CRONACA DI UN SECOLO CONCLUSO

La trilogia di *Heimat* di Edgar Reitz

a cura di Tomaso Subini

Temi di cinema/3

TEMI EDITRICE

Temi di cinema/3
Collana diretta da Elena Dagrada

© 2007 Tipografia Editrice Temi s.a.s.
Tutti i diritti sono riservati.
È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISBN 978-88-89706-40-4

Impaginazione: *Stefania Gasperi*

Fotolito e stampa: *Tipografia Editrice Temi s.a.s.*

Traduzioni: *Stefania Mazza*

In copertina: immagine da *Heimat*

Cinecircolo "…a riveder le stelle" di Villa Guardia
Liceo Classico A. Volta di Como

Sommario

Introduzione
di Tomaso Subini 9

La trilogia di *Heimat* come serial anomalo: ripetizioni e variazioni
di Tomaso Subini 13

«Keine Lieder, keine Paläste, keine Bilder, vor allem keine Gedanken, die bleiben»: arte e artisti nella trilogia di Edgar Reitz
di Matteo Galli 51

Ricominciare ogni volta: il tempo come infinita serie di inizi nella trilogia di *Heimat*
di Luisella Farinotti 73

Bagliori del ricordo: *Heimat*, un'arte della memoria
di Marta Malatesta 101

Maria, Clarissa e le altre: le figure femminili nella trilogia di *Heimat*
di Mauro Giori 109

Tavola rotonda 139

Appendice 167

Heimat* e *Die zweite Heimat
a cura di Mauro Giori e Tomaso Subini 169

Heimat 3
di Edgar Reitz 269

La trilogia di *Heimat* come serial anomalo: ripetizioni e variazioni

di Tomaso Subini

Stendendo, nel febbraio del 1985, la recensione di *Heimat* per il *Monthly Film Bulletin*, Thomas Elsaesser si sente in dovere di sottolineare la natura cinematografica dell'opera, collocandola in un luogo il più lontano possibile da *Dallas*:

> *Heimat*'s exceptional lenght of nearly sixteen hours makes it difficult to classify. Produced by two television channels, it was obviously conceived with an eye to being shown as a mini-series, but Reitz insists that it is a film for the big screen[1]. […] there is no re-

[1] Inutile dilungarsi sugli ovvi motivi che spingono Reitz a suggerire una tale prospettiva: del resto, in quale considerazione è tenuta da Reitz la televisione emerge con chiarezza nell'undicesima puntata di *Heimat*, quando Maria rifiuta il televisore a colori regalatole da Anton. Risulta più utile riportare alcune delle dichiarazioni che tanto hanno influenzato la critica: «*Heimat* est filmé en 35 mm, avec toutes les méthodes esthétiques et narratives du cinéma que je connais. Pour moi, la TV n'a pas ancore trouvé son propre mode de narration» (Edgar Reitz, "L'Allemagne se souvient", intervista a cura di Jean-Michael Frodon, *Cahiers du cinéma*, n. 366, dicembre 1984, p. 40). L'imbarazzo di Reitz è tale da spingere Frodon a chiedere: «Cela vous gêne que *Heimat* passe à la télévision?». «Non – risponde Reitz –, pas du tout, parce qu'en même temps il y a les projections en salle, qui marchent très bien. […] Le problème de la TV, pour moi, ce n'est pas la taille de l'écran. Ce sont les programmes: ce qu'il y a avant, après, sur les autres chaînes» (*ivi*, p. 41). I toni delle interviste rilasciate in Italia non sono diversi: «Non ho mai pensato a *Heimat* come a uno sceneggiato televisivo a puntate. L'ho sempre considerato un uni-

> semblance to a soap opera of either the *Dallas* or *Coronation Street* variety.[2]

A sostegno di tale tesi, la recensione di Elsaesser porta tuttavia un elenco di motivi che il successivo (e allora impossibile da immaginare) *Die zweite Heimat* provvederà a smontare: «*Heimat* doesn't have

---

co film» (Edgar Reitz, "Sedici ore di rabbia", intervista a cura di Giovanni Spagnoletti, *Bianco & Nero*, n. 1, gennaio-marzo 1985, p. 23).

[2] Thomas Elsaesser, "Heimat", *Monthly Film Bulletin*, vol. 52, n. 613, febbraio 1985, p. 50. Elsaesser esprime una posizione largamente diffusa nella critica degli anni Ottanta che recensisce il film positivamente. Fra i detrattori opera invece la tendenza contraria ad avvicinare il film al prodotto televisivo. Gertrud Koch, ad esempio, in conclusione a una nota tavola rotonda in cui il film viene fatto «letteralmente a pezzi» (Matteo Galli, *Edgar Reitz*, Il Castoro, Milano 2006, p. 156), afferma: «When I saw the film for a second time, in a Frankfurt theater, the audience arrived with their picnic baskets, they were already familiar with the characters. The reactions to the film weren't that different from what you would expect in a 16-hour screening of *Dallas*» ("'Deshalb waren unsere Muttis so sympathische Hühner'. Diskussion zu *Heimat* mit Friedrich P. Kahlenberg, Gertrud Koch, Klaus Kreimeier, Heide Schlüpmann", *Frauen und Film*, n. 38, 1985, pp. 96-106; tr. ingl. in Miriam Hansen, a cura di, "Dossier on *Heimat*", *New German Critique*, n. 36, autunno 1985, p. 20; parziale tr. it. in Leonardo Quaresima, a cura di, *La cinepresa e l'orologio. Il cinema di Edgar Reitz*, La casa Usher, Firenze 1988, p. 59). Un accostamento alla soap opera che vuole essere ancora più infamante è rinvenibile in Ruth Perlmutter, "German Revisionism. Edgar Reitz's *Heimat*", *Wide Angle*, vol. 9, n. 3, 1987, p. 21: «In its melancholy tonality, its substitution of narrative "truth" for history, its soap-opera strategies, its lyrical valorization of life close to the soil, and its fixation on the connection of the "family of man" with nature, *Heimat* retreats to elemental tendencies in cinema». Era la stessa accusa (in quel caso legittima) mossa da Elie Wiesel a *Holocaust* di Marvin Chomsky – l'evento mediatico all'origine, nel bene e nel male, del progetto di *Heimat* –, spesso citata dalla stampa tedesca in occasione del dibattito suscitato dalla trasmissione del miniserial americano e certo conosciuta da Reitz: «most West German critics [...] followed and cited Elie Wiesel's influential article published in the *New York Times* in connection with *Holocaust*'s telecast in the United States. Wiesel basically accused the show of turning an ontological experienxe into a soap opera» (Andrei S. Markovits, Rebecca S. Hayden, "*Holocaust* Before and Alfter the Event: Reactions in West Germany and Austria", *New German Critique*, n. 19, inverno 1980, p. 57).

an open-ended narrative, no sub-plots that can be developed separately, and no cliff-hanger suspence that makes the viewer fret for the next instalment»[3].

Più lungimirante, per quanto isolato, appare l'intervento di Giovanni Spagnoletti che, su *Segnocinema*, parla esplicitamente di «serial», di «mirabile sintesi tra cinema e televisione», di «saga epica», di «tipica struttura drammaturgica direzionata e a "grappolo" del serial familiare o della telenovelas [...] arricchita [...] di una qualità cinematografica»[4]. Riconoscendo in *Heimat* un modello di «produzione seriale europea da contrapporre a quella già codificata, made in USA»[5], Spagnoletti spiega inoltre quella sorta di secondo sottotitolo scolpito nella pietra della sigla: *Made in Germany*.

Forse non è un caso che proprio in Italia e proprio in quel momento si guardi favorevolmente alla natura seriale di *Heimat* e ci si interroghi sui motivi di intersezione (più che di opposizione) tra la sua formula narrativa di matrice televisiva e la sua qualità cinematografica. La prospettiva di Spagnoletti è infatti favorita dal vivace dibattito sullo statuto teorico del prodotto televisivo seriale allora in corso nel nostro Paese.

Dal 28 maggio al 5 giugno 1983 ha infatti luogo a Chianciano Terme *Teleconfronto 1983*, la prima edizione di una *Mostra Internazionale del telefilm* il cui scopo, si legge nel regolamento, è «favorire lo scambio internazionale di conoscenze sulla produzione televisiva di serie, in particolare nell'area europea», oltre che «la collaborazione tra cinema e televisione»[6]. La manifestazione si compone di tre rassegne di attualità (aperte a «programmi di fiction di serie di almeno tre episodi o puntate»[7]), di una rassegna retrospettiva dedicata all'opera televisiva di

---

[3] Thomas Elsaesser, "Heimat" cit., p. 50.

[4] Giovanni Spagnoletti, "Ma che bel *serial* l'amor di Patria", *Segnocinema*, n. 15, novembre 1984, p. 49.

[5] *Ibidem*.

[6] Il Regolamento è pubblicato in Ernesto G. Laura (a cura di), *Il telefilm in Europa. Teleconfronto 1983. Iª Mostra Internazionale del Telefilm. Catalogo*, Editori del Grifo, Moltepulciano 1983, pp. 163-164.

[7] *Ibidem*.

Rainer Werner Fassbinder e di un convegno di studi, intitolato *Perché i telefilm americani hanno successo in Europa?*, il cui scopo dichiarato è «cercare la "via europea" alla produzione (e co-produzione)»[8] di fiction televisiva seriale. La retrospettiva sul Fassbinder televisivo è accompagnata dalla pubblicazione di un libro curato proprio da Spagnoletti[9].

Parallelamente alle mostre di Chianciano, si moltiplicano nel giro di pochi mesi le occasioni di riflessione e di confronto sulla serialità. Nel luglio del 1983 si svolge a Urbino il convegno nel quale Umberto Eco, con un intervento che farà scuola, classifica le forme seriali[10]. Un paio di mesi dopo esce il numero monografico di *Cinema & Cinema* sul "racconto elettronico" con una copertina dedicata a *Dynasty*[11]. Nell'ottobre del 1984 vengono pubblicati da Marsilio gli atti del convegno di Urbino[12]. Il mese dopo, Spagnoletti recensisce *Heimat* su *Segnocinema*.

L'uscita, otto anni dopo, di *Die zweite Heimat* conferma di fatto le intuizioni di Spagnoletti. Il finale aperto, le molteplici linee narrative e la presenza di forme seppur deboli di *cliffhanger*[13] segna-

---

[8] Nino Cascino, "Novità in un discorso che continua", in *ivi*, p. 142.

[9] Giovanni Spagnoletti (a cura di), *R. W. Fassbinder T. V.*, Editori del Grifo, Montepulciano 1983.

[10] Il convegno, curato da Francesco Casetti, si intitola *La ripetitività e la serializzazione nel cinema e nella televisione*.

[11] *Cinema & Cinema*, a. 10, nn. 35-36, aprile-settembre 1983. Il fascicolo è generato dal convegno *Tele/schermo. Cinema e TV, per una con-fusione dei generi*, svoltosi ad Alessandria in occasione della sesta edizione del premio e della quinta del seminario annuale intitolati ad Adelio Ferrero.

[12] Francesco Casetti (a cura di), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1984.

[13] Daniela Cardini, *La lunga serialità televisiva*, Carocci, Roma 2004, p. 68, spiega infatti che «l'impiego del *cliffhanger* [...] non riguarda solamente l'interruzione di un episodio su un'*azione* lasciata in sospeso, ma coinvolge spesso le *tematiche relazionali* attivate tra i personaggi [...] per cui, l'attesa del successivo episodio da parte dello spettatore può non riguardare solo l'intreccio delle azioni lasciate in sospeso, ma anche – e talvolta unicamente – lo svolgimento delle trame sentimentali/personali che coinvolgono i personaggi principali». Lo stesso Reitz, indirettamente, ha riconosciuto la presenza di tali forme di attesa: «C'è un interesse per le vicende biografiche delle persone e questo interesse è riconosciuto dal pubblico. Quando due amici

no infatti un deciso passo verso la narrazione seriale. A imparentare *Die zweite Heimat* con le formule del racconto seriale contribuiscono inoltre la dilatazione temporale (ventisei ore per dieci anni, con alcune puntate giocate su un'unica giornata, contro le sedici ore per i sessantatré anni affrontati da *Heimat*) e soprattutto la mobilitazione in dosi massicce di «quel basilare principio di funzionamento della serialità che è la ripetizione, il ritorno del già noto»[14]. Con *Die zweite Heimat* il tentativo di compiere una sintesi tra cinema e televisione, attraverso una produzione seriale europea caratterizzata da una qualità cinematografica, diviene insomma manifesto, e non solo agli studiosi. Non è infatti escluso che il dibattito sulla serialità televisiva, svoltosi in Italia nel corso degli anni Ottanta, possa aver mediato il mutamento di prospettiva attraverso cui la censura e la distribuzione italiane si sono rapportate alla natura seriale della trilogia di *Heimat*[15].

I. La trilogia di Heimat *in Italia*

Per la distribuzione in sala del primo ciclo, l'Italnoleggio chiede il 28 maggio 1986 e ottiene il 12 giugno 1986 il nulla osta dalla Direzione Generale dello Spettacolo (fig. 1).

[…] che non si vedevano da tempo si incontrano è sempre questo interesse alla vita reale che rende possibile un dialogo. Perciò *Die zweite Heimat* ha funzionato presso il pubblico perché è possibile interrogare la storia dei personaggi del film così come si fa nella vita reale con gli amici. Si può chiedere: "Cosa ha fatto Clarissa ieri?" esattamente come domanderemmo: "Cosa hai fatto ieri?"» (Edgar Reitz, "Immergersi nel ticchettio della vita", intervista a cura di Luisella Farinotti, in Luisella Farinotti, *Il futuro dietro le spalle. Tempo e storia nel cinema di Edgar Reitz*, Unicopli, Milano 2005, p. 116). La forma più marcata di *cliffhanger* in *Die zweite Heimat* riguarda la storia d'amore di Hermann e Clarissa che nel suo vivere in sospeso alimenta nello spettatore l'attesa di una soluzione perennemente ritardata.

[14] Milly Buonanno, *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*, Sansoni, Milano 2002, p. 50.

[15] Deriviamo l'espressione "trilogia di Heimat" per riferirci ai tre cicli come a un tutto unitario da Edgar Reitz, *Die Heimat-Trilogie*, Collection Rolf Heyne, München 2004.

La sottoscritta società Istituto Luce S.p.A. Italnoleggio Cinematografico con sede in Roma via Tuscolana n.1055, prega codesta spett.le Direzione Generale di voler rilasciare n. 5 nulla osta al lungometraggio HEIMAT distribuito dallo stesso, in 35m/m colore.-

1

L'intero fascicolo relativo al primo ciclo della trilogia di *Heimat* conservato presso il Ministero del Turismo e dello Spettacolo si riferisce esplicitamente a un «lungometraggio». Non diversamente dalla già citata richiesta del nulla osta si comporta il documento con cui, l'11 giugno 1986, l'Italnoleggio chiede alla Direzione Generale dello Spettacolo che venga comunicata alla Questura di Roma l'avvenuta concessione, in vista della prima in programma il giorno successivo presso il cinema Gioiello (fig. 2).

OGGETTO: lungometraggio " H E I M A T ".-

Ci rivolgiamo a codesta On.le Direzione Generale affinchè venga comunicato per fonogramma, alla Questura di Roma l'avvenuta concessione del nulla osta di proiezione in pubblico del film in oggetto che inizierà le programmazioni giovedì 12 giugno 1986 al cinema GIOIELLO.-

2

Il contratto con cui l'Italnoleggio acquista, al prezzo di trecentoventi milioni di lire, i diritti «di sfruttamento cinematografico e televisivo» per dieci anni sul territorio nazionale presenta inoltre una clausola di grande interesse: il passaggio televisivo, fissato a un anno dalla distribuzione cinematografica, dovrà avvenire secondo una formula obbligatoriamente identica a quella utilizzata dalla televisione tedesca, ovvero in undici puntate, introdotte (viene specificato) dalle sintesi di Glasisch (fig. 3).

Il concessionario farà anche attenzione a che lo sfruttamento televisivo avvenga in conformità a quello in uso alla televisione tedesca e cioè a dire in undici puntate facenti l'intero film ed aventi la rispettiva lunghezza come quelle del programma televisivo tedesco compreso il riassunto delle puntate precedenti:

Puntata	Lunghezza
1	119' 19''
2	89' 36''
3	57' 49"
4	58' 19"
5	57' 37"
6	57' 37"
7	58' 37"
8	102' 03"
9	138' 26"
10	82' 11"
11	100' 24"

3

In sostanza, di *Heimat* è circolata in Italia una doppia versione. La prima, distribuita nelle sale, fa di tutto per piegare il formato televisivo agli standard cinematografici: accorpa le singole puntate, decurtate delle introduzioni di Glasisch, in un film per il quale è chiesto, e ottenuto, un unico visto di censura. Tale versione dura 896', distribuiti in quattro parti dal seguente minutaggio: 214', 190', 249', 243'[16]. La trascrizione dei titoli di testa e di coda depositata dall'Italnoleggio presso il Ministero del Turismo e dello Spettacolo non a caso si riferisce esplicitamente a una «versione cinema» (fig. 4).

Film " HEIMAT " versione cinema
Titoli di testa su scena a cartelli

4

La seconda versione, destinata alla messa in onda televisiva, deve invece per contratto essere conforme alla versione televisiva tedesca

[16] I dati sono ricavati da Istituto Luce – Italnoleggio Cinematografico, Heimat *di Edgar Reitz*, Quaderno informativo a cura dell'Ufficio Stampa, Istituto Luce – Italnoleggio Cinematografico, Maggio 1986.

(della durata di 922'[17]): deve cioè rispettarne la suddivisione in undici puntate e reintegrare quella mezz'ora circa (tutt'altro che ininfluente[18]) che vede protagonista Glasisch in veste di narratore. Si viene così a creare un significativo paradosso: tra le due versioni italiane, quella cinematografica e quella televisiva, la seconda è la più completa[19], mancando nella prima una parte significativa di testo, su cui la critica si è a lungo soffermata.

Di *Die zweite Heimat* non esiste invece una vera e propria versione italiana[20]. Sebbene sia divenuta pratica corrente riferirsi alle edizio-

---

[17] Cfr. Leonardo Quaresima (a cura di), *La cinepresa e l'orologio* cit., p. 53 e Matteo Galli, *Edgar Reitz* cit., p. 265.

[18] Basti, per convincersene, il commento di Matteo Galli, *Egdar Reitz* cit., p. 141, al primo dei dieci riassunti: «Quanto al primo riassunto di Glasisch […] va fin da ora ricordato che attraverso lui Reitz rifletterà sui meccanismi di selezione che presiedono alla tradizione della memoria comunicativa e, in prospettiva, di quella culturale. Oltre al fatto che l'inaugurazione del monumento ai caduti […] viene retrodatata al 1919 (errore di Reitz oppure artificio volto ad inficiare l'attendibilità del cronista?), ciò che salta agli occhi è che dalla ricca sinossi degli eventi accaduti nel primo film è sparita del tutto la vicenda di Apollonia: la "Heimat" sembra aver metabolizzato anzi rimosso l'emarginazione del diverso».

[19] Tale versione è oggi visibile nell'edizione in vhs della Mondadori Video (poi riprodotta, su concessione di Mondadori Video, da l'U multimedia), che interviene sull'originale tedesco sostanzialmente in due modi: doppiando i dialoghi e sostituendo i titoli delle singole puntate con titoli italiani, ma lasciando invariati sia il titolo, sia il sottotitolo del ciclo, sia i cartelli che compaiono, non sottotitolati, nella loro lingua originale. L'edizione in dvd recentemente pubblicata dalla Dolmen Home Video riproduce invece la pista visiva dell'originale tedesco che, in opzione, può essere affiancata alla pista sonora originale o a quella italiana a suo tempo messa a punto da Studio Immagine. I titoli delle puntate nella versione italiana televisiva presentano qualcosa in meno e qualcosa in più rispetto agli originali: perdono la sottolineatura e guadagnagno in aggiunta l'arco cronologico che data gli eventi.

[20] Il secondo ciclo viene distribuito in Italia in un'edizione tedesca sottotitolata (poi pubblicata in vhs della Mondadori Video e in seguito riprodotta, su concessione di Mondadori Video, da l'U multimedia), con in calce il marchio Edgar Reitz Filmproduktion (in coproduzione con svariate reti televisive) e un copyright datato 1992. Recentemente è stata pubblicata dalla Dolmen Home Video una diversa edizione, anch'essa sottotitolata, siglata dal solo marchio WDR e da un copyright datato 1993. Tra le due edizioni corrono alcune differenze: in "WDR 1993" manca-

ni italiane del secondo ciclo chiamandole *Heimat 2*, tale titolo non compare né su alcuna delle copie distribuite in Italia, né nell'incartamento con cui è fatta richiesta del visto di censura. Il titolo per cui si chiede il nulla osta è «*Die zweite Heimat* (Seconda patria)», dove tra parentesi non è indicato il titolo italiano, bensì la traduzione letterale del titolo originale.

Mentre nel 1986 viene concesso un unico visto per un film di 896' diviso in quattro parti (ovvero in quattro "tempi"), nel 1993 viene accordato un visto di censura per ognuna delle tredici puntate del ciclo[21]. L'impressione è che sia ormai emersa la consapevolezza della natura seriale dell'opera: mentre nel 1986 la distribuzione e la censura si comportano come se avessero a che fare con un lungometraggio, nel 1993 *Die zweite Heimat* viene considerato per quello che è, ovvero un serial.

Del resto, pure Reitz si è accostato gradualmente a tale consapevolezza. Mentre le puntate di *Heimat*, per suo esplicito desiderio, vengono di norma proiettate nei cinema accorpate, quelle di *Die zweite Heimat* vengono proposte al pubblico cinematografico (sulla base di un esperimento compiuto proprio in Italia) secondo modalità – una a settimana – che esaltano la natura seriale del ciclo. Lo stesso Reitz ha finito per convincersi della correttezza della soluzione italiana, che pone lo spettatore in quello stato di attesa e previsione tipico delle opere di lunga serialità:

---

no i *credits*, che in "Edgar Reitz Filmproduktion 1992" partono dopo la sigla della prima puntata e durano circa 2' (sono bianchi su fondo nero e senza alcun commento musicale: non stupisce che la televisione li abbia tagliati); nel passaggio da "Edgar Reitz Filmproduktion 1992" a "WDR 1993", i titoli delle singole puntate perdono inoltre, probabilmente per lo stesso processo di semplificazione già adottato con l'eliminazione dei titoli di testa, il riferimento al titolo del ciclo (da *1 | Die zweite Heimat | Die Zeit der ersten Lieder | Hermann 1960* a *1 | Die Zeit der ersten Lieder | Hermann 1960*).

[21] Visto di censura n. 88405 (17 febbraio 1993), n. 88406 (17 febbraio 1993), n. 88407 (18 febbraio 1993), n. 88444 (4 marzo 1993), n. 88445 (4 marzo 1993), n. 88486 (16 marzo 1993), n. 88487 (16 marzo 1993), n. 88488 (16 marzo 1993), n. 88538 (19 aprile 1993), n. 88597 (28 aprile 1993), n. 88608 (17 maggio 1993), n. 88649 (26 maggio 1993), n. 88650 (26 maggio 1993).

> Il tipo di distribuzione che *Die zweite Heimat* ha avuto in Italia è stata un'idea di Nanni Moretti. Lui aveva visto il film a Venezia, al Festival e ha detto: "Lo do nel mio cinema e voglio tentare un esperimento". Ed è stata proprio una sua idea quella di adottare questa scansione settimanale. Io ne ho sentito parlare quando era già in programmazione da tempo. Ero a Londra e, una sera, a cena, ho incontrato Bertolucci che era anche lui a Londra in quel momento. Entra dalla porta e dice: "Devi andare subito a Roma!" e io gli domando perché, e lui mi dice che è appena arrivato da Roma, che tutta la città parla di *Die zweite Heimat* e che le cose stanno andando benissimo. In quel momento io non sapevo ancora in che modo veniva proiettato il film. Due settimane più tardi sono andato, insieme ad alcuni attori, a Roma – penso fossero già all'ottava settimana di proiezione, che avessero già visto i primi otto film – e, dopo quello a cui ho assistito, mi sono convinto che è stata una grande idea mostrare *Die zweite Heimat* in questo modo. Da allora, abbiamo sempre cercato di fare la stessa cosa negli altri paesi.[22]

Anche di *Heimat 3* è stata approntata una vera e propria versione italiana[23], per la cui distribuzione in sala, con il titolo invariato di *Heimat 3* e secondo la formula già collaudata di una puntata a settimana, viene concesso regolare nulla osta alla Mikado. Anche in questo caso a ogni puntata corrisponde un singolo visto di censura[24].

---

[22] Edgar Reitz, "Immergersi nel ticchettio della vita" cit., pp. 114-115.

[23] La versione italiana di *Heimat 3* è oggi visibile nell'edizione in dvd pubblicata dalla Dolmen Home Video. Tale edizione segue criteri opposti a quelli utilizzati per l'edizione in dvd di *Heimat*: entrambe lasciano in opzione la pista sonora originale e quella italiana, ma mentre l'edizione in dvd di *Heimat* riproduce la pista visiva dell'originale tedesco, l'edizione in dvd di *Heimat 3* presenta la pista visiva italiana, con tutti i cartelli tradotti (da quello con il titolo del ciclo a quello con il titolo della puntata).

[24] Visto di censura n. 98761 (2 marzo 2005), n. 98.806 (18 marzo 2005), n. 98.854 (31 marzo 2005), n. 98.895 (15 aprile 2005), n. 98.933 (28 aprile 2005), n. 98.948 (16 maggio 2500). I documenti riprodotti e citati in questo paragrafo provengono dall'Archivio della Revisione Cinematografica presso la Direzione Generale per il Cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Ringrazio Pier Luigi Raffaelli per la preziosa collaborazione.

II. La trilogia di Heimat *come opera seriale*

Sulla scorta del dibattito relativo alla serialità svoltosi in Italia nel corso degli anni Ottanta, ci chiederemo se la natura seriale della trilogia di *Heimat*, lungi dall'essere un handicap estetico, non ne costituisca piuttosto un valore aggiunto.

Nell'introduzione al già citato numero monografico di *Cinema & Cinema* sul "racconto elettronico", Antonio Costa e Leonardo Quaresima sottolineano come propri del racconto seriale due elementi che caratterizzano con tutta evidenza anche la trilogia di *Heimat*: l'infinitezza del testo e la prossimità alla cronaca.

> Il problema [...] è quello dell'affacciarsi di una nuova nozione di *infinitezza del testo*. [...] Nel *series* [...] l'elemento *fine* è [...] assente. Il patto su cui tale forma si basa è quello di una possibilità narrativa senza limite, di una successione di eventi che può protrarsi all'infinito. Ecco perché il *series* è diverso dal romanzo a puntate (dal suo adattamento televisivo) ed è molto vicino, invece, ad alcune forme del racconto d'appendice o del fumetto (le strip degli anni '30 o '40) o della *soap-opera* radiofonica, quelle fondate appunto su questi stessi meccanismi di illimitatezza. Ma non si tratta solo di coincidenze strutturali. L'evento che unisce in profondità tali modelli, *e che a sua volta deve ritenersi alla base della nozione di infinitezza* di cui si diceva, è la condizione di prossimità che lega, in tutti i casi, il piano del racconto con quello dell'evento quotidiano, della cronaca, con il flusso continuo della "vita". [...] La cronaca, in particolare, viene a esercitare una funzione [...] decisiva di alimentazione del racconto, come una sorta di polmone segreto.[25]

Per convincersi dell'apparentamento tra il racconto seriale e l'epopea reitziana basterà confrontare il testo sopra citato con la definizione di *Die zweite Heimat* fornita da Reitz nel press-book distribuito a Venezia:

---

[25] Antonio Costa, Leonardo Quaresima, "Il racconto elettronico: veicolo, programma, durata", *Cinema & Cinema*, a. 10, nn. 35-36, aprile-settembre 1983, pp. 22-23.

> Il nostro film non appartiene propriamente al genere del lungometraggio. Sebbene si avvalga di attori e descriva persone, il suo scopo non è quello di svolgere una trama con un finale drammaturgicamente preciso. Col sottotitolo "Cronaca di una gioventù" intendiamo indicare una particolare forma narrativa che si atteggia come la vita stessa.[26]

Fin dal loro sottotitolo i tre cicli si propongono come "prossimi alle forme della cronaca". *Heimat* è definito *Eine Chronik in elf Teilen* (tr. l.: Una cronaca in undici parti), *Die zweite Heimat* la *Chronik einer Jugend in 13 Filmen* (tr. l.: Cronaca di una giovinezza in tredici film), *Heimat 3* la *Chronik einer Zeitenwende* (*Cronaca di una svolta epocale*)[27].

Più complesso è il rapporto della trilogia reitziana con il concetto di "infinezza del testo". Se *Heimat* poteva ancora dare la parvenza

---

[26] Edgar Reitz, testo introduttivo del press-book, *Die zweite Heimat. Cronaca di una giovinezza in 13 film di Edgar Reitz*, Edgar Reitz Filmproduktions GmbH, Monaco 1992.

[27] Solo in Anton Kaes, *From* Hitler *to* Heimat. *The Return of History as Film*, Harvard University Press, Cambridge 1989, p. 170, viene debitamente riconosciuto a *Heimat* il suo «descriptive chronicle style». Michael E. Geisler, "'Heimat' and the German Left. The Anamnesis of a Trauma", *New German Critique*, n. 36, autunno 1985, p. 52, sottolinea invece «the tension between the kind of timing expected of a chronicle (which *Heimat* tricks the viewer into believing it is) and the series' actual use of narrative time – extremely elliptical». Non dissimile è il pensiero di Luisella Farinotti, *Il futuro dietro le spalle* cit., p. 79 e di Matteo Galli, *Edgar Reitz* cit., p. 96. Il termine "cronaca", che in tedesco ha un significato analogo a quello italiano, è solitamente giocato in antitesi a quello di "storia", da cui differisce «perché non si fonda su un criterio di valutazione e di critica, non considerando né le cause, né le interferenze, né le ripercussioni degli avvenimenti descritti» (*Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino 1961-2002, *ad vocem*). Reitz ha più volte dichiarato il suo intento di recuperare un patrimonio memoriale senza moralismi o ideologica volontà di giudizio: è evidente che un criterio di valutazione opera anche in *Heimat*, ma esso è così discreto da rimanere spesso occulto (da qui l'accusa rivoltagli dalla stampa americana di non aver preso posizione sulla Shoah: «Where is the director's moral judgment?», si chiede ad esempio Timothy Garton Ash, "The Life of Death", *The New York Review of Books*, 19 dicembre 1985). L'utilizzo del termine in ambito cinematografico ha un precedente importante in un titolo certamente conosciuto da Reitz: *Chronik der Anna Magdalena Bach* (*Cronaca di Anna Magdalena Bach*, 1967) di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet.

di essere un film concluso (e comunque così lo intese Elsaesser), *Die zweite Heimat* e *Heimat 3* interrompono il racconto con l'implicita promessa, che la critica prontamente identifica e sottolinea, di riprenderlo: «L'ultima immagine [di *Die zweite Heimat*] – Hermann che rimpicciolisce sulla strada verso il paese natale – non è propriamente un finale, e reclama un seguito, innesca un desiderio»[28] (fig. 5).

5

«Ogni interruzione di un flusso – scrive Matteo Galli –, ogni conclusione di un ciclo è agli occhi dell'epico Reitz una sorta di inopportuna ingerenza nei confronti dell'inesausto scorrere degli eventi»[29], al punto che i tre *Heimat* possono essere considerati tre pannelli di un polittico potenzialmente infinito.

Infatti, se a *Heimat 3* non è succeduto *Heimat 4*, di cui Reitz ha confessato di avere steso un progetto[30], non è perché il filone narrati-

---

[28] Alberto Pezzotta, "Imitation of Life", *Segnocinema*, n. 63, settembre-ottobre 1993, p. 23. Lo stesso Reitz ha spiegato che «la storia qui descritta non è una fine: è soltanto il tentativo di arrestare l'ondata del racconto» (Edgar Reitz, "A colloquio con Edgar Retiz su *Die Zweite Heimat*", intervista a cura di Ezio Leoni, in Ezio Leoni, *Heimat 2: cronaca di una giovinezza*, Cinit, Venezia [s.d.], p. 39).

[29] Matteo Galli, *Edgar Reitz* cit., p. 248. Galli arriva tuttavia a rimproverare a Reitz l'incapacità di «concludere in modo persuasivo i propri film» (*ibidem*). Secondo la nostra prospettiva, l'assenza di un finale non è un limite, ma una caratteristica intrinseca della narrativa seriale.

[30] «La storia comincia l'11 settembre 2001. Sarebbe stato interessante vedere le ripercussioni su Schabbach di questo evento di portata devastante che ha toccato tutti noi» (Edgar Reitz, "Dall'avanguardia a *Heimat*", intervista a cura di Mat-

vo si sia esaurito, ma perché sono venute a mancare adeguate condizioni produttive[31]. Il filone narrativo da cui è sorta la trilogia di *Heimat* è potenzialmente infinito per il fatto che procede lungo la linea, infinita, della Storia.

III. Un serial sui generis

La trilogia di *Heimat* presenta dunque caratteristiche – la prossimità alla cronaca e l'infinitezza del testo – che la collocano nell'ambito della narrativa seriale[32]. La definizione della tipologia seriale cui

---

teo Galli, in Matteo Galli, *Edgar Reitz* cit., p. 6).

[31] «La felice costellazione produttiva che permise la nascita di *Heimat* è definitivamente tramontata. […] Mai ho potuto lavorare così liberamente e con così pochi problemi economici come all'indomani del successo televisivo di *Heimat*. […] Ancora fino alla seconda metà degli anni '80 era la televisione pubblica ad avere di fatto il monopolio. […] I membri delle commissioni di solito erano persone che conoscevano la storia del cinema, molti di loro erano celebri critici cinematografici. Con quelle persone e con quelle emittenti era ancora possibile lavorare liberamente. Quando ebbi finito di girare *Heimat 2*, la situazione era radicalmente mutata. […] Con *Heimat 3*, a metà degli anni '90, ho avuto solo resistenze e mai un incoraggiamento. Ho dovuto condurre lotte terribili per sette lunghi anni prima di riuscire a completare il film. Oggi sarebbe tutto ancora più complicato» (*ivi*, p. 5).

[32] È significativo il fatto che la trilogia di *Heimat* abbia usufruito, al contrario dei precedenti film di Reitz, di un successo popolare tale da generare vere e proprie *fandom*, che praticano forme di fruizione intensa, dedicata, totalizzante, secondo dinamiche tipiche della fruizione della serialità televisiva (cfr. ad esempio il sito internet curato da Thomas Hönemann: http://www.heimat123.de/). In Claus-Dieter Rath, "Televisione e cultura quotidiana nella Repubblica federale tedesca", in Aa. Vv., *Le televisioni in Europa*, vol. I, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1990, p. 47, *Heimat* figura tra un elenco di serie televisive dal forte impatto turistico. Cfr. anche Silvana Abbrescia-Rath, Dagmar Jacobsen, "Heimat", in Aa.Vv., *Le televisioni in Europa*, vol. II, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1990, p. 173: «Schabbach, il piccolo paese fittizio formato da villaggi e costruzioni filmati in luoghi diversi, è diventato tanto reale per l'immaginario degli spettatori che dopo la trasmissione sono giunti parecchi turisti in visita al villaggio della famiglia Simon, alle loro tombe, al loro fienile. Il sindaco di Woppenroth, luogo principale delle riprese, decise di apporre, vicino al cartello segnaletico con il

ricondurla rimane tuttavia problematica[33].

Di poco aiuto sono le contraddittorie proposte avanzate da Reitz stesso che, definendo *Heimat* «Eine Chronik in elf Teilen», identifica il primo ciclo come un'unità frazionata – un intero («Chronik») diviso nelle sue parti («Teilen») – ma evita di determinare con precisione la natura tanto dell'intero quanto delle sue parti. La formula successivamente adottata per riferirsi a *Die zweite Heimat* è ancora più ambigua: «Chronik einer Jugend in 13 Filmen». Se è infatti possibile riconoscere nella sostituzione del termine «Teilen» con il termine «Filmen» la volontà di indicare una maggiore autonomia delle "parti" rispetto all'"intero", è altresì vero che tale volontà viene contraddetta in occasione di *Heimat 3*, le cui "parti" tornano a essere definite con il termine «Teilen» (mentre il termine «Film» va ora a indicare, insieme a «Chronik», l'"intero": nelle espressioni «Chronik einer Zeitenwende» e «Ein Film in Sechs Teilen»[34]). Di fatto la terminologia utilizzata da Reitz nei titoli dei cicli, nei rispettivi press-book, come nelle interviste, oscilla con molta libertà fra una serie di termini considerati interscambiabili. Come scrive Luisella Farinotti, «trovare un apparato categoriale corretto è uno dei maggiori problemi per un'opera inclassificabile come *Heimat*»[35]. La volontà espressa dal convegno

---

nome del paese, un secondo cartello con la scritta "Schabbach" in prossimità del centro ambitato». Ancora oggi il turista viene accompagnato lungo il percorso delle *location* di *Heimat* da una guida d'eccezione: Eva Maria Schneider, l'interprete di Marie-Goot.

[33] Il paragrafo "Soap Strategies" di Rachel Palfreyman, *Edgar Reitz's* Heimat. *Histories, Traditions, Fictions*, Peter Lang, Oxford-Bern et alia 2000, pp. 112-120, in cui vengono studiati «the links between soap opera and *Heimat*» (*ivi*, 112), azzera, in modo discutibile, la complessa varietà delle formule seriali del racconto televisivo prendendo in considerazione soltanto la soap opera, per il semplice fatto che è soprattutto a essa (in quanto prodotto considerato tra i più triviali) che è stato accostato *Heimat* dalla critica avversa.

[34] Espressione quest'ultima che l'edizione italiana traduce impropriamente con «Film in sei episodi».

[35] Luisella Farinotti, saggio in questo volume, nota 11. Nel saggio qui ospitato, dopo aver definito la trilogia di *Heimat* inclassificabile, Farinotti si riferisce alle sue "parti" utilizzando in modo interscambiabile termini quali "episodio", "puntata", "capitolo", "film", "film/capitolo". Non diversamente fa nel volume edito da Uni-

di verificare la fattibilità di uno sguardo globale che privilegi il tutto sulle parti impone un preliminare sforzo classificatorio che formuli altresì una proposta terminologica[36].

> Nel panorama della serialità contemporanea – spiega Elena Dagrada – è possibile distinguere tra narrazione a episodi e narrazione a puntate. Un episodio è un racconto completo, che possiede un proprio inizio, uno svolgimento e soprattutto una fine, poiché l'episodio che segue narra un altro racconto della stessa serie che possiede a sua volta un inizio, uno svolgimento e una conclusione, senza implicare alcun legame cronologico con l'episodio precedente o seguente. La puntata, invece, è parte di un racconto che comincia dove la parte precedente si era interrotta senza concludersi, e si interrompe a sua volta senza esaurire il racconto, che continuerà nella puntata successiva.[37]

---

copli: «La trilogia di *Heimat* è per molti versi inaffrontabile. L'ossatura seriale e insieme l'autonomia, non solo dei singoli capitoli, ma perfino dei singoli episodi, rende incerta la prospettiva da assumere: i film vanno analizzati in sé o giudicati all'interno della serie? Quali sono i confini dell'opera? Qual è il rapporto tra il tutto e le parti? È necessario guardare ai singoli episodi come a frammenti che trovano il loro senso nell'insieme o come a testi autonomi? La stessa difficoltà a trovare un'esatta definizione per le parti che compongono il ciclo è forse il primo segnale dell'impossibilità di classificare un film che ha molti elementi comuni, sia semantici sia sintattici, ma che sembra pretendere anche uno sguardo individuale» (Luisella Farinotti, *Il futuro dietro le spalle* cit., pp. 64-65). Qui l'interscambiabilità terminologica arriva ad alternare i termini "episodio" e "puntata" nella stessa frase (*ivi*, p. 68), mentre l'autonomia delle parti di *Die zweite Heimat*, altrove sostenuta, sfuma completamente laddove si parla della sua «costruzione a puntate» (*ivi*, p. 77).

[36] Claus-Dieter Rath, "Televisione e cultura quotidiana nella Repubblica federale tedesca" cit., p. 41, riconduce la problematica classificazione di questo tipo di prodotto al particolare assetto produttivo operante nella Repubblica Federale Tedesca: «Nel 1974 fu firmata la convenzione (il "Rapporto cinema-televisione") tra le stazioni radiotelevisive e l'istituto per la promozione cinematografica, che obbligava le stazioni televisive a stanziare una somma determinata per l'incremento del cinema tedesco. L'accordo tuttora vigente prevede che più della metà di tale cifra vada investita in co-produzioni con il cinema […]. Questo tipo di co-produzione […] ha imposto nuovi problemi, fra i quali la definizione dei confini tra film cinematografico e sceneggiato televisivo. In quanto concepiti con lo scopo del doppio passaggio – al cinema e in televisione – tali ibridi sono andati sempre più assumendo un carattere proprio».

[37] Elena Dagrada, "Gli 'episodi a puntate' di Maigret in tv", in Angelo Signo-

Quelle di *Heimat*, di *Die zweite Heimat* e di *Heimat 3* sono puntate e non episodi: la numerazione progressiva che precede i loro titoli, in tutti e tre i cicli, non lascia dubbi al riguardo. La puntata infatti «è un segmento narrativo incompiuto, che occupa un posto preciso nella sequenza temporale della storia ed è direttamente concatenato ai segmenti che lo precedono e lo seguono. [...] Di norma le puntate sono identificate tramite una numerazione progressiva»[38].

Fornisce alle puntate una certa autonomia (ma non sufficiente a trasformarle in episodi) il fatto che ogni segmento abbia un titolo proprio. Ma anche in relazione a questo aspetto si assiste a una progressiva emergenza delle dinamiche seriali nel passaggio da *Heimat* a *Die zweite Heimat*: nel secondo ciclo infatti i titoli delle rispettive puntate sono indicati come dipendenti dal titolo del ciclo. Il titolo della prima puntata di *Die zweite Heimat*, ad esempio, è rappresentato in questo modo: in caratteri bianchi sovraimpressi all'immagine compare la scritta «1 | Die zweite Heimat» e solo in un secondo momento il titolo del ciclo è sostituito dal titolo della puntata («1 | Die Zeit der ersten Lieder | Hermann 1960»). L'indicazione «1 | Die zweite Heimat» sottolinea (nell'edizione del film del 1992) in modo inequivocabile la relativa autonomia delle parti rispetto al tutto, indica cioè che si sta per assistere alla prima puntata di un ciclo più ampio, le cui parti numerate sono da vedersi in un ordine prestabilito.

Gli studi sulla serialità contemporanea definiscono le narrazioni seriali a episodi col termine "serie", le narrazioni seriali a puntate col termine "serial": «Serie e serial possono essere considerati come le principali declinazioni dei due cardini su cui si regge il meccanismo della serialità televisiva, vale a dire l'alternanza di variazione e ripetizione»[39]. Sebbene i singoli cicli della trilogia di *Heimat* si presentino sotto il formato produttivo del miniserial[40], la loro non autosufficienza (in quan-

---

relli, Emanuela Martini, Arturo Invernici, *Georges Simenon... mon petit cinéma*, Bergamo Film Meeting, Bergamo 2003, p. 58 (il saggio è la rielaborazione di *Maigret en Italie, ou la série pré-sérielle*, «Focales», n. 3, 1995).

[38] Milly Buonanno, *Le formule del racconto televisivo* cit., p. 186.

[39] Daniela Cardini, *La lunga serialità televisiva* cit., p. 65.

[40] Il termine "miniserial" è entrato oggi in uso in alternativa a "miniserie" (cfr.

to ciascun ciclo è in relazione con i precedenti e i successivi, ha un passato e un futuro) e la revocabilità della chiusura narrativa (in quanto la storia portata a conclusione in *Die zweite Heimat* ha un seguito in *Heimat 3* e la storia portata a conclusione in *Heimat 3* è suscettibile di prosecuzione in un possibile *Heimat 4*) danno origine a una formula narrativa eclettica: la formula di un serial *sui generis*.

Ma per poter accorpare i tre cicli e pensarli come un unico serial occorre prima affrontare due questioni preliminari. Un primo nodo da sciogliere è dato da alcune incongruenze tra *Heimat* e *Die zweite Heimat*, dovute essenzialmente alla natura di *work in progress* dell'opera. La storia della famiglia Simon non nasce subito come narrativa di lungo periodo. L'inatteso successo di pubblico riscosso dal primo ciclo spinge Reitz e i suoi produttori a dare continuità a una storia destinata in origine a concludersi nello spazio di un solo miniserial. Per essere più precisi, Reitz decide di sviluppare la storia di Hermann a partire dal momento in cui abbandona Schabbach per Monaco. Accade però che, rimettendo mano alla storia di Hermann, Reitz abbia dei ripensamenti.

In *Heimat* Hermann raccoglie i suoi primi importanti successi alla radio di Baden-Baden con una composizione che già nel 1967 testimonia l'avvenuto recupero della prima "Heimat" attraverso l'arte. In *Die zweite Heimat*, invece, nel 1967 Hermann si trova ancora a Monaco impegnato a comporre musiche pubblicitarie; fa ritorno a Schabbach per la prima volta soltanto al termine della tredicesima puntata: è il 1970 e la sua musica elettronica è ancora lontana dall'aver riscoperto i suoni dello Hunsrück. In *Die zweite Heimat* Reitz sente insomma di dover giustificare con una crisi creativa il ritorno a Schabbach di Hermann e rimette mano alla sua storia, facendogli compiere un itinerario leggermente più tortuoso, disseminando sul suo percorso qualche difficoltà in più. Ma a quell'altezza *Heimat* è già usci-

---

Aldo Grasso, Massimo Scaglioni, *Che cos'è la televisione. Il piccolo schermo fra cultura e società: i generi, l'industria, il pubblico*, Garzanti, Milano 2003, 2005[2], p. 134): lo preferiamo in coerenza con la tesi di fondo di questo lavoro, che considera la trilogia di *Heimat* un serial, per quanto anomalo.

to e non può più essere modificato[41].

Nonostante le incongruenze segnalate[42], i tre cicli di *Heimat* si pre-

---

[41] Tra i tanti casi simili che si potrebbero portare a confronto, ne scegliamo uno dall'insospettabile natura seriale. Emilio Pasquini ha messo in luce la natura di *work in progress* della *Commedia* dantesca, definendo la sua genesi «assai più tormentata di quanto comunemente si pensi» (Emilio Pasquini, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della* Commedia, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2001, p. 4). Pasquini parla di «una graduale composizione e diffusione del poema per canti isolati o per grappoli di canti, via via "pubblicati", cioè fatti copiare ad amici o ammiratori, dunque sottratti a un successivo controllo dello scrittore. Non c'era tempo né modo per una tranquilla revisione del già fatto: Dante aveva davvero bisogno di trasmettere ai suoi protettori la percezione di un lavoro quotidiano che procedeva senza soste, fornendo esempi concreti, giustificando in qualche modo il suo buon diritto a un'esistenza decorosa» (*ivi*, p. 11). Anche la *Commedia* si presenterebbe dunque come un'opera a puntate: «[…] la prassi compositiva della *Commedia* potrebbe rappresentarsi, più o meno – non se ne offendano i dantisti –, nei modi di un "romanzo d'appendice", i cui capitoli escono con una tendenziale continuità in numeri successivi di un giornale; e, una volta acquisiti dal pubblico, diventano immutabili, consentendo all'autore solo interventi *a posteriori*, cioè correzioni di rotta, nei capitoli seguenti, al prezzo ora di imbarazzanti contraddizioni, ora di più o meno brusche ritrattazioni» (*ivi*, p. 12). Pasquini invita a non «leggere la *Commedia* come un romanzo, con una strategia in qualche modo "retrospettiva", proprio perché il poema non è stato composto come un normale romanzo. Oltre un certo limite […] Dante non poteva programmare quanto avrebbe scritto in anni successivi; né, tanto meno, poteva ritornare sul già fatto, vista la graduale diffusione "pubblica" per blocchi di canti. Nonostante la sua miracolosa unità e compattezza, la *Commedia* non è lavoro uscito d'un sol getto» (*ivi*, p. 23). Un medesimo discorso può essere fatto sulle incongruenze tra *Heimat* e *Die zweite Heimat*.

[42] Tali incongruenze non hanno del resto mai impedito una lettura unitaria della vicenda di Hermann. Emblematica al riguardo la posizione di Matteo Galli, che prima nega alla trilogia coerenza intertestuale e immediatamente dopo fa come se tale coerenza (che di fatto è parziale, per i motivi sopra evidenziati) vi operasse: «[…] volendo per una volta concedere alla trilogia di *Heimat* quella coerenza cronologica e intertestuale che i tre cicli di fatto non hanno, bisogna dire che da quando, al termine del nono episodio di *Heimat*, ha giurato a se stesso di lasciare la sua terra, appena finita la maturità, Hermann ritorna nello Hunsrück quattro volte: torna una prima volta nel 1969, insieme a due amiche, diretto a Berlino (decimo episodio di *Heimat*), e poi scappa; torna una seconda volta nel 1970, al termine del suo pellegrinaggio alla ricerca di Clarissa (tredicesimo episodio di *Heimat 2*), e verosimilmente anche in quel caso ben presto fuggirà; vi torna una terza volta nel 1982, in occasione del funerale della madre (undicesimo episodio di *Heimat*) e, anche lì, do-

sentano come un tutto unitario e compatto. Il compito di dare unità e compattezza a una vastissima materia aggregata per tappe successive è per l'appunto affidato ai procedimenti di ripetizione e variazione tipici del prodotto seriale. Ma, prima di addentrarci nell'analisi di tali procedimenti, occorre definire (ed è la seconda questione preliminare) qual è la principale anomalia di questo serial *sui generis*.

Come già rilevato, è possibile pensare la trilogia di *Heimat* come un serial, o come la "saga" (per usare la terminologia di Eco[43]) di una genealogia di personaggi che a partire dalla generazione di Katharina e Mathias Simon ci conduce alla generazione di Lulu; un serial però anomalo, frutto della mistione di due differenti modelli che, interagendo tra loro, a volte trovano un felice equilibrio, altre si contendono l'opera mettendola in crisi.

Sulla base della distinzione già introdotta tra serie e serial, le formule del racconto di lunga serialità possono essere così classificate:

SERIE	SERIAL		SCENEGGIATO
↓	↓		↓
EPISODIO	PUNTATA		PUNTATA
	↓		↓
	PUNTATA SERIALE		PUNTATA ROMANZO
↓	↓		↓
Columbo	*Dallas*	Trilogia di *Heimat*	*I promessi sposi*

po l'esecuzione della cantata nella grotta, se ne va; torna infine per la quarta volta nel 1990, a piedi, dopo aver deciso di far ristrutturare la casa con vista Reno, tuttavia non per stabilirvisi ma solo in visita – e così farà per tutta *Heimat 3*: soltanto visite di cortesia, per lo più in occasioni luttuose (funerale di Anton, funerale di Rudi)» (Matteo Galli, *Edgar Reitz* cit., pp. 248-249).

[43] Umberto Eco, "Tipologia della ripetizione", in Francesco Casetti (a cura di), *L'immagine al plurale* cit., pp. 19-35; integrato con un'altra conferenza e con il titolo *L'innovazione nel seriale*, confluisce in Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 125-146.

Dallo schema emerge che la puntata può essere di due differenti tipi, che la puntata di *Dallas* è cioè diversa dalla puntata di uno sceneggiato[44]. Come ha spiegato Dagrada,

> la narrazione a episodi presuppone necessariamente una struttura seriale, ovvero ripetitiva, poiché ogni episodio ripropone la stessa formula narrativa dell'episodio precedente e seguente, vale a dire lo stesso tipo di prologo, di svolgimento, di conclusione e di epilogo. La struttura a puntate, invece, può comportare sia una narrazione seriale, sia una narrazione normalmente suddivisa in parti non ripetitive, scandite cronologicamente come altrettanti capitoli di un romanzo.[45]

Dunque, non perché un film è a puntate esso è un serial. La struttura a puntate che comporta una narrazione seriale mette in scena «un intreccio la cui progressione è solo apparente e ripropone, puntata dopo puntata, le stesse situazioni e le stesse formule narrative»[46]. La puntata è seriale, cioè, solo se lavora sul "ritorno del già noto".

La natura delle puntate di Reitz, come anticipato dallo schema, è ibrida, al confine tra seriale e non seriale. La puntata della trilogia di *Heimat* si colloca cioè a metà strada tra la puntata seriale propriamente detta e il capitolo di romanzo: in questo risiede la sua principale anomalia.

Reitz ha precisato in più di un'occasione di aver concepito *Heimat* come un lungo romanzo fiume, come un unico film di sedici ore suddiviso in capitoli[47]. Nella recente intervista concessa a *Positif*, rife-

---

[44] Sullo sceneggiato cfr. Oreste De Fornari, *Teleromanza. Storia indiscreta dello sceneggiato TV*, Mondadori, Milano 1990.

[45] Elena Dagrada, "Gli 'episodi a puntate' di Maigret in tv" cit., p. 58.

[46] *Ibidem.*

[47] Cfr. ad esempio Edgar Reitz, "Sedici ore di rabbia" cit., p. 23. In Edgar Reitz, "You Can Go Home Again", intervista a cura di Franz A. Birgel, *Film Quarterly*, vol. 39, n. 4, estate 1986, p. 6, viene precisato: «We always left this question of individual parts open in the contracts and said once the work was finished we'd see what could be done with it, in what manner it would be broadcast and what else we would do with it. […] The first complete version had no divisions. It was one single film of about eighteen hours. We then sat down with the editors of WDR and the SFB, the two television stations, and for days we thought about how we can make sections out of it for television».

rendosi alla sceneggiatura di *Heimat*, ha ribadito: «Le scénario final faisait 1500 pages. Il n'était pas encore structuré sous la forme d'épisodes et ressemblait plutôt à un roman-fleuve»[48]. Insomma, Reitz si accosta con una certa titubanza alle logiche della serialità televisiva. I suoi modelli di partenza sono letterari[49], le regole con cui scrive la sceneggiatura di *Heimat* sono quelle del romanzo ottocentesco.

Prima di *Heimat* il cinema di Reitz si era concentrato su una «strutturazione del racconto per balzi e fratture», su una «frammentazione del flusso narrativo»[50]. Con *Heimat* Reitz si riconnette, per la prima volta ed esplicitamente, alla tradizione del romanzo (in particolare del «romanzo famigliare»[51]). Ma tale modello è immediatamente chiamato a confrontarsi con le formule del racconto televisivo, per due motivi facili da intendere: perché *Heimat* viene prodotto dalla televisione[52] e, in quanto tale, è concepito per una distribuzione te-

---

[48] Edgar Reitz, "*Heimat* est la patrie de l'impossible retour", intervista a cura di Pierre Eisenreich et Eithne O'Neill, *Positif*, n. 542, aprile 2006, p. 27.

[49] Non è tuttavia senza significato che tra i modelli letterari indicati da Reitz alla base del primissimo progetto di *Heimat* figuri anche *Le mille e una notte*, testo fondato su «una struttura narrativa seriale di sapiente complessità, nella quale riconosciamo forme e formule della contemporanea serialità televisiva: la serie a incastro, la continuità e al tempo stesso la quotidiana interruzione delle puntate del serial, l'organizzazione antologica degli episodi» (Milly Buonanno, *Le formule del racconto televisivo* cit., p. 78): «C'est l'histoire d'une famille de la campagne, dans un petit village qui est le village où je suis né. J'e commence en 1980 avec la mort d'une vieille femme qui a 80 ans comme le siècle. A son enterrement, se rencontrent des gens qui ne se connaissent pas […]. Après la cérémonie on se retrouve dans une auberge et selon la tradition chacun raconte una histoire. Histoires sur le mort mais aussi sur d'autres et le besoin de raconter ce jour là et les jours suivants devient une véritable épidémie. C'est un peu l'esprit des *Mille et une nuits*, la vieille est comme une Shéhérazade morte mais qui est le prétexte des récits» (Edgar Reitz, "Entretien avec Edgar Reitz", a cura di A. T., *Jeune Cinéma*, n. 125, marzo 1980, p. 19).

[50] Luisella Farinotti, "La madre patria", *Duellanti*, n. 14, marzo 2005, p. 33.

[51] Matteo Galli, *Edgar Reitz* cit., p. 12.

[52] Michael E. Geisler, "'Heimat' and the German Left" cit., p. 38: «West German television stations […] in the 1970s began to discover that their major handicap, decentralization, could be turned into a boon by generating programs of regional interest, drawing on the resources of their hinterlands. These productions, documentaries, carefully researched "docudramas", fiction films, and series, approached

levisiva[53]; perché trova le sue possibilità realizzative sulla scia del successo internazionale di un altro prodotto seriale, *Holocaust* (*Olocausto*, 1978) di Marvin Chomsky, eletto da Reitz a modello negativo, ma pur sempre termine di paragone[54].

Dopo aver seguito, insieme a venti milioni di tedeschi, la trasmissione televisiva di *Holocaust*, Reitz pubblica un saggio di una decina di pagine intitolato *Unabhängiger Film nach* Holocaust? [tr. l.: *Cinema indipendente dopo* Holocaust?], nel quale viene elaborato il progetto di *Heimat*: «Una corretta forma di difesa ora sarebbe la produzione su vasta scala di storie tratte dalla Storia e narrate alla maniera che ci è propria, prestando bene attenzione che essa sia veramente la nostra maniera»[55].

---

the structural and ideological problems of their subject matter quite critically, but with a sound understanding of historical traditions and customs of the regions». La prospettiva regionalistica sposata in quegli anni dalle emittenti televisive risponde a un'esigenza culturale di cui Reitz ha piena coscienza: «For decades we have been seeking a European identity. We have not found it in the attempts we made at the Common Market which standardized evererything and suppressed the regional, individual characteristics. We find no identity in it, and that is why a reaction has started which is based upon the regional characteristics, that is to say, upon the "Heimat"» (Edgar Reitz, "You Can Go Home Again" cit., p. 4).

[53] La trasmissione delle undici puntate di *Heimat* sul ARD (il primo canale della televisione della Germania occidentale) avviene poco dopo la sua presentazione alla Mostra di Venezia. In Michael E. Geisler, "'Heimat' and the German Left" cit., p. 25, vengono indicate le date precise del primo passaggio televisivo: 16, 19, 23, 26, 30 settembre, 3, 7, 10, 14, 21, 24 ottobre 1984.

[54] *Holocaust* e *Heimat* hanno almeno un tratto comune: sono stato seguiti da una paragonabile attenzione mediatica, che fa guadagnare a entrambi un numero speciale di *New German Critique* (n. 19, inverno 1980; n. 36, autunno 1985). «In West Germany, *Heimat* generated more debate than any other recent film (with the exception of *Holocaust* in 1979)» (Anton Kaes, *From* Hitler *to* Heimat cit., pp. 163-164). Come viene fatto notare in Alessandro Silj, *A est di Dallas. Telefilm Usa ed Europei a confronto*, VPT/ERI, Torino 1988, p. 129, *Heimat* è «la risposta nazionale all'americano *Holocaust*. E la risposta viene dalla stessa WDR, che ha importato la mini-serie americana; non solo, ma proprio dagli stessi uomini, Joachim von Mengershausen della WDR».

[55] Edgar Reitz, "Unabhängiger Film nach *Holocaust?*", *Medium*, n. 5, 1979; parziale tr. it. in Leonardo Quaresima (a cura di), *La cinepresa e l'orologio* cit., p. 64.

Holocaust viene trasmesso in Germania nel gennaio del 1979: nello stesso mese Reitz "sviluppa il soggetto" di *Made in Germany*, l'originario titolo di *Heimat* (provocatoriamente correttivo della saga *made in USA*) di cui rimane traccia nella sigla iniziale del primo ciclo (fig. 6)[56]; a novembre, intervistato da *Jeune Cinéma*, senza mezzi termini spiega: «Cette réflexion à partir d'*Holocauste* [...] c'est l'objet de mon travail actuel que la télévision allemande va produire comme une réponse à *Holocauste*»[57].

6

Dalla mistione delle due formule narrative, quella del romanzo ottocentesco e quella della serialità televisiva, scaturisce un serial atipico in cui il "ritorno del già noto" non è così manifesto come in *Dallas*,

---

[56] E come una risposta a *Holocaust* fu letto *Heimat* dalla critica coeva (molto più di quanto non si sia fatto in seguito, quando il ricordo del miniserial di Chomsky è andato progressivamente scemando): «The American series [*Holocaust*] crossed, inadvertently or not, a certain taboo threshold for the West German media; and Reitz's *Heimat*, begun around March 1979, responds to the challenge by entering into a sort of dialogue not only with *Holocaust*, but with its reception in Germany and the "retro" fashion in general» (Thomas Elsaesser, "Memory, Home and Hollywood: return of the Heimatfilm", *Monthly Film Bulletin*, vol. 52, n. 613, febbraio 1985, back page). Nel titolo della sceneggiatura data alle stampe il termine "cronaca" è preceduto dall'aggettivo "tedesca" a ribadire ulteriormente la natura anti-*Holocaust* dell'opera: Edgar Reitz, Peter Steinbach, *Heimat. Eine deutsche Chronik*, Greno, Nordlingen 1985.

[57] Edgar Reitz, "Une génération dont nous faisions partie", "Enquête sur *Holocauste*" a cura di A. T., *Jeune Cinéma*, n. 125, marzo 1980, p. 21.

i cui «personaggi – spiega Eco – cambiano (cambiano in quanto si sostituiscono gli uni agli altri e in quanto invecchiano): ma in realtà essa [*Dallas*] ripete, in forma storicizzata, celebrando in apparenza il consumo del tempo, la stessa storia, e rivela all'analisi una fondamentale astoricità e atemporalità»[58]. Ora, è evidente che la trilogia di *Heimat* non può certo dirsi astorica[59]. Tuttavia è altrettanto evidente come anche le puntate di Reitz siano fortemente interessate dalle forme di "ritorno del già noto" proprie dell'opera seriale.

IV. Il ritorno del già noto

Ai personaggi di *Dallas*, spiega Eco, «accadono più o meno gli stessi eventi [...] lotta per la richezza e per il potere, vita, morte, sconfitta, vittoria, adulterio, amore, illusione e delusione»[60]. Cosa in *Heimat*, *Die zweite Heimat* e *Heimat 3* torna identico di puntata in puntata? I titoli dei tre cicli lo indicano chiaramente: la "Heimat".

«Proporrò tante storie diverse ma le chiamerò tutte *Heimat*»[61]: questa frase di Reitz risponde perfettamente alla logica del serial. La trilogia di *Heimat* sviluppa tante storie, ma che raccontano tutte la

---

[58] Umberto Eco, "Tipologia della ripetizione" cit., p. 28.

[59] Rachel Palfreyman, *Edgar Reitz's* Heimat cit., p. 118, individua nella «historical perspective» la principale differenza tra *Heimat* e la soap opera: «The contemporaneity of soap opera is one of its most important features. It is a narrative of the "now"; *Heimat*'s ambitious hostorical survey locates it in an entirely different tradition, and this distinction alone means that it is not possible to talk of *Heimat* as a soap opera itself, only as a film narrative which draws on the soap opera genre for certain effects».

[60] Umberto Eco, "Tipologia della ripetizione" cit., p. 28.

[61] Edgar Reitz, intervistato in Leopoldo Santovincenzo, *La macchina del tempo*, documentario prodotto da RaiSat Cinema World 2004 e disponibile nei contenuti speciali dei dvd *Heimat* e *Heimat2* editi da Dolmen Home Video. Tale prospettiva era già stata espressa, sebbene quasi di sfuggita, in Edgar Reitz, "Sedici ore di rabbia" cit., p. 24: «[...] quanto si svolge negli ultimi episodi costituisce solo delle varianti di ciò che è già avvenuto».

ricerca della "Heimat". I personaggi compiono tutti più o meno la stessa parabola: nella prima parte dei rispettivi cicli ripongono nel concetto di "Heimat" una serie di aspettative, che nelle ultime puntate vengono deluse[62].

In una zona al confine tra seriale e non seriale, tra la puntata di *Dallas* e la puntata di uno sceneggiato, la trilogia di *Heimat* lavora dunque su un doppio binario: da un lato è interessata da una linea di progressione narrativa del tutto evidente, dall'altro da una linea altrettanto evidente di "ritorno del già noto".

Un'ibrida natura seriale emerge chiaramente nel finale di *Die zweite Heimat*, nel quale Reitz da un lato porta a chiusura le linee narrative minori, dall'altro tiene aperta quella principale, rilanciando la narrazione. Non solo: la linea narrativa principale si interrompe (momentaneamente, si intende) esplicitando il "ritorno del già noto" in termini d'una evidenza lampante. La macchina da presa segue Hermann sulla strada (vista in *Heimat* decine di volte) che porta a Schabbach e qui incrocia Glasisch che con una battuta tanto semplice quanto importante azzera la linea di progressione del testo, mettendo in evidenza la linea di "ritorno del già noto": «Non sei cambiato affatto Hermännchen»[63].

---

[62] La dinamica, destinata a tornare invariata nei successivi cicli, opera con evidenza già in *Heimat*, al punto che viene immediatamente individuata: «In an endless series of variations, through complicated genealogical ramifications and historical entanglements, *Heimat* tells and retells the story of separations which have to be considered and undertaken. "Heimat" is not a place of rest; rather a transit camp for the utopia of social harmony» (Karsten Witte, *Die Zeit*, 14 settembre 1984; tr. ingl. con il titolo "Of the Greatness of the Small People. The Rehabilitation of a Genre" in Miriam Hansen, a cura di, "Dossier on *Heimat*" cit., p. 8).

[63] Come fa notare Barbara Maj, "Silenzio e immagini narrativa", in Matteo Galli (a cura di), *Da Caligari a Good Bye, Lenin! Storia e cinema in Germania*, Le Lettere, Firenze 2004, p. 504, il significato dell'incontro tra Hermann e Glasisch «resta "muto" per chi non ha visto *Heimat*». Anche la chiusura del ciclo insomma fa appello, esattamente come l'inizio, al sapere di uno spettatore che abbia visto *Heimat*: prova evidente della non-autonomia di *Die zweite Heimat*. Anche la comprensione dell'uso (non certo casuale) del termine Hermännchen, il nomignolo con cui Hermann era chiamato da bambino, presuppone la conoscenza del primo ciclo. Se l'uso del termine come titolo della nona puntata di *Heimat* è «da leggersi in senso anti-

Reitz ha spesso ricondotto "il ritorno del già noto", presente in gran quantità nella trilogia di *Heimat*, a una problematica di tipo musicale:

> Il cinema ha una profonda affinità con la musica. […] ci sono i problemi che si hanno anche nella musica: il ritorno e il riconoscimento dei temi, l'elemento ritmico, il confronto reciproco di diversi motivi tematici […]. Nelle grandi configurazioni che io sperimento, questi film che durano molte ore, […] le ripetizioni devono svolgersi a distanza di ore; io non posso far altro che preparare grandi diagrammi, per lo più orientandomi con delle raffigurazioni grafiche, e con queste annotazioni cerco di farmi un'immagine di quel che deve accadere.[64]

Potremmo immaginare questi "grandi diagrammi" e queste "raffigurazioni grafiche" simili ai grandi fogli che accolgono la *Vereinigungssymphonie* scritta da Hermann in *Heimat 3* (fig. 7).

7

In particolare, è la formula del racconto seriale ad avere rapporti di parentela con "il ritorno e il riconoscimento dei temi" tipico della musica. Luisella Farinotti ha scritto che la saga di *Heimat* apre «un

---

frastico, visto che il film descrive il definitivo abbandono dell'infanzia e il trionfale ingresso, almeno dal punto di vista erotico, nella vita adulta da parte di Hermann» (Matteo Galli, *Edgar Reitz* cit., p. 169), la ricomparsa qui dello stesso termine indica il ripiegarsi della vicenda su se stessa: da un lato ribadisce come Hermann non sia cambiato affatto (per Glasisch è ancora il bambino di un tempo), dall'altro invita a riflettere sulla natura regressiva del suo ritorno nello Hunsrück.

[64] Edgar Reitz, "La vita non scrive romanzi", intervista a cura di Leonardo Quaresima, in Leonardo Quaresima (a cura di), *La cinepresa e l'orologio* cit., pp. 14-15.

nuovo percorso di ricerca in cui il regista sembra finalmente a proprio agio»[65]. Cosa determina quel "finalmente"? Reitz ha più volte confessato il suo amore per la musica, fino a dichiarare: «[…] se potessi vivere di nuovo mi piacerebbe diventare compositore»[66]. Con *Heimat* "finalmente" Reitz può realizzare il sogno di fare il compositore-cineasta (o il cineasta-compositore). Glielo permette la formula seriale.

La formula seriale non è pertanto il fio da pagare per poter realizzare l'opera, il compromesso produttivo attraverso cui il regista cinematografico sarebbe sceso a patti con la televisione[67]; al contrario,

---

[65] Luisella Farinotti, *Il futuro dietro le spalle* cit., p. 7; cfr. anche *ivi*, pp. 65-66.

[66] Edgar Reitz, *Il tempo della vita il tempo della storia. Una giornata a Pavia con Edgar Reitz*, Cinetica Film Club, Pavia 1994, p. 10. Per Reitz non solo "il cinema ha una profonda affinità con la musica", al punto che «nella prima fase del suo lavoro trasferisce dichiaratamente sui "materiali visivi" le sperimentazioni realizzate sul sonoro dai compositori di musica seriale e di musica elettronica» (Luisella Farinotti, *Il futuro dietro le spalle* cit., p. 9); le sperimentazioni della Neue Musik dimostrano che è vero anche il contrario: «[The New Music of the 1960s] attempted something that is in turn related to work in film. As much as I, for one, benefited from the formal universe of music, the New Music adapted a lot from the formal universe of cinema. For example, the technique of montage. With the addition of electronic music, things became even more similar; one began to work with tapes and editing» (Edgar Reitz, "Aisch will heim", intervista a cura di Miriam Niroumand, *die tageszeitung*, 11 febbraio 1993; cit. in tr. ing. in Joachim von Moltke, "Home Again. Revisiting the New German Cinema in Edgar Reitz's *Die zweite Heimat* (1993)", *Cinema Journal*, vol. 42, n. 3, primavera 2003, p. 140).

[67] Come invece suggerisce Michael E. Geisler, "'Heimat' and the German Left" cit., pp. 51-52: «Another factor which must be considered with respect to the reception of *Heimat* is the medium of distribution, that is, television. […] We have to remember that *Heimat*'s point of origination is a sense of failure, of almost existential despair: Reitz's *Scheider von Ulm* was a critical and commercial flop. Looking at the changing voice in the interviews and the diary Reitz was keeping as a complement to the different stages of writing and shooting the picture, I suspect that, by about 1983, sensing that he had a popular winner on his hands, he was ready to make certain concessions to gain access to mainstream discourse. […] A major television event, presented in eleven parts over a time period of almost six weeks, and invariably on prime time, meets with a horizon of expectation that is very hard to dismantle».

proprio perché lavora su procedimenti di "ritorno del già noto" interessati da profonde analogie con "il ritorno e il riconoscimento dei temi" musicali, essa ha contribuito a mettere Reitz a suo agio. Con una raffinatissima cultura di matrice letteraria e musicale, con trent'anni di sperimentazioni cinematografiche e sette lungometraggi alle spalle, Reitz "finalmente" trova in una delle formule divenute tipiche del linguaggio televisivo la "sua" formula congeniale[68].

V. La strategia delle variazioni

Parte del piacere estetico fornito dalla trilogia di *Heimat* è legato proprio alla sua natura seriale[69]. Ha spiegato Eco che, come ogni altra opera, anche quella seriale «disegna sempre un duplice Lettore Modello. Il primo usa l'opera come dispositivo semantico ed è vittima delle strategie dell'autore che lo conduce passo per passo lungo una serie di previsioni ed attese; l'altro valuta l'opera come prodotto estetico e valuta le strategie messe in opera dal testo»[70]. Il lettore (spettatore) ingenuo è gratificato dalla serialità per il fatto che essa puntualmente «premia le sue capacità previsionali: l'utente è felice perché si

---

[68] Se è vero che la narrativa seriale affonda le proprie radici nel *feuilleton* e vive un momento di grande diffusione in ambito cinematografico tra gli anni Dieci e gli anni Cinquanta, è altrettanto vero che negli anni in cui viene intercettata dal cinema di Reitz essa è divenuta una delle principali formule del racconto televisivo (cfr. Milly Buonanno, *Le formule del racconto televisivo* cit.).

[69] Sul "piacere" procurato dal prodotto seriale cfr. Raffaele De Berti, Dario Piana, "Il piacere della ritualità", in Ivano Cipriani (a cura di), *L'Europa dei telefilm. Convegni internazionali di studio del Teleconfronto Chianciano Terme 1983/1984/1985*, Eri, Torino 1987, p. 44: «[…] si è constatato come il consumatore di cultura di massa trovi oggi nel telefilm ciò che ieri poteva avere dai feuilleton o dal cinema di genere: il piacere procurato da un linguaggio della ripetitività. Si tratta non tanto del ritorno dell'identico, quanto del simile; è quindi, come scrisse Barthes nel *Piacere del testo*, una ripetitività che rifugge dall'ostentazione, quasi vergognandosi di se stessa: ritornano gli stessi schemi, ma cambiano gli elementi di un alternarsi di permanenze e variazioni incentrate su personaggi, ambienti e vicende».

[70] Umberto Eco, "Tipologia della ripetizione" cit., p. 25.

scopre capace di indovinare ciò che accadrà, ed è felice perché gusta il ritorno dell'atteso»[71]; pensa di godere di una nuova storia mentre in realtà è rassicurato dal ritorno dell'identico. Per il lettore critico invece il godimento è dato dal riconoscimento dei meccanismi seriali, ovvero dalla scoperta delle variazioni: «[…] gode non tanto per il ritorno dell'identico (che il lettore ingenuo credeva diverso) ma per la strategia delle variazioni, ovvero per il modo in cui l'identico di base viene continuamente lavorato in modo da farlo apparire diverso»[72]. Il lettore critico, insomma, consapevolmente intende la strategia delle variazioni come il tentativo di mascherare il ritorno dell'identico.

> Questo godimento della variazione – prosegue Eco – è ovviamente incoraggiato dalle serie più sofisticate. Potremmo anzi classificare i prodotti narrativi seriali lungo un continuum che tiene conto di diverse gradazioni del *contratto di lettura* tra testo e lettore di secondo livello […]. Al limite estremo possiamo avere dei prodotti seriali che puntano pochissimo sul lettore ingenuo, usato come pretesto, e scommettono tutto su un patto col lettore critico.[73]

A Eco non sembra tuttavia di riconoscere opere seriali di questo tipo nell'ambito dei mass media, dove «la maggior parte delle strategie serializzanti […] [è] interessata solo agli utenti di primo livello»[74]. Ma Eco stende questo testo nel 1983: in quella data non può che portare, come esempio di serie complessa, quella di *Columbo* (*Colombo*, prima messa in onda 1971). *Heimat* uscirà solo l'anno successivo.

Il serial di Reitz, mettendo in gioco varianti di così lieve portata e di così pregnante significato, si colloca in quel gruppo di prodotti seriali che puntano pochissimo sul lettore ingenuo (o se vi puntano lo fanno a un primo livello di fruizione), scommettendo tutto sul patto con il lettore critico.

C'è un momento nella quinta puntata di *Die zweite Heimat* in cui il testo fornisce al proprio lettore la sua chiave di lettura. Hermann ha

---

[71] *Ivi*, p. 24.
[72] *Ivi*, p. 25.
[73] *Ibidem.*
[74] *Ivi*, p. 26.

appena fatto l'amore con Marianne. Le dice che gli piace il suo odore, che gli ricorda… e si interrompe: lo spettatore capisce immediatamente che l'odore di Marianne ricorda a Hermann quello di Klärchen. Venuto a sapere di avere undici anni in meno di Marianne, la stessa differenza di età che lo separava da Klärchen, Hermann esplicita uno dei principi narrativi basilari della serialità: «Succede anche a te, a volte, – chiede a Marianne – di avere la sensazione del "déjà-vu"?».

V.1.

Il "ritorno del già noto" lavora con intensità fin dal primo *Heimat*, costruendo ponti tra puntate anche molto distanti tra loro. Nell'undicesima puntata, ad esempio, si ripresenta una situazione già vista nell'ottava: nel mezzo ci sono circa 290' e ben tre forti cesure costituite dal fine puntata. Reitz collega in questo modo due momenti molto lontani nel tempo del discorso, lavorando su piccole quanto significative varianti che lo spettatore è naturalmente invitato a cogliere.

Nell'ottava puntata vediamo Katharina somministrare a Paul suffumigi curativi (fig. 8). La sequenza mette in scena il rapporto tra madre e figlio, uno dei temi chiave di *Heimat*. Alla preoccupazione per la salute fisica del figlio corrisponde un'altrettanto pressante preoccupazione per la sua salute sentimentale: «Hai una donna in America?», chiede Katharina a Paul; «Paul è sposato», obietta Marie-Goot, immediatamente zittita da Katharina, contenta di ricevere risposta affermativa dal figlio.

8

La pregnanza di questo dialogo emerge con straordinaria forza quando la medesima situazione si ripresenta nell'undicesima puntata. Ritroviamo Paul alle prese con i suffumigi (fig. 9): non è più la madre a somministrarglieli (Katharina è morta), ma una giovane signorina, metà segretaria metà infermiera. La ripetizione interessa tanto la colonna visiva quanto quella sonora, perché di nuovo i suffumigi sono accompagnati da un'interrogazione su Maria, questa volta fatta da Hermann: sebbene la domanda sia sostanzialmente la stessa, la risposta cambia ed è in tale variante la valenza della ripetizione. A Hermann che gli chiede se abbia avuto altre donne, oltre alla mamma, Paul risponde: «Ti giuro che in tutta la mia vita non ho mai amato nessun'altra donna».

9

In entrambi i casi Paul risponde positivamente alle aspettative del suo interlocutore. Di fronte alla gelosia della propria madre Paul dice di avere tante donne, dà cioè alla propria madre la certezza di non averla sostituita con un'unica donna, amata quanto lei, ma con una serie di surrogati, molteplici e inferiori; al contrario, di fronte all'amore di Hermann per la propria madre, Paul afferma di avere amato solo Maria. Le dinamiche di ripetizione e variazione innescano un'audace riflessione sul rapporto madre/figlio, uno dei grandi temi della trilogia di *Heimat*.

V.2.

Vi sono poi molti casi di ripetizioni complesse che debordano dai confini del primo *Heimat*. La prima sequenza della prima puntata

di *Die zweite Heimat* ripete, ad esempio, alcune inquadrature della nona puntata di *Heimat*. La citazione letterale lavora su una variante di tipo stilistico: le inquadrature speculari di *Die zweite Heimat* sono infatti calate in un universo formale antitetico a quello di *Heimat*. Adottando cifre stilistiche radicalmente diverse da quelle utilizzate nel primo ciclo, Reitz asseconda l'inquietudine di Hermann, ovvero il distacco da lui maturato nei confronti della prima "Heimat".

Mentre in *Heimat* la macchina da presa stava, con discrezione, fuori dalla porta (fig. 10), in *Die zweite Heimat* essa si sposta all'interno della stanza, per marcare con un veloce movimento di avvicinamento il diniego di Hermann che nella prima occorrenza risuonava invece fuori campo (fig. 11). Ma è soprattutto la qualità della fotografia a mutare nella sequenza di *Die zweite Heimat*: Reitz ha immerso le inquadrature note in un bagno espressionista che le rende incandescenti (figg. 12-13).

10

11

12

13

Nella seconda puntata di *Die zweite Heimat* a Hermann, malato e un poco allucinato, parrà di rivivere il momento in cui, nella nona puntata di *Heimat*, Anton aveva cercato di forzare la porta della camera in cui si era rinchiuso: in quell'occasione risuonerà per la terza volta il suo *nein*.

V.3.

La quarta puntata di *Heimat* rappresenta per la prima volta una situazione destinata a tornare con insistenza. Maria e Pauline sognano di viaggiare sorseggiando del vino (fig. 14): per la precisione, Pauline vorrebbe visitare il lago di Garda. Nella decima puntata troviamo la stessa situazione, con un rimando preciso alla quarta puntata (fig. 15): la ripetizione riguarda tanto la colonna visiva (Maria e Pauline sognano di viaggiare davanti a una bottiglia di vino) quanto quella sonora (il riferimento del dialogo al lago di Garda). Nell'undicesima puntata un flashback ci mostra la festa dei settant'anni di Maria; in quell'occasione ritorna per la terza volta il riferimento al lago di Garda e anche qui Maria ha in mano un bicchiere ed è un po' brilla (fig. 16).

14

15

16

Una quarta occorenza si presenta infine nell'ottava puntata di *Die zweite Heimat*. Nell'episodio in cui Hermann sposa una donna dello Hunsrück e in qualche modo torna a prendere contatto con la prima "Heimat", si materializzano figure del primo ciclo: in occasione del matrimonio giungono da Schabbach zia Pauline e Marie-Goot, quali sostitute della madre, evocata nella frase che Pauline era solita dire a Maria, quando le confessava il suo desiderio di visitare il lago di Garda.

V.4.

Il "ritorno del già noto" attraversa l'intera trilogia. *Heimat 3* in particolare, essendo concepito come il ritorno nello Hunsrück, e dunque come un "ritorno *al* già noto", è costruito su una serie di variazioni, più o meno scoperte, del primo *Heimat*[75]. Un solo esempio: Lulu torna dal padre accompagnata da due uomini (fig. 17) esattamente come, in *Heimat*, Hermann era tornato da Maria accompagnato da due donne (fig. 18).

[75] Variazioni che il pubblico della trilogia ha colto e prontamente elencato: cfr. la pagina "Quotations of and Analogies to *Heimat* appearing in *Heimat 3*" del sito internet curato da Thomas Hönemann: http://www.heimat123.de/.

17

18

I nessi interni al sistema costituito da *Heimat*, *Die zweite Heimat* e *Heimat 3* si configurano dunque come una serie di riecheggiamenti totalmente consapevoli, suggeriti allo spettatore proprio per metterlo in condizione di stabilire un rapporto a distanza fra situazioni o fra personaggi. Reitz trova nel serial una formula narrativa in grado non solo di accogliere i numerosi momenti intratestuali sui quali ama soffermarsi, bensì di reclamarli come indispensabili; è insomma la formula narrativa ideale per chi, come Reitz, vuole fare il compositore rimanendo cineasta.

VI. Tra puntata seriale e puntata romanzo

Se è vero che il film poggia su due grandi modelli in dialogo tra loro, il romanzo ottocentesco da un lato e le formule seriali di matrice televisiva dall'altro, è possibile avanzare una lettura globale della trilogia di *Heimat* che spieghi le differenze e gli scarti formali fra i tre cicli sulla base del rapporto dialettico tra questi due modelli.

Come abbiamo detto, in *Heimat* il modello seriale gioca un ruolo ancora contenuto: in fin dei conti a vincere è ancora il modello del romanzo. Ma quell'equilibrio che in *Heimat* è ancora abbozzato, in *Die zweite Heimat* trova la sua realizzazione più compiuta. Qui le procedure seriali divengono pienamente operative[76], al punto che i due modelli, quello del romanzo (nella declinazione ora del «romanzo di formazione o romanzo d'artista»[77]) e quello del serial, sperimentano una felice coesistenza, alla quale probabilmente è da attribuire la straordinaria qualità espressa dal pannello centrale del trittico.

In *Heimat 3* il mutato contesto produttivo è probabilmente il maggior responsabile di un nuovo squilibrio, ma di segno opposto rispetto a quello di *Heimat*. A vincere sono ora le ragione del serial, al punto che, tra tutti, il terzo *Heimat* è quello più vicino agli standard di un odierno, per quanto sofisticato, prodotto televisivo. Le recensioni uscite in occasione della presentazione a Venezia

---

[76] Tale affermazione richiede una precisazione. Ogni puntata di *Heimat* (tranne la prima) è introdotta da una sequenza affidata alla figura di Glasisch Karl che riepiloga gli accadimenti trascorsi: «[…] a traditional technique in television serials» (Anton Kaes, *From* Hitler *to* Heimat cit., p. 179). Anche per le puntate di *Die zweite Heimat* successive alla prima, Reitz appronta una serie di sequenze riassuntive degli eventi precedenti, affidate «a Hannelore Hoger, la signorina Cerphal del film, una scelta dovuta più alle sue straordinarie capacità attoriali che a una logica interna alla narrazione, la quale, anzi, proprio a quel personaggio nega qualsivoglia visione d'insieme» (Matteo Galli, *Edgar Reitz* cit., p. 190). L'infelicità della soluzione adottata, e l'impossibilità di trovare un'alternativa data l'assenza di una figura equivalente a quella di Glasisch, spinge Reitz a eliminare tali prologhi «[…] sia nei passaggi del film nelle sale tedesche, sia nelle edizioni per le televisioni e per i cinema stranieri, sia in quelle per il mercato video non vi è più traccia alcuna di tali *recaps*» (*ibidem*).

[77] Matteo Galli, *Edgar Reitz* cit., p. 12. Sulla natura di *Bildungsroman* di *Die zweite Heimat* si veda anche Luisella Farinotti, *Il futuro dietro le spalle* cit., p. 84: «Del romanzo di formazione il film ha molte caratteristiche, prima fra tutte il tema dell'apprendistato alla vita di un giovane eroe preda di un'irrequietezza interiore che diventa simbolo delle turbolenze di tutta un'epoca. Rispetto alla tradizione del *Bildungsroman*, Reitz costruisce una vicenda che inizia attorno a un eroe, Hermann, a cui si aggiungono, via via, altri personaggi che sono coprotagonisti della storia e non scolorite figure di contorno»; si aggiungono cioè quei «sub-plots that can be developed separately» (Thomas Elsaesser, "Heimat" cit., p. 50) la cui assenza era per Elsaesser prova della «no resemblance» tra *Heimat* e *Dallas*.

e della sua trasmissione televisiva avanzano tutte questa critica: la drammaturgia di *Heimat 3*, dicono, è troppo vicina a quella di una *soap opera*[78].

Del resto, Reitz prevedeva un film molto più lungo: la sceneggiatura alternava i tanti accadimenti a quelle sospensioni dell'azione tipiche di *Heimat* e di *Die zweite Heimat*. Come spiega Galli, il passaggio dalla «drammaturgia non evenemenziale»[79] di *Heimat* e *Die zweite Heimat* alla «drammaturgia evenemenziale»[80] di *Heimat 3* probabilmente è da imputare proprio al mutato clima produttivo:

> La densità di accadimenti […] è davvero vistosa […]. Basti pensare quanti sono i personaggi importanti del film dai quali lo spettatore è costretto a prendere commiato in seguito alla loro morte […]. E poi amori, separazioni, malattie, catastrofi naturali, incontri casuali: insomma tutto l'armamentario classico con cui operano "normali" serie televisive, dalle quali *Heimat 3*, rispetto ai due cicli precedenti, risulta alla fine assai meno distante, un ritmo vorticoso al quale, con tutta evidenza, Reitz ha dovuto piegarsi perché i film *dovevano* essere sei e non più di sei.[81]

Anche il contratto per *Heimat* stipulato con la WDR prevedeva un film di durata molto inferiore rispetto a quello che Reitz aveva in mente di girare. Negli anni Ottanta Reitz ebbe la forza di disattendere il contratto firmato: «La mia strategia – confessava nel 1985 a Spagnoletti – consisteva nel prendermi i soldi della televisione e infischiarmene delle loro richieste, delle loro esigenze, delle loro paure»[82]. Negli anni Ottanta Reitz è in grado di prendere dalla televisione quel che di buono può dargli (ovvero un modello narrativo che si adatta perfettamente alle sue propensioni) e di disattendere ogni altra richiesta di natura commerciale. La stessa strategia vent'anni dopo si rivela meno praticabile.

---

[78] Cfr. Matteo Galli, *Edgar Reitz* cit., p. 242.
[79] *Ivi*, p. 128.
[80] *Ivi*, p. 242.
[81] *Ivi*, p. 236.
[82] Edgar Reitz, "Sedici ore di rabbia" cit., p. 23.