



L'ALTRA HEIMAT

CRONACA DI UN SOGNO

(DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT)

un film di
EDGAR REITZ

con

**JAN DIETER
SCHNEIDER**

**ANTONIA
BILL**

**MAXIMILIAN
SCHEIDT**

**MARITA
BREUER**

al cinema
martedì 31 marzo
e
mercoledì 1 aprile

(elenco sale a breve disponibile su www.nexodigital.it)

una distribuzione

RIPLEY'S FILM™
Italian Film Distribution Company

VIGGO



UFFICIO STAMPA NEXO DIGITAL

Luana Solla, E-mail: luana.solla@nexodigital.it, mob. +39 3343369695

UFFICIO STAMPA VIGGO

Alessandra Thiele, E-mail: alessandraithiele@gmail.com, mob. +39 3483805733

UFFICIO STAMPA RIPLEY'S FILM

Cristina D'Oswaldo, E-mail: c.dosvaldo@ripleysfilm.it, tel. +39 0678441425

CAST ARTISTICO

Jakob Simon	JAN DIETER SCHNEIDER
Jettchen Niem	ANTONIA BILL
Gustav Simon	MAXIMILIAN SCHEIDT
Margret Simon	MARITA BREUER
Johann Simon	RÜDIGER KRIESE
Florinchen Morsch	PHILINE LEMBECK
Lena Simon Zeitz	MELANIE FOUCHÉ
La nonna Simon	EVA ZEIDLER
Lo zio	REINHARD PAULUS
Signora Niem, la madre di Jettchen	BARBARA PHILIPP
Franz Olm, l'amico di Jakob	CHRISTOPH LUSER
Dottor Zwirner	RAINER KÜHN
Il Padre Wiegand	ANDREAS KÜLZER
La levatrice Sophie	JULIA PROCHNOW
Fürchtegott Niem, il padre di Jettchen	MARTIN HABERSCHIEDT
Walter Zeitz	MARTIN SCHLEIMER
Margotchen	ZOÉ WOLF
La moglie dell'oste	KATHY BECKER
Il vicino	DETTMER FISCHBECK
Il maestro	KLAUS MEININGER
I fratelli Morsch	JAN PETER NOWAK
	JOHANNES GROSSE
Il giovane barone	KONSTANTIN BUCHHOLZ
Walter Zeitz	MARTIN SCHLEIMER
L'oste	WERNER KLOCKNER
Agenti per l'emigrazione	JEROEN PERCEVAL
	JÜRGEN THELEN
Le vicine	ANNETTE GRINGS-DOFFING
	ASTRID ROTH
La guardia forestale	BENJAMIN KRÄMER-JENSTER

con la partecipazione straordinaria di WERNER HERZOG nel ruolo di Humboldt.

CAST TECNICO

Regia	EDGAR REITZ
Sceneggiatura	EDGAR REITZ GERT HEIDENREICH
Musiche	MICHAEL RIESSLER
Produzione	CHRISTIAN REITZ
Coproduzione	MARGARET MENEGOZ
Fotografia	GERNOT ROLL
Suono	MARC PARISOTTO PHILIPPE WELSH
Scenografia	TONI GERG HUCKY HORNBERGER
Accessori	SEBASTIAN KRAUSE
Costumi	ESTHER AMUSER
Trucco	NICOLE STOEWESAND
Montaggio	UWE KLIMMECK
Aiuti Regista	SALOME KAMMER NIKOLAI EBERTH
Direttore di produzione	SYLVIA BINDER
Assistente di produzione	ANNA-MALIKE EIGL
Steadycam	MICHAEL PRAUN
Assistente alla fotografia	VLADIMIR DUBEN
Casting	AN DORTHE BRAKER NIKOLAI EBERTH
Casting Hünsruck	HELMA HAMMEN MARGOT RÖPER
Fotografi di scena	NIKOLAI EBERTH CHRISTIAN LÜDEKE

una produzione **ERF EDGAR REITZ FILMPRODUKTIONS GMBH** (Monaco) in coproduzione con **LES FILMS DU LOSANGE** (Parigi), **ARD DEGETO – BR/WDR/ARTE GRAND ACCORD**, **ARTE FRANCE CINEMA** con la partecipazione di: **MINISTERO DELLA CULTURA E DELLA COMUNICAZIONE** (**CENTRE NATIONAL DU CINEMA ET DE L'IMAGE ANIME**) e **FFA-MINITRAITE, CINE+, ARTE FRANCE** con il sostegno di: **DFFF DEUTSCHER FILMFÖRDERUNGSFONDS, EURIMAGES, FFF FILMFERNSEHFONDS BAYERN, FFA FILMFÖRDERUNGSANSTAL, BKM BUNDESMINISTERIUM FÜR KULTUR UND MEDIEN, RHEINLAND-PFALZ MWKEL**

DATI TECNICI

Titolo originale:	DIE ANDERE HEIMAT – Chronik einer Sehnsucht
Titolo internazionale:	HOME FROM HOME – Chronicle of a Vision
Produzione:	ERF – EDGAR REITZ FILMPRODUKTIONS GmbH, Monaco in co-produzione con LES FILMS DU LOSANGE sarl, Paris con ARD Degeto BR/WDR/ARTE con la partecipazione di Ministère de la Culture et de la Communication (Centre National de Cinéma et de l'image animée) ARTE France Cine+
Con il supporto di:	German Federal Film Fund (DFFF) Eurimages FilmFernsehFonds Bayern (FFF Bayern) German Federal Film Board (FFA) Federal Government Commissioner for Culture and the Media (BKM) ARTE Grand Accord Minitraité Federal State of Rhineland-Palatinate
Riprese:	dal 17 aprile 2012 al 10 agosto 2012
Luoghi di ripresa:	Gehlweiler, Schlierschied, Morbach, Herrstein, Bernkastel, Wolf (Moselle), Retzstadt (Franconia)
Durata:	230 minuti
Formato:	CinemaScope, B/N con effetti colore DCP 4K e 2K
Suono:	5.1 Dolby Surround

SINOSI

1842-1844. La storia della famiglia Simon. Johann, il padre, fabbro. Margret, la madre. Lena, la figlia maggiore, Gustav e Jakob, i figli. Jettchen e Florinchen le loro future mogli. Gli scherzi del destino rischiano di distruggere questa famiglia, ma questa è una storia di coraggio e di fiducia nel futuro.

Decine di migliaia di tedeschi, schiacciati da carestie, povertà e dall'autoritarismo dei governi, emigrano in America del Sud. "Una sorte migliore della morte si può trovare ovunque". Jakob Simon, il figlio più piccolo, legge tutti i libri che riesce a procurarsi, studia le lingue degli indiani dell'Amazzonia. Sogna un mondo migliore, pieno di avventure, di cambiamento e di libertà. Decide di emigrare.

Il ritorno di suo fratello Gustav dal servizio militare prestato nell'esercito prussiano scatena una serie di eventi che mettono a dura prova l'amore di Jakob e sconvolgono la sua esistenza.

L'altra Heimat – Cronaca di un sogno (1842-44) è l'antefatto della TRILOGIA HEIMAT.

Heimat (Heimat, Eine deutche Chronik) 1919-1982 (durata 940' distribuito al cinema in 4 parti. Trasmesso in TV in 11 episodi) • Premio della Critica alla Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia 1984.

Il film mette in scena la vita quotidiana della famiglia Simon e degli abitanti di Schabbach. Maria Simon, abbandonata da suo marito nel 1929, attraversa con i suoi figli, Hernst e Hermann, l'ascesa del nazismo, la seconda guerra mondiale fino alla sua morte, nel 1982.

Heimat 2 – Cronaca di una giovinezza (Die Zweite Heimat - Chronik einer Jugend) 1960 – 1970. Durata: 1530'. Trasmesso in TV in 13 episodi. • Premio speciale alla Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia 1992.

Il film segue Hermann Simon, figlio di Maria, dal 1960 al 1970, attraverso i suoi studi da musicista, a Monaco fino al suo ritorno a Schabbach. Descrive le illusioni degli anni '60 – '70 e la minaccia del terrorismo.

Heimat 3 – Cronaca di una svolta epocale (Chronik einer Zeitenwende) 1989-2000. Durata: 658'. Trasmesso in TV in 6 episodi. Alla caduta del muro di Berlino, nel 1989, Hermann Simon e Clarissa tornano a vivere nell'Hunsrück. Sognano una nuova Germania...

NOTE SUL CONTESTO STORICO

È stato spesso detto che le cause dell'emigrazione sono la fame e la miseria sociale. Ma oggi sappiamo che questo è vero solo in parte. È vero che intorno al 1840 vi sono stati raccolti catastrofici, che la fame, la mancanza di libertà, le imposte insostenibili e i privilegi esagerati dei signori locali gravavano sulla gente, ma in quegli anni nasce un'idea completamente nuova che si insinua nelle menti e le incita all'azione: l'idea che chiunque ha diritto alla propria felicità. Per secoli era stato necessario accontentarsi della sorte che il destino aveva riservato ad ognuno. Non si conosceva altro. La Chiesa e

l'autorità avevano costantemente inculcato l'umiltà e la sottomissione, finché l'annuncio della rivoluzione francese non raggiunse il paese, presto seguita dalle truppe di Napoleone che eliminarono le vecchie strutture del potere e governarono per anni l'Hunsrück, il Palatinato e la Renania secondo le regole illuministe dello stato francese.

Il nostro film parla di sentimenti e di fatti. Della capacità dell'uomo nell'indirizzare la propria vita in funzione delle proprie utopie, nell'immaginare un mondo interiore, nel liberarsi dalle costrizioni sociali apparentemente imposte dal destino, ecco cos'è ai nostri occhi uno degli slanci più produttivi.

Dedichiamo questo film a tutti coloro che inseguono i propri sogni.

EDGAR REITZ: A PROPOSITO DI “L'ALTRA HEIMAT. CRONACA DI UN SOGNO”.

... lo sviluppo del soggetto

Quando finii la trilogia di HEIMAT, scrissi nel 2007 una progetto preliminare nel quale cercavo una forma narrativa idonea a questo tema storico. Durante le mie ricerche, mi sono trovato di fronte a un aspetto al quale gli storici non avevano posto alcuna attenzione: i tedeschi che emigrarono a metà del XIX secolo appartenevano alla prima generazione di contadini alfabetizzata. La Prussia, le cui frontiere inglobavano dal 1815 l'Hunsrück avevano introdotto sin da subito l'istruzione obbligatoria per tutti. La maggior parte dei bambini nati dopo il 1810 imparò quindi a leggere e scrivere. Nelle regioni rurali in particolare, l'alfabetizzazione progredì talmente tanto in pochi anni che apparve una generazione nuova: questi giovani ne sapevano più sul mondo di quanto tradizione, catechismo e malizia contadina potessero trasmettere loro. Le conoscenze in geografia, in storia e in politica da allora avevano fatto passi da gigante, mentre parallelamente la gente era sempre più consapevole della ristrettezza del proprio paese e della mancanza di prospettive. All'epoca del romanticismo tedesco e del risveglio degli ideali di libertà regnava un clima intellettuale e sociale nuovo, nel quale la grande ondata di emigrazione innescò la sua dinamica.

Con queste informazioni ho cercato di trovare il giusto tono per parlare di questi movimenti emigratori. La mia ipotesi è che la conoscenza è stata radicalmente modificata dalla lettura. Anche il contadino dell'Hunsrück ora sapeva che la terra era rotonda, che esistevano altri climi e dei paesi dove i regimi di proprietà erano diversi. Queste nuove conoscenze sui popoli lontani hanno anche stimolato l'immaginazione della gente: si è visto diffondersi un immaginario caratterizzato dal romanticismo e l'idealizzazione del reale, che trovava le sue fonti nell'abbondante “letteratura di viaggio”. A questo si aggiungeva il fatto che il Brasile cercava di attirare gli emigranti. L'imperatore Dom Pedro II inviava le sue truppe di reclutatori in Europa, in particolare in Germania, nelle regioni in cui vivevano gli agricoltori che erano anche artigiani qualificati. Questi ultimi erano anche in grado di far fronte alle sfide della colonizzazione. Nell'Hunsrück vi erano molti piccoli proprietari agricoli indipendenti che faticavano a nutrirsi con la produzione delle loro fattorie e dovevano quindi fare un secondo lavoro:

erano contadini e al contempo calzolai, fornai, fabbri, maniscalchi, sellai, carrai o bottai. Questi contadini/artigiani erano i coloni perfetti di cui il Brasile aveva bisogno.

Abbiamo difficoltà, oggi, a capire ciò che significa veramente l'emigrazione, dato che attualmente in Germania conosciamo solo l'altra faccia del problema: siamo noi stessi diventati un paese di immigrazione. Vediamo arrivare a casa nostra una folla di persone originarie delle regioni più povere dell'Africa e dell'Asia, che cercano di costruire qui una nuova vita. Lasciare il proprio mondo comporta una forza enorme. Tagliare il legame affettivo non solo con i propri cari ma anche con il paesaggio familiare e con tutte le proprie abitudini di vita è molto difficile, e non tutti ne sono capaci. Ma quando la partenza diventa un movimento di massa, tutti si rendono conto che questo legame è diventato più debole. Quel giorno, sono tutti in grado di dire semplicemente: "Anche io parto". Questo pensiero ha dato una direzione nuova al mio lavoro sul soggetto: Jakob Simon, un giovane contadino dell'Hunsrück che legge libri e si crea il proprio universo di sapere e di sogni. La prima stesura aveva come titolo "IL PARADISO IN TESTA". In questo modo non volevo solo alludere ai sogni di Jakob, ma anche a quelle rappresentazioni di un mondo migliore che la lettura dei romanzi di avventura fa nascere nella sua mente.

... la genesi de "L'universo di Schabbach"

Nel mio diario si trova in data 3 febbraio 2011 la nota seguente: LA SCENEGGIATURA È FINITA! Ricordo perfettamente l'atmosfera del giorno in cui ho osato scrivere questa frase così carica di conseguenze. Erano passati più di due anni da quando avevo cominciato ad annotare i primi abbozzi e iniziato le mie ricerche sul tema. Da un anno stavo elaborando la forma narrativa appropriata con Gert Heidenreich. Finalmente potevamo considerare la sceneggiatura come terminata e presentarla ai produttori. Cosa significava per noi girare un film storico? A fine luglio 2011 facemmo il primo sopralluogo nell'Hunsrück. Qualche giorno dopo tornammo a Monaco molto afflitti dal duro ritorno alla realtà: non avevamo trovato neanche uno scenario capace di darci la sensazione che grazie alle correzioni e ai complementi abituali sarebbe stato possibile ottenere un'immagine credibile dell'epoca in questione. Lì c'erano sì delle case a graticcio, chiese o muri di castello del XVIII e XIX secolo in buono stato, ma ogni volta mancava il contorno. Non si vedeva da nessuna parte l'insieme organico di una vita di villaggio e, ancor più scoraggiante, dei diligenti protettori del patrimonio avevano trasformato, con dei restauri alla moda, edifici storici in quinte nostalgiche che avrebbero spinto il nostro film verso un idillio insopportabile.

I sopralluoghi dei mesi successivi diedero risultati ancor più scoraggianti. Arrivammo a chiederci seriamente se non avessimo dovuto cercare un villaggio appropriato in Europa dell'Est e se vi fossero ancora su questo pianeta delle regioni dove il tempo si era fermato. Ci arrivò anche voce di una leggenda secondo la quale i discendenti attuali dei contadini emigrati dall'Hunsrück nel Brasile estremo avevano conservato i vestiti dell'epoca ed erano rimasti ai margini della civiltà. La realtà era

completamente diversa: anche i villaggi del Rio Grande do Sul erano segnati dai benefici della tecnologia moderna quanto qualsiasi villaggio dell'Hunsrück odierno. È stato il risultato di questo insieme di esperienze che ci ha fatto prendere coscienza del fatto – peraltro assai evidente – che era impossibile tornare indietro verso un'epoca passata usando i mezzi del nostro film. Ma noi volevamo ancora di più: volevamo trovare il nostro punto di vista personale e ridefinire il concetto di film storico. Ovviamente conoscevamo il modo in cui la tradizione internazionale del cinema ha trattato i temi storici. Cosa avevano a che fare i film come *Spartacus* o *Cleopatra* con la Roma antica? Cosa era esatto, in termini di immagini della vita di un'epoca, nei film quali *Nascita di una nazione* di Griffith o *La presa del potere da parte di Luigi XIV* di Rossellini? Più un film ci sembrava convincente sul piano artistico, più dubitavamo che il realismo avesse una qualsiasi importanza. Anche i film storici ambientati nel XX secolo, come il meraviglioso *La notte di San Lorenzo* dei Fratelli Taviani, dimostrano che la domanda: “Era davvero così?” è, in fondo, inutile. La sola cosa che si nota visionando i film di genere storico è lo stile storicizzante delle immagini. Quasi tutti questi film si compiacciono nella seduzione dei colori, dei costumi, delle uniformi, dei tiri dei cavalli e delle scenografie imponenti. Esiste da tempo un universo storico parallelo, immesso nella nostra coscienza dal cinema. L'estetica degli studios americani ed europei ha cancellato ancora di più le immagini storiche contribuendo a colmare le lacune della memoria solo con dei ricordi cinematografici. Un film storico è per la maggior parte del tempo un documento sul nostro modo attuale di considerare la storia. La maggior parte dei film sono delle falsificazioni. Si accontentano di trasporre le nostre angosce e i nostri desideri nell'apparato scenico di un'altra epoca.

Arrivato a questo punto delle nostre riflessioni, decidemmo nell'agosto del 2011 di costruire lo scenario del villaggio di Schabbach nel villaggio di Gehlweiler e quindi di trasformare tutto il paese in scenario cinematografico. Il nostro scenografo Toni Gerg ci incoraggiò anche a costruire tutti gli interni presenti nella scenografia attraverso i suoi mezzi artistici artigianali. L'ambizione di Toni era di sfruttare la conoscenza intima delle tradizioni paesane e la maestria artigianale per ricreare tutti i dettagli, come solo la gente d'altri tempi avrebbe potuto fare. Bisognava prestare un'attenzione particolare alla scelta dei materiali disponibili nell'Hunsrück, quali l'argilla, l'ardesia, la paglia, il vimine, il legno o ancora il ferro battuto a mano, gli utensili e i carri. Questi lavori sono stati una vera e propria avventura e non solo per la nostra squadra di costruttori diretta da Toni: tutti gli abitanti del comune di Gehlweiler hanno dovuto rinunciare per sei mesi a transitare nella strada principale e per le strade abituali. Per le nostre ricostruzioni ci siamo basati sul catasto, eredità del passato di Gehlweiler, ricoprendo le case esistenti con i nostri elementi antichi: facciate, porte, finestre e tetti. Così questi edifici moderni sono diventati storti, incastrati l'uno sull'altro in quella maniera inspiegabile che appartiene al modo di occupare il suolo risalente a un passato inesplorato. Per me, ciò che davvero ha dato vita a quest'atmosfera, è che il paese era veramente abitato. Gli abitanti delle case trasformate si sono adoperati in modo ammirevole durante le riprese e quasi tutti sono diventati in qualità di secondi

ruoli o comparse, dei “co-abitanti” di questa Schabbach fittizia. Toni Gerg e la sua équipe hanno lavorato notte e giorno per mesi. E il primo giorno di riprese hanno potuto metterci a disposizione il villaggio completo. E non si trattava solo di facciate di strade e di cortili: c’era anche la vita nelle case. Nelle stalle e in strada vivevano mucche, maiali, cavalli, capre e pecore. C’erano anche gli animali da cortile: oche, anatre e polli che gironzolavano liberamente tra gli attori e che bisognava nutrire, curare e sorvegliare al di fuori delle ore di riprese.

... i costumi

Concepire i costumi era per noi una sfida vera e propria, dato che sapevamo perché la maggior parte dei film in costume fanno dubitare così frequentemente di tutta la fedeltà storica. Non esiste libro o corso di storia degli stili dove si possa imparare come si vestiva un abitante dell’Hunsrück nel 1840. Al massimo si possono ritrovare le mode e gli stili dei borghesi che vivevano in città. Ora, nella nostra storia non si tratta neanche di “stili”, bensì di lotte per la sopravvivenza, i vestiti dovevano resistere all’umidità e al freddo, dovevano proteggere e non dare fastidio durante il lavoro. Le stoffe e il modo di lavorarle doveva corrispondere ai mezzi e alle conoscenze artigianali dei paesani; dovevano durare per tutta la vita e spesso anche di più. Se si voleva dar prova di eleganza nel vestirsi, lo si faceva con la cura e gli ornamenti: si ricamavano e arricchivano le stoffe cucendovi delle decorazioni fatte a mano o con dei bottoni. Finché è stato possibile, abbiamo fatto portare agli attori dei vestiti d’epoca ritrovati in loco a cominciare dagli indumenti intimi. Le stoffe con le quali i nostri costumi erano cuciti risalgono veramente all’epoca dell’ambientazione. Abbiamo lavorato lino e lana che a volte avevamo trovato nei granai di alcune famiglie contadine. La nostra costumista Esther Amuser ha girato i vari paesi nei dintorni per mesi per trovare le stoffe e i vestiti. E davanti a lei si sono aperti i bauli più nascosti. Le balle di lino tessute a mano un tempo erano considerate come l’unica ricchezza - bisogna ricordarsi quanto siano faticosi la coltivazione del lino e il lavoro necessario a farne dei fili finissimi da tessere. Esther ha trovato delle camicie sulle quali erano ricamate, col punto a croce e il filo rosso, le cifre degli anni del XIX secolo. Ci si sente rapiti da un’emozione speciale e si sente il respiro del tempo che passa quando si accarezza con la mano una camicia che si sa che è stata davvero cucita nel 1843.

Abbiamo anche scoperto fino a che punto la povera gente di quell’epoca fosse bassa e magra, dato che nessuno dei nostri attori di oggi poteva infilare le loro giacche o abbottonarsi il colletto. È così che è nata una sensazione di mistero molto particolare, dovuta non solo alla scelta delle persone il cui fisico risultasse plausibile per l’epoca, ma dovuta anche ai vestiti. Gli attori non si muovevano allo stesso modo quando portavano dei costumi autentici, la rudezza del lino a pelle insegna loro a sentire il proprio corpo in modo diverso. Affinché si abituassero a questo tipo di abiti, abbiamo dato i loro vestiti agli attori con ruoli principali, perché li portassero a casa. Alcuni attori li hanno messi per le settimane successive, con lo scopo di domare queste stoffe ribelli per il nuovo utilizzo. Non volevamo

neanche avere l'aria di chi è appena uscito dalla sartoria dei costumi! L'attore che recitava il fabbro, Rüdiger Kriese, non si è separato dai suoi vestiti per settimane. Quando un attore arrivava sul set con un costume al quale si era abituato, non fingeva, non si muoveva in modo "casuale": il suo modo di concatenare i gesti si era modificato per via di questi vestiti.

... il lavoro con la macchina da presa

Credo che questo lavoro in comune con Gernot Roll abbia avuto delle conseguenze decisive sulla forma finale del film. Ad ogni fase della storia di questo film siamo riusciti a sviluppare una visione comune di ciò che chiamiamo l'arte cinematografica o di ciò che ci tocca nel profondo del cuore quando pensiamo al nostro mestiere. Abbiamo inventato assieme il linguaggio pittorico di questo film. Abbiamo deciso di girare in cinemascope perché dà un rapporto completamente nuovo al primo piano. Quando un viso appare in primo piano, lo spazio sui lati esiste. Le persone, anche da molto vicino, continuano a far parte di uno spazio che è dato come un principio narrativo, interiore e segreto, del film, che tiene sempre presente intorno dei personaggi, i villaggi e i paesaggi. Il formato del cinemascope offre anche molti vantaggi negli interni, spesso molto angusti, delle case contadine. Orizzontalmente gli obiettivi anamorfici sono di fatto dei grandangoli, ma verticalmente sono delle focali medie, vantaggiose per i ritratti. La decisione di girare in bianco e nero è derivata in parte dal fatto che le cineprese di oggi hanno una precisione e una nitidezza straordinarie e consentono di ottenere uno spazio che dà all'immagine in bianco e nero un effetto tridimensionale, senza imporci la necessità, per ottenere questo effetto, di utilizzare la discutibile tecnica del 3D. In alcuni rari punti, nelle nostre immagini in bianco e nero c'è qualche impressione di colore, resa possibile dalla tecnica digitale di oggi. Sono 40 anni che lavoro su delle prove per mischiare colore e bianco e nero. Con Gernot Roll ho continuato queste prove nella speranza di ovviare alle divisioni imposte dall'industria. Quello che ci interessava era di continuare la grande storia della cinematografia in bianco e nero, che ammiriamo tanto nei film espressionisti quanto in quelli dei maestri russi, italiani e americani, senza doverci privare completamente delle risorse del colore. Siamo sempre stati convinti che i due sistemi hanno i loro propri ambiti d'espressione molto specifici, e che rinunciare all'uno o all'altro significherebbe limitare le nostre possibilità narrative. Finché si lavorava con la pellicola fotochimica, si era prigionieri di un unico sistema: o bianco e nero, o colore. Mescolare in modo soddisfacente questi due sistemi nella stessa immagine era impossibile nella fotografia analogica. Oggi, grazie al digitale, non è più un problema.

Siamo riusciti a soddisfare senza limitazioni il nostro desiderio di utilizzare le grandi tradizioni estetiche dei film in bianco e nero riscoprendo la bellezza di questa tecnica. E quando appariva, in alcuni rarissimi punti del film, un elemento il cui solo colore poteva rendere la sensazione o il valore simbolico, noi potevamo realizzarlo. Un esempio: il vecchio luigi d'oro che la madre scopre nel vestito della domenica dello zio al momento della sua morte appare a colori in mezzo a una scena in

bianco e nero. Ci sono diversi motivi per questo e uno era che non si sarebbe potuta rendere diversamente la strana magia che suscita la brillantezza dell'oro. Il colore dell'oro nasce grazie a un certo tipo di riflesso sulla sua superficie, al quale si aggiunge una sfumatura giallo-arancio mischiata ad una punta di verde. È la rifrazione della luce che fa sì che l'oro diventi oro. Con Gernot ero sempre alla ricerca di immagini interne. Era un viaggio esplorativo nel corso del quale abbiamo provato a spingerci fino al limite delle possibilità formali offerte dalla cinepresa digitale. Gernot ha sviluppato con me il découpage delle scene con un piacere infinito nella ricerca delle soluzioni filmiche: come si entra in una stanza? Qual è la posizione della cinepresa rispetto alla storia che stiamo raccontando, qual è il suo punto di vista? Guarda la scena o adotta il punto di vista soggettivo di uno dei personaggi? Abbiamo cercato di mettere fuori combattimento tutti i dogmi sugli angoli di ripresa obbiettivi e soggettivi cercando sempre di scoprire dei punti di vista narrativi interni e di entrare con la cinepresa in uno spazio interno alla storia, mettendo quindi sempre lo spettatore dentro il racconto. La parola "Einstellung" (parola che significa sia "inquadratura" che "atteggiamento", n.d.t.) significava per noi cercare realmente un atteggiamento nei confronti delle cose. Questo riesce di rado nell'improvvisazione. Mai in vita mia avevo lavorato con tanta precisione come in questo film, in modo così pianificato. Anche quando si trattava di scene d'amore, o scene di lavoro, di feste popolari o di grandi raduni, abbiamo seguito uno programma preciso del découpage per tradurre la nostra visione. La mia convinzione che si fabbrichino meglio le immagini dei film chiudendo gli occhi piuttosto che guardando gli schermi o la messa in scena, si è rivelata esatta. Il film che ho potuto realizzare con l'aiuto di Gernot Roll sembra spontaneo, semplice e naturale. Questo l'abbiamo ottenuto grazie ad una pianificazione molto precisa. Questa "semplicità", alla quale tutti aspiriamo, altro non è che il prodotto di decenni di esperienza artigianale.

Durante tutte le riprese, Roll ha lavorato con un operatore di ripresa steadycam virtuoso, Michael Praun, che muove la macchina da presa con una precisione che per me era assolutamente nuova. Questo dà una fluidità di narrazione che si avverte senza riuscire a spiegarla. Durante questa collaborazione si è creata una sensazione di leggerezza. Quando Gernot Roll, per alcune scene, come quelle nei campi di grano, quella della tempesta di neve sul campo di lino o ancora durante le scene di vendemmia, ha usato una grande gru per sollevare la cinepresa, abbiamo realizzato un'utopia che mi ossessionava da decenni: il racconto filmico si elevava, come in un sogno.

... raccontare con la luce

Abbiamo lavorato spesso con pochissima illuminazione. Nessuna estetica dettata dalla macchina da presa doveva ricoprire le immagini e plasmarle; al contrario ogni cosa doveva nascere naturalmente dalla situazione. Era la base sulla quale ci eravamo messi d'accordo. Ci chiedevamo sempre: "Da dove viene la luce? Con quale illuminazione vive questa gente? Qual è la loro percezione della notte?" Quando si trattava di una festa popolare che durava fino a notte fonda, per esempio, ci chiedevamo:

“La gente ballava fino al tramonto e poi beveva al buio? Andavano sempre a letto presto o utilizzavano delle fiaccole, delle candele, delle lampade a olio?” Le fiaccole erano pericolose per i pagliai e i tetti di paglia! A volte abbiamo anche avuto paura di dar fuoco a tutto il paese mentre lavoravamo con le lampade a olio, le torce di resina o dei focolai aperti.

Le immagini di molte scene, in particolare di quelle degli interni, mostrano dei contrasti forti tra zone chiare e scure: col giorno, la luce del sole che entra da una finestra doveva essere una fonte luminosa particolare. La cinepresa ALEXA della Arri è incredibilmente sensibile alla luce. È sufficiente una candela per illuminare una scena. Non abbiamo più bisogno di cinquemila candele come Stanley Kubrick per ottenere una flebile luce rosseggiante. Molte delle nostre inquadrature sfiorano il limite dell'oscurità. Così le immagini girate in esterno al crepuscolo non dovevano essere “oscurate” con contrasto e filtri. Come si crea quindi un'illuminazione autentica senza un utilizzo massiccio della tecnica? Girare una scena di notte al crepuscolo che dura solo qualche minuto, anche questo ha comportato un importante lavoro di pianificazione e doveva essere calcolato minuziosamente durante la giornata di lavoro e ogni tanto, per le scene notturne, Gernot Roll doveva nascondere un proiettore tra le scenografie. Ma la maggior parte delle volte siamo riusciti ad evitare l'effetto prodotto dalle fonti di illuminazione moderne stando attenti a che le fiamme delle candele e delle torce fossero sempre gli elementi più chiari dell'immagine.

... il casting per il ruolo di Jakob

La scelta dell'interprete per il ruolo di Jakob è ciò che ci ha richiesto gli sforzi maggiori: consigli di agenzie di casting, ricerche nelle scuole di teatro, appelli via internet e poi settimane di prove. Non va dimenticato che i candidati erano tutti molto giovani e avevano quindi pochissima esperienza di vita e di recitazione. Facevo loro molte domande, perché un giovane d'oggi di rado è in contatto con l'ambiente professionale di un fabbro o di un agricoltore, con i campi e gli animali, senza parlare di questa sete romantica di conoscenza che caratterizza Jakob. Nei mesi precedenti le riprese eravamo tutti consapevoli che la condicio sine qua non per fare bene il film era di trovare lo Jakob giusto.

Per questo ad ogni sessione di casting c'era una pressione enorme, così come per le prove e le decisioni. A questo si aggiungevano altri criteri, per tutti i ruoli: il dialetto, la capacità di funzionare in un gruppo, il fatto di essere pronti ad impegnarsi totalmente nell'avventura di un lavoro collettivo in una regione isolata. Volevo mettere in scena il carattere sognatore di Jakob che in nessun caso sarebbe dovuto deviare in un'artificiosità da favola. Doveva avere un lato naturale o innocente ma allo stesso tempo essere capace di battersi per realizzare i propri sogni. Dopo diversi mesi di ricerche e prove ero quasi disperato, quando è apparso, quasi a sorpresa, Jan Schneider. Inizialmente non era stato convocato per il casting. Quel giorno eravamo tutti stanchi e un po' scoraggiati, perché ancora una volta non avevamo trovato il nostro Jakob. Diedi a Jan – che si era presentato in modo assai maldestro – un estratto del diario di Jakob, lo feci venire davanti alla cinepresa e gli chiesi di recitare il ruolo

dell'autore del diario: "Ora leggi questo e facci entrare nei tuoi pensieri". Abbiamo illuminato la scena con una candela mentre si chinava sul testo. E senza aspettarci granché abbiamo acceso la videocamera. Quando abbiamo visto il risultato sullo schermo due ore più tardi, gli assistenti, il produttore e persino io, ci siamo ammutoliti. Di tutti i candidati che avevamo provato fino a quel momento, lui era il primo che ascoltavamo mentre leggeva quel testo scritto in un tedesco arcaico. Chi era quel ragazzo? L'abbiamo fatto tornare subito per fargli altre domande. Venne fuori che Jan non era un attore e non aveva l'intenzione di diventarlo. Era al primo anno di medicina a Magonza ed era venuto più o meno per curiosità, perché gli interessava il film.

... il lavoro con gli attori

Naturalmente ho dapprima percorso la strada abituale delle conversazioni con gli attori in merito ai loro ruoli. Ho cercato di entrare con loro nella biografia e nella psicologia dei ruoli. Dopo alcune letture di sceneggiatura, ho discusso in dettaglio con gli attori delle circostanze concrete della vita dei personaggi e di ciò che può succedere loro al di fuori delle scene mostrate nel film. Appartiene ai racconti epici seguire la vita intera dei personaggi. Abbiamo quindi cercato di entrare nel modo più profondo possibile in queste biografie fittizie, al punto che alla fine ci sembrava di conoscere meglio i personaggi dei nostri cari o dei nostri parenti nella vita reale.

Questo riguarda anche gli oggetti con i quali i personaggi devono lavorare o che devono utilizzare. Abbiamo quindi studiato la storia di questi oggetti: che passato poteva avere, per esempio, il vestito che porta un personaggio? Come è entrato in possesso di quel vestito, di quell'attrezzo, di quel mobile, di quelle scarpe? Partendo da queste domande abbiamo sviluppato insieme tante sotto storie. È così che le cose diventano una nostra proprietà intima. Abbiamo quindi fatto in modo che gli attori possedessero veramente questi vestiti, e che non fossero più solamente degli accessori.

Ho potuto anche dare agli attori un'altra via d'accesso alla correttezza della loro recitazione. Vivevano nei luoghi delle riprese. Non ho autorizzato gli attori principali a prendere altri impegni lavorativi durante le nostre riprese. Tagliati fuori dalla loro vita privata, vivevano in alcuni appartamenti del paese, stavano a contatto ogni giorno con gli abitanti e avevano l'obbligo di imparare l'accento dell'Hunsrück. Avevamo assunto due donne che avevano una certa esperienza di scena grazie a dei gruppi di teatro locali. Servivano da coach per il dialetto e aiutavano i nostri attori ad imparare i loro dialoghi. Il villaggio, luogo principale dell'azione, è stato costruito durante queste settimane in cui gli attori risiedevano già nell'Hunsrück. Vedevano gli stati d'avanzamento dei lavori giorno per giorno. Potevo andare con loro sul cantiere e dire: "Guarda, è la casa dove vivrai. È la stanza dove sei nato. È la camera dove muore tuo figlio. È la camera dove curano tua madre malata. È la strada che prendi quando vuoi scappare da tuo padre. Oppure: è il tuo posto preferito per leggere". Ecco come gli attori si calano nella dimensione interiore del proprio ruolo. La preparazione del film, con tutti coloro che partecipavano alla produzione e che incontravano quotidianamente, esercitava anche un'influenza

molto forte sugli attori. La vita privata e il lavoro si confondevano sempre di più. Alcune settimane prima dell'inizio delle riprese, gli attori sono stati chiamati col nome dei loro personaggi, anche – e soprattutto – dalla popolazione del villaggio.

Il lavoro sulle scene vere e proprie si fa sul set. Comincio col far sì che gli attori prendano confidenza con i luoghi. Finiscono presto col sentirsi a casa propria negli interni quanto nella loro vera casa. Le madri, le figlie e i figli prendono gli oggetti naturalmente, mentre passano. Possono trovarli ad occhi chiusi. Quando l'orientamento nei luoghi e i gesti del lavoro sono ben appresi e integrati, la scena riesce quasi da sola.

... religione e sogni

Non riesco a credere ad alcuna dottrina religiosa. Nella famiglia protestante dei Simon si caccia via brutalmente la figlia maggiore per via di una differenza di religione. Il genero cattolico, Walter, dice durante un inverno terribile: “È il diavolo ad aver inventato tutte le religioni, perché portano solo discordia nel mondo”. Questo spiega in parte ciò che penso delle religioni, e comunque lo esprime quando si tratta di religioni popolari. Di fatto, i personaggi del mio film non sono religiosi. Hanno delle tradizioni, dei crocefissi, dicono la benedizione, vanno in chiesa, rispettano le feste religiose. Ma gli elementi metafisici della storia, che mi emozionano veramente, hanno le loro radici altrove. Così trovo sempre importante, in un film, descrivere l'esistenza dell'anima delle persone e delle cose. Sì, anche gli oggetti hanno un'anima. È ciò che scopriamo ogni giorno con la cinepresa. Il riflesso di Jettchen nello specchio è un'immagine della sua anima. Quando Jakob legge in un libro la storia di un vento che si alza, una misteriosa burrasca si scatena dietro di lui, spazzando la strada del villaggio e cacciando via due cavalli bianchi. Questi due cavalli che galoppano esprimono una potenza magica dell'anima, che si sta esprimendo in Jakob. Jakob è un sognatore che può far correre i cavali, e anche liberarsi dalla pesantezza. In una scena dove, leggendo, osserva un nibbio che disegna dei cerchi sopra la foresta, scivola giù dal suo nido di lettura nell'incavo di un albero e cade in mezzo alle rocce senza farsi male.

In una versione provvisoria della sceneggiatura, c'erano molte più scene che mostravano come Jakob, perso nella lettura, perde anche la pesantezza. Può cadere senza farsi male. La nozione di epifania fa pensare al fatto che sotto la superficie delle cose, qualcos'altro di natura spirituale diventa visibile. La superficie diventa traslucida e il Vero (qualunque cosa si intenda per questo termine) sembra apparire attraversandola. Anche un'immagine cinematografica può avere questa “trasparenza”. A volte, durante le riprese, sento questo miracolo grazie al quale i volti e i muri fanno percepire la loro storia nascosta.

UN'EPOPEA CINEMATOGRAFICA

di **EDGAR REITZ**

È passata solo una settimana dalla fine delle riprese. Sono in sala di montaggio col mio montatore Uwe Klimmeck. Ancora una volta, do a me stesso le risposte a questa domanda: “Perché il film si lascia scappare tante occasioni di drammatizzazione?” Di fatto, so benissimo di rifiutare questo modello del cinema “che vi tocca nelle viscere”, questa drammaturgia del suspense che si ritrova nella maggior parte delle produzioni, e dalla quale mi sono tenuto lontano per tutta la vita. Gli strateghi della drammaturgia ad effetto fanno passare i loro concetti prima delle immagini della vita e rimandano la realtà all’ambito del banale. Sono decenni che me ne infischio completamente di sapere quali successi si possono ottenere con questi metodi. Quello che mi interessa è completamente diverso: il cinema è per me una “scuola di sguardo”. Una scena di film riuscita ci fa capire che inganniamo i nostri occhi ogni giorno e in ogni situazione della vita. Ciò che fa veramente agire la gente, non lo si vede mai, o lo si vede molto raramente. Che sia nelle famiglie, nelle imprese, nella politica o anche nell’amore, le giornate scorrono meglio quando le persone nascondono i loro veri motivi ed evitano per quanto possibile qualsiasi drammatizzazione. Vedo in questo l’espressione di una saggezza di vita, perché è così che la vita resta possibile, anche nelle contraddizioni violente. Allo stesso modo, in questo Schabbach del 1840 che descrivo, la gente non mostra ciò che succede dentro di sé. Al contrario, evitano al massimo la drammatizzazione. Perché – ci si potrebbe chiedere – il film non usa la rivalità dei due fratelli per Jettchen per farne una storia di contesa mortale che eppure sembra così evidente? Perché la madre non muore per via del suo attacco il giorno della grande partenza, cosa che renderebbe più drammatica la scena degli addii? Perché il padre non picchia suo figlio al punto di renderlo infermo sin dalla prima sequenza, il che renderebbe ancor più scandalosa l’ingiustizia subita da Jakob?

Potrei citare migliaia di occasioni in cui la drammatizzazione mi spalancava le braccia e dove mi sarebbe solo bastato buttarmi al volo per fare il film che i drammaturchi accademici avrebbero accolto con gioia. Ma perché non lo faccio? La risposta è semplice e mi ha accompagnato per tutta la vita: perché con i miei film voglio imparare a capire meglio la vita reale. Ciò che conta di più, per me, è l’osservazione esatta, la conoscenza degli uomini e dei loro comportamenti. So, semplicemente, come si sistemano le cose in una famiglia contadina dell’Hunsrück. Lì non funziona come al cinema o come nella psicanalisi. Questa gente segnata dalla miseria vera e dalla lotta quotidiana per la sopravvivenza vive le storie d’amore, la sete di conoscenza, la rivalità tra fratelli come “problemi di lusso”, dei quali si può fare ameno. La malattia mortale della madre o quella di un bambino minaccia l’intera famiglia, e ogni ora guadagnata in cui il malato è ancora vivo e può lavorare, conta. Ecco perché non faccio morire Margarethe, ma, al contrario, la faccio rialzare e andare a lavorare nella stalla. Ecco perché non consento al film, in quel momento, di finire più velocemente, perché la vita stessa non permette che le

cose succedano diversamente. Perché lo zio simpatico muore così presto e in modo così poco spettacolare? Perché il suicidio del padre di Jettchen è così poco drammatico? Perché durante le nozze, non si presta quasi per niente attenzione all'apparizione e poi alla scomparsa di Jakob? Perché Gustav non finisce il suo lavoro sulla macchina a vapore? Perché Jakob scappa quando Humboldt arriva? Perché Olm abbandona le sue aspirazioni rivoluzionarie e finisce semplicemente con l'emigrare? Perché la lotta di Lena contro le zizzanie sulle religioni non è più sviluppata? Se qualcuno dieci volte più furbo di me sostenesse che non ho pensato a tutto questo, mi arrabbierei tantissimo. Per me le lezioni della vita sono sacre, e troverei imperdonabile sacrificare alla drammaturgia del cinema commerciale queste verità per la rappresentazione delle quali mi batto. Rivendico il diritto di introdurre il racconto epico al cinema, anche se per questo devo stancare un po' un certo numero di spettatori. So che molta gente non va al cinema e non guarda neanche i programmi di intrattenimento in televisione, perché pensa che sia una perdita di tempo con i problemi che ci sono nella vita. È pietoso che si sia arrivati a questo punto. E questo è legato al fatto che al cinema, la vita si incontra solo di rado. Non voglio sembrare qui un puritano, perché riconosco molto volentieri il mio gusto per i piaceri dei sensi – e, prima di tutti, per la bellezza delle immagini! Ma nel nostro film c'è una frase che è sempre interpretata come uno scherzo mentre esprime la mia professione di fede solenne nei confronti della verità. È la frase di Jakob: "Gli indiani non lo fanno". Lo dice a Jettchen quando lei poggia il braccio sulla sua spalla e contemporaneamente propone a me, narratore e regista, di sistemare una focosa scena d'amore puberale di notte, sulla riva della Mosella. Ma gli indiani non lo fanno! Il regista, in quel momento, è anch'esso un indiano. Un ragazzo dell'Hunsrück come Jakob sente in modo molto netto le frontiere reali della sua vita. Quindi quella scena non si sarebbe potuta svolgere altrimenti. Già sin dai miei primi film ero circondato da consiglieri che, con una bella regolarità, mi mettevano sotto il naso le occasioni drammaturgiche e mi spingevano a coglierle – per amore di un maggior successo pubblico. E poi non potevo far altro che seguire la strada delle ambivalenze e delle contraddizioni. Per amore della verità? Forse anche perché sentivo che in questo campo della drammaturgia ad effetto altri registi erano più dotati e più privi di scrupoli di me. Seguivo il mio talento, tutto qui. E questo talento risiede nella forma epica, nella relazione tra storia individuale e grande storia. È in HEIMAT che questa strada mi è stata chiara per la prima volta. Il mito è nato dall'uguaglianza tra la descrizione dei personaggi e la descrizione degli eventi storici. In questo quadro, una relazione extraconiugale non scatena un dramma, perché un dramma più importante, la guerra, si è abbattuto sugli uomini. Ma la pioggia di bombe su Berlino non è più determinante della storia della vecchia prostituta che riesce, nel bel mezzo di un bombardamento, a parlare per l'ultima volta al suo fidanzato morente.

DIE ANDERE HEIMAT (*L'altra Heimat*) obbedisce allo stesso modo al principio narrativo epico: l'emigrazione, in quanto grande movimento storico, attraversa tutto il film e non è utilizzata come elemento decorativo o sfondo. La storia di Gustav e Jakob raggiunge questi elementi storici. Perché

lascio che Jakob accompagni il convoglio? Perché non ci sono più conflitti prima della partenza? Perché la madre, gravemente malata, è seduta in cortile e sorride, nel momento degli addii? Ovvio che conosco tutti i mezzi per forzare una storia! Ma mi sarei considerato come un falsificatore e un truffatore e un comico se avessi messo in scena un conflitto – anche giusto – in quel momento. Le immagini del grande convoglio sono immagini storiche che devono ricordarci che tutte queste persone non sono più di questo mondo da tempo. La certezza della morte – me ne rendo conto sempre di più, a forza di raccontare questa storia – aleggia su tutti i personaggi e tutte le immagini. Ed è questo che dà loro la bellezza, il pathos ed è anche una verità cinematografica che rivendico!

EDGAR REITZ

Edgar Reitz è nato nel 1932 in Germania, è un autore-regista diventato famoso per i suoi film sulla vita quotidiana contemporanea dei suoi concittadini nell'Hunsrück, con i film HEIMAT. Ha lavorato a questa trilogia, la cui durata totale è di oltre 56 ore, per 25 anni. Ha studiato a Monaco dal 1952. Nel 1957 ha fondato la sua società di produzione. Con Alexander Kluge crea nel 1963 l'Istituto del Cinema a Ulm. Insegna alla Staatliche Hochschule für Gestaltung (Scuola Superiore d'Arte) di Karlsruhe. Ha ottenuto numerose onorificenze quali:

- Membro dell'Accademia delle arti di Berlino
- Commendatore dell'Ordine del Merito della Repubblica Federale Tedesca
- Ufficiale di Arti e lettere (2010)

Siti web personali: www.edgar-reitz.de, www.heimat123.de

Filmografia essenziale:

MAHLZEITEN, 1967

FUSSNOTEN, 1967

FILMSTUNDE, 1968

CARDILLAC, 1969

KINO SWEI, 1971

DAS GOLDENE DING, 1972

DIE REISE NACH WIEN, 1973 (*Il viaggio a Vienna*)

STUNDE NULL, 1977 (*Ora zero*)

DER SCHNEIDER VON ULM, 1979 (*Il sarto di Ulm*)

GESCHICHTEN VOM KÜBELKIND, 1971

GESCHICHTEN AUS DEN HUNRÜCKDÖRFERN, 1981 (*Storie dai Villaggi dell'Hunsrück*)

DIE NACHT DER REGISSEURE, 1995 (*La Notte dei Registi*)

La trilogia HEIMAT:

1984 • HEIMAT - Eine deutsche Chronik

Premio (FIPRESCI) alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 1984

1992 • DIE ZWEITE HEIMAT - Chronik einer Jugend (*HEIMAT 2, Cronaca di una giovinezza*)

Premio speciale alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 1992

2004 • HEIMAT 3 - Chronik einer Zeitenwende (*HEIMAT 3, Cronaca di una svolta epocale*)

Il film ha ricevuto una nomination per il Premio Adolf Grimme 2005

IL CAST

JAN DIETER SCHNEIDER – Jakob

"Quando chiudo gli occhi, viaggio ovunque".

Jakob è l'unico ragazzo della sua zona che ama leggere e viaggiare con la fantasia, che sogna di visitare luoghi esotici e incontaminati. Il suo motto è: i sogni cambiano il mondo. Jakob è innamorato della bella Jettchen.

Jan Dieter Schneider è nato nel 1990 a Oberwessel ed è cresciuto a Kastellaun im Hunsrück. Dopo aver frequentato un semestre di economia politica a Mannheim, nel 2010 ha cambiato corso di studi, iniziando a studiare medicina all'Università Johannes-Gutenberg di Magonza. Schneider ha già seguito vari stage medici, anche in Arizona. Oltre a frequentare il quinto anno della facoltà di medicina, fa parte del coro giovanile No Limits di Kastellaun. Il suo interesse per il teatro fu scoperto, quando era bambino, dalla sua insegnante della scuola elementare: Jan fu infatti l'unico alunno giovane della scuola a recitare in "Antigone" al fianco dei ragazzi più adulti. In seguito ha preso parte ad altri spettacoli della scuola, cantando e danzando anche nei concerti di fine anno, e quando è cresciuto ha recitato in un musical che ha scritto lui stesso. Jan Dieter Schneider ha esordito al cinema all'età di undici anni, interpretando una breve scena di "Heimat 3", che purtroppo è stata tagliata nella versione finale del film. In L'ALTRA HEIMAT è, per la prima volta, il protagonista di un film.

ANTONIA BILL – Jettchen

"Mi sono accorta di tutto".

Jettchen alterna momenti contraddittori di furbizia e romanticismo. Ama Jakob ma sposa Gustav. È la ragazza più bella del paese ma la sua vita non è stata facile.

Antonia Bill è nata a Monaco di Baviera nel 1988. Ha studiato recitazione presso la rinomata Scuola d'Arte Drammatica "Ernst Busch" di Berlino. Nel 2008 si è esibita nel teatro della sua scuola, al Teatro di Erlangen e al Deutsches Theater. Nel 2011 ha vinto il primo premio nella categoria "Chanson" nella gara canora Bundewettbewerb Gesang di Berlino. Dal 2012 fa parte del Berliner Ensemble diretto da Claus Peymann e ha interpretato Lucile in "Dantons Tod" per la regia di Peymann, Olivia in "Twelfth Night", diretto da Katharina Thalbach, Luise in "Intrigue and Love" di Peymann. In questo momento veste i panni di Nixe/Whibbeles in "Peter Pan", per la regia di Robert Wilson & CocoRosie. Debutta nel cinema con L'ALTRA HEIMAT.

MAXIMILIAN SCHEIDT – Gustav

"Voglio costruire una macchina a vapore".

Gustav è il fratello di Jakob. È il figlio maggiore del fabbro del villaggio, ed è destinato a ereditare la fattoria del padre. È energico e spericolato, ma ha i piedi per terra e si impegna al massimo per raggiungere i suoi obiettivi. È il rivale di Jakob.

Maximilian Scheidt è nato nel 1988 ad Aquisgrana, città dove è anche cresciuto. Ha recitato in varie produzioni teatrali e, dopo il diploma liceale, dal 2008 al 2012 ha studiato recitazione presso l'Università di Musica, Teatro e Media di Hannover. Fin da quando era studente ha preso parte a molte produzioni teatrali di Hannover. Un'apparizione speciale lo ha portato al Theater Bremen, dove ha recitato in "Nibelungen" di Herbert Fritsch. Nel 2011 ha partecipato all'incontro teatrale delle scuole di Amburgo, aggiudicandosi il Duo Award. Nell'estate 2012 è apparso per la prima volta al cinema con il film di Edgar Reitz, L'ALTRA HEIMAT. A settembre 2012 ha firmato il suo primo ingaggio fisso con il Theater Münster.

MARITA BREUER – Margarethe Simon

"C'è qualcosa nel tuo sguardo, Jakob. Non so da dove venga".

È la mamma di Jakob, Gustav e Lena. Dei nove figli che ha dato alla luce, solo tre sono sopravvissuti e diventati adulti. Le difficoltà e il duro lavoro l'hanno segnata. Ma tutto il suo amore è per Jakob, il suo figlio minore. Solo lei sa proteggerlo e comprendere le sue fantasie.

Marita Breuer si è diplomata in recitazione a Essen. Dopo aver inizialmente lavorato con lo Stadttheater di Giessen, ha completato la sua istruzione frequentando il programma di recitazione di Lee Strasberg a Parma e a Vienna. Per il suo ritratto di Maria, uno dei ruoli principali del film evento per la TV "Heimat", diretto da Edgar Reitz, ha ricevuto il premio del cinema bavarese come migliore attrice. Oltre ad aver calcato le scene dei teatri di Düsseldorf, Colonia, Essen, Aquisgrana e Zurigo, è apparsa in diverse produzioni televisive, fra cui nella popolare serie "Scene of Crime". Dal 2000 si esibisce anche al fianco di musicisti e colleghi attori che includono suo fratello, il compositore e pianista Wolfgang Breuer, l'arpicordista Stefan Horz e l'attore Carlos Lobo. Nei suoi spettacoli mescola abilmente musica e recitazione.

RÜDIGER KRIESE – Johann Simon

"Così stanno le cose".

Johann Simon è il fabbro del villaggio e un agricoltore come tutti i suoi avi. Pur segnato dalle asperità, spera ancora in un miracolo che possa un giorno risollevarlo da una vita di sacrifici. In questo senso assomiglia a suo figlio Jakob, nonostante lo consideri un fallito.

Rüdiger Kriese è nato il 1° aprile 1965 a Kusel ed è cresciuto a Lauterecken. È lì che ha frequentato le scuole professionali, diventando falegname e carpentiere. Ha creato un'azienda che utilizza i cavalli nei lavori agricoli e forestali, e in cui alleva e addestra una particolare razza equina chiamata "Pfalz-Ardenner". Ha dovuto reinventare il suo business quando le macchine hanno sostituito l'utilizzo dei cavalli nella moderna selvicoltura, diventando inoltre un maniscalco specializzato nell'utilizzo di tecniche antiche. All'interno del suo allevamento equino, si occupa di trekking a cavallo, di corse di cavalli con i carri e di processioni festivaliere, dando vita a esibizioni particolari (fra cui la pariglia, la quadriga con gli arcieri, gli arcieri a cavallo, e dimostrazioni delle varie tecniche agricole e forestali). Questo, insieme alla sua attività di fabbro, è diventato un vero e proprio lavoro. Alla fine del 2009 si è trasferito a Medard. È stato scoperto da Edgar Reitz, che cercava un vero fabbro per il ruolo di "Johann". L'ALTRA HEIMAT è la sua prima avventura cinematografica.

PHILINE LEMBECK – Florinchen

"Canta splendidamente".

Florinchen è la migliore amica di Jettchen. È una persona piena di paure e mai completamente a suo agio nel suo corpo di donna adulta. A volte è su di giri, altre volte in preda allo sconforto. Ammira segretamente Jakob per la sua fantasia.

Philine Lembeck, nata ad Hannover e cresciuta a Monaco di Baviera, ha studiato arte drammatica all'interno di un gruppo giovanile della Kammerspiele Munchen guidato dalla regista Lena Lauzemis e dall'attrice Sandra Hüller. La sua prima esperienza cinematografica risale al film drammatico inglese "Strings" di Rob Savage. Oltre ad aver girato L'ALTRA HEIMAT, Philine Lembeck ha iniziato a studiare violoncello presso la Scuola Superiore di Musica e Teatro di Monaco di Baviera.

LA TROUPE

CHRISTIAN REITZ – Produttore

Nato l'11 gennaio 1960 a Monaco di Baviera, all'età di 12 anni ha interpretato il ruolo protagonista del film a soggetto "Das goldene Ding" (*La cosa d'oro*) diretto da Edgar Reitz, Ula Stöckl, Alf Brustellin, Nikos Perakis.

Nel 1978 ha iniziato a lavorare come fotografo di scena per il cinema e il teatro.

Nel 1982 si è iscritto alla facoltà di fisica della Università Ludwig Maximilian di Monaco. Dal 1984 al 1989 è stato assistente alla macchina da presa di Gernot Roll lavorando in HEIMAT, HEIMAT 2 e HEIMAT 3 di Edgar Reitz, oltre che in numerosi altri lungometraggi. Nel 1990 si è occupato di montaggio e postproduzione in vari progetti cinematografici.

Nel 2001 ha fondato il laboratorio multimediale Coop-Filmwerk e la società di produzione Reitz Medien. Dal 2002 produce progetti personali e ha ampliato il profilo della società di produzione Reitz-Medien introducendo il sistema Digital Intermediate (D.I.), l'animazione, lo sviluppo della digitalizzazione della postproduzione e del restauro cinematografico, nonché la preservazione di negativi in 35 mm. Con L'ALTRA HEIMAT ha creato una versione online di cinemascope digitale.

Dal 2011 è produttore e amministratore delegato della ERF Filmproduktion GmbH. Christian Reitz vive a Monaco di Baviera e ha tre figli.

GERNOT ROLL – Direttore della fotografia

Gernot Roll è nato a Dresda nel 1939. Ha studiato dal 1953 al 1956 alla DEFA di Potsdam-Babelsberg e nel 1960 ha lasciato la Repubblica Democratica Tedesca per stabilirsi nella Germania occidentale. Per molti anni ha lavorato come cameraman nella società di produzione Bavaria Film, lavorando per numerose fiction e serie televisive. Nel 1976 ha inaugurato la sua collaborazione con Edgar Reitz, nel commovente film drammatico ambientato nel dopoguerra "Stunde Null" (Ora zero), che nel 1984 è proseguita con l'epico "Heimat – Eine deutsche Chronik", "Die zweite Heimat – Chronik einer Jugend" (1987) e nel 2012 con L'ALTRA HEIMAT.

Negli anni '80 e '90 Gernot Roll ha lavorato incessantemente, spaziando nei generi più vari. "Wohin und zurück - Welcome in Vienna" (1985), "Mit meinen heißen Tränen" (1986, serie Tv), "Tatort - Die Macht des Schicksals" (1986, con Helmut Fischer), "Der Schwammerlkönig" (1988, serie Tv), "Die Hure des Königs" (1990, con Timothy Dalton), il celebre film tratto dal lavoro teatrale di Heinrich von Kleist "Der zerbrochene Krug" (1990) e il dramma di Jo Baier "Wildfeuer" sono solo alcuni dei numerosi film e serie televisive in cui ha dato prova di grande abilità dietro la macchina da presa.

Ha lavorato in due film di Caroline Link: "Beyond The Silence" e nel premio Oscar "Nirgendwo in Afrika" (*Nowhere in Africa*); nelle commedie di Sönke Wortmann "Kleine Haie" e "Der bewegte Mann" (*Tutti lo vogliono*), nella biografia di Peter Sehr "Kaspar Hauser", nel melodramma di Bernd

Eichinger "Da Maedchen Rosemarie" (*The Girl Rosemarie*) e nella commedia di Helmut Dietl "Rossini".

La miniserie televisiva in tre parti del 1994 "Radetzkymarsch" ha segnato un momento saliente nella carriera di Roll: per la prima volta, non solo ha lavorato come cameraman ma anche come co-regista di Axel Corti. Dopo la morte di quest'ultimo durante la lavorazione del film, Gernot Roll ha assunto le redini della regia, portando a termine il progetto. Da quel momento ha diretto numerosi film in prima persona.

Nel 2011 ha realizzato il film in due parti "Der Mann mit dem Fagott", liberamente tratto dalle cronache familiari di Udo Jürgens. Nel 2012 ha svolto ancora una volta il duplice ruolo di regista e direttore della fotografia, girando "Die kleine Lady" (*Piccola Lady*), una variante del classico di Frances Hodgson Burnett "Little Lord Fauntleroy" (*Il piccolo Lord*). Quello stesso anno ha anche curato la fotografia di L'ALTRA HEIMAT di Edgar Reitz, proseguendo così la collaborazione col regista.

Nel corso della sua carriera, Gernot Roll ha ricevuto 25 premi, fra cui il German Camera Award 1988 per "Mit meinen heissen Tränen", il Bavarian Film Award e il German Film Award in Gold 1992 per "Wildfeuer", il Leone d'Oro 1997 per "Das Madchen Rosemarie" (*The Girl Rosemarie*) e nel 2002 il German Film Award per "Nirgendwo in Afrika" (*Nowhere in Africa*) nonché sei Adolf Grimme Awards in Gold.

TONI GERG – Scenografo

Toni Gerg, nato nel 1965, è morto inaspettatamente il 24 aprile 2012 a Hunsrück, durante i primi giorni delle riprese di L'ALTRA HEIMAT. Il film gli deve i suoi design spettacolari e la costruzione del fittizio villaggio del 19° secolo chiamato "Schabbach", nato dalla trasformazione del paese di Gehlweiler. I suoi lavori precedenti comprendono: "Die Geschichte vom Brandner Kaspar" (2008) e "Nanga Parbat" (2009), entrambi di Joseph Vilsmair, "Russisch Roulette" (diretto da Les Gutmann 2011) e "Messner" (diretto da Andreas Nickel, 2011).

HUCKY HORNBERGER – Scenografo

Hansjörg (detto Hucky) Hornberger è nato nel 1963 in una famiglia di artisti. Dopo il liceo ha frequentato la scuola professionale per diventare falegname; nel 1987 ha iniziato a studiare architettura e design di interni presso la University of Applied Sciences Rosenheim. Dopo la laurea, nel 1993, ha proseguito i suoi studi specializzandosi in Scenografia. Da allora ha lavorato come assistente e direttore artistico di Götz Weidner presso i Bavaria Studios di Monaco di Baviera. Altri suoi progetti includono: "The Devil's Architect" (di Heinrich Breloer, 2005), "Perfum: The Story Of A Murderer" (*Profumo – Storia di un assassino*) di Tom Tykwer, 2006), "The Baader Meinhof Complex" (*La banda Baader Meinhoof*, di Uli Edel, 2008), "Die Papstin" (*La Papessa*, di Sönke Wortmann, 2009),

"The Three Musketeers" (*I tre moschettieri*, film in 3D di Paul W.S. Anderson, 2011), "Türkisch für Anfänger" (*Kebab for Breakfast* di Bora Dagtekin, 2012). In seguito all'improvvisa scomparsa di Toni Gerg, Hucky ha curato la scenografia di L'ALTRA HEIMAT.

ESTHER AMUSER – Costumista

Esther Amuser è nata a Monaco, dove vive tuttora. Ha iniziato a lavorare come sarta per l'opera e il teatro, fra cui La Monnai di Bruxelles, i festival di Bayreuth e Salisburgo, il Theater St. Gallen e per la Kammerspiele di Monaco ("Richard III" per la regia di Peter Zadek; "Cymbeline" per la regia di Dieter Dorn).

Dal 1992 al 1995 ha curato i disegni, i modelli e i costumi di diverse produzioni internazionali fra cui "Hamlet", "Little Buddha" e "Interview With The Vampire", in scena a Londra. In veste di assistente ai costumi e di guardarobiera, ha lavorato in: "Verlorenes Land" (2001), "Stauffenberg" (2003) e "Karl Valentin und Liesl Karlstadt" (2007) di Jo Baier, "Der Wunschbaum" (2003) di Dietmar Klein, "Der Räuber Hotzenplotz" di Gernot Roll, "Das Blaue von Himmel" (2010) di Hans Steinbichler o "Russisch Roulette" (2010) di Joseph Vilsmaier.

Esther Amuser è rimasta fedele al teatro e ha lavorato per "Blaubarts Burg" al Teatro Municipal Rio de Janeiro e per "Die Zauberflöte" e "Vogelhändler" al Gärtnerplatztheater di Monaco di Baviera. Ha lavorato con le società di moda "Lily Farouche" e MCM Fashion e nel 2007 ha lanciato la propria etichetta, la "Ripsband". Dal 2001 lavora come freelance, affiancando registi del calibro di Margarethe von Trotta ("Vision", 2009), Frank Apprederis ("Zeit der Stille", 2011) e Jo Baier ("Die Heimkehr", 2012). Nel 2012 ha curato i costumi del film L'ALTRA HEIMAT. Di recente ha lavorato con Edzard Onneken in Inghilterra ("Inspektor Jury ... schläft ausser Haus"). Attualmente è impegnata con una nuova produzione in India.

RIPLEY'S FILM

Nata nel 2000 come società di distribuzione, la RIPLEY'S FILM ha un catalogo caratterizzato da una ricca ed importante selezione di autori: Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Gianni Amelio, Nikita Michalkov, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Vittorio De Sica, Tinto Brass, Alessandro Blasetti, Mario Camerini e altri ancora; catalogo di oltre 700 film che spazia dal cinema d'autore al peplum, dal dramma alla commedia italiana. Nel corso degli ultimi anni ha intensificato i propri rapporti col mercato estero sia attraverso la promozione e vendita del proprio catalogo, sia attraverso l'acquisizione di film per il mercato italiano, intessendo rapporti con società come Roissy Films, Gaumont, Pathé, Reverse Angle, Channel 4 Int., Hanway Films, BFI, The Match Factory, Arte, Werner Herzog Production, Rezo Films, Celluloid Dreams e altri ancora. Dal 2002 ha creato una divisione home video, la RIPLEY'S HOME VIDEO, attiva sul mercato italiano e, ad oggi, considerata una delle più qualificate società home video europee sotto il profilo qualitativo e commerciale, con un catalogo di oltre 300 titoli. Attiva nel settore della produzione, *Maria Denis* (2004) diretto da Gianfranco Mingozzi, *Pasolini prossimo nostro* (2006) diretto da Giuseppe Bertolucci, *Un altro pianeta* (2008) diretto da Stefano Tummolini (2008) dal 2006 si è impegnata anche sul fronte della distribuzione theatrical portando nelle sale italiane *Pasolini prossimo nostro* (2006) di Giuseppe Bertolucci e poi *Joe Strummer: The Future Is Unwritten* (2007) di Julien Temple, *Black House* (2007) di Shin Terra, *Exiled* (2006) di Johnnie To, *Invincibile* (2001) di Werner Herzog, *Un altro pianeta* (2008) di Stefano Tummolini, *Tony Manero* (2008) di Pablo Larraín, *Teza* (2008) di Hailè Gerima, *Taxi To The Dark Side* (2007) di Alex Gibney, *Amore & altri crimini* (Love and Other Crimes, 2008) di Stefan Arsenijević, *Nat e il segreto di Eleonora* (Kéridy, la maison des contes, 2009) di Dominique Monféry. Nel 2014 ha distribuito *Hannah Arendt* (2012) di Margarethe von Trotta in collaborazione con NEXO DIGITAL. La RIPLEY'S FILM ha portato in Italia - anche in Home Video, editandole in uno speciale cofanetto - la quasi totalità delle opere di Edgar Reitz con esclusione dei primi capitoli di Heimat.

VIGGO

Nata da pochi mesi ha di recente riportato in sala, in collaborazione con RIPLEY'S FILM e NEXO DIGITAL, *Il cielo sopra Berlino* (1987) e *Paris, Texas* (1984): i due capolavori diretti da Wim Wenders di cui la VIGGO ha di recente acquisito i diritti di tutta la library grazie ad un accordo con la Wim Wenders Stiftung.

NEXO DIGITAL

Nasce dalla competenza di oltre 60 anni di esperienza nel settore dell'esercizio e della distribuzione cinematografica. Pioniere e leader sul mercato mondiale nell'ambito della distribuzione di **EVENTI AL CINEMA in alta definizione** - dai concerti alle mostre d'arte, dai documentari agli spettacoli

teatrali, dal balletto agli anime - Nexo Digital si impegna nella diffusione di eventi di qualità e di valore culturale e sociale, a favore di un modo nuovo di vivere il cinema. In Italia tra gli ultimi titoli di grande successo di Nexo Digital Justin Bieber Believe, One Direction. Where we are, Modà. Come in un film, Nick Cave. 20.000 Days on Earth, David Bowie is, Hermitage, Musei Vaticani 3D. Sempre nel corso del 2014 nell'ambito di un'espansione internazionale del proprio business, Nexo Digital ha offerto una slate di prodotti unici ai propri partner internazionali: la cerimonia di Canonizzazione di Papa Giovanni XXIII e di Papa Giovanni Paolo II in diretta da Piazza San Pietro a Roma (proposta nelle sale di 20 paesi del mondo in 3D), Musei Vaticani 3D e A Hard Day's Night. Tutti i dettagli e il calendario degli eventi Nexo Digital sono disponibili e sempre aggiornati su www.nexodigital.it.