

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Ancora sui "Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull": considerazioni sul film e sul remake

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1509300> since 2016-06-30T15:29:04Z

Publisher:

Edizioni Dell'Orso

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Silvia Ulrich

Ancora sui *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*: considerazioni sul film e sul *remake*¹

Dei *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* [Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull, 1954] esistono due versioni cinematografiche. Nel 1957 Kurt Hoffmann (1910-2001) firma la regia del film omonimo, condotto su una sceneggiatura scritta da Robert Thoeren con la collaborazione di Erika Mann. La seconda versione è invece un film per la televisione (ZDF) in cinque episodi, diretto da Bernhard Sinkel (n. 1940) su una sceneggiatura firmata da Alf Brustellin (1940-1981) e trasmesso per la prima volta nel gennaio 1982.

Entrambi gli adattamenti sono rifacimenti del romanzo manniano con le tecniche di un altro *medium* e si pongono come due possibili re-interpretazioni dell'originale. In quanto duplicazione per il cinema del testo letterario, l'adattamento cinematografico sfrutta le possibilità di rilettura e attualizzazione che solo le pratiche di replicabilità – quelle procedure condivise di invenzione, originate partendo da memorie e archivi testuali – rendono possibili². I semiologi Nicola Dusi e Lucio Spaziante affermano che il *remake* è un «piacere reiterato verso la destrutturazione testuale: [esso attua, S.U.] un'apertura delle maglie dell'intertestualità», attraverso la citazione, il plagio o la semplice ripresa, nient'altro che un gioco collettivo di «reinterpretazione ed esaltazione del processo mitopoietico»³. Importante è che la relazione tra la riconoscibilità del prodotto di partenza e l'autonomia del prodotto finale venga negoziata accuratamente. Sceneggiatori e registi, infatti, instaurano un dialogo sia con l'opera di partenza – di cui anche lo spettatore meno attento deve essere in grado di cogliere gli aspetti essenziali – sia con il pubblico destinato alla fruizione del prodotto finale. Con *remake* si indicano perciò quei «testi-replica» dotati di uno sfondo enciclopedico sempre potenzialmente riattivabile dal fruitore e basati su una «successiva cultura del commento»⁴. Questo principio fa sì che si possa accedere a un serbatoio di contenuti già accessibile, come già avveniva nella letteratura classica a proposito del mito. Non a caso, nella riflessione dei due semiologi il *remake* è visto come parte di una più generale forma contemporanea di “mito”, o di mitopoiesi⁵. Nelle pagine seguenti intendo mostrare, attraverso un confronto tra le due versioni filmiche del *Krull*, in che cosa consiste questo processo di replica che dà origine a due prodotti così diversi tra loro: in particolare mi soffermerò su un esempio di trasposizione del binomio *Sein-Schein*, che funge da *Leitmotiv* per tutto il romanzo⁶.

¹ Questo contributo costituisce un ulteriore approfondimento degli studi da me condotti sul *Felix Krull* tra il 2005 e il 2006, raccolti nel volume *Impostori, avventurieri e cavalieri d'industria nella letteratura tedesca del Novecento*, Torino, Trauben, 2006. Ad essi si rimanda per i riferimenti al romanzo. Si ringraziano la Hochschule für Film und Fernsehen di Potsdam-Babelsberg e la Mediateca dell'Università di Oldenburg per aver messo a disposizione il materiale consultato.

² Cfr. N. Dusi, L. Spaziante (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma, 2006, pp. 9-62. La ricerca scientifica sugli adattamenti cinematografici ha oggi superato la vertenza sulla fedeltà della versione filmica al testo letterario di riferimento, rilevando comunque l'abitudine di registi e sceneggiatori di avvalersi dell'autorevolezza di un prodotto letterario quale garanzia *a priori* di successo presso il pubblico. Rimando agli studi di Eugenio Spedicato, che in Italia è il primo germanista ad aver approfondito dal punto di vista teorico, oltre che empirico, l'estetica dell'adattamento cinematografico e i suoi rapporti con la letteratura tedesca. Cfr. in part. E. Spedicato, S. Hanuschek (Hg.), *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008.

³ Ivi, p. 11.

⁴ Ivi, p. 12.

⁵ Ivi, p. 14.

⁶ Thomas Mann ha mutuato le riflessioni sul rapporto *Sein-Schein* dalla filosofia di Nietzsche e di Schopenhauer. Nel *Krull*, che tuttavia ha un intento parodistico, il rapporto è rovesciato. Alla verità schopenhaueriana celata dietro all'illusorio Velo di Maya – che Nietzsche aveva capovolto in finzione e menzogna con cui la verità, per effetto della trasvalutazione dei valori, viene progressivamente a coincidere – Mann contrappone una verità ributtante e poco edificante, che conviene celare dietro un'idealistica finzione, proficua dispensatrice di gioia. Lo scrittore espone i termini di questo rapporto nel capitolo sulla visita del camerino dell'attore Müller-Rosé (I, 5) che si conclude con un riferimento

1. Il *Krull* di Hoffmann e di Sinkel

Realizzati per due diverse modalità di proiezione (cinema e televisione), il *Krull* di Hoffmann condensa la vicenda in poco più di cento minuti, mentre quello di Sinkel la dilata in cinque puntate di un'ora ciascuna. Tanto la condensazione quanto la serializzazione di un soggetto preesistente implicano una revisione drammaturgica; così, mentre il romanzo suddivide la vicenda in tre parti, il *Krull* per la TV presenta per ogni episodio la reiterazione della medesima struttura chiusa, che coincide con la progressiva scalata sociale del protagonista (John Moulder-Brown) e si concretizza in un'avventura erotica sempre diversa. In ogni puntata, infatti, compare un comprimario femminile nuovo (Genoveva, Rosza, M.^{me} Houplé, Zazà, Zouzou-Maria Pia). Sinkel, tuttavia, riesce a mantenere aperto il finale, facendo dileguare Krull in mongolfiera verso un indefinibile Olimpo, soluzione che sublima l'ascesa sociale spostandola da un contesto verosimile a un ambito mitico, non senza creare le premesse per una sesta puntata, di fatto mai realizzata. Niente di tutto ciò nell'adattamento per il cinema: per condensare la vicenda in cento minuti, quest'ultimo è costretto a numerosi tagli e/o accorpamenti di scene. Così l'infanzia di Krull si risolve in pochi minuti di proiezione, mentre la *Musterungszene* costituisce un'ampia sequenza che segna il passaggio all'esperienza parigina dell'albergo, con una parentesi obbligata sull'appropriazione del cofanetto di gioielli alla frontiera, centrale per lo sviluppo della vicenda e per la comprensione dell'avventura con M.^{me} Houplé.

Il film di Hoffmann esce nelle sale a soli tre anni di distanza dalla pubblicazione del romanzo. Thomas Mann aveva letto e approvato il «Film-Exposé», mentre la consulenza prestata da Erika Mann (documentata dai titoli di testa) garantisce non solo autenticità al film, ma anche contemporaneità tra l'originale e la sua trasposizione sul grande schermo. L'era Adenauer segna dunque il momento di fruizione di entrambi⁷, cosicché il film riattiva facilmente nello spettatore la memoria del romanzo. Questo aspetto tuttavia presenta anche uno svantaggio: la vicinanza temporale del film al suo modello agisce sulla relazione riconoscibilità-autonomia, a scapito di quest'ultima. Ci si aspetta perciò una *Verfilmung* il più fedele possibile all'originale, che riduca i margini dell'interpretazione da parte di regista e sceneggiatore. Ciononostante nel film di Hoffmann intertestualità e intermedialità giocano un ruolo fondamentale, con effetti evidenti sulla vicenda, che appare decisamente “libera” rispetto all'intreccio; ma è pur sempre una libertà controllata, che si esplica attraverso le suddette tecniche del cinema entro l'orizzonte d'attesa dello spettatore. Il finale ad esempio – scritto dallo sceneggiatore – merita alcune considerazioni: chiude una forma sostanzialmente aperta, quale è il frammento letterario, cogliendo tuttavia quei riferimenti alla concezione globale dell'opera che Thomas Mann – mediante l'artificio della confessione – aveva anticipato all'inizio del primo libro. Krull, infatti, scrivendo le proprie memorie ricorda espressamente il carcere⁸. Anche nel film del 1957 Krull-Buchholz viene arrestato, accusato del presunto omicidio di Zazà. In cella egli confessa a Kuckuck (attraverso due flashback)⁹ il proprio alibi, ossia di aver avuto una relazione con Zouzou e Maria Pia, cosa che spinge lo scienziato, suo malgrado, ad aiutarlo. Qui Thoeren ricorre alla parodia di Shakespeare¹⁰: Krull si fa preparare da

al celeberrimo *mundus vult decipi*. Cfr. T. Mann, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag 1984 (1954¹), p. 35. Trad. it. di L. Mazzucchetti, *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, Milano, Oscar Mondadori 1993(1955¹), p. 29.

⁷ Ma il romanzo ebbe numerose anticipazioni già a partire dal 1911. Cfr. H. Wysling, *Archivalisches Gewühle*, Bern, Franke 1967, pp. 234-342.

⁸ Cfr. T. Mann, *Bekenntnisse*, cit., in part. p. 12-13. tr. it. cit., p. 10. Nel *Krull* di Sinkel manca ogni accenno all'arresto, mentre lo smascheramento è evitato con la fuga in mongolfiera.

⁹ Rispettivamente ai min. 1:29:46-1:31:49 e 1:32:40-1:34:04.

¹⁰ Il romanzo nasce come parodia della tradizione letteraria, in particolare di Goethe e Rousseau. Cfr. S. Ulrich, *Le Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull tra autobiografismo e memorialistica*, in *Impostori*, cit., pp. 33-49.

Kuckuck un filtro che ne causa la morte apparente, quindi in testamento gli cede la salma per motivi di studio e al suo risveglio¹¹ – come vuole la tradizione della *Hochstaplerliteratur* – riceve denaro per fuggire oltremare, non senza prima essere stato smascherato¹².

Oltre che nel finale, l'artificio letterario della confessione è *mise en abyme* in altre due occasioni¹³: la prima, attraverso due lettere scritte dal falso Marquis de Venosta ai di lui genitori (min. 1:14:00-1:14:48 e 1:16:34-1:18:13). Con un abile procedimento intermediale, mentre Venosta padre legge – grazie alla voce fuori campo – della visita del figlio ai reali del Portogallo, lo spettatore vede Krull-Buchholz far visita a Kuckuck e alla sua famiglia; in tal modo Hoffmann sovrappone *Sein* e *Schein*, tenuti da Krull magistralmente in equilibrio. E se in cella, a colloquio con Kuckuck, Krull-Buchholz confessa di camminare faticosamente sulla fune¹⁴, la scena rimanda al nietzscheano funambolo Zarathustra. Simili riferimenti “colti” impreziosiscono una commedia nata con il solo scopo di divertire il pubblico. Ma se lo svago in Thomas Mann è concepito ad un livello intellettuale decisamente alto, evidente in particolare negli episodi dell'attore Müller-Rosé – in occasione del quale Mann espone i termini del rapporto tra *Sein* e *Schein* – o della narrazione in versi alessandrini dell'avventura con M.^{me} Houplé, nei due lungometraggi l'obiettivo è divertire¹⁵.

Un secondo e ultimo richiamo alla tecnica narrativa della confessione, questa volta realizzato non con gli strumenti dell'epica cinematografica (come nel caso delle lettere, della voce fuori campo o dell'*alibi* poliziesco), è invece rintracciabile nella penultima sequenza («Viele Namen unter der Sonne»). In essa Krull si rivolge allo spettatore nella sua veste di semplice borghese. La consapevolezza, ricorrente nel romanzo, della presenza di un lettore curioso e partecipe – che anticipava di una decina d'anni le teorie della Scuola di Costanza sul ruolo del fruitore nell'ermeneutica letteraria¹⁶ – conferisce a entrambe le sceneggiature un indiscusso marchio “target-oriented”.

¹¹ La scena del risveglio (1:38:08) ricorda la scena iniziale del Faust II di Goethe (*Anmutige Gegend*) in cui Faust, risvegliatosi a nuova vita, sembra purificato da ogni male. Ma la parodia di Mann era rivolta principalmente al *Bildungsroman* rappresentato dal *Wilhelm Meister*. Hoffmann-Thoeren riprendono quest'ultimo aspetto nella battuta pronunciata dal protagonista in procinto di salpare oltremare (min. 1:40:36): «Ich jedenfalls habe eine entscheidende wichtige Lehre aus allen meinen Abenteuern gezogen: Frauen sind lebensgefährlich und daher unbedingt zu meiden» («Io in ogni caso da tutte le mie avventure ho tratto un insegnamento decisamente importante: le donne sono pericolose e perciò assolutamente da evitare»). Ove non altrimenti indicato, le traduzioni sono di chi scrive), salvo poi smentirla immediatamente, poiché Zazà lo attende nella sua cabina.

¹² Kuckuck cita il gioco di parole che Mann aveva usato per suggellare lo scambio di identità tra Krull e Venosta («Wir sind ein und derselbe. Armand de Kroullosta ist unser Name». T. Mann, *Bekenntnisse*, cit. p. 261. Trad. it. cit., p. 229-230): «Wahrhaft ungläublich, Herr Felix von Kroullosta» / «Ach, Sie wissen?» («Davvero incredibile, signor Felix von Kroullosta» / «Ah, dunque sapete?», min. 1:38:44).

¹³ A differenza di Hoffmann, Sinkel omette di trasporre, avvalendosi delle tecniche del cinema, l'atto narrativo della confessione.

¹⁴ A Kuckuck, che per rimediare alla seduzione della figlia gli propone di sposarla, Krull risponde: «Herr Professor, das Seil, auf dem ich tanze, ist sehr dünn, ich fürchte, es hätte keinen Platz für eine Frau» (1:32:01). («Professore, la fune su cui danzo è molto sottile; temo che non vi sarebbe posto per una donna»).

¹⁵ In Hoffmann mancano le scene di Müller Rosé e della funambola Andromaca, che mettono in relazione il mondo dell'artista (sia *Künstler* che *Artist*) con la tendenza alla mistificazione e ai rischi che essa comporta; oppure la riflessione sull'androginia, che Krull stesso rappresenta, e che avrebbe contrastato con il perbenismo che la proiezione non voleva affatto colpire: non a caso sono state espunte le scene di Genoveva e Rosza, cui Krull-Buchholz accenna brevemente a Schimmelpreester prima di partire per Parigi. Niente satira sociale, dunque, attraverso la pellicola di Hoffmann, se non la messa in ridicolo del militarismo prussiano che è tanto più debole quanto avvertita dagli stessi contemporanei come realtà obsoleta di un'era ormai conclusa. Si salva solo l'episodio dello specchio, non più importante di quelli tagliati, ma certamente di più facile realizzazione. Stranamente, di questi tre episodi in Sinkel manca proprio quest'ultimo (sostituito da una prova in biblioteca) mentre quello di Müller-Rosé è riprodotto solo nella sua parte iniziale, senza accenni alla visita nel camerino dell'attore, mentre il personaggio di Andromaca viene a coincidere con Zazà.

¹⁶ Il regista è il primo lettore del testo letterario ad attuare un processo ermeneutico, che lo trasforma in un nuovo prodotto culturale. Il cinema rientra dunque nelle feconde possibilità della ricezione letteraria, come dimostra il numero altissimo di adattamenti cinematografici di opere letterarie dall'inizio della storia del cinema a oggi. Cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani 1979, in part. p. 10-11.

2. Il *Krull* di Sinkel: un *remake* al secondo grado

Rispetto a Hoffmann, il rapporto tra riconoscibilità e autonomia in Sinkel è negoziato diversamente. Non solo perché i venticinque anni che separano il secondo *Krull* dall'originale ne offuscano la memoria, ma perché la volontà di autonomia del film dal suo modello è molto forte e perciò tende a prevalere. Non volendo rinunciare alla propria libertà di lettori-interpreti-autori, Sinkel-Brustellin si vedono perciò costretti a rendere riconoscibili elementi irrilevanti (o ridondanti), che all'apparenza fanno del loro *Krull* una traduzione intersemiotica quasi letterale, con l'esito di apparire estremamente fedele all'intreccio originale: Krull-Brown è biondo come nel romanzo (a differenza di Bucholz, il "James Dean" tedesco, che in Germania evocava un fascino tutto mediterraneo); le comprimarie femminili hanno ruoli di equivalente importanza¹⁷; gli abiti sono prevalentemente d'epoca e le musiche autentiche (Jacques Offenbach firma la colonna sonora, a differenza del valzer in Hoffmann, opera originale scritta appositamente per la produzione). Perfino la dimensione epica del romanzo viene da Sinkel riprodotta fedelmente mediante la serializzazione. In realtà il film è molto più libero di quanto non fosse l'adattamento di Hoffmann, non solo per la quantità di scene assenti nell'originale, ma poiché esso attinge a quella memoria collettiva di cui Dusi e Spaziante parlano a proposito del *remake*. In questo caso si tratta di una negoziazione quantitativa, che fa di questo film un vero prodotto postmoderno, poiché gli elementi "d'epoca" convivono con quelli attuali come in un *pastiche*. Così, visitando Lisbona, Krull-Brown sale sull'Elevador de Santa Justa nella Rua Augusta che, pur risalendo al 1901, restituisce allo spettatore contemporaneo un'impressione di straordinaria attualità¹⁸; stesso valore assume il Grand Hotel di Montecarlo, nella piazza del casinò, che sostituisce il parigino Saint-James & Albany dell'originale (in Hoffmann aveva mutato il nome in St. James & Washington). Rispetto a Parigi, Montecarlo fa indubbiamente pensare al mito del successo e ai paradisi fiscali che negli anni Ottanta del secolo scorso hanno fatto sognare un'intera generazione borghese. Sinkel attua in tal modo quella cooperazione interpretativa che Umberto Eco individuava come specificità dei testi narrativi: quanto maggiore è la distanza temporale tra il testo scritto e il suo lettore modello, tanto più essa dà esiti inattesi¹⁹.

Inaspettato è sicuramente l'orizzonte d'attesa: non tanto perché il film è una parodia²⁰, ma perché esso inerisce al dialogo che Sinkel intrattiene ad un tempo con lo scrittore e con lo spettatore. Ma chi e cosa parodia il film? Sinkel prende le distanze dall'umorismo manniano, il cui apice è toccato nella *Musterungsszene*: «Non trovo per nulla divertente un simile *humor* e non mi piace affatto il modo in cui nella famosa scena della visita di leva egli ride di un male come l'epilessia»²¹. Perciò inserisce un episodio drammatico all'interno della commedia (II, min. 35:40-38:45): un ufficiale dell'esercito in

¹⁷ In Hoffmann, al contrario, a Liselotte Pulver (*Zazà*), la comprimaria femminile di Bucholz, è affidato il ruolo chiave dell'intera vicenda, destinato a oscurare anche il personaggio di M.me Houplé. Genoveva e Rosza vengono appena menzionate, mentre a Zouzou e Maria Pia è riservato un breve ruolo, di poco superiore a quello di Eleanore Twentymen e Olympia, che sono poco più che comparse.

¹⁸ La scena attualizza l'affermazione di Kuckuck secondo cui a Lisbona gli edifici del centro storico sono di recente costruzione a causa del terremoto. Stupisce che in Hoffmann manchino riferimenti all'Elevador: probabilmente era sua intenzione restituire l'immagine di un mondo meridionale ancora arcaico.

¹⁹ Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, cit., in part. pp. 110-111.

²⁰ In un film che ha come obiettivo l'intrattenimento, il ricorso alla parodia è scontato. Sinkel si inserisce nella corrente del Nuovo Cinema Tedesco, grazie a collaborazioni, tra gli altri, con Edgar Reitz, Alexander Kluge e Rainer Werner Fassbinder. Accanto ai temi di attualità, che caratterizzano tutta la corrente e per cui Sinkel ricevette anche premi ambiti (*Deutschland im Herbst*), egli ha coltivato anche un cinema di «intrattenimento intelligente». Cfr. *CINEGRAPH-Lexikon zum deutschsprachigen Film*, hrsg. v. H. M. Bock, München, Edition Text u. Kritik 1984-2009, *sub voce*.

²¹ «Seinen Humor finde ich überhaupt nicht angenehm, und wie er sich gerade bei der Musterungsszene im „Krull“ über Gebrechen und Krankheit lustig macht, das gefällt mir überhaupt nicht». Eva-Suzanne Bayer, *Mannomann*, in «TV-Journal», supplemento alla «Stuttgarter Zeitung» del 22.01.1982, p. 12.

visita a Rosza “inscena” una marcetta per mostrare a Krull – che dallo spettacolo trae ispirazione per la futura messinscena – l’autorevolezza che l’uniforme conferisce a chi la indossa: a quel punto viene colto da un vero attacco epilettico. La scena, oltre a offrirsi come citazione del famoso *Hauptmann von Köpenick* [Il capitano di Köpenick] di Carl Zuckmayer (1931), è anche una parodia di una scena di *Novecento* di Bertolucci (1976), ossia della visita che De Niro e Depardieu fanno a una giovane prostituta colpita da epilessia durante la prestazione. Ma questa non è l’unica citazione dal cinema italiano: più volte ricordata (e biasimata) dalla critica è la scena della scazzottata nel caffè in cui Rosza adescia i clienti (II, min. 23:18-24:47), chiaro riferimento ai film di Bud Spencer e Terence Hill. Anticipata dall’inserito drammatico di cui sopra, Sinkel divide quindi la *Musterungsszene* in due sequenze: la prima, con la comparizione di Krull-Brown davanti alla commissione medica (min. 44:26-51:55), che si interrompe quando, incalzato dalle domande, perde i sensi; la seconda (min. 51:56-53:55), quando narra ai familiari (nel teatro dove Schimmelpreester sta allestendo la scena) del pronunciamento dell’inabilità al servizio militare. Sinkel trasforma così la narrazione-confessione del romanzo in epica al secondo grado (il film racconta di Krull che racconta alla famiglia)²², unendo – grazie al montaggio, che mette le due scene in rapporto di consequenzialità – metaracconto e teatro nel teatro. In tal modo Sinkel-Brustellin danno la propria libera interpretazione al binomio *Sein-Schein*. Infine, Sinkel cita anche il *Krull* di Hoffmann: nel teatro irrompe infatti un amante di Rosza, geloso, minacciando di ucciderla, ma viene immobilizzato dai familiari di Krull (min.53:56-60); la scena ricorda in tal modo l’adattamento precedente in cui il marchese Venosta, sconvolto dalla gelosia sorprende Zazà nel suo camerino e la minaccia di morte, ma viene immobilizzato dalle altre ballerine (min. 1:15:50-1:16:20).

Indubbiamente più felice, e perciò meritevole di menzione, è la parodia che Sinkel fa dello stesso Thomas Mann, realizzata in tre momenti²³ mediante un finto cammeo dello scrittore (interpretato dall’attore Vico von Bülow, alias Loriot) il quale, uditi gli amplessi provenienti dall’appartamento della cocotte, chiede alla coppia Rosza-Krull di poter partecipare alla «ginnastica» in un “menage a trois”. L’episodio, che richiama la descrizione – nel romanzo tanto ambigualmente celebrata – dei gemelli al balcone dell’hotel Frankfurter Hof di Francoforte²⁴, è in realtà una maschera dello scrittore e allude allo studio di Karoly Kerényi *Il fanciullo divino* sull’androginia e l’unione primordiale dei sessi. Sinkel parodia l’equivocità del testo originale, mettendola in relazione al successivo autorimprovero che Mann-Krull muove alle «così dette esperienze della tua sensuale debolezza»²⁵. Lungi tuttavia dal pronunciare una condanna del presunto omoerotismo dello scrittore, Sinkel si limita a trasformarlo in voyerismo, che dal punto di vista formale coincide con l’atteggiamento del comune lettore di confessioni, supplendo in tal modo all’assenza di ulteriori richiami estetico-formali all’atto confessorio, su cui invece è improntato il romanzo. La parodia del romanzo da una parte, dall’altra la parodia della tradizione cinematografica precedente, fanno dunque del film un *remake* che attinge a quel sapere condiviso e facilmente riconoscibile anche dal comune spettatore.

3. Il *Krull* in pellicola: un odierno “mito” borghese

Vorrei concludere riallacciandomi all’estetica del *remake* come parte di una più generale forma contemporanea di “mito”, o di mitopoiesi. Come nel romanzo, anche nei due adattamenti il truffatore

²² Sinkel cerca di riprodurre l’epica dell’originale (parodiata da Mann mediante la confessione) attraverso un nuovo genere filmico, il «Film-Epos», come già aveva fatto Fassbinder per *Berlin Alexanderplatz*. Cfr. T. Bleicher und P. Schott, *Berlin Alexanderplatz (Alfred Döblin – Phil Jutzzi, Rainer Werner Fassbinder)*, in A. Bohnenkamp (Hg.), *Literaturverfilmungen. Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 2005, pp. 185-193, in part. p. 192.

²³ Tutti e tre nel secondo episodio, trasmesso insieme al primo il 24 gennaio 1982, rispettivamente ai min. 00.15, 00.32, e 00.39.

²⁴ Cfr. T. Mann, *Bekenntnisse*, cit., pp. 85-87. Trad. it. cit, pp. 77-79.

²⁵ T. Mann, *Bekenntnisse*, cit., p. 87. Trad. it. cit., p. 79.

incarna il bisogno mitico latente negli uomini: egli supera l'aspetto deprecabile del criminale perché grazie alla levità della propria indole esce sempre indenne dalle catastrofi, suscitando nel comune spettatore una straordinaria fiducia in se stesso e negli eventi. Rispetto all'originale tuttavia – dove il mito appariva secolarizzato ed era simboleggiato dai tratti ermetici, proteiformi e narcisistici del protagonista²⁶ – il “mito” nei due adattamenti è attualizzato e richiama quei “miti del presente” di cui parlava Roland Barthes in *Miti d'oggi* (1957). Perché «il mito è un linguaggio»²⁷, in questo caso audiovisivo, che si esprime mediante forme retoriche tra cui il “vaccino”, la “privazione di storia”, l’“identificazione”, la “quantificazione delle qualità” e la “constatazione”²⁸. Secondo Barthes, infatti, lo scopo del mito oggi è «confessare il male accidentale di una istituzione di classe per mascherarne meglio il male principale» (*vaccino*), con l'esito di ottenere la «miracolosa evaporazione della storia [finalizzata a dissimulare] l'irresponsabilità dell'uomo» (*privazione di storia*)²⁹.

Presentando i vizi risibili di una classe media sostanzialmente identica alla borghesia *fin-de-siècle*, i due adattamenti distolgono l'attenzione dello spettatore, che ne fa parte, dal dibattito pubblico. Il *Krull* del 1957, infatti, attraverso due divi conturbanti (Bucholz-Pulver), veicola l'idea che la Germania potesse contare sul fascino della propria grande letteratura per ripartire da zero (*vaccino*), obliando le gravi responsabilità legate all'immediato passato (*privazione di storia*). Inoltre lo spettatore piccolo-borghese è destinato più di ogni altro a identificarsi nel tipo umano proposto dal film (*identificazione*): non riconosciuto come esempio riprovevole di alterità, il truffatore viene vissuto come piccolo simulacro del male naturalmente presente nella coscienza individuale; nel “tribunale virtuale” della scena, esso è posto sul banco d'accusa, processato e in definitiva assolto «perché l'uomo è fatto così»³⁰. Così viene presentata una gerarchia in fondo inalterabile del mondo, che entrambi i film si limitano a constatare (*constatazione*). Più ancora del primo film, il *Krull* del 1982 ruota attorno all'aspetto quantitativo (serialità, ricco *cast*, costi elevati³¹, eterogeneità dei *set* di ripresa, perfino la parodia di Mann è reiterata 3 volte) nel tentativo di compensare un *deficit* di qualità (*quantificazione*), che il grande cinema d'autore affiderebbe piuttosto allo studio delle inquadrature e al montaggio che non alla comicità. Ma il cinema impegnato implica un approccio critico alla realtà, un compito che l'adattamento cinematografico assolve solo in particolari condizioni (se cioè già presente nel testo originale), mentre il linguaggio mitico lo esclude fermamente.



Felix Krull (1982). Regie: B. Sinkel

²⁶ Su questo aspetto cfr. il mio *Il cavaliere d'industria: un mito del nostro tempo*, in «ARCO journal», e-journal del Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo, sezione letterature (data di pubblicazione: ottobre 2007) consultabile on-line all'indirizzo <http://arcojournal.unipa.it/letterature>

²⁷ R. Barthes, “Il mito, oggi”, in *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, pp. 192-238, in part. pp. 212-226.

²⁸ Ivi, pp. 230-234.

²⁹ Ivi, p. 231.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Secondo il settimanale «Der Stern» (21.01.1982), la produzione è costata 7,5 milioni di marchi, 500 volte più di un “normale” film per la televisione. Per questo motivo un sesto e ultimo episodio, benché previsto, non è mai stato girato.