

Un'affinità elettiva.
Le trasposizioni cinematografiche
tra Italia e Germania

a cura di

Simone Costagli e Matteo Galli

Un'affinità elettiva. Le trasposizioni cinematografiche tra Italia e Germania
a cura di Simone Costagli e Matteo Galli

© 2016 Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

Il Principe di Homburg di Bellocchio: se il nemico è (anche) buono

Stefania Sbarra

Quando Marco Bellocchio si cimenta con il dramma kleistiano girando tra il parco di Sutri, le pianure della Bulgaria e Cinecittà, non è certo nuovo alle trasposizioni cinematografiche dei grandi capolavori del passato. Tullio Kezich parla infatti del *Principe di Homburg* come del compimento di una trilogia che aveva visto iniziata con *Il gabbiano* di Cechov (1977) e l'*Enrico IV* di Pirandello (1984) e che avrebbe quindi avuto bisogno di vent'anni perché il cerchio si chiudesse. L'interesse di Bellocchio per l'autore prussiano può sembrare tardivo, rispetto al grande ritorno sulle scene europee di uno *Homburg* stupefacente diretto da Jean Vilar e recitato da Gérard Philipe ad Avignone nel 1951 che avrebbe segnato un'epoca. A soli sei anni dal crollo della Germania nazista, che aveva piegato Kleist alla sua funesta retorica, era significativamente la cultura francese a riappropriarsi del testo classico per restituirlo all'Europa sgravato dalle ipoteche del Terzo Reich. Apriva così la strada a Hans Werner Henze e Ingeborg Bachmann, rispettivamente compositore e librettista dell'opera *Der Prinz von Homburg* che debuttò ad Amburgo nel 1960, una tappa importante in un percorso di restituzione del dramma alla sensibilità moderna che culmina poi nel 1973: anno in cui Peter Stein e Botho Strauss allestiscono il *Il sogno di Kleist del Principe di Homburg* per la Schauspielbühne di Berlino, tutto immerso in una scena onirica in cui Bruno Ganz, «una specie di Gerard [sic] Philipe degli anni Settanta»¹, seduce un pubblico dimentico di tutto il militarismo sferragliante che aveva circondato l'eroe di Fehrbellin per gran parte del primo Novecento. L'approdo al testo da parte di Bellocchio si iscrive invece nel fenomeno più generale della ricezione di Kleist in Italia, dove c'è voluto più tempo, infatti, per superare i pregiudizi ideologici che gravavano sullo scrittore tedesco, non diversamente, forse, da quanto avveniva con Nietzsche fino all'edizione critica delle sue opere firmata Colli-Montinari. È ancora Kezich a ricor-

¹ Giorgio Polacco, *Il principe somnambulo*, in «Smarino» 370 gennaio 1971, n. 70

dare come il dramma di Kleist fosse stato fagocitato dal nazismo, mentre egli stesso confessava di aver coltivato un vibrante e segreto culto di Homburg. Tanto più allora lo feriva la condanna di Benedetto Croce:

Mi sentii come quando in tua presenza parlano male di una persona che ti è cara; e peggio ancora se le prove a carico non sono del tutto infondate: perché in fin dei conti chi ha vissuto terrori e miserie del Terzo Reich non può non intravedere a tratti dietro il dramma un repellente baluginare di infanusti vessilli. [...] Ma le opere d'arte, e soprattutto quelle che attingono a grandezze misteriose e incommensurabili, hanno valenze molteplici e non di rado contraddittorie; e il Prinz Friedrich von Homburg è quello che amiamo noi, ma anche qualcos'altro?²

La severità di Croce si era abbattuta sulla sostanza letteraria di Kleist ben prima che il nazional-socialismo lo piegasse alla propria retorica, scorgendovi «un'anima cieca», incapace di «vedere le passioni particolari nella luce dell'umana passione, le aspirazioni nell'aspirazione fondamentale e totale, gli ideali parziali e discordanti nell'ideale che compone in armonia: il che una volta si chiamava impotenza a idealizzar»³. Questo scrittore così poco idealista e così lontano dalla composizione sinfonica, era, per di più, versato nel dramma psicologico che per Croce era «il contrario dell'arte»⁴. Liberando Kleist da questo anatema che lo relegava nella «non poesia»⁵, Mithner, a distanza di quattro decenni, avrebbe invece descritto *Il Principe di Homburg* come «uno dei drammi psicologicamente e artisticamente più compiuti, ricchi e profondi della letteratura tedesca»⁶. Ad un primo apice della fortuna di Kleist in Italia al di fuori della germanistica, si assiste non prima degli anni Ottanta, quando il teatro ospita numerosi allestimenti delle sue *pièces* e Moravia, nel suo romanzo *1934* (1982), fa di Kleist il fulcro delle riflessioni sulla disperazione e sul suicidio del suo protagonista Lucio, «ossessionato dall'idea di «stabilizzare» la disperazione»⁷. Il Teatro Stabile di Genova mette in scena *Il principe di Homburg* per la regia di Walter Pagliaro con Pino Micol nei panni del protagonista, ma l'occasione in cui Bellocchio scopre il testo di Kleist è lo spettacolo di Gabriele

Lavia (1982), cui seguirà un film nel 1983, come ricorda Bellocchio stesso nella sua conversazione con Giovanni Spagnoletti: «Kleist l'ho scoperto tardi rispetto ad altri grandi autori, e questo vale in genere per la cultura tedesca – tardi rispetto, che so, alla cultura francese o inglese o russa. Credo che l'occasione per questo incontro sia stata la rappresentazione del *Principe di Homburg* di Lavia, che poi ne ha tratto anche un film»⁷.

Come se nell'arco di quasi un secolo l'interpretazione del fatto letterario si capovolgesse, quell'anima cieca, come voleva Croce, incontra lo sguardo di un regista che proprio in Kleist, in modo apparentemente casuale, riconosce un autore che può liberare visione. Nella conversazione con Spagnoletti, prezioso documento sull'interpretazione che il regista dà della sua opera, Bellocchio ricorda infatti di aver trovato nello scrittore «un comunicare con le parole, ma in situazioni che possono dare spazio alle immagini senza le parole». E continua: «[...] il mio lavoro è stato quello non soltanto di sostituire immagini a parole, ma proprio di trovare e portare alla luce una serie di immagini profonde che sono nel testo, ma che il testo nasconde»⁸. È significativo che un dialogo della *pièce* compaia già ne *Il sogno della farfalla* (1994), film ideato e sceneggiato da Massimo Fagioli e diretto da Bellocchio, che allo psicanalista deve una lettura antifunzionaria dell'inconscio e del sogno, sgraviati dal tentativo, per Fagioli fuorviante, di tradurli nel linguaggio razionale della veglia. Significativo perché il protagonista, Massimo, un giovane attore interpretato da Thierry Blanc, si è chiuso dall'età di 14 anni in un silenzio che né il padre (Roberto Herlitzka) né la madre (Bibi Andersson) né il fratello (Henry Arnold) riescono a infrangere e che si interrompe soltanto quando pronuncia brani da autori classici, rifiutando così di uscire dalla polarità di silenzio e poesia. La voce di Massimo, che vive questa sfida con sicurezza e serenità, mentre essa procura ai genitori e al fratello ora tristezza, ora irritazione, si sente per la prima volta a pochi minuti dall'inizio del film, quando su un palcoscenico, nei panni di Homburg, recita la terza scena del III atto, in cui il principe condannato a morte dall'Elettore, terrorizzato dalla vista della propria fossa, chiede l'intercessione dell'Elettrice, apostrofata come «madre», perché gli sia concessa la grazia⁹. «Può esserci un significato politico nella scelta dell'assenza di parole», dichiarava Bel-

² Tullio Kezich, *Il giovane Friedrich*, in Marco Bellocchio, *Il Principe di Homburg di Heinrich von Kleist. Sceneggiatura*, a cura di Giovanni Spagnoletti, Baldini & Castoldi, Milano 1997, pp. 7-21, qui p. 13.

³ Benedetto Croce, *Poesia e non poesia: note sulla letteratura europea del secolo diciannovesimo*, Laterza, Bari 1923, p. 52.

⁴ *Ivi*, p. 58.

⁵ Ladislav Mithner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. II: *Dal pietismo al romantico*, 1700-1870, Financini, Torino 1971, tomo II, p. 867.

⁷ Fu per distinguere il suo film da quello di Lavia che Bellocchio lo intitolò *Il Principe di Homburg di Heinrich von Kleist* (cfr. Sandro Bernardi, *Marco Bellocchio*, Il Cinema, Milano 1998, p. 151).

⁸ *Da Čechov a Kleist. Una conversazione con Marco Bellocchio di Giovanni Spagnoletti*, in Marco Bellocchio, *Il principe di Homburg*, cit., pp. 143-182, qui p. 143.

⁹ *Il sogno della farfalla*, soggetto e sceneggiatura di Massimo Fagioli, regia di Marco

locchio per il «Corriere della sera» nel maggio del 1994 sul film che apriva la sezione «Un certain regard» a Cannes: «Anche in futuro sceglierò, per quanto mi riguarda, questa strada che spinge a scavare 'sotto'. Penso a un film di un'ora e mezzo da *Il principe di Homburg* di von Kleist»¹⁰.

Il suo Homburg si delinea quindi come una ricerca personale, dopo (e autonomamente da) Fagioli, a partire dal sogno e dal silenzio, sul rapporto sonno-veglia, inconscio-coscienza, con un esito opposto a quello del *Sogno della farfalla*. L'eroe, spiega il regista, «è prima di tutto colui che ricerca e trova la dimensione dell'inconscio. In questo senso c'è continuità tra il ragazzo che non parla (perché non vuole parlare) e il Principe, ma anche una sostanziale differenza. Il primo è un vincitore, il secondo uno sconfitto, ma la sua sconfitta rientra in un più generale fallimento storico»¹¹. L'accentuazione della sconfitta, in un contesto storico che non permette un esito diverso, è già un'interpretazione molto precisa del testo kleistiano, che è molto più ambiguo a questo riguardo, ed è forse la ragione profonda che spinge lo sceneggiatore a fare del Principe un contemporaneo di Kleist, di cui è l'ultimo personaggio prima del doppio suicidio con Henriette Vogel sul Wannsee: un segnale di volta contemporanea, e di fallimento storicamente condizionato, che non è priva di conseguenze nella lettura di un *Principe di Homburg* degli anni Novanta, segnati in Italia dalla crisi della cultura di sinistra impegnata nella ridefinizione della propria identità. Va comunque detto che Kleist non diventa per Bellochio, con la scoperta dello *Homburg*, un autore 'della sua vita' alla stregua di Čechov, Shakespeare e Pirandello¹², tant'è vero che la scena kleistiana del *Sogno della farfalla* è stata pensata soltanto dopo che il ricorso al *Re Lear* si era rivelato irto di ostacoli. In un incontro con il pubblico del dicembre 1997 infatti il cineasta precisa le ragioni che lo spinsero verso il testo di Kleist in un senso che, in una certa misura, contraddice un aspetto fondamentale dell'autore prussiano, sempre teso a forzare la soglia dell'umano classico settecentesco ed esplorare le sue possibilità nell'esperienza dell'abnorme: «Homburg mi colpì perché, pur rappresentando conflitti mortali, non aveva personaggi malefici, cattivi nel senso shakespeariano. Mi interessava questo tipo di scontro umanissimo, ma in cui il vertice fosse la realizzazione di un uomo, di un'umanità molto ricca»¹³.

È forse il dramma come spazio di questo scontro umanissimo a dare un tocco molto particolare alla pellicola di Bellochio, e a spiegare come mai l'interprete più convincente sul set sia proprio quello che, nella riscoperta di Kleist a partire dal dopoguerra, meno dovrebbe riscuotere l'adesione dello spettatore, che si sente invece rassicurato dai movimenti composti di Toni Bertorelli. Pur nella sua espresa intenzione di fedeltà al testo, al netto dell'adattamento cinematografico che rifiuta il verso¹⁴, Bellochio in realtà amplifica e potenzia considerevolmente una qualità del Principe Elettore che nell'originale non ha, o quanto meno non ha nei termini espliciti che invece introduce lo sceneggiatore. Lo si capisce a partire da Natalia, personaggio cerniera tra i due uomini che ama l'uno di amor filiale, l'altro di amor passionale. Unica persona che possa rivolgersi allo zio Elettore con assoluta franchezza, Natalia tenta di salvare l'amico annichilito dalla condanna a morte, inflitta per aver disatteso l'ordine impartito per la battaglia, con la conseguenza sì di una vittoria sul nemico, ma di una vittoria dovuta, agli occhi della Legge incarnata dall'Elettore, al caso. Nel testo kleistiano la giovane si appella alla mitezza dell'uomo, che emerge in quanto estraneità al gesto estremo, come qualità relativa al grado di intensità del gesto *tout court*.

La storia non chiede che l'incoronati
Perché ha vinto e poi lo decapiti;
cioè sarebbe così sublime, zio,
da definirlo quasi disumano.
*E Dio non ha creato niente di più mite di te*¹⁵.

Barbara Bobulova rende questa battuta in modo leggermente, ma sostanzialmente diverso: «La storia non pretende da te che prima lo incoroni perché ha vinto e poi gli tagli la testa. Sarebbe talmente sublime, caro zio, che appare quasi disumano, e nessuno è più umano di te»¹⁶.

Con l'aggettivo 'umano', attribuito all'Elettore anziché 'mite' al grado superlativo, entra nella sua storia una qualità sostanziale esplicitamente positiva attorno alla quale può articolarsi quello 'scontro umanissimo' intravisto da Bellochio nel testo kleistiano, e che necessariamente richiede

¹⁰ Giovanna Grassi, *Bellochio: "silenzio, vola la mia farfalla"*, in «Corriere della Sera», 5 maggio 1994, p. 35.

¹¹ Marco Bellochio, *Il Principe di Homburg*, cit., p. 144.

¹² *Ivi*, pp. 144-145.

¹⁴ Per un'analisi delle differenze tra la sceneggiatura e il testo kleistiano, ovvero delle omissioni scelte da Bellochio, e della loro funzione, rimandiamo a Eugenio Spedicato, *Der Fall Homburg – nach Marco Bellochios Verfilmung* Der Prinz von Homburg (1996), in «Zeitschrift für Literatur und Linguistik», 39 (2009), 154, pp. 142-158.

¹⁵ Heinrich von Kleist, *Opern*, a cura di Anna Maria Carpi, note di commento di Stefania Sbarra, Mondadori, Milano 2011, p. 664. Corsivo dell'autore.

¹⁶ Marco Bellochio, *Il Principe di Homburg*, cit., Sceneggiatura, scena 14, d. 107.

che il giovane Homburg suscitò, con le sue gesta irruente, maggiori perplessità di quelle già inscritte nei giambi di Kleist. Ben lungi, com'è evidente, dall'essere una *défaillance* dello sceneggiatore, questa ridistribuzione dei pesi etici ed emozionali nella sceneggiatura risponde a una precisa esigenza di rileggere il confronto tra padri e figli nella prospettiva degli anni Novanta, anni alle prese con la presunta fine delle ideologie dopo la frattura epocale della caduta del Muro di Berlino. Sollecitato da Spagnoli a uno sguardo sulle pellicole precedenti e sui temi che più spesso le attraversano, come lo 'scontro tra dovere e libertà' e il rapporto con il 'padre/potere', Bellocchio risponde con un'adesione alla contemporanità:

Il confronto tra il Re e il Principe è o può essere un confronto mortale, però è chiaro che lo sento, e l'ho sentito e l'ho vissuto nel farlo, come un uomo del 1997. Cioè sono sicuro che questo stesso testo, rappresentato soltanto qualche decennio fa, mi avrebbe diretto verso un contrasto tra il Principe e l'Elettore in cui quest'ultimo avrebbe avuto un ruolo politicamente più negativo, insomma la ragione sarebbe stata tutta dalla parte del Principe (la rivolta antiautoritaria del '68). In realtà oggi non si può trascurare neppure l'irresponsabilità di Homburg (sottolineata dall'Elettore: «Principe a te raccomando la calma, già in passato tu hai compromesso due battaglie, ti raccomando di non farmi perdere anche la terza»). Per dire che in questa impetuosità, in questo slancio, in questa generosità e incontinenza passionale del Principe c'è comunque un elemento di cecità, in ogni caso di irresponsabilità negativa¹⁷.

Qui emerge anche la differenza tra il protagonista de *Il sogno della farfalla*, vincitore come si diceva, e Homburg, che invece già nelle intenzioni del 1994 è uno sconfitto, e lo è in ragione del fatto che non riesce a liberarsi del padre e costruirsi un'identità autosufficiente:

Se l'identità e di'immagine interiore», come dice Massimo Fagioli, di Homburg fosse compatta, integra, non si spiegherebbe come mai di fronte all'idea della morte il grande eroe viene preso da un panico assolutamente inaspettato – tra l'altro si tratta di un colpo di teatro straordinario – e va a implorare pietà. Quindi c'è una fragilità sentimentale del Principe che fa di lui comunque un ribelle. Homburg si ribella all'idea della morte, e questo è giusto, ma lo fa rinnegando tutto ciò che è stato, perché ha perduto l'immagine, che l'Elettore condannandolo gli ha distrutto¹⁸.

¹⁷ *Ivi*, pp. 147-148.

Ambientando la vicenda seicentesca al tempo delle guerre napoleoniche, come si diceva, Bellocchio fa dell'eroe un contemporaneo di Kleist e lo immerge in un gioco di penombra romantica alla Caspar David Friedrich, in cui si muovono soldati che sembrano usciti, invece, dalle tele di David. A prevalere è un immaginario classico-romantico, e il giovane condottiero vi si muove come agente dell'impeto di un cuore che non tollera restrizioni e nemmeno riconosce il limite necessario imposto dalla Legge incarnata dall'Elettore. In questa mancanza di limite, che esalta molti dei protagonisti del mondo di Kleist, Bellocchio avverte in fondo la debolezza del personaggio, e prende le distanze dal Romanticismo, se con esso si intende una tendenza che reca in sé il seme dell'autodistruzione:

Mi viene da pensare che non basta all'eroe la visionarietà e il coraggio, ma anche la prudenza e la calma. Andare allo sbaraglio è da suicidi e il suicidio è disperazione, cioè completa sfiducia nella possibilità di trasformazione umana. Voglio dire che forse l'apparentemente insignificante disubbidienza di Homburg, bella all'apparenza, ha in sé un nucleo inconscio di folle autodistruzione¹⁹.

Confidando nell'effetto catartico dell'arte, Bellocchio costruisce insomma un paradossale *exemplum* negativo, nella misura in cui è sempre e comunque il giovane principe ad animare il regista con la bellezza del suo sentimento, ma anche a ribadire suo malgrado, con l'immagine della sua insufficienza, la pretesa autoriale che la giovinezza debba essere condotta a una «dimensione di speranza, di non disperazione, di non rassegnazione e di non ripetizione». La giovinezza, dichiara infatti Bellocchio, è «uno stato che bisogna difendere e continuamente ricreare»²⁰, mentre Homburg percorre la via dell'identificazione col padre che è all'origine della sua sconfitta:

Nel '68 noi volevamo detronizzare i padri, poi la critica e il metodo di Massimo Fagioli mi hanno svelato che il problema era non tanto di ucciderli o di sostituirli sul trono o sulla cattedra, ma di separarsi da loro, di rifiutarli per costituirsi una propria autonoma identità ed interrompere così la condanna storica all'identificazione. Il testo di Kleist, in qualche modo, ripropone anche questo conflitto, però in questo caso il nostro Principe, riconquistando la propria dignità e la propria immagine, la fa al prezzo di

¹⁹ *Ivi*, pp. 148-149.

accettare la legge del padre. Insomma, alla fine il vincitore è il Principe Elettore, e cioè la dittatura della razionalità della legge²¹.

Significativamente questa identificazione con la generazione dei padri ricorre in un documentario sulle Brigate Rosse che Bellocchio, autore del soggetto e della sceneggiatura, gira nel 1995, un anno dopo *Il sogno della Farfalla*, e che si intitola *Sogni Infranti. Ragionamenti e deliri*. Sono interviste a due ex brigatisti, Enrico Fenzi e Massimo Gidoni, e all'ex segretario del partito Unione dei Comunisti Italiani, Aldo Brandirali, poi passato a Comunione e Liberazione. Le interviste sono introdotte e intervallate dalle riflessioni di Vittorio Foa, il solo tra i quattro intervistati ad assumere il ruolo del commentatore estraneo ai fatti narrati che invece vedono protagonisti gli altri tre. Foa riscontra nella stagione della contestazione studentesca un «equivoco drammatico» che avrebbe generato il terrorismo: il '68, ricorda, aveva una proposta positiva, non era solamente una critica, mirava soprattutto alla negazione del principio di autorità a favore di un «principio di comunicazione solidale»²². Vi era, nel movimento studentesco, la «sensazione giustificata» di avere l'occasione di rovesciare le vecchie gerarchie nella scuola, nella famiglia e nello stato, «un momento alto e inebriante», questo, che però avrebbe generato, come si diceva all'inizio, «un equivoco drammatico», nel senso che i giovani pensarono «che la rivoluzione fosse quella dettata dai loro genitori e dai loro nonni», che fosse quella comunista, ottocentesca. Fecero così propria l'idea di una rivoluzione autoritaria, e fu questo che portò una parte di quel movimento verso il terrorismo e, infine, a una «estrema difesa del passato»²³. Nel complesso di una fatale identificazione con il padre, messo al centro del *Principe di Homburg* di lì a poco, mentre era naufragato il progetto di un film sulle Brigate Rosse²⁴, balena allora una questione ben più vicina a noi delle guerre napoleoniche.

²¹ *Ivi*, p. 151.

²² Intervista a Vittorio Foa in *Sogni Infranti. Ragionamenti e deliri*, soggetto e sceneggiatura di Marco Bellocchio e Daniela Ceselli, prodotto da Piergiorgio Bellocchio per Fimabartos e RAI 3, 1995.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Il progetto prevede un film, come riferisce il «Corriere della Sera» il 9 novembre 1995, tratto dal libro *Nell'anno della tigre. Storia di Adriana Faranda* di Silvana Mazonchi (sulla vita privata e la militanza dell'ex br Adriana Faranda). Non fu possibile girare il film perché il regista e Adriana Faranda non riuscirono a trovare un accordo. Cfr. *Film sulle Br, lire Bellocchio Faranda*, in «Corriere della Sera», 9 novembre 1995, p. 13. Bellocchio girerà più tardi un film sulle Brigate Rosse e il sequestro di Aldo Moro:

che, ma che nella veste storica, paradossalmente, perde la propria contingenza e assume le dimensioni di un dramma psichico destinato fatalmente a riproporsi in ogni epoca, se non se ne prende finalmente coscienza.

Un ultimo, ma forse centrale momento che caratterizza la relazione tra il Principe di Homburg e il Principe Elettore, emerge con forza nella preoccupazione di Bellocchio al cospetto di una gioventù incapace di avvertire la minaccia laddove essa si annida, cioè, di nuovo, nella generazione che la precede. Homburg, con la sua sventatezza, non soltanto strappa al cineasta il monito che la giovinezza, in quanto categoria della speranza, «esige anche dei sacrifici, delle scelte di non soddisfazione immediata, superficiale»²⁵, ma avverte anche una drammatica inconsapevolezza cui si espone non tanto sfidando, quanto piuttosto ignorando il nemico in quanto tale. Si potrebbe pensare che Homburg sia un figlio che non si aspetta dal padre altro che elargizione di felicità, fino a quando la certezza della morte incombe non lo riporta alla terribile realtà che alberga nella legge del padre. «Il Principe Elettore», dice infatti Bellocchio a uno Spagnoletti che insiste sulla «saggezza» di questi, «resta un nemico, ancor più pericoloso perché 'buono' e quindi non immediatamente riconoscibile»²⁶. Quasi che Bellocchio volesse mettere in guardia una generazione, quella dei ventenni degli anni Novanta, che hanno per primi scoperto la possibilità del genitore amichevole, e che non vivono alcuna contrapposizione né sul piano familiare né su quello politico, adagiandosi in un ambiente apparentemente privo di insidie. Nel documentario *Sogni Infranti* del 1995 l'ex brigatista e psichiatra Massimo Gidoni si meraviglia che i giovani non si siano ancora resi conto della responsabilità che grava sulla sua generazione:

Noi abbiamo disgregato ogni mondo possibile, certo non abbiamo fatto delle grosse proposte di società nuove, non solo noi brigatisti, su questo veramente ci stiamo un po' tutti, i cinquantenni, siamo tutti, non abbiamo offerto niente, e questi, e i giovani di oggi vivono la disgregazione, credo, notevolmente. Ne hanno una consapevolezza? Non lo so fino a che punto. Credo che se ce l'avessero e ci individuassero come responsabili di questo, sarebbe un momentaccio per i cinquantenni, [ride] forse salutare²⁷.

Il progetto del documentario, come si legge nel citato articolo sul «Corriere della Sera», prevedeva di allargare la panoramica con delle in-

²⁵ Marco Bellocchio, *Il Principe di Homburg*, cit., p. 174.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Intervista a Massimo Gidoni in *Sogni Infranti*, cit.

terviste ai ventenni di allora, forse per dare una risposta a queste sollecitazioni di Gidoni, ma «nessuna risposta era concreta»²⁶, spiegò Marco Bellocchio, e i ventenni restarono fuori dal documentario. Forse un po' di questa mancanza di concretezza è confluita nel profilo di Andrea di Stefano, e spiega l'impressione di una diminuzione del suo personaggio rispetto all'«Elettore di Toni Bertorelli». E forse, a irritare il germanista abitato al *Principe di Homburg* di Kleist, talora prostrato, ma mai diminuito, è la vicinanza intermittente del personaggio di Bellocchio a questi ventenni evanescenti degli anni Novanta in Italia. Certo è però che i film, è bene ricordarlo in questa sede, non si girano per i germanisti.

Gli Straub e l'Italia. Riflessioni intorno agli adattamenti cinematografici di opere letterarie italiane realizzati da Jean-Marie Straub e Danièle Huillet

Marco Teti

La produzione degli Straub e il contesto sociale italiano

La frequentazione dell'Italia da parte di Jean-Marie Straub e della compagna Danièle Huillet, decisamente assidua, ha inizio come noto alla fine degli anni Sessanta. Nel 1969, la coppia si trasferisce a Roma e abbandona (in via pressoché definitiva) la Germania, nazione nella quale esordisce nel 1963 con il cortometraggio *Machorka-Muff*, e vedono la luce alcuni fra i lungometraggi più conosciuti e rilevanti, ovvero *Non ri-conciliati* (*Nicht Versöhnt*, 1965) e *Cronaca di Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1967)¹.

La maggioranza dei film successivi viene prodotta in Italia oppure mostra città italiane. Tali film sono, ciononostante, tratti spesso da fonti tedesche e gli attori che vi compaiono recitano o cantano in lingua tedesca. Nella presente sede menzioniamo almeno *Lezioni di storia* (*Geschichtsunterricht*, RFT, 1972), *Mosè e Aronne* (*Moses und Aron*, Austria-Francia, 1974) e *La morte di Empedocle* (*Der Tod des Empedokles oder: Wenn dann der Erde Grün von neuem auch erglänzt*, RFT, 1986). Il primo lungometraggio diretto in Italia da Straub e Huillet è *Othon* (*Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*, RFT, 1970).

La nostra attenzione si concentrerà sulle trasposizioni cinematografiche di saggi e romanzi italiani firmate dai due autori. L'intera produzione degli Straub deriva da opere letterarie o musicali pre-esistenti, lo ricor-

¹ Informazioni a carattere biografico concernenti Straub e Huillet sono ricavabili da *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, a cura di Paolo Benvenuti, Centro studi cinematografici, Torino 1973, e Richard Roud, *Jean-Marie Straub, Secker and Warburg-British Film Institute London 1971*.