

“Esistenzialismo” di Nicola Abbagnano

sommario: 1. I caratteri generali. 2. Precedenti storici. 3. Possibilità, trascendenza, progetto. 4. Finitudine: angoscia, colpa, assurdo. 5. La morte. 6. Scelta, destino, libertà. 7. Mondo, scienza, tecnica. 8. Coesistenza e società. 9. Tempo e storia. 10. Arte e linguaggio. 11. Sviluppi ontologici e teologici. 12. Sviluppi politici. 13. Conclusione. □ Bibliografia.

1. I caratteri generali

Sia la connotazione che la denotazione del termine 'esistenzialismo' sono problematiche. Esso è stato infatti definito in modi diversi; e, a seconda della definizione che se ne dà, un filosofo o un indirizzo filosofico può essere o meno considerato come espressione dell'esistenzialismo. Questo spiega perché alcuni dei filosofi che sono considerati tra i rappresentanti maggiori dell'esistenzialismo (come Heidegger e Jaspers) ne abbiano rifiutato la qualifica. E già questo fatto esclude che l'esistenzialismo possa essere considerato come una scuola filosofica (quale è stato per es. l'idealismo classico tedesco) che obbedisca a pochi capisaldi dottrinali. Esso è piuttosto un clima culturale e filosofico, che ha caratteri generali ben discernibili, ma nel quale sono nati e si sono sviluppati indirizzi di pensiero diversi che hanno talora condotto a conclusioni antitetiche. Questo tuttavia non annulla ogni affinità tra i pensatori che sono stati designati con questo termine: né le sue caratterizzazioni diverse si escludono sempre reciprocamente, perché il più delle volte esprimono, ognuna, qualche tratto fondamentale di esso, più evidente o dominante in alcuni filosofi e meno in altri. Tenendo presenti queste avvertenze, i tratti fondamentali dell'esistenzialismo possono essere ricapitolati nel modo seguente.

1. L'esistenzialismo assume come suo punto di partenza l'analisi dell' 'esistenza' intesa come modo d'essere proprio dell'uomo: un modo specifico, diverso da quello di tutti gli altri enti del mondo. Essa è in ogni caso un rapporto (o un insieme di rapporti) col mondo ma non include dentro di sé il mondo stesso (o la realtà in generale) come se questo fosse solo 'rappresentazione' o 'idea'. In generale l'esistenzialismo rifiuta l'idealismo gnoseologico e anche quando identifica l'esistenza con la 'coscienza' nega che alla coscienza si riduca la realtà delle cose ma piuttosto interpreta la coscienza stessa come 'trascendenza' cioè 'apertura' alla realtà o manifestazione di essa.
2. Il rapporto con l'essere (con le cose, con gli altri uomini, col mondo, con Dio), costitutivo dell'esistenza, non è mediato e oggettivo, ma 'immediato' o 'immediatamente' vissuto; e comprende non solo l'aspetto intellettuale o conoscitivo ma anche quello emotivo e pratico. I filosofi esistenzialisti trascurano la distinzione tradizionale tra conoscenza, sentimento e attività pratica: ritengono che tutte queste attività sono indistinguibilmente fuse in ogni tipo o forma di rapporto che l'esistente può avere con gli altri enti. La nozione di esperienza vissuta (*Erlebnis*), della quale si erano avvalsi Dilthey e Husserl, è presupposta e utilizzata dall'esistenzialismo.
3. L'esistenza è sempre individuata, concreta, singola e irripetibile, anche se può decadere ad esistenza 'anonima' (esistenza 'inautentica'). Ciò vuol dire che l'esistenza non può essere ridotta a elementi o concetti universali o razionali né identificarsi con la ragione intesa come attività impersonale o processo dialettico. In tal senso si vuol dire che per l'esistenzialismo l'esistenza 'precede' l'essenza: cioè che solo a partire dall'individualità concreta si può intendere la formazione e la funzione di procedure, concetti o progetti a carattere universale. Ma questo stesso carattere universale non consiste in altro che nella possibilità della comunicazione tra un'esistenza e l'altra.
4. Come rapporto individuato e concreto con altri enti, l'esistenza si trova sempre in una 'situazione' altrettanto individuata e concreta che in qualche misura la condiziona. In ciò consiste il carattere finito (la 'finitudine') dell'esistenza. Anche quando ammette che l'esistenza è in rapporto con l'infinito, l'esistenzialismo rifiuta l'identificazione del finito (esistente, uomo) con l'infinito (Dio, Mondo). Per la sua finitudine l'esistenza 'non è' l'essere. Questa negazione è assunta da alcuni esistenzialisti come la dichiarazione della radicale o totale 'nullità' dell'esistenza; da altri soltanto come il riconoscimento che l'esistenza non ha lo stesso 'modo d'essere' dell'Essere totale e infinito.
5. Come rapporto con l'Essere, l'esistenza è una 'possibilità di essere', o un insieme di possibilità, che possono realizzarsi o meno. L'esistenza non è una realtà sostanziale che ha o possiede certe possibilità, ma è le sue possibilità stesse. Perciò, anche, è la scelta fra tali possibilità e il progettarsi sul fondamento di esse. In questa scelta e progettazione consiste la libertà.
6. L'analisi dell'esistenza non è solo attività teoretica, cioè pura contemplazione, ma è essa stessa scelta e progettazione: sicché coinvolge (cioè impegna) colui stesso che la mette in opera.

A seconda degli sviluppi che tali capisaldi subiscono si possono distinguere tre tipi di esistenzialismo cioè: a) l'esistenzialismo 'ontologico', per il quale le possibilità esistenziali sono soltanto impossibilità di essere l'essere e, tuttavia, manifestano in qualche modo l'essere stesso. È l'indirizzo proprio di M. Heidegger, K. Jaspers e J.-P. Sartre; b) l'esistenzialismo 'fideistico', per il quale le possibilità esistenziali sono garantite dall'essere stesso, identificato con Dio, o includono una possibilità privilegiata che è un diretto dono di Dio, quella della fede. Questo indirizzo è stato quello di G. Marcel, L. Lavelle, R. Le Senne, N. Berdjajev; e, per la seconda alternativa, di R. Bultmann; c) l'esistenzialismo 'umanistico', che mantiene alle possibilità esistenziali il loro carattere problematico, rifiuta di considerarle garantite dall'Essere o riducibili tutte a impossibilità, e perciò si dedica a cercare criteri che consentano la scelta tra esse e progetti che non siano preliminarmente condannati all'insuccesso. Questo è l'indirizzo seguito dall'esistenzialismo italiano, da M. Merleau-Ponty e, parzialmente, da A. Camus.

2. Precedenti storici

L'esistenzialismo è stato il clima dominante degli anni immediatamente seguenti alla seconda guerra mondiale e si è

presentato, in primo luogo, come la crisi dell'ottimismo romantico, fondato sulla garanzia che un Principio infinito o una Ragione assoluta avrebbe offerto all'ordine perfetto del mondo e al progresso infallibile della storia. Contro l'esaltazione romantica dell'uomo e della sua storia come manifestazione e realizzazione compiuta di una Ragione onnipotente o di altra onnipotente e perfetta Realtà, l'esistenzialismo ha insistito sui caratteri negativi dell'esistenza umana nel mondo, sul suo disordine e la sua casualità, sull'anonimato e l'alienazione in cui essa può cadere e cade di continuo, sui rischi di ogni genere che la minacciano e sulla sua ineliminabile fragilità. Nelle sue analisi l'esistenzialismo si è perciò rifatto di preferenza a pensatori che nell'Ottocento erano rimasti isolati e soprattutto a Kierkegaard e a Nietzsche.

Kierkegaard era stato un critico radicale del razionalismo romantico: all'universalità della ragione infinita aveva contrapposto la singolarità dell'esistenza finita e alla 'necessità' del processo dialettico, nel quale la ragione si realizza, aveva contrapposto le possibilità alternative fra le quali l'esistenza ad ogni istante si trova a scegliere. Della nozione di possibilità aveva anche dato un chiarimento decisivo (v. Kierkegaard, *Philosophiske ...*, 1844) affermando l'irriducibilità di essa alle altre categorie modali e polemizzando a questo proposito con Aristotele e con Hegel. Contro Aristotele, osservava che il necessario non può essere ritenuto possibile perché non può non essere; né il possibile può essere ritenuto necessario perché può non essere. E contro Hegel osservava che definire la necessità come "sintesi del possibile e del reale" è frutto della stessa confusione tra due modi d'essere che si escludono. Ma nelle sue opere più note non si atteneva coerentemente a queste notazioni; perché ammetteva l'infinità dei possibili e il loro carattere totalmente negativo, che perciò determinano l'"angoscia" per ciò che riguarda il rapporto dell'uomo con il mondo (v. Kierkegaard, *Om begrebet ...*, 1844) e la 'disperazione' nel rapporto dell'uomo con se stesso (v. Kierkegaard, 1849). Dalla minaccia del possibile così inteso, l'uomo può salvarsi, secondo Kierkegaard, con un 'salto' nella fede religiosa cioè affidandosi a Dio al quale "tutto è possibile". Tuttavia la fede non è tra le possibilità umane, ma è la possibilità conferita all'uomo direttamente da Dio mediante la grazia.

Dall'altro lato, Nietzsche aveva insistito anch'egli sul carattere individuale e singolo dell'esistenza, gettata tuttavia in un mondo dominato dal caso e da valori fittizi; e aveva tentato di rintracciare la via verso un'esistenza più alta e più piena, che si fondi su una totale e gioiosa accettazione di sé e che offra all'uomo le possibilità nuove annunciate da Zarathustra. L'ateismo di Nietzsche e il teismo di Kierkegaard hanno costituito i due assi principali intorno a cui ha ruotato l'esistenzialismo contemporaneo. Ha scritto Jaspers a questo proposito: "Kierkegaard e Nietzsche fanno entrambi un salto nella trascendenza, ma in una trascendenza in cui, in verità, nessuno può seguirli: Kierkegaard nel cristianesimo concepito come assurdo paradosso, con la conclusione negativa della totale rinuncia al mondo e come un martirio necessario, Nietzsche con l'intuizione dell'eterno ritorno e del superuomo" (v. Jaspers, 1935, cap. 1, § 2). Con la sua dottrina dell'eterno ritorno cioè della ripetizione indefinita dell'identico ciclo del mondo si collega anche quella dell'*amor fati* o del 'destino': inteso come accettazione appassionata, da parte dell'uomo superiore, della necessità del ritorno. E anche questo concetto del destino è stato più volte ripreso dall'esistenzialismo contemporaneo.

Infine Kierkegaard e Nietzsche hanno fornito all'esistenzialismo un'altra arma contro il razionalismo romantico dell'Ottocento e del primo Novecento, con un ridimensionamento del concetto di 'ragione'. La ragione non è per esso la sostanza della realtà, il principio che la domina e la sorregge in tutte le sue articolazioni e in tutti i suoi sviluppi, è soltanto uno strumento di cui l'esistenza si avvale per interpretarsi, per chiarirsi nelle sue possibilità, e nei suoi limiti, per proiettarsi in avanti. Conseguentemente l'esistenzialismo, anche nella diversità delle sue diramazioni, non si è mai trasformato in un radicale irrazionalismo: si è battuto da un lato contro la divinizzazione della ragione operata dall'idealismo; e dall'altro lato contro l'obiettivazione della ragione operata dallo scientismo positivista, che vedeva la ragione realizzata nell'ordine e nelle leggi necessarie della realtà naturale.

L'analisi, cui l'esistenzialismo sottopone l'esistenza, intende appunto avvalersi di una ragione così intesa. Ma sotto quest'aspetto l'esistenzialismo ha un altro precedente storico di importanza decisiva: la fenomenologia di Husserl. Heidegger esplicitamente riconosce a Husserl il merito di aver visto nella ragione il manifestarsi delle cose così come esse sono; e di avere perciò concepito la 'fenomenologia' come il metodo che consiste nel far sì che le cose stesse manifestino la propria esistenza cioè si rivelino per quello che sono (v. Heidegger, 1927, § 7 C). Solo perché la ragione è una siffatta manifestazione, aggiunge Heidegger, essa può poi anche esercitare la funzione dimostrativa che tradizionalmente le si attribuisce e che sostanzialmente consiste nel mostrare il 'fondamento' di ciò che si dice nell'essenza stessa delle cose di cui si parla. Adottando il metodo fenomenologico, l'esistenzialismo si avvia perciò, secondo Heidegger, a costituirsi come ontologia: giacché l'analisi dell'esistenza sarà allora il manifestarsi o il venire alla luce dell'essere che è proprio dell'esistenza o che ne è il fondamento. In senso non molto diverso Jaspers intende la ragione, nel suo significato fondamentale, come la 'chiarificazione' dell'esistenza, cioè la manifestazione dell'esistenza a se stessa, che la porta alla consapevolezza di sé e alla comunicazione con le altre esistenze. Il carattere apofantico (o rivelativo) riconosciuto alla ragione da alcuni indirizzi dell'esistenzialismo è così di diretta derivazione husserliana.

3. Possibilità, trascendenza, progetto

Nonostante che, come si è detto, l'esistenzialismo tenda talora a ridurre l'esistenza a un nulla e quindi l'uomo al portatore di questo nulla, l'uomo è tuttavia, per tutte le forme dell'esistenzialismo, il tema centrale o almeno il punto di partenza della riflessione filosofica. Questa riflessione può anche essere diretta a determinare qual è il significato dell'essere in generale, secondo lo schema della metafisica classica. Ma per giungere a tale significato, cioè a risolvere il problema dell'essere, non si può ignorare che è proprio l'uomo che cerca questo significato o si pone questo problema. Non si può quindi presupporre che l'uomo sia già in possesso di una 'natura' determinata, che sia costituito da un'"essenza" immutabile: giacché egli è l'ente che interroga se stesso intorno all'essere che gli è proprio e all'essere in generale. In questo senso, nell'uomo, l'esistenza precede l'essenza e il punto di partenza di ogni ricerca filosofica è l'analisi dell'esistenza cioè del modo d'essere di quell'ente

che si pone il problema dell'essere. E poiché questo ente si interroga sull'essere che gli è proprio, e che perciò chiama 'io', il tema dell'analisi esistenziale è, nelle parole di Heidegger, "questo ente che noi stessi sempre siamo e che ha, fra l'altro, quella possibilità d'essere che consiste nel porre il problema" (v. Heidegger, 1927, § 2). Heidegger e Jaspers chiamano 'Esserci' (*Dasein*) l'uomo in quanto è insieme soggetto e oggetto dell'analisi esistenziale. Ma l'Esserci, in quanto è problema, non è realtà o una presenza attuale come una cosa o un oggetto, ma una possibilità, che lo costituisce in proprio. "L'esserci - ha scritto ancora Heidegger - si determina come ente sempre a partire da una possibilità che egli stesso è e che, nel suo essere, in qualche modo comprende" (*ibid.*, § 9).

Per Heidegger come per Jaspers i termini 'uomo', 'esserci', 'Io', 'persona', sono equivalenti come sono equivalenti ad essi i termini 'realtà umana', 'coscienza', 'per sé', usati da Sartre e in generale dall'esistenzialismo francese. Sartre ha infatti contrapposto all'essere 'in sé', che è la realtà di fatto, costituita dalle cose del mondo, l'essere 'per sé', cioè presente a se stesso, della coscienza; e ha affermato che "la coscienza è il suo proprio nulla in quanto si determina perpetuamente a non essere 'in sé'" (v. Sartre, 1943, p. 132). Ciò vuol dire che la coscienza non è altro che la presenza all'uomo della realtà stessa e che l'uomo non è che il nulla di questa presenza perché nulla aggiunge ad essa.

Ma appunto perché non è mai 'in sé', la coscienza, cioè la realtà umana, è "un essere che è la sua propria possibilità ed è definita da essa" (*ibid.*, p. 144). Analogamente, per Jaspers, l'esistenza, in quanto ricerca dell'essere, è 'esistenza possibile' e la comprensione dell'esistenza si può ottenere pertanto attraverso la comprensione delle possibilità che la costituiscono (v. Jaspers, 1932, vol. I, p. 24; vol. II, p. 2; vol. III, p. 50). Il possibile di cui parla l'esistenzialismo non è tuttavia il possibile logico, caratterizzato dall'assenza di contraddizione, ma è il possibile reale che è definito come 'ricerca dell'essere', 'apertura verso l'essere', 'movimento verso l'essere' o 'trascendenza'.

La trascendenza è intesa dall'esistenzialismo non nel senso tradizionale, come attributo di Dio in quanto è 'al di là' di ogni cosa finita, ma nel senso di Husserl come il movimento per cui l'esistenza si protende verso l'essere e si costituisce come un rapporto con l'essere stesso. L'essere, verso cui l'esistenza trascende, o è l'io stesso, che non è mai una realtà stabile e definitiva ma sempre un progettarsi in base alla propria possibilità; o sono gli 'altri' io con cui esso entra in rapporto; o è il mondo delle cose che l'io progetta d'utilizzare per i propri bisogni; o è 'Dio' stesso come trascendenza assoluta. In ogni caso, il trascendere dell'uomo verso l'essere costituisce un 'progetto' che seleziona e organizza le possibilità costitutive dell'esistenza.

Ma proprio nel modo d'intendere trascendenza e progetto cominciano a differenziarsi le varie forme dell'esistenzialismo.

Heidegger afferma: "La trascendenza significa un progetto del mondo tale che il progettante cade nel dominio dell'ente che trascende ed è già accordato ad esso" (v. Heidegger, *Vom Wesen ...*, 1929, p. 45). Ciò vuol dire che ogni progetto esistenziale è anticipatamente dominato dallo stato di fatto che esso cerca di trascendere e perciò finisce per ridursi e appiattirsi su questo stato di fatto. Secondo Jaspers, la trascendenza verso il mondo conduce non già al mondo stesso nella sua totalità, ma piuttosto ad un'immagine del mondo che sarà un 'cosmo', cioè un singolo e particolare punto di vista fra i tanti che sussistono 'nel' mondo; e il mondo rimane come l'orizzonte conglobante di questo cosmo e del punto di vista che lo ha suggerito: orizzonte che non sarà mai possibile raggiungere e che perciò determina lo scacco del movimento di trascendenza (v. Jaspers, 1932, vol. I, pp. 68-71). Sia per Heidegger che per Jaspers quindi la possibilità della trascendenza si manifesta da ultimo come un'impossibilità; e precisamente come l'impossibilità di andare al di là di ciò che l'ente già è e già comprende di fatto. La posizione di Sartre sembra apparentemente antitetica a questa, giacché egli afferma che il progetto in cui l'esistenza consiste è frutto di una libertà assoluta, di una scelta arbitraria che, come tale, può ad ogni istante venir meno. A fondamento di tutti i progetti, Sartre tuttavia riconosce un 'desiderio d'essere' e, giacché l'essere assoluto è Dio, 'un desiderio d'essere Dio'. Ma proprio perché la sua radice è in questo desiderio, ogni progetto umano è destinato allo scacco (v. Sartre, 1943, pp. 653 ss.). Fra le possibilità umane infatti non c'è quella di essere Dio che è l' 'in sé' per eccellenza: l'uomo rimane un 'per sé', cioè coscienza, possibilità, non-essere. Così le posizioni apparentemente antitetiche di Heidegger e di Jaspers da un lato e di Sartre dall'altro conducono, per ciò che riguarda l'esistenza come trascendenza e progettazione, allo stesso risultato: a riconoscere come impossibile trascendenza e progettazione, a ridurre in 'impossibilità' effettive le 'possibilità' che in linea di principio si erano riconosciute come costitutive dell'esistenza. Il presupposto comune a queste forme di esistenzialismo è la pretesa dichiarata che l'esistenza tenti continuamente il salto dalla possibilità alla necessità; che, come movimento di trascendenza, aspiri a raggiungere la trascendenza assoluta; che come progettazione sempre parziale e provvisoria miri a un progetto totale e onnicomprensivo; che, in una parola, come finitudine, tenda a immedesimarsi con l'infinito. L'aspirazione romantica all'infinito, sia pure in forma negativa o delusoria, è rimasta presente nell'esistenzialismo ontologico.

L'esistenzialismo fideistico dall'altro lato considera le possibilità esistenziali come 'potenzialità' destinate a realizzarsi, quindi prive di ogni aspetto negativo o angosciante. Questa trasformazione delle possibilità in potenzialità è ottenuta agganciando le possibilità stesse ad una realtà assoluta da cui esse deriverebbero la loro garanzia di realizzazione infallibile. La realtà assoluta è intesa da Marcel come 'Mistero' cioè come la presenza nascosta di Dio all'essere stesso dell'uomo, presenza che tuttavia si rivela nella forma personale di un "Tu" al quale l'uomo appartiene e a cui non può rifiutarsi quando si impegna nell'amore e nella fedeltà al mistero (v. Marcel, 1939, p. 135).

Per Lavelle, invece, la realtà assoluta, che conferisce alle possibilità esistenziali l'infallibilità della loro realizzazione, è l'Essere stesso che è totalmente presente all'io e lo sorregge in tutte le sue determinazioni (v. Lavelle, 1945, p. 38). Per Le Senne, l'esistenza, come coscienza, è un rapporto diretto tra l'uomo e Dio, rapporto che si manifesta soprattutto nelle situazioni in cui il 'dover essere' si oppone all' 'essere', cioè nell'esperienza dell'ostacolo che si oppone allo sforzo dell'uomo diretto a realizzare il valore. Già in questa esperienza l'uomo cerca di adeguarsi all'infinità di Dio che gli è presente come valore supremo e garanzia del superamento di ogni limitazione (v. Le Senne, 1934, p. 220). Non mancano, certo, anche in questo esistenzialismo fideistico, riconoscimenti dei rischi, degli ostacoli e degli aspetti negativi che si riscontrano nell'esistenza dell'uomo. Ma il superamento di questi aspetti negativi è già dato per scontato sul fondamento del rapporto intrinseco ed

essenziale che c'è tra l'uomo e Dio, rapporto che elimina la prospettiva dello scacco.

Per l'esistenzialismo umanistico, invece, le possibilità esistenziali debbono essere assunte e mantenute come tali senza che siano trasformate né in impossibilità né in potenzialità. In questo caso, la prospettiva aperta da una possibilità non è né la realizzazione infallibile né il fallimento inevitabile, ma la conservazione della possibilità stessa come tale. Così intesa, la possibilità non è solo il punto di partenza della ricerca esistenziale (o di qualsiasi attività umana) ma anche il suo punto di arrivo o il suo fine e dà luogo perciò ad una 'struttura' che tende a salvaguardare la possibilità stessa della possibilità (v. Abbagnano, 1939, § 5). Da questo punto di vista la realizzazione del possibile non è che 'strutturazione' di esso: il consolidarsi della sua possibilità. Non è quindi la negazione del possibile o la trasformazione del possibile stesso in necessità o in fatto bruto. E non c'è bisogno di ricorrere all'essere o a qualsiasi realtà assoluta per determinare l'autenticità del possibile e per distinguere tra il possibile reale e quello fittizio: giacché la possibilità autentica ha già in se stessa il criterio della propria autenticità nella sua possibilità di ripresentarsi ancora come tale.

Per quanto non sempre questo concetto di possibilità sia esplicitamente assunto e chiarito nei suoi tratti caratteristici, si avvalgono di esso, oltre che l'esistenzialismo italiano, quello francese di Camus e Merleau-Ponty. Ed è facile riconoscere questa forma di esistenzialismo dal suo tratto più caratteristico: il suo rifiuto di identificare l'uomo con il tutto o con il nulla, di ritenerlo destinato ad esistere al di qua dell'essere o in unione stretta con l'essere, e perciò di fare dell'esistenza un fallimento inevitabile o un infallibile successo.

4. Finitudine: angoscia, colpa, assurdo

Tutte le correnti dell'esistenzialismo insistono sulla 'finitudine' dell'esistenza, finitudine che le è inerente in quanto essa non è l'essere nella sua stabilità e necessità, ma possibilità di essere, quindi indeterminazione, problematicità e rischio. Sul conto della finitudine sono stati messi tutti gli aspetti negativi dell'esistenza, le sue imperfezioni, i suoi limiti; e l'insistenza su questi aspetti negativi, destinata a smontare l'ottimismo del razionalismo romantico, ha costituito l'aspetto più popolare dell'esistenzialismo contemporaneo. L'interpretazione dell'esistenza in termini di possibilità toglie infatti all'esistenza stessa la garanzia sicura della riuscita; e, a meno non la si agganci a una realtà stabile e sicura, la lascia in balia della dispersione e del caso. L'angoscia, la colpa, la cattiva coscienza, la nausea, l'assurdo diventano allora i modi della sua rivelazione privilegiata: cioè le esperienze in cui essa manifesta se stessa, nel suo fondo di incertezza o nel suo abisso di nullità.

Già Kierkegaard aveva visto nell'angoscia "il sentimento del possibile" il quale, per la sua infinità e indeterminatezza, rende l'angoscia insuperabile e ne fa la situazione fondamentale dell'uomo nel mondo. Poiché "nel possibile, tutto è possibile", ogni possibilità favorevole all'uomo è annientata dal numero infinito delle possibilità sfavorevoli che incombono su di lui come una minaccia incessante. Mentre la paura è prodotta dall'imminenza di un pericolo previsto o prevedibile, l'angoscia è connessa necessariamente con l'esistenza, cioè con le possibilità che la costituiscono (v. Kierkegaard, *Om begrebet ...*, 1844, cap. 5). Ma se Kierkegaard scorgeva la salvezza dall'angoscia nella fede religiosa per la quale l'uomo trova in Dio l'ancoraggio sicuro delle sue possibilità, Heidegger vede nell'angoscia la rivelazione della sostanza stessa dell'esistenza, quindi l'esistenza 'autentica' cioè l'esistenza che comprende veramente se stessa. "L'angoscia", egli dice, "è la situazione emotiva capace di mantenere aperta la continua e radicale minaccia che sale dall'essere più proprio e isolato dell'uomo" (v. Heidegger, 1927, § 53). Con l'angoscia l'uomo "si sente in presenza del nulla, dell'impossibilità possibile della sua esistenza". Collocando l'uomo di fronte al nulla, essa lo fa intendere nella sua finitudine giacché questa è comprensibile solo se l'uomo si installa e si mantiene nel nulla. Mentre il nulla è nascosto o velato nell'esistenza quotidiana o anonima, in cui esso agisce soltanto come negazione, rinuncia, limitazione, proibizione, nell'angoscia il nulla si presenta e si rivela nella sua potenza di annullamento e fa sentire l'esistenza come qualcosa di labile, di accidentale e di fuggente. Analogamente, per Jaspers, l'angoscia è il modo di avvertire il naufragio dell'esistenza, lo scacco di tutte le sue possibilità. Jaspers contrappone all'angoscia evasiva e disperata, che assale l'uomo di fronte alla morte, l'angoscia esistenziale che "padroneggia la brama di vivere e ritrova la pace in cospetto della morte come rassegnazione alla consapevolezza della fine" (v. Jaspers, 1932, vol. II, p. 226). Analogamente ancora, per Sartre, l'angoscia è la consapevolezza, talora nascosta o camuffata, della responsabilità totale dell'uomo che, progettando la propria esistenza, progetta anche quella degli altri e l'intera natura del mondo (v. Sartre, 1946, pp. 27 ss.). Quando, invece, come fa l'esistenzialismo fideistico, si ritengono le possibilità esistenziali garantite da una Realtà trascendente, l'angoscia perde il suo carattere privilegiato e dominante. Marcel la identifica con l'"inquietudine" che, se può esser talvolta paralizzante, può anch'essere altre volte feconda o addirittura creatrice, in quanto è un principio di oltrepassamento, un sentiero che porta la pace vera nella interiorità dell'uomo, indipendentemente da ogni circostanza esterna (v. Marcel, 1955, pp. 185 ss.). Lavelle ritiene che l'angoscia dipenda dal far dell'avvenire l'unica esperienza di vita, cioè dal dimenticare che l'avvenire stesso è già un presente e che la possibilità è una manifestazione dell'essere, garantita dall'essere stesso (v. Lavelle, 1945, pp. 260 ss.).

E tra un'esistenza tutta angosciata e un'esistenza priva di angoscia, l'esistenzialismo positivo opta per un'esistenza che 'può' angosciarsi per la perdita o il decadimento delle sue possibilità o per le 'non-possibilità' in cui si urta nelle situazioni in cui viene a trovarsi, ma 'può' anche sperare, guardare con ragionevole fiducia l'avvenire, calcolare con probabilità i suoi rischi. Da quest'ultimo punto di vista, la natura autentica dell'esistenza non si rivela né in un'angoscia senza riscatto né in una speranza senza mancati, ma proprio nella possibilità di decidere tra angoscia e speranza, tra fiducia e disperazione, tra rassegnazione e reazione e nell'invito, che tale possibilità implica, per un impegno positivo e realizzatore.

Le altre situazioni emotive, in cui alcuni esistenzialisti hanno visto la rivelazione del carattere negativo dell'esistenza, sono riconducibili allo stesso fondamento. Heidegger ritiene l'esistenza sempre 'in colpa' o 'in debito' (*Schuld*) perché, essendo sempre l'una o l'altra possibilità, non è mai l'una 'e' l'altra e così ha la colpa di questa nullità (v. Heidegger, 1927, È 58).

Jaspers ritiene che la colpa inevitabile è la necessaria limitazione dell'esistenza nella situazione che la costituisce (v. Jaspers,

1932, vol. II, p. 248). Ed è qui evidente il presupposto che l'esistenza 'dovrebbe' essere, ma non è, 'tutte' le possibilità o 'tutte' le situazioni possibili. Di fronte all'accavallarsi delle possibilità tutte equivalenti e gratuite che costituiscono la 'contingenza' assoluta dell'esistenza, Sartre ha parlato di nausea (v. Sartre, 1938). Camus ha visto in Sisifo il simbolo dell'assurdità dell'esistenza sbilanciata tra le infinite delle aspirazioni e la finitezza delle possibilità e culminante nella vanità di tutti i suoi sforzi (v. Camus, 1943). Questi tratti, assunti come rivelativi dell'esistenza, esprimono sempre la pretesa che l'esistenza comprenda la totalità dei possibili, che essa debba scegliere l'uno senza sacrificare l'altro: una pretesa che sarebbe giustificata per la divinità di cui parlava Leibniz, ma non per l'esistenza dell'uomo che tutti gli esistenzialisti assumono come 'finita'.

5. La morte

Ma senza dubbio la più evidente rivelazione della finitudine dell'esistenza è la morte: su questo tutti gli esistenzialisti sono d'accordo. Per le dottrine che scorgono nella realtà un Principio infinito (comunque inteso) la morte è un fatto insignificante. Muore l'uomo singolo, ma non lo Spirito, la Ragione, l'Idea, l'Umanità. Ma l'esistenza è proprio il modo d'essere del singolo; e gli esistenzialisti si rifanno perciò a un famoso racconto di Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič* nel quale il protagonista che riconosce giusta e valida l'idea della morte in generale si ribella alla minaccia che la morte fa incombere su se stesso. E proprio questa minaccia è il punto di partenza della considerazione esistenzialistica della morte. Heidegger distingue, a questo proposito, la morte come 'decesso', cioè come un fatto che accade nell'ordine dei fenomeni vitali, dalla morte come possibilità propria dell'uomo e precisamente "possibilità di non poter-più-esserci". Questa possibilità viene dimenticata o camuffata nell'esistenza quotidiana anonima nella quale il 'si muore' si riferisce a tutti e a nessuno. L'esistenza autentica riconosce invece nella morte la sua "possibilità più propria, incondizionata e insuperabile": 'propria', perché nessuno può assumersi il morire di un altro; 'incondizionata' e 'insuperabile' perché è connessa con la nullità essenziale dell'esistenza. Sicché l'unico atteggiamento autentico di fronte alla morte è viverla anticipatamente nell'angoscia, che fa comprendere appunto la nullità dell'esistenza, la sua impossibilità fondamentale (v. Heidegger, 1927, §§ 50-51).

Già nella *Psychologie der Weltanschauungen* (1919, cap. 3, § 2) Jaspers aveva visto nella morte una delle 'situazioni-limite' che rivelano lo scacco finale dell'esistenza e il suo urto contro qualcosa che sta al di là di essa e che essa non può comprendere: la trascendenza. Tra queste situazioni-limite aveva incluso anche la lotta, il caso, la colpa, poiché trovarsi in tali situazioni significa un 'non-poter-non'; di fronte ad esse, l'unico atteggiamento possibile è la pura e semplice accettazione (v. Jaspers, 1932, vol. II, pp. 220 ss.).

Ma anche per Sartre che considera la morte un puro fatto, come la nascita, essa non rientra fra le possibilità dell'esistenza. "Poiché la morte sfugge ai miei progetti, in quanto è irrealizzabile, sfuggo io stesso alla morte nel mio stesso progetto" (v. Sartre, 1943, p. 632): o, in parole povere, nessun calcolo devo fare sulla morte nella progettazione in cui l'esistenza umana consiste. Tuttavia, questo rifiuto della morte non può essere accettato da un esistenzialismo umanistico. "Il 'poter morire', che ognuno di noi riferisce non solo a sé ma anche agli altri, è il fondamento, talora nascosto, di attività, pensieri, affetti, cure e sollecitudini di ogni genere [...]. Questa possibilità si riverbera su tutte le attività, le imprese e progetti umani minacciandole nella loro realizzazione" (v. Abbagnano, 1956, pp. 14-15). Da questo punto di vista la morte è "la nullità possibile delle possibilità dell'uomo e dell'intera forma dell'uomo" (v. Abbagnano, 1939, § 98): perciò l'accettazione della morte non è né l'anticipazione rassegnata o la paura, né l'ignoranza di essa, ma una più sollecita cura di se stesso e degli altri, in un impegno più radicato e operante nelle ragioni della propria esistenza.

6. Scelta, destino, libertà

Interpretando l'esistenza in termini di possibilità, l'esistenzialismo l'interpreta anche in termini di scelta. I concetti di possibilità e di scelta sono infatti strettamente congiunti. Una possibilità è tale perché si offre alla scelta; una scelta può effettuarsi solo sulla base di possibilità alternative. 'Trascendenza', 'progettazione', 'libertà' sono per l'esistenzialismo termini equivalenti che designano l'atto fondamentale dell'esistenza che è per l'appunto quello della scelta. Ma nell'interpretare questo atto le varie forme dell'esistenzialismo differiscono radicalmente.

Già Kierkegaard aveva detto che la scelta originale è quella tra scegliere e non scegliere. Questo punto di vista è stato ripreso da Heidegger: "Nello scegliere la scelta", egli ha detto, "l'Esserci si rende per la prima volta possibile il suo poter-essere autentico" (v. Heidegger, 1927, § 54). Soltanto sottraendosi all'esistenza anonima in cui domina il 'si dice così', 'si fa così', 'si pensa così', che rende la scelta insignificante, l'uomo si rende libero per la "possibilità più propria della sua esistenza": cioè "sceglie se stesso" (*ibid.*, § 58). Con questa scelta, tuttavia, non si rompe il legame dell'uomo con la situazione in cui già si trova e non gli si aprono nuove possibilità effettive oltre quelle che la situazione gli offre (*ibid.*, § 60). La scelta autentica è quindi per l'uomo solo quella che gli prospetta la "ripetizione di se stesso" cioè il "ritorno su possibilità che sono e sono già state proprie dell'uomo" (*ibid.*, § 74). In questa scelta consiste propriamente il 'destino' che costituisce la storicità dell'uomo (v. sotto, cap. 9). Ma è chiaro che la scelta di ciò che già è stato scelto, il ripiegarsi dell'esistenza su ciò che essa è già nella situazione in cui è gettata, non cambia nulla nella situazione di fatto in cui l'esistenza si trova: la fa solo 'comprendere'. E questo è anche il punto di vista di Jaspers che già lo aveva esposto, prima di Heidegger, nella *Psicologia delle visioni del mondo*. La scelta non è mai un confrontare, un trascogliere, un cernere tra possibilità diverse, ma è sempre e soltanto il riconoscimento e l'accettazione di quell'unica possibilità che è la situazione con la quale chi sceglie non può non identificarsi. Jaspers dice che le espressioni 'Io scelgo', 'Io voglio', significano in realtà 'Io devo' (*Ich muss* nel senso della necessità di fatto) (v. Jaspers, 1932, vol. II, p. 186).

Sembrirebbe che, per Jaspers, almeno il tradimento, il misconoscimento di sé, fossero atti di libertà; ma in realtà, stando alle sue esplicite affermazioni, tali atti non sono possibili, data la totale coincidenza dell'esistenza singola con la situazione, per cui l'uomo 'è' la sua stessa situazione nel mondo. Essere infedele alla propria situazione non significa perciò modificarla in un modo qualsiasi, ma soltanto subirla senza consapevolezza o chiarezza razionale: e così non si vede neppure che cosa questa consapevolezza o chiarezza aggiunga alla determinazione necessitante della situazione.

Con Jaspers e Heidegger l'esistenzialismo ontologico riduce perciò la scelta alla non-scelta, la libertà *all'amor-fati*, di cui Nietzsche parlava. A prima vista, la posizione di Sartre è antitetica a questa: "Per l'uomo - egli dice - essere e 'scegliersi'; niente gli viene dal di fuori e neppure dal di dentro che egli possa 'ricevere' o 'accettare'" (v. Sartre, 1943, p. 516). La scelta delle possibilità esistenziali è completamente gratuita perché tutte le possibilità si equivalgono. "Noi siamo perpetuamente impegnati nella nostra scelta e perpetuamente coscienti di poter noi stessi bruscamente capovolgere questa scelta e invertire la marcia". La scelta è così da un lato estremamente 'fragile' dall'altro è 'assoluta': assoluta nel senso che con essa l'uomo non decide soltanto di se stesso ma dell'intero mondo ed è responsabile quindi totalmente di sé e del mondo. Tale è almeno la scelta 'originaria', quella che secondo Sartre dà luogo al 'progetto fondamentale' che è alla base di tutte le scelte particolari. Tale scelta non è vincolata o limitata da alcuna condizione ideale o fattuale né esiste per essa un 'non-possibile' che limiti in anticipo le sue possibilità. In tal senso, la scelta stessa è un 'destino' a cui l'uomo non può sottrarsi: l'uomo è condannato a essere libero perché la libertà è libertà di scegliere, non di non scegliere. "Ne risulta che la scelta è fondamento dell'esser scelto ma non fondamento dello scegliere. Donde l'assurdità della libertà" (*ibid.*, p. 561).

La libertà è assurda perché rinvia a un 'dato', che non è altro che lo stato di fatto dell'esistenza. Sicché per Sartre, come per Jaspers e Heidegger, la libertà, come scelta, viene ad appiattirsi sulla situazione di fatto; diventa in ogni caso l'accettazione di un destino: che è quello di non poter scegliere che la scelta. Per Heidegger e Jaspers tutto ciò che si può scegliere, è già; per Sartre, tutto ciò che è, è già scelto.

Dall'altro lato, nell'esistenzialismo fideistico, le cose stanno in un modo solo apparentemente diverso. Le scelte umane sono autentiche ed efficaci nei confronti del mondo, anzi sono completamente indipendenti dai fattori che determinano le situazioni in cui l'uomo viene a trovarsi; ma non sono né autentiche né efficaci rispetto all'Essere, al Valore, a Dio: cioè alla realtà assoluta di cui esse sono manifestazioni nell'uomo. Ha scritto Lavelle: "Tutto è ricevuto, ma ciò che è ricevuto è la libertà, cioè la dignità di esser causa" (v. Lavelle, 1937, pp. 198-199). Bultmann ha sostenuto che "l'uomo è sempre determinato dal proprio passato in forza del quale è divenuto quello che è, del quale non può liberarsi". Per esser libero deve quindi liberarsi da se stesso; ma "non può conquistare una tale libertà grazie al proprio volere e alle proprie forze perché in questo sforzo rimarrebbe il vecchio uomo; può solo riceverla come un dono" (v. Bultmann, 1957; tr. it., pp. 171-172). Questo esistenzialismo può essere perciò sia un determinismo cosmologico sia un indeterminismo cosmologico; ma in ogni caso è un determinismo teologico giacché l'assoluta indipendenza dell'autentica scelta umana dal mondo è l'assoluta dipendenza di questa scelta da Dio.

L'esistenzialismo positivo infine difende la nozione di una libertà finita o 'condizionata' per la quale le scelte umane possono avere un 'peso' nelle situazioni in cui si inseriscono; ma questo peso dipende sia dal carattere partecolare delle situazioni sia dalla validità della scelta cioè della possibilità cui essa si appiglia. Da questo punto di vista, la libertà non è il destino né il libero arbitrio ma la possibilità dell'uomo di valutare, in ogni situazione in cui viene a trovarsi, le alternative che essa gli offre e di esercitare sulla realizzazione di una di esse un'azione in qualche misura determinante. Ha scritto Merleau-Ponty: "L'alternativa razionalista: o l'atto libero è possibile o non lo è - o l'evento viene da me o, imposto dal di fuori, non s'applica alle nostre relazioni col mondo e col nostro passato. La nostra libertà non distrugge la nostra situazione ma s'ingrana in essa: la nostra situazione, finché viviamo, è aperta: il che implica insieme che essa faccia appello a modi di risoluzione privilegiati e che sia nello stesso tempo di per sé impotente a procurarseli" (v. Merleau-Ponty, 1945, p. 505). Pertanto la generalità, la probabilità, il pensiero statistico, di cui si avvalgono le scienze, non sono finzioni ma "appartengono necessariamente a un essere che è fissato, situato e investito nel mondo" (*ibid.*).

E se è così, le possibilità che si offrono alla scelta non si riducono né alla sola ripetizione di ciò che è già stato (il 'destino' di cui parlano Jaspers e Heidegger); né si disperdono in un insieme di alternative gratuite, indifferenti e fragili (il 'destino' di cui parla Sartre); né possono ridursi a garanzie offerte come un dono divino (come crede l'esistenzialismo fideistico), ma devono avere in se stesse una qualche misura della loro effettiva o autentica possibilità ed aprire quindi la strada alla ricerca di un criterio razionale (per quanto non infallibile) per la determinazione di questa misura. Si può allora dire che una possibilità è autenticamente tale se, una volta assunta, si presenta ancora come possibile; e che perciò una scelta è veramente libera se, una volta effettuata, si può ancora ripetere (v. Abbagnano, 1956, pp. 55 ss.).

Non si può allora affermare che tutte le possibilità si equivalgono e che tutte le scelte sono indifferenti; né si può assumere come autentica la possibilità offerta da un dono divino se essa non si lascia, di per se stessa, riconoscere come tale. Né si può dire che l'uomo è sempre libero o sempre necessitato: la sua libertà può avere 'gradi' diversi, che escludono i limiti estremi della necessità e della libertà assoluta. Si apre la via a una ricerca diretta alla determinazione di questi gradi sulla base dei criteri probabilistici che oggi dominano in tutti i campi della scienza. Il fallimento della scelta, il naufragio, lo scacco e gli errori di ogni genere rimangono tra i possibili rischi cui l'esistenza umana va incontro; ma non costituiscono un 'destino' cui essa necessariamente soggiaccia. Né una scelta qualsiasi, anche se decisiva per colui che la effettua, implica una responsabilità assoluta e totale (che non si distinguerebbe da una irresponsabilità altrettanto assoluta e totale), ma solo la responsabilità limitata e parziale inerente agli effetti prevedibili della scelta stessa.

Poiché l'esistenza è il modo d'essere dell'uomo nel mondo, l'analisi di essa concerne non solo le possibilità che mettono l'uomo in rapporto con le cose, ma anche quelle mediante le quali il mondo si manifesta all'uomo e lo determina o condiziona. L'esistenzialismo esclude preliminarmente sia l'idealismo gnoseologico sia il solipsismo egologico, perché non ammette né un soggetto senza mondo né un io senza gli altri.

L'analisi del concetto di mondo è perciò uno dei temi obbligati dell'esistenzialismo. Per Heidegger, il mondo è in primo luogo un mondo di 'cose', la realtà delle quali consiste nella 'utilizzabilità' di esse per i bisogni umani. L'essere delle cose e l'essere dell'uomo si corrispondono: per l'uomo 'essere nel mondo' significa 'prendersi cura' delle cose, per le cose 'essere' significa 'essere utilizzate' dall'uomo (v. Heidegger, 1927, § 18). Il fine ultimo dell'utilizzabilità è quindi l'appagamento; e a questo fine sono dirette le attività propriamente intellettuali: la 'comprensione' delle possibilità che le cose offrono per le progettazioni umane, l'interpretazione e il 'giudizio' che svelano una 'cosa determinata', nella sua specifica utilizzabilità. Mediante la comprensione e il giudizio, la cosa corporea, che è una pura presenza fattuale, diventa oggetto di scienza cioè 'tema' di ricerca e di orientamento. La fisica matematica offre, secondo Heidegger, l'esempio classico non solo dello sviluppo storico di una scienza ma anche della sua genesi ontologica. Essa è infatti "il progetto matematico della natura" che offre la guida per l'osservazione, la sperimentazione e la determinazione dei 'fatti' (*ibid.*, § 69 b). Dall'altro lato, 'essere nel mondo' significa per l'uomo anche essere 'fra gli altri'; e come il rapporto tra l'uomo e le cose è un 'prendersi cura' delle cose così il rapporto tra l'uomo e gli altri è un 'aver cura' degli altri (*ibid.*, § 26). La 'cura' (nel senso latino del termine) è perciò la struttura fondamentale dell'uomo in quanto è 'gettato' nel mondo in mezzo agli altri enti e al loro stesso livello, come un 'fatto' fra gli altri. Analogamente Jaspers vede nel mondo "l'essere che si costituisce dinanzi alla coscienza in generale come conoscibilità oggettiva": ogni cosa conosciuta diventa un 'oggetto' che come tale si contrappone al 'soggetto' il quale cerca di 'orientarsi' nel mondo, senza riuscire ad abbracciarlo mai nella sua totalità (v. Jaspers, 1932, voi. I, pp. 28-29). La conoscenza del mondo (e quindi la scienza) finisce perciò sempre in uno scacco per cui il mondo rimane l'orizzonte trascendente di ogni immagine o visione che l'uomo si forma di esso. Sartre identifica il mondo con la totalità dell'"in sé" costituita da cose la cui essenza è l'utilizzabilità. "Come io 'sono' le mie possibilità, l'ordine degli utensili nel mondo è l'immagine proiettata dell'"in sé" delle mie possibilità cioè di ciò che io sono. Ma quest'immagine mondana non posso mai decifrarla" (v. Sartre, 1943, p. 25). Per Marcel, il mondo è dominio dell'"avere" che è opposto all'"essere": esso è costituito da oggetti che l'uomo tende a padroneggiare mediante la tecnica scientifica. Da questo punto di vista, il mondo tende "ad apparire talora come un semplice cantiere di sfruttamento, tal'altra come uno schiavo addormentato"; ma in ogni caso il rapporto tra l'uomo e il mondo tende a capovolgersi e a diventare quello della cosa posseduta sul possessore. Soltanto la religione sottrae l'uomo a questo pericolo perché lo distoglie dal mondo e lo mette a tu per tu con qualcosa nei cui confronti è impossibile qualsiasi presa di possesso (v. Marcel, 1935, pp. 272 ss.).

Sia nella sua forma ontologica sia in quella fideistica, l'esistenzialismo finisce per scorgere nel rapporto tra l'uomo e il mondo, ritenuto costitutivo dell'esistenza, una condanna dell'esistenza stessa: una sua caduta a livello del fatto, dell'oggettività insignificante, delle cose; e perciò scorge nella conoscenza del mondo un oblio dell'essere autentico.

Il rapporto con il mondo perde questo carattere di condanna nell'esistenzialismo positivo: secondo il quale, il mondo è la struttura stessa dell'esistenza, che è il movimento di trascendenza che dall'uomo va al mondo, cioè alla totalità di cui l'uomo stesso fa parte; e che così procedendo costituisce le possibilità che consentono all'uomo di progettarsi nel mondo stesso (v. Abbagnano, 1939, § 39). Merleau-Ponty ha scritto: "Il mondo, nel senso pieno della parola, non è un oggetto, ha un viluppo di determinazioni effettive ma anche di fessure, di lacune per le quali le soggettività si allogano in esso o che piuttosto 'sono' le soggettività stesse" (v. Merleau-Ponty, 1945, p. 384). Il mondo non si può staccare dall'io come l'io non si può staccare dal mondo. "La vera riflessione mi dà a me stesso, non come soggettività oziosa e inaccessibile, ma come identica alla mia presenza al mondo e agli altri, quale io la realizzo ora: io sono tutto ciò che vedo, io sono un campo intersoggettivo, non a dispetto del mio corpo e della mia situazione storica, ma proprio in quanto sono questo corpo e questa situazione, e tutto il resto attraverso di essa" (*ibid.*, p. 515). Da questo punto di vista una rinuncia al mondo o una liberazione da esso non avrebbero senso: giacché equivarrebbero alla pura e semplice distruzione dell'esistenza, all'annullamento di tutte le sue possibilità. Se la conoscenza oggettiva della scienza non può usurpare il posto della riflessione filosofica non può neppure essere ridotta a un aspetto insignificante o degradato dell'esistenza perché si radica nello stesso rapporto col mondo che è costitutivo di essa.

L'esistenzialismo è stato anche all'avanguardia della polemica contemporanea contro la tecnica: non solo contro i contraccolpi maligni di essa ma contro la tecnica in sé, come oggettivazione dell'esistenza nelle cose che cerca di padroneggiare, come alienazione dell'uomo dalla sua natura autentica. Questa polemica è svolta da Marcel (v., 1935, pp. 271 ss.), da Berdjajev (v., 1936) nonché da Heidegger nella seconda fase del suo pensiero (cfr. Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, 1954). Anche su questo punto l'esistenzialismo positivo si rifiuta di assumere toni apocalittici: la tecnica è uno strumento indispensabile per la vita dell'uomo, dal momento che le cose tra cui vive sono in primo luogo mezzi per soddisfare i suoi bisogni; il limite della tecnica dev'essere stabilito dalla libertà dell'uomo per la difesa di questa libertà e delle condizioni ambientali in cui deve esplicarsi.

8. Coesistenza e società

Uno dei punti cardini dell'esistenzialismo è l'identità tra esistenza e coesistenza. Per l'esistenzialismo (come si è detto) non c'è un io senza gli altri come non c'è un soggetto senza mondo. Tuttavia l'esistenzialismo ontologico ha messo in chiaro non solo le difficoltà ma l'impossibilità della coesistenza autentica, giungendo a scorgerla nell'isolamento dell'individuo di fronte al proprio destino o nel silenzio della comunicazione. L'aver cura degli altri che, secondo Heidegger, è l'essenza della coesistenza, può assumere la forma inautentica di sottrarre gli altri alle loro cure, cioè di procurar loro le cose di cui hanno

bisogno. Ma in questa forma essa è un semplice 'esser insieme' nel quale tutti sono anonimi e domina il 'si sa', 'si dice', 'si fa così'. Per quanto Heidegger releghi nella coesistenza anonima non solo la scienza e in generale il sapere, ma anche le leggi morali e i valori, quindi tutte le forme e le istituzioni sociali, essa non è, per lui, che il nulla della coesistenza (come pure dell'esistenza) perché è dominata dalla chiacchiera, dalla curiosità, dall'equivoco che rendono impossibile ogni rapporto umano (v. Heidegger, 1927, §§ 26 ss., § 59). Dall'altro lato la coesistenza autentica, che consiste nell'aiutare gli altri ad essere liberi per il proprio destino, è l'isolamento di ciascuno nell'accettazione di questo destino, anche se esso è necessariamente un 'destino comune'. Né le cose vanno meglio per Jaspers, che riduce il problema della coesistenza a quello della comunicazione: la quale dovrebbe, nello stesso tempo, salvare l'assolutezza con cui la verità si presenta a ciascuno e la molteplicità delle verità, ognuna delle quali è legata a un'esistenza singola perché è il prodotto della chiarificazione razionale di essa. Jaspers afferma che il processo della comunicazione, sottoposto com'è a queste due esigenze contrastanti, non può mai giungere a compimento e perciò mette capo a uno scacco che è uno dei segni della Trascendenza (v. Jaspers, 1932, vol. III, § 3). Di fronte alla trascendenza non c'è che il silenzio e quindi lo sforzo verso la comunicazione non porta che al nulla della comunicazione. La posizione di Sartre è ancora più radicale giacché per lui "la struttura costitutiva dell'essere-altrui" è il frutto di una negazione fondamentale: "l'altro è colui che non è io e che io non sono; non solo io devo negare di me l'altro perché l'altro esista, ma bisogna ancora che l'altro neghi me di lui stesso, simultaneamente alla mia propria negazione" (v. Sartre, 1943, p. 362). Ma con questa duplice negazione l'esistenza altrui diventa 'cosa' fra le cose del mondo, si nega e si nullifica come esistenza: sotto lo sguardo dell'altro, come sotto quello di Medusa, l'esistenza si pietrifica (*ibid.*, p. 502). Certamente l'esistenzialismo fideistico ha un compito più facile di fronte al problema della coesistenza. La possibilità di essa è, dal suo punto di vista, garantita dal comune rapporto che gli uomini hanno con Dio; e così, secondo Marcel, dall'amore nel senso cristiano, per il quale ogni uomo partecipa alla vita dell'altro e lo considera come un 'tu' (v. Marcel, 1935, pp. 243-244). Nello stesso senso, Berdjaev ha parlato di una 'comunione' tra le anime in una società che si costituisca come 'chiesa'; e ha contrapposto questa società a quella laica che ignora il rapporto dell'uomo con Dio e rende perciò oggettivi e impersonali i rapporti tra gli uomini (v. Berdjaev, 1946).

Il problema della coesistenza si presenta, invece, nell'esistenzialismo positivo come quello dei rapporti personali e della società umana in generale. Il concetto-guida diventa quello della 'reciprocità'; cioè il riconoscimento dell'altro come altro ha lo stesso titolo di quello che l'io fa di sé come se stesso (v. Abbagnano, 1939, § 52). Ovviamente, la forma della reciprocità, come possibilità della coesistenza, non è infallibilmente garantita: è una normatività intrinseca del rapporto con gli altri in quanto non deve degradarsi a rapporto con cose. "Senza reciprocità", ha scritto Merleau-Ponty, "non c'è un alter Ego giacché allora il mondo dell'uno avviluppa quello dell'altro e l'uno si sente alienato a profitto dell'altro. [...] La coesistenza deve in ogni caso esser vissuta da ciascuno" (v. Merleau-Ponty, 1945, p. 140). Il "deve" di questa espressione sta ad indicare che, mentre la reciprocità è la 'guida' dell'esistenza autentica, ad ogni tipo o forma di coesistenza è tuttavia inerente la possibilità della caduta nell'anonimato, nell'alienazione, nella meccanizzazione degli atteggiamenti stereotipi. Questa minaccia incombe anche sull'amore che da qualche esistenzialista è considerato (come si è visto) quale forma privilegiata dell'esistenza. Coerentemente con la sua tesi del carattere oggettivante della coesistenza, Sartre ha detto che l'amore sessuale oscilla necessariamente tra il sadismo e il masochismo, per i quali o l'altro o il se stesso è solo una cosa. Per quanto quest'oscillazione non sia necessaria, la sua possibilità rimane: come rimane quella, per ogni tipo o forma d'amore, di decadere in fanatismo, feticismo, narcisismo, ecc.

9. Tempo e storia

L'interpretazione dell'esistenza in termini di possibilità pone uno stretto rapporto tra esistenza e tempo e porta a privilegiare (come già Kierkegaard aveva fatto) come originaria la dimensione temporale del futuro rispetto a quella del passato e del presente. Secondo Heidegger, poiché ogni possibilità non fa che proiettare nell'avvenire ciò che 'è già stato', la temporalità autentica (quella che non riduce il tempo a una successione di istanti tutti uguali), e quindi anche la 'storicità' propria dell'esistenza, consistono nella 'ripetizione': cioè nel 'destino' che (come si è visto) consiste nella 'scelta della scelta': nel voler che sia nel futuro ciò che è già stato nel passato. E il destino è sempre un 'destino comune' che "lega l'esserci nella sua generazione con la sua generazione" cioè la fa vivere nel suo tempo e nella sua situazione (v. Heidegger, 1927, § 74). Analogamente, Jaspers ha assunto l'"eterno ritorno", di cui parlava Nietzsche, come il significato autentico della temporalità e storicità dell'esistenza. L'eterno ritorno è la ripetizione del passato, decisa nell'attimo e che, nell'attimo, è l'identità del tempo e dell'eternità, che garantisce la continuità della storia (v. Jaspers, 1932, vol. II, pp. 126 ss.). Su questa convergenza del tempo e dell'eternità nell'attimo (che era anch'essa tesi kierkegaardiana) concorda l'esistenzialismo fideistico. Bultmann in particolare ha affermato che l'esistenza autenticamente storica non è legata al passato, al fatto, al mondo ma è aperta all'avvenire, al 'non-fatto', è protesa verso l'"evento salutare", (la figura di Cristo) che da evento storico diventa "evento escatologico", attraverso il quale Dio pone fine al mondo e alla sua storia (v. Bultmann, 1948-1961, vol. II, p. 194). Se si prescinde dall'inserzione della fede, la temporalità è, per questi filosofi, la ripetizione del passato. Il primato accordato all'avvenire sul fondamento della possibilità costitutiva dell'esistenza finisce per essere negato. Più coerentemente Sartre ha riconosciuto la priorità del passato, affermando che il futuro 'è' già, anche se non ancora dato, e che lo stesso presente è attinto già come 'passato': "una carta che esce dal gioco e che vi rientra" (v. Sartre, 1943, p. 212). Dall'altro lato se si conserva alla possibilità il carattere di indeterminazione, si può dire che il 'presente' è una prospettiva verso il 'futuro' che si radica nel 'passato'. Una possibilità infatti è aperta verso il futuro perché prospetta il 'venire dell'essere' di ciò che è possibile: il presente di essa è l'atto con cui l'avvenire è problematicamente agganciato al passato e il passato è spinto verso l'avvenire. L'interesse umano della storia consiste nel poter rintracciare e riconoscere nel passato gli aspetti autentici e farli valere come norma di limitazione e di scelta delle possibilità a venire (v. Abbagnano, 1948, p. 45). Da questo

punto di vista non si può togliere alla scelta storica della possibilità né l'elemento della razionalità né quello del rischio. Il corso della storia non è interamente prevedibile e può trasformare l'intenzione dell'uomo nel suo contrario; ma dall'altro lato è in certi momenti indeciso nei suoi fatti e l'intervento o l'astensione dell'uomo può indirizzarlo in una direzione o nell'altra. Il mondo umano - ha scritto Merleau-Ponty - è un sistema aperto incompiuto e la stessa contingenza fondamentale, che lo minaccia di discordanza, lo sottrae alla totalità del disordine e impedisce di disperarne: a condizione soltanto che si ricordi che i suoi strumenti sono uomini e che si mantengano e moltiplichino i rapporti da uomo a uomo" (v. Merleau-Ponty, 1947, p. 206).

10. Arte e linguaggio

Per tutte le forme dell'esistenzialismo, l'arte e il linguaggio costituiscono tratti essenziali e rivelativi dell'esistenza. Secondo Heidegger, il linguaggio è l'espressione del 'discorso' e le possibilità fondamentali del discorso sono il sentire e il tacere. Il 'significato' del discorso è la stessa situazione in cui l'uomo si trova in quanto esiste nel mondo cioè in rapporto con le cose e con gli altri. La comunicazione, che si stabilisce attraverso il discorso, non fa che articolare l'originaria 'comprensione emotiva' a cui gli uomini sono legati nella coesistenza. "La comunicazione non è il trasferimento di esperienze vissute, di opinioni o desideri dall'interno di un soggetto all'interno di un altro. La coesistenza (*Mit-Sein*) è già essenzialmente rivelata nella situazione emotiva comune e nella comprensione comune" (v. Heidegger, 1927, § 34). Ma dal linguaggio, che è manifestazione dell'esistenza, e precisamente il suo modo di comprendersi e di comunicare, Heidegger distingue la 'poesia', che è invece manifestazione dell'Essere e nella quale, nell'ultima fase del suo pensiero, egli ha visto la lingua originaria in cui si rivela l'essenza stessa delle cose e che l'uomo non può far altro che ascoltare (v. sotto, cap. 11).

Una manifestazione dell'essere ha scorto anche Jaspers nell'arte che è per lui una delle 'cifre' (cioè dei simboli) della Trascendenza: è la contemplazione pura che, liberatasi dalla effettualità dell'esistenza, spazia nel regno del possibile, priva di ogni impaccio. Per questa libertà l'arte annuncia assai meglio di ogni altra attività umana la trascendenza divina nella sua inaccessibilità e insieme nella sua presenza di fronte all'uomo (v. Jaspers, 1932, vol. III, pp. 192 ss.). Sartre a sua volta considera il linguaggio come parte della condizione umana e precisamente come l'insieme delle possibilità di essere questo o quello per gli altri. "Il linguaggio non si distingue dal riconoscimento dell'esistenza degli altri" (v. Sartre, 1943, p. 441). Ma, dall'altro lato, scorge nell'arte qualcosa che si sottrae completamente alla condizione umana: una irrealtà totale, "un valore che si può riferire soltanto all'immaginario che implica l'annichilazione del mondo nella sua struttura essenziale" (v. Sartre, 1940, *Conclusion*, § 2). Dall'arte peraltro Sartre distingue la letteratura che nasce nel rapporto di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico e che ha come condizione e come fine la libertà, per cui è sempre ideologicamente e politicamente impegnata (v. Sartre, 1948).

D'altra parte, l'arte è stata intesa non come semplice aspetto della condizione umana nel mondo, ma come un 'ritorno' consapevole a tale condizione. L'arte è un 'ritorno alla natura', la conquista di una 'sensibilità pura': nel senso che "se la sensibilità è la percezione, la manipolazione e l'uso delle cose, la sensibilità pura è la percezione, la manipolazione e l'uso delle cose 'ai fini della sensibilità'" (v. Abbagnano, 1942, cap. 7, § 3). Come ritorno alla natura, l'arte è 'struttura' in quanto, muovendo dalla sensibilità come sua condizione, muove verso la sensibilità come 'fine', che rende possibile la stessa condizione iniziale. Quando poi la si considera non più dal punto di vista dell'atteggiamento esistenziale ma da quello del linguaggio con cui essa si esprime, l'arte può essere considerata come la forma di espressione che non è subordinata a esigenze o bisogni di comunicazione; ma pone come fine l'espressione stessa cioè una forma nuova di comunicazione (v. Abbagnano, 1956, cap. 12).

11. Sviluppi ontologici e teologici

Negli sviluppi che l'esistenzialismo ha subito per opera degli stessi filosofi che ne sono stati i fondatori, molti suoi tratti caratteristici vengono meno. Tali sviluppi tuttavia costituiscono l'eredità storica dell'esistenzialismo e presentano caratteri che li ricollegano a qualche cardine di esso. L'analisi dell'esistenza ha avuto per Heidegger sempre lo scopo di condurre a una ontologia, cioè alla determinazione del senso dell'essere. Ma nell'ultima fase del suo pensiero, l'esistenza stessa è definita, non dalle possibilità che la legano alle cose del mondo, ma dallo svelamento sempre parziale o imperfetto dell'Essere stesso.

L'esistenza diventa allora "lo stare alla luce dell'Essere" (v. Heidegger, 1942, p. 66). Questo vuol dire che "l'uomo è gettato dall'Essere stesso nella verità dell'Essere, sicché, esistendo, custodisce la verità dell'Essere e con ciò, nella luce dell'Essere, l'ente appare come quell'ente che è" (*ibid.*, p. 75). In parole povere, questo vuol dire che l'unico atteggiamento degno dell'uomo consiste nel "lasciare che l'Essere sia" cioè nella 'rassegnazione' (*Gelassenheit*) o nell'abbandono all'Essere, quindi alle cose, rinunciando a ogni iniziativa. È l'atteggiamento che si deve assumere anche di fronte al mondo della tecnica ai cui pericoli, secondo Heidegger, non si può porre alcun rimedio (v. Heidegger, *Gelassenheit*, 1959, p. 26). Ma la vera rivelazione dell'essere consiste nel linguaggio; giacché il destino stesso è il *fatum* cioè la parola dell'Essere. Filosofia e poesia si identificano in quanto entrambe non fanno che svelare il significato dell'Essere che traluce nelle parole (v. Heidegger, *Unterwegs ...*, 1959, p. 254): traluce ma non si rivela completamente. Ogni manifestazione dell'Essere costituisce un'epoca storica; ed Heidegger è convinto che una nuova epoca si sta preparando, che anch'essa si annunzierà nel linguaggio (v. Heidegger, 1954, p. 54).

Heidegger rifiuta la qualifica di ateo ma neppure identifica l'Essere con Dio: verosimilmente, egli ritiene che i caratteri in cui l'Essere si rivela siano diversi da epoca a epoca. Jaspers invece ha sempre più insistito, nell'ultima fase del suo pensiero, sull'importanza della 'fede' in Dio. Non sono più soltanto le situazioni-limite che, manifestando lo scacco dell'esistenza, rendono negativamente certi di Dio: l'esistenza autentica, nel suo autochiarsi, giunge a riconoscere l'esigenza

dell'incondizionato al quale solo la fede risponde (v. Jaspers, 1948). La storia stessa è diretta da un disegno provvidenziale e si avvia verso una nuova 'età assiale' che è il destino autentico dell'uomo e nella quale la rivelazione di Dio sarà più completa (v. Jaspers, 1949).

Si è visto come l'esistenzialismo fideistico abbia sempre scorto nell'esistenza una manifestazione privilegiata di Dio, e nei caratteri negativi dell'esistenza il segno della trascendenza di Dio. Bultmann è colui che ha elaborato in forma più strettamente filosofica questo punto di vista, che è stato egualmente sviluppato, in forma più strettamente teologica, da molti pensatori contemporanei come Paul Tillich, Martin Buber, e altri che si ispirano al pensiero di Kierkegaard.

12. Sviluppi politici

Gli sviluppi politici dell'esistenzialismo sono stati spesso marginali, cioè non strettamente collegati con i capisaldi dell'esistenzialismo stesso. Così J. Ortega y Gasset si è servito di alcuni temi esistenzialistici - la coincidenza dell'uomo con la sua situazione nel mondo, l'antitesi tra esistenza autentica e inautentica, il carattere 'chiarificatore' o 'vitale' della ragione che le permette di dominare le situazioni stesse - per una diagnosi della 'crisi' della civiltà contemporanea, e specialmente di quella determinata dalla ribellione delle masse, e di un superamento di questa crisi mediante una 'nuova rivelazione' che dovrebbe essere per l'uomo la 'ragione storica' (v. Ortega y Gasset, 1930 e 1941).

Gli sviluppi politici più interessanti hanno avvicinato l'esistenzialismo al marxismo, al quale infatti lo lega l'insistenza sulla mondanità dell'uomo, sui rapporti dell'uomo con le cose e con gli altri, quindi con la situazione storica. Questa saldatura è stata operata soprattutto da Sartre nella *Critica della ragione dialettica* (1960). Sartre utilizza a questo scopo la nozione di 'progetto'. "Dire di un uomo ciò che egli è significa dire ciò che egli 'può' e reciprocamente: le condizioni materiali della sua esistenza circoscrivono il campo delle sue possibilità [...]. Così il campo dei possibili è lo scopo verso il quale la gente oltrepassa la sua situazione obiettiva. E questo campo, a sua volta, dipende strettamente dalla realtà sociale e storica" (v. Sartre, 1960, p. 64). Le "condizioni materiali dell'esistenza" di cui Marx parlava vengono quindi assunte da Sartre come il limite delle possibilità da progettare per il futuro. Ma poiché anche questo progetto rimane 'privato', cioè proprio del singolo uomo, Sartre fa intervenire la 'ragione dialettica' come progressiva 'totalizzazione' dei progetti singoli, totalizzazione che dà luogo a gruppi unificati da una 'sovranità reciproca' e non esclude quella di un 'capo' (*ibid.*, p. 589). Queste tesi presentano in realtà scarsa affinità sia con l'esistenzialismo sia con il marxismo; e infatti hanno portato Sartre ad allontanarsi negli ultimi anni sia dall'uno che dall'altro.

In generale gli scrittori esistenzialisti hanno criticato nel marxismo soprattutto il concetto di una dialettica impersonale in cui l'esistenza individuale e la sua libertà vengono dissolte, e quello della necessità di tale dialettica che dovrebbe fatalmente condurre la società verso una rivoluzione totale e un'organizzazione definitiva. Merleau-Ponty ha scritto a questo proposito che la dialettica rimane vera solo in quanto prospetta "che nessuno è soggetto ed è libero da solo, che le libertà si contrastano e si esigono reciprocamente, che la storia è storia del loro dibattito e che tutto si iscrive ed è visibile nelle istituzioni, nelle civiltà e nella silloge delle grandi azioni storiche" (v. Merleau-Ponty, 1955, p. 276); ma è caduca la pretesa di far terminare la dialettica con una fine della storia o con una rivoluzione permanente o con un regime che, essendo la contestazione di se stesso, non può essere contestato dal di fuori. L'esigenza che l'esistenzialismo fa quindi valere è da un lato quella del 'peso', assai variabile nelle diverse circostanze, ma che può anche essere decisivo, che la libertà degli uomini può avere sul corso della storia; e, dall'altro lato, quella di una solidarietà umana che non annulli questa libertà o ne renda impossibile l'esercizio in una società che assorba in sé e nullifichi l'individuo. Camus ha espresso questa esigenza affermando il 'noi siamo' di fronte alla storia: "Io ho bisogno degli altri - egli ha scritto - che hanno bisogno di me e di ciascuno. Ogni azione collettiva, ogni società presuppongono una disciplina; e l'individuo, senza questa legge, è soltanto uno straniero che piega sotto il peso di una collettività nemica. Ma società e disciplina perdono ogni direzione se negano il 'Noi siamo'. Da solo, in un certo senso, sostengo la dignità comune, che non posso lasciar avvilita in me stesso e neppure negli altri" (v. Camus, 1951; tr. it., p. 323). Da questo punto di vista Camus ha opposto la 'rivolta', che fa sempre appello al limite e alla misura che sono proprie dell'uomo, al 'nichilismo rivoluzionario' che vuol creare l'assoluto nella storia, e perciò nega ogni misura.

13. Conclusione

Sviluppato in direzioni diverse e contrastanti, l'esistenzialismo ha permeato profondamente la cultura contemporanea. Esso ha proposto e continua a proporre il problema dell'uomo come problema centrale della filosofia: dell'uomo nella sua singolarità e nei rapporti che lo legano alle cose e agli altri, della sua situazione nel mondo e nella società, e nei rischi molteplici e sempre incombenti della sua autoprogettazione. Insistendo su questi rischi, l'esistenzialismo ha reso estremamente improbabile ogni smisurato ottimismo ma non ha neppure, almeno nelle sue forme più equilibrate, prospettato all'uomo un pessimismo desolante. Ha inoltre considerato l'uomo nella totalità della sua esperienza vissuta, rivalutandone anche la vita emozionale troppo spesso trascurata dalla filosofia tradizionale. Ma soprattutto ha mostrato che, pur nei legami che lo legano al mondo e che non possono esser scissi, l'uomo non ha una natura determinata ma può progettarsi, sia pure sempre entro limiti e condizioni, nelle forme di vita più disparate. La ricerca, talvolta caotica e velleitaria, di nuove forme di vita, che è una delle caratteristiche della società contemporanea, ha le sue radici nell'esistenzialismo. In esso hanno radici i nuovi indirizzi della teologia che scorgono nella ricerca e nella realizzazione storica di un'esistenza umana più alta la ricerca e la realizzazione di Dio.

Per ciò che riguarda la scienza, l'esistenzialismo ha avuto subito importanti riflessi nel campo della psicopatologia dove fece il suo ingresso, nel 1913, con l'opera di Karl Jaspers *Allgemeine Psychopathologie* ispirata dall'esigenza di 'comprendere' il mondo

in cui vive il malato, mediante la partecipazione simpatetica alle sue esperienze. Più tardi Ludwig Binswanger in un suo lavoro celebre (v. Binswanger, 1933) ispirato all'opera di Heidegger, vedeva l'origine della malattia mentale nel fallimento delle possibilità esistenziali che costituiscono l'Esserci (*Dasein*) cioè l'essere dell'uomo; e su questa base l'indirizzo esistenzialistico si è diffuso e variamente atteggiato nella psichiatria contemporanea. L'esistenzialismo ha inoltre (e questo non è certo il suo risultato meno importante) elaborato concetti come quelli di possibilità, scelta, struttura, progetto, che sono oggi largamente adoperati da tutte le scienze umane e costituiscono la base delle ricerche interdisciplinari, dall'informatica alla teoria dei sistemi.

CLOTILDE LEGUIL – SARTRE CON LACAN

Correlazione antinomica, relazione pericolosa. Quodlibet, 2017

«Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare.»

(Sigmund Freud, Il perturbante, 1919.)

Il soggetto angosciato di fronte alla disorganizzazione della storia

Turbati dal disordine storico, gli esistenzialisti avrebbero fatto dell'angoscia un affetto fondamentale dell'esistenza. Lacan interpreta la corrente esistenzialista come un effetto della fine della storia o almeno della fine del suo progresso razionale. L'esistenzialismo ha visto che questa angoscia non appare soltanto di fronte al Nulla e alla Libertà che lo rende possibile, ma rinvia anche ad una separazione dal mondo dell'Altro. L'angoscia emerge di fronte al sorgere di una mancanza del lato dell'Altro, davanti alla impossibilità di trovare un accordo tra il soggetto e l'Altro, davanti alla faglia che lo introduce nel mondo dell'Altro senza di garantirgli di trovare ciò che cerca. L'angoscia sarebbe l'effetto che risponde ad un difetto di leggibilità, ad un mondo che non significa più ciò che dovrebbe significare, ad un mondo diventato intimamente ostile. Se il mondo difetta la leggibilità, non è perché gli manchi qualcosa; al contrario, qualcosa di estraneo, un ospite inatteso, è arrivato a confondere il suo messaggio.

La serietà e l'angoscia

Nel 1943 Sartre definisce l'angoscia in rapporto al nulla e alla libertà. Interrogandosi sull'origine del nulla, afferma che deve esistere "un essere per cui il nulla viene portato alle cose" Il nulla non può venire che da una nullificazione. Sartre riprende la distinzione classica posta da Kierkegaard tra l'angoscia e la paura: "l'angoscia si distingue dalla paura, perché la paura è la paura degli esseri del mondo e l'angoscia è angoscia di fronte a me stesso. L'angoscia si oppone allo spirito di serietà che percepisce i valori partendo dal mondo e che risiede nel consolidamento rassicurante e "reificato" dei valori. "Nella serietà mi definisco a partire dall'oggetto". Lo spirito di serietà addomestica l'angoscia. "Non è per caso che il materialismo storico è serio. E' perché i rivoluzionari sono seri. Si riconoscono dapprima dal mondo che li opprime e vogliono cambiare questo mondo che li opprime. Marx ha posto il primo dogma della serietà allorché ha affermato la priorità dell'oggetto sul soggetto e l'uomo è serio quando si prende per un oggetto." Ponendo l'angoscia come il rovescio dello spirito di serietà, percepito come un *pharmakon* per guarirsi da questa, Sartre svela il silenzio del mondo dell'in-sé, il silenzio delle cose, che non ci dicono cosa dobbiamo fare.

Connessione e disgiunzione con l'angoscia esistenzialista

L'angoscia ci mette in presenza di un vuoto. Allo stesso modo Lacan mostra che l'angoscia è taglio in seno al mondo simbolico, che lascia apparire ciò che non era previsto. La funzione del taglio è questa che viene spiegata nel Seminario L'angoscia. La fuga di fronte all'angoscia è quindi uno sforzo per ristabilire una continuità là dove c'è l'emergenza di una faglia, emergenza di una mancanza, emergenza di un "non c'è". Secondo Lacan l'angoscia non è uno stato di inerzia. L'angoscia produce degli effetti che la mascherano senza per questo risolverla. L'angoscia lacaniana poiché è attiva ha allora in comune con l'angoscia sartriana di generare delle illusioni che permettono di sfuggirvi o di rispondervi. Per Lacan questa fuga angosciata è una fuga di fronte alla certezza. Nell'angoscia il soggetto sa che non c'è nessun dubbio. Lo sa e cerca di combattere l'angoscia cercando di dimenticarla. L'angoscia lacaniana genera la propria negazione. Non è più tanto l'angoscia di fronte al nulla quanto l'angoscia che si sforza di negarsi essa stessa via l'illusione. Invece Martin Heidegger correla la cura dell'angoscia così come il rapporto del Da-sein al suo essere-nel-mondo e al suo essere-per-la-morte (**imminenza che sovrasta**). Ma questa **cura** non è, secondo Lacan, adatta a circoscrivere l'esperienza concreta dell'angoscia, che non è né in rapporto al nulla (Sartre), né in rapporto alla morte (Heidegger). Per Lacan essere angosciato non è né fuggire il proprio

nulla d'essere né essere preoccupati per il proprio essere-nel-mondo, **è piuttosto fare una esperienza che mi introduce nel mondo dell'Altro (noumeno, simbolico, esteriorità)**. L'angoscia non è dunque un rapporto con sé ma un rapporto con l'Altro, al punto che arriva a considerare l'angoscia uno stato comune al soggetto e all'Altro, una maniera di comunicazione tra l'uno e l'altro.

L'oggetto perturbante in Sartre

Nel suo Schizzi di una teoria delle emozioni Sartre nel 1939 si è interessato alla coscienza turbata, una coscienza stregata dalle cose e l'ha opposta alla coscienza capace di servirsi degli utensili del mondo. Nel 1963 Lacan sottolineerà che "l'angoscia è un affetto del soggetto". Per Sartre la "coscienza emozionale è per prima cosa coscienza del mondo". Egli ritiene che c'è un oggetto della paura come c'è un oggetto dell'angoscia. L'oggetto che turba alimenta l'emozione, la mantiene viva e all'erta, fino a condurre il soggetto a sfuggire a questo oggetto che provoca in lui una modificazione invasiva. La coscienza in preda all'emozione diventa una coscienza turbata. E' il caso dell'esperienza dell'orrore. L'oggetto d'orrore è per esempio un viso che sorge, come da nessuna parte, dietro il vetro di una finestra e che suscita sgomento. Questo oggetto è definito da Sartre a partire da un effetto di caduta della coscienza, dal mondo razionale fin dentro il mondo magico. Un oggetto sorge nel mondo e, provocando un affetto di dispiacere estremo nel soggetto, modifica brutalmente la totalità del suo rapporto con il mondo. L'oggetto che ci fa orrore ha un legame con il nostro corpo, come un qualcosa di esterno che rimandasse alla nostra intimità.

"La finestra non è più colta come ciò che deve essere aperto" ma come la cornice del viso terribile. La finestra perde la sua funzione di finestra per diventare ciò che incornicia l'oggetto spaventoso, dandolo da vedere, in uno spettacolo che pietrifica il soggetto.

Lacan accede ad una vera logica dell'angoscia che tocca il corpo e l'inconscio. Secondo Lacan l'angoscia sorge di fronte agli oggetti che, pur derivando dall'intimo e dal non comunicabile, appaiono improvvisamente là dove niente dovrebbe apparire. **E' la visibilità improvvisa dell'invisibile che è allora angosciante.**

E' il caso de L'uomo dei lupi (S.Freud, Dalla storia di una nevrosi infantile, Opere, vol. VII, Bollati Boringhieri, Torino, 1989, pag. 507) dove viene raccontato il sogno fantasmatico di un uomo che prende la forma di una visione da incubo in cui appaiono dei lupi. Eccone il racconto:

«Sognai che era notte e mi trovavo nel mio letto (il letto era orientato con i piedi verso la finestra e davanti ad essa c'era un filare di vecchi noci; sapevo ch'era inverno mentre sognavo, e ch'era notte). Improvvisamente la finestra si aprì da sola, e io, con grande spavento vidi che sul grosso noce proprio di fronte alla finestra stavano seduti alcuni lupi bianchi. Erano sei o sette. I lupi erano tutti bianchi e sembravano piuttosto volpi o cani da pastore, perché avevano una lunga coda come le volpi, e le orecchie ritte come quelle dei cani quando stanno attenti a qualcosa. In preda al terrore – evidentemente di esser divorato dai lupi – mi misi a urlare e mi svegliai».

L'oggetto angosciante è da cogliere a partire dal corpo pietrificato dalla visione dell'orrore. La catatonìa del soggetto angosciato si presenta attraverso una scena che lo guarda come se il suo proprio essere angosciato si tenesse davanti a lui, irrigidito e spaventoso per lui stesso.

Lacan opera una distinzione tra la scena, in riferimento all'inconscio come luogo che Freud chiama "*eine anderer Schauplatz*", un'altra scena e il mondo. Il mondo si opporrebbe alla scienza come un primo tempo ad un secondo tempo. Per Lacan l'oggetto dell'angoscia non ha il suo posto nel mondo perché deve salire sulla scena per apparire. Salire sulla scena si deve intendere così, secondo la metafora teatrale, come darsi in spettacolo. **L'oggetto dell'angoscia si produce nell'universo significante, come ciò che improvvisamente introduce una faglia nell'ordine simbolico. L'oggetto angosciante è qui, sotto i miei occhi come ciò che non vuole dire più niente ma che mi pietrifica in questa assenza di simbolizzazione possibile.**

«La prima cosa da evidenziare per quanto riguarda la struttura dell'angoscia, è che l'angoscia è incorniciata» afferma Lacan. L'apertura della finestra ha la stessa funzione dell'alzarsi del sipario. L'angoscia è provocata dalla apparizione dell'*Heimlich* (famigliare) in una figura *Unheimlich* (perturbante). E' il ritorno del trauma in una forma estranea in seno alla quale non riconosco più ciò che sono, pur essendo spaventato da ciò che vedo. Il sogno dell'uomo dei lupi testimonia che questa struttura dell'angoscia, secondo la quale l'oggetto angosciante, che sfugge alla simbolizzazione, che non si definirebbe che attraverso il suo effetto sul corpo, sale sulla scena per apparire sotto una forma dai contorni incerti ma presentificata. La cornice ha la funzione di far vedere ciò che è invisibile nel mondo: esibisce l'*heimlich* che diventa spettacolarmente *Unheimlich*.

In *Sein und Zeit* nel 1927, Heidegger ha mostrato come con l'angoscia **"la familiarità quotidiana si dissolve"** per lasciare apparire qualcosa come una "estranità" nel mondo. Essere angosciati significa perdere ogni familiarità con il mondo,

come se questo ci diventasse estraneo. L'angoscia **disorienta**, allontanandoci dall'*heimlich* e ponendoci nell'*Unbemicklichkeit* vale a dire al di fuori del nostro mondo. L'angoscia svelando il nulla agisce come scossa sismica che farebbe venir meno tutto l'appoggio nella nostra esistenza.; c'è del nulla e questo nulla ci taglia la parola in quanto ci angoscia. Ma "senza la manifestazione originaria del nulla, non ci sarebbe né essere personale né libertà".

Un oggetto che sale sulla scena

L'oggetto angosciante può sorgere nel momento in cui siamo svegli, ma anche in seno ad un sogno diventato un incubo. Mentre Sartre si ferma all'esperienza dell'orribile dal punto di vista della coscienza, Lacan affronta la visione d'orrore dell'inconscio "capita di vedere apparire in sogno, e in un modo non ambiguo, una forma pura e schematica del fantasma. E' quello che avviene nel sogno dell'osservazione dell'uomo dei lupi". Questo sogno di un paziente di Freud testimonia dell'emergenza dell'oggetto angosciante su l'Altra scena, come la definì Freud né L'interpretazione dei sogni, vale a dire la scena dell'inconscio.

«Sognai che era notte e mi trovavo nel mio letto (il letto era orientato con i piedi verso la finestra e davanti ad essa c'era un filare di vecchi noci; sapevo ch'era inverno mentre sognavo, e ch'era notte). Improvvisamente la finestra si aprì da sola, e io, con grande spavento vidi che sul grosso noce proprio di fronte alla finestra stavano seduti alcuni lupi bianchi. Erano sei o sette. I lupi erano tutti bianchi e sembravano piuttosto volpi o cani da pastore, perché avevano una lunga coda come le volpi, e le orecchie ritte come quelle dei cani quando stanno attenti a qualcosa. In preda al terrore – evidentemente di esser divorato dai lupi – mi misi a urlare e mi svegliai. La bambinaia accorse al mio letto per vedere cosa mi fosse successo. Passò un bel po' di tempo prima che mi convincessi che era stato soltanto un sogno, tanto naturale e nitida mi era parsa l'immagine della finestra che si apre e dei lupi che stanno seduti sull'albero. Finalmente mi tranquillizzai, mi sentii come liberato da un pericolo, e mi riaddormentai.L'unica azione contenuta nel sogno fu l'aprirsi della finestra, poiché i lupi stavano seduti tranquilli e immobili sui rami dell'albero, a destra e a sinistra del tronco, e mi guardavano. Era come se avessero rivolto su di me tutta la loro attenzione. Credo che questo sia stato il mio primo sogno d'angoscia. Avevo tre o quattro anni, cinque al massimo. Da allora, fino agli undici o dodici anni, ho sempre avuto paura di vedere in sogno qualcosa di terribile».

Nel 1915 Freud interpreta questo sogno traumatico come la manifestazione fantasmatica di una scena primitiva alla quale l'uomo dei lupi avrebbe assistito quando non aveva che tre anni e dormiva ancora nella stessa stanza dei suoi genitori. Il trauma ricomparirebbe sotto la figura dell'immagine spaventosa di una finestra che si apre da sola su dei lupi appollaiati su un albero e che guardano fisso il soggetto Secondo Lacan l'oggetto angosciante è da cogliere a partire dal corpo pietrificato dalla visione d'orrore. La catatonia del soggetto angosciato si presenta attraverso una scena che lo guarda come se il suo proprio essere angosciato si tenesse davanti a lui, irrigidito e spaventoso per lui stesso. **Sartre osservava che la finestra dietro la quale ricompare all'improvviso l'oggetto angosciante, diventando la cornice del viso terribile, perde lo statuto di cosa che si può maneggiare.** Allo stesso modo Lacan sottolinea la funzione simbolica della finestra che si apre su una visione spaventosa. "Dove sta l'essenziale nella rivelazione di quello che appare all'uomo dei lupi attraverso l'apertura e il telaio della finestra aperta, e che è identificabile nella sua forma con la funzione del fantasma nella sua modalità più angosciante?".

Per afferrare lo statuto di questo inquadramento dell'oggetto dell'angoscia, Lacan opera una distinzione tra la scena, in riferimento all'inconscio come luogo che Freud chiama "*eine anderer Schauplatz*", un'altra scena", e il mondo. Il mondo si opporrebbe alla scena come un primo tempo ad un secondo tempo. Per Lacan l'oggetto dell'angoscia non ha il suo posto nel mondo, perché deve salire sulla scena per apparire. Salire sulla scena si deve intendere così, secondo la metafora teatrale, come darsi spettacolo. L'oggetto dell'angoscia non appare che quando si produce nell'universo significante, come ciò che improvvisamente introduce una faglia nell'ordine simbolico. L'oggetto angosciante è qui, sotto i miei occhi come ciò che non vuole dire più niente, ma che mi pietrifica in questa assenza di simbolizzazione possibile. L'oggetto angosciante sorge in modo tale da far avvenire come scena l'insieme di ciò che si dà da percepire nel mondo. "Oggi voglio rilevare soltanto questo: che l'orribile, il losco, il perturbante, l'unheimlich del tedesco, si presenta attraverso dei lucernai. E' in quanto incorniciato che si colloca il campo dell'angoscia". La finestra del sogno dell'uomo dei lupi non sarebbe pura esigenza contestuale, pure apparizione onirica arbitraria. Sarebbe una funzione contemporaneamente spaziale e temporale, che precede logicamente il sorgere dell'oggetto angosciante. L'apertura della finestra ha valore di primo atto nella messa in scena dell'angoscia. Ciò che non si può dire nel mondo è annunciato come ciò che si vede al di là dei limiti del visibile. "La prima cosa da evidenziare per quanto riguarda la struttura dell'angoscia è che l'angoscia è incorniciata" afferma Lacan. L'apertura della finestra ha la stessa funzione dell'alzarsi del sipario. "L'angoscia si produce quando appare, nella cornice quello che era già lì, molto più vicina, a casa, *Heim* (casa). Il fenomeno dell'angoscia avviene quando nella cornice emerge l'*heimlich* in una figura *unheimlich*. E' il ritorno del trauma in una forma estranea in seno alla quale non riconosco più ciò che sono, pur

essendo spaventato da ciò che vedo. Il sogno dell'uomo dei lupi testimonia che questa struttura dell'angoscia, secondo la quale l'oggetto angosciante, che sfugge alla simbolizzazione, che non si definirebbe che attraverso il suo effetto sul corpo, sale sulla scena per apparire sotto una forma dai confini incerti ma presentificata. La cornice ha la funzione di far vedere ciò che è invisibile nel mondo: esibisce l'heimlich che diventa spettacolarmente Unheimlich.

L'oggetto a, un oggetto incomunicabile

La lettera a è anche quella che Lacan ha utilizzato per molto tempo per indicare il piccolo altro, ossia l'altro in quanto mio simile, l'altro con il quale sono preso nella rivalità immaginaria, quello che incontro nella mia esistenza abituale. Questa dimensione dell'alterità si opponeva al grande Altro, ossia l'Altro nella sua dimensione simbolica alla quale sono introdotto dal linguaggio. L'oggetto a ha a che fare con la mancanza perché è stato perso, proprio come il seno è stato perso “nel momento in cui il bambino poteva formarsi la rappresentazione complessiva della persona alla quale apparteneva l'organo che gli offriva soddisfazione”. Ne *I tre saggi sulla teoria sessuale*, Freud definiva l'oggetto perso in questo modo, come il primo oggetto di soddisfazione della pulsione strappato al soggetto non appena è introdotto nel rapporto con l'Altro, nella figura della madre. Quell'organo che lo soddisfaceva non si situa più nella sua sfera di appartenenza a partire dal momento in cui è introdotto nella dimensione simbolica del dono, poiché la madre gli appare come colui che può dare o negare quest'oggetto. Lacan scegliendo nel 1962 la lettera minuscola a mostra che l'oggetto di cui si parla non è catturato dall'ordine simbolico. Il che però non ne fa un oggetto immaginario, perché viene a disturbare la coesione dell'io. E' dunque un piccolo a nel senso che non è un grande A, un grande Altro simbolico, ma un oggetto che non è che un pezzo di essere e non l'essere nella sua totalità.

L'oggetto angosciante è un oggetto a, indicibile e innominato, contemporaneamente in me e nell'Altro, contemporaneamente intimo ed estraneo. Lacan dice che l'oggetto piccolo a “è quel che c'è di più me stesso”: eppure questo oggetto proprio alla mia intimità “si trova all'esterno, non tanto perché l'ho proiettato quanto perché è stato tagliato via da me”. L'oggetto a “è questa parte di noi stessi che è presa nella macchina ed è per sempre irrecuperabile”.

Il soggetto angosciato, un soggetto in pericolo

L'angoscia – spiega Lacan – è il luogo stesso di ciò che non si lascia simbolizzare. Il soggetto non è angosciato davanti al nulla ma davanti alla **MANCANZA DELLA MANCANZA**. L'angoscia fa irruzione quando scompaiono la mancanza e la possibilità stessa del desiderio. La mancanza che non manca chiamata da Lacan il *NON-MANCA*, fa sorgere l'angoscia.

Secondo Lacan, ciò che è perduto non è tanto l'oggetto quanto la mancanza d'oggetto come essenziale per il soggetto. “L'angoscia non è il segnale di una mancanza, ma piuttosto di qualcosa che si deve concepire ad un livello raddoppiato, in quanto è il difetto dell'appoggio che la mancanza dà”.

Lacan decentra l'angoscia situandola non in rapporto con la mancanza, ma in rapporto alla mancanza che manca. **Lacan dice che l'angoscia sorge quando un oggetto viene ad annullare ogni possibilità di mancanza**. L'oggetto ansiogeno non appare in un posto qualsiasi; appare in un posto in cui l'oggetto a è normalmente sottratto, estratto, per permettere la normalità del campo visivo. **Non è dunque il nulla, ma l'assenza del nulla come luogo della mancanza d'essere, che causa l'angoscia**. Quando il soggetto trova qualcosa là dove non dovrebbe esserci niente, è allora che emerge l'angoscia. **L'angoscia davanti al nulla presiede al desiderio e lo rende possibile, mentre l'angoscia davanti al reale (NOUMENO) fa temere sia la scomparsa del desiderio che del soggetto, sopraffatto allora da una esigenza pulsionale che conduce alla sua *afanisi*, alla sua scomparsa**.

All'opposto della dialettica hegeliana che fa avvenire il soggetto nella sua *Wirklichkeit* tramite il riconoscimento dell'Altro, l'esperienza dell'angoscia testimonia di una faglia, di una mancanza, che nessun significante può colmare. Per Lacan – fedele in questo alla tradizione esistenzialista – la mancanza deve essere riconosciuta come il punto di appoggio da cui il soggetto può costituirsi; ma ancora per lui – superando così la tradizione esistenzialista –, l'angoscia appare come ciò che minaccia di far scomparire, nello stesso tempo, la mancanza stessa e il soggetto. L'angoscia è angoscia davanti alla *mancanza della mancanza* come rischio di abolizione del soggetto.

Lacan ricorda l'etimologia di turbamento (*ê-moi*) ben distinta da quella dell'emozione (*émotion*), malgrado la loro prossimità fonetica nella lingua francese. Mentre l'emozione fa riferimento al movimento fuori di qualche cosa, l'etimologia di *émoi*, turbamento, deve essere cercata da tutt'altra parte, in un esmayer che si riferisce ad una radice germanica primitiva, il **mögen, magan**. Si tratta di qualcosa che pone fuori. Fuori da che cosa? **Fuori dal principio di potere**. Lacan sottolinea la dimensione di perdita, di caduta, di impotenza del soggetto nel turbamento, che fa eco alla traduzione tedesca del termine *Hilflöslichkeit*. **Turbato il soggetto non si sostiene più allo stesso modo nel mondo. Il terreno sul quale si radicava, viene meno e gli fa perdere l'equilibrio. E' senza appoggio. Il turbamento rinvia così ad una forma di sconforto che è assente nell'emozione.**

Il turbamento risulta dall'apparizione di questo oggetto a che ha per effetto che il soggetto *cede alla situazione*. Ma che significa che *cede*? La cessione è un abbandono. Il soggetto cede alla situazione nel senso che conferisce alla situazione un diritto sul suo essere. Qualcosa di sé stesso si trova sacrificata alla situazione. Per capire cosa sia quest'oggetto che il soggetto ha ceduto alla situazione e che determina il turbamento, Lacan si riferisce all'*oggetto transazionale* di Lacan. Il soggetto investe l'oggetto transazionale per tenerci come a un punto di appoggio. Questo oggetto, svalutato in quanto utensile, non servendo più a niente, è scelto dal soggetto come quello che verrà a rappresentare questo pezzo del suo corpo che gli manca. Si sostituisce alla *libbra di carne* che il soggetto ha perso per il fatto di essersi dovuto inscrivere come soggetto nel linguaggio.¹

Un'esperienza concreta di abbandono

Il trauma dello svezzamento, come ripetizione del trauma della nascita, è riletto da Lacan al fine di definire il punto di emergenza dell'angoscia.

“Il momento più decisivo dell'angoscia di cui si tratta – l'angoscia dello svezzamento – non è tanto che il seno possa mancare rispetto al bisogno del soggetto, ma piuttosto che il bambino che non l'abbandona, ma lo cede come se cedesse una parte di sé stesso. Egli sperimenta allora una mancanza che non è simbolica, che non è metaforica, ma che tocca il suo stesso corpo, esattamente come provocato dalla nascita e dalla separazione del luogo uterino e i rivestimenti placentari.

L'esperienza esistenziale della derelizione o dell'abbandono, è ripresa da Lacan a partire dalla situazione di sconforto del bambino, l'*Hilflöslichkeit* provata congiuntamente alla cessione dell'oggetto. Nel 1945 nella sua conferenza L'esistenzialismo è un umanismo, Sartre riprendendo da Heidegger, aveva legato questo abbandono all'impossibilità per il soggetto di trovare “né in sé né fuori di sé, possibilità d'ancorarsi”. **L'angoscia sarebbe dunque il segnale di un'imminente cessione dell'oggetto. Avverte il soggetto di una lacerazione prossima, di una separazione, di uno strappo, che si annuncia, come una faglia nel suo corpo e nel suo essere.**

Il grido della nascita, come il grido del bambino al quale il seno è strappato, gli sfugge come qualche cosa che cede.

L'angoscia, effetto del nostro incontro con il linguaggio

“L'angoscia è dunque da un lato attesa del trauma, dall'altra, ripetizione attenuata di questo”. L'angoscia è l'effetto del trauma *après-coup*, il suo segnale residuo. E' la memoria nel corpo degli effetti della forzatura del trauma. L'angoscia sarebbe l'insegnamento reale che il soggetto ha tratto dal trauma in quanto esperienza pericolo e spaventosa. L'angoscia anticipa la situazione, nel senso che spinge il soggetto a rispondervi come se rispondesse al trauma, per far fronte alla ripetizione dei suoi effetti.

¹ Il concetto di oggetto a e le sue caratteristiche

È stato chiamato in vari modi dallo stesso Lacan: **extimo**, libbra di carne, l'insensato, l'aleph dell'angoscia o l'abominevole. Questi sono i nomi utilizzati per tentare di spiegare questa e altre teorie. **Vediamo a quali concetti si riferisce l'oggetto a:**

- **Godimento**. L'oggetto a è solidale con tale funzione e con la causa del desiderio. Di fatto, risponde al quesito: come gode un soggetto? Riguarda la soddisfazione della **pulsione**; da un lato, è un piacere, ma alla base vi è la sofferenza. In più, va oltre il principio del piacere.
- **Angoscia**. Lacan afferma che essa appare quando vi è assenza della mancanza. L'oggetto a è legato a essa, in quanto è ciò che crea la realtà.
- **Mancanza**. L'oggetto a si costituirebbe come una sorta di immagine che rivela parzialmente la vera mancanza del soggetto. Pertanto, diviene una finestra sulla mancanza.
- **Fantasma**. Si riferisce sia alla fantasia che a ciò che si oppone alla realtà. Possiede una struttura simbolica, discorsiva e significativa. Si relazione all'oggetto a , in quanto il soggetto può tentare di attraversarlo per raggiungerlo o di prendersene gioco per riposizionarsi.

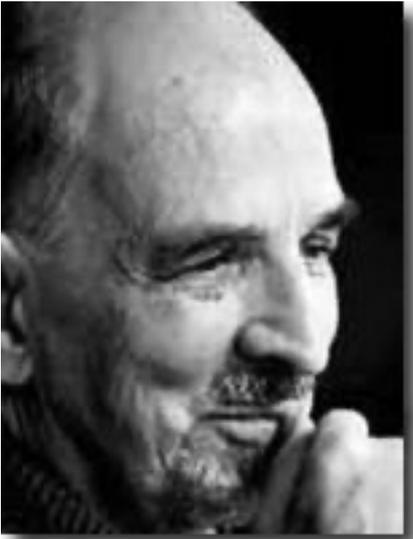
L'inconscio strutturato come un atto mancato

Lacan definisce l'inconscio strutturato come un linguaggio e come atto mancato. L'inconscio non è tanto l'oggetto di una ricerca, come se si trattasse di un territorio segreto che andrebbe esplorato al fine di scoprire una piccola regione da dissodare. No, l'inconscio è dell'ordine della *trovata*.

Lacan ne rivela la dimensione temporale: la strana temporalità è di un fenomeno che appare e scompare, che va e che viene, che chiede di realizzarsi e poi sfugge. L'alternarsi della presenza e dell'assenza, che possiamo chiamare il *fort-da*², può essere colta, secondo Lacan, come una pulsazione temporale.

² Vi ho parlato del Fort e del Da. È un esempio del modo in cui il bambino entra naturalmente in questo gioco. Comincia a giocare con l'oggetto, più esattamente, con il solo fatto della sua presenza e della sua assenza. È dunque un oggetto trasformato, un oggetto di funzione simbolica, un oggetto devitalizzato, che è già un segno. Quando l'oggetto è lì lo scaccia, quando non è lì lo chiama. Attraverso questi primi giochi, l'oggetto passa naturalmente nel piano del linguaggio. Il simbolo emerge e diventa più importante dell'oggetto. (...) 2 J. Lacan, Scritti, a cura di Giacomo Contri, Einaudi, Torino 1974, p. 312 – 313.

Ingmar Bergman



Ernst Igmarr Bergman, regista, sceneggiatore e scrittore svedese, sia teatrale che cinematografico. È considerato una delle personalità più eminenti della storia della cinematografia mondiale. Nasce ad Uppsala il 14 luglio 1918 da un pastore luterano, Erik, e da Karin Åkerblom, che apparteneva ad una famiglia benestante di Stoccolma, trascorre la prima infanzia seguendo gli spostamenti del padre nelle case parrocchiali di vari paesini ed è educato secondo i concetti luterani di *“peccato, confessione, punizione, perdono e grazia”*, temi che saranno poi ricorrenti nei suoi film.

Il padre inizia il suo ministero pastorale presso l'ospedale di Uppsala, poi viene prima nominato pastore della chiesa Hedvig-Eleonora di Stoccolma e infine cappellano della Corte Reale; pur essendo un eccellente predicatore aveva un temperamento irritabile, sostiene Bergman nella sua biografia: *“Non potevamo fischiare, non potevamo camminare con le mani in tasca. Improvvisamente decideva di provarci una lezione e chi s'impappinava veniva punito. Soffriva molto per il suo udito eccessivamente sensibile, i rumori forti lo esasperavano”*.

Egli impartisce al figlio un'educazione molto severa le cui tracce si riscontreranno spesso nei suoi film; la figura del padre sarà portata sullo schermo in tre film, **Fanny e Alexander** (1982), **Con le migliori intenzioni** (1992) e **Conversazioni Private** (1996).

La madre *“aveva un eccessivo carico di lavoro, era tesissima, non riusciva a dormire, faceva uso di forti sedativi che avevano effetti collaterali quali l'irrequietezza e l'ansia”*.

Ingmar, ha un fratello maggiore di quattro anni, che tenterà più tardi il suicidio e si trasferirà a Uppsala, e una sorella minore di quattro anni. Nella situazione familiare così oppressiva sono da ricercare le ragioni dei suoi dubbi esistenziali e soprattutto della sua continua ricerca di un Dio che non rappresenti solamente un rito, ma amore.

Il rapporto conflittuale con i genitori porta così il giovane Ingmar a rinchiudersi in un suo mondo liberatorio e fantasioso con il quale sostituisce quello reale e quando a dodici anni gli viene regalato il primo proiettore trova, nel mondo irrazionale della pellicola con le sue luci e le sue ombre, quello che cercava.

Nel 1936, dopo l'ennesimo scontro con i genitori, parte per Stoccolma dove inizia a vivere entrando in contatto con il mondo del teatro e del cinema. Dopo gli studi superiori ed il servizio militare, si iscrive all'Università di Stoccolma per frequentare un corso di storia della letteratura (laureandosi successivamente con una tesi su August Strindberg). Con alle spalle una famiglia non troppo benestante, ma anche a causa di una naturale inclinazione e a un forte disagio esistenziale che non gli permette di integrarsi troppo con i coetanei, conduce una vita da artista scapestrato, quella che un tempo si sarebbe definita “bohemièn”. Tuttavia, non manca di approfondire gli studi specifici che gli stanno a cuore, in primo luogo quelli teatrali o quelli legati all'arte delle sette note. Ben presto, però, la passione per le arti si trasforma in qualcosa di radicale: inizia ad occuparsi di teatro studentesco dirigendo una compagnia filodrammatica presso la stessa università e scrivendo testi per alcuni drammi, diventando nel 1940 aiuto regista presso il *“Teatro reale dell'opera”*, ma senza stipendio. Una ragazza del balletto lo aiuta finanziariamente fintanto che risce ad ottenere l'incarico di suggeritore per *l'Orfeo all'inferno* con un compenso di tredici corone a sera. Il giovane, abbastanza tranquillo economicamente, si mette a scrivere intensamente e produce, nel giro di due anni, ben dodici drammi e un'opera.

Nel 1942, uno dei suoi drammi, **La morte di Kasper**, viene messo in scena per decisione del direttore del teatro studentesco e questo fatto segna la sua fortuna.

Ad assistere allo spettacolo vi sono infatti in platea il neodirettore della "Svensk Filmindustri", Carl Anders Dymling, e Stina Bergman, vedova del drammaturgo Hjalmar Bergman, responsabile della sezione manoscritti che, colpita dalla rappresentazione, lo convoca il giorno seguente e lo assume con uno stipendio di cinquecento corone al mese.

Nel 1943 Bergman sposa Else Fischer, ballerina e coreografa che gli darà una figlia, la futura scrittrice Lena. Nel 1944 uno dei suoi scritti viene letto dal regista Gustaf Molander che insiste per ricavarne un film. Il manoscritto viene acquistato dalla Svensk Filmindustri per cinquemila corone e, con la regia di Alf Sjöberg che lo traduce in immagini, e la collaborazione di Bergman stesso come segretario di edizione, iniziano le riprese di **Hets (Spasimo)**, storia di un professore, soprannominato "Caligola", severo e opprimente con i suoi allievi. Stig Järrel, l'attore protagonista, viene truccato in modo che assomigli al capo della Gestapo, Himmler. Il film è molto apprezzato soprattutto in quanto attacco al nazismo. **Spasimo** vincerà un premio nel 1946 durante il primo Festival di Cannes del Secondo dopoguerra.

Durante la lavorazione del film, Bergman viene nominato direttore dello "Stadsteater" di Helsingborg, uno dei teatri più antichi di tutta la Svezia, ma presto subentrarono difficoltà finanziarie perché le sovvenzioni ad esso destinate erano state girate al nuovo teatro di Malmö.

Nel frattempo la moglie e la figlia si ammalano di tisi ed vengono ricoverate in due diversi sanatori; Bergman, per sostenere le spese, è obbligato a redigere manoscritti per la società cinematografica. In quel periodo conosce Ellen Lundström, anche lei ballerina e coreografa, con la quale inizia una relazione e, quando lei rimane incinta, decide di divorziare per sposarla: da Ellen avrà quattro figli.

Pochi mesi dopo questa prima esperienza cinematografica, gli viene proposto di dirigere un film adattato dalla commedia dell'autore teatrale danese Leck Fischer, *La bestia madre*. **Crisi** (Kris), uscito nelle sale nel 1946, è la storia di una ragazza che dopo molte avventure ritrova finalmente la madre e sposa il giovane che da molto tempo era innamorato di lei. Il tema conduttore del film è quello dello scontro tra generazioni e, come scrive Alfonso Moscato si tratta di "uno scontro che, equilibrato in periodo di normalità, è qui acuito dal materialismo dilagante nella società postbellica".

Benché il film non abbia ottenuto successo, il produttore indipendente Lorens Marmsted offre al regista una nuova occasione e gli commissiona un nuovo film: **Piove sul nostro amore**, pellicola di modesta qualità a causa, come Bergman stesso ammette, della scarsa padronanza dei mezzi tecnici che aveva all'epoca. Malgrado ciò, l'opera non manca di spunti interessanti, che anticipano il modo bergmaniano di fare cinema.

All'inizio dell'autunno del 1946, Bergman si trasferisce con la moglie Ellen a Göteborg dove viene nominato primo regista presso il teatro della città, debuttando con *Caligola* di Albert Camus e mettendo in scena altri suoi drammi, deciso a portare avanti senza tregua sia l'attività di regista cinematografico sia quella di regista teatrale.

Nel 1947 seguiranno, grazie alla fiducia di Marmsted, due film tratti ancora una volta da opere teatrali, **La terra del desiderio** e **Musica nel buio**, dove prevale la tematica del disagio giovanile e della fuga dalla realtà che connota anche i successivi film fino a **Un'estate d'amore**, con il quale può dirsi conclusa la prima fase romantica della sua produzione.

L'attenzione suscitata da questo ultimo lavoro, spinge la Svensk Filmindustri a commissionargli, nel 1948, la sceneggiatura di **La furia del peccato ed Eva** con la regia di Gustaf Molander ed un film, **Città portuale**, tratto da un romanzo di Olle Länberg. L'insuccesso della pellicola conduce però ad un nuovo taglio dei fondi.

Ma è ancora grazie all'aiuto di Lorens Marmsted, che Bergman riuscirà a realizzare nello stesso anno **La prigioniera**, tratto da un suo stesso soggetto, e primo film significativo della sua carriera.

Il film, pur non essendo un capolavoro, desta un certo interesse, tanto da convincere la Svensk Filmindustri a dare ancora fiducia al regista, che può così realizzare: nel 1949, il film **Sete**, tratto dalle novelle di Birgit Tengroth, *Verso la gioia*, interpretato in modo magistrale da Sjöström e **Ciò non accadrebbe qui**, un film anticomunista, del quale però non firma né il soggetto né la sceneggiatura. Il film narra la storia di una profuga che nella Stoccolma della seconda guerra mondiale cerca di sfuggire alle spie comuniste. Sempre in questo periodo, Bergman mette in scena anche due testi teatrali: **Rachele e il fattorino del cinema** e **Uscirsene a mani vuote**.

Durante l'estate del 1949, mentre Bergman sta girando gli esterni a Helsingborg per **Verso la gioia**, conosce la giornalista Gun Hagberg, "una ragazza dieci e lode, bella, alta, sportiva, intensi occhi blu, riso aperto, disponibile, fiera, integra, piena di forza femminile", con la quale inizia una relazione che continua al ritorno in sede.

Solo poco dopo, nel 1950, scrive **Un'estate d'amore**, film che risente intensamente dello stato d'animo in cui Bergman si trova in quel periodo e nel quale dimostra, per la prima volta, tutte le sue possibilità espressive. Egli dichiarerà durante un'intervista a Jörn Donner: "Fu il primo film in cui cominciai a sentirmi veramente in grado di esprimermi. Era già parecchio che dirigevo film. A quell'epoca ero quel che si dice a digiuno di preparazione tecnica; anzi, dal lato tecnico, ero preoccupato, incerto e pasticciatore. Però c'è una cosa da tener presente: che a quei tempi la tecnica era molto più complicata di oggi".

Dopo **Un'estate d'amore**, a causa delle proteste per una tassa statale che era stata messa sui divertimenti, il cinema svedese subisce un forte rallentamento e Bergman viene licenziato dalla Svensk Filmindustri. Aveva intanto chiesto e ottenuto il divorzio da Ellen, mentre Gun, che era rimasta incinta, era andata ad abitare da lui. Trovatosi così a dover mantenere due mogli e cinque figli si adatta a produrre sceneggiature per conto di altri e a realizzare dei cortometraggi pubblicitari.

Gun ispira al regista il personaggio di Karin Lobelius in **Donne in attesa**, film che viene realizzato nel 1952 e presentato l'anno seguente alla Mostra di Venezia senza grande successo.

Seguirà nel 1953 **Monica e il desiderio** che verrà considerato un film-scandalo, a causa della insolente sensualità dell'attrice Harriet Andersson che, girandosi spontaneamente verso la camera, regala uno dei migliori primi piani di sempre, a detta dello stesso Ingmar. Il regista si legherà sentimentalmente a questa attrice (all'epoca appena ventenne) la quale diventerà con nove film realizzati in collaborazione con il regista, una delle sue attrici preferite.

Nel 1953, fallita l'aspirazione di essere assunto al Dramatiska Teatern di Stoccolma, accetta l'offerta dello Stadsteater, il Teatro Municipale di Malmö, che lo assume come regista e presso il quale rimarrà per otto anni, producendo tredici regie. In questo periodo perfeziona la collaborazione con alcuni attori già affermati che diventeranno anche presenze stabili nei suoi film: oltre alla già citata Harriet Andersson, Gunnel Lindblom, Max von Sydow, Erland Josephson, Ingrid Thulin, e Bibi Andersson.

In quello stesso anno Bergman mette in scena *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello e *Il castello* di Kafka con l'adattamento di Max Brod, mentre per il cinema produce un film molto triste ambientato nel mondo del circo dal titolo **Una vampata d'amore**.

Nel 1954 mette in scena al teatro di Malmö una *Vedova allegra* e un balletto dal titolo *Giochi crepuscolari*, mentre per il cinema passa dal dramma alla commedia con **Una lezione d'amore**.

Nel 1955 realizza la commedia **Sogni di donna**, che la critica giudica però mediocre, mentre il suo adattamento cinematografico permette a Bergman di essere conosciuto dal pubblico di tutta Europa. **Sorrisi di una notte d'estate**, opera raffinata tra la commedia e il dramma, viene premiato a Cannes per il suo "umorismo poetico": tra il 1956 e il 1959 Bergman conosce la sua consacrazione internazionale.

Nel 1956 Bergman termina **Il settimo sigillo** il cui soggetto deriva da un atto unico che aveva scritto nel 1954 per un saggio di recitazione degli allievi dell'"Accademia Drammatica" di Malmö. Si tratta di una rappresentazione intitolata **Pittura su legno** che durava circa cinquanta minuti. Due anni dopo, Bergman esprime il desiderio di trasformare la piece teatrale in un film, ma il suo produttore rifiuta. Dovrà aspettare il successo al Festival di Cannes di **Sorrisi di una notte d'estate** per riproporre il progetto. Questa volta la risposta è positiva, a patto però che la lavorazione del film non durasse oltre i trenta giorni. Nella sua autobiografia, Bergman scriverà a proposito del film: "è un film disuguale cui tengo molto perché venne girato con mezzi poverissimi, facendo appello alla vitalità e all'amore. Nel bosco notturno dove viene bruciata la strega si intravedono tra gli alberi le finestre delle case di Rasunda".

Il film rese più solida la fama del regista, che ottiene nel 1957 il *Premio speciale della giuria* al "Festival di Cannes" e nel 1958 ricevette il "Gran Premio dell'Accademia francese del cinema". Nel 1960 il film viene proiettato in Italia e si guadagna il *Nastro d'argento*, in Spagna invece, ottiene il *Labaro d'oro*.

Ma il film indubbiamente più famoso, responsabile della fama internazionale e duratura di Bergman è certamente **Il posto delle fragole**, uscito nel 1958 in un periodo di intensa attività teatrale dell'autore. Egli vi si dedica con grande impegno, tanto che alla fine delle riprese dovette essere ricoverato in una clinica per esaurimento nervoso. Il film è una serena meditazione sulla vita e sulla morte e ottenne l'*Orso d'oro* al Festival di Berlino e il *premio della critica* al Festival di Venezia.

Ma l'esaurimento non ferma il regista, che dopo soli tre mesi, ritorna al lavoro sugli schermi svedesi con un nuovo film: **Alle soglie della vita** che gli fece ottenere il premio come miglior *Metteur en scène* e alle quattro protagoniste un premio unico per la loro interpretazione. La critica però non accoglie il film con entusiasmo ed esso viene relegato tra le sue opere minori.

Bergman si rifà presto con il film **Il volto** che ottenne nel 1959 il premio speciale della giuria al Festival di Venezia per *La miglior regia, originalità poetica e stile*, mentre il *Leone d'oro* venne assegnato ex aequo a *La grande guerra* di Mario Monicelli e a *Il generale Della Rovere* di Roberto Rossellini. I giornalisti vogliono però assegnare a **Il volto**, in segno di polemica, il *Premio Pasinetti* come opera migliore della rassegna.

Dopo **Il volto**, Bergman si concede un periodo di pausa, concludendo la collaborazione col Malmö Stadsteater e rallentando l'attività cinematografica.

Si impegna invece in una tournée teatrale a Parigi e a Londra e il 1° settembre del 1959 si sposa per la quarta volta con la pianista Käbi Laretei, dalla quale ebbe il figlio Daniel Sebastian, al quale dedicherà qualche anno dopo il cortometraggio intitolato **Daniel**. Muore nel frattempo il direttore della Svensk Filmindustri e viene nominato al suo posto un amico di Bergman, Manne Fant, che lo invita subito a collaborare come consigliere artistico. In quegli anni lavora anche alla neonata televisione svedese, realizzando: **Venetianskan** nel 1958, **Rabies** nel 1959 e **Oväder** nel 1960.

Nel 1960, con **La fontana della vergine**, tratto da una ballata svedese del XIV secolo, che gli valse il suo primo *Oscar*, Bergman riprende l'attività cinematografica vera e propria. Il film, a differenza dei precedenti, affronta una tematica religiosa e rinuncia quasi del tutto al dialogo per affidarsi unicamente alle immagini che si snodano con un ritmo lento e assorto e crea un forte lirismo. Film, apparentemente tra i più cupi di Bergman, è in verità una delle sue opere maggiormente aperte alla speranza.

Subito dopo **La fontana della vergine**, Bergman si dedica ad un'opera più allegra che definirà, nei titoli di testa un "rondò capriccioso": **L'occhio del diavolo**.

Alla fine degli anni sessanta viene chiamato a lavorare nel Teatro reale svedese, il “Kungliga Dramatiska Teatern” di Stoccolma e nel 1961 riceve la nomina di direttore. Pensa intanto alla realizzazione di un film diverso dagli altri, ambientato su di un'isola. Per questo va a visitare le isole Orcadi che però non riescono a soddisfarlo e, su suggerimento di qualcuno, si reca nel Baltico dove scopre, nella brulla e desolata isola di Fårö, il paesaggio ideale che gli ispirerà in quegli anni la “*Trilogia del silenzio di Dio*”. Come in uno specchio ricevette l'*Oscar* come miglior film straniero e venne presentato al Festival di Berlino del 1962 ottenendo il premio dell'OCIC (*Office Catholique International du Cinéma*, organizzazione cattolica del cinema), **Luci d'inverno** (1962), premiato a Berlino e a Vienna e **Il silenzio** (1963), uno tra i suoi film che diedero maggior scandalo.

Nel 1963 produce “Ett Drömspel”, un film per la televisione e il film di ispirazione autobiografica **A proposito di tutte queste... signore**, che viene presentato fuori concorso nella serata inaugurale della XXV Mostra di Venezia nel 1964, suscitando reazioni contrastanti e giudicato dai più un intermezzo dopo le fatiche della trilogia. Come scrisse Grazzini, si tratta di “*uno scherzo autobiografico, una vacanza, ma anche un boomerang. Giunto all'apice della fama, salutato come uno dei grandi maestri del cinema contemporaneo, Bergman avverte di essere in pericolo di morte, qualora si prenda troppo sul serio. Conosce bene le insidie che comporta lo splendido isolamento dell'artista. Se ci raspare dentro, vedete che la critica ha lo stesso tremore di quella, tragica, che in Come in uno specchio affrontava i rapporti tra l'opera d'arte e la sua ispirazione... Si ride poco per essere un film comico. Ma Bergman ha il diritto di farci scherzi di cattivo gusto*”.

Dopo **A proposito di tutte queste... signore**, durante l'estate del 1965, Bergman si mette a lavorare all'idea di un film da dedicare agli attori da intitolare *Mangiatori d'uomini*, ma proprio in quel periodo cade in una profonda depressione e solo durante la convalescenza scriverà la trama di quello che diventerà poi **Persona**, che inaugurerà una serie di film dove saranno in primo piano fantasmi e incubi.

Il primo di questa serie, denominata la “*Tetralogia di Fårö*”, sarà, appunto, **Persona** del 1966, che siglerà il distacco di Bergman dal Teatro Reale e il suo ritiro nell'isola di Fårö, che aveva acquistato e dove abiterà fino alla sua morte. Dirà a Jörn Donner nell'intervista *Come in uno specchio*: “*...capitai in questo paesaggio di Fårö, con la sua assenza di colori, la sua durezza e le sue proporzioni straordinariamente ricercate e precise, dove si ha l'impressione di entrare in un mondo che è esterno, e del quale non siamo che una minuscola particella, come gli animali e le piante. Come sia accaduto non lo so, ma qui ho messo le radici e ora credo che la mia vita abbia nuovamente delle radici...*”.

Dopo **Persona**, Bergman accetta di collaborare ad un film in otto episodi dal titolo **Stimulantia**, realizzato da un gruppo di registi giovani, come Richard Donner, e meno giovani, come Gustaf Molander, che si proponeva di individuare le cose più stimolanti della vita. Per Bergman scelse come argomento della sua opera “il bambino” ed intitola il suo episodio **Daniel** dedicandolo al figlio nato dalla sua unione con la pianista Käbi Laretei.

Nel 1966, Bergman riprende in mano il manoscritto che aveva abbozzato nell'estate del 1965, *I mangiatori d'uomini*, e da esso, dopo averlo rimaneggiato, nasce il semi-horror **L'ora del lupo**.

Il regista aveva intanto trasformato l'isola di Fårö in una Cinecittà e lì realizza interamente, nel 1967, il film sulla guerra **La vergogna**, film piuttosto contrastato e contestato, perché secondo alcuni critici assume, a proposito della guerra in Vietnam, una posizione qualunquista.

Nel 1968 Bergman realizza il film **Passione**, ultimo film diretto per la Svensk Filmindustri prima di mettersi in proprio, proiettato per la prima volta il 10 ottobre del 1969. Nel marzo del 1969, avviene il suo primo incontro con la televisione, con il breve film in bianco e nero intitolato **Il rito**, che presenta egli stesso alle emittenti televisive di Svezia, Norvegia, Finlandia e Danimarca. Nel 1969, Bergman realizza un documentario di forte impegno sociale per la televisione svedese, intitolato *Fårödokument*, che viene proiettato per la prima volta il 10 novembre 1970, dedicato alla sua isola Fårö dove protagonista è la gente dell'isola, alla quale viene dato spazio per esporre i propri problemi e rivendicare i suoi diritti. Nel 1970, quasi come per contrasto all'opera impegnata appena terminata, Bergman realizza un film, che si rivelerà essere tra i più superficiali, dal titolo **L'adultera**. Il film si rivelerà un grande insuccesso, trascinando nuovamente il regista in difficoltà economiche, dalle quali riuscirà a risollevarsi nel 1972 grazie all'inaspettato successo mondiale di **Sussurri e grida**, film ricco di valori formali e sostanziali che ottenne numerosi premi.

L'anno seguente girerà **Scene da un matrimonio**, nato come serie ad episodi per la televisione e trasformato poi in un film di quasi tre ore, premiato dalla associazione dei critici americani come miglior film del 1973.

Seguirà poi il film televisivo **Misantropen** nel 1974, ispirato all'opera di Molière e la realizzazione di un film-opera intitolato **Il flauto magico**, dove finalmente poteva realizzare il sogno di venticinque anni prima. Si trovava infatti a quei tempi a Malmö e avrebbe voluto dirigere *Il flauto magico*, ma non aveva osato per il timore di non possedere gli attori adatti e la maturità necessaria. Ora, grazie al rapporto con la televisione, egli poteva parlare di Mozart che, insieme a Chopin e a Wagner, era uno dei suoi compositori più amati e presenti, con la loro musica, in tanti dei suoi film. Il film è lodato dai critici cinematografici e ancor più dai musicofili. Il cinefilo G. Legrand scriverà su *Positif*: “*più intelligente, più agile, il ritmo dell'illustrazione della musica non è meno strettamente collegato alla musica, che anzi esso la raddoppia, la rende anche più esplicita, senza mai sostituirla*”. Nel 1976 Bergman realizza, quasi come appendice a “Il flauto magico”, ancora una breve opera televisiva anch'essa di notevole valore, dal titolo **Il ballo delle ingrato**, del quale non si può parlare come di un vero e proprio balletto ma ad un'azione mimata in musica.

Era intanto terminato nel 1974 il legame con l'attrice Liv Ullmann, iniziato nel 1964 e dal quale era nata una bambina. Nel 1975, Bergman sposerà Ingrid von Rosen che rimarrà sua moglie fino al 1995, anno della morte di lei.

Il dramma psicologico **L'immagine allo specchio**, sempre del 1976, nasce anch'esso come film televisivo articolato in quattro episodi di cinquanta minuti ciascuno, trasformato in un film della durata di 135 minuti, che viene presentato al Festival di Cannes. Si tratta di un'opera che lo stesso Bergman giudicherà nella sua autobiografia non tra i migliori affermando: *“la stanchezza artistica sogghignava sotto la tela sottile”*.

Nel 1976 Bergman possiede la sua casa cinematografica, la “Cinematograph”, con sede in un bel palazzo di Stoccolma. Ha appena terminato la sceneggiatura del film **L'immagine allo specchio**, gli appoggi sono notevoli, i contatti presi con i produttori statunitense erano stati utili, Dino De Laurentiis ha accettato di produrre la sceneggiatura del film **L'uovo del serpente** e l'ultimo matrimonio con Ingrid von Rosen sembrava solido: niente può far immaginare la tempesta che in arrivo.

Il 30 gennaio, mentre al teatro “Dramaten” si svolgono le prove di *Danza di morte* di Strindberg, arrivano all'improvviso due poliziotti, che conducono Bergman al centro di polizia in quanto indagato per frode fiscale. Le peripezie legali impegnano il regista ben nove anni, anche se si risolvono con il pagamento di una somma non esagerata: 180.000 corone. Ma i giornali divulgano con insistenza la notizia e Bergman, costretto a trasferirsi con la moglie nell'appartamento a Grev Turegatan, cade in una profonda depressione che lo tiene rinchiuso per tre mesi nel reparto psichiatrico di Karolinska.

Nel marzo del 1977 Bergman può ritornare a Fårö ma, non ancora libero dalle sue angosce, si butta intensamente nel lavoro e in questo periodo nasce il soggetto di **Sinfonia d'autunno** con il titolo provvisorio di *Madre, Figlia e Madre*. Ma a fine ottobre, sempre assillato dalla burocrazia, decide di allontanarsi dalla Svezia e, dopo aver depositato i suoi averi su un conto bloccato si reca insieme alla moglie, prima a Parigi e in seguito a Copenaghen, decidendo nel frattempo che **L'uovo del serpente** sarebbe stato girato negli studi della “Bavaria Film” a Monaco di Baviera. Trascorre l'estate a Los Angeles, con una puntata a Francoforte per ritirare il Premio Goethe, poi si concede una nostalgica visita a Faro e ancora a Monaco, il 28 ottobre 1977, per assistere alla prima del film.

Nel 1978 dopo il film tedesco, Bergman, che nel frattempo aveva risolto i suoi problemi con il fisco, realizza un film norvegese, **Sinfonia d'autunno**. Il film segna l'incontro con Ingrid Bergman, che non recitava nei Paesi scandinavi dal 1940, fatta eccezione per l'episodio di *Stimolazione* diretto da Gustaf Molander.

Ancora con attori tedeschi, tra il 1979 e il 1980, il regista realizza, nei “Bavaria Filmstudios”, **Un mondo di marionette**: possiede ancora uno studio a Monaco e ha contatti con la Repubblica federale. Il film segna il ritorno al bianco e nero, al quale Bergman è molto affezionato, ma non ha un buon successo di critica, a cominciare da quella tedesca.

Al ritorno dalla Germania si ritira sull'isola di Fårö e nel 1982 realizza quello che doveva essere, nelle sue intenzioni, il suo ultimo film e pertanto un congedo al cinema, **Fanny e Alexander**, meraviglioso ritratto di Uppsala, la sua città natale, tra il 1907 e il 1909. I personaggi sono una sessantina, e al centro della storia, un pastore protestante elegantissimo e perfido, proprio come il padre del regista. Il film doveva durare sei ore, ma la durata fu bocciata in sede di censura, così la versione per la televisione durerà cinque ore, quella per il cinema tre ore. Nasce un capolavoro con elementi fortemente autobiografici e, come scrive Giovanni Grazzini: *“un riassunto di quarant'anni di cinema”*.

Dopo il successo di **Fanny e Alexander** Bergman, negli anni seguenti, a dimostrazione che il suo congedo dal cinema non era stato definitivo, realizza nel 1983 il parapsicologico **Dopo la prova**, nato per la televisione, ma presentato in seguito a Cannes e distribuito dapprima come un normale film e poi in videocassetta.

Nel 1986 dirige ancora il teorico **Il segno**, che denota la ancor grande attività artistica del regista, malgrado l'età avanzata. Pur non girando più film, Bergman non cessa l'attività e si occupa ancora di lavori televisivi come, nel 1986, il cortometraggio **Il volto di Karin** dedicato alla madre e continua a dedicarsi al teatro. Sempre nel 1986 viene invitato in televisione per realizzare una lunga intervista di 57 minuti, nella quale racconta i tempi e i metodi della lavorazione del film *Fanny e Alexander*; l'intervista è proposta per il pubblico nazionale.

Dal 1988 al 1992 continua l'attività teatrale e televisiva in maniera meno intensa ma ugualmente produttiva, che avrà poi termine con il quarantaquattresimo lungometraggio intitolato **Vanità e affanni** dove verranno adottate per la prima volta tecniche digitali.

Lasciato il cinema per dedicarsi al teatro, Bergman tuttavia scrive nel 1991 le sceneggiature di **Con le migliori intenzioni**, una produzione televisiva di sei ore, adattata poi allo schermo in due ore e quaranta con la direzione di Bille August, il regista danese che aveva vinto nel 1989 l'Oscar per il miglior film straniero con *Pelle alla conquista del mondo*. Dal film viene tratto il libro intitolato *La buona volontà* che porta in calce la firma di Bergman.

Nell'aprile del 1991 porta in Italia un'opera scritta dal giapponese Yukio Mishima, **Madame de Sade**, rappresentata a Parma al “Festival dell'attore”.

Nello stesso mese viene rappresentato nel piccolo teatrino all'ultimo piano del “Dramaten di Stoccolma” la sua regia di *Peer Gynt* di Ibsen con l'interpretazione di Bibi Andersson. Nel giugno dello stesso anno Bergman dirige *Le baccanti* di Euripide, con la musica di Daniel Börtz, all’ “Opera di Stoccolma” ottenendo un grande consenso di pubblico.

Sempre nel 1991 si occupa della sceneggiatura del film *Soendagsbarn* diretto dal figlio Daniel, che tratta di un episodio della fanciullezza di Bergman, in particolare delle passeggiate che faceva in bicicletta con il padre, raccontato nell'autobiografia *Lanterna magica*. Tra il 1992 e il 1994 Bergman produce una serie sfortunata di film televisivi: *Markisinnan De Sade* (1992), *Backanterna* (1993) e *Sista Skriket* (1994).

Nel 1995 è sconvolto dalla morte dell'ultima moglie. Questo avvenimento lo terrà in uno stato di forte depressione per molto tempo, anche se può vantarsi del fatto che tutti i suoi otto figli erano diventati già attori, quasi tutti teatrali. Nello stesso periodo diventa membro onorario dell'Unione dei Teatri d'Europa.

Nel 1996 Bergman collabora al film **Conversazioni Private** con la regia di Liv Ullmann e nel 1997 decide di ritornare dietro la macchina da presa realizzando, per la televisione svedese, **Vanità e affanni**, splendido film ambientato nel 1925 nell'ospedale psichiatrico in cui fu rinchiuso nel 1977: la storia è quella di un uomo che vuole fare il primo film della storia del cinema, e nonostante la pellicola si guasti, decide di recitarlo come in teatro. In quello stesso anno, in polemica con i critici cinematografici, egli rifiuta di ritirare il premio alla carriera conferitogli a Cannes. Nel 1999 regala a Liv Ullmann la nuova sceneggiatura per il film **L'infedele** e presenta in teatro **I cineasti**, sul tema dell'alcolismo.

Prosegue la sua attività teatrale, regalando per le scene e per lo schermo una edizione de *Il flauto magico* mozartiano, unica nella sua forte visionaria fascinazione, pur senza lasciare la macchina da presa. Nel 2002, pubblica il volume *Immagini*, con molte fotografie che riguardano la sua infanzia.

Nel 2003 gira **Sarabanda**, il seguito di *Scene da un matrimonio*, che con altre quattro reti europee viene cofinanziato dalla Rai e girato con tecniche digitali. Sul set Bergman dice: *“Questo è il mio ultimo film”*. Il 20 gennaio 2005 Bergman riceve il Premio Federico Fellini – che aspira a diventare il “Premio Nobel del cinema” – per l'eccellenza della sua produzione artistica cinematografica. Il 30 luglio 2007, all'età di 89 anni, muore nella sua casa di Fårö, un'isola svedese del mar Baltico.

LO **STILE** **DI** **BERGMAN**
Ingmar Bergman ha coniugato in maniera unica l'interrogarsi sui temi universali dell'esistenza umana con l'utilizzo delle tecniche del linguaggio cinematografico: se, da un lato, ha innalzato le sue sceneggiature alla profondità di un testo letterario, dall'altro la forza figurativa dei suoi film è paragonabile a quella dei migliori autori della settima arte. Un esempio di questo straordinario connubio è uno dei suoi film più famosi, **Il settimo sigillo**: i dialoghi tra i personaggi possiedono l'intensità di una rappresentazione teatrale; nello stesso tempo, il film è preso da esempio dalle scuole di regia come modello per lo studio delle relazioni che sovrintendono la composizione dell'immagine. Generalmente Bergman scriveva le sue sceneggiature, riflettendo su di esse per mesi o anni prima di iniziare la stesura definitiva. I suoi primi film sono strutturati con attenzione, e sono o basati su suoi testi teatrali o scritti in collaborazione con altri autori. Bergman scelse di essere mite nelle relazioni con gli attori, riteneva infatti di avere una grande responsabilità verso loro, li vedeva come collaboratori spesso in una vulnerabile posizione psicologica.

RAINER WERNER FASSBINDER



Jürgen Trimborn, *Un giorno è un anno è una vita*. Rainer Werner Fassbinder.

La biografia, Il Saggiatore, Milano 2014, XXVIII-427 pagine, € 35,00

Quella scritta da Jürgen Trimborn è la puntuale biografia di una delle personalità più importanti della cultura tedesca tra gli anni '60 e gli anni '80 del Novecento: Rainer Werner Fassbinder. Nell'imponente testo edito, per l'Italia, da Il Saggiatore, si intrecciano la personalità complessa del celebre regista, il moto di rinnovamento del cinema tedesco e le vicende culturali e politiche che attraversano la Germania in un trentennio cruciale della sua storia, periodo in cui il paese si trova a fare i conti con tante contraddizioni interne, tra queste il suo doversi confrontare tanto con quel passato nazista difficile da metabolizzare, quanto con una nuova Germania che, restia a cambiare davvero nel profondo, viene attraversata da una cruenta stagione di conflittualità. L'intrecciarsi di tutti questi fattori rendono questa biografia di Fassbinder una storia che, pur nella sua parzialità, racconta un trentennio cruciale della vita della Repubblica federale tedesca prima che questa si indirizzi, nel decennio successivo, verso la riunificazione.

Il rapporto tra Fassbinder ed il cinema ha un inizio tormentato, visto che gli viene rifiutato l'accesso ai corsi cinematografici sia per le carenze tecniche dimostrate nell'uso della macchina da presa che, secondo l'autore della biografia, per la scarsa politicizzazione delle prove presentate, "premessa indispensabile per tutti i candidati e all'epoca, in un'istituzione come quella, l'orientamento doveva essere dichiaratamente di sinistra e ostile all'establishment della Repubblica Federale Tedesca". La politica in senso stretto e diretto non è tra gli interessi del giovane regista, tanto che, a differenza di diversi coetanei, quando finisce nei guai con la giustizia non è a causa della militanza. Il testo riporta un aneddoto emblematico di come il cineasta tedesco e le vicende politiche di piazza si intreccino: nel 1968, in pieno Maggio francese, proprio a Parigi, il regista viene arrestato e rinchiuso in carcere per cinque settimane. In Germania il fatto desta scalpore e tende ad essere ricondotto ad una sua supposta presenza sulle barricate mentre, in realtà, l'arresto è dovuto ad una retata in una sauna gay irregolare. L'omosessualità di Fassbinder, come quella di tanti altri, è costretta a fare i conti con un clima culturale ed una legislazione che in Germania, come in altri paesi europei, appare estremamente retrograda. Soltanto nel 1969, in Germania, si danno alcune modifiche di legge che cancellano l'onta dell'illegalità per gli omosessuali consentendo così, in tutto il paese, la proliferazione di locali aperti alla comunità gay. L'impressione di un artista egocentrico e disinteressato ad interagire con le vicende che gli stanno attorno, si sviluppa anche a causa di un atteggiamento che il regista, all'inizio della carriera, manifesta negli incontri con la stampa, quando ama mostrarsi del tutto indifferente all'opinione pubblica. Per certi versi il suo presentarsi come giovane ribelle anticonformista diviene una sorta di maschera indossata al fine di celare una certa timidezza. Soltanto negli anni in cui il successo gli conferisce maggior sicurezza, il regista inizia a mostrarsi più disponibile nei confronti dei media, evitando di mettere in scena sempre e comunque il ruolo del ribelle indifferente.

Fassbinder di dar vita ad una sorta di comune creativa, un luogo in cui vivere e lavorare con persone di idee affini, si scontri con una personalità che appare sì smaniosa di vivere in maniera comunitaria ma, come sul lavoro, si dimostra poco propensa ad interagire realmente con gli altri. Per certi versi emerge il ritratto di un uomo che, sfruttando la sua forte personalità ed il fascino esercitato sugli altri, sembra più ambire a circondarsi di una corte adorante da plasmare a piacimento che non a confrontarsi realmente con gli altri. A tal proposito, nella biografia si trovano diversi aneddoti che narrano, ad esempio, del piacere provato dal regista nel dimostrare ad amici e collaboratori il potere incondizionato esercitato nei confronti di alcuni di essi, atteggiamenti che mal si confanno proprio a colui che ama sottolineare come il tema centrale dei suoi film abbia a che fare con lo “sfruttamento dei sentimenti all’interno del sistema in cui viviamo”. Nel corso della lettura del libro, appare evidente come non ci si trovi di fronte ad una biografia di santificazione dell’uomo Fassbinder; occorre rendere merito all’autore di aver ricostruito un personaggio a tutto tondo, decisamente contraddittorio, **in cui convivono spinte estremamente liberarie ed anticonvenzionali e condotte a tratti ciniche, egocentriche ed autoritarie**. Nel testo viene testimoniato anche uno spiccato interesse per il denaro ed il lusso ostentato del quale, dopo i primi successi cinematografici, pare non riuscire a fare a meno. Per certi versi si può dire che il “nemico numero uno” della mentalità borghese si rivela così spietato nell’attaccare il nemico perché, tutto sommato, lo conosce bene, proviene dalle sue fila e, di certi suoi aspetti, probabilmente, non è riuscito, non ha potuto, o non ha voluto, liberarsi del tutto.

Gli insuccessi nei corsi di cinema spingono Fassbinder verso il teatro anche se l’approccio con cui lo affronta è decisamente cinematografico; è lì che vuole arrivare ed il teatro rappresenta una sorta di prova generale. Il rapporto tra l’iniziale produzione teatrale e quella, successiva, cinematografica risulta fecondo, tanto che lo stesso regista, dopo aver operato in entrambi gli ambiti, ha modo di affermare di aver messo in scena il teatro come se si trattasse di cinema e di aver girato film come se si fosse trattato di teatro. Nel testo viene passata in rassegna, nel dettaglio, l’intera produzione teatrale di Fassbinder a partire dal 1967, anno in cui avviene l’importante incontro con il gruppo dell’Action-Theater di Monaco, collettivo fortemente influenzato dall’esperienza del Living Theatre americano. Ad interessare Fassbinder è più la modalità innovativa di fare teatro che non l’intervento politico esplicito dell’Action-Theater. Le tematiche affrontate dal regista, una volta ottenuta la direzione, si concentrano sulle questioni della diversità, sulla difficoltà di comunicare, di intrecciare rapporti sinceri e sulla mentalità retrograda piccolo borghese. Anche quando decide di attuare un teatro più politico, il regista opta per farlo attraverso la messa in discussione della cultura dominante.

Katzelmacher (tr. appros. *Terrone*), la sua prima opera teatrale, è la storia dell’ostilità di un gruppo di giovani di un villaggio bavarese nei confronti di un lavoratore straniero greco da poco arrivato. L’opera è contraddistinta da una narrazione asciutta, uno stile minimalista e dialoghi brevi e concisi.

Le vicende di Fassbinder narrate dalla biografia, si intrecciano con gli eventi che scuotono il paese alla fine degli anni ’60, quando si susseguono azioni di protesta da parte degli attivisti contro il gruppo editoriale Springer, i cui giornali sono visti come i principali responsabili del clima repressivo. Anche l’Action-Theater, con i suoi spettacoli, partecipa alla campagna contro la stampa di Springer. Fassbinder, però, tende a prestare poco credito alle possibilità del teatro di influire sulla vita politica del paese. In ogni modo, l’obiettivo da perseguire, secondo Fassbinder, diviene quello di “creare disagio nelle strutture della borghesia”. Questo è il modo con cui il regista intende far politica. Le discrepanze con alcuni dei fondatori dell’Action-Theater, portano la compagnia a trasformarsi adottando il nome di “anti-teater”, scritto con lettere minuscole e senza la “h”. Gli scandali iniziano ad accompagnare ad ogni passo l’attività del gruppo teatrale. Ad esempio, quando viene messa in scena, nel 1968, la pièce **Orgia Ubu**, in cui si narra di una festa in un ambiente piccolo borghese che termina con un’orgia di gruppo, nel momento in cui gli attori iniziano a denudarsi sul coro dei prigionieri del *Nabucco* di Verdi, il direttore del locale interrompe lo spettacolo. Nel 1971, è la volta della messa in scena di **Blut am Hals der Katze** (*Sangue sul collo del gatto*), ove un personaggio proveniente da qualche lontano pianeta, viene inviato sulla terra per indagare le modalità con cui gli esseri umani comunicano tra loro. Così Fassbinder presenta lo spettacolo: “La pièce ci mostra che in questo sistema, per come la vedo io, tutto porta all’oppressione. Questo meccanismo s’innescia subito, non appena le persone cercano di comunicare tra loro”. Durante il breve periodo, nei primi anni ’70, in cui ha la direzione del Theater am Turm di Francoforte, Fassbinder scrive una pièce intitolata **Der Müll, die Stadt und der Tod** (*I rifiuti, la città e la morte*) in cui vengono messi in scena degli antisemiti ed un imprenditore edile ebreo provvisto di tutti i classici cliché. Tale opera suscita una marea di proteste e la pesante accusa di antisemitismo.

Intrecciandosi con le vicende di Fassbinder, nel testo viene anche ricostruito il rinnovamento del cinema tedesco a partire dai primi anni ’60, quando la produzione tradizionale viene messa sotto accusa da diversi giovani registi. Nel 1962, ventisei registi, capitanati da Alexander Kluge, firmano il **Manifesto di Oberhausen**: l’obiettivo è contrastare tanto il cinema tedesco del dopoguerra, giudicato superato e reazionario, quanto lo strapotere dell’industria cinematografica hollywoodiana che, dal 1945, opprime le cinematografie nazionali dei paesi europei. I riferimenti propositivi guardano al Free Cinema inglese ed alla Nouvelle Vague francese. Il nuovo cinema tedesco intendere nascere libero dai condizionamenti culturali del mercato e dai finanziamenti dei tradizionali studios tedeschi. L’ambizione è quella di evitare il film d’evasione in favore, piuttosto, di opere in grado di confrontarsi con la realtà e con il tragico passato nazionalsocialista. Nel testo è sottolineato come, con la fine della guerra, in Germania, così come in altri ambiti della vita del paese, anche a livello cinematografico, non si ha una vera e propria rottura con il periodo nazionalsocialista: persone, strutture e contenuti restano i medesimi e buona parte del mondo del cinema ha lavorato nella macchina propagandistica di Goebbels. Nemmeno dal punto di vista formale c’è una vera e propria rottura, “l’estetica di Goebbels”, ancora negli anni ’50, resta alla base del cinema tedesco occidentale, così come contenuti, personaggi, divi e filoni restano saldamente permeati dal retaggio nazionalsocialista. Nata nel 1965, la Commissione del giovane cinema tedesco, grazie al sostegno economico statale, finanzia diversi film di giovani autori della seconda generazione del movimento.

Nonostante i riconoscimenti ottenuti nei festival internazionali, questi film non riescono a conseguire successo nelle sale tedesche, restano un fenomeno di nicchia, per una cerchia ristretta di intellettuali. Nel corso degli anni '60 le sale cinematografiche tedesche sono in grave crisi anche a causa della televisione e, ben presto, le collaborazioni del cinema con le emittenti televisive, in grado di garantire finanziamenti, diventano indispensabili. La terza generazione del Nuovo cinema tedesco comprende autori come Fassbinder, Werner Herzog e Wim Wenders. La capacità di realizzare film low budget, mostrata da Fassbinder col suo primo lungometraggio, diviene una delle strade percorribili al fine di produrre film senza sottostare all'industria cinematografica ed alle imposizioni statali.

Nuovamente la politica torna ad intrecciarsi, prepotentemente, con la vita di Fassbinder. Nel 1977 il clima che si respira in Germania diviene sempre più pesante; mentre è in corso il processo alla prima generazione della Raf nel carcere di Stuttgart-Stammheim, il gruppo armato dispiega una serie di azioni volte alla liberazione dei propri compagni prigionieri che culmina con l'uccisione del direttore della Dresdner Bank ed il sequestro del presidente degli industriali. A tali episodi eclatanti segue il dirottamento di un aereo diretto a Francoforte, da parte di un commando palestinese, che si risolve con l'irruzione di un'unità antiterrorismo della polizia federale tedesca che libera gli ostaggi ed uccide i dirottatori. Lo stesso giorno Andreas Baader, Gudrun Ensslin e Jan-Carl Raspe, rinchiusi nel carcere di Stammheim, vengono trovati morti. Poco dopo viene fatto rinvenire il cadavere di Hanns Martin Schleyer, ufficiale delle SS durante la guerra, membro dell'Unione Cristiano Democratica e presidente della confindustria tedesca. In seguito a questi fatti, alcuni registi del Nuovo cinema tedesco decidono di realizzare, autofinanziandolo, il film collettivo *Deutschland im Herbst* (*Germania in autunno*) al fine di riflettere sul clima che si vive nel paese lacerato dall'interminabile scia di sangue. Dopo le immagini d'apertura sui funerali di Schleyer, il film inizia con l'episodio di Fassbinder che lo vede confrontarsi direttamente sulle questioni di attualità politica in un colloquio con la madre ove si discute dello stato di diritto, del passato nazista e della svolta autoritaria. Il regista, con ragionamenti alquanto contraddittori, nel deplorare l'uso della violenza della Raf, auspica un non meglio precisato intervento energico da parte dello stato ed, al tempo stesso, si dice comprendere le ragioni profonde che hanno portato il gruppo armato ad attaccare il "fascismo latente" presente nella Germania occidentale.

L'anno successivo Fassbinder torna ad occuparsi direttamente della Raf con il film *Die dritte Generation* (*La terza generazione*). Relativamente alla terza generazione di militanti della formazione armata, il regista attacca il loro agire perché lo vede privo della benché minima prospettiva. L'intento profondo dell'opera è forse quello di contestualizzare l'uso sconsiderato della violenza da parte dei militanti evidenziando come, secondo il regista, ciò sia determinato dalla società tedesca dell'epoca. Il film viene accolto negativamente tanto dalle istituzioni statali quanto dai militanti di sinistra che, in diverse occasioni, contestano la proiezione dell'opera.

Nel libro viene, ovviamente, passata in rassegna puntualmente anche l'intera produzione audiovisiva del regista individuando nello "sfruttamento dei sentimenti" il filo conduttore di buona parte delle opere. Nella prima parte della produzione cinematografica i personaggi, pur avendo la possibilità di reagire alle situazioni umilianti in cui si trovano a vivere, tendono a non farlo, a restare inerti. Dal punto di vista della scelta poetica, Fassbinder dichiara la propria contrarietà ai film che imitano eccessivamente, soprattutto nei dialoghi, la realtà ed, a tal proposito, nel corso di un'intervista, afferma: "Trovo orribile ogni volta che in un film qualcuno parla come nella vita reale. Questo toglie forza al pensiero, elimina l'inquietudine diffusa (...) l'artificiosità, secondo me, è l'unico modo per consentire a un pubblico allargato di entrare nel cosmo tutto particolare costituito da un'opera letteraria".

L'itinerario che porta Fassbinder a realizzare audiovisivi inizia, come per molti della sua generazione, dall'interesse per le opere della Nouvelle Vague francese e per le riviste cinematografiche più innovative come "Cahiers du Cinéma" e "Sight and Sound". Nel 1966 il giovane regista passa finalmente all'azione e gira, a Monaco, il suo primo cortometraggio in Super 8 raccogliendo in maniera avventurosa i fondi necessari a coprire le spese. Preclusa la strada dell'imparare il mestiere facendo assistenza ad un regista esperto, visto che in Germania, all'epoca, non vi sono grandi personalità, e scartata, per ragioni economiche, l'ipotesi di trasferirsi in Francia, paese di maggiori prospettive per un giovane cineasta, a Fassbinder non resta che visionare film a ripetizione. Nel 1966 il regista gira il cortometraggio, *Der Stadtstreicher*, (t.l. *Il vagabondo*) opera di una decina di minuti concepita come omaggio a *Le signe du lion* (*Il segno del leone*, 1959) di Éric Rohmer. Il secondo cortometraggio arriva poco dopo, nel 1967 gira *Das Kleine Chaos* (t.l. *Il piccolo caos*), opera in 35 mm, in cui rende omaggio a *Vivre sa vie* (*Questa è la mia vita*, 1962) di Godard. In questo caso inizia a palesarsi la passione per i gangster movies hollywoodiani di cui ama soprattutto *White Heat* (*La furia umana*, 1949) di Raoul Walsh. Proprio tale cinematografia americana è alla base della storia poliziesca su cui Fassbinder costruisce il suo primo lungometraggio del 1969, *Liebe ist kälter als der Tod* (t.l. *L'amore è più freddo della morte*). L'intenzione è quella di mettere in scena un poliziesco non convenzionale, in grado di mostrare il ruolo delle strutture sociali nella trasformazione delle persone in criminali. Sin da questo primo lungometraggio è presente il tema dell'attrazione omoeotica tra due personaggi. Dal punto di vista narrativo, la mancanza di mezzi tecnici e finanziari, costringe a lunghi piani sequenza, spesso privi di dialogo. Diverse scene, ad inquadratura fissa, si svolgono in ambienti minimali in modo da concentrare l'attenzione sulla mimica e la gestualità degli attori. Le inquadrature sovraesposte, quasi senza ombre, contribuiscono a creare un'atmosfera irreal e claustrofobica. Per la recitazione Fassbinder evita di dare istruzioni precise agli attori, non ama provare a lungo prima di girare e si mostra poco incline alla rielaborazione collegiale delle parti. Molto viene lasciato alla capacità istintiva dell'attore. Tale metodo ha il vantaggio di risultare economico e ben si accorda con le ristrettezze finanziarie degli esordi. Le reazioni sia di pubblico che critica sono generalmente negative.

Il secondo film, *Katzelmacher*, (tr. appros. *Terrone*) del 1969, riprende l'omonima opera teatrale scritta per l'Action-Theater l'anno precedente. Se il testo teatrale si concentra sulla figura dell'immigrato greco, il film, invece, si sofferma sulle condizioni di vita dei bavaresi che gli sono ostili. La questione delle costrizioni sociali ed i principi morali insisti nella società, la noia e

l'immobilità piccolo borghese, il perbenismo, insieme alla questione dell'incomunicabilità contemporanea, sono al centro dell'interesse del regista. Anche in questo caso i dialoghi risultano molto scarni e volutamente artefatti. L'opera ottiene un'ottima accoglienza da parte della critica e, da parte dalla prestigiosa rivista anglosassone "Sight and Sound", viene celebrato il ricorso ad un linguaggio nuovo. Anche nel film **Götter der Pest** (t.l. *Dei della peste*) del 1969, ricompare un rapporto tra i due protagonisti improntato all'omoerotismo. Se i due primi film hanno un'evidente derivazione teatrale, qua l'impianto è, finalmente, cinematografico.

Warnung vor einer heiligen Nutte (*Attenzione alla puttana santa*), è un film del 1970 che affronta i problemi di una troupe cinematografica che deve iniziare le riprese di un film. I diversi personaggi sono ritratti in modo davvero poco lusinghiero, "Fassbinder lascia chiaramente intendere di considerare il cinema una forma di prostituzione nella quale sono tutti coinvolti, attori e registi, come pure tecnici del suono e truccatori: tutti in balia della 'puttana santa'. Al tempo stesso il film è una riflessione sulle ragioni per cui nel loro caso la condivisione di vita e lavoro in una comunità non può funzionare".

Der Händler der vier Jahreszeiten (t.l. *Il mercante delle quattro stagioni*) del 1971 è il primo film in cui decide di sperimentare le modalità narrative sirkiane che impongono che la storia sia raccontata in maniera semplice e sobria ma con empatia per le vicende umane messe in scena. Il film ottiene un buon successo di pubblico e critica.

una sua precedente realizzazione teatrale, **Die bitteren Tränen der Petra von Kant** (*Le lacrime amare di Petra von Kant*), per trasformarla nell'omonimo film. La storia mostra la difficoltà di una donna, che pur si pensa emancipata, nel liberarsi dalle strutture culturali tradizionali. Il film viene accusato dagli ambienti femministi di essere una critica rivolta alle donne emancipate. Altre interpretazioni vedono nell'opera un tentativo di dimostrare come, anche nei rapporti omosessuali, la protagonista ha infatti una relazione con un'altra donna, tutto si riduca ad una questione di possesso e dipendenza. Nella lettura proposta dal Trimborn, Fassbinder, ancora una volta, intende affrontare piuttosto l'isolamento dell'individuo nella società contemporanea e la sua incapacità di apprendere a comunicare. Dopo essere riuscito a ritagliarsi un ruolo di primo piano come regista d'avanguardia con i primi film influenzati dai gangster movies americani e dalla Nouvelle Vague francese, Fassbinder decide che è giunto il momento di provare a conquistare anche "il grande pubblico". Il riferimento diviene a questo punto il cinema del maestro del melodramma: Douglas Sirk. Del grande autore hollywoodiano, di origini tedesche, ammira la perfezione artigianale con cui realizza i film e l'impianto narrativo. Nelle sue opere vede un'incredibile capacità di scandagliare la sfera privata e gli stati d'animo senza trascurare il ruolo del contesto sociale. "Tutti questi film mostrano come la gente si inganni da sola, e perché sia costretta a farlo", afferma Fassbinder, riferendosi alle opere del vecchio maestro del melodramma.

Una parte della biografica è dedicata alla produzione televisiva del regista. Nella televisione Fassbinder vede le possibilità di realizzare produzioni veloci ed a basso costo, su questioni legate all'attualità, pensate appositamente per le specificità del mezzo e non derivate dal teatro, come invece è consuetudine nel cosiddetto "teledramma" tedesco degli anni '50 e '60. Le prime produzioni ottengono scarso entusiasmo e non mancano di suscitare scandalo a causa delle tematiche affrontate.

Con la serie **Acht Stunden sind kein Tag** (t.l. *Otto ore non sono un giorno*), del 1972, la classe operaia fa la sua comparsa sul piccolo schermo attraverso un melodramma socio-romantico. I tradizionali sceneggiati televisivi tedeschi a sfondo familiare, sempre di tono leggero, risultano ambientati in contesti borghesi o piccolo borghesi ma sull'onda del clima post '68, anche la televisione inizia a dare spazio alle questioni sociali che attraversano la società. Per rendere la serie più realistica, l'equipe di Fassbinder realizza, per quasi un anno, ricerche tra i lavoratori delle fabbriche e le sceneggiature vengono fatte leggere ad operai della Ford di Colonia. La realizzazione fassbinderiana, oltre a rappresentare la realtà sociale di una famiglia operaia in maniera autentica, dando spazio, ad esempio, a questioni come l'emergenza abitativa e la mancanza di posti negli asili, intende suggerire chiaramente allo spettatore che ribellandosi le cose si possono cambiare. Nonostante il buon successo di pubblico, ma non di critica, la serie non prosegue a lungo anche a causa di una feroce polemica scatenata dal regista nei confronti dei sindacati accusati, nella serie televisiva, di non avere più nulla da dire alle persone e di dover piuttosto tornare ad ascoltare la base operaia. A tale produzione televisiva segue, nel 1973, **Welt am Draht** (*Il mondo sul filo*), un visionario film di fantascienza diviso in due parti basato su *Simulacron 3*, un romanzo utopico dell'americano Daniel F. Galouye. L'opera, oltre a riflettere sul ruolo del progresso tecnologico, approfondisce soprattutto le possibilità di autodeterminazione dell'uomo in un contesto in cui viene costantemente controllato e manipolato dal potere.

Nel 1979 è la volta della serie per la tv **Berlin Alexanderplatz**, la produzione probabilmente più impegnativa realizzata dal regista. Si tratta di una trasposizione televisiva del romanzo omonimo di Alfred Döblin, seppure riletto in maniera del tutto personale da Fassbinder che, anche in questo caso, si sofferma nuovamente sul tema dell'amore impossibile tra due uomini a causa delle convenzioni sociali. Il progetto *Berlin Alexanderplatz*, all'epoca la produzione televisiva tedesca più costosa mai realizzata, prevede tredici episodi ed un epilogo trasmessi con cadenza settimanale in prima serata. Nonostante il successo di critica ottenuto alla proiezione in prima mondiale alla Mostra del cinema di Venezia del 1980, in Germania le polemiche non tardano ad arrivare soprattutto a causa del, solito, gruppo editoriale Springer che parla, a proposito dell'opera, di "orgia di violenza, perversione e blasfemia", "atmosfera da orinatoio", "sesso sporcaccio", "sottofondo sadomaso" ecc. Trasmessa, dopo tante pressioni, ad orario più tardo, la serie risulta essere troppo complessa per il pubblico televisivo.

Tornando alla produzione cinematografica, l'opera **Angst essen Seele auf** (*La paura mangia l'anima*), ottiene un grande successo internazionale ed una vera e propria acclamazione al Festival di Cannes del 1974. La tematica, come in *Katzelmacher*, riguarda i rancori della società nei confronti dei lavoratori stranieri. Nel film, ispirato ad *All That Heaven Allows* (*Secondo amore*) di Douglas Sirk, ad essere trattato da Fassbinder è il tema dei pregiudizi a cui si espone una donna di modeste condizioni sociali nel legarsi ad un uomo, per di più straniero, molto più giovane di lei. In tale opera la crisi tra i due inizia a manifestarsi

proprio quando a livello sociale cresce la tolleranza nei confronti della loro unione; in quel momento iniziano a palesarsi i veri conflitti tra i due. Ancora una volta un'opera che manifesta l'impossibilità di una relazione amorosa felice. Nel testo viene evidenziato come, nei opere di Fassbinder, le donne siano spesso innamorate senza speranza, figure che crollano al cospetto del loro amore non corrisposto. Nel film *Martha* si insiste sul fatto che le donne sono condizionate tanto quanto gli uomini dalla società patriarcale in cui si trovano a vivere. Anche in *Effi Briest*, tratto dal romanzo di Fontane, si affrontano i rapporti di dipendenza all'interno di una coppia: contro la sua volontà una ragazza viene data in moglie ad un barone di vent'anni più vecchio di lei in passato innamorato di sua madre. L'infelicità matrimoniale porta la giovane a legarsi clandestinamente con un giovane amico del marito. Scoperto casualmente il tradimento della moglie, quando ormai da parecchi anni i due si sono trasferiti in un'altra città, il barone decide di seguire le convenzioni sociali e, sfidandolo a duello, uccide il giovane rivale e ripudia la moglie che, respinta anche dai genitori, muore di tubercolosi. Girato in bianco e nero, il film nelle intenzioni del regista deve presentare la realtà della vita alla fine del diciannovesimo secolo così come la ritrae il romanzo di Fontane.

Faustrecht der Freiheit (Il diritto del più forte) del 1974, è invece il primo film ambientato esclusivamente nel mondo omosessuale ove si racconta di un giovane che vive mestamente lavorando in un parco divertimenti e prostituendosi, grazie ad una vincita alla lotteria, il ragazzo diviene improvvisamente ricco e, finalmente, accolto da quell'ambiente omosessuale piccolo borghese che fino a questo momento lo ha sostanzialmente escluso per la sua provenienza proletaria. Nasce così una relazione tra il giovane ed il figlio di un imprenditore che poi finisce per derubarlo di tutta la sua vincita. La disillusione porta il ragazzo a suicidarsi, solo come un cane, in una stazione della metropolitana non soccorso dai vecchi amici che preferiscono far finta di nulla e, persino, derubato, ormai cadavere, da due ragazzini che gli svuotano tasche. Nuovamente Fassbinder sceglie una storia utile a ribadire l'impossibilità di un amore corrisposto e di un rapporto paritario tra due individui. Diverse associazioni omosessuali contestano il film che, nelle intenzioni dell'autore, denuncia come anche in ambito omosessuale, esattamente come avviene nella società eterosessuale, i sentimenti sono oggetto di sfruttamento.

Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel, (t.l. *Il viaggio in cielo di mamma Küsters*) del 1975, è un atto di accusa nei confronti della sinistra tedesca sia istituzionale che radicale. La storia narra di un operaio che, temendo di essere licenziato, dopo aver sparato al capo del personale, si toglie la vita. La vedova viene emarginata dai famigliari, dai conoscenti ed anche dai comunisti del Dkp che preferiscono non avere a che fare con la vicenda del marito. La donna, che intende riabilitare la figura del marito, finisce col dare credito ad un giovane estremista che la coinvolge in un'azione armata sconsigliata dal tragico epilogo. In occasione della proiezione del film alla Berlinale scoppiano disordini. Nell'opera del 1975 *Angst vor der Angst* (t.l. *Paura della paura*), si narra di come, in una donna, nel corso della gravidanza, si generi un'inspiegabile inquietudine che le provoca un'inguaribile stato di depressione. Pian piano emarginata dal marito e dai conoscenti, la donna finisce sempre più isolata senza che il film suggerisca alcuna ipotesi come causa dell'improvvisa deriva emotiva della donna.

Le accuse di antisemitismo ricevute in occasione della sua attività teatrale francofortese, si ripetono anche nei confronti della sceneggiatura tratta dal romanzo *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond* di Gerhard Zwerenz scritta per un nuovo film. Il sostegno economico promesso dalla Filmförderungsanstalt salta in quanto la commissione giudicatrice inizia a temere che il film possa confermare i "pregiudizi antisemiti o addirittura di suscitare altri della stessa natura", tanto da esprimersi in questo modo nella lettera di rifiuto: "Il protagonista del film, l'ebreo Abraham, corrisponde esattamente in tutte le sue caratteristiche a quel cliché del nemico che Hitler ha descritto nell'undicesimo capitolo del Mein Kampf". A tali accuse il regista reagisce scompostamente, tanto che, seppure da ubriaco, arriva, in alcune circostanze, a vaneggiare di congiura ebraica, ad intonare canzoni naziste od a dichiarare, provocatoriamente, di essere la reincarnazione di Hitler. Successivamente, nel 1976, Fassbinder gira *Satansbraten* (*Nessuna festa per la morte del cane di Satana*), opera incentrata nuovamente sulla denuncia di come tutti i rapporti umani siano segnati dallo sfruttamento reciproco. Nel film è presente anche una riflessione sull'industria culturale ed una satira sulla sensibilità culturale dei tedeschi. Dopo il grande successo di pubblico di *Effi Briest*, i film successivi segnano, da questo punto di vista, una crisi profonda tanto di botteghino che di critica. La stampa inizia a vedere nei suoi nuovi film, sempre più autobiografici, un eccesso di autocommiserazione. Nel film del 1976 *Ich will doch nur, dass ihr mich liebt* (*In fondo voglio soltanto che mi amiate*), Fassbinder riflette, seppure indirettamente, sulla propria infanzia infelice priva di affetto.

A metà anni '70, di pari passo alle critiche piovute in patria sulle ultime opere ed a un consumo di alcol, medicinali e droghe sempre più smodato, Fassbinder inizia ad essere celebrato in America come la figura più importante del nuovo cinema tedesco e come il maggior talento europeo dopo il mostro sacro Godard. Nel 1977 il regista gira per il mercato internazionale, direttamente in lingua inglese, il film *Despair – Eine Reise ins Licht* (*Despair*), presentato a Cannes si rivela un insuccesso mentre in patria ottiene miglior accoglienza.

Die Ehe der Maria Braun (*Il matrimonio di Maria Braun*), uscito nel 1978, realizzato col fine di ottenere un "film tedesco in stile hollywoodiano", ottiene un successo internazionale sia di critica che di pubblico. Il film è ambientato negli anni immediatamente successivi al crollo del regime nazionalsocialista, "quando tra le macerie delle città prendeva forma l'edificio dei valori morali e sociali su cui si basava la Repubblica Federale nata nel 1949". La storia racconta delle vicissitudini di Maria Braun, interpretata da Hanna Schygulla, donna che, dopo un periodo di miseria nera, credendo il marito morto in guerra, se lo vede ricomparire quando ormai ha tentato di ricostruirsi una vita insieme ad un militare americano di colore. Ucciso il nuovo amante per dimostrare il perdurare dell'amore nei confronti del marito, la donna si trova nuovamente sola quando, quest'ultimo, autoaccusandosi dell'accaduto, viene incarcerato. Si viene successivamente a creare un complesso triangolo di rapporti tra la donna, il suo nuovo e facoltoso amante ed il marito. La vicenda, in cui si intrecciano patti segreti tra i vari protagonisti, ha un epilogo tragico che, stavolta definitivamente, impedisce ai due sposi di vivere assieme. Attraverso la figura della protagonista, Fassbinder mette in scena la forza e la caparbieta di tante donne tedesche che, nel corso della guerra e negli

anni immediatamente successivi, sono riuscite ad abbandonare quel ruolo passivo imposto loro dalla tradizione e sopravvivere con autodeterminazione. Il film termina con l'eco della vittoria tedesca dei mondiali di calcio del 1954, quando nella società tedesca non solo si conclude la prima fase del dopoguerra, ma, sottolinea Trimborn, si tornano a relegare le donne alla storica sudditanza nei confronti dei mariti. Il ruolo attivo femminile, sviluppatosi tra le macerie, viene soffocato dalla ricostruzione che sembra, per certi versi, voler riportare tutto entro i ruoli tradizionali.

Concepito non certo per essere un film di cassetta, nel film del 1978, *In einem Jahr mit 13 Monden* (*Un anno con 13 lune*), di cui Fassbinder firma soggetto, sceneggiatura, produzione, scenografia, montaggio, fotografia e regia, si raccontano gli ultimi giorni di vita della transessuale Elvira, suicida a causa della solitudine e dell'indifferenza da cui è attorniata.

Lili Marleen è un film, ad alto budget, realizzato nel 1980, sulla vita dell'attrice e cantante tedesca Lale Andersen, diva del Terzo Reich. Fassbinder trasforma la vita della cantante tedesca, interpretata, ancora una volta, da Hanna Schygulla, nella storia di un amore contrastato negli anni della guerra. Una volta uscito il film ottiene giudizi contrastanti, perlopiù negativi. L'opera viene accusata di essere superficiale, piena di cliché, e troppo comprensiva nei confronti di chi ha fatto carriera negli anni nazionalsocialisti. Fassbinder viene accusato di aver reso omaggio all'estetica nazista mentre egli afferma di voler "far capire il Terzo Reich attraverso i dettagli affascinanti del suo modo di rappresentarsi".

Lola, del 1981, racconta la storia di come un funzionario all'edilizia, giunto a fine anni '50 in una cittadina del nord della Baviera, finisce per tradire i suoi propositi di contrastare il malaffare e la corruzione a causa di Lola, una cantante e prostituta che lavora nel bordello di uno squallido personaggio che controlla buona parte della cittadina. L'amore per questa ragazza finisce col renderlo parte di quel sistema corruttivo che inizialmente intende combattere. "Anche in questo film Fassbinder rappresenta l'amore come il più efficace strumento di repressione sociale", scrive Trimborn. *Lola*, nelle intenzioni di Fassbinder, sottolinea anche come nella Germania del miracolo economico, lo sfruttamento della donna non sia affatto cambiato rispetto al passato.

La protagonista di *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (*Veronika Voss*), film in bianco e nero girato nel 1981, cerca di cavarsela nella Germania del miracolo economico ma è destinata al fallimento. La protagonista, un'attrice divenuta morfinomane per continuare a sognare l'epoca del Terzo Reich in cui è stata una stella, è totalmente succube di una dottoressa che approfitta del suo stato di dipendenza. Temendo che le indagini di un giornalista, che nel frattempo ha conosciuto l'attrice, possano crearle problemi, la dottoressa decide di eliminarla. Presentato alla Berlinale del 1982 il film è un successo, viene visto come una sorta di risposta tedesca a *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*), capolavoro di Billy Wilder. Nell'ultimo film di Fassbinder, uscito nel 1982, *Querelle*, tratto dal romanzo *Querelle de Brest* di Jean Genet, tornano le tematiche a lui più care: amore, tradimento, dipendenza, violenza, solitudine, ricerca di una propria identità e di condivisione con un altro essere umano. Il film viene realizzato da un autore ormai fortemente condizionato dall'uso di droghe che, per non smentire il gusto della provocazione, per quanto concerne le foto di scena, contatta addirittura Leni Riefenstahl, che, ammalata, non è in grado di accettare l'offerta. Lo stato di alterazione con cui gira il film è pari soltanto al ritmo forsennato che decide di dare alle riprese, quasi una gara con la morte che sembra avvicinarsi sempre più velocemente.

Nel giugno del 1982, dopo aver assunto una dose eccessiva di cocaina pura, insieme a medicinali vari in grande quantità, nel corso della notte, il cuore di Fassbinder cessa di battere. Con lui se ne va un uomo contrastato, inquieto, contraddittorio ma capace, con il suo lavoro, di sferzare le coscienze di quel mondo piccolo borghese tedesco che forse non è riuscito, o non ha voluto, debellare fino in fondo quelle strutture sociali e culturali non sparite per incanto con la fine della guerra. In Germania e nel resto dei paesi in cui sono stati proiettati i suoi film, certamente Fassbinder è riuscito nel suo scopo: "creare disagio nelle strutture della borghesia" e le sue riflessioni sull'incomunicabilità e sull'esercizio del potere sui, ed attraverso i, sentimenti restano del tutto attuali.

Wim Wenders Biografia • Al di là del cinema

Wim Wenders è un regista a cui si debbono alcuni tra i film più interessanti usciti in Europa negli ultimi decenni, da "Paris, Texas" con cui vinse la "palma d'oro" al festival di Cannes, a "Il cielo sopra Berlino", a cui collaborò per la scenografia Peter Handke e per il quale ricevette un premio per la migliore regia sempre al festival di Cannes.

Wenders nasce il 14 agosto 1945 a Düsseldorf, ed è figlio di un medico chirurgo e di una semplice casalinga. Trasferitasi la famiglia a Oberhausen quando era ancora bambino, al termine della normale carriera scolastica il giovane Wenders prova a ripercorrere il cammino professionale del padre, iscrivendosi all'Università. Il fatto però che lo studio e la carriera universitaria non facevano per lui, diventa evidente nel giro di poco tempo.

Appena ventenne, conosce appunto Handke, futuro scrittore di successo. con il quale instaura un rapporto di collaborazione che si concretizza in seguito nella realizzazione di ben quattro film e alcuni spettacoli teatrali. Alla fine del 1966, dunque appena ventunenne, Wenders parte per Parigi, dove si ferma un anno tentando di superare, anche qui senza successo, l'esame di ammissione alla rinomata scuola di cinematografia IDHEC. Tornato a Monaco di Baviera si iscrive ai corsi della Scuola Superiore di Televisione e Cinema, fondata nello stesso anno, primo istituto del genere in Germania.

Da quel momento Wenders ha cominciato a fare esperimenti con la macchina da presa, dapprima evidenziando un realismo esasperato nelle inquadrature e poi, una volta compresa l'importanza della colonna sonora, sperimentando ampiamente le tecniche di contrappunto tra le immagini e la musica rock, un elemento sonoro che si ritrova praticamente sempre nei suoi film. Dopo aver realizzato i primi timidi lungometraggi, come ad esempio "Summer in the City" o "Prima del calcio di rigore", Wenders si è cimentato a partire dal 1973 con la tematica del viaggio, che lo ha portato a realizzare tre film ormai divenuti celebri sotto la denominazione di "Trilogia della strada". In seguito, Wenders ha tentato di affermarsi anche negli Stati Uniti, in particolare su sollecitazione del regista americano Francis Ford Coppola, che insisté moltissimo per coinvolgerlo nella realizzazione di un film sulla vita del detective-scrittore Dashiell Hammett. In effetti, la collaborazione portò nel '79 alla produzione di una pellicola su quel tema. Ad ogni modo, non c'è dubbio che il continente in cui Wenders è più amato sia la colta e sofisticata Europa, decisamente più in sintonia con il suo mondo interiore. Non a caso, è proprio in Europa che ha raccolto le onoreficenze più importanti, dal Leone d'Oro alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia del 1982 (con il film "Lo stato delle cose"), alla già citata Palma d'Oro dell'84, per il film "Paris, Texas".

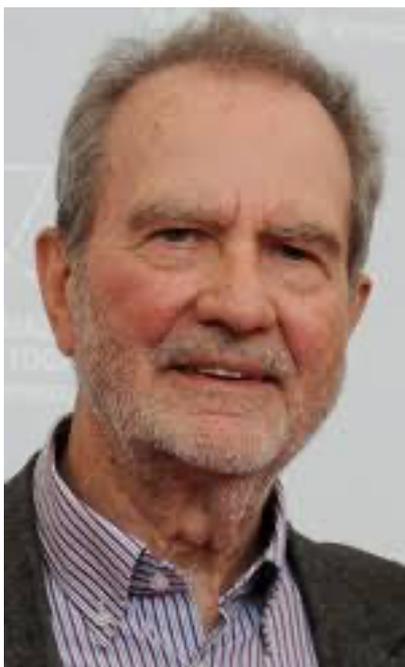
Sul piano dello stile, invece, una delle caratteristiche fondamentali del regista è quella di coniugare ricerca intellettuale con le più elaborate tecniche di ripresa disponibili sul mercato. Wenders, da questo punto di vista, non si è mai tirato indietro di fronte a nessuna evoluzione tecnica. Anzi, si può dire che fin dagli esordi egli abbia esplorato costantemente tutte le opportunità di manipolazione della visione, e basti come esempio il celebre "Fino alla fine del mondo", una pellicola-simbolo per gli esperimenti riguardanti il campo dell'Alta Definizione.

Il regista tedesco, comunque, non ha neanche mai disdegnato di cimentarsi in prodotti apparentemente più banali e financo volgari, come ad esempio la pubblicità. Tra produzioni impegnate come documentari e fiction (che egli stesso però definisce "a metà strada tra la fiction e i documentari in senso stretto"), ha realizzato anche tre telefilm e spot pubblicitari per conto di una nota ditta italiana di elettrodomestici e, nel 1998, per le ferrovie tedesche.

Nel 1997 ha girato a Los Angeles "Crimini invisibili", con Andie McDowell e musiche curate dal cantante degli U2 Bono Vox. Il suo amore per la musica si esprime anche nel suo film girato nel 1998 a Cuba, con il titolo "Buena Vista Social Club", con il quale ha rilanciato un cantante considerato una leggenda: Compay Segundo.

Dopo "The Million Dollar Hotel" (1999, con Mel Gibson e Milla Jovovich), "L'anima di un uomo - The Blues" (2002) e "La terra dell'abbondanza" (2004), Wim Wenders ha presentato il suo ultimo film "Don't come knocking" all'edizione del Festival di Cannes 2005. Per questo film, a ventuno anni di distanza da "Paris Texas", Wim Wenders e lo sceneggiatore Sam Shepard (attore protagonista del film) si sono riuniti nuovamente.

EDGAR REITZ: VERSO HEIMAT



*ben noto che nessun popolo è più preciso dei tedeschi
nella preparazione e nella pianificazione, ma ugualmente
[...] essi non sono in grado di improvvisare*

Winston Churchill

L'opera di Edgar Reitz precedente al primo capitolo di **Heimat** (la celebre "saga" sulla Germania contemporanea giunta alla terza "serie" con tanto di due appendici recenti, **Heimat – Frammenti: le donne** [*Heimat-Fragmente: Die Frauen*, 2006] e **L'altra patria – Cronaca di un desiderio** [*Die Andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht*, 2013]) è certamente tra le meno note del cosiddetto "Junger Deutscher Film", il Nuovo Cinema Tedesco. Talmente poco nota e scarsamente considerata dalla critica, da indurre l'autore di una biografia pubblicata in Italia a scrivere "questo libro non esisterebbe senza **Heimat**" (1).

Edgar Reitz nasce in Renania nel novembre del 1932, un paio di anni prima della presa del potere da parte di Hitler. Dopo gli studi superiori si trasferisce a Monaco, città che incarna appieno l'ideale artistico che anima il giovane futuro regista. Infatti, la capitale bavarese è il centro della vita culturale del Paese e qui, accanto alla frequentazione della locale università, Reitz inizia a dedicarsi al teatro, prima esperienza artistica durante la quale conosce Stefan Meuschel e Bernhard Dorries, amici e compagni di viaggio in questa fase di scoperte che contribuiscono a indirizzare il futuro autore di **Heimat** ad avvicinarsi al cinema. Tutti e tre insieme gireranno tre cortometraggi dedicati alle rovine monumentali di Monaco: **A scena aperta**, **Volto di una residenza** (entrambi del 1953) e **Destino di un'opera** (1959).

In questi anni il cinema tedesco, a fatica ripresosi dopo le devastazioni della seconda guerra mondiale, è fondamentalmente un cinema commerciale, realizzato da personalità anziane attive durante il Reich con poche idee originali. La stessa critica pare adagiarsi su un commento sterile dell'esistente, incapace – a differenza di quanto non avvenga in altri Paesi, Francia su tutti – di suggerire vie per il futuro e opportunità per i giovani. Durante un colloquio con i *Cahiers du cinéma*, il poco più che ventenne Volker Schlöndorff (allora assistente di alcuni cineasti francesi tra cui Louis Malle, Jean Pierre Melville e Alain Resnais) a proposito delle sue ambizioni future dichiara: "Je retournerai faire du cinéma dans mon pays, où il n'y en pas".

Il 28 febbraio del 1962 durante le giornate del cortometraggio di Oberhausen, ventisei tra registi, sceneggiatori, operatori e produttori firmano un manifesto in cui propugnano un cinema diverso da quello allora dominante, un cinema aperto ai giovani e alla sperimentazione. In estrema sintesi, un cinema d'autore vicino a quello della Nouvelle Vague francese ormai affermatasi sulla scena internazionale. La genericità delle richieste contenute nel manifesto, la sostanziale disattenzione da parte dell'opinione pubblica e la mancanza di sensibilità e volontà politica porta a un parziale fallimento delle ambizioni dei firmatari. L'unico, significativo risultato è il creare unità e coesione tra giovani cineasti che condividono obiettivi comuni. Pochi tra loro diventeranno noti: tra di essi, due in particolare, Alexander Kluge e Edgar Reitz.



Solo a metà degli anni Sessanta, con una ripresa della mobilitazione delle nuove leve (sarà sempre Oberhausen il luogo di connessione di queste energie: nel 1965 viene firmata una seconda dichiarazione programmatica, questa volta diretta non solo contro il “cinema di papà”, ma anche contro i firmatari del primo manifesto, accusati di essersi sostanzialmente adagiati sull'esistente e compromessi con il passato) e soprattutto con l'istituzione del Kuratorium Junger Deutscher Film (il Consiglio del giovane cinema tedesco, realtà che gestisce finanziamenti pubblici per supportare economicamente i film degli esordienti) che molti nomi si affermano su vasta scala. È proprio grazie a tale fondo che vengono prodotti **I turbamenti del giovane Törless** (*Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*) di Schlöndorff e **La ragazza senza storia** (*Abschied von gestern*) di Kluge (entrambi usciti nel 1966), due esordi al lungometraggio in grado di ottenere numerosi premi in vari festival internazionali e grande visibilità. A Kluge e Schlöndorff (nello stesso periodo anche Jean-Marie Straub abbandona il corto per il mediometraggio **Non riconciliati o Solo violenza aiuta dove violenza regna** [*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht*, 1965]) seguirà un'altra “onda” composta da Fassbinder, Herzog, Schroeter e Wenders. Per iniziativa di quest'ultimo (e di altri nomi meno noti del panorama del giovane cinema tedesco) nel 1971 nasce la Filmverlag der Autoren, una casa di produzione e noleggio che diverrà una sorta di “marchio di qualità” per il cinema prodotto in Germania e garanzia di visibilità nei festival internazionali e di esportazione all'estero.

In siffatto contesto, Edgar Reitz si colloca in maniera particolare. A differenza di molti suoi colleghi, il regista intravede nel cortometraggio industriale un modo ideale per prendere dimestichezza con la macchina da presa. Nel 1959-60 filma per la Bayer tre documentari, **Ricerca sul cancro I e II**, (*Krebsforschung I und II*) e **Cotone** (*Baumwolle*, documentario dedicato ai prodotti chimici impiegati per contrastare gli agenti infestanti nelle piantagioni). In particolare, il secondo lavoro (premiato al Festival di Rouen nel 1960) permette a Reitz di recarsi in Sud America dove, con a disposizione un ingente budget, effettua riprese nelle ampie piantagioni di numerose regioni del continente. Approfittando della trasferta e degli intervalli della lavorazione, il regista realizza un cortometraggio personale dal titolo **Yucatan**, interamente dedicato alle rovine Maya, riprendendo il tema dei resti monumentali già proposti nei suoi due brevi lavori bavaresi di qualche anno addietro. Pur nella sua schematicità e nel suo connaturato (vista la destinazione) “didatticismo”, **Cotone** presenta alcune soluzioni funzionali non del tutto banali nel genere del documentario industriale: il commento in voce over accompagna le riprese effettuate in Messico e Perù (ma anche in Egitto), sostanzialmente divise in tre parti. La prima mostra il lavoro nei campi (a dire il vero un po' troppo idilliaco), la seconda l'arrivo degli insetti distruttori delle piantagioni, mentre la terza è dedicata ai laboratori Bayer dove, con solerzia ed efficienza, i chimici sviluppano un metodo per sconfiggere i nemici del cotone. Anche **Yucatan** presenta una voce over onnipresente che accompagna le riprese delle rovine. Il limite maggiore di questo lavoro (certamente più personale del precedente, ma proprio per questo meno “controllato” e, forse, meditato) è la sua natura di puro esercizio di stile: Reitz mostra di saper manovrare la macchina da presa, di conoscere ogni piano realizzabile, ma al contempo mostra di non avere particolare interesse verso la materia trattata.

La preponderanza teorica degli interessi di Reitz (che nel frattempo incontra Kluge a Oberhausen, iniziando un'amicizia che sarà caratterizzata anche da una proficua collaborazione professionale) trova conferma in **Velocità. Cinema Uno** (*Geschwindigkeit. Kino eins*, 1963), vero e proprio saggio visivo non lontano dal gusto delle avanguardie storiche. D'altronde il regista, da circa un anno, insegna cinema presso la Hochschule für Gestaltung di Ulm, una via di mezzo tra una scuola di arti applicate e un politecnico che, a partire dall'anno scolastico 1961-62, ha avviato l'insegnamento di cinema che dall'annata successiva verrà tenuto da Kluge e, appunto, da Reitz. Si tratta della prima scuola di cinema della Repubblica Federale Tedesca all'interno della quale il futuro regista di **Heimat** potrà non solo insegnare ma anche scrivere alcuni saggi. In particolare, citiamo *Utopie Kino*, elaborato tra il 1963 e il 1965, in cui il Kino der Autoren, il cosiddetto cinema d'autore, è contrapposto al

Kino der Zutaten, il “cinema degli ingredienti”, curiosa formula che indica un cinema alimentare e commerciale che i francesi avevano definito un decennio prima con l’espressione di cinéma de papa.



Sulla scia dell’esordio dell’amico Kluge, anche Reitz ottiene il finanziamento per realizzare il suo primo lungometraggio che viene presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1967 vincendo il Premio Città di Venezia per la migliore opera prima con la seguente motivazione: “Per l’originalità del linguaggio filmico unita a una rappresentazione riuscita dell’alienazione della persona umana nella società moderna”. Riconoscimento che l’anno precedente era andato **La ragazza senza storia** di Kluge (ricordiamo che nel 1968, a suggello di un triennio perfetto per il cinema tedesco in laguna, **Artisti sotto la tenda del circo: perplessi** [*Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos*] di Kluge otterrà il Leone d’Oro quale miglior film e in quell’occasione siederà in giuria proprio Reitz). **Mahlzeiten** (t.l. *Pasti*), è un esordio la cui gestazione risale ad alcuni anni prima. Infatti, Reitz ha già steso una prima versione della sceneggiatura (della lunghezza di ben cinquecento pagine) nel 1963, non ottenendo alcun sostegno per portarla sullo schermo. Ottenuta la sovvenzione del Kuratorium, il regista realizza un film che ha molto in comune con **La ragazza senza storia**, a partire dalla presenza di una protagonista femminile e di un commento in voce over. Ma anche altri elementi avvicinano i due lavori: la scelta di attori la cui recitazione è spesso improvvisata, la propensione verso ambienti reali, un forte gusto verso le riprese effettuate nelle periferie urbane (nel caso di **Mahlzeiten** la città è Amburgo). Il titolo fa riferimento alla voracità onnivora che divora e fagocita Rolf, il protagonista maschile soggiogato dalla personalità della compagna Elisabeth, tanto da venirne consumato (ad un tratto, nel corso del film, la donna si rivolge alla macchina da presa e dunque allo spettatore, dicendo: “L’uomo e la donna, un corpo unico”, indicando non tanto una simbiosi, bensì a una pratica di cannibalismo della seconda nei confronti del primo). Rolf è del tutto incapace di aderire al modello maschile desiderato dalla moglie e richiesto dalla società borghese, ovvero quello di padre e lavoratore esemplare, sempre pronto a soddisfare i desideri consumistici della famiglia. Finirà suicidandosi per soffocamento, come è facile evincere dalla sequenza “anticipatrice” che mostra alcune carpe fuoriuscire da una vasca da bagno. Stilisticamente il film è fortemente debitore dell’opera di Jean-Luc Godard (così come lo è, negli stessi anni, l’attività di Kluge): il ricorso a scritte e sovrimpressioni (cinque cartelli che indicano la nascita dei figli riportando il loro nome più tre scritte che segnano l’inizio delle tre parti in cui può essere suddivisa la seconda metà della pellicola: ““Rolf per la sua vita”, “Rolf per la sua povera vita” e “Rolf ceduto”), numerosi monologhi con lo sguardo in camera da parte del parlante (soprattutto di Elisabeth), frammenti di corpo femminile sezionato (labbra, occhi, capezzoli, gambe) rimandano direttamente a **Questa è la mia vita** (*Vivre sa vie*, 1963). A completare il repertorio godardiano, numerosi momenti di flânerie di Elisabeth per la città. Durante una prima fase di distribuzione il film è preceduto (come spesso all’epoca) dal corto **I bambini** (*Die Kinder*), breve lavoro le cui riprese sono quasi interamente realizzate in una stanza nella quale alcuni bambini giocano a fare i grandi atteggiandosi come loro, vestendosi come loro, parlando come loro. Parallelamente al film vero e proprio, Reitz ha montato il materiale non utilizzato di **Mahlzeiten** per farne una sorta di “film saggio” svincolato da ogni esigenza narrativa dal titolo **Fussnoten** (t.l. *Note a piè pagina*), realizzato in due versioni, una da un’ora e mezza e una da poco più di trenta minuti.

Il secondo lungometraggio di Reitz è **Cardillac**, 1969, tratto dal racconto "La signorina de Scudéry – Una storia dell’epoca di Luigi XIV", di E.T.A. Hoffmann, pubblicato nel 1819 e già alla base dell’opera di Paul Hindemith del 1926. In realtà, per Reitz il racconto hoffmanniano è un puro pretesto, tanto che il regista trasferisce l’azione dall’epoca di Luigi XIV ai giorni nostri, realizzando un film prima di tutto è un nuovo esempio di film saggio (portando avanti, in questo senso, il lavoro iniziato con **Mahlzeiten**). Presentato in concorso alla XXX Mostra del Cinema di Venezia nel 1969, **Cardillac**, che alterna parti a colori a parti in bianco e nero, va ben al di là di ogni esigenza narrativa, caratterizzandosi per le continue riflessioni sull’arte e sull’artista che intervallano i brani più diegetici: l’artista è un alienato che non riesce ad accettare e ad adattarsi alle leggi che il mercato impone. Gli attori commentano in prima persona (guardando frontalmente in macchina) i ruoli e le funzioni dei personaggi che interpretano. Per compiere ciò, Reitz coinvolge direttamente gli attori, dando luogo a una vera e propria creazione collettiva che diede non pochi problemi. Un’esperienza tanto complicata quanto esaltante che il regista rievocerà nel penultimo episodio di **Heimat 2**, nelle sequenze della lavorazione del film di Stefan realizzato su sceneggiatura di Reinhardt che rielabora le vicende di Esther con Olga protagonista. Nonostante la presentazione a Venezia, il film uscirà solo nel marzo 1970 in alcune sale tedesche, senza poter contare su una distribuzione regolare.



Sorte poco felice dal punto di vista distributivo avrà anche il successivo **La cosa d'oro** (*Das goldene Ding*, 1971), realizzato con la collaborazione di Ula Stockl, Alf Brustellin e Nicos Perakis e coprodotto dalla rete televisiva WDR. Il punto di partenza del film è la saga degli Argonauti impegnati nel viaggio dalla Tessaglia alla Colchide alla ricerca del vello d'oro. La pellicola è interamente interpretata da ragazzini (fra cui il figlio di Reitz Christian, che da **Heimat 2** in poi diventerà direttore della fotografia), partendo dall'idea che al momento delle loro imprese gli antichi eroi non fossero che dei ragazzini. Sulla pellicola, Reitz si esprime così: "La mitologia antica è una specie d'infanzia dell'umanità dove i conflitti umani si mostrano ancora in una forma pura e estrema. La storia di Giasone alla ricerca dell'avventura, che incontra una strega incantatrice, Medea, corrisponde a una mentalità infantile e perciò l'abbiamo fatta recitare da bambini" (2). Girato con pochissimi mezzi ricostruendo sulle rive del Traunsee in Austria il Mar Egeo, il Mar di Marmara e il Mar Nero, il film è stato definito in maniera sinteticamente efficace, "un po' *peplum* un po' teatro stabile" (3). Passato in televisione a inizio 1972 senza riscuotere sostanziale attenzione di pubblico e critica, approderà al cinema solo a fine anno, ottenendo anche in questo caso un'accoglienza decisamente tiepida.

Contando inizialmente su un budget sostanzioso derivante dalla coproduzione di ERF e WDR, Reitz si appresta a portare sullo schermo una sceneggiatura scritta insieme a Kluge dal titolo **Il viaggio a Vienna** (*Die Reise nach Wien*, 1973). L'opera si propone di infrangere uno dei tabù del cinema tedesco, ovvero raccontare una vicenda ambientata durante il nazismo nei toni della commedia (anche in anni successivi una scelta del genere sarà a dir poco rara), operazione che Reitz porta a termine non senza difficoltà, considerato che l'iniziale ingaggio di Romy Schneider per il ruolo della protagonista salta, costringendo il regista a ripiegare su Hannelore Elsner. Il risultato è il dimezzamento del finanziamento: Reitz si trova così costretto a vendere casa e automobile per completare il budget preventivato. Il film è presentato al Festival di Sorrento, dove vince la Sirena d'Argento, ma la critica è poco propensa a valutare positivamente quest'incursione di Reitz nel mondo della commedia. Eppure, anche vista a distanza di anni, la pellicola presenta numerosi aspetti di grande interesse sotto il profilo tematico. Il regista riesce qui a mostrare con estrema chiarezza alcuni dei meccanismi che la storiografia più aggiornata ha individuato essere alla base del consenso del regime hitleriano: il diffuso benessere, l'aumento dei consumi, una cultura dello svago e del divertimento priva di ogni prospettiva critica. Una curiosità lega **Il viaggio a Vienna** al successivo cinema di Reitz: alcuni nomi di singoli personaggi e di luoghi ritorneranno negli episodi di **Heimat** ambientati nella seconda metà degli anni Quaranta.



Girato in un mese e mezzo nel corso del 1976, **Ora Zero** (*Stunde Null*) è scritto da Reitz insieme Peter Steinbach che realizzerà anche la sceneggiatura del primo ciclo di **Heimat**. Il titolo del film rimanda a una metafora abusata nella politica e società tedesca, quella dell'ora zero coincidente con la resa incondizionata dell'8 maggio 1945 da parte dell'esercito del Reich. Un punto di non ritorno e di nuovo inizio per la Germania. Presentato al Festival di Cannes del 1977 all'interno della sezione Quinzaine des Réalistes, ottiene due importanti riconoscimenti tedeschi, il Nastro d'Argento 1977 e il Premio Adolf Grimme d'Argento nel 1978, ma va decisamente male al botteghino, finendo per non essere neppure distribuito all'estero. Interpretato da attori sconosciuti al grande pubblico (molti dei quali provenienti dal teatro), il film trova la sua base narrativa nei ricordi di regista e sceneggiatori, all'epoca della fine della guerra poco più che bambini. Utilizzando il dia-

letto sassone e attori provenienti da quella zona della Germania e ricorrendo a una recitazione tra l'improvvisato e lo stranante, **Ora Zero** rappresenta un'importante tappa nel processo di crescita autoriale di Reitz. Un film che, stando alle dichiarazioni del regista, è rilevante per l'attenzione nei confronti della storia nazionale raccontata attraverso il punto di vista di persone comuni, modalità che, come noto, sarà alla base dei diversi cicli di **Heimat**.

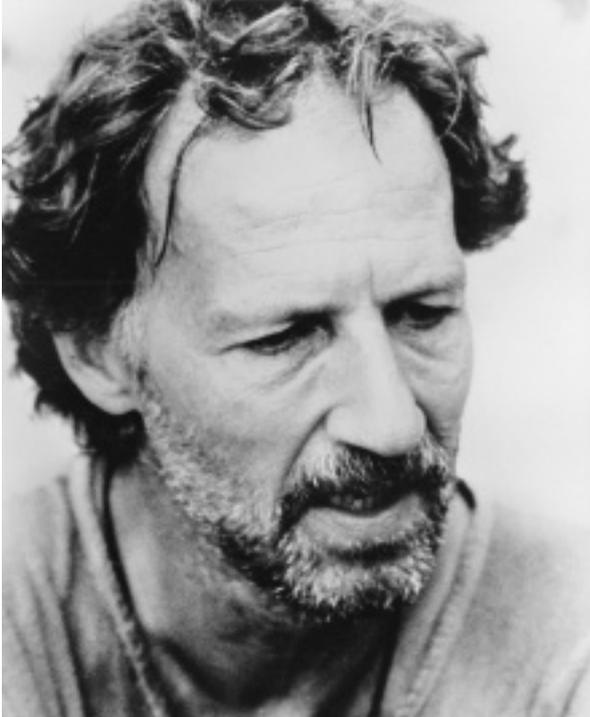
Dopo aver partecipato al progetto collettivo di **Germania in autunno** (*Deutschland im Herbst*, 1978) con la realizzazione dell'episodio **Stazione di frontiera** (*Grenzstation*), Reitz gira **Il sarto di Ulm** (*Der Schneider von Ulm*, 1978). Un progetto colossale destinato a diventare il più costoso film del regista (il budget ammonta a circa 3,5 milioni di marchi, una cifra superiore agli standard dell'epoca). Lunghe ricerche di archivio, numerosissime consulenze di esperti, la ricostruzione della Ulm di fine settecento nella città ceca di Krumlow, la realizzazione delle macchine aeree al centro delle imprese del sarto e pioniere del volo Albrecht Ludwig Berblinger, protagonista del film, l'ingaggio in veste di controfigura per le riprese volanti del campione europeo di deltaplano Klaus Tanzler: tutto questo è **Il sarto di Ulm**, il più grosso insuccesso commerciale di Reitz nonostante la pellicola possa avvalersi della distribuzione della solitamente efficiente Film Verlag der Autoren. Già oggetto di un romanzo di Max Eijth risalente a inizio Novecento, il film (suddiviso in cinque macrosequenze scandite da quattro dissolvenze in nero) ha il suo *climax* nel passaggio che rievoca un episodio realmente accaduto. Fine del maggio 1811: Berblinger si propone di lanciarsi in volo dalla Adlervastei di Ulm e di sorvolare il Danubio per mostrare ai presenti (tra cui il re di Wuttemberg) l'efficacia del proprio sistema aereo. La prova si rivelerà un totale fallimento che costringerà il protagonista alla fuga.

Nonostante i presupposti (Reitz dichiara alla vigilia delle riprese: "C'è una storia d'amore, la storia di un matrimonio, la storia di un'amicizia, la storia di una piccola città tedesca con tanti piccoli problemi, c'è una storia di convenzioni e paure. È una delle mie idee più care; risale al tempo di Ulm, agli anni durante i quali lavoravo all'istituto per la creazione cinematografica" [4]), **Il sarto di Ulm** è il film meno amato dal suo regista. Un grande insuccesso (di pubblico, come detto, ma anche di critica) che spinge Reitz ad abbandonare l'idea del film narrativo dalla durata "classica" per dirigersi (non prima dell'intermezzo rappresentato dal cortometraggio **Susanna balla** [*Susanne tanzt*, 1979] ispirato a uno sketch del cabarettista Karl Valentin) verso il progetto che gli garantirà la notorietà e che lo impegnerà dalla fine degli anni Settanta sino a oggi: **Heimat**. Ma quella di una delle opere monumentali della cinematografia è, come si suole dire, un'altra storia.

WERNER HERZOG • NUOVO CINEMA TEDESCO

Autore di un cinema non solo alieno ad ogni possibile classificazione ma che addirittura ribalta ogni senso comune, Werner Herzog è il poeta sublime del cinema che nella ricerca di immagini sempre nuove, sempre estreme, sempre impossibili ha inseguito quella verità estatica che nelle sue opere dimora inquieta

1. Introduzione - *L'ultimo conquistatore*



Nato a Monaco di Baviera il 5 settembre 1942 con nome Werner H. Stipetić e cresciuto nell'assenza di un padre, che abbandonò la famiglia al tramonto della seconda guerra mondiale nel paesino montano di Sachrang, Herzog vide il suo primo film a 11 anni d'età, a 15 scrisse la prima sceneggiatura e a 17 provò a dirigere un film. Autore di un cinema alieno ed estraneo a semplici etichettature, un cinema che rifugge l'ovvio, il già-visto, lo scontato in una tenace e infaticabile ricerca di nuove prospettive, di immagini capaci di elevarsi a metafore dell'esistenza umana nel corso del suo sentiero cinematografico è stato in grado di mappare un arcipelago di idee con rara e audace chiarezza. Lavoratore infaticabile, intellettuale raffinato (ma non diteglielo), Herzog è un umanista spietato e romantico - in senso strettamente letterario, anche se egli preferisce definirsi un "bavarese del tardo medioevo". Autore di un cinema oscuro e visionario che senza fermarsi all'immediatezza del dato sensibile si lancia in voli lirici e ardite metafore, si impegna e si spinge sempre oltre alla ricerca di nuovi confini e territori inesplorati nel tentativo di tracciare una mappa geografica dell'animo umano. Regista di oltre sessanta pellicole tra corti e lungometraggi, tra produzioni televisive e per il grande schermo, nome di spicco nel movimento del *Neuer Deutscher Film*, Herzog è stato definito da [François Truffaut](#) "il più grande regista vivente" (e all'epoca dell'affermazione erano ancora vivi [Lang](#) e [Hitchcock](#), Wilder e Kubrick giusto per citare alcuni nomi non minori). E sebbene sia

impossibile quantificare la bellezza delle sue opere è d'altro canto chiara la sua influenza sul cinema contemporaneo, come la sua spinta verso il sublime, verso l'assoluta tensione per un altro tanto indefinibile quanto necessario orizzonte di senso. È divenuto il poeta eccelso d'un umanesimo collassato su se stesso, ritrattista accurato delle figure più assurde che l'arte cinematografica abbia mai tentato di animare in storie di celluloidi: vinti e sconfitti, folli e reietti, incompresi e incomprensibili personaggi sono i protagonisti delle avventure immortali che Herzog ha saputo elevare a cosmiche metafore dell'umanità tutta, o meglio di una parte di quel sentimento tanto labile e sfuggibile che dimora inquieto dentro ciascuno di noi.

Autodidatta dalla sensibilità sottile, artigiano ignorante e intuitivo il regista tedesco ha saputo costruire una sua personalissima cifra tecnica e teorica dell'arte cinematografica, abile nel raffinarla di pellicola in pellicola in una costante ricerca della perfetta giustapposizione tra il *Cosa* e il *Come* si riprende. Sotto la placida quiete di una semplicità di superficie le sue opere sono, infatti, un viluppo complesso e inestricabile di tematiche che si ripropongono sempre e costantemente; sempre e nuovamente annodandosi in inedite conformazioni; sempre e sempre ancora scavando i profondi abissi dell'animo umano per portare alla luce immagini e sequenze dense di senso che per la loro rara e pura bellezza s'innalzano come solitarie vette dell'arte cinematografica tutta. E allora ecco la genesi di capolavori come **Aguirre, furore di Dio** (1972), **L'enigma di Kaspar Hauser** (1974), **Cuore di vetro** (1976), **La ballata di Stroszek** (1977), **Nosferatu** (1979), **Fitzcarraldo** (1982), **Apocalisse nel deserto** (1992), **Grizzly Man** (2005), ma anche il recente **Into The Abyss** (2011), che costruiscono una cattedrale di immagini speculari e complementari, frammenti di un mosaico infinito che Herzog ha sempre pazientemente composto e ricomposto film dopo film in una continua, interminabile, ricerca attraverso i decenni con una coerenza d'idee quasi inumana, con una capacità sottile di variare sul tema.

Werner Herzog è tra i registi della storia del cinema quello che più di tutti è stato in grado di offrirci immagini di puro incanto, momenti di intensa emozione alla ricerca di quella *verità estatica* che anima da sempre il suo modo di fare cinema. Per sua stessa ammissione si è dedicato alla ricerca di immagini vergini, immagini mai viste prima dall'occhio umano, che in un'epoca di icone usa e getta dove il cinema stesso spesso si piega alle logiche del commercio, è assetato di questa estatica grazia. Nell'era del *fast food* del sapere Herzog è il poeta dell'inutile, del superfluo, di ciò che non serve a nulla, e proprio per questo il suo cinema è quanto di più necessario ci sia per lo spirito umano assetato di bello nel deserto della cultura contemporanea. Ci accingiamo al difficile - e paradossale - compito di raccontare a parole il cammino cinematografico di questo ultimo grande conquistatore che ha saputo estendere i domini del cinema ben al di là dei territori prima conosciuti.

In realtà la prima compiuta scorribanda filmica di Herzog risale al 1962, quando il regista aveva venti anni, lo stesso anno in cui all'VIII Festival del cortometraggio di Oberhausen un piccolo gruppo di giovani registi tedeschi indisse una conferenza stampa per leggere un comunicato da allora chiamato *Manifesto di Oberhausen*, prima aperta contestazione alla BDR, proclamando la morte del "vecchio cinema" e progettandone una rinascita, criticando l'industria del cinema e il sistema di distribuzione asservito alle *major* statunitensi. Il *nuovo cinema* (NDF - *Neuer Deutscher Film*) che veniva invocato non si sarebbe asservito alle regole del commercio e avrebbe ricercato la libertà espressiva attraverso nuove forme di linguaggio cinematografico. Gli autori di spicco di questo movimento erano Alexander Kluge e Edgar Reitz che, con un occhio di riguardo alla *Nouvelle Vague*, erano attenti alla dimensione socio-culturale facendosi carico della lezione di J. P. Sartre e della Scuola di Francoforte, ma anche della rinascita letteraria post bellica (Heinrich Boll, Gunther Grass, il Gruppe 47).



Intanto Herzog dirige il suo primo lavoro che porta il titolo di **Herakles** ed è un cortometraggio in bianco e nero della durata di 9 minuti che ritrae Reinhard Lichtenberg (mister Germania del '62) allenarsi in palestra mentre in sovrainpressione compaiono una serie di sei domande che fanno riferimento ad alcune delle fatiche erculee seguite da riprese che dovrebbero richiamare moderne sfide: "Pulirà le stalle di Augia?" e un colossale ammasso di rifiuti; "ucciderà l'idra di Lerna?" e una chilometrica coda automobilistica; "ruberà le cavalle di Diomede?" e un incidente automobilistico a Le Mans che causò una decina di morti; "sconfiggerà le Amazzoni?" e un manipolo di donne che marciano in uniforme; "conquisterà i giganti?" e un edificio collassato; "resisterà agli uccelli del lago Stinfalo?" e dei jet americani che volano e distruggono degli obiettivi. Girato in 35mm è questo un lavoro che lo stesso Herzog ha avuto modo di giudicare "abbastanza stupido ed inconcludente". Non sono ancora rinvenibili i primi germi delle opere future se non nell'accostamento di mito (mutuato qui dalla tradizione greca) e realtà contemporanea: la forza del *body builder* non è più un valore come nell'antichità classica capace di piegare gli eventi del mondo segnandone un nuovo corso. Più avanti Herzog dichiarerà l'importanza che ha avuto per lui questo cortometraggio per comprendere il fondamentale ruolo dell'impianto sonoro di un film: "Un buon sonoro aggiunge ad un film dimensioni di cui non avresti neppure potuto immaginare l'esistenza. Bresson, per esempio, ne era ben consapevole: ogni suo film ci offre molti silenzi, ma ciascuno è diverso dall'altro e pieno di rumori. Confronta la sottigliezza di Bresson con un film come "Apocalypse Now", dove il suono non è gestito bene a livello concettuale e dove gli effetti colpiscono con tanta forza da intontirti. È come guardare quei vecchissimi film che presentano colori primari assurdamente chiari ed esplosivi" (Werner Herzog).

L'anno seguente Herzog fonda la sua casa di produzione, la *Werner Herzog Filmproduktion*, finanziandosi lavorando come saldatore. L'ufficio è composto da una stanza in cui si trovano una scrivania, due sedie, un telefono ed una macchina da scrivere, egli ne è l'unico e solo impiegato. Poche informazioni sono disponibili sul secondo cortometraggio intitolato **Gioco sulla sabbia** (1964) in quanto non è mai stato distribuito o pubblicamente riprodotto: dei bambini giocano sulla spiaggia seppellendo un gallo nella sabbia tanto da lasciar emergere solo la testa, un'immagine che verrà riutilizzata in **Segni di vita**. Il successivo corto **La difesa esemplare della fortezza di Deutschkreuz** (1967) è già un lavoro degno di nota, una riflessione sulla necessità per l'uomo di un conflitto: quattro ragazzi entrano in una fortezza dove trovano degli abiti da soldati che indossano preparandosi alla guerra. Il gioco del difendere la fortezza da degli immaginari aggressori non è che la risposta al bisogno dell'essere umano di una guerra e sintomo di rapporti interumani basati sulla conflittualità e la contrapposizione. Ironico e surreale mette a nudo una istintiva tensione che alberga in ogni uomo; guardando in controluce questo lavoro è già possibile scorgere l'embrionale visione *herzogiana* della natura come caotico plesso di pulsioni nelle quali non è possibile trovare un senso.



Brevissimi e spartani sono i festeggiamenti per il matrimonio (il primo di tre) con l'omeopata e attrice Martje Grohmann che avrebbe dato al regista il primo figlio Rudolph, il quale in futuro firmerà le sceneggiature de **Il diamante bianco** e **Happy People**. Intanto le idee buone sviluppate nel precedente cortometraggio conducono alla nascita del primo vero film, **Segni di vita** (1968): nel corso del secondo conflitto mondiale il soldato Stroszek (Peter Brogle), la moglie e due suoi commilitoni sono chiamati a difendere una fortezza abbandonata e la sua polveriera sull'isola Kos in Grecia. La monotonia e la quiete sono rotte dalla improvvisa follia che germina in Stroszek, allo stesso modo in cui nascerà nel Jack Torrance kubrickiano, tra ampi spazi e lunghi silenzi che disegnano il volto della noia sui personaggi. L'allontanamento dalla guerra combattuta e il vuoto del tedio risvegliano in Stroszek la profonda natura conflittuale che dimora in ogni uomo: allontanerà quelli che gli sono più vicini, dichiarerà guerra alla più prossima cittadina e poiché nessuno risponderà alle sue minacce, si opporrà al sole e lo combatterà con fuochi pirotecnici.

In questo ascendente *climax* che conduce a un paradossale conflitto cosmico Stroszek diviene un gigante e la sua impresa appare come mera conseguenza della follia al senso comune, ma egli è invece il più autentico degli uomini che sa ascoltare la sua più profonda natura, accoglierla, dimorare in essa sino alle estreme conseguenze. Così la voce narrante conclude il film: "Nella sua

ribellione aveva iniziato qualcosa di titanico, visto che l'avversario era molto più forte di lui. Così aveva miseramente fallito come tutti i suoi simili". Herzog disegna qui il suo primo "folle", il suo primo autentico uomo che cercando di conquistare l'impossibile fallisce perché l'avversario è troppo forte, perché l'impresa è troppo grande, ma il fallimento è la necessaria e inevitabile conclusione cui giungerà chiunque vi si opponga e nonostante ciò il folle soldato riesce alla fine a far esplodere stelle artificiali in un cielo oscuro. Ma come dirà più avanti Herzog stesso i suoi personaggi "sono tutti ribelli disperati e solitari privi di una lingua che gli permetta di comunicare. A causa di tutto ciò, finiscono inevitabilmente per soffrire. Sanno che la loro rivolta è condannata al fallimento, ma continuano senza tregua. [...] i miei personaggi non sono né deformi né patologicamente pazzi. A esser pazzi sono la società, le situazioni in cui essi si trovano e gli uomini che li circondano". In un cosmo morto, allora, dominato dal tentativo umano di porre un ordine tramite conflitti bellici e nel fasullo ordine naturale dell'alternarsi di giorno e notte, ma che in realtà cela un caotico sottomondo di insetti che sembrano voler divorare gli uomini, solo la presunta insanità del soldato Stroszek lascia intravedere dei segni di vita. **Segni di vita** dimostra già alla sua prima prova cinematografica il notevole talento del regista tedesco assicurandogli anche l'Orso d'Oro al festival di Berlino: la scena dei mulini a vento e le sequenze dei fuochi d'artificio sono le prime immortali immagini che Herzog imprimerà indelebilmente nella pellicola come nell'immaginario dello spettatore. Nel corso delle riprese di questo film il regista tedesco riesce anche a dirigere il cortometraggio **Ultime parole** seguito subito dal documentario per la tv **I medici volanti dell'Africa orientale** opere di scarso interesse, ma che indicano da un lato l'attenzione del regista per figure *borderline* rispetto ai consueti canoni sociali occidentali e una intensa attività di lavoro per trovare la padronanza del mezzo espressivo.



Nel 1970 - in poche sale affittate dallo stesso regista - esce **Anche i nani hanno cominciato da piccoli** opera cupa e spietata che racconta la rivolta di una colonia di nani situata in una imprecisata regione semidesertica. La distanza della macchina da presa dagli eventi mostrati congela le atmosfere in una cronaca glaciale della crudeltà umana senza una vera e propria *escalation* di violenza: questo film, come un incubo vissuto che si tenta di ricacciare nel terreno nella fantasia, si incentra e struttura sull'immagine del circolo e del riflusso accerchiando lo spettatore con un *freak show* dell'animo.

Oscuro e impietoso, non cede alla tentazione di spettacolarizzare la differenza come il grande "**Freaks**" di Browning ma si immerge nelle dinamiche di una follia di gruppo e interroga i rapporti sociali interumani giungendo al nudo cuore della solitudine dell'uomo. I protagonisti della pellicola sarebbero potuti non essere dei nani e comunque la pellicola non avrebbe perso una briciola del suo carico di senso visto che le mire del regista puntano a una metafora universale sull'insignificanza delle gesta umane, ma proprio per questo obiettivo il gruppo di nani che abita un mondo costruito per individui d'una maggiore statura e le riprese che ad altezza "d'uomo" sovrastano per l'intera durata del film i protagonisti riescono ad essere ancora più incisive aprendo uno spazio lirico ad una serie lunghissima di sequenze dalla straordinaria potenza visiva: dalla processione blasfema al carosello infinito del camion, dal gallo che becca un altro gallo morto agli sfiancanti tentativi di

un nano di salire su un letto nuziale, dai nani cechi percossi e derisi per la loro differenza alla conclusiva, inquietante, risata di Hombre.

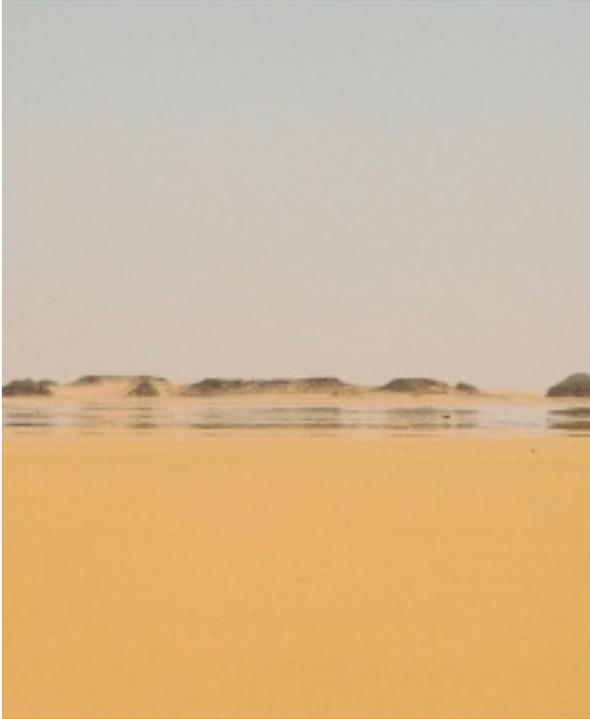
Sembra che Herzog riesca istintivamente a mettere in scena tutte quelle tematiche e tecniche espressive che Bela Tarr ha conquistato con un lungo studio e con un'audacia rara carpisca qualcosa di essenziale dal midollo spinale dell'essere umano - "Ne abbiamo abbastanza della lotta eterna contro la bestia che si annida in noi". Un Herzog mai più così spietato.

Nello stesso anno per la televisione dirige anche il documentario **Futuro impedito**, tenero ed empatico, è un lavoro che anticipa la più intensa pellicola **Paese del silenzio e dell'oscurità**, incentrandosi sulla condizione di vita di uomini con gravi *handicap* nella Germania Ovest sul finire degli anni sessanta. Senza alcuna vana retorica il regista tedesco affronta la materia di petto e con grande rispetto anche quando deve cercare di inquadrare la problematica della ripugnanza per il corpo menomato.

Intanto il movimento del *Neuer Deutscher Film*, nato quasi un decennio addietro, mette a segno le prime conquiste con la nascita di una rete distributiva indipendente, la *Filmverlag der Autoren*, che pur non riuscendo a competere con le distribuzioni maggiori apre un canale di comunicazione preferenziale con la televisione infatti molte reti si sobbarcavano l'onere dei finanziamenti in cambio dei diritti di trasmissione delle pellicole. Basti allora pensare all'intensa produzione per la televisione di Edgar Reitz (per il cui film "Geschichten vom Kubelkind", 1971, Herzog comparirà come attore nei panni d'un assassino di prostitute, un sodalizio che si ripeterà con "Die andere Heimat", previsto per il 2013, dove il regista Werner recita nuovamente per l'amico Reitz), ma anche ai tanti lavori, che si inquadrano in quest'ottica, dello stesso Herzog per capire lo scrigno di tesori che questo movimento

ha

scoperchiato.



Alla ricerca di sempre nuove visioni impossibili nel 1971 l'instancabile lavoratore del cinema Herzog approda sul continente nero e ne riporta un'immagine onirica che sintetizza nell'effetto ottico che da il titolo alla pellicola: **Fata morgana**. Un miraggio è l'Africa di Herzog, una terra di impossibili apparizioni dove l'immagine si concede come miracolo alla vista umana, dove il senso (anche quello della pellicola) è latente tra le pieghe della bellezza e della natura aspra e dura che si confondono. Scardinando il linguaggio cinematografico fin dalle fondamenta è questo un non-documentario che non informa e non comunica, ma enuncia piuttosto in modo estemporaneo quasi come se il commento extradiegetico al filmato fosse estrapolato da una differente pellicola.

Girato tra Algeria, Tanzania, Kenya, Canarie, Camerun e Costa D'Avorio è un lavoro che oltre alle difficili condizioni di ripresa per ragioni climatiche e naturali ha dovuto scontrarsi prima con una rapida fuga della *troupe* (composta da Herzog e il *cameraman* Jorg Schmidt-Reitwein) dall'Uganda e poi con l'arresto di entrambi in Camerun a causa dell'omonimia del *cameraman* con un mercenario ricercato per crimini di guerra. L'aneddotica e il mito sulla figura di Herzog inizia a nascere, ma al di là delle note picaresche che hanno caratterizzato le riprese **Fata morgana** resta un ritratto spontaneo dove bellezza e sofferenza vengono a coincidere con una lirica sublime ed affascinante: "Qui si narra come un tempo il mondo era sospeso nell'infinito,

immerso in un profondo silenzio e vagabondava per gli spazi siderali, solitario e deserto. [...] Non esistevano uomini, animali [...] c'era soltanto il cielo."

Con un linguaggio poetico e astratto Herzog ci guida in terre dove l'uomo cerca di sopravvivere, in un mondo eterno dove il tempo e lo spazio sembrano collassare in immagini paradossali come quella del fenomeno ottico che da il titolo alla pellicola.

Tornando in terra tedesca da questa faticosa escursione il regista bavarese ci offre una delle sue pellicole più emotivamente intense con il documentario **Paese del silenzio e dell'oscurità** (1971) che narra della vita di Fini Straubinger, una donna sorda e cieca che dedica la sua esistenza a comunicare con i compagni che condividono la sua stessa condizione. Il contatto tattile con una donna che l'accompagna è l'unico legame con la realtà esterna, nella stretta delle mani è l'appiglio col mondo e attraverso quel contatto passa ogni possibile comunicazione grazie ad un alfabeto tattile: "Quando le nostre mani si lasciano è come se fossimo lontani mille miglia". Glaciale è la sensazione di solitudine che questa condizione di assoluta alienazione trasmette, ancora più profonda è quella dei bambini nati con questa disabilità che non riusciranno mai a comprendere il nostro mondo. Quale, allora, è il *loro* mondo? O meglio, esiste un mondo unico per tutti gli individui umani? Attraverso un'indagine tanto umanamente toccante quanto intellettualmente intensa Herzog pone con questo documentario uno dei segni fondamentali del suo cammino attraverso il cinema andando oltre e al di là delle zone franche del senso, oltrepassando la comune comprensione di cosa rende uomo un uomo. Con un domandare incessante e uno sguardo umile e sincero ci regala un'opera emotivamente sfiancante per lo spettatore che della terra di oscurità e silenzio abitata dai protagonisti della pellicola si trova ad assaggiare il siderale gelo.

È questa anche la prima occasione in cui, seppur in modo ingenuo e inconsapevole, Herzog inizia a esplorare i confini tra realtà e finzione scrivendo di suo pugno la battuta finale pronunciata da Fini ("Se una guerra mondiale scoppiasse ora non lo noterei neppure"), un artificio retorico del regista che pronunciata dalla protagonista del documentario, come da un attore in un film di finzione, amplifica l'effetto emotivo e la presa sullo spettatore. È questa un'iperbole del reale che consente allo spettatore di accedere autenticamente alla verità effettiva della storia.



Il lavoro infaticabile di Herzog dietro la cinepresa continua incessante in questi anni, infatti il 1972 è l'anno in cui inizia il sodalizio del regista con l'attore Klaus Kinski con il capolavoro **Aguirre, furore di Dio**. Pellicola complessa ed affascinante è questa la prima vera vetta del cinema herzoghiano in quanto la poetica del regista, appena trentenne ma già navigato autore cinematografico, si consolida in una forma matura ricollezionando tutte le principali tendenze che aveva già espresso mentre l'intuito per l'immagine e l'inquadratura si evolvono in una vera e propria teoria. La presenza, destabilizzante sul set e dirompente sullo schermo, di Kinski che apparentemente solo Herzog riesce a domare diventa un valore preziosissimo: i due si fondono in mostro bifronte dove l'attore è l'estensione corporea che letteralmente incarna le idee del regista in una epocale interpretazione, che trova pochi pari nella storia della settima arte. L'ideale di titanico perdente, che già in **Segni di vita** iniziava a essere delineata, giunge solo ora alla completa fioritura nella figura di Aguirre, un folle antieroe le cui brame mirano tanto in alto da esser inevitabilmente destinate al fallimento, il traditore più grande, il traditore più sublime che guidato dal suo animalesco bisogno finirà per trovarsi a capo d'un esercito di cadaveri e scimmie. Ma Herzog non si limita a lavorare solo narrativamente, bensì in **Aguirre, furore di Dio** elabora un doppio movimento per cui la macchina da presa progressivamente passa a riprendere sempre più costantemente in semi-soggettiva e in soggettiva tanto più

avviene la fusione di Aguirre con l'elemento naturale che lo circonda. È un movimento incalzante che spinge lo spettatore nella pelle del personaggio nel crescendo della sua follia. L'intoccabilità del paesaggio, da cui la cultura umana prende le distanze, viene rotta dallo sguardo del "folle" che vi si immerge. E in un'abluzione nella natura circostante l'irreale si concretizza dinanzi ai suoi occhi divenendo elemento esistente del mondo in cui si muove - si pensi a proposito alla scena della barca avvistata in cima a un albero: uno dei soldati dice che si tratta di una allucinazione mentre Aguirre non esita nel considerarla parte del mondo circostante.

A livello ancora più generale, per l'intera durata della pellicola Herzog rifugge la rappresentazione lineare dell'azione in favore di una straniante successione di quadri, che si intrecciano con l'incarnazione dello spettatore nello sguardo di Aguirre, alternando controcampi e lunghi piani sequenza, in cui il soggetto parlante si trova spesso fuori dall'inquadratura, che resta fissa sul paesaggio. Il risultato di ciò è la dilatazione dei tempi percepiti in favore di un senso di eterna immobilità della visione. Il nascondimento operato dal regista tedesco sottrae per mostrare estaticamente la natura immobile, eterna che dilaga e occulta ogni azione umana. Tutto ciò conduce al delirio d'onnipotenza della macchina da presa nella scena finale, in cui lo sguardo del regista oggettiva un'immagine irreale che presenta Aguirre attraverso una prospettiva impossibile, completando il processo di immedesimazione ad ogni livello con l'esaltazione del protagonista. Una sequenza di una bellezza rara che chiude il cerchio della pellicola rinviando all'estasi iniziale: la natura che si animava in principio si è impossessata finalmente dello sguardo dello spettatore, del regista e del protagonista. Con il movimento circolare della camera, Aguirre, volto all'orizzonte, viene rinchiuso nel suo cuore di tenebra. Allora, chi sta guardando cosa? Aguirre il paesaggio o è invece l'opposto? In realtà non esistono più punti di vista ma un'estasi del vedere nel trionfo della natura-come-un-tutto, come onnivora prospettiva assoluta. È quello di Herzog un cinema dominato da straordinarie figure di folli, giganti abnormi che fronteggiano la natura insensata, è questo il cinema del diverso, del fuori-dal-senso-comune dove la bizzarria affronta l'ordinario, un cinema che resta ineffabile a una mente che calcola in base ai concetti di "utile" e "guadagno": il cinema di Werner Herzog si spinge ai confini estremi della regione cinematografica dove la ragione non può più nulla e tutto è pura e semplice meraviglia.

Le riprese di **Aguirre, furore di Dio** furono sfiancanti per il regista tedesco, la corposa aneddotica che riguarda la pellicola è ricca degli episodi del furore che Kinski riversava sulla *troupe*, e delle difficilissime condizioni di ripresa cui erano già costretti, ma anche dell'impegno finanziario che gravava quasi interamente sulle spalle del regista. Non stupisce allora il breve periodo di riposo dopo le riprese di questa pellicola, ma il riposo è un concetto che Herzog, definendosi un "atleta del cinema", ha sempre inteso in un modo molto personale. E sul finire del 1974 intraprende un viaggio a piedi da Monaco di Baviera a Parigi per andare a trovare l'amica, e critica cinematografica, morente Lotte Eisner, un viaggio di cui lo stesso Herzog racconta nel libro-memoriale "Sentieri nel ghiaccio" (edito in Italia da Guanda, Milano 1980), emblematico episodio che ci ricorda ancora come per il regista tedesco il vivere sia concepito come una costante sfida al limite dell'umano, quanto l'inutile ed il superfluo divengano per lui gli unici appigli su cui l'individuo possa far leva per elevarsi dalla barbarie del crogiuolo della natura. D'altro canto l'elemento corporeo sarà un elemento che si riproporrà continuamente in tutto il cinema *herzoghiano* a venire, il cinema come sfida fisica e anche come esibizione al rischio rappresenta una delle chiavi d'accesso allo spazio profilmico stesso nelle pellicole di Werner Herzog.

Intanto esce un ennesimo documentario col titolo **La grande estasi dell'intagliatore Steiner** dove il regista, quasi in veste di commentatore sportivo, racconta da vicino il personaggio di Walter Steiner, campione svizzero di volo con gli sci. Ma lungi

dall'aderire ai canoni del documento sportivo Herzog ci offre un nuovo personaggio che solo nell'apoteosi del volo raggiunge un'estasi tale da giustificare il resto dell'esistenza, solo nell'esaltazione di pochi attimi il tutto prende senso. Disarmante la lucidità e l'inventiva del regista tedesco che ci offre una serie di riprese incisive ed efficaci del saltatore Steiner che nel suo volo sembra quasi prodotto dell'illusione di una fata morgana. Anche affrontando un *documentario sportivo* Herzog riesce a dire qualcosa di fondamentale e che travalica il mero proposito di partenza, sono queste prove generali per la costruzione di una poetica non-documentaristica che fiorirà più avanti.



Sempre nel 1974 vede la luce il film **L'enigma di Kaspar Hauser**, il cui titolo italiano non rende minimamente il tedesco "Jeder für sich und Gott gegen alle" che letteralmente significa "Ciascuno per sé e Dio contro tutti". Aprendo la pellicola con un meraviglioso campo lungo, e continuando a riprendere quasi sempre da lontano le vicende che inscena, Herzog racconta la storia di Kaspar Hauser, un personaggio storico realmente esistito tanto misterioso quanto intrigante: comparso a Norimberga agli inizi del 800 con problemi fisici e quasi incapace di parlare portava con sé una lettera indirizzata al capitano della cavalleria del paese, nessuno riuscì a fare luce su questo strano individuo ma molte furono le teorie che nel corso degli anni furono elaborate. Con una regia asettica, quasi chirurgica, Herzog disseziona il personaggio interpretato dall'esordiente Bruno S. (notato dal regista tedesco nel documentario sui musicisti di strada intitolato "Bruno del Schwarze - Es blies ein Jäger wohl in sein Horn", 1970, e di lì a qualche anno di nuovo con Herzog per **La ballata di Stroszek**), individuo con una lunga storia di ricoveri in manicomi, riformatori e carceri. Ne esce una pellicola singolare che giustappone le scene l'un l'altra in modo quasi casuale, le vicende procedono senza un forte nesso narrativo e si apre un vuoto di senso che non è possibile colmare discorsivamente, ma solo il potere della suggestione lirica ne annoda le connessioni e lascia trasparire controluce un poema sull'uomo sciolto dai vincoli che la società e la cultura impone (d'altro canto più avanti Herzog stesso avrà

modo di chiarire il suo rapporto col processo di scrittura: "In nessuno dei miei film ho mai costruito una storia. In molti dei film narrativi di Hollywood si percepisce la costruzione che, in quanto tale, è prevedibile, contrariamente alla vita, la quale non lo è").

Kaspar Hauser è la *tabula rasa* che diviene qualcosa: cresciuto in assoluto isolamento, avulso da ogni logica che la cultura direttamente o indirettamente impone è un individuo unico, raro, puro. Kaspar Hauser guarda il mondo con genuino stupore senza avvalersi di alcun costruito mentale, il suo è un guardare che abbraccia il mondo in una stretta d'amore. Il suo agire è dettato dalla pura creatività che sciolta da ogni vincolo non segue sentieri prestabiliti, ma dimora in un'originaria e primitiva libertà. Kaspar Hauser è già in quel cosmico *caos* verso il quale tendeva Aguirre, vi appartiene e vi è legato molto più di quanto è legato all'umano consorzio della scienza, della moda, dei costumi e della cultura. Una delle più affascinanti genesi cinematografiche di tutti i tempi. È anche interessante notare come, riprendendo suggestioni da **Paese del silenzio e dell'oscurità**, le immagini ne **L'enigma di Kaspar Hauser** cerchino di acquistare una consistenza tattile, una corporeità avvertibile ma inesprimibile, si pensi al protagonista che inizia a far pressione tra indice e pollice nello sforzo del pensare. Muovendosi tra questa visibile densità e l'inconsistenza eterea delle scene più oniriche la pellicola rende allo spettatore la sensazione d'essere costantemente in equilibrio tra due mondi inconciliabili, tra due mondi in rotta di collisione tra i quali il protagonista indifeso viene schiacciato.

Quasi come un calco negativo de **Anche i nani hanno cominciato da piccoli** si mostra innanzitutto il cortometraggio *herzogiano* del 1976 intitolato **Nessuno vuole giocare con me**. Piccola perla in una sterminata filmografia disseminata di pellicole fondamentali per la storia del cinema è questo un lavoro che spesso passa inosservato. Il filmato narra di un bambino deriso dai compagni di scuola perché malvestito e maleodorante, andando avanti si scoprirà che il piccolo è maltrattato dal padre e privo d'una madre che, malata di cancro, attende la morte in ospedale. Attraversando di sfuggita molte delle tematiche più care al regista, questo breve film spicca rispetto a tanti altri lavori dello stesso per il finale lieto che insolitamente rinviene nell'idea di solidarietà il collante ultimo della società umana: il bambino infatti stringerà amicizia con una ragazzina alla quale regalerà il suo corvo parlante, l'unico bene di cui dispone, ed ella ricambierà convincendo tutti gli altri bambini a donare allo sfortunato protagonista due porcellini d'India.



Cuore di vetro (1976) è la prima pellicola di finzione in cui Herzog non pone un unico personaggio *forte* come protagonista, il cui ruolo viene assolto da una comunità intera, metafora di tutta l'umanità della quale il regista cerca di svelare la condizione, mostrarne le pretese e il destino. Con lento ritmo e uno sguardo pittorico che richiama i dipinti di C. D. Friedrich, con una struttura narrativa decomposta in quadri indipendenti che tendono verso un'unità ideale (ma impossibile da realizzare) e un impianto audiovisivo solido come un monolite, Herzog racconta l'apocalisse della società umana: un villaggio bavarese immerso in un onirico 700 regge la sua economia sulla produzione di un vetro chiamato "rubino", il segreto della cui produzione è detenuto dal solo mugnaio. La morte di questo è anche la morte del segreto e della comunità tutta.

Cuore di vetro è un film asfissiante, intriso d'un senso di morte pervadente e inaggrabile. Traendo spunto da un racconto di Herbert Achternbusch, Herzog dipinge un affresco tragico, che procede al passo d'una marcia funebre, con uno spesso sostrato filosofico che però si nasconde sotto la superficie sognante d'un mare agitato che trasporta lo spettatore nella *trance* estatica che avvolge le atmosfere del film e mesce in un vortice allucinatorio mistica e psicologia, indagine sociale e critica politica. Dopo aver diretto con **Anche i nani hanno cominciato da piccoli** l'unica pellicola della storia del cinema interpretata da soli attori (non professionisti) nani ora dirige l'unica pellicola interpretata da attori

(non professionisti) ipnotizzati, il cui distacco interpretativo rispecchia l'alienazione dell'uomo nella *società del fare e del produrre* dove non c'è più spazio per il sentire, foss'anche un richiamo al bisogno umano del mito e dell'arte: nei panni del veggente Hias si nasconde, infatti, la figura dell'artista che col suo linguaggio ermetico presagisce le disgrazie che si abatteranno sull'umano consorzio senza possedere gli strumenti per contrastarle. Alberto Moravia a proposito di questa pellicola scrisse: "Il vero pregio di questo film in cui la vicenda sembra raccontata in una vetrata di cattedrale gotica o in un dipinto di Rouault sta nella bellezza delle immagini [...] immagini strane, solenni, grandiose, metafisiche". Di inenarrabile bellezza il volo lirico finale che tra la messianica attesa di un riscatto e l'oscuro orizzonte di un eterno ritorno scaglia lo spettatore nel vivo cuore di una tensione romantica e di un'ennesima sfida alla natura. Intanto sulla copertina del numero di novembre del 1976 della celebre rivista indipendente americana "Mother Jones" campeggiava la domanda "Herzog: world best filmmaker?" echeggiando il battesimo di [Truffaut](#).



La ballata di Stroszek, che vede la luce nel 1977, è l'ennesima conferma della straordinaria abilità registica di Herzog che oramai riesce a giocare con il mezzo di ripresa e l'oggetto filmico in genere con disarmante abilità. In tre giorni il regista scrive il copione per e sulla pelle di Bruno S. (per risarcirlo per la promessa e mancata scrittura in **Woyzeck**), protagonista nei panni di Bruno Stroszek, che aveva preso tre mesi di ferie dalla fonderia in cui lavorava per poter collaborare con Herzog ancora una volta dopo **L'enigma di Kaspar Hauser**. I proventi del precedente lavoro avevano permesso a Bruno S. di acquistare un appartamento a Berlino che diviene in questa pellicola *set* come abitazione del protagonista; la mescolanza di finzione e realtà diventa infatti cruciale nella genesi di quest'opera, dove Herzog si avvale (ancora una volta) di soli attori non professionisti, a esclusione di Eva Mattes (con la quale il regista intrattiene una relazione dalla quale nascerà la figlia Hanna Mattes), quasi tutti interpretanti se stessi. Narrando la storia di un povero di spirito appena scarcerato dal manicomio, è questa una pellicola feroce che non lascia il minimo spiraglio a una possibile speranza di salvezza per il genere umano che Herzog inchioda sulla ruota dell'eterno ritorno. Come un *loop* maledetto ripropone il medesimo tema ancora e ancora, come un cortocircuito della ragione non concede vie di fuga. Se la Germania sembra un deserto per uno spirito che aspira al bello della musica e dell'amore, se queste elementari necessità dell'animo

si scontrano con la violenza, la grettezza, la miseria, forse non resta che cercare fortuna in America (precisante a La Crosse, Wisconsin, ovvero la città natale di Ed Gein il *serial killer* che aveva ispirato Norman Bates nello "Psycho" di [Hitchcock](#)) dove

un'opportunità è concessa a tutti, ma questa volta saranno le banche a fare la voce grossa al posto dei papponi tedeschi, di qui di nuovo torneranno gli affanni, l'indigenza, la solitudine. Avvinto da una morsa che lo scaglia nuovamente nel baratro di una vita che si riplasma identica a se stessa, nauseato da un'esistenza che maligna si ripiega su se stessa negando ogni possibile riscatto, Stroszek costruisce anch'egli il suo circolo, artificiale e sterile, nel far girare una macchina in un cerchio perpetuo come sterile e artificiale è ogni umano affanno. Toccante e intensa la scena della ballata nel cortile, strabiliante la finale sequenza nel luna-park indiano. La leggenda narra che il musicista Ian Curtis, cantante dei [Joy Division](#), prima di suicidarsi avesse visto questo film.

Con **La ballata di Stroszek** si chiude un quinquennio aureo per la produzione cinematografica di Herzog, inaugurata con il capolavoro **Aguirre, furore di Dio**; seguiranno due documentari come **La Soufrière** (1978), per la cui lavorazione Herzog, l'amico Jorg Schmidt-Reitwein e il cameraman americano Edward Lachman si precipitano su di un'isola vulcanica in procinto di eruttare per riprendere l'attesa di una catastrofe annunciata, e **How much Wood would a Woodchuck chuck** (1979), ma che non aggiungono molto alle intense ricerche umaniste che impegnavano il regista dall'inizio della sua carriera se non per piccole sfumature e accenti.



Nel 1979 Herzog e Kinski si incontrano nuovamente, e nuovamente ne esce un capolavoro. **Nosferatu, principe della notte** è il ponte che Herzog getta tra il vecchio cinema tedesco e quello nuovo dirigendo il *remake* della pietra miliare espressionista "Nosferatu, eine symphonie des grauens" di Murnau. Lungi dall'erigere un mausoleo all'opera del '22, Herzog rinuncia sin dal principio alla possibilità di dirigerne un *remake* museale lanciandosi in un ardito volo al di là del tracciato segnato da Murnau. La quintessenza della morte impregna questa pellicola e l'avvolge come un vellutato manto, il film - che nella mente del regista dovrebbe ridare vita al cinema tedesco - parte da una riflessione sulla morte e la mortalità. E lo fa sin dalla primissima inquadratura quando una carrellata scruta asetticamente una fila di corpi mummificati, cadaveri realmente esistenti, interrati dopo il loro decesso per colera attorno al 1833, che Herzog ha potuto riprendere al *Museo de las Momias* di Guanajuato in Messico. Un'aria di morbosa oppressione subito affligge la pellicola. Le musiche dei [Popol Vuh](#) fanno il resto congelando lo spettatore sin nei primi istanti di visione. Come un'irreale ossessione i corpi mummificati si succedono, le loro carni asciugate paiono arse dal fuoco del tempo, sui loro volti deturpati sembrano strozzarsi urla di dolore. La cinepresa procede lenta, attenta, indugiando senza il bisogno di un frenetico incedere che affligge tanto cinema horror. Poi un pipistrello viene mostrato librarsi in aria al rallentatore e virato in tonalità bluastre. Poi un urlo e il volto di Lucy (una straordinaria Isabelle Adjani, meravigliosa quanto nel "[Possession](#)" di Zulawski) che, pallida come un cadavere, si risveglia da questo incubo.

I titoli di testa non sono ancora terminati, ma già sappiamo che stiamo assistendo a uno spettacolo unico. È lo spettacolo atroce che Herzog ha imbastito seguendo il canovaccio del film di Murnau, ma dal quale in più tratti si distacca significativamente: Jonathan Harker (Bruno Ganz), agente immobiliare, si congeda dalla moglie Lucy per andare a concludere una transazione immobiliare in Transilvania con il conte Dracula (non più Orlok come nella sinfonia di grigi del '22 visto che i diritti letterari sono ormai scaduti) ignorando i nefasti presentimenti e i moniti prima della moglie e poi dei gitani e degli abitanti transilvani. Il viaggio verso il castello è un salto in un altrove spettrale, onirico ma virato nelle tonalità dell'incubo: la natura verso Passo Borgo si inasprisce esacerbando i contrasti del paesaggio, il castello del conte è una rovina che si anima come per uno spettrale incanto. Il conte si manifesta e i tempi della narrazione *herzoghiana* si dilatano, l'ombra dell'eternità, il peso dei secoli che avvolge Dracula opprime anche la pellicola. Le atmosfere si diradano, l'incubo più nero inghiotte il film e di fronte a esso anche gli ultimi sogni illuministici (quelli di Van Helsing) si infrangono. Con scene di esaltante bellezza e brillanti d'una oscura luce, Herzog erige un mausoleo della morte scolpendo la nuda pellicola di **Nosferatu, principe della notte**: al ritorno da Passo Borgo a Wismar le tonalità del orrore virano in quelle della visione allucinatória. Harker sempre più contratto e involuto inizia a sprofondare nell'abisso dell'eterna futilità del tutto, Dracula sembra assorbire di contro una inaspettata vitalità in un crescendo che conduce fino alla scena madre dell'amplesso di sangue con Lucy. È questo un horror atipico, *herzoghiano*, un horror dove l'orrore non risiede nello spavento ma in una sensazione che si insinua sotto la superficie della pellicola, sotto la pelle dello spettatore, la sensazione d'esser trascinati come in sogno, contro la propria volontà, verso un abisso insondabile. Verso un'apocalisse tanto impossibile quanto imminente.



Herzog o Murnau? La domanda, di per sé stupida e insensata, sorge nella misura in cui Herzog stesso ha teso un filo nero tra la sua pellicola e il capolavoro della sinfonia di grigi aprendo il campo a una possibile comparazione dei film. È innanzitutto necessario far piazza pulita di ogni possibile lettura sinottica fino in fondo dei due "Nosferatu": il film di Murnau è un horror in piena regola (in quanto ne scrive le regole fondamentali), in quello di Herzog l'orrore è invece un pretesto per lanciare l'azione che culmina nella visita del castello transilvano da parte di Harker, poi lentamente i filamenti della pellicola si sgretolano lasciandola fluire in una illusione mistica nel quarto e ultimo degli atti in cui la storia si articola. A partire da questa asimmetria di fondo tra i moventi delle due opere possiamo leggere il film del '79 sotto una diversa luce. Il **Nosferatu** di Herzog si eleva a pietra miliare del cinema horror - e non solo - proprio nella misura in cui si allontana dai sentieri del tracciato posto da Murnau abbandonando tutti gli elementi orrorifici e facendoli fluire come un fiume carsico al di sotto del tessuto della pellicola, lasciandoli riaffiorare di volta in volta nell'inquietante inconsistenza di ombre impalpabili - echi oscuri del grande cinema del passato - mentre nell'allucinazione onirica che il film stesso diviene prendono il sopravvento tutti i componenti elementari che giacciono non detti al fondo del cinema horror in genere, e della pellicola di Murnau nello specifico. È allora che una forza erotica si manifesta prepotentemente come alito vitale e spinta alla distruzione al contempo, è allora che quanto prima

aveva la consistenza del presagio si fa profezia e con la forza del mito scardina le esili trame del reale. È quindi, allora, che Herzog opera un doppio capovolgimento da un lato sovvertendo la natura e la struttura del film palesandone e dando risalto ai meccanismi di fondo mentre dall'altro facendo di questa epifania para-cinematografica una macabra lirica del senso di terrore stesso. L'azione che in Murnau si accelerava generando un crescendo di momenti di spavento nel film del '79 invece si dilata e congela fissandosi in una serie di quadri estetici (si pensi ad esempio alla scena de [l'ultima cena degli appestati](#)). Herzog vira infatti il racconto gotico di Murnau in un poema romantico (in senso strettamente letterario) animato dalla tensione irrisolvibile verso un Assoluto, in quanto assoluto orrore, che sta oltre il margine della pellicola - nel sottosuolo della pellicola come forza tellurica che lega il film alla tradizione e al di là del film stesso in quell'orizzonte verso cui la cavalcata finale di Harker si dirige.



Senza sosta alcuna per Herzog e l'amico-nemico Kinski quattro giorni dopo il termine delle riprese di **Nosferatu, principe della notte** iniziano quelle di **Woyzeck**, adattamento del testo complesso e incompiuto steso dal drammaturgo tedesco Georg Büchner nel suo soggiorno a Strasburgo. Franz Woyzeck è un soldatino di piombo vessato dai superiori, usato come cavia dai medici, tradito dalla moglie. A interpretarlo un Kinski sotto le righe, provato dal precedente *tour de force* attoriale, e proprio per questo perfetto nella sua maschera avvilita e sfnita. Logoro brandello d'un uomo sperduto, travolto dagli eventi del mondo e dalle sue inevitabili violenze precipita in un vortice di follia ed in un graduale distacco dall'umanità tutta. O meglio raggiungendo il fondo dell'animo umano, riemerge trasfigurato in un tremendo e innocente animale. Dall'esperante peso delle umiliazioni alle tragiche (invisibili) conclusioni si passa con lente riprese in campi lunghi che rinchiudono il protagonista in una scatola tridimensionale, dirà Woyzeck: "C'è bel tempo signor capitano. Vede, un cielo così bello, fisso, grigio. Verrebbe voglia di piantarci un chiodo e impiccarci". Il mondo si chiude in un'opprimente gabbia. Le voci che inizia a sentire il soldato vessato lo guideranno nel lento cammino di follia fino alle estreme conseguenze passano per i lunghi piano sequenza *herzoghiani* e un'atmosfera surreale per lo straniante equilibrio sospeso tra romanticismo e espressionismo. Ennesimo folle ritratto dal regista tedesco, **Woyzeck** esplose nel crescente *climax*, per convesso trasformato in un finale al

rallentatore, insieme a quelle voci mormoranti nella sua testa, sussurrate dalla natura stessa e che solo egli riesce a sentire e intendere e tradurre in lapidarie, taglienti e semplici parole in opposizione ad un mondo di forme e etichette contorte, di regole e rapporti di forza. In opposizione a un mondo del fare e del produrre, ovvero dello sfruttare, Woyzeck trova una tremendamente tragica alternativa nell'abbandono della propria individualità. Quasi posseduto da forze impalpabili, il

protagonista diventa un burattino animato e manovrato da una energia esterna. Dopo averlo ripreso interamente in soli otto giorni e montato in quattro, Herzog ha avuto modo di dire del suo **Woyzeck**: "Così andrebbero fatti tutti i film!", ovvero con semplicità, e - aggiungiamo - disarmante bagliore di genio.

4. Anni 80 - La conquista dell'inutile

Nel 1981 vengono distribuiti i due brevi documentari per la tv **Fede e denaro** e **Il sermone di Huie** che (insieme a **How much Wood would a Woodchuck chuck**) chiudono la trilogia documentaristica sull'America degli anni Settanta girati al tempo delle riprese de **La ballata di Stroszeck**: denaro, religione, comunicazione e potere mediatico si intersecano e nel complesso ci offrono una visione impietosa di una società tanto fascinosa quanto contraddittoria (significativi i due stacchi ne **Il sermone di Huie**). Evangelisti e telepredicatori come venditori d'asta battono la salvezza in un commercio dello spirito, o in uno spirito di commercio, che il regista tedesco racconta col suo solito impassibile distacco, senza giudicare ma cercando di capire e farci capire. Ammaliandoci ancora una volta.



Poi, nel 1982, Herzog e Kinski si ritrovano nuovamente in **Fitzcarraldo**. Ennesima allucinazione *herzogiana* destinata a concretizzarsi in un miraggio filmico, in una metafora cinematografica su quelle pulsioni che animano i più veri degli uomini, quelli che come il protagonista Brian Sweeny Fitzgerrald, chiamato Fitzcarraldo, albergano in una dimensione della vita dove il sogno ha la solida concretezza del reale. Fitzcarraldo è il sognatore più grande, il sognatore più sublime che orienta la sua esistenza a partire da quell'orizzonte onirico. Un folle, un ennesimo folle almeno per la civile società delle umane genti che indirizzano la propria esistenza in base ai criteri del fare e del produrre, del monetizzare e del costruire un capitale. Per la comune società civile Fitzcarraldo è una scheggia impazzita in seno all'ordine prestabilito del mondo, il suo sogno colossalmente inutile di costruire un teatro dell'opera nel vivo cuore della giungla amazzonica appare un risibile proposito, una stravaganza degna d'un pazzo, d'uno squilibrato senza senno. Ma, come per gli indigeni che credevano che i loro sogni fossero la vera realtà e quella quotidiana un'esistenza illusoria, il reale e il sogno si confondono in **Fitzcarraldo**, anche gli effetti speciali svaniscono e la magia del cinema si fa pura realtà: una barca trainata sul dorso di una montagna da una sistema di corde, cavi, leve e carrucole è la visione che anima una delle più memorabili sequenze di tutta la storia del cinema. Quella di una barca fatta passare sopra a una montagna è l'immagine centrale attorno alla quale Herzog ha

costruito la sua pellicola, a partire da questo miraggio ha iniziato la lavorazione del film-impresa **Fitzcarraldo**: un susseguirsi di attori (tra cui anche il musicista **Mick Jagger**), riprese durate per più di tre anni, contrasti con le autorità locali, Kinski indemoniato sul set, battelli distrutti, fondi finanziari sempre insufficienti, per non parlare della complessità da un punto di vista realizzativo della scena centrale.

Insomma, il film **Fitzcarraldo** è indubbiamente la madre di tutte le imprese cinematografiche, il regista in uno dei tanti momenti di eccessiva esuberanza collerica di Kinski lo zittisce lapidario: "[...] questo film è più importante dei nostri sentimenti personali, è più importante di me e di te". **Fitzcarraldo** è senz'altro un film difficile, non nel senso più scontato del termine che rimanda a una complessità per pochi, ma deve essere compreso come un film difficile da vedere per tutti: alcune sequenze vogliono sfinire fisicamente lo spettatore, stancarlo, esaurirne le energie. Come la scena madre della salita del battello lungo il dorso della montagna ripresa da lontano con una inquadratura fissa che sembra non finire mai, un piano-sequenza che congela l'immagine lasciando che lo spettatore si trovi a partecipare della fatica di trascinare quel battello. Tutto si congela e l'estasi si mostra nei lenti, estenuanti movimenti della barca che risale il dorso di una montagna. I pensieri si srotolano e una volta esauriti non resta che il puro vedere. Eravamo ciechi, ammantati nel nostro pensiero, ma ora finalmente possiamo vedere. Troppe le sequenze memorabili per citarle tutte, ma impossibile dimenticare quella discesa del battello lungo l'irreale silenzio del fiume mentre dal grammofono del protagonista risuonano i versi di una lirica.



Parlando di questo film di Herzog è stato più volte citato "Apocalypse Now" di Coppola come precursore, ma due ambiguità di fondo devono essere chiarite: innanzitutto Herzog è, tra i registi della storia del cinema, quello che più di tutti si è impegnato alla ricerca di immagini nuove, mai viste, mai mostrate, mai pensate e pertanto se avesse dovuto riproporre qualcosa di già masticato e digerito dagli spettatori sarebbe stato il primo a rinunciare al progetto, ma dobbiamo dall'altro lato considerare quanto il film-capolavoro di Francis Ford Coppola sia invece debitore dell'**Aguirre, furore di Dio**. Comprendiamo allora lo strano gioco di influenze che ha generato un tale abbaglio di fronte al quale tanta letteratura critica è rimasta a lungo cieca: Coppola acutamente compresi alcuni aspetti dell'**Aguirre** li fa tanto suoi da rimanergli attaccati addosso come etichette e al contempo, poi lo stesso Herzog riprende gli stessi elementi del suo **Aguirre** per rilanciare la posta in **Fitzcarraldo**. Ecco che la matassa si dipana. Come nota a margine è impossibile non ricordare l'interessantissimo documentario "Burden Of Dreams" (1982) del regista Les Blank che ci guida sul set di **Fitzcarraldo** (e dello stesso documentarista anche il meno conosciuto ma altrettanto interessante corto intitolato "Werner Herzog eats his shoes", 1980, vedere per credere). Con **Fitzcarraldo**, che fa vincere al regista tedesco il premio per la miglior regia al festival di Cannes, la produzione cinematografica di Herzog subisce un lieve arresto dovuto alla difficoltà nel trovare finanziatori per i suoi progetti, finanziatori intimoriti dalle sempre continue difficoltà e dai costi dei film del regista che lievitano oltre le previsioni.



Dove sognano le formiche verdi (1984) è una favola eco-logica, tra i lavori più sottovalutati nel *corpus* delle opere di Herzog, uno dei pochi film del *nostro* dove il tono della commedia si accentua e prende il sopravvento in una parabola ascendente destinata a uno schianto finale. Una compagnia mineraria inizia la trivellazione del sottosuolo alla ricerca di uranio in una zona desertica nel nord dell'Australia, ma le popolazioni indigene, che ritengono quel luogo il sacro simulacro dove le formiche verdi vanno a sognare, si oppongono. Intrecciandosi tra loro, logica occidentale e irrazionalità aborigena non riescono a dialogare: se la prima vede il mondo come un luogo da comprare/vendere/sfruttare la seconda vive in un'intima e primitiva connessione con la natura che assume i tratti del mito. È questa, la dimensione mitica dell'esistenza, una modalità di rapportarsi al mondo circostante come pregno di senso, ricco e vitale crogiuolo di nessi. Una volta ancora il regista tedesco ci offre una lunga serie di sequenze memorabili: dalla preghiera degli aborigeni nel supermarket (dove gli uomini si recano per sognare i loro futuri figli) alla significativa e caustica metafora del treno in corsa, fino al finale chiosa che forse ci lascia qualche speranza di salvezza affidando il destino collettivo alla coscienza dei singoli. Sicuramente non è questo da annoverare tra i film *maggiori* di Herzog, ma è stato anche troppo spesso bistrattato dai critici.

Ballade vom kleinen Soldaten (1984) è un ennesimo documentario tv del regista che volato a Nicaragua riprende la tragedia del paese nel periodo sandinista. Tra pericolose escursioni e profonde esplorazioni del dolore che la tremenda guerra civile ha provocato il regista tedesco e il connazionale Denis Reichle incalzano con continue domande i sopravvissuti alle incursioni dei soldati di Sandino. Raccolgono storie che narrano tutte di morti e brutali uccisioni in un doloroso mosaico d'un dramma che si ripete ciclicamente nella storia degli eventi umani, come chiosa Reichle sul finire del film. Aperture liriche nei momenti dei canti, impietose le sequenze dell'addestramento dei piccoli soldati. È questa ancora un'opera documentaristica, che narra di eventi e realtà che sembrano provenire dal regno della fantasia, ricca di scene dal forte impatto emotivo, purtroppo la pellicola si articola in modo macchinoso tanto da sembrare il collage di due diversi documentari. Innegabile l'importanza di questo documentario per la genesi de "La sottile linea rossa" di Terrence Malick.

Gasherbum - Der leuchtende Berg (1985) è invece un documentario intervista. Il regista tedesco segue gli alpiniste Reinhold Messner e Hans Kammerlander nella preparazione della loro scalata in stile alpino delle due vette Gasherbrum I e II. Chiaramente, trattandosi di un lavoro di Herzog, il centro del lavoro non è tanto sulla scalata in sé ma su di uno scavo nella psicologia degli scalatori: quali forze li spinge a tali imprese? Quale voce misteriosa sussurra ai loro orecchi nel momento di mettere tanto in pericolo le loro vite? Raggiungendo momenti di toccante intimità il film cerca di dischiudere un varco verso una interna tensione e una necessità profondamente viva nel fondo dell'animo di alcuni uomini che solitari si incamminano verso vette irraggiungibili. Alternando riprese montane con le interviste a Messner in uno straniante clima di siderale distacco si raggiungono momenti di profonda connessione con i protagonisti.

Werner Herzog Filmmaker (1986) è l'autoritratto dello stesso regista che cerca di esplicare brevemente la sua persona, le sue idee, la sua opera in un intimo affresco passeggiato. Nulla di sconvolgente ma una visione doverosa per i più accaniti cinefili *herzogiani*.



E infine arriva l'ultima delle cinque collaborazioni che hanno unito Werner Herzog con Klaus Kinski. È il 1987 e la pellicola in questione, **Cobra Verde**, è il meno riuscito dei loro lavori. Gli ingredienti per un ennesimo capolavoro ci sono tutti: c'è il protagonista, Francisco Manoel da Silva, che è tutti gli uomini in un uomo solo; c'è una storia che, tratta da suggestioni offerte da "Il vicerè di Ouidah" di Chatwin, unisce l'elemento esotico-picaresco con una ricerca interiore; c'è l'attore, ovvero un Kinski che viene da una serie di impressionante di interpretazioni memorabili; c'è la mano ferma del regista che sta di pellicola in pellicola scrivendo capitoli fondamentali della storia del cinema; ci sono sequenze indimenticabili e ci sono pure le bellissime location africane. Eppure qualcosa pare sia andato storto e ancora una volta scopriamo che la somma delle parti non equivale all'intero. Come avrà modo di sottolineare più avanti lo stesso regista nel film memoriale **Kinski, il mio nemico più caro** (1999) l'attore era completamente proiettato nel progetto del suo "Paganini" (1989) e appariva sul set come una fantasmatica presenza, ma se la pellicola fallisce il suo intento non crediamo che debba essere incolpato l'attore e nemmeno la narrazione rapsodica - come più volte sottolineato dalla critica.

Cobra Verde ci appare tra le pellicole del mostro bifronte Herzog-Kinski come quella in cui le ottime intuizioni del regista sono state svolte poi con la minor convinzione possibile. Si prenda, infatti, ad esempio la spesso criticata narrazione che appare dapprima

frammentata e sempre proiettata verso la sequenza successiva tanto da lasciar solamente immaginare allo spettatore le connessioni saltate, ma che trova la sua perfetta giustificazione nella sequenza d'apertura col vecchio cantore che con violino alla mano inizia a raccontare le gesta del leggendario Francisco Manoel, il bandito Cobra Verde. Così il film inizia e prosegue di scena in scena come attraversando strofe d'una canzone che giustappone gli eventi della vita del protagonista in modo irregolare e discontinuo, mentre la ballata del bandito e schiavista si ingrossa di storie e aneddoti. Peccato che la decostruzione narrativa sia accennata e non approfondita come la decostruzione del protagonista non osi come in passato Herzog ci ha abituato. Questo ultima collaborazione tra Herzog e Kinski, la prima cui non possiamo riferirci con l'appellativo di "capolavoro", resta comunque una validissima pellicola che ci offre ancora e nuovamente una serie interminabile di spunti di riflessione su ciò che rende uomo un uomo attraverso sequenze dal grande impatto visivo, citiamo la finale "lotta" di Francisco Manoel con la barca dove il protagonista ci appare come un'ombra sbiadita di Fitzcarraldo. Se Fitzcarraldo riusciva a trasportare un battello sopra il dorso di una montagna Cobra Verde, alla fine della sua storia, non riesce nemmeno più a tirare una barca a mare. Si sforza, s'ingobbisce, si piega, si rotola sulla riva, soccombe sconfitto da una chiatta arenata mentre poco distante una forma storpiata lo osserva impotente, divenuto l'ombra di ciò che non è mai stato. Dopo **Aguirre, Nosferatu, Woyzeck, Fitzcarraldo** ecco allora **Cobra Verde**, ennesimo film che prende il nome del protagonista interpretato dal gigante Klaus Kinski, la più oscura e complessa di tutte le figure sinora messe in scena dai due, purtroppo quella che meno verrà ricordata.

Tra il 1988 e il 1989 Herzog, dopo essere convolato a nozze per la sua seconda volta, dirige il breve episodio **Les Gaulois** della serie "Les français vus par" e poi la messa in scena della **Giovanna d'Arco**, opera lirica di Giuseppe Verdi presso il teatro comunale di Bologna. Dopo aver portato l'opera nel cuore oscuro della foresta amazzonica con **Fitzcarraldo**, ora Herzog inscena, in stile più wagneriano che verdiano, l'opera a teatro. L'interesse per questo lavoro è da un punto di vista cinematografico pressoché nullo, ma rappresenta il segnale di un interesse variegato del regista per la ricerca di nuove esperienze ("Dopo molte esitazioni sono stato persuaso a visitare il teatro dell'opera di Bologna e d'improvviso mi sono trovato attorniato da quaranta persone tra macchinisti, elettricisti e altri dipendenti. Tutti insieme formavano un solido cerchio di corpi. Mi sono rimasti fisicamente aggrappati e hanno affermato che mi avrebbero lasciato andare solo quando avessi

firmato un contratto. Amo gli italiani per il loro dono dell'entusiasmo fisico").



Ci si apre anche l'occasione per una digressione sul rapporto tra Herzog e la musica, al di là delle esperienze operistiche con le quali il regista si cimenta in più occasioni, è impossibile dimenticare l'importate sodalizio personale e lavorativo tra il regista tedesco e il musicista Florian Fricke, anima del gruppo [Popol Vuh](#) d'ambiente *kosmische*. Più recentemente la collaborazione con il contrabbassista olandese Ernst Reijseger ha prodotto melodie stranianti e stridenti col flusso d'immagini delle pellicole *herzoghiana*.

E mentre in Germania viene abbattuto il muro di Berlino, intanto arriva l'ultimo lavoro degli anni 80 di Herzog: **Wodaabe - I pastori del sole**, un documentario tv che un paio d'anni dopo **Cobra Verde** riporta Herzog in Africa. Stavolta siamo dispersi nella landa sub-sahariana alla scoperta della popolazione Wodaabe (nome che significa "coloro che vivono nel vincolo della purezza") che, disprezzati dagli altri popoli nomadi, vagano per i deserti alla ricerca d'acqua per i loro scarsi greggi e si ritengono gli uomini più belli della terra. Rifuggendo ancora una volta ogni possibile tentazione d'indagine antropologica, Herzog ci regala un racconto suggestivo per lo più riportato attraverso le parole degli stessi interessati e riducendo al minimo indispensabile il commento extradiegetico. Con un apparato sonoro spesso straniante composto da salti nella musica classica si accentua la prospettiva su una realtà stridente, contrastante, paradossale - come sempre stridente, paradossale e contrastante è l'Africa

descritta da Herzog. Cattura particolarmente l'interesse dell'occhio del regista la cerimonia del *Gerewol* dove vengono incoronati i più belli degli uomini che poi le donne sceglieranno come loro sposi. Ma ancora una volta è importante sottolineare come Herzog rifugga ogni ricerca etnologica per andare a scavare in momenti di esaltante purezza che ci comunicano molto più decisamente qualcosa sull'essere umano in generale che su di una sua specifica popolazione o di un singolo uomo. È questo qualcosa che solo i grandi pensatori riescono compiutamente a fare e che Herzog con naturalezza propone ai suoi spettatori, rendendoli non meri osservatori ma partecipanti attivi delle sue pellicole, sfidandoli, lanciandoli nel viluppo delle sue opere, rendendoli protagonisti di un'odissea del senso alla ricerca di se stessi.

Dopo **I medici volanti dell'Africa orientale** (1969), **Fata Morgana** (1971) e **Cobra verde** (1987) il regista tedesco torna per la quarta - e non ultima - volta sul suolo del Continente nero con questo affascinante **Wodaabe** regalandoci ancora una volta la sua unica prospettiva sull'Africa che, attraverso indelebili suggestioni paesaggistiche, ritrae come un palcoscenico senza storia, teatro eterno di una storia marginale, superflua e forse proprio per questo necessaria linfa per lo spirito umano. Nel corso dello stesso 1989 Herzog partecipa come attore alla pellicola di fantascienza "È difficile essere un dio" di Peter Fleischman.

5. Anni

90

- *L'apocalisse*

silenziosa

Echi da un regno oscuro (1990) è uno di quei casi in cui la storia offre già tutto e il regista non deve far altro che seguirla attentamente, percorrerla sino ai sentieri più oscuri cui essa possa condurre. È quella raccontata da questo documentario la storia del presidente-dittatore-imperatore della Repubblica Centrafricana Jean-Bedel Bokassa dagli umili natali alla carriera nella legione francese, il ritorno in patria e l'ascesa politica fino al crescendo del suo personale delirio d'onnipotenza e all'apice del suo impero di violenza e terrore. A narrare la storia non è il regista tedesco ma il giornalista Michael Goldsmith, che ci guida lentamente attraverso la vita e le follie di Bokassa. Accusato di cannibalismo, di ogni immaginabile violazione dei diritti umani, si credeva egli discendente dei faraoni egizi e all'apice del suo potere tramutò la Repubblica Centrafricana in un impero iniziando ad abbigliarsi e atteggiarsi come un Napoleone. La materia è *herzoghiana* fino al midollo e il regista tedesco la orchestra insieme a immagini di repertorio guidando lo spettatore attraverso il filo nero delle atroci stravaganze del dittatore in un racconto di lucida irrealtà, la storia.

L'anno seguente Herzog imbastisce anche il documentario **Jag Mandir - The Eccentric Private Theatre of the Maharaja of Udaipur** (1991) raccontando il lavoro dell'artista austriaco André Heller per commissione del maharaja di Udaipur, che, temendo la scomparsa della cultura indiana a causa della costante e crescente occidentalizzazione, vuole la creazione di una grande spettacolo che raccolga in sé tutte le venature della tradizione del suo paese. Collezionando un caleidoscopio di esibizioni artistiche, il documentario spiega nei momenti iniziali il progetto lasciando poi spazio per più di un'ora alle *performance* senza alcun commento. Bizzarra congerie di allucinazioni, le esibizioni si intrecciano e succedono serrate (l'opera durava oltre 20 ore) in una interminabile liturgia e ci arrivano quasi come testamento preventivo d'una cultura tanto varia e sfarzosa.

Intanto nello stesso anno esce anche il film a soggetto **Grido di pietra** (1991). Stavolta per la prima volta Herzog dirige una pellicola non scritta da lui stesso ma dall'alpinista Reinhold Messner e infatti ne esce un film con poco mordente e molto lontano dalla consueta poetica *herzoghiana*, la quale viene sfiorata solamente in modo superficiale e che con suggestioni registiche Herzog riesce a gestire creando richiami alle sue pellicole precedenti. Il film esce in sordina venendo accolto freddamente dalla critica e dal pubblico e rimane tra le opere minori del regista tedesco, sicuramente il suo peggior lavoro di "finzione". Di lì a poco sarebbe morto l'amico-nemico Kinski e questo film resterà per un decennio l'ultimo lavoro non documentaristico di Herzog, che dovrà prima risolvere dei nodi irrisolti del suo rapporto personale con l'attore in un lavoro che fiorirà nel 1999 col titolo **Kinski, il mio nemico più caro**.



Ma un altro grande lavoro è dietro l'angolo, basta voltare anno per rimanere abbagliati dalla visione di **Apocalisse nel deserto** (1992), un'opera visiva emozionante, penetrante. Herzog (insieme a Paul Berriff) valica al contempo i confini del documentario e della finzione per trovarsi in un territorio vergine e laddove nessuno si era mai avventurato. Alla presentazione berlinese della pellicola si levarono cori di fischi, il dissenso palese del pubblico ottenne la lapidaria risposta del regista: "Vi sbagliate tutti!". Si sbagliavano tutti, infatti, e possiamo senza la minima ombra di dubbio considerare **Apocalisse nel deserto** una delle più dense e intense esperienze cinematografiche di tutti i tempi, che insieme a **Fata morgana** (1971) e **L'ignoto spazio profondo** (2005) compone una ideale trilogia non-documentaristica di viaggi verso l'impossibile. Cronaca d'un pianeta del nostro sistema solare, un pianeta mutilato popolato da culture incomprensibili, intente a condurre una ciclopica lotta tra fuochi inestinguibili, laghi di petrolio e un'incessante pulsione alla distruzione mentre ovunque presagi di un infausto destino si palesano come segni di una imminente apocalisse. Il commento extradiegetico e la colonna sonora di musica classica accompagnano le immagini che sembrano quasi le documentazioni delle prima guerra in Iraq viste e riviste sui telegiornali, ma che acquistano qui nuova forza e significato in uno straniante racconto che rinuncia in partenza a narrarci di eventi reali o di una storia di finzione: il cadavere di un pianeta senza

ormai più alcuna ombra di dignità è dilaniato da fiamme mefitiche, l'odore pungente del petrolio squarcia lo schermo e ci scaraventa impotenti nel regno d'oscurità e dolore, di perdita e violenza. Nel mondo della disperazione diventiamo testimoni sgomenti di quel supplizio di Sisifo cui la loro natura spietata condanna i personaggi della pellicola, così vediamo in conclusione quegli stessi individui che all'inizio estinguevano i pozzi petroliferi in fiamme lanciare una torcia e riaccendere la vampa orribile: "Forse la vita senza fuoco è per loro diventata orribile?", dice la voce narrante. Un circolo stringe il film nell'eterno ritorno dell'identico orrore. In tutto ciò la sapienza narrativa di Herzog tesse le sue trame con una descrizione quasi biblica in equilibrio tra la cronaca di un'arcaica civiltà ormai decaduta e i toni profetici che lasciano presagire il profilo di una futura catastrofe. In tutto ciò la sapienza registica di Herzog ci conduce nel cuore di quella *verità estatica* che anima da sempre il suo fare cinema e che qui esplose abbagliante riconducendo e convertendo l'immagine mostrata in uno spettacolo interiore, viscerale che richiede la presenza dello spettatore come colonna portante del film stesso. **Apocalisse nel deserto** è un film che narra senza dire, dove la parola non spiega e non dice ma enuncia (il paragone più prossimo per rendere l'idea può essere il compito della parola nella poesia di Hölderlin), la parola indica un senso che è impossibile spiegare. Anche le figure mostrate non riesco a dire nulla nel dominio della spiegazione: la donna che ha visto i suoi figli venir torturati e poi uccisi vorrebbe raccontare ma dalla sua bocca non escono altro che farfugliamenti incomprensibili, il bambino che ha assistito all'uccisione del padre decide di non parlare mai più. Il silenzio scende come una cortina sull'inspiegabile, la direzione cui le immagini conducono è il regno oscuro del Senso.

Le riprese sul campo di **Apocalisse nel deserto** durarono poco e si interruppero bruscamente con una lettera consegnata al regista nella quale il ministro dell'Informazione kuwaitiano augurava un buon viaggio a tutta la *troupe* informandoli che il volo sarebbe partito alle sette di mattina del giorno successivo, una cortese espulsione dal paese perché contrariamente al volere del governo kuwaitiano, che avrebbe gradito si percepisse dal film l'ottimismo per una rapida ricostruzione, era chiaro che Herzog andava invece indagando ferite di non facile rimarginazione.



Nel 1993 assistiamo a un itinerario attraverso la spiritualità estrema in Russia con **Rintocchi dal profondo**, passando dal misticismo allo sciamanesimo, da credenze popolari (come quella della città di Kitezh nascosta da Dio sul fondo di un lago per non farla trovare ai mongoli durante la loro invasione) fino alla ricerca di taumaturghi, medium, esorcisti e quante più bizzarre figure riusciate ad immaginare (sì, c'è anche la reincarnazione di Gesù Cristo, tornato per salvare i giusti prima dell'ultimo tremendo giudizio finale). Herzog guarda e non giudica, domanda e insegue i sentieri che spesso conduco al di là del tracciato prestabilito mostrando ancora e nuovamente la sua capacità di documentare l'indocumentabile, ancora una volta muovendoci in scenari dai quali traspira la minaccia di una imminente apocalisse e l'iperbolica visione del mondo dei protagonisti. Ancora una volta Herzog opera delle raffinate contraffazioni d'autore per rendere in modo cristallino un atteggiamento, quello russo, nei confronti della spiritualità che senza l'invenzione artistica sarebbe andato perso tra le maglie di una verità spicciola ("Quando guardi **Rintocchi dal profondo** non ti trovi di fronte a un film che si sforza in tutti i modi di riferire dei fatti sulla Russia come potrebbe fare un documentario esplicitamente etnografico. Sarebbe come se uno leggendo una poesia di Hölderlin in cui viene descritta una tempesta alpina affermasse: 'Werner Herzog'"). E invece la verità *herzogiana* passa attraverso l'artificio e la messa in scena per dire qualcosa di più autentico della realtà stessa: i

pellegrini che strisciano in procinesis sul ghiaccio non sono altro che degli ubriacconi ingaggiati, ubriachi al momento delle riprese, uno col volto steso sul suolo congelato sembra immerso in profondissima preghiera mentre si è invece semplicemente addormento. Ma questa d'altro canto non è niente più che la mera *verità dei contabili*.

Morte per cinque voci (1995) è un viaggio alla scoperta del genio musicale di Gesualdo, della sua Venosa, delle sue follie. La regia scivola apparentemente invisibile andando alla ricerca degli aspetti più oscuri e gli avvenimenti più cruenti della vita del geniale compositore italiano. Herzog costruisce un ritratto estroso di Gesualdo, lasciandoci ancora una volta suggestioni tipiche del suo modo di far cinema. Documentario tv magnetico che delinea ancora una volta un personaggio *borderline*, un personaggio storico ma che potrebbe essere stato tranquillamente partorito dalla mente dello stesso regista. E in fatti in parte così è stato, l'inserito della storia del disco d'argilla, lo spirito della moglie di Gesualdo (interpretata da Milva), l'omicidio del figlio sono parti della storia inventate di sana pianta dal regista tedesco ("Gran parte delle storie del film sono inventate e inscenate da cima a fondo, eppure contengono le più profonde verità possibili su Gesualdo. Fra tutti i miei documentari credo che *Morte per cinque voci* sia quello più sregolato e pazzo, ed è uno dei lavori che mi sono più cari" - Werner Herzog).

A questo seguono **Die Verwandlung der Welt in Musik** (1996) e il più significativo **Little Dieter needs to fly** (1997), altro documentario, che narra delle vicende accadute all'aviatore americano Dieter Dengler. Il regista avrebbe voluto sviluppare questo progetto come un film di "finzione" (il virgolettato è sempre d'obbligo quando si usa questo termine a proposito di Herzog), ma per l'assenza di finanziamenti sufficienti ripiega su una documentazione inscenata della storia. L'operazione è semplice e geniale al contempo: prendi una storia vera e il documentario che ci giri sopra lo trasformi nella storia sugli accadimenti interpretati dallo stesso protagonista delle vicende ma mettendogli in bocca parole non sue, parole drammatizzate come per un film.

Più avanti Herzog riuscirà comunque nel suo intento di trasporre in film le vicende narrate da questo documentario in **Rescue Dawn - L'alba della libertà** (2006). Al centro di **Little Dieter Needs To fly** spicca la figura del protagonista e la difficoltà che chiunque non può non avere nel ricollezionare in un'unica immagine due momenti distinti e particolari della sua vita, ovvero quello di ciò che è e quello di ciò che è stato. Mettere insieme l'uomo d'affari cinquantenne tutto casa e lavoro con il giovane diciottenne che fu, quello che scappò rocambolescamente da un campo di prigionia vietcong, quello che lottò con ogni forza per sopravvivere in mezzo alla giungla tra la fame, la dissenteria e i deliri allucinatori. Trascinati da una colonna sonora classica e dirompente dalla quale spicca il prologo al *Tristano e Isotta* di Wagner allora corriamo le vicende di Dengler, il bambino che voleva volare e che forse fu punito da qualche arcaica divinità per esser riuscito a realizzare questo primordiale sogno dell'essere umano. L'anno seguente un tv tedesca ha riedito il materiale del documentario per inserirlo nella programmazione televisiva, il risultato della manipolazione prende il nome di **Flucht aus Laos**, e si distingue sostanzialmente dal primo lavoro herzogiano. Una seconda riedizione avvenne nel 2001 quando con la pubblicazione in Dvd del documentario vennero inserite momenti del funerale di Dengler, che era appena scomparso.



Kinski in piedi davanti ad un platea urlante immerso in un monologo e in una lite furiosa con il pubblico al contempo. Sembra un miraggio, una di quelle tante e rare immagini che Herzog ci ha regalato nel corso della sua carriera. Kinski colerico, violento, dice: "Non sono il Gesù della chiesa ufficiale, tollerato da polizia, banchieri, giudici, boia, militari, capi della chiesa, politici e altri uomini di potere. Io non sono la vostra Superstar". Fischia. Così si apre **Kinski, il mio nemico più caro** (1999), l'unico documentario herzogiano che è documentario nel più canonico dei significati della parola. Tanto di poco canonico c'è l'oggetto del film: l'attore Klaus Kinski e il suo lungo, difficile, contrastato rapporto con lo stesso Herzog. Un viaggio anamnestico attraverso un rapporto umano e professionale, attraverso continenti ed emozioni contrastanti, attraverso gli sbalzi d'umore d'una personalità dalla indiscutibile genialità sulle scene e dalle discutibilissime doti umane nella vita quotidiana. Kinski come un mostro mitologico, un'idra dalle molte teste e Herzog come quell'uomo che, anche se per brevi momenti, è riuscito a domarlo. Testimone ne è la celluloida. Riportando una sterminata serie di aneddoti (come quando gli indios, comparse in **Fitzcarraldo**, dissero al regista che se avesse voluto che uccidessero Kinski per lui non sarebbe stato un problema), ripercorrendo cronologicamente e geograficamente il loro rapporto il documentario procede con le testimonianze di altri collaboratori, come le attrici Claudia Cardinale e Eva Mattes, all'inseguimento di

una figura sfuggente e ombrosa, vanitosa ed egocentrica oltre il limite del patologico. Colerico, misogino eppure baciato da una dea cieca, Kinski viene ritratto dal regista tedesco con abbondanza di sfumature, senza risparmiare parole per raccontare quel misto di codardia e folle coraggio che albergava in lui senza dimenticare nulla delle loro tremende liti, eppure: "Eppure eravamo inseparabili" ricorda Herzog alla fine del documentario "pronti ad affondare insieme. Ci rivedo nella giungla, insieme su una barca. Il mondo è nostro, ma Klaus sembra che voglia volare via. Non avrei dovuto accorgermi che era la sua anima a volersi librare in volo? E poi lo vedo con una farfalla, soave, leggerissima. La piccola creatura non vuole lasciarlo, è così a suo agio che mi sembra sia Klaus stesso a trasformarsi in una farfalla. E tutto ciò che tra noi pesava scompare. Tutto diventa bello. E anche se la mia ragione si ribella, qualcosa dentro di me dice che vorrei ricordarlo così".

Ma **Kinski, il mio nemico più caro** è anche una singolare autoanalisi del cinema di Werner Herzog nella misura in cui il regista tedesco in più momenti riflette sulla postura, l'inquadratura e il movimento dell'attore in scena e del loro effetto sullo spettatore, sulla potenza retorica del movimento scenico e l'articolazione della grammatica registica - si pensi, ad esempio, all'interessante digressione su quella che Herzog definisce "spirale Kinski" nel dialogo col fotografo Beat Pressner.

Chiamato dal Walker Art Center di Minneapolis nel 1999 per un dibattito Herzog legge un decalogo guida che da allora viene chiamato "Minnesota Declaration":

1. *A forza di dichiarazioni, il cosiddetto Cinéma Vérité è privo di verità. Esso sfiora una verità di pura superficie, la verità dei contabili.*
2. *Un noto rappresentante del Cinéma Vérité ha dichiarato pubblicamente che la verità può essere facilmente scoperta prendendo una macchina da presa e cercando di essere onesti. Assomiglia al guardiano notturno della Corte Suprema che si risente per la quantità di leggi scritte e le procedure legali. "Per me - dice lui - ci dovrebbe essere un'unica legge: i cattivi dovrebbero andare in prigione". Sfortunatamente ha in parte ragione, per la maggior parte delle persone, il più delle volte.*
3. *Il Cinéma Vérité confonde i fatti con la verità, quindi ara solo pietre. Eppure i fatti, talvolta, hanno uno strano e bizzarro potere che fa sembrare incredibile la loro verità intrinseca.*
4. *Il fatto crea regole e la verità illuminazione.*
5. *Al cinema ci sono livelli più profondi di verità e c'è una sorta di verità poetica, estatica. E' misteriosa e sfuggente e può essere raggiunta solo attraverso l'invenzione e l'immaginazione e la stilizzazione.*
6. *I cineasti del Cinéma Vérité assomigliano a turisti che scattano fotografie tra le rovine dei fatti.*
7. *Il turismo è peccato, viaggiare a piedi è virtù.*
8. *Ogni anno, in estate, decine di persone infrangono con le motoslitte il ghiaccio che si sta sciogliendo sulla superficie dei laghi del Minnesota, e annegano. Crescono le pressioni sul nuovo governatore perchè approvi una legge di tutela, e lui, ex lottatore e guardia del corpo, ha dato l'unica risposta saggia: "Non si può legiferare sulla stupidità".*
9. *Il quanto di sfida, dunque, è lanciato.*
10. *La luna è pallida. Madre Natura non chiama, non ti parla, sebbene, a volte, un ghiacciaio possa scoreggiare. E non ascoltare il Canto della Vita.*

11. Dovremmo essere grati del fatto che l'Universo là fuori non conosce alcun sorriso.

12. La vita negli oceani deve essere un inferno senza fine. Un immenso, assoluto inferno di costante e immediato pericolo. Un inferno tale che durante l'evoluzione alcune specie - tra cui l'uomo - sono strisciate fuori, sono sfuggite sui piccoli continenti di terraferma, dove le Lezioni di Oscurità continuano.

(Werner Herzog, 30 aprile 1999)

Tra l'ironica provocazione e il manifesto di propositi con la dichiarazione del Minnesota, Herzog insiste ancora una volta sulla sostanziale differenza tra le verità dei fatti (le "verità dei contabili") e la più profonda verità cinematografica.

6. Anni 00 - Incontri alla fine del cinema

Arriva infine il nuovo millennio e Herzog lo inaugura con il documentario **Julianes Sturz in den Dschungel** (2000) tornando in Sudamerica con Juliane Koepcke, l'unica sopravvissuta di uno schianto aereo e facendo raccontare alla donna la caduta e la fuga dalla giungla amazzonica peruviana. Era la vigilia di Natale del 1971 quando l'aereo schiantò al suolo, all'epoca Herzog e Kinski stavano girando Aguirre "pochi fiumi più in là dove lei stava combattendo per la sua vita". Una coincidenza che ha a lungo trattenuto il regista dal girare questo film poi convinto dopo aver visto lo scadente film di Giuseppe Maria Scotese "I miracoli accadono ancora", incentrato sullo stesso soggetto. Sempre composta e seria, la Koepcke descrive con vividezza gli avvenimenti. Il rumore, la perdita e il riacquisto della coscienza dopo lo schianto, il momento in cui realizza la morte della madre che era con lei. Il tutto senza eccessi o uso di iperboli. In modo asciutto e diretto la donna racconta l'esperienza della ragazzina che fu (all'epoca degli avvenimenti aveva appena 17 anni), la sua lotta per la sopravvivenza. Il domandare di Herzog cerca sempre di scavare alla scoperta di cosa Juliane provava una volta abbandonato il regno della realtà, cosa provava in quella surreale esistenza in cui si trovava catapultata: una ragazzina appena diplomata sola nel cuore della giungla amazzonica si trovava come una sorella perduta del Dieter Dengler di **Little Dieter needs to fly**.

Nel 2001 Herzog dirige per la Bbc il corto **Pilgrimage**, una raccolta di sequenze montate senza commento ma solo con un contrappunto musicale. Sono ritratti pellegrini in cammino e in prostrazione, in attesa e in preghiera. Le immagini sono forti e mai banali, l'assenza del commento non si fa notare perché c'è tanta vita in quelle sequenze, tante domande si affilano di già senza nemmeno esser state pronunciate: chi sono coloro che vediamo? Quale la loro storia? Cosa li spinge a camminare per centinaia di chilometri prostrati o sulle nude ginocchia? Quale ragione dimora nei loro animi? Quale forma ha la loro fede? Che sapore hanno le loro lacrime?



Nel medesimo anno, a un decennio di distanza dal mediocre **Grido di Pietra**, Herzog torna a dirigere un *feature film*, è **Invincibile** e narra la storia del fabbro ebreo Zishe Breitbart, uomo dalla forza sovrumana che dal piccolo villaggio natale in Polonia raggiunge Berlino e il Teatro dell'Occulto di Hanussen. Zishe e Hanussen sono due facce di una stessa realtà, entrambi destinati ad una fine scritta nelle premesse. Entrambi ebrei, uno orgoglioso e l'altro timoroso. Uno forte, l'altro potente. Uno il fisico, l'altro la mente. Due uomini per una delle tante storie dell'Olocausto che il regista tedesco affronta facendo sin dalle prime battute pulizia di ogni possibile banalità, lasciandolo come un'ombra inquietante che grava minacciosa sull'intero film e riprendendo nello stile dei primi anni 30, nei quali la pellicola è ambientata. **Invincibile** non convince fino in fondo, nonostante una straordinaria prestazione attoriale di Tim Roth (nei panni di Hanussen) che si rivela qui per la prima volta come artista completo. **Invincibile** non convince del tutto, nonostante l'incredibile capacità del regista nel tessere il film principalmente sulle atmosfere, sulle tensioni invisibili che si muovono al margine della pellicola. Forze non mostrate ma sempre avvertibili. Il problema principale è semplice: è una pellicola, in vero, poco herzogiana. Poco emozionante. La mano del regista si mostra decisa in poche sequenze (su tutte quella dei granchi rossi che richiama **Echi da un regno oscuro**) per offrirci un buon film ma decisamente lontano dalle vette della sua cinematografia.

Il successivo cortometraggio **Ten Thousand Years Older** (2002) è un segmento della raccolta di documentari girati da vari registi e riuniti sotto il titolo di "Ten Minutes Older", tra i quali spicca come miglior carta del mazzo raccontando come i nativi di Antigua abbiano adattato alle tradizioni cristiane le antiche usanze indigene in un culto ibrido.

Proseguendo il suo ideale viaggio tra i culti religiosi iniziato dieci anni prima con **Rintocchi dal profondo** e continuato con **Pilgrimage** e **Ten Thousand Years Older** Herzog chiude il cerchio nel 2003 con **Kalachakra - La ruota del tempo**.

È questo il nome del rito buddista che si celebra a distanza di molti anni e che raccoglie fedeli in grandi numeri che raggiungono la location indiana del rito anche camminando per migliaia di chilometri prostrandosi al suolo dopo ogni singolo passo. Documentario che fa il suo dovere raccontando il viaggio e le ritualità all'inizio per poi passare ad indagare i culti relati al monte Kailash e in fine il disegno straordinario di un altro Kalachakra a Graz, in Austria. Passando per intense riprese e interviste al Dalai Lama Herzog ci guida in un percorso sicuro.



Il diamante bianco (2004) insegue la visione del volo che anima l'ingegnere Graham Dorrington, inventore di un particolare pallone aerostatico, e del suo tormento relativo alla morte dieci anni prima dell'amico e documentarista Dieter Plage a bordo del suo pallone. Nella costante tensione tra il sogno del volo e l'incubo di una morte, questo documentario si mostra come una tragedia classica nei moventi e nei contrasti che stanno nel sottosuolo della pellicola, ma la sferzante regia di Herzog architetta la struttura del film in un susseguirsi di momenti tesi a un *climax* ascendente che, come nel più canonico film hollywoodiano, alternano scene di accumulo di tensione con quelle di rilascio, momenti di chiusura e di apertura, momenti lenti e preparatori ad altri in cui converge e si risolve ogni nodo. È questo il lavoro del regista tedesco che più aderisce ai canoni narrativi della tradizione americana, ma che con l'ibridazione documentaristica si tinge di tonalità nuove e trasporta lo spettatore in questo sogno (in)coscientemente sollevato dal soffio d'un alito di vento. "In celluloid we trust!" (Ci affidiamo alla celluloid), dice Herzog in procinto di staccarsi dal suolo come primo collaudatore dell'aerostato insieme a Plage. *In celluloid we trust*, possiamo unirci anche noi in coro, perché l'arte cinematografica di Werner Herzog sfiora ancora qualcosa di quel sublime irraggiungibile ma che si impone come orizzonte di senso cui ogni vero uomo non può sottrarsi dall'inseguire. Ancora una volta l'immaginazione umana partorisce sogni impossibili e ancora una volta inseguirli è ciò rende una vita degna

d'essere vissuta a rischio del fallimento, a rischio di sembrare dei pazzi, al rischio estremo di perdere la propria vita. È un volo verso l'ignoto, questo, un volo libero attraverso il (modo di fare) cinema e l'esistenza stessa dove la posta in gioco è la conquista e il possesso di se stessi e della propria arte. Herzog, instancabile, ancora ci stupisce regalandoci momenti di altissimo cinema continuando il suo infaticabile lavoro di classificare venature dell'animo umano mai esplorate prima dalla settima arte, continuando ancora e nuovamente a estendere il dominio del cinema al di là dei suoi confini conosciuti. In tutto ciò una serie interminabile di sequenze toccanti ed emozionati si succede incessante e a margine la storia del mito delle cascate Kaieteur e delle sue rondini in un gioco di immagini mostrate e (volutamente) nascoste dal regista per preservare un segreto arcaico.



Ma lungi dall'arrestarsi la riflessione di Herzog sull'uomo e sul cinema stesso continua infaticabile e si consolida in una nuova pietra miliare avvicinandosi alla tragica vera storia di Timothy Treadwell con il documentario **Grizzly Man** (2005). Treadwell è un disadattato nel regno della civiltà, alcolista, drogato, perditempo, rissoso. Una vita diretta verso una irrevocabile rovina. Poi l'illuminazione, prende e se ne va nel *Katmai National Park and Preserve* in Alaska a proteggere gli orsi grizzly - una delle belve più feroci e aggressive del pianeta - da pericolosi e fantomatici antagonisti. Lo fa dal 1990 al 2003, anno della sua morte. Treadwell è (o meglio dovremmo dire: si vede come) il re di un mondo fantastico, un "kind warrior" (gentile guerriero) e al contempo un samurai che difende il giusto mettendo in pericolo la sua vita. Un buono che rischia costantemente di essere sbranato da quelle stesse creature che egli stesso crede di proteggere. La sua vita è sempre in pericolo, sicuramente più di quanto lo era prima nella civiltà, ma ora immerso nel regno della natura egli vive nel suo elemento. Ora il rischio è accettabile perché ha un compito da svolgere e la sua importanza capitale lo inchioda ad un dovere irrevocabile. Ma Treadwell è per Herzog principalmente un *filmmaker*, un regista, un attore, uno sceneggiatore di un spettacolo privato che egli stesso scrive, dirige, riprende e interpreta.

D'altro canto, il documentario di Herzog è per la maggior parte

composto dalle riprese girate dallo stesso Treadwell, il quale nel suo teatro dell'assurdo era riuscito a riprendere momenti di rara e toccante bellezza, spesso senza nemmeno rendersene nemmeno conto ha immortalato dei sublimi paesaggi dell'animo. L'impetosa fine sopraggiunge inesorabile come tragedia - annunciata sin dalle prime battute del film - inevitabile e spietata: la natura divora e disintegra tutto, la sua forza non conosce morale né legge, alla sua brutalità è impossibile opporsi. Il commento del regista accompagna le immagini e poi le abbandona, ci guida marziale e commosso alla scoperta di Timothy Treadwell, dei suoi sogni, della sua eccentrica persona, della ricerca di senso che aveva trovato nel divenire il protettore degli orsi. Sebbene in **Grizzly Man** l'utilizzo del *found footage* sia molto più tradizionale che in altre opere (ad esempio, si pensi a **L'ignoto spazio profondo**, del quale parleremo approfonditamente poco più avanti) il regista tedesco fa un uso magistrale della grammatica registica infrangendo alcuni canoni elementari. Da un lato tutte le interviste si concludono con la macchina da presa che indugia sull'intervistato ben oltre la fine del dialogo creando una continuità stilistica con le riprese di Treadwell che per necessità, in quanto solo artefice dei propri filmati, passava da attore ad operatore macchina, da davanti a dietro la cinepresa lasciando una zona franca, una terra di nessuno che pur facendo parte del filmato esulava dall'idea registica della scena. Un eccesso antispettacolare del film, che oltrepassava i propositi del regista stesso. Da un altro lato si pensi invece alla potenza estetica, oltre che emotiva, della scena in cui Herzog girato di spalle alla telecamera ascolta il nastro in cui sono incisi i suoni catturati dalla camera al momento della morte di Treadwell. Contro all'ABC registico che vuole il soggetto rivolto alla cinepresa nei momenti d'apostrofe, anche contro le logiche più elementari dello spettacolo la scena si struttura come un *climax* di visioni negate: Herzog stesso, di spalle alla cinepresa, ascolta l'audio della morte di Treadwell registrato da una camera attiva ma con l'obiettivo coperto dal tappo, al termine il regista consiglia ad un'amica di Treadwell di non ascoltarlo mai, anzi di distruggere quella registrazione. È questa una vertigine dell'antispettacolare che congela lo spettatore travolgendo con un orrore tanto insostenibile quanto invisibile. È lo stesso Herzog che si pone come un filtro (etico) tra spettatore e immagine/suono come già aveva fatto ne **Il diamante bianco** quando aveva censurato le riprese di ciò che si nascondeva dietro le cascate, sacro simulacro per culture indigene locali. Di contro al *voyeurismo* televisivo Herzog ha sempre inseguito immagini vergini, estreme, mai viste prima per la loro capacità di ridestare un occhio interno dello spettatore, ma senza cedere a una pornografia dell'immagine, nell'eccesso morboso dell'immagine spettacolare.

È impossibile parlare del cinema di Werner Herzog escludendo una digressione sul ruolo della natura (e, di contro, su quello della società). Essa torna continuamente nelle riprese e nelle riflessioni del regista tedesco come uno dei fili conduttori del suo cammino attraverso il cinema. Sin dal primo lungometraggio, **Segni di vita** (1968), essa compare e incisivamente determina la lettura del film mostrata principalmente in due immagini antitetiche: da una parte il sottomondo di insetti che si accavallano l'un l'altro in un caotico groviglio e dall'altra il cielo stellato, placido porto di sogni, cui il protagonista dichiara guerra. La follia del protagonista Stroszek si oppone alla civiltà umana e alla sua visione del mondo (e della natura quindi), si oppone all'immagine fittizia di placida quiete che il cielo sereno incarna perfettamente mentre la più autentica realtà del mondo naturale è quella della caos e della morte, quella degli insetti che attendono nascosti, silenziosi, primitivi. La natura è spietata, non conosce morale e non risparmia nulla: un gallo può tranquillamente beccare un altro gallo morto (**Anche i nani hanno cominciato da piccoli**, 1970) perché non conosce né il sacro né il sacrilegio. La natura non perdona nulla e non risparmia la tracotanza dell'uomo, nulla può la civiltà di fronte alla sua devastante potenza. La pletorica formalità della società civile si insudicia, la tecnica moderna è impotente al suo cospetto: cannoni che abbatterebbero fortezze intere sono giocattoli inutili se impantanati nel fango della giungla amazzonica (**Aguirre, furore di Dio**, 1972) e l'uomo rischia di fare la stessa fine dei suoi artifici se non abbraccia quella insana follia di unirsi al tutto della natura. D'altro canto l'essere umano è una *tabula rasa*, lo dimostra Kaspar Hauser (**L'enigma di Kaspar Hauser**, 1974), e la civiltà è una possibilità tra le più lontane dall'uomo più autentico. La civiltà è come un circolo vizioso che rinchioda l'uomo in un *loop* maledetto, in un consorzio di genti intente al lavorare, al fare, al produrre e al consumare. In un circolo dove tra papponi e finanziari non c'è poi tanta differenza (**La ballata di Stroszek**, 1977) l'uomo è atteso dall'inesorabile destino di diventare una figura sbiadita in balia di correnti forti cui non sa opporsi (**Woyzeck**, 1979), la fine è allora tanto scontata quanto inevitabile. Solamente il sogno può redimere l'uomo dalla sua condizione naturale e da quella civile, ma il sogno deve essere grande. Il sogno deve essere folle (**Fitzcarraldo**, 1982), ovvero quintessenzialmente inutile per sfuggire tanto al ciclo della natura che alla società del fare e del produrre. L'inutilità ci renderà liberi! L'inutilità ci redimerà dal nostro irrevocabile destino, crudele e insensato tanto tra le genti che tra le belve (**Grizzly Man**, 2005).



Lo sappiamo, il cinema di Werner Herzog è una continua sorpresa. Una continua ricerca. Lo sappiamo, non dobbiamo dar per scontato nulla quando si tratta di Werner Herzog perché è impossibile prevedere dove ci condurrà al termine del viaggio cinematografico che di volta in volta intraprenderemo insieme. Questo è anche il caso de **L'ignoto spazio profondo** (2005), che è la perfetta esemplificazione di un paradigma prettamente *herzoghiano*: le immagini, certe immagini, immagini reali contengono nel loro cuore vivo più finzione, più poesia di quanto qualsiasi artificio potrebbe farsi carico. Usando da una parte filmati prodotti dalla NASA ripresi all'interno e all'esterno di una spedizione dello Shuttle STS-34 e dall'altra riprese sottomarine, girate da Henry Kaiser, d'una esplorazione sotto i ghiacci del polo sud - ma anche diversi altri inserti filmati di differenti provenienze - Herzog trasforma quello che potrebbe essere un banale *found footage film* in un poema fantascientifico che narra di un viaggio attraverso lo spazio ed il tempo. Una pura storia di fantascienza che attraverso il vero delle immagini mostrate proietta lo spettatore nella storia fittizia e affascinante di un viaggio verso un mondo lontano, il Wild Blue Yonder appunto. La maestria registica del tedesco compone una nuova odissea spaziale infrangendo completamente ogni regola narrativa e giustappoendo immagini e commento *off* in un ondivago naufragio verso una terra promessa e irraggiungibile. In apertura il film è descritto come "A science fiction fantasy" e

attraverso una risemantizzazione radicale delle immagini mostrate in questo *bricolage* Herzog trasforma il magma filmico in un oggetto polisemantico, perfetta macchina cinematografica per creare un cortocircuito del pensiero che si trova a rincorre realtà e fantasia in un gioco di rimandi e richiami. È allora che ci si mostra in tutta la sua straniante potenza l'ordigno herzoghiano che riesce a dire e mostrare un vero più vero del vero stesso. Una verità ulteriore, sopita al di sotto della superficie delle immagini, finalmente si desta e si impone all'attenzione dello spettatore: un'immagine della nostra realtà viene trasformata dall'immaginazione in una immagine fantastica che però ci comunica qualcosa di autentico rispetto alla nostra realtà. È allora che la finzione scientifica si trasfigura in una documentazione in senso stretto del nostro mondo.

All'interno della filmografia *herzoghiana* possiamo anche leggere **L'ignoto spazio profondo** come ultimo capitolo di una ideale trilogia non-documentaristica insieme a **Fata Morgana** (1971) e **Apocalisse nel deserto** (1992). La potenza produttiva del documentario è stata più volte esplorata nel corso della storia del cinema (si pensi a Robert Flaherty, Godfrey Reggio, Chris Marker, ma anche al nostro Vittorio De Seta), ma nessuno come Werner Herzog ne ha scandagliato tanto in profondità le possibilità linguistiche conducendolo tanto al di là del suo potenziale prima conosciuto fino ad arrivare a questa perfetta inversione di finzione e realtà. È questo un viaggio filmico di estatica bellezza.

L'ignoto spazio profondo è uno dei lavori *herzoghiani* più raffinati nella manipolazione delle immagini, nell'analisi semiotica del materiale filmico e nella risemantizzazione radicale dei segni immaginativi. Ogni inserto visivo interviene nel film aprendo immediatamente una duplice dimensione interpretativa: quella strettamente legata all'immagine in sé e al contesto dalla quale è estrapolata e quella dell'immagine nel contesto narrativo del film di Herzog. L'immagine ne **L'ignoto spazio profondo** riesce a mantenere pertanto una sua singolarità semantica che si traduce in un differente significato nel momento del concatenarsi col flusso delle altre immagini che compongono la pellicola, ma la dialettica delle immagini rinvia allora a un terzo e ultimo livello di senso che apre lo spazio per una interpretazione che riconduce la finzione alla nostra realtà e ci comunica qualcosa del nostro mondo. Come ha avuto modo di chiarire lo stesso regista: "E' sempre il misterioso e ciò che non si accorda perfettamente alla storia - le immagini impenetrabili o i colpi di scena nel racconto - che spiccano e divengono memorabili. A volte incastro una scena o un'immagine in un film la quale potrebbe sembrare non avervi posto, eppure essa si rivela sostanziale per la comprensione della storia che si sta narrando". Che la finzione dica qualcosa di autentico sull'esistenza reale dell'uomo, che la documentazione della realtà conduca verso regni cui solo l'immaginazione possa accedere questa è una delle elementari e fondamentali chiavi di lettura del cinema di Werner Herzog. Questa è la porta principale per riuscire a comprendere a pieno quella che il regista chiama "verità estatica" del cinema. Per Herzog i meri fatti sono monumenti muti di una verità scarna, una "verità dei contabili". Essi, i fatti, appartengono al dominio del calcolo e dell'estensione e rappresentano la colonna portante di quella realtà che potremmo chiamare oggettiva, in quanto fatta di meri oggetti. La verità di questi fatti è la semplice esistenza di essi e il cinema che la documenta è un cinema che rimane aderente alla mera cronaca. Ma i fatti, gli oggetti, e le immagini che li ritraggono, posso condurre ad un oltre, un *aldilà* di senso non inscritto semplicemente nelle cose intramondane, un *aldilà* che per essere raggiunto deve passare attraverso l'invenzione artistica. Ecco allora che la manipolazione della realtà compiuta dall'artista non è una manipolazione che inficia la verità del mostrato, ma che anzi dischiude autenticamente e per la prima volta la possibilità di accedere al vero della Verità, alla verità estatica appunto. In questo procedimento cadono i confini netti che separano *fiction* e documentario: Herzog ha sempre sostenuto che i suoi

"sono tutti film", semplicemente film. Il regista tedesco è sempre riuscito a confondere realtà e finzione al fine di riuscire ad afferrare qualcosa che ritiene fondamentale dell'esistenza e della natura umana. Solamente attraverso un salto continuo dal reale all'immaginario, in una dialettica di scambi semantici e richiami continui, si riesce ad entrare propriamente nel dominio della verità. Una verità che non è altro che una chiave d'accesso emotiva all'umanità dell'uomo. Da **Fata Morgana** a **Fitzcarraldo**, da **Aguirre** ad **Apocalisse nel deserto**, da **L'ignoto spazio profondo** a **Grizzly Man**, Herzog ha sempre e costantemente tentato di scardinare le colonne portanti di una narrazione scontata, una narrazione stupida che da per scontato ciò di cui narra e ciò che mostra e proprio per questo madre di un immaginario falso, ingannevole, strumentalizzabile.

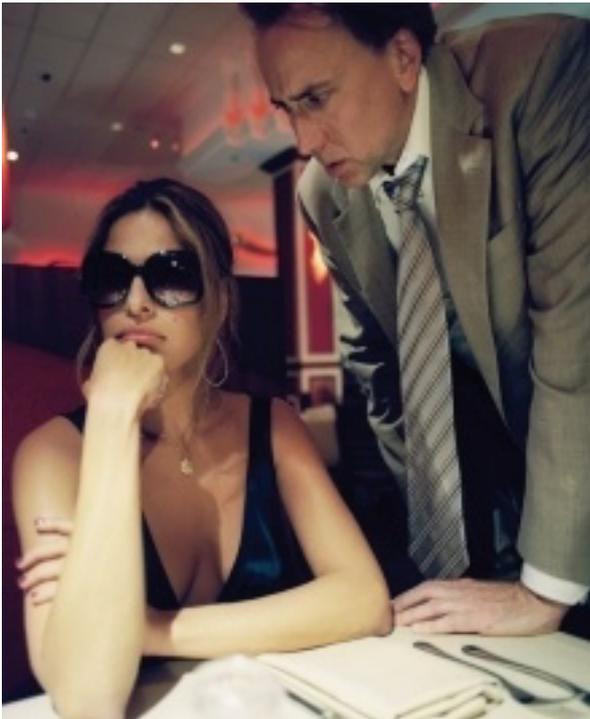
La grammatica delle immagini di Werner Herzog è di contro, quella che decostruisce e demistifica, a volte paradossalmente anche attraverso deliberate messinscene, tentando di sciogliere i nodi dell'immaginario e riannodarli in nuove inedite soluzioni.

Nel 2006 il regista tedesco riesce infine a mettere in piedi il progetto cui da tanto girava attorno, il trasportare in un film di finzione la storia di Dieter Dengler che già aveva ispirato il documentario **Little Dieter Needs to fly**. Con protagonista Christian Bale - uno tra i pochissimi attori che riesce a mettere la sua stessa fisicità al servizio della settima arte - esce allora **Rescue Dawn - L'alba della libertà**, una pellicola che segna il primo approccio col carrozzone produttivo hollywoodiano del regista e che Herzog riesce in parte a domare, ma la sua presa sulla pellicola appare decisamente meno salda del solito in questo *blockbuster* atipico. Film più di Bale che di Herzog, questo **L'alba della libertà**, ha dalla sua il deciso merito di raccontare il conflitto in Vietnam senza retorica o morale faziosa - e c'è un abbondante trentennio di cinematografia alle spalle che aveva sin ora fallito. Herzog sposta rapidamente il *focus* della pellicola che, senza connotazioni politiche, si trasforma presto da un film di guerra in un *survival movie* muovendosi tra gli stenti e le difficoltà che la giungla presenta, tra le allucinazioni e il delirio che si insinua nel protagonista in un'esperienza che si muove sempre sull'orlo del baratro. Alla fine dei conti avremmo preferito un documentario del tedesco sullo sforzo di un attore e del suo lavoro nel trasformare radicalmente la sua fisicità per interpretare un ruolo per il quale è stato scritturato. Bale maiuscolo, ma l'assenza di Kinski sembra ancora aleggiare opprimente.



Le immagini riprese pochi anni addietro da Henry Kaiser per **L'ignoto spazio profondo**, immagini di una glaciale purezza, avevano sedotto l'immaginario herzogiano tanto che il regista tedesco appena gli si presenta l'occasione non ci pensa due volte e prende il volo per l'Antartide. L'occasione la offre la National Science Foundation americana alla quale il regista tedesco spiega chiaramente che il suo non sarebbe stato un "ennesimo film sui pinguini". Il suo film è **Encounters at the End of the World** (2007) e a ben vedere dei pinguini ci sono ma Herzog interroga gli esperti sulla loro promiscuità sessuale, sulla loro insanità mentale. Pinguini ce ne sono, uno soprattutto che solitario si addentra in una landa di nulla marciando solitario verso una morte certa. È questo un film sulle persone che vivono al confine estremo del mondo nell'oscuro regno dei ghiacci antartici: chi sono costoro? Cosa fanno? Quali sono i loro sogni? Cosa ci fa un linguista in una terra senza lingue? Cosa spinge scienziati, artisti, impiegati bancari ad abbandonare le loro vite per occupare le più disparate mansioni nel confine meridionale del nostro pianeta? La firma del regista tedesco è impressa indelebilmente tanto nelle domande che continuamente segnano il passo del film quanto in riprese d'una rara bellezza: sottomarine esplorazioni, infaticabili intelligenze monocellulari che costruiscono perfetti edifici ramificati, concerti improvvisati sul tetto di una stazione di ricerca in mezzo al nulla ghiacciato.

Con **Encounters at the End of the World**, Herzog pone un ennesimo tassello alla mappatura dell'insolito, che ha da sempre contraddistinto la sua instancabile ricerca. Incontrando uomini spinti da una interiore inquietudine alla fine geografica del mondo il regista inizia una operazione di scavo che conduce alla fine temporale del mondo, a un'apocalisse che attende silenziosa tra i ghiacci dell'Antartide in un'asciutta, rigorosa, poetica esplorazione del limite.



Nel 2009 Herzog si presenta alla 66esima Mostra Internazionale d'arte cinematografica con ben due pellicole. La prima è un non-remake de "[Il cattivo tenente](#)" di Abel Ferrara, che ha poco sportivamente preso l'idea *herzoghiana*. Con protagonista Nicolas Cage il regista desco mette in piedi il suo **Il Cattivo Tenente - Ultima chiamata New Orleans**, la storia è quella di Terence McDonagh che infortunatosi nel salvataggio di un detenuto e fortunatamente promosso a tenente si trova ad indagare sull'omicidio di una famiglia senegalese all'indomani del passaggio dell'uragano Katrina su New Orleans. Ma oltre le rovine e oltre la desolazione lasciata dalla furia della natura la vita umana prosegue, così anche il crimine, così anche il cattivo tenente McDonagh che barcolla come un Riccardo III completamente squilibrato, fisicamente debilitato e mentalmente avvinto da dipendenze ed idiosincrasie che continuamente si scontrano con la sua vita professionale. La sua donna Frankie (Eva Mendes) è una prostituta profondamente tormentata, il suo distintivo è un lasciapassare per ottenere nuove droghe. Lui si aggira per la città come un predatore in cerca d'una carcassa sulla quale avventarsi. La New Orleans di Herzog, divenuta una giungla selvaggia, è popolata da pericolosi predatori nascosti dietro ogni angolo; allora non ci stupisce l'incontrare serpenti ed alligatori più di spacciatori di crack e poliziotti corrotti perché nel calderone della natura ribollono insieme in una danza orgiastica. È questo un mondo che non ha pietà per nessuno, un mondo di relitti umani alla deriva nel

quale non aspettatevi di trovare un novello Fitzcarraldo, sognatore dei sognatori, o un Aguirre, traditore dei traditori, ma semplicemente un uomo in balia d'una corrente cui non riesce e non riuscirà mai ad opporsi realmente. Ma d'altro canto non c'è senso né morale alcuna nel mondo della natura e come tutto può volgere verso il peggio così può anche prendere inaspettatamente una piega positiva.

Narrativamente e stilisticamente **Il cattivo tenente - Ultima chiamata New Orleans** è un ibrido tra un giallo e una commedia poliziesca, il risultato è un noir molto colorato: gli abusi di sostanze psicotrope da parte del tenente forniscono l'occasione per salti lirici e divertenti trovate (la scena degli iguana immaginari su tutte) e il tono grottesco della narrazione si armonizza bene con la recitazione eccessiva di Cage, qui in una delle sue rare *performance* di alto livello, estremamente aderente al personaggio, che tanto più si spinge oltre nel compiere bassezze tanto più si piega e incurva fisicamente. Sia chiaro che questo non è il miglior Herzog perché non si spinge né troppo lontano né troppo in profondità in nessuna delle eccellenti idee che riesce a mettere in gioco, ma ci consegna comunque un'opera estremamente originale e poetica, intessuta di simmetrie interne, riuscendo alla fine a indicarci una via di fuga dalla stretta presa della natura nella capacità di sognare. "Secondo te sognano i pesci?".

La seconda pellicola presentata a Venezia nel 2009 è la collaborazione con il regista culto [David Lynch](#), le attese sono alle stelle il risultato non all'altezza. **My Son, My Son what Have Ye Done** è il viaggio nel profondo della mente di Brad McCullum (Michael Shannon) autore dell'omicidio della madre. Rinunciando immediatamente a girare un film d'investigazione è chiaro sin dal principio l'autore del delitto, ciò che sfugge e resterà in parte sino in fondo ineffabile è la ragione del gesto. Prendendo spunto da un episodio di cronaca risalente al giugno del 1979, il film si addentra nella mente di un uomo che è sprofondata nel cuore di tenebra della natura e ne è riemerso cambiato, nuovo, con lo sguardo sperduto di colui che ha fissato negli occhi la Verità.

Gli elementi per fare di questa pellicola un ennesimo lavoro di spessore ci sono tutti, e la collaborazione con il regista di Missoula impegnato nella produzione infonde un alone di impalpabile angoscia, ma la pellicola gira troppo a vuoto per centrare il vivo cuore della *folia* del protagonista. Tra ossessioni e una impenetrabile cortina di onirica tragicità, **My Son, My Son what Have Ye Done** si rivela un'occasione, purtroppo, persa. In una intervista per il *Directors Guild of America Quarterly* Herzog si è lamentato fortemente delle cineprese digitali della Red (le stesse impiegate anche da [Lars von Trier](#) per "[Antichrist](#)" e "[Melancholia](#)" o da David Fincher per "[The Social Network](#)" o da Steven Soderbergh in tutte le sue ultime pellicole), usate per le riprese di questo film, dicendo: "Abbiamo usato una cinepresa Red per **My Son, My Son what Have Ye Done**. E' una cinepresa immatura creata da gente dei computer che non ha la sensibilità o la comprensione del valore dei meccanismi d'alta precisione che hanno una storia bicentenaria. Era tremendo: ogni volta che si doveva avviare la cinepresa ci impiegava tipo quattro minuti e mezzo. Mi faceva impazzire perché alle volte c'è qualcosa che sta succedendo e tu non potevi pigiare il bottone e iniziare a riprendere. [...] Questa cinepresa sarebbe l'ideale per filmare la biblioteca nazionale di Parigi, che sta lì ferma da secoli. Ma tutto ciò che si muove più veloce di una biblioteca è un problema per la cinepresa Red" (va sottolineato che la nuova versione della stessa cinepresa, ora, si avvia in 2 secondi).

continenti del pianeta Terra, è stato arrestato in Camerun perché il suo cameraman era omonimo d'un ricercato per crimini di guerra, ha avuto contrasti con le autorità locali in decine di paesi, ha fatto passare un battello sopra una montagna, ha girato scene in una nave alla deriva tra le rapide, ha scalato vette con Reinhold Messner, si è lanciato di un'isola vulcanica in procinto di esplodere, è entrato nel braccio della morte di una prigione texana per intervistare un carcerato che sarebbe stato ucciso entro pochi giorni, è sceso nel sottosuolo per riportarci immagini intense delle prime pitture degli uomini. Ha raccontato storie al limite dell'assurdo, cronache autentiche e fittizie del nostro mondo e di mondi possibili. Ha edificato, tassello dopo tassello, un mosaico intricato di figure e personaggi capaci di spingersi ai limiti estremi della Terra e del sentimento umano.



Ancora un altro decennio è scivolato via, ma non dobbiamo attendere molto per restare nuovamente abbagliati da un lavoro di Herzog. È il 2010 quando esce il primo film in 3D di Werner Herzog, sì "3D" avete capito bene. Il titolo è **Cave Of Forgotten Dreams**, quello del documentario che racconta una discesa nelle tenebre, nelle profondità del tempo e della terra. Una discesa claustrofobica nell'abisso dell'animo umano alla ricerca di un'arcaica ispirazione, di quella scintilla di luce che incendiò l'esistenza con la nascita dell'arte. L'occhio/cinepresa di Werner Herzog sprofonda nei meandri della terra, alle origini di quell'animale chiamato uomo, alle prime - conosciute - espressioni della sua sensibilità nel descrivere il mondo circostante. È qualcosa di unico, ciò di fronte a cui ci pone Herzog: "Il capolavoro perduto dell'umanità", primordiale bagliore dello spirito umano smarrito nel sottosuolo e dopo 32.000 anni nuovamente illuminato. Con le fredde luci artificiali si rischiarano le pareti della grotta Chauvet rianimando antichi racconti nella ripetizione di un'alba lontana millenni. In **Cave Of Forgotten Dreams** il regista bavarese si trova, invece, a narrare la storia di uomini ignoti che vediamo solo attraverso il loro riflesso indelebilmente impresso sulle pareti della grotta Chauvet a Vallon-Pont d'Arch nel sud-est della Francia. Uomini perduti in fondo all'abisso del tempo. Chi erano costoro, i cui passi sono ancora impressi e cristallizzati sul suolo della caverna? Chi erano costoro, le cui tracce possiamo vedere senza riuscire ad afferrarle? A

seguirle fino a capire quali motivi li spinsero a imprimere il loro mondo sulle pareti della grotta? Qualcosa di inafferrabile si staglia tra le spiegazioni degli scienziati seguiti da Herzog: storici, storici dell'arte, archeologi che accompagnano con le loro teorie alla comprensione e alla spiegazione dei dipinti, ma senza scalfire nemmeno lontanamente il senso di ciò cui ci troviamo di fronte. Un senso esile e inafferrabile che sfugge rimanendo latente nell'oscuro fondo degli abissi del tempo resterà il segreto di quegli invisibili protagonisti di questa pellicola, quegli uomini che tracciando le traiettorie dei propri sogni sulle pareti della grotta Chauvet, imprimendo la loro proto cinematografica visione del mondo, divengono tra le più enigmatiche figure che il regista abbia mai inseguito. Qualcosa continua sempre a sfuggire e solo attraverso il sentiero dell'immaginazione - indica Herzog - l'unico sentiero che oggi possiamo continuare a percorrere come lo percorrevano i pittori della grotta, riusciamo - forse - a sognare un sogno incastrato tra le maglie del tempo (Un interessante dietro le quinte, che segue attentamente - pure troppo - il lavoro del compositore Ernst Reijseger, uscirà l'anno seguente col titolo **Ode to the Dawn of Man**).

Sempre nel 2010 il regista bavarese partecipa come co-regista (insieme a Dmitry Vasyukov) e produttore alla pellicola **Happy Peolpe: A Year in the Taiga** seguendo la vita e i riti degli abitanti del villaggio Bakhta nella taiga siberiana. Partendo dai bellissimi filmati di Vasyukov, il regista tedesco taglia il materiale cercando di far emergere le ostilità naturali e sociali che incontrano gli uomini sperduti nel cuore gelido della Siberia. Molte sequenze affascinanti, ma in genere la meno *herzogiana* delle pellicole di quest'ultimo decennio.



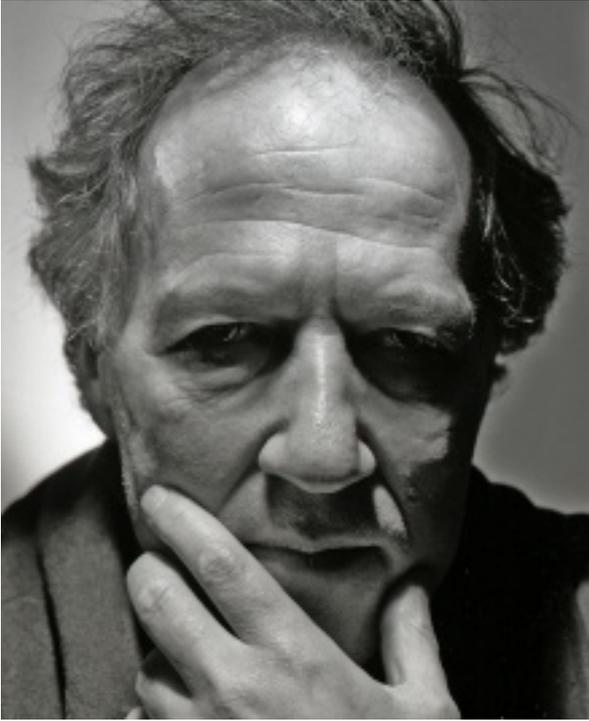
La capacità del cinema di fermare, congelare e cristallizzare un istante del mutevole divenire del tempo in un eterno fotogramma si scontra con la più intima natura del regista tedesco di trasformare tutto ciò che tocca in lava incandescente, un magma oscuro che ci avvolge come nel documentario **Into The Abyss** (2011) spinto da un incalzante domandare, da un ricercare che non trova né sosta né quiete: siamo di fronte alla straziante storia di un triplo omicidio, dei due assassini e dei loro carnefici, delle vittime e dei loro parenti. Ma non solo, perché l'inquietudine che non consente ad Herzog di fermarsi si svela come uno dei tanti volti della morte che da sempre il regista cerca di indagare. Quella che ci racconta stavolta Herzog è una storia di volti, di sguardi che guardano quello che ai più è precluso. Di sguardi persi in un altrove tanto irraggiungibile quanto vicino a chiunque. Così Herzog ci ha condotti fino a guardare uomini che guardano l'abisso. Cosa trapela sui loro volti? Dove si spingono i loro occhi? Cosa si cela nel fondo nero delle loro pupille? Con una telecamera fissa il regista bavarese inizia la mappatura di tanti volti e con la perizia dell'esploratore traccia la carta geografica del dolore ricalcando il vuoto e il nulla che li attraversa, riversando su una mappa cinematografica la carenza di un senso che risuona amara sul fondo di tanti sguardi lacerati. La storia è banalmente atroce: a Conroe, Texas, due adolescenti, Michael Perry e Jason Burkett, per rubare un'automobile assassinano tre persone. Burkett verrà condannato all'ergastolo

mentre la pena capitale sarà sentenziata per Perry. Poco più d'una linea di cronaca nera che Herzog affronta con sguardo caleidoscopico mostrando le molteplici facce del dolore. Il dolore è tutto ciò che resta all'uomo una volta scoperchiato il vaso di Pandora, un dolore trascritto sui freddi documenti della burocrazia: referti d'omicidio che non colgono l'odore che aleggiava nella casa quando una donna è stata assassinata mentre stava cucinando dei biscotti, i rapporti del braccio della morte che ordinatamente descrivono l'efficienza con cui un condannato è stato guidato fino alla morte, ma non lasciano intuire il sapore salino delle lacrime versate. Demiurgo occulto, Herzog tesse le tela del documentario guidando con le sue domande il sentiero percorso dagli spettatori grazie al contrappunto di filmati della polizia giudiziaria ed una lunga serie di interviste che denudano un'umanità sofferente. Così, scarnificando le sovrastrutture della cronaca giornalistica, tra la telecamera frontalmente fissa e diretta come uno schiaffo e la panoramica emotiva che ruota attorno al proprio asse si insinuano numerosi paradossi che il regista riesce sapientemente a scovare e mostrare senza provare vanamente a scioglierli. La maestria documentaristica del regista tedesco ha raggiunto la sua piena maturità già da molti anni, **Into The Abyss** ne è l'ultimo, forse più significativo, figlio che chiarisce definitivamente quanto per Herzog sia semplice narrare storie di uomini e degli abissi che questi nascondono nel profondo del loro animo.

Tra i lavori più recenti ricordiamo la regia di Herzog per la serie "Unstaged" del concerto del gruppo statunitense **The Killers**, evento trasmesso in diretta streaming in tutto il mondo, e il documentario **On Death Row** (2012) che si muove sempre nell'ambito carcerario. In lavorazione e di prossima uscita la serie di documentari **Hate in America** e poi il *feature film* **Queen of the desert**, che vedrà l'attrice Naomi Watts nei panni di Gertrude Bell raccontarne la storia della vita (insieme anche a Robert Pattinson e James Franco).

8. Conclusioni – Un buon soldato del cinema

Non distinguendo mai nettamente tra documentario e finzione Werner Herzog ha nel corso della sua carriera cinematografica perseguito la ricerca di verità nascoste nel profondo dell'essere umano, una ricerca dell'essere umano stesso che lo ha condotto anche a non distinguere mai tra vita e cinema. Per Herzog sono infatti la medesima cosa l'essere e la sua rappresentazione. Per questo il suo cinema è cinema vivente, respirante, pulsante. E il compito del cineasta non dissimile da quello di un atleta che partecipa delle sofferenze e degli sforzi rappresentati sulla pellicola. Il cineasta soffre, suda e sanguina. Il cineasta si espone al rischio, anche al rischio estremo di mettere la sua vita in gioco, perché se credesse che un film non possa valere questo rischio allora non sarebbe un film degno di essere girato. Fare film come se da questo dipendesse la propria vita, come "un buon soldato del cinema" che lotta con tutte le sue forze per ogni singolo centimetro di pellicola.



Combattendo, allora, fotogramma dopo fotogramma Herzog ha cercato di costruire immagini la cui verità fosse specchio di una verità interna all'uomo, immagini rare e pure, vergini nelle quali l'uomo potesse affondare il proprio sguardo corrotto dalle icone usa e getta del mondo contemporaneo e uscirne turbato, scosso, sconvolto. Perché la quiete non dimora mai nel regno della verità. Werner Herzog ha voluto condurre lo spettatore al di là della sua ragione attraverso queste immagini pure, originarie e traumatiche, guidarlo in quel regno di caos e inquietudine che dimora dentro ciascuno di noi ma dal quale la società contemporanea cerca costantemente di anestetizzarci. Il cinema di Herzog prova a risvegliare lo spettatore da questo sonno farmaco-iconografico acquistando una consistenza quasi corporea, una densità specifica e una gravità che si abbatte sul pubblico con la rude forza del martello. La sofferenza fa parte della vita, del cinema, è fondamentale nel compito del cineasta, ma non meno in quello dello spettatore che più volte viene chiamato dal regista tedesco a compartecipare delle imprese rappresentate nelle sue opere, vissute eroicamente dai suoi personaggi. I suoi film sono infatti da popolati da decine e decine di eroi incompresi e incomprensibili per la società contemporanea, che vive secondo i valori dell'utile e del guadagno, di eroi folli per il mondo che li circonda, eroi diversi che dispiegano le proprie forze quasi sempre in tragiche avventure.

Il cinema di Werner Herzog è una esperienza interiore dello spettatore. Una chiamata alla coscienza, all'esser-desti, all'originario, all'inquietudine. Un'esperienza che trasporta il cinema nel regno dell'esistenza.