sequenze musicali con i ritratti di Wolfgang Tilmans, il principale fotografo “autorizzato” della *Szene*. Da questa bipartizione risulta anche una duplice modalità estetica: le interviste si svolgono tutte su un divano letto che, la videocamera riprende (anche questo film è girato in digitale con una mini DV) alternando primi piani e campi medi, con inquadrature talvolta frontali, talvolta laterali muovendosi assai di rado, insomma secondo le tipiche modalità di ripresa da intervista documentaria. Le sequenze musicali, dove il sonoro non è in presa diretta, ma è stato inserito solo in fase di missaggio, sono invece riprese secondo un'estetica tipica del videoclip, con frequenti tagli di montaggio, effetti flou e luci psichedeliche, sequenze rallentate e accelerate. Come si evince dai titoli di coda, la regista si è occupata lei stessa delle riprese nei locali, potendo vantare ancora prima del film un'ampia dimestichezza nel campo dei videoclip, mentre ha affidato ad un altro operatore le riprese delle interviste. Su un totale di 80 minuti lo spazio dedicato alla musica ammonta a circa un terzo e i restanti due terzi sono dedicati ad interviste. Ciascun blocco ne contiene diverse, montate con ritmi differenti a seconda dell'argomento di volta in volta trattato. Se si prescindere dalle sequenze musicali, in funzione talora blandamente illustrativa di quanto discusso nelle interviste, talora invece montate in modo assolutamente arbitrario, come mero tappeto sonoro, certamente indispensabile all'interno di un documentario in cui la musica è così centrale, la drammaturgia del film si articola sostanzialmente su tre macrosequenze: in primo luogo un breve esordio che racconta l'iniziazione degli intervistati al mondo dei club, secondariamente una presentazione analitica dei vari elementi di cui questa vita si compone, e, per finire, almeno nel caso di alcuni intervistati, un epilogo che corrisponde ad una sorta di *Ernüchterung*, di lieve distacco da questo stile di vita. Nel prologo, montato ad un ritmo piuttosto accelerato, sembra quasi che gli interlocutori si diano sulla voce l'un l'altro e stiano parlando della stessa serata. Lo scopo è quello di mostrare la magica repentinità con cui si è svolta l'iniziazione, con cui è avvenuto l'ingresso in questo nuovo mondo. Assai dettagliata, invece, e costruita secondo una linea drammaturgica molto raffinata, è la seconda parte, in cui sono distinguibili dodici blocchi di interviste che, come si diceva, analizzano le varie componenti di questa vita, ovvero, in ordine di apparizione: la sospensione del tempo, l'amicizia, l'amore, il sesso, raccontato senza reticenza nelle sue modalità più promiscue, l'unicità di Berlino come *setting* della scena musicale, il ruolo fondamentale, demiurgico, quasi religioso, svolto dai DJ, l'uso smodato di droghe. Come da manuale, *sex and drugs* sono i temi di gran lunga più presenti nel film. Il sesso viene tematizzato, soprattutto, nella sua variante gay più smodata. D'altra parte Tobias Rapp sostiene nel suo libro che la scena *techno* berlinese si basa su quattro colonne portanti: i giovani della ex-DDR, i turisti dello “Easyjetset”, i creativi, altrimenti definiti “Mittis”, perché operano quasi tutti nel quartiere di Mitte, e, appunto, i gay. Ma è lo spazio dedicato al tema della droga che percorre come una sorta di basso continuo

quasi tutti gli inserti, esplodendo in tutta la sua drammaticità nella parte finale del documentario (alla droga, peraltro, è dedicato, il blocco più lungo di interviste, circa dieci minuti senza interruzioni musicali) e tradendo il suo intento marcatamente “illuminista”, testimoniato anche dal DJ Ewan Person che, con fare paterno, predica ai frequentatori dei club «don't forget to go home», slogan poi effettivamente divenuto il sottotitolo del film. Un intento che viene ulteriormente accentuato dal finale dove, come si diceva, alcuni sembrano aver superato la fase dura della dipendenza da questo stile di vita. Del resto, il fatto stesso di aver collaborato al film in veste di intervistati (tutti sempre rigorosamente sobri) lascia intravedere una qualche lucidità nel riflettere su di sé. L'intero documentario è incorniciato da alcune frasi, pronunciate in *voice off*, tratte da uno dei testi letterari seminali del movimento *techno* tedesco, ossia *Rave* dello scrittore Rainald Goetz, apparso nel 1998, un libro assai complesso che richiederebbe uno studio a parte, certamente quello in cui è maggiormente presente il tentativo di trovare una forma letterariamente adeguata al fenomeno. Come già nel film di Karmakar, Berlino si intravede appena, solo qualche breve squarcio dalla vetrata del Watergate ci mostra i mattoni rossi della Oberbaumbrücke. L'intera drammaturgia della scena *techno* sembrerebbe impensabile senza Berlino (un intero blocco di interviste è dedicato alla città) eppure colpisce il fatto che i protagonisti si muovono in un universo non solo atemporale ma anche fondamentalmente aspaziale, al punto che Berlino diventa una dimensione virtuale e tutt'al più simbolica.

Se già la drammaturgia di *Feiern* poteva essere qua e là ricondotta alla tipica struttura dei *drug films*, ciò vale a maggior ragione per *Berlin Calling* di Hannes Stöhr, uscito nell'ottobre del 2008. Stöhr, nato nel 1970 a Stoccarda, ha studiato alla “dffb” di Berlino fra il 1995 e il 1999. *Berlin Calling* è il suo terzo lungometraggio, dopo il non disprezzabile *Berlin is in Germany* del 2001, storia di un detenuto della DDR che esce di prigione nel 2000 e deve riprogrammare interamente la vita, il lavoro, gli affetti e tutto il resto, e il variopinto e multiprospettico *One Day in Europe* del 2005, quattro storie ambientate in quattro città diverse il giorno di una finale di Champions League.

Il titolo del film presenta un riferimento intertestuale esplicito: nel dicembre 1979 viene pubblicato dal gruppo punk-rock The Clash il doppio LP *London Calling*, uno degli album più celebri della storia del rock, che la rivista specializzata *Rolling Stone* colloca all'ottavo posto fra i dischi più importanti di tutti i tempi.

*Berlin Calling* racconta la storia di Martin Karow, alias Ickarus, un acclamato DJ della scena *techno* berlinese in primo luogo, ma attivo dappertutto in giro per l'Europa. Alla vigilia dell'uscita del nuovo album, Ickarus ha un attacco psicotico, indotto dal consumo di un mix particolarmente pericoloso di sostanze stupefacenti, e finisce in un centro di igiene mentale, sotto le cure di una

dottorosa gentile ma risoluta. Ickarus non sembra intenzionato a sottostare alle regole del centro, popolato da una umanità disastrosa, in condizioni mentali assai peggiori della sua, un universo che richiama da vicino i malati di mente che popolavano *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (1975), di Milos Forman. Si fa portare in clinica la strumentazione per continuare a comporre e ultimare l'album, ma il crollo ha provocato effetti devastanti nella sua vita: la ragazza, nonché sua manager, lo ha lasciato e la produttrice della casa discografica ha rimandato *sine die* il progetto. L'eroe precipita (del resto che cos'altro può fare un personaggio che si chiama Ickarus...): ricade nella droga, mette a ferro e fuoco la clinica organizzando nottetempo un party con delle prostitute, fin quando viene trasferito all'ultimo piano del centro di igiene, nel reparto dei malati gravi e viene curato con una dose massiccia di psicofarmaci, oltretutto dall'amore del padre, del fratello e della ragazza impietosa. A poco a poco si riprende, torna insieme agli altri malati, ricomincia a comporre, riesce a concludere l'album e ottiene il perdono della produttrice. Quando il disco, intitolato appunto *Berlin Calling*, esce, il protagonista resiste alla tentazione di ricadere nel tunnel della droga e riparte verso nuovi successi. Il film si conclude là dove era cominciato, in aeroporto con Ickarus in attesa di volare. Interpretato dal musicista *techno* Paul Kalkbrenner, che è anche autore della colonna sonora, *Berlin Calling* negozia cinque isotopie/generi fondamentali: 1) film sul mondo della tossicodipendenza; 2) riscrittura del mito; 3) film musicale, in particolare sulla *techno*; 4) film su Berlino; 5) film sulla *Wende* con costanti interpolazioni fra di loro.

Ritroviamo nella pellicola, in versione mélo, tutte le classiche stazioni del film sulla tossicodipendenza – caduta, finta redenzione, ricaduta, redenzione definitiva, scimmia, violenza (memorabile la scena piena di *jump cut*, in cui Ickarus distrugge lo studio di Alice, l'algida discografica che lo vuole mollare) – con tutte le relative funzioni attanziali: aiutanti e oppositori, angeli e demoni. La mistura esplosiva di droga, Berlino e musica, rimanda, com'è ovvio, al più importante film sull'argomento, ossia *Christiane F. – wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981) di Uli Edel. Come tutte le pellicole sulla tossicodipendenza, *Berlin Calling* è anche un film di ribellione generazionale contro il mondo dei padri, qui incarnato dal padre pastore protestante (vedi sotto), ma anche dalla terapeuta, apostrofata dal protagonista come una sessantottina arrogante. «Ho cercato di mettere in scena il conflitto generazionale», ha dichiarato Stöhr nell'intervista contenuta nel sito dedicato al film, «così come io lo avverto. La Generazione Ickarus ha tratto profitto dai sessantottini, ne ha accolto alcune istanze: la spregiudicatezza sessuale, la cultura dell'estasi, l'edonismo. D'altro canto la generazione seguente è più distante dall'ideologia, più individualista e confrontata con una situazione globale».

Come già segnalato, il film è percorso da costanti riferimenti al tema del volo, da sempre anche una metafora per definire lo sballo successivo all'assunzione di sostanze stupefacenti: una

delle primissime scene è l'inquadratura di un aereo che si libra in volo, la guarigione di Icarus culmina con una ulteriore scena girata in aeroporto, con l'adesivo della Lufthansa appiccicato sulla valigia, e via dicendo. La svolta, la correzione del mito avviene in una delle scene più strazianti del film, quella in cui Icarus sta cominciando a risalire dopo aver toccato il punto più basso della parabola. In cura di disintossicazione all'ultimo piano del centro di igiene mentale, il protagonista muove i primi passi all'aria aperta, in un terrazzino chiuso da grate, che si affaccia su tutta Berlino. La macchina da presa inquadra a lungo il sole all'orizzonte, il sole che ha fatto sciogliere le ali di cera di Icaro, ma che invece qui è chiaro simbolo della lenta rinascita del novello Icarus. La riscrittura del nome, col "ck", ha da un lato a che vedere con il *setting* berlinese del film – notoriamente "ick" o "icke" è la versione berlinese di "ich" – e dall'altro allude ad un aspetto che era emerso anche nelle interviste contenute nel documentario di Maja Classen: la cultura *techno* trae il proprio alimento dalla atomizzazione dei soggetti nella società contemporanea, dalla loro riduzione a mere cellule monadiche, i giovani hanno perduto ancoraggio identitario nella famiglia e nella società e trovano nella comunità del "Clubleben" un surrogato temporaneo.

Pur trattandosi, a differenza dei due lavori precedentemente esaminati, di un film di finzione, dove il regista è costretto assai più degli altri due suoi colleghi a concentrarsi sulla drammaturgia, sui personaggi e sulle loro relazioni sistemiche, *Berlin Calling* dedica spazio a tutte le componenti canoniche del film sulla *techno*: la droga, la musica, rigorosamente eseguita nelle *locations* berlinesi originali, in particolare in due famosi e storici club della Szene, Maria am Ostbahnhof e il Bar 25, in un *setting* non ricostruito appositamente ma spontaneo, e infine il sesso veloce consumato nelle toilette dei locali con una spiccata predilezione per relazioni gay e bisessuali (la stessa Mathilde, la ragazza e manager di Icarus, quando decide di lasciarlo, riprende la sua antica relazione con la buttafuori nera del locale dove entrambe lavorano). Con *Berlin Calling* Stöhr nutre anche l'ambizione di aggiungere attraverso la biografia di Icarus, ovvero mediante un ennesimo *biopic* musicale (il primo ambientato nella scena *techno*!), un ulteriore capitolo al complesso endiadico genio e sregolatezza o genio e follia: «il van Gogh della *techno*», così ha definito Icarus il recensore della *Frankfurter Rundschau*.

A differenza dei due film precedentemente trattati, che si svolgono quasi totalmente in interni e dove non si vede quasi nulla della città, Stöhr lascia continuamente intravedere scorci di Berlino, soprattutto della Berlino della "Clubmeile", ma anche della Berlino più nota dal punto di vista turistico, *by day* e *by night*, con una speciale predilezione per Alexanderplatz con la torre della televisione. Nella stazione della metropolitana di Alexanderplatz si svolge anche una delle scene più forti del film: Icarus in crisi d'astinenza che vaga come un'anima in pena, in mezzo ai binari e alle scale mobili. Numerose scene sono girate in tipici non-luoghi di transito, come la S-Bahn, dove

Ickarus ad un certo momento campiona perfino il suono che annuncia la chiusura delle porte dei vagoni per poi rifonderlo nel proprio album. Anche qui, come in *Feiern*, il mondo della *techno*, col suo fascino e le patologie che ingenera, appare letteralmente inscindibile da Berlino. Il primo crollo di Ickarus avviene addirittura all'ombra della East Side Gallery, uno dei luoghi più *cheap* della Berlino turistica.

*Berlin Calling* è per finire, al pari del precedente *Berlin is in Germany*, anche un *Wendefilm*, un film sulla riunificazione; qui il tema è appena accennato, durante il colloquio fra la terapeuta e il padre di Ickarus. Come si è detto questo personaggio, cittadino della ex-DDR, fa di mestiere il pastore protestante, in una chiesa sempre rigorosamente vuota, tanto che nel film ci viene presentato più volte intento a suonare Bach all'organo (bellissima la scena in cui Ickarus, imbottito di psicofarmaci, in fase di riabilitazione, è seduto accanto al padre e volta tutto concentrato le pagine dello spartito: Bach e la *techno* non sono poi così distanti... ). Ebbene il pastore, berlinese dell'est, racconta alla terapeuta di essere rimasto vedovo più o meno in corrispondenza con la caduta del muro: per i due figli, già disorientati dalla perdita della madre e dal profondo smarrimento del padre, la riunificazione ha provocato la perdita di un ulteriore ancoraggio. È in seguito a tali avvenimenti che Ickarus ha lasciato la scuola e si è lanciato nel mondo della musica *techno* diventando DJ.

Matteo Galli

Università degli Studi di Ferrara

Dipartimento di Scienze Umane

Via Savonarola, 27

I – 44100 Ferrara

[matteo.galli@unife.it](mailto:matteo.galli@unife.it)