

Fatherland (2026), ritorno di Paweł Pawlikowski a Cannes (dove ha vinto il premio per la regia), è un'opera che cristallizza il trauma del dopoguerra tedesco in un denso bianco e nero. Il film segue Thomas Mann in un viaggio del 1949 attraverso una Germania divisa e in macerie, ma il vero focus pulsante della pellicola non è il Nobel per la letteratura: è la figlia Erika, interpretata da Sandra Hüller, che domina la scena con intelligenza tagliente, luminose tenerezze e pietas disarmata e disarmante.

Pawlikowski, insieme al direttore della fotografia Łukasz Żal, costruisce un paesaggio visivo di raro potenziale evocativo ed anche la colonna sonora è scelta magistralmente: sembra di vedere la storia nel suo prodursi continuo, di ascoltare il "rumore del tempo". La Germania del 1949 non è semplicemente uno sfondo, ma un corpo ancora sanguinante che il film attraversa in un'automobile lucida guidata da Erika Mann, da Francoforte (settore americano) a Weimar (zona sovietica). Il bianco e nero non è un esercizio di stile fine a se stesso: è un filtro magico che restituisce le rovine e la malinconia del dopoguerra in un Winterreise romantico tra strade deserte, che sembrano viottoli di campagna, dove la vegetazione riemerge tra facciate sventrate o annerite, strutture anni Trenta ancora integre ed aleggianti, pioggia, alberi secolari, ristoranti di campagna, polvere, fango, canti di giovani pionieri DDR e drink in alberghi déco nel settore americano. La macchina da presa indugia sui volti e sui silenzi, trasformando il viaggio fisico in un "falso movimento" che non porta avanti, ma indietro, nelle pieghe di una memoria collettiva impossibile non solo da riscattare ma da rappresentare pienamente; si cerca qui di rappresentare il percorso storico con una sorta di "memoria involontaria", quasi proustiana, e questo è un processo nitido di riemersione che si dipana fra oggetti, dialoghi e situazioni e segna la grandezza del film, mai estetizzante come a tratti sono i film sulla Germania tra guerra e dopoguerra di Fassbinder (ai quali pure il regista si richiama).

Il bianco e nero restituisce meglio dei colori il senso del tempo e della storia, rendendoli sospesi e in un certo senso eternizzandoli. I grigi delle macerie, i rossi delle bandiere, le divise - tutto ciò che il colore avrebbe ancorato a una cronaca precisa e datata - qui perde contingenza per assumere una qualità quasi scultorea, fuori dal tempo. Le rovine non sono più solo quelle del 1949, pur magistralmente rappresentate: diventano l'immagine archetipica di una devastazione europea, valida per ogni guerra e ogni ricostruzione. I volti di Erika e Thomas Mann acquistano una dimensione archetipica. È un'estetica che non documenta, ma eternizza - certe ferite, parole, connivenze, ipocrisie, silenzi non appartengono a un'epoca, ma alla condizione umana, quando la storia la attraversa e devasta senza pietà.

Sebbene il titolo ponga l'accento sulla "patria" e sul padre, è Erika Mann a campeggiare sulla scena. Sandra Hüller la interpreta con precisione eclatante, è una donna che destabilizza: è la figlia che traduce, organizza, protegge, ma in realtà è colei che non concede sconti alle ipocrisie del dopoguerra e a quelle personali e familiari. Questo accade

perché Erika è persona che emerge autonomamente al di là del patriarca e del patriarcato. Oltre Fatherland, in un certo senso, e quindi oltre lo schermo stesso su cui il film si proietta. Mentre Thomas Mann (un Hanns Zischler monumentale e distante) declama discorsi umanistici che suonano ormai vuoti, Erika è ancorata alla realtà cruda delle cose. La sua figura giganteggia perché incarna la lucidità di una Minerva autonoma dalla testa del padre.

È fondamentale, tuttavia, fare una precisazione storica che il film non esplicita ma che la critica e i biografi conoscono bene: Erika Mann era lesbica. Sebbene la sceneggiatura alluda ai suoi legami matrimoniali, è necessario chiarire che quelli di Erika furono matrimoni di copertura (lavender marriages). Il più noto fu quello con lo scrittore W.H. Auden nel 1935, un'unione di convenienza che le permise di ottenere un passaporto britannico e fuggire dalla Germania nazista. La sua vera vita affettiva fu fatta di relazioni con donne, come quella con la scrittrice Annemarie Schwarzenbach, tra le altre. Conoscere questo dettaglio biografico arricchisce la lettura del personaggio: la sua forza non nasce solo dall'essere figlia di un genio, ma dall'aver dovuto costruire la propria identità e la propria sopravvivenza in un mondo ostile, nazista e antisemita ma anche omofobo.

Se Erika giganteggia, la figura di Klaus Mann (August Diehl) è la ferita che sanguina sotto la superficie. Il film si apre proprio con lui, in una stanza d'albergo a Cannes, al telefono con la sorella, con quel tono scherzoso ma sinistro in cui mormora che dovrebbero tutti farla finita. Klaus era gay, e la sua omosessualità – vissuta con una libertà che lo rendeva un bersaglio anche nell'ambiente familiare – è parte fondante della sua storia. Il suo suicidio, avvenuto proprio durante il viaggio del padre e della sorella, aleggia su ogni scena come una condanna muta. Non è un dettaglio biografico accessorio: è il prezzo umano di quella "grandezza" paterna che Erika, con la sua presenza ferrea, sa contenere e smitizzare, nonché inchiodare alle sue ambiguità politiche borghesi.

Ed è proprio in questo contesto che si colloca la scena che il film costruisce con maggiore audacia. Dopo che Erika ha schiaffeggiato l'ex marito Gustaf Gründgens – attore che aveva prosperato sotto il nazismo e che ora si presenta con spavalda noncuranza –, la tensione si sposta alla cornice del bar dell'albergo Metropol. Lì, nell'incontro con una giornalista americana (Anna Madeley), il film fa intuire, senza didascalismi, il lesbismo di Erika. È un momento di respiro e di complicità silenziosa, che restituisce il vero volto di una donna costretta a recitare ruoli: figlia devota, moglie di copertura, custode dell'immagine paterna. Lo schiaffo a Gründgens è la rabbia pubblica; lo sguardo scambiato con la giornalista la verità erotica ed affettiva che emerge e rende Erika completa.

Un altro aspetto che rende Fatherland un'opera matura è il trattamento riservato alla Germania dell'Est. Pawlikowski non cade nella trappola della propaganda anticomunista. La Weimar sovietica non è dipinta come un inferno totalitario, ma come un luogo che, al pari

dell'Ovest, cerca di appropriarsi del prestigio culturale di Mann per legittimarsi. Il film mostra i ricevimenti, i funzionari che rivendicano Goethe come "compagno di viaggio" del materialismo marxista, con lo stesso distacco ironico con cui osserva la retorica dell'Ovest. Non c'è un giudizio manicheo: la critica è rivolta piuttosto all'intellettuale che si presta a questo gioco, facendo a suo modo un "doppio gioco" che anticipa i giochi delle spie della guerra fredda. O forse semplicemente un gioco borghese come negli Anni Trenta.

Fatherland non è un biopic tradizionale, è un film che attrae e perturba: in 82 minuti ci ricorda che le ferite della guerra non si rimarginano con rimozioni e discorsi, ma con lo sguardo di chi, come Erika, sceglie di guardare in faccia la storia, anche fra giardini e statue, senza voltarsi da un'altra parte (che non c'è).

Paola Guazzo