

LA REALTÀ OLTRE LA SUA DURATA

A volte l'immagine restava vuota, magari per dieci secondi: per esempio l'erba e le foglie mosse dalla tempesta, e sentivo che non si potevano tralasciare cose così meravigliose.¹

All'ultimo piano della Tokio Tower, Wim Wenders interroga Werner Herzog sulla natura del suo lavoro cinematografico. La telecamera inquadra la folla di edifici che confusamente delineano lo skyline della metropoli giapponese, mentre i visitatori dell'osservatorio ammirano la città dall'alto con i cannocchiali direzionati verso lo scenario futuristico di strade e grattacieli. È il 1985, Herzog da più di vent'anni rincorre non il sogno, bensì l'urgenza reale di un'immagine pura che non sia neutra e cristallina ma che trasferisca nella sua purezza un'immagine fedele del mondo, l'impronta seppur insignificante e passeggera della nostra civiltà e della nostra profonda voce interiore.

Le cose stanno così: ormai restano poche immagini, osservando il panorama da qui si vedono solo edifici, le immagini non sono più possibili. Bisognerebbe come un archeologo cominciare a

scavare con una vanga per riuscire a trovare qualcosa in questo paesaggio offeso. [...] Su questa terra è difficile trovare quella trasparenza delle immagini che una volta era presente. Io andrei ovunque per trovarla.²

Il regista-archeologo segue le tracce del reale sulle quali posare uno sguardo inedito per scoprire il modo di «estrarle» senza tradire del tutto la realtà, senza aderire meccanicamente a essa, ma potenziandone il valore «estatico»³. Siamo di fronte a una consapevole demarcazione tra il mondo e la sua riproduzione: la luce della verità che illumina i fatti⁴ sorge nel solco di questo scarto. Herzog è consapevole di un'intuizione quasi profetica agli albori della sua ricerca: la necessità di soffermarsi sullo statuto del reale in risposta alla proliferazione e alla diversificazione della rappresentazione digitale si impone parecchi decenni dopo il suo esordio alla regia, eppure è sempre stato il nucleo forte del suo lavoro fin da *Herakles* (1962). L'intersezione ricercata e visionaria tra finzione e documentario risulta infallibile proprio perché sapientemente costruita a partire dalla distinzione programmatica tra fatto e verità, non come ottusa presa di posizione, ma al contrario come prova d'amore per il mondo⁵ in cui l'accadere dei fatti non coincide con il loro stesso svelamento. Le cose sono lì, alla portata dei nostri sensi, ma si srotolano

e assumono la loro forma originaria solo indagando la natura della loro rappresentazione che intrattiene un doppio rapporto con la realtà, poiché di rimando ne veicola la percezione e l'interpretazione stratificata del mondo, la misura della distanza tra soggetto e oggetto nello spazio e nel tempo: «quando le nostre mani si lasciano è come se fossimo distanti mille miglia»⁶. Fini Straubinger, la protagonista sordo-cieca de *Il paese del silenzio e dell'oscurità* (1971), è un emblema della trasfigurazione percettiva delle forme che trovano nell'immagine filmica un ponte, un punto di contatto al contempo fragile e duraturo al cui interno permane comunque l'impossibilità di catturare brutalmente e descrivere esaustivamente la verità. Eppure, questa frattura costitutiva tra la conoscenza umana e l'appropriazione definitiva del vero, piuttosto che costituire una barriera, invita al suo superamento nella ricerca incessante intorno al mistero della rappresentazione: è la curiosità di comprendere i segreti della natura di una visione *sinestetica* a partire da quegli elementi che attraggono l'attenzione dei diversi individui mutando radicalmente il loro paesaggio sensoriale. È il caso per esempio dei bambini di *Nessuno vuole giocare con me* (1976) e dei personaggi di *Anche i nani hanno cominciato da piccoli* (1970), in cui i paesaggi si assottigliano, si appiattiscono, diventano tristi e smorti e persino scompaiono. Da un lato troviamo le folli imprese eroiche e grandiose di *Aguirre*⁷ e di *Fitzcarraldo* (1982) in cui

«l'azione è tanto grande quanto l'ambiente»⁸, dall'altro i personaggi penetrano nelle fessure del mondo e gonfiano dal suo interno i confini di un'immagine che sfiora così il sublime nel microscopico.

Il processo di stilizzazione che passa attraverso invenzione e immaginazione⁹ non è dunque la ricerca di un segno, di una grammatica filmica che possa esemplificare la complessità degli oggetti che popolano il nostro mondo percettivo, ma un movimento catabatico verso i livelli sotterranei da cui germogliano le cose, i paesaggi e i volti.



ANTONIO CAVICCHIONI, *TODAY'S EMPIRE, TOMORROW'S ASHES* N°3, 2014

Quando Herzog si cala nei meandri della grotta di Chauvet¹⁰ insieme agli addetti ai lavori, i soli a cui è concesso di entrare per garantirne la conservazione, le straordinarie pitture rupestri del Paleolitico superiore non si sgretolano fino a scomparire come nella celebre scena di *Roma*¹¹ (1972), in cui i mosaici di una casa romana trovata per caso durante gli scavi del tunnel della metropolitana vengono immediatamente corrosi dall'ossigeno e dalla luce davanti gli occhi increduli degli archeologi e della troupe. Nella scena felliniana siamo costretti a scegliere tra l'aria e la bellezza, tra il congelamento della traccia protetta nel ventre del tempo e la realtà attuale del divenire della vita. I graffiti presenti sulle pareti rocciose nel sud della Francia, sono al contrario una sbalorditiva rappresentazione stilizzata di animali selvatici in movimento, la cui corsa dopo 32000 anni sembra non essersi mai arrestata. Qual è il segreto che tiene in vita questo movimento sospeso, che lo tende in tutta la sua estensione, fino al suo limite estremo? In un *unicum* dell'arte primitiva Herzog scorge gli embrioni dell'immagine in movimento.

La dimensione temporale è proprio una delle componenti fondamentali che suggella il confine tra fatto e vero. Il concetto di «impronta digitale»¹² di André Bazin si rivela tanto discordante dall'approccio del regista tedesco quanto utile per capirne i fondamenti.

Per Bazin, è possibile rintracciare una costante nella storia dell'uomo, ovvero la necessità psicologica di arginare lo scorrere del tempo nel tentativo di fissarlo nell'istante. A partire dalle pratiche funerarie egizie, dalla mummificazione che ostacola la decomposizione del cadavere, l'arte ha nei secoli amplificato e intensificato questa ossessione, declinandola nelle differenti forme concesse dall'apporto tecnologico dei mezzi espressivi. L'imbalsamazione del reale, in un congelamento che lo pone al riparo dalla vita nel suo fluire è il rimedio più efficace per «salvare l'essere mediante la sua apparenza», per sostituire il mondo sensibile con un suo doppio simbolico. Nonostante la matrice comune riposi nel «complesso della mummia», percorrendo le tappe dell'evoluzione delle forme rappresentazionali dalla pittura, alla fotografia, fino al mezzo cinematografico come prolungamento dello sguardo fotografico, si assiste a significativi cambiamenti qualitativi. Da un lato la fotografia consacra la fossilizzazione del reale tramite un'oggettività che si emancipa dalla presenza stessa della traccia umana, «non si tratta più della sopravvivenza dell'uomo, ma più in generale della creazione di un universo ideale a immagine del reale e dotato di un destino temporale autonomo»¹³. Dall'altro lato, il cinema pur ponendo le sue radici nell'immagine cinematografica, con l'introduzione del movimento rimette in discussione la categoria tempo aprendo un

peculiare legame ontologico tra esperienza e rappresentazione.

Il film non si contenta più di conservare l'oggetto avvolto nel suo istante, come, nell'ambra, il corpo intatto degli insetti di un'era trascorsa; esso libera l'arte barocca dalla sua catalessi convulsiva. Per la prima volta, l'immagine delle cose è anche quella della loro durata e quasi la mummia del cambiamento¹⁴.

La durata cinematografica che consente di liberare l'oggetto dall'involucro dell'istante per restituirlo al flusso temporale del vissuto coincide di fatto in Bazin con una fedele trasposizione del reale, in cui l'impronta digitale del mondo si sedimenta sull'emulsione della pellicola, riproduce e replica il reale fino a confondersi con esso perché ne è parte integrante. «La realtà che il cinema riproduce a volontà e che organizza è la realtà del mondo nel quale siamo inclusi, è il continuum sensibile di cui la pellicola riprende una sagoma insieme spaziale e temporale»¹⁵.

La rappresentazione cinematografica della realtà ha in questo modo il privilegio di farsi a sua volta realtà, calandosi al suo interno per carpirne i più intimi segreti. Herzog procede al contrario, in un processo di stilizzazione che tocca il vero quando la realtà si erge a immagine assoluta: «I fatti hanno creato le regole, ma solo la verità crea

illuminazione»¹⁶. Seguendo il modello baziniano l'occhio della telecamera sarà in grado attraverso la creazione di un suo specifico e innovativo linguaggio di scovare e mostrare queste regole e, così facendo, di restituire la superficie degli oggetti, la loro disposizione nel mondo, il loro funzionamento e le loro reciproche connessioni. Soltanto la verità cinematografica ha al contrario secondo Herzog il potere di trasfigurare le cose, piuttosto che rifletterle, trasportandole con un lungo salto acrobatico in una dimensione temporale in cui la realtà eccede la sua durata e risponde alla sfida di trovare «qualcosa che ci illumini dal di fuori, che vada oltre e al di sotto di questa realtà, qualcosa che ci dia una specie di intuizione estatica, qualcosa che duri molto di più di quanto non faccia la realtà»¹⁷. Dal paradossale cortocircuito tra finzione e realtà, tra fiction e documentario, sgorga la figura altrettanto complessa dell'estasi dinamica, in cui l'accento è posto sul movimento di fuoriuscita dal sé contenuto nell'etimologia greca (*ek-stasis*). In una delle scene più celebri ne cogliamo tutta la delicata potenza: lo scultore svizzero Walter Steiner¹⁸, più volte campione di salto con gli sci, si lancia sulla pista ai limiti della zona di non-sicurezza, in un maestoso rallenti che restituisce lo stupore del suo volto.

L'uscire da sé dell'*ekstasis* e il “salire obliquamente fin sotto la soglia più alta” del *sublimis* si fondono insieme, disegnando una verità che

scavalca i fatti lasciandosi contaminare dalla menzogna. «La caduta degli universi siderali si compirà – come la Creazione – con imponente bellezza»¹⁹: la falsa citazione da Pascal che apre *Fata Morgana* (1992) è la prova che il vero passa attraverso l'ostico, la stratificazione e la stilizzazione. Certi livelli di realtà, come il paesaggio offeso e dilaniato del Kuwait o la bellezza imponente della caduta degli universi siderali, esplodono solo in seguito al lavoro di mediazione offerto dalla rappresentazione. Se ciò da un lato non coincide con l'estetizzazione formalista, con l'innalzamento dell'orrore a opera aliena, di cui fu accusato Herzog durante la prima proiezione berlinese del film sulla Guerra del Golfo, dall'altro è altrettanto irriducibile a un processo che si configuri come percorso a ritroso verso lo stato di natura. La natura non è infatti né amichevole né armoniosa e la sua ostilità non può che essere penetrata tramite il contrasto, la sfida, il salto e il prolungamento.

CLIO NICASTRO

¹ G. Paganelli, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Il Castoro, Milano, 2008, p. 49.

²Min 36':13"(trad. mia)

³ W. Herzog, *On the Absolute, Sublime and Ecstatic Truth*, Arion, 17.3 Winter 2010, scritto in occasione della Milanese del luglio 2007; *Dell'assoluto, del sublime e della verità estatica* in *Segni di vita*, cit. pp.178-189.

⁴ W. Herzog, *Minnesota Declaration*, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota

April 30, 1999; *La dichiarazione del Minnesota. Verità e fatto nel cinema documentario. Lezioni di oscurità*, in G. Paganelli, *Segni di vita*, cit., pp. 190-191.

⁵ Cfr. G. Paganelli, *Segni di vita*, cit., p. 50.

⁶ W. Herzog, *Il paese del silenzio e dell'oscurità (Land des Schweigens und der Dunkelheit)*, 1971.

⁷ Aguirre, *furor di Dio (Aguirre, der Zorn Gottes)*, 1972.

⁸ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit, p. 212.

⁹W. Herzog, *Dichiarazione del Minnesota*, cit.

¹⁰ Werner Herzog, *Caves of forgotten Dreams*, 2010.

¹¹ F. Fellini, *Roma*, 1972, 1'32".

¹² A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1999, p.9.

¹³ Ivi, cit., p. 4.

¹⁴ Ivi, p. 9.

¹⁵ Ivi, p.31.

¹⁶ G. Paganelli, *Segni di vita*, cit. p. 43.

¹⁷ Ivi, p. 41.

¹⁸ *La grande estasi dell'intagliatore Steiner* (1973).

¹⁹ W. Herzog, *Dell'assoluto, del sublime e della verità estatica*, cit.