



572

cineforum

# Il cinema e la vita

Tokyo-Ga (set)

66

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

Codice abbonamento: 085285

# Appunti sulla realtà e la finzione nei film di Wim Wenders, in confronto a Werner Herzog

di Stefano Santoli

In *Tokyo-Ga* (id., 1985) di Wim Wenders, il regista incontra Werner Herzog sulla piattaforma panoramica della Tokyo Tower, e lo lascia esporre un suo punto di vista: in sintesi, Herzog sostiene che per lui non avrebbe alcun significato riprendere la distesa di cemento che si stende ai loro piedi. Subito dopo, Wenders ricomincia la sua esplorazione della metropoli giapponese, affascinato da quanto gli si para davanti, rispondendo alle idee di Herzog con un punto di vista opposto.

Herzog è da sempre alla ricerca, come cineasta, di immagini incontaminate, "vergini": ad attirarlo è il mai visto, a ossessionarlo il desiderio di catturare con la macchina da presa una purezza scomparsa dall'orizzonte dello sguardo quotidiano. Wenders al contrario si cala nella realtà per farsi sorprendere da ciò che si nasconde in immagini che apparentemente sembrano aver perso valore. Entrambi i registi hanno intuito prima di altri il deterioramento delle immagini che deriva dalla facoltà di registrarle sottraendole alla realtà, presagendo problematiche che sono divenute evidenti con la proliferazione delle immagini nell'era digitale. Se il cinema di Herzog si è caratterizzato per la volontà di evitare l'ordinario allo scopo di catturare immagini "nuove", quello di Wenders invece non si è mai arreso all'idea che sia possibile reperire un senso segreto nelle immagini ordinarie.

Ci proponiamo di riflettere sulla differenza di vedute fra i due cineasti: per farlo, abbiamo scelto di privilegiare l'ottica di Wenders, concentrandoci, in particolare, su *Lampi sull'acqua - Nick's Movie* (*Lightning Over Water*, 1980), che ci pare l'opera in cui il regista ha scavato più a fondo nel rapporto tra cinema e realtà. Nostra intenzione è di verificare quanto le vedute dei due esponenti del Nuovo Cinema Tedesco siano effettivamente distanti, mossi dal dubbio che, forse, a un modo di fare cinema radicalmente diverso, non corrisponda un'altrettanto diversa concezione del cinema, del significato delle immagini filmate e del rapporto che esse instaurano con la realtà.

(1) Herzog allude qui al suo film *Gasherbrum - La montagna di luce* (*Gasherbrum - Der Leuchtende Berg*, 1985), che aveva appena finito di girare, e in cui aveva accompagnato Reinhold Messner sull'Himalaya.

Vale la pena riportare per intero la tesi che Herzog espone sulla Tokyo Tower. Mentre Wenders alterna inquadrature del collega al panorama di Tokyo e a persone intente a osservare attraverso binocoli, Herzog afferma: «Ormai restano poche immagini. Osservando il panorama da qui, si vedono solo edifici, le immagini non sono più possibili. Bisognerebbe come un archeologo cominciare a scavare con una vanga per riuscire a trovare qualcosa da questo paesaggio offeso. Infatti io non mostro mai questo genere di cose. Oggi ci sono pochissime persone in questo mondo che lottano per il bisogno di immagini adeguate. Abbiamo assolutamente bisogno di immagini che si armonizzano con la nostra civiltà e il nostro profondo intimo. A volte bisogna affrontare una lotta dura per ottenerle. Io non mi lamento del fatto che spesso si deve salire una montagna alta ottomila metri per trovare delle immagini pulite, chiare e trasparenti (1). [Guarda fuori dai vetri panoramici]. Qui non c'è più niente. Bisogna cercare bene. Andrei anche su Marte o Saturno se un'astronave mi ci portasse. Esiste per esempio un programma della NASA che vuole creare un laboratorio spaziale e portarvi dei biologi e persone che vogliono provare nuovi strumenti tecnologici ed io vorrei essere presente con una cinepresa. Su questa terra è difficile trovare una trasparenza delle immagini che una volta era presente. [Pausa]. Io andrei ovunque per trovarla» (2).

A questo punto, con uno stacco siamo fuori dalla torre, tra le strade di Tokyo. Su tutto campeggia una gigantesca pubblicità della Coca Cola. In *voice-over* Wenders riflette sulle affermazioni di Herzog: «Benché capissi la ricerca di Werner per le immagini pure e trasparenti, le immagini che cercavo io erano solo quaggiù nel caos della città. Nonostante tutto Tokyo continuava a colpirmi. Quel pomeriggio andai a Disneyland, appena aperto, alle porte della città. Ma il pensiero di vedere una copia esatta di quello californiano mi fece tornare indietro. Per di più pioveva a dirotto».

(2) La traduzione è quella dei sottotitoli italiani presenti nell'edizione italiana RHV del dvd di *Tokyo Ga*, 2003.

(3) Wenders lo presenta così: «Secondo assistente operatore dei primi film muti di Ozu, in seguito fu a lungo il suo primo assistente operatore e infine per quasi vent'anni il suo cineoperatore».

(4) Fernaldo Di Giammatteo, Cristina Braggaglia, Dizionario dei capolavori del cinema, Bruno Mondadori Editore, Milano 2004, pag. 918.

(5) Realizzato nelle pause della tormentata lavorazione di *Hammett*, *Nick's Movie* è la prima opera americana di Wenders. Il Nick del titolo è il regista Nicholas Ray, che aveva preso parte come attore al precedente film di Wenders, *L'amico americano*. Un regista la cui autorità era liminare alle logiche produttive hollywoodiane, dalle quali aveva finito per essere estromesso.

## La scoperta dell'inatteso in *Tokyo-Ga*

*Tokyo-Ga* prosegue in un parco della metropoli giapponese, dove Wenders ha occasione di contemplare un'altra forma di americanizzazione: gruppi di giovani che cantano e ballano rock'n'roll. Alcuni indossano giubbotti in pelle con su scritto "Tokyo Rockabilly Club", altri felpe "New York Black Yankees"; sugli ombrelli di alcune ragazze sono stampati tanti Mickey Mouse: «Non si facevano intimorire dalla pioggia per sentirsi in America». «Gli americani ci hanno colonizzato il subconscio», diceva uno dei personaggi di *Nel corso del tempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1976): ora, Wenders sembra accorgersi che quanto accaduto in Europa è successo anche in Giappone. Ai nostri occhi, oggi, tutto ciò può apparire scontato, ma nei primi anni Ottanta suscitava stupore in un occidentale capitato in Giappone per la prima volta sulle tracce dell'eredità di Ozu Yasujiro. Nonostante sia lì alla ricerca di un Giappone ormai praticamente estinto, Wenders osserva, affascinato. La delusione non predomina sul rapimento dello sguardo, anzi: la curiosità e lo stupore sembrano le principali ragioni per essersi soffermato a guardare e riprendere queste danze, per poi montarne una lunga sequenza prima di chiudere il film dedicandosi all'intervista con Yuharu Atsuta, stretto collaboratore di Ozu (3), il quale ricorda con commozione crescente gli insegnamenti del maestro sull'altezza da terra alla quale posizionare la macchina da presa, per guardare il mondo dalla prospettiva migliore.

Quando quello che trova non corrisponde a quello che cerca, Wenders – per quanto vagamente deluso, come in questo caso – sa meravigliarsi di quello che trova: non lo sminuisce, se ne lascia conquistare. Herzog cerca quello che non si trova più: immagini mitiche, estreme, paradigmatiche, antirealistiche. Crea mondi. Dove Herzog ambisce ad essere eroico, Wenders è umile. Preferisce osservare. Herzog sostiene che per trovare immagini autentiche occorre ormai scavare come "archeologi". Wenders, nel documentare come l'occidentalizzazione stia fagocitando il Giappone che ha mitizzato attraverso i film di Ozu, non solo affida un fascino arcano alle immagini di una metropoli sradicata dalle proprie radici, ma riesce anche a scovare, come residui, tracce autenticamente "nipponiche" in molti personaggi che popolano il suo film, anche solo di passaggio. E trova in Yuharu Atsuta un esempio monumentale di dedizione e autenticità. Non ha forse svolto bene il suo lavoro di "archeologo"?

## Lampi sull'acqua – *Nick's Movie*

Al cuore di *Tokyo-Ga*, scorgiamo lo sforzo di «recuperare la funzione rivelatrice dell'immagine cinematografica» (4), lo stesso sforzo che aveva caratterizzato *Lampi sull'acqua – Nick's Movie* (5). Si tratta di un'opera chiave nella riflessione metalinguistica che attraversa la filmografia di Wenders, nella quale ricorre la paura per la fine del cinema, o meglio per la fine di una sua età dell'oro: la perdita dell'innocenza e del candore primordiale con cui questa arte ha affrontato fin dal suo nascere il proprio rapporto con l'autenticità delle immagini che la macchina da presa cattura e restituisce. Wenders sente di lavorare con uno strumento che adultera la realtà non appena la sfiora, inevitabilmente.

*Lampi sull'acqua – Nick's Movie* costituisce un particolare snodo all'interno della sua opera, che in precedenza si era contraddistinta per una tendenza al rifiuto della drammaturgia tradizionale, e per un approccio prevalentemente descrittivo piuttosto che narrativo. A partire da *Hammett – Indagine a Chinatown* (*Hammett*, 1982), che Wenders stava realizzando negli stessi giorni in cui realizzava *Lampi sull'acqua – Nick's Movie*, la sua filmografia si caratterizza per il tentativo (in nuce in *L'amico americano* [*Der amerikanische Freund*, 1977]) di recuperare la

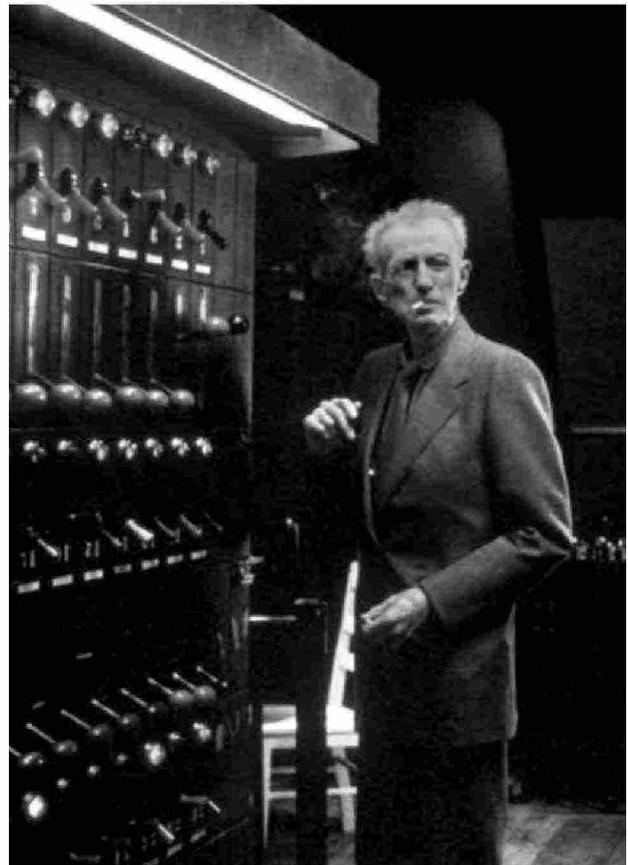


*Tokyo-Ga*

dimensione narrativa, coniugando i tempi del cinema moderno europeo con quelli del cinema classico americano (6) (a partire dagli anni Ottanta Wenders sentirà, forse proprio come contraltare, un richiamo del reale, che farà confluire nei documentari, regolarmente alternati ai film di finzione. *Tokyo Ga ne* è proprio uno dei primi esempi).

La versione di *Lampi sull'acqua* - *Nick's Movie* che conosciamo è stata completamente rimontata da Wenders dopo quella presentata a Cannes, montata da Peter Przygodda. Da quel che si sa della prima versione, era priva della *voice over* di Wenders, faceva un ricorso maggiore al materiale girato in video da Tom Farrell e assomigliava di più a un documentario: secondo Wenders, Przygodda aveva montato il film «con l'atteggiamento di chi si sente obbligato e responsabile verso la "verità" dietro le immagini» (7). Nella versione finale, è alterata senza remore persino la cronologia. Il film inizia all'alba del 9 aprile 1979 con l'arrivo di Wenders a New York da Los Angeles; solo più avanti viene montata la sequenza in cui Ray tiene una conferenza all'università di Vassar, dopo la proiezione di *Il temerario* (*The Lusty Man*, 1952). In realtà, quella conferenza si era tenuta il 29 marzo. La conferenza era stata filmata, solamente in video, da Tom Farrell: in seguito, Wenders e Ray concepiscono il loro film di finzione, tornano a Vassar e mettono in scena ciò che era avvenuto intorno alla conferenza, inclusa la ricostruzione di un set che guardando il film sembra contestuale alla conferenza. Le riprese di Farrell sono intercalate a quelle su pellicola dirette da Wenders, in un processo che cela la finzione. Nel corso del film, la presenza di due distinte fonti (le riprese su pellicola e quelle video a più bassa definizione) è sempre segnalata da esplicite inquadrature che Wenders riserva a Farrell nell'atto in cui quest'ultimo riprende con la sua videocamera.

Senza sottrarre realtà alla finzione, però, Wenders rivela quasi subito, nel film, la messa in scena, esibendo la macchina da presa e la troupe al lavoro nell'appartamento di Ray. Il dualismo realtà/finzione è problematizzato anche da Ray, quando si domanda se è possibile distinguere se e quando «la rappresentazione [del reale] è arte o non è arte» e «la realtà è fantasia o non è fantasia». L'esibizione del film che si sta mettendo in scena di pari passo con l'accadere degli eventi reali è sintetizzata da uno splendido *long take*. Wenders e Farrell hanno appena fatto colazione al bar, dove hanno discusso del fatto che il regista è stato improvvisamente richiamato a Los Angeles e dovrà quindi abbandonare Ray per un certo periodo: un *dolly* li riprende in campo lungo per



strada, mentre un taxi passa loro di fronte. La voce di Wenders ci informa che in quel taxi hanno visto Ray, e ne sono rimasti sorpresi in quanto stavano proprio tornando a casa da lui: «Avevamo preparato una ripresa che volevamo girare subito». La macchina da presa a questo punto effettua una panoramica verso sinistra, affacciandosi sulla finestra dell'appartamento di Ray all'interno del quale vediamo la troupe al lavoro intenta a preparare il set. Dopo uno stacco, in controcampo, Wenders e Farrell entrano nell'appartamento: vengono informati che Ray si è sentito male, perciò ha preso il taxi, per recarsi in ospedale. Tutto ciò è accuratamente ricostruito da Wenders, così come probabilmente è accaduto davvero. Nel finale del film, sulla giunca cinese che percorre l'Hudson diretta all'oceano sulla quale la troupe celebra il funerale di Ray, le cui ceneri sono contenute in un'urna, vediamo in primo piano la macchina da presa, e nel quadro entra anche l'elicottero che sta effettuando le riprese aeree. Già prima, in un *flashforward* all'inizio, avevamo visto l'urna sulla giunca e, in secondo piano dietro ad essa, la cinepresa. L'esibizione del mezzo percorre insomma tutto il film, e non potrebbe essere più esplicita. Si instaura così un «irripetibile equilibrio tra i vari livelli della rappresentazione» (8).

(6) Appare significativa, in questo senso, la sequenza in cui Robert Mitchum torna a casa dal rodeo in *Il temerario* di Nicholas Ray, che Wenders monta in *Nick's Movie*, giudicandola la più bella scene di *nostos* che conosca. Si tratta infatti di una sequenza caratterizzata proprio da una particolare dilatazione dei tempi narrativi, moderna e abbastanza inusuale per la Hollywood classica.

(7) Citazione tratta da Filippo D'Angelo, *Wim Wenders, Il Castoro Editore, Roma 1995*, pag. 96.

(8) Giovanni Maria Rossi, *Lightning Over Water Nick's Movie*, in *Wim Wenders. Il cinema dello sguardo*, Loggia de' Lanzi, Firenze 1995, pag. 158.



Se *Tokyo-Ga* è chiaramente un documentario nella forma di un diario di viaggio, *Lampi sull'acqua* – *Nick's Movie* non è in alcun modo un documentario. Appartiene a un genere di cinema indefinibile, liminare, che instaura una «contrapposizione dialettica tra la Realtà e la Finzione, una schermaglia tra la Vita e il Cinema» (9). *Nick's Movie* è un film che, sconvolgendo il normale rapporto tra la realtà e la sua riproduzione cinematografica, «dimostra che solo attraverso la finzione è possibile penetrare il mistero del reale, lacerarne la crosta indecifrabile e inenarrabile per cogliere l'autenticità dei fenomeni, la Verità» (10). In questo film-esperimento, Wenders si confronta con il tabù baziniano della "non filmabilità" della morte, evidenziando a più riprese i suoi dilemmi a riguardo, e esprimendo direttamente a Ray il dubbio etico di mostrarne la malattia. Afferma di riproporsi di interrompere le riprese qualora scoprisse di essere attratto dalla circostanza di riprendere la malattia (l'onestà con cui Wenders ammette il dilemma è palese, senza tuttavia fugare qualche ambiguità relativamente alla sua soluzione: non se n'è andato, ha continuato le riprese – ma davvero non ne era "attratto"?). Non si è tirato indietro: verso la fine, colloca Ray su di un letto d'ospedale al centro di un set ricostruito. Agli occhi di Wenders, però, la finzione non potrà mai combaciare con la realtà, che sarà sempre un passo avanti: con le parole che pronuncia proprio mentre Ray è sul letto d'ospedale, «una volta di più la realtà si dimostrava più forte della finzione in cui la volevamo trasformare». Quando poi Ray afferma «La verità è noiosa. Ma a volte è molto eccitante», la *mise en abîme* è totale.

## Il trionfo della vita

*Apocalisse nel deserto*

Il titolo *Lightning Over Water* si ispira a quello di un primo film che aveva in mente Ray (11), in cui due amici salpano a bordo di una giunca diretti in Cina, alla ricerca di uno speciale ginseng che dovrebbe salvare dal cancro uno di loro. A un certo punto, Ray racconta il soggetto di un altro film che aveva in mente, *I'm a Stranger Here Myself*, il cui protagonista è un pittore che, prima di morire, come per riappropriarsi della propria identità, ruba i propri dipinti esposti nei musei, e ne dipinge copie conformi con cui sostituire gli originali... Quale è l'originale, quale la copia? Un interrogativo analogo a quello di uno degli ultimi film di Abbas Kiarostami, *Copia Conforme* (*Copie conforme*, 2010), che meriterebbe di essere rivalutato. Vi è una certa affinità fra l'opera di Wenders e quella di Kiarostami quanto al rispecchiamento incessante fra realtà e finzione, al potere che possiede la realtà di essere irraggiungibile, per quanto la si inseguia con la finzione – un potere che tuttavia viene stimolato e amplificato proprio dall'esercizio della messa in scena. Wenders, nel corso della sua opera, ha rappresentato varie volte la sorpresa di scoprire una realtà diversa da quella che ci si attendeva (si pensi, di nuovo, alla scoperta di un Giappone diverso in *Tokyo-Ga*). In *Lisbon Story* (id., 1994), in particolare, ha mostrato che questa sorpresa può essere lieta e feconda. Si tratta del film che maggiormente si avvicina al Kiarostami di pochi anni prima, quello di un film manifesto come *Close Up* (*Nema-ye nazdik*, 1990) e soprattutto di ... e la vita continua (*Zendegi va*

(9) Filippo D'Angelo, cit., pag. 97.

(10) Filippo D'Angelo, cit., pag. 100.

(11) Il film di Wenders avrebbe dovuto costituire, secondo le intenzioni di Ray, una sorta di making of di *Lightning Over Water*.

digar hich, 1992), il cui protagonista (un regista in cui si rispecchia lo stesso Kiarostami) si reca sui luoghi dove nel 1987 era stato girato *Dov'è la casa del mio amico?* (*Khane-ye dust kodjast?*), che nel frattempo sono stati devastati da un terribile terremoto. E riscopre la vita che, come da titolo, continua. Altro che "morte al lavoro": qui vediamo davvero la vita, al lavoro. Analogo spiazzamento quello della troupe de *Il vento ci porterà via* (*Bad ma ra khahad bord*, 1999), che si reca in un villaggio remoto per riprendere la cerimonia funebre di un'anziana non ancora morta. Mentre si protrae l'attesa, il film racconta la scoperta di qualcos'altro: la vita quotidiana degli abitanti del villaggio.

Torniamo a *Lampi sull'acqua - Nick's Movie*: siamo ancora così sicuri che - al di là del rapporto fra realtà e finzione - al centro del film vi sia la morte di Ray? Non è per caso che la morte si dimostra una via per far luce sulla vita? In fondo, è quel che avviene sempre, quando s'intende rappresentare la morte. E nel film sembra che Nicholas Ray trovi il coraggio di affrontare meglio la realtà - guardare in faccia la morte - grazie al distanziamento consentitogli dalla possibilità di recitare se stesso.

## L'intervento del cinema sulla realtà

Torniamo, a questo punto, a Werner Herzog. C'è un suo cortometraggio, *La Soufrière* (1977), che mostra la scoperta di qualcosa di diverso da ciò che si credeva di trovare, al termine dell'ennesimo viaggio alla ricerca di immagini uniche. Nel 1976 si era recato sulla Guadalupa, completamente evacuata nell'imminenza della devastante esplosione del vulcano che dà il titolo al film. Un'esplosione che non avverrà mai. Sull'isola era rimasto un solo uomo, un contadino, che Herzog cerca, trova e interpella. Quell'uomo è la dimostrazione vivente di come la vita abbia la meglio sulla morte. Certo si è trattato di buona sorte, ma non per questo la testimonianza è meno verace.

*Apocalisse nel deserto* (*Lektionen in Finsternis*, 1992) appartiene a una speciale categoria di film di Herzog, nella quale annoveriamo *Fata Morgana* (id., 1971) e *L'ignoto spazio profondo* (*The Wild Blue Yonder*, 2005). Nella filmografia di Herzog è problematico distinguere tra film di finzione e documentari. A volte, per esempio, vi è più realtà nei primi che nei secondi. In *Fitzcarraldo* (id., 1982), per dire, non si nasconde forse anche un documentario sulla reale folle impresa di Herzog di condurre una nave su per una montagna? Ma quei tre film in particolare non sono classificabili

né come film di finzione né come documentari. In un certo senso si tratta davvero, come ha sostenuto Herzog, di film di fantascienza: tuttavia non contengono una narrazione tradizionale, dal momento che sono raccontati come documentari e si compongono (almeno in due casi su tre) esclusivamente di scene prese direttamente dalla realtà.

*Apocalisse nel deserto* si apre con la celebre falsa citazione di Pascal, «Il crollo delle galassie avverrà con la stessa, grandiosa bellezza della creazione». Herzog la giustifica così: «Mi piace fare cose del genere perché io sono un narratore, né più né meno, non un tradizionale regista di documentari. [...] La poesia tocca inevitabilmente una corda più profonda del mero reportage» (12). Con *Apocalisse nel deserto*, Herzog trasfigura le immagini dei pozzi petroliferi in fiamme nel Kuwait della prima guerra del Golfo per consentire a esse «di penetrare più a fondo dei filmati della CNN» (13). Lo scopo è ridefinire lo statuto di verità di immagini che tutti avevano visto in televisione: le reinventa, le rafforza, le innalza ad allegoria - in definitiva le sublima, le purifica dall'inflazione dello sguardo che avevano subito. Adesso sono immagini nuove. E sul piano della poesia mostrano una più intima autenticità, slegata dalla realtà. Una reazione immediata ad *Apocalisse nel deserto* fu il rifiuto (14), analogo al rigetto che molti ebbero verso *Lampi sull'acqua - Nick's Movie*, colpevole di essere andato oltre il lecito nel mostrare il vero (la morte di Nicholas Ray). La "colpa" di Herzog sarebbe di segno opposto: aver tradito la realtà per fini puramente estetici. In realtà - e veniamo al punto che ci sta a cuore - queste due critiche hanno un denominatore comune: Wenders e Herzog hanno, ciascuno a suo modo, "sfruttato" la realtà. Le critiche ben riflettono il denominatore comune delle due opere, quello di affrontare fatti reali per trasfigurarli attraverso la finzione (*Apocalisse nel deserto*), o per cortocircuitare realtà e finzione (*Lampi sull'acqua - Nick's Movie*). Scrutare la realtà, per Wenders ed Herzog, significa voler guardare più a fondo dentro di essa.

Conti fatti, questo approccio non accomuna forse solamente questi due film, ma le intere filmografie di Wenders e di Herzog. Entrambe dimostrano che il cinema non è mai altrettanto autentico di come lo è quando interpella direttamente la realtà. Come farlo, ciascuno lo ha scelto a suo modo: in ogni caso, comunque, il cinema non potrà mai eguagliare la realtà. Sarà sempre qualcosa di meno. Ma anche qualcosa di più. Il cinema è uno specchio che duplica la realtà, senza mai poterla veramente rispecchiare: un fenomeno che non ha mai smesso di ossessionare e provocare lo sguardo di entrambi, e il nostro col loro.

(12) Werner Herzog, Incontri alla fine del mondo, *Minimum Fax*, Roma 2009, pag. 279.

(13) Werner Herzog, cit., pag. 280.

(14) Herzog riferisce addirittura che al Festival di Berlino «mentre percorrevo la corsia centrale della sala mi hanno sputato addosso» (cit., pag. 280).