Opfergang di Veit Harlan

Pietro Bianchi
6 Settembre 2016

Non siamo sicuri che in molti al Festival se ne siano accorti, ma ieri a Venezia, in Sala Volpi, si è tenuto all'interno della sezione *Venezia Classici*, quello che è senza ombra di dubbio un piccolo evento cinematografico: la proiezione del restauro di *Opfergang*, un vecchio film che a molti probabilmente non dirà nulla; un melodramma tedesco del 1944 a firma di un regista ai più sconosciuto di nome Veit Harlan. Ma perché questo film – passato in una sezione così marginale del Festival com'è quella dei restauri – sarebbe così importante? Che cosa ha di speciale questo film che lo rende diverso dai molti restauri che vengono presentati tutti gli anni a Venezia?

L’ultima volta che un film di Veit Harlan venne proiettato a Venezia era il 1942. Crediamo che non ci sia bisogno di ricordare in che stato si trovasse l’Europa in quell’anno: con i paesi dell’Asse a un passo dal vincere la guerra e i regimi nazi-fascisti nel loro periodo più florido e terribile. Nonostante l’allargamento del conflitto a pressoché tutti i paesi europei, il Festival di Venezia in quegli anni continuava comunque a essere organizzato. Allora si teneva in laguna lontano dal Lido, e le ingerenze politiche del regime fascista si erano fatte a partire dall’inizio della guerra sempre più plateali, tant’è che da una stimata rassegna cinematografica riconosciuta a livello internazionale Venezia era diventato un vero e proprio evento politico-propagandistico a uso e consumo dei paesi dell’Asse (gli unici invitati durante quell’edizione, così come avvenne anche per quella del 1940 e del 1941).

Si può vedere una piccola testimonianza di quell’edizione: un breve video dell’Istituto Luce, che fu preparato per il Settantesimo anniversario della mostra di tre anni fa dove è possibile avere un assaggio di quale atmosfera si potesse respirare: saluti militari alle proiezioni; esibizioni di stendardi della Germania nazista nei cinema; visita di stato alle proiezioni di Joseph Goebbels, allora Ministro della Propaganda del Reich.

E in generale un’atmosfera di militarizzazione bellica che si ripercosse anche nella stessa estetica dei film in concorso: fu infatti l’edizione dell’ultra-reazionario *Noi vivi* e *Addio Kira!* di Goffredo Alessandrini (splendido – ancorché agghiacciante dal punto di vista politico – adattamento di *We the Living* di Ayn Rand), nonché del coloniale *Bengasi* di Augusto Genina, e poi, appunto, di *Der große König* (Il grande re) e *Die goldene Stadt* (La città d'oro) di Veit Harlan.

Ora con una sorta di pudore – a cui però non manca un filo d’ipocrisia – quelle tre edizioni del Festival vengono considerate “non avvenute,” e infatti a partire dal 1946 la numerazione ripartì dall’edizione del 1939, come se la fascistizzazione del Festival non fosse mai avvenuta. Ancora adesso, se si va a vedere la sezione

storica del sito della Biennale, di queste tre edizioni non rimane che qualche veloce cenno imbarazzato. Questi brevi dettagli storici di contesto dovrebbero già chiarire anche al lettore non cinefilo i motivi per cui si siano dovuti aspettare più 70 anni perché si arrivasse al restauro di *Opfergang* e a una proiezione di questo splendido anche se controverso melodramma a Venezia, senza che ormai l'evento possa generare alcuno scandalo o essere letto con una qualsivoglia ambiguità politica.

Nonostante le opinioni storiografiche su questo punto divergano, si può infatti affermare con un sufficiente grado di certezza che Veit Harlan non fu un nazista per caso: se è vero che non divenne mai un fervido militante del Reich è anche vero che le sue posizioni conservatrici lo resero di fatto "culturalmente" un simpatizzante non estemporaneo del nazionalsocialismo. E tuttavia nemmeno questo lo renderebbe diverso dalla gran parte della borghesia tedesca dell'epoca. Il suo nome invece si porta dietro ben altro marchio d'infamia che ha reso i suoi film pressoché invisibili fino ad oggi. Fino appunto ad alcuni recenti restauri che

hanno permesso di conoscere il suo cinema anche ai cinefili e agli studiosi di cinema di oggi.

La vera pietra dello scandalo, che compromise definitivamente la carriera di Harlan fu infatti *Süss l'ebreo* del 1940, una delle più infamanti pagine di propaganda antisemita messe in atto dal Terzo Reich: un film che fu voluto fortemente da Joseph Goebbels e che venne dato da dirigere a Veit Harlan proprio perché il suo nome era ritenuto affidabile e politicamente vicino al Reich. Il film fu "organizzato" da Goebbels con l'obiettivo di favorire l'accettazione della "soluzione finale" alla popolazione tedesca e il fatto che la pellicola integrasse la propria ideologia anti-semita all'interno di una struttura narrativa coinvolgente lo rese molto più efficace dei documentari didattici anti-ebraici che andavano in voga durante il Terzo Reich. Quando al termine della guerra Harlan venne messo sotto processo per aver diretto il film e aver attivamente partecipato a quello che era un vero e proprio progetto politico di propaganda, riuscì comunque a farsi assolvere (per ben tre volte!) perché gli venne riconosciuto il suo ruolo da esecutore molto più che ideatore.

Ma se *Süss l'ebreo* rimane ancor'oggi un film sostanzialmente invisibile se non nel contesto delle ricerche storiche, che fare degli altri suoi film? Ci pare che senza relativizzare in alcun modo le sue certe responsabilità politiche, sarebbe un grave errore ridurre Veit Harlan al regista di quell'unico film anti-semita: tra la fine degli anni Trenta e gli anni Quaranta Harlan girò infatti alcuni tra i melodrammi più belli del cinema tedesco dell'epoca: *Kreutzersonate* (1938, da *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj), il già citato *Die goldene Stadt* (1942) ma soprattutto i due capolavori con Carl Raddatz e Kristina Söderbaum *Immensee* (1943) e *Opfergang* (1944), che formano quasi un dittico sul sacrificio e sulla logica paradossale (e dialettica) dei rapporti d'amore.

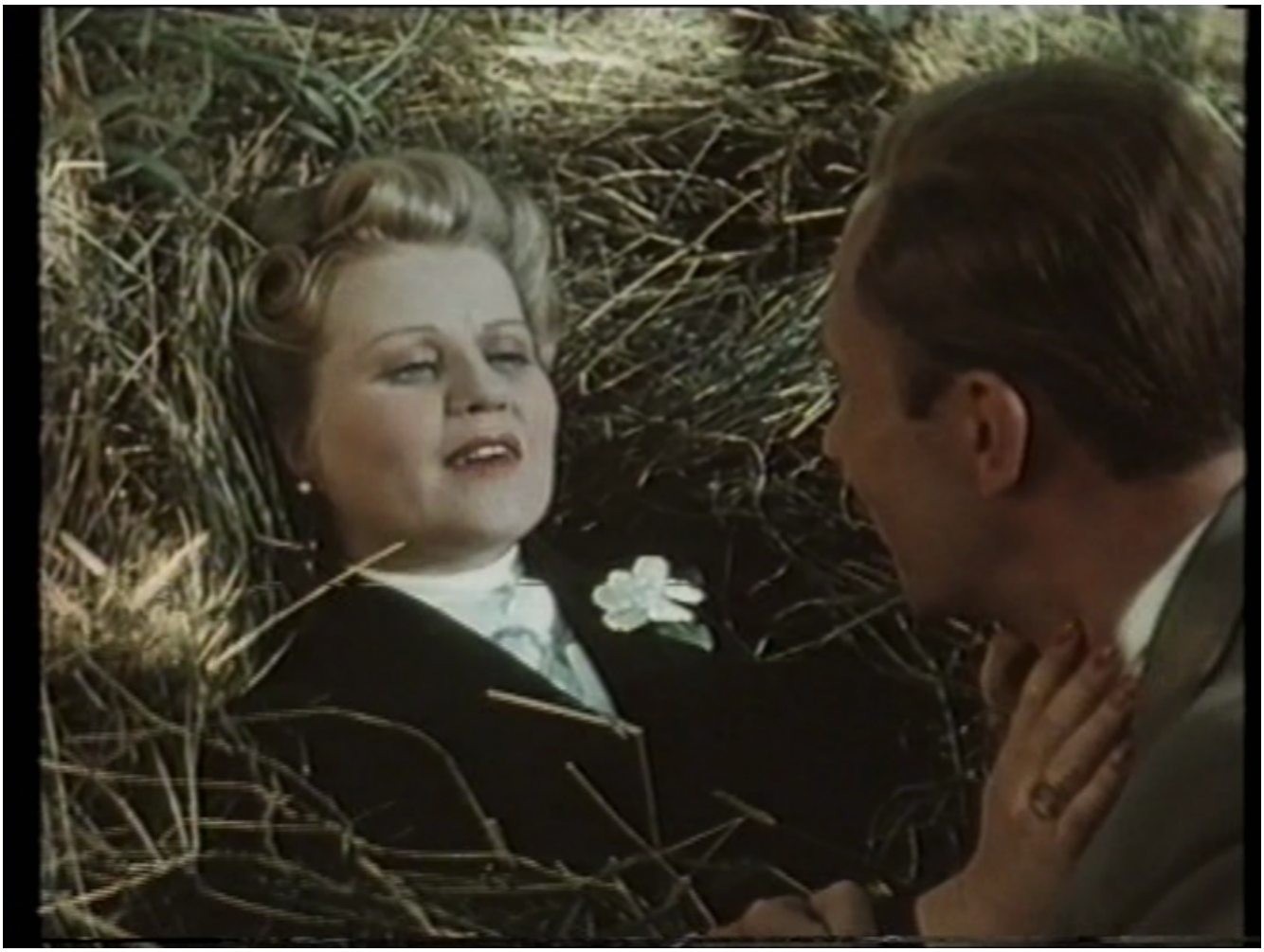
Opfergang, il film presentato ieri a Venezia e restaurato insieme al “gemello” *Immensee* dalla Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung (è prevista a breve l’uscita di un’edizione Blue-Ray, che tuttavia sarà priva di sottotitoli), è ambientato ad Amburgo in un’epoca contemporanea al film, ed è la storia di un uomo, Albrecht Froden, diviso tra l’amore per due donne, la moglie Octavia, e l’amante Äls. Lui è uno che fa affari con le ex colonie tedesche in Africa e con le compagnie coloniali d’Oriente: la sua vita è sempre stata fatta di viaggi in posti esotici e lontani; è insomma un avventuriero che ha sempre e soltanto seguito la legge del proprio piacere nella sua vita. Albrecht rappresenta una figura ricorrente nel cinema di Harlan: l’uomo cosmopolita, urbano, colto, tanto affascinante quanto inaffidabile e decadente, che non crede a niente se non ai propri egoistici capricci. Octavia invece è una donna della provincia tedesca che viene da una famiglia tradizionale e locale, che crede nel matrimonio così come nelle istituzioni e in un concetto alto di moralità. Mentre Äls, l’amante, è la donna alter-ego di Albrecht: è giovane, bellissima ma soprattutto esattamente come lui: *vitale*. Vive in una villa con decine di cani, cavalli, animali di ogni genere: la mattina va a fare delle lunghe passeggiate a cavallo, fa tiro con l’arco, cammina sulla spiaggia, si mette a

nuotare nel fiume. La sua voglia di vivere sembra inarrestabile e sembra quasi scontato che già poche settimane dopo il matrimonio con Octavia, Albrecht si innamori perdutamente di lei, che così perfettamente corrisponde ai suoi valori e alla sua voglia di vivere la vita al massimo della sua intensità. Dovrebbe forse Albrecht rinunciare alla sua vita per accasarsi in un matrimonio stanziale, provinciale, deprivato del benché minimo slancio desiderante?

Fino a qui, si tratterebbe niente più che di un classico melodramma, con l'unica particolarità di essere virato un po' nei toni filo-germanici e vagamente "heideggeriani" della superiorità della provincia tedesca sul cosmopolitismo europeo. Tuttavia si nota già da subito – ed è questo un tratto caratteristico di molti film di Harlan – come i personaggi siano in realtà degli idealtipi filosofici e il risultato è che la storia diventa una forma per poter porre dei problemi che in realtà trascendono la semplice narrazione.

Il problema di *Opfergang* non è infatti tanto il tradimento o la fedeltà matrimoniale, quanto la dimensione infinita, vitale e indistruttibile del desiderio (l'amore di Albrecht e Äls) e il rapporto che questa instaura con ciò che invece per struttura non può che porgli un limite: e cioè, la morte (vista anche in senso "esteso" come caducità dell'esistenza o l'irreversibilità dello scorrere del tempo). Quando Albrecht di ritorno da un lungo viaggio in Oriente incontra Octavia e le chiede di sposarsi subito nota un dettaglio inquietante: nel soggiorno delle casa di lei vi è un vecchio orologio a muro che recita la frase "una di queste ore potrebbe essere la vostra ultima" (e che Albrecht dice che "gli ricorda la propria mortalità") e che infatti – ci viene detto – apparteneva alla famiglia di Octavia da generazioni; faceva cioè parte di una tradizione che trascende i singoli individui e che mette un "limite" ai capricci dei singoli individui.

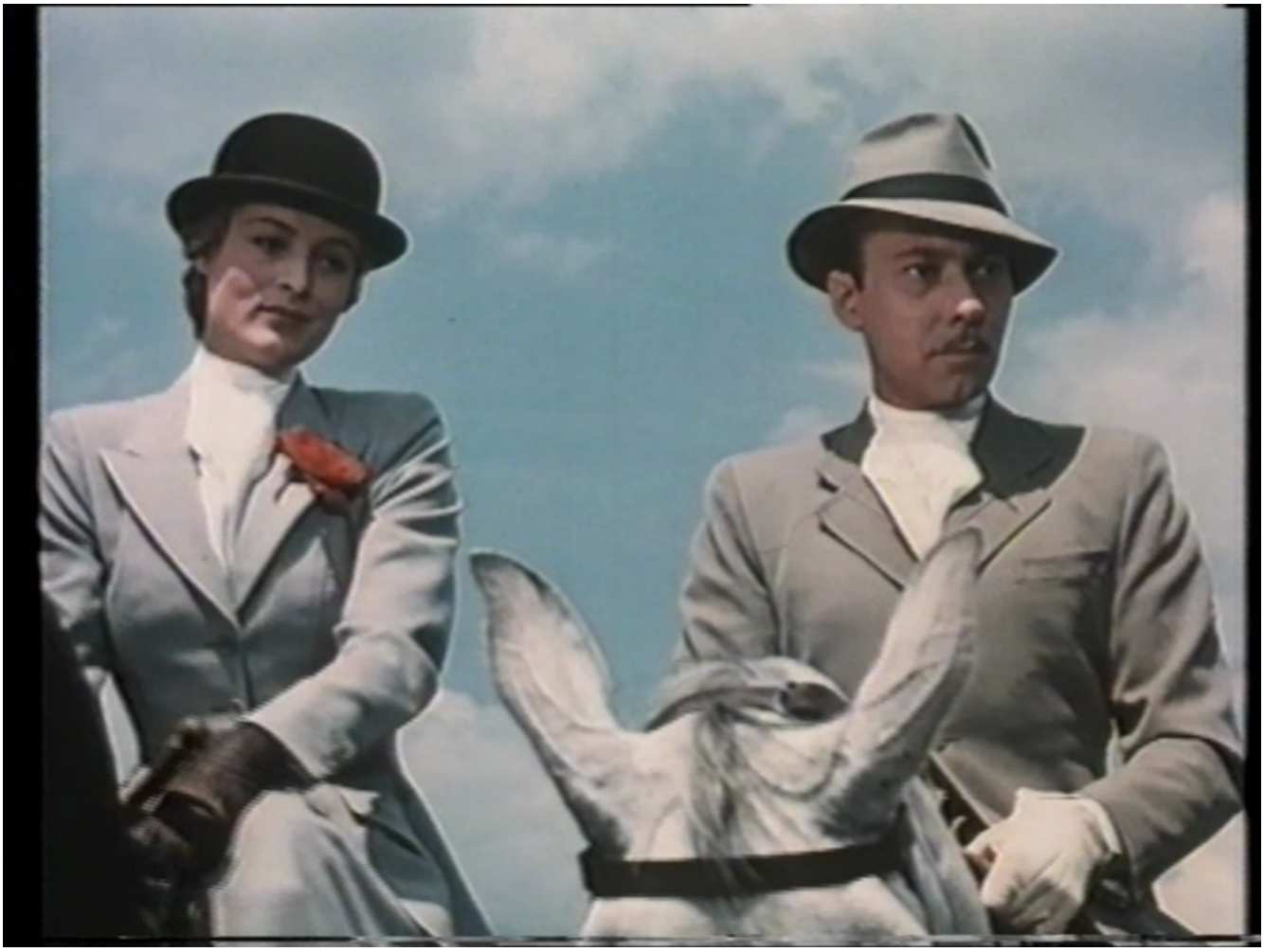
Ma l'inconciliabilità tra la prospettiva di Albrecht (e di Äls) e quella di Octavia ci viene confermata poco dopo, quando Albrecht viene invitato in una delle *session* mattutine domenicali dove la famiglia di Octavia si intrattiene suonando in quartetto la musica della tradizione o leggendo poesie, e dove Albrecht dà in escandescenza dopo aver sentito il padre di lei recitare una poesia. La poesia in questione è – non a caso – i *Ditriambi di Dioniso* di Nietzsche e in particolare il capitolo "Il sole declina" dove Nietzsche fa una delle sue rare incursioni nel tema della morte ("Corsi troppo veloce la mia strada?"). Il vitalismo di Albrecht, invece, della morte non ne vuole proprio sapere nulla.



Ma il dettaglio che rende il film ancora più inquietante è la malattia di Äls, che di fatto le dà un’aspettativa di vita significativamente breve e che dona subito un alone sinistro al suo vitalismo apparentemente spensierato. Quando il dottore le ordina di riposarsi e di evitare di fare tutto lo sport che lei non riesce a non fare, lei risponde che non c’è differenza tra vivere 25 o 26 anni, e che quello che lei considera vita, non può essere rinunciato per nulla al mondo. Meglio allora affrontare la malattia a viso aperto, e quando questa avrà la meglio vorrà dire che i suoi giorni saranno davvero arrivati.

Il vitalismo dell’amore tra Albrecht e Äls, che pare essere il centro del film in realtà viene rappresentato già da subito in una maniera vistosamente problematica: perché pensare alla forza vitale senza porsi il problema di ciò che dandogli un limite riesce anche a donare una forma alla vita, vuol dire vivere in un atteggiamento di perenne *diniego*. Il problema del film non è allora quello di opporre l’anelito vitalistico contro la rinuncia della responsabilità. E questo di fatto è anche ciò che rende *Opfergang* un film così moderno, perché è anche uno dei grandi dilemmi dei nostri giorni, dove i sembianti sociali sembrano vacillare e

dove i soggetti vivono in modo più angoscioso la mancanza di “forma” di vita: bisogna lasciare spazio alla libertà infinita del proprio desiderio senza preoccuparsi di limiti o irreggimentazioni? O bisogna a un certo punto fare la scelta adulta di sposarsi e metter su famiglia, e decidere di condurre finalmente una vita responsabile ma senza desiderio? Vi è dunque un rapporto di inconciliabilità tra desiderio e responsabilità? Tra vita e morte? Qual è il prezzo da pagare per questa rinuncia? Cosa deve fare Albrecht? Scegliere la moglie Octavia e arrendersi alla scomparsa del desiderio nella vita matrimoniale, o farsi prendere dal vitalismo compulsivo di Äls, che però rischia di gettarlo nel diniego della morte e di ogni possibile limite?



Il finale del film, che non sveleremo per evitare spoiler, ma che rappresenta una delle più geniali e sorprendenti scene conclusive della storia del cinema, farà una sorta di “mossa del cavallo”, e farà in modo che una delle due donne nell’assumere su di sé la responsabilità di una scelta “sorprendente” e inaspettata, riuscirà a riarticolare completamente i termini della questione.

Opfergang è infatti forse *il* film che è riuscito meglio di ogni altro a mostrare che cosa vuol dire “dialettizzare” una falsa opposizione, qualora ci trovassimo di fronte a un bivio, in cui entrambe le decisioni paiono produrre uno scenario negativo.

__*title*__

Non c’è dubbio sul fatto che *Opfergang* sia uno dei grandi melodrammi della storia del cinema e uno dei punti più alti della cinematografia di Veit Harlan; e proprio per questa sua grandezza ci fa capire ancora di più quanto sia complessa, stratificata e difficile da maneggiare un’eredità così controversa com’è quella di Veit Harlan. Nonostante il destino di pressoché totale oblio che gran parte dei suoi film ebbero durante il dopo guerra, la sua influenza sulla storia del cinema continuò in un modo carsico assolutamente imprevedibile e sorprendente. Thomas Harlan ed esempio, figlio di Veit, non solo rinnegò la cultura politica del padre, ma divenne una delle figure più importanti dell’estrema sinistra rivoluzionaria europea. La vita di Thomas è una di quelle vite che farebbero

impallidire l’immaginazione di qualunque romanziere: visse con Deleuze in Francia negli anni Cinquanta; negli anni Sessanta andò in Polonia per fare ricerche d’archivio sui campi di sterminio di Kulmhof, Sobibór, Bełżec e Treblinka e riuscì a portare alla luce un’enorme quantità di materiale sui crimini di guerra nazisti (su cui vennero costruiti diversi processi); fu amico di Giangiacomo Feltrinelli e miltante di Lotta Continua in Italia; in Portogallo divenne parte del comitato rivoluzionario della Rivoluzione dei Garofani mentre girava *Torre Bela*, uno dei suoi film più intensi e geniali; fece attività politica in Cile, Bolivia, negli Stati Uniti etc. Nel 1984 poi fece un film – *Wundenkanal* – di un’intensità davvero rara, nel quale mise finalmente e per la prima volta a tema il difficile rapporto con la memoria di un padre che Thomas odiò profondamente ma che nello stesso tempo fu il fantasma che guidò la sua intera carriera.

Ma l’eredità di Harlan la possiamo trovare anche nei posti meno prevedibili: una delle nipoti di Veit Harlan ad esempio, Christiane Susanne Harlan, nel 1958 finì per sposare un certo Stanley Kubrick, che non solo dichiarò spesso di essere un grande estimatore del cinema di Harlan, ma che per un certo periodo pensò persino di poter dedicare un progetto alla vita di questa controverso regista. Ma questa ormai, è davvero un’altra storia…

opf8.jpg

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