DOPPIOZERO

Fatherland: patria e potestà

Denis Lotti

5 Novembre 2026

Viaggio nelle terre del padre

1949. Thomas Mann (Hanns Zischler) torna in *patria* dopo sedici anni di esilio. Al premio Nobel è chiesto di celebrare il bicentenario dalla nascita di Goethe in due località distinte a questi legate, riflesso delle zone d'influenza che dividono la Germania del Dopoguerra. Lo accompagna la figlia Erika (Sandra Hüller), delegata alla mediazione con la stampa nonché alla guida di una elegante Buick nera. La prima tappa del viaggio corrisponde a Francoforte, centro appartenente alla sfera d'influenza statunitense. La seconda visita tocca Weimar, città sotto l'amministrazione sovietica. Erika e Thomas partecipano alle due cerimonie che prevedono la consegna di altrettanti premi intitolati a Goethe, emanazione dei rispettivi apparati di potere. In cambio viene chiesto a Mann di divenire garante della rinascita nazionale tedesca, ancorché in forma schizoide. A incrinare la fluidità del viaggio di Thomas ed Erika – che sfilano tra paesaggi con macerie seguendo una agenda serrata – è la notizia del suicidio di Klaus (August Diehl), figlio e fratello tormentato. La tragedia dà origine a un tempo sospeso tra i tentativi di negazione paterna e quelli di verbalizzazione dialettica da parte di Erika. La frattura tra i due trova una resa inattesa, quanto spontanea, favorita dall'ascolto di una melodia bachiana.



Sandra Hüller e Hanns Zischler nei panni di Erika e Thomas Mann.

L’ombra della luce

Paweł Pawlikowski riprende dai suoi film precedenti *Ida* (2013) e *Cold War* (2018) il bianco e nero e il formato prossimo al quadrato dello schermo. Di concerto Łukasz Żal lascia *agire* la luce e la sua nemesi sui paesaggi e i corpi degli interpreti. L’inquadratura limita la fuga laterale e destina l’*on the road*, formalmente elegante, in una successione di stanze dall’aria sinistra, sorta di camere di sorveglianza appena camuffate per renderle confortevoli. Il contrasto restituisce, infatti, la polvere degli edifici, la trama degli abiti e le rughe dei volti segnati da una sofferenza senza tregua. La scelta cromatica evita una facile ripartizione morale fra Ovest ed Est: entrambi sono lembi di una medesima ferita sanguinante. Il cerimoniale di benvenuto non può che organizzare le gerarchie di potere oltre che il tempo dell’attesa dei due ospiti in quella che fu la loro *casa*. Il vecchio patriarca esiliato siede ai tavoli d’onore, parla dai podi, riceve omaggi nonché richieste di aiuto. Il tutto avviene in duplice copia. Al contempo Erika guida, traduce, tenta di proteggere il padre e di proteggersi da lui, ne sistema i discorsi, mentre osserva quel mondo che tenta di riconoscere con risultati discontinui. A Erika spetta il ruolo di mediatrice oltre il confine delle messinscena. In particolare nelle soggettive che cercano il dettaglio, scopriamo che il rango dell’autorità pubblica e il suo corrispettivo domestico sembrano sorreggersi a vicenda. Talvolta si rispecchiano. Mann sta recitando un soggetto ecumenico al quale forse crede egli stesso, dinanzi a un pubblico scisso. Il celebre padre è né più né meno che un *revenant* rimesso al centro di due rituali pubblici rivali e pressoché omonimi. La sua figura viene strumentalizzata con il consenso dello scrittore nella malcelata speranza che il suo intervento possa essere *utile*. La

figlia, solo all’apparenza ridotta alla funzione di accompagnatrice e di filtro, mantiene invece uno sguardo vigile e disincantato. A lei spetta leggere i dettagli per comprenderne eventuali rischi. A parlare sono soprattutto le sue mani di conducente che, infine, cercano quelle paterne trovando una nuova misura della distanza fra autorità e affetto.

Di qua e di là dal limen

A Francoforte i Mann vedono sfilare taluni superstiti dell’*establishment* culturale, personaggi che hanno attraversato indenni la caduta dell’età hitleriana, e che si fanno notare in ambito mondano. Costoro sono lì a testimoniare una volta di troppo quanto sia inefficace (e in qualche caso disatteso volutamente) il processo di denazificazione. A incarnare in modo esemplare tale contraddizione è, in particolare, Gustaf Gründgens (Joachim Meyerhoff), già marito di Erika e modello ispiratore per il protagonista del *Mephisto* scritto nel 1936 da Klaus Mann (dal quale István Szabó ricaverà l’omonima versione cinematografica nel 1981). Gründgens si muove ridanciano, a proprio agio fra le *élite* promosse dai nuovi padroni d’Occidente. L’eco dello schiaffo mollatogli in pieno volto da Erika riporta alla luce la memoria dell’altro ieri che i presenti vorrebbero *continuare* ad archiviare nella *routine* ritrovata. Persino il prestigio di Richard Wagner, sfruttato quanto vilipeso dal nazismo, viene nuovamente barattato dal tentativo di arruolare Mann quale ambasciatore di una riabilitazione del nome del musicista. La richiesta proviene da parte di due discendenti, particolarmente spudorati, che hanno assecondato con grande profitto le istanze abominevoli del regime.



A Weimar le insegne dell’accoglienza cambiano radicalmente. La coreutica sovietica si mostra tetragona sin dal valico della frontiera: i controlli doganali, ostili se non minacciosi, lasciano il passo a inquadramenti e teorie di uniformi che fanno da corredo a cori e onori che sanno di prammatica. Al vertice del comitato di ospitalità spicca un generale che sfoggia pelosamente la propria versione della cultura tedesca, sciorinata a un Mann che ascolta senza troppo controbattere. Appare evidente che i nuovi comandanti in divisa non abbiano perso tempo a dettare il proprio paternalismo ai sudditi sconfitti: la “liberazione” si accompagna alla pretesa di decidere quale volto debba indossare la Germania *legittimata* da Stalin. Il polacco Pawlikowski – erede delle vittime del patto tra Ribbentrop e Molotov, un’alleanza spesso ridimensionata nel discorso pubblico del Dopoguerra – ricorda anche il riutilizzo sovietico del *lager* di Buchenwald in qualità di campo per prigionieri politici. In particolare chi osa denunciarlo al cospetto di Mann viene reso inoffensivo in modo energico senza tema di spaventare l’ospite illustre: è questa la prassi sovietica e allo scrittore, sorta di ostaggio d’onore *pro tempore*, non resta che prenderne atto.

La Repubblica Democratica Tedesca, proclamata il 7 ottobre di quello stesso 1949, fonderà parte della propria autorappresentazione sull’antifascismo. Eppure

il SED, il Partito Socialista Unificato di Germania, aveva già favorito l'integrazione di ex nazionalsocialisti. L'aporia incontrata a Francoforte abita anche qui: un sistema che rivendica la rottura con il passato ne assorbe uomini e abitudini autoritarie, e nel mentre ne fa un'accusa esclusiva contro l'avversario occidentale. Il paternalismo sovietico – leggi russo – in anni di invasione dell'Ucraina, assume nel film una risonanza minacciosa attuale. Pawlikowski lascia emergere la violenza dietro la pedagogia ufficiale senza appiattire le differenze storiche. La Guerra fredda appare già una lotta per il possesso delle parole: patria, libertà, cultura, appartenenza. Goethe serve entrambi i governi e attraverso il culto della sua memoria ciascuno vorrebbe reclutare Mann nel proprio racconto.

Assenza, più acuta presenza

Mann difende la propria autonomia di scrittore e una patria ideale custodita entro i confini della lingua. Nella sfera familiare, tuttavia, la sua autorità prende spesso la forma del privilegio. Rimprovera a Klaus, perfino dopo la morte, un narcisismo che sembra descrivere anche egli stesso medesimo: la centralità dell'io, il controllo dei sentimenti, la pretesa di stabilire come gli altri debbano sopportare la sofferenza. Klaus è il doppio vulnerabile di Thomas, un autore che ha conosciuto l'esilio e il peso del cognome senza potersi rifugiare nella stessa monumentalità. È nell'omosessualità dichiarata di Klaus e in alcune tracce del desiderio omoerotico del padre – documentato nei diari e nella corrispondenza – che si ritrovano le radici più profonde del racconto. Tale parallelismo illumina una ulteriore genealogia del silenzio: da una parte la sofferta disciplina del patriarca, dall'altra una vita esposta allo stigma in anticipo sui tempi. Pawlikowski preferisce interrogare Mann lateralmente, attraverso i giudizi taglienti di Erika e la sua ostinata incapacità di riconoscere fino in fondo quel figlio (auto)esiliato anche dai confini familiari. Il film inscrive la traccia di una assenza che è continua presenza.



August Diehl è Klaus Mann.

Note a margine

Così come in *Ida* e in *Cold War*, anche in *Fatherland* il suono diviene una materia fisica. Il jazz dei locali occidentali, le canzoni, il pianoforte lievemente scordato e i cori disciplinati sovietici disegnano paesaggi tattili. Attraversano le pareti, invadono le stanze, investono i corpi. La musica partecipa alle gerarchie quando scandisce le cerimonie. Altrove restituisce a un volto il tremore che il linguaggio ufficiale vieta. È un uso aptico della colonna sonora: ascoltare equivale a sentire una superficie, una pressione, una vicinanza. Nel finale Erika conduce il padre in una chiesa devastata. Qualcuno sta rimettendo in funzione un organo. Dal corpo mutilato dell'edificio affiora *Jesus, bleibet meine Freude* di Johann Sebastian Bach. Il respiro dello strumento riempie le rovine e raggiunge il luogo inaccessibile alle allocuzioni pubbliche. La figlia cerca la mano paterna. Il pianto incrina il volto del grande intellettuale, sfalda il ruolo e consente un incontro tardivo con il lutto. Il gesto concentra la forza del film. Una Germania ancora prigioniera delle proprie sovranità può forse ritrovare per pochi istanti un ascolto condiviso. L'organo ricucito non cancella le ferite, e la tenerezza finale lascia intatte le responsabilità del padre. Fra il suono di Bach e due mani che si stringono, Pawlikowski trasforma la cronaca di quel viaggio, per immaginare quanto poco basti per sospendere le gerarchie e quanto sia difficile farlo durare.

La chiesa devastata richiama quella che Pawlikowski aveva già mostrato nell’ *incipit* e nell’epilogo di *Cold War*, film che, nelle sue prime sequenze, è ambientato nello stesso 1949. Wiktor e Zula tra quelle rovine celebrano un matrimonio che giunge dopo molte tribolazioni, poco prima di darsi la morte. Anche l’incontro silenzioso delle loro mani sembra appartenere alla medesima grammatica che ritroviamo in *Fatherland*. Le chiese sconvolte dalla guerra diventano luoghi di una riconciliazione divenuta infine possibile, nei quali sopravvive un sentimento che la storia ha cercato, invano, di cancellare.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

Fatherland

