Dipartimento Comunicazione e Spettacolo

Scuola Dottorale *Culture e trasformazioni della città e del territorio*
Sezione *Il cinema nelle sue interrelazioni con il teatro e le altre arti*

XXIII ciclo

IL CINEMA ANACRONICO

Dottorando
Silvio Grasselli

Tutor
Prof. Giorgio De Vincenti

Ringrazio tutti coloro che con il loro supporto e sostegno morale e materiale, umano e scientifico, mi hanno sospinto fino al compimento di questo testo

A Nancy e Julie

INDICE

Premessa

Parte I
Il caso Werner Herzog. Per un cinema della sopravvivenza

1. Per una palingenesi del cinema

- 1.1 "*L'immagine adeguata*"

- 1.2 *Iconoclastia e iconofilia in Herzog*

- 1.3 *Contro il cinema verité. Re-invenzione del film documentario*

2. Spazio e tempo

- 2.1 *Parole erranti*

- 2.2 "*Le dimensioni del cinema sono più di quattro*"

- 2.3 *Montaggi di tempo*

3. L'anacronismo o sul cinema del testimone

- 3.1 *Anacronismi*

- 3.2 *Il testimone. Il gesto ostensivo e la traccia*

Parte II
Un modello teorico

4. Il cinema anacronico

- 4.1 *Né moderno né postmoderno*

- 4.2 *Per un cinema primordiale*

Considerazioni conclusive

Bibliografia Generale

Bibliografia su Werner Herzog

Filmografia

PREMESSA

Questa ricerca ha preso le mosse da un'ampia esplorazione filmografica all'interno dell'insieme costituito dai film documentari di creazione di autori europei contemporanei. I primi materiali sono stati raccolti procedendo per confronto (da una parte una filmografia scelta di Werner Herzog dall'altra campioni selezionati dell'insieme sunnominato) e annotando le ricorrenze di motivi formali e figurali, secondariamente anche quelle latamente tematiche e narrative. Solo dopo aver stabilito un corpus filmografico sufficientemente definito e stabile si sono cercati gli strumenti teorici utili a ordinare e organizzare tali materiali dentro un paradigma stabile. Il risultato della ricerca è l'ipotesi – da me dimostrata – dell'opportunità di considerare un paradigma estetico alternativo al modello del "cinema moderno" (Cfr. De Vincenti; 1993) e a quello del "cinema postmoderno" (Cfr. Jullier: 2006), non come semplice configurazione teorica da inserire in una rigida progressione cronologica, quanto piuttosto – e più proficuamente – un paradigma che affiora e si definisce in un preciso frangente storico, ma che ammette e invita un'applicazione sull'intero arco della storia del cinema. Traendo coerentemente il termine dagli scritti di Georges Didi-Huberman – del quale useremo in un ruolo strutturalmente centrale parte delle teorie più recenti, rilettura delle elaborazioni di Aby Warburg – abbiamo scelto di nominare questo paradigma estetico "cinema anacronico".

All'origine di questa ricerca sta la necessità di dar conto, almeno in parte, della particolare vitalità estetica del cinema documentario contemporaneo, concentrandomi in modo specifico sulla parte di esso che, a partire dagli anni Sessanta e fino a oggi, elabora la crisi prima solo teorica, poi anche tecnica ed estetica fondata da Guy Debord e via via sostenuta negli anni seguenti fin'oltre l'avvento del digitale.
Tra i testi sempre più numerosi dedicati al cinema documentario - che un tempo veniva unanimemente riconosciuto come genere ristretto e che oggi invece viene più facilmente considerato un insieme cinematografico parallelo a quello finzionale, con pratiche, generi e stili diversi e numerosi - si scopre che molti di essi dedicano l'intero arco della propria riflessione alla catalogazione e all'individuazione di definizioni appropriate per le sempre più numerose tipologie di esperienze, forme testuali e pratiche riguardanti il cinema di non-fiction; pochi si dedicano invece alla considerazione dei valori estetici e dei possibili nuovi modelli di analisi da applicare ai film documentari, in particolare a quelli prodotti negli ultimi decenni. Accingendosi all'individuazione di un insieme filmografico circoscritto che potesse costituire l'oggetto della mia indagine, si è iniziato a confrontare sistematicamente alcuni dei film potenzialmente eleggibili con il modello del cinema moderno così come lo ha

elaborato e definito Giorgio De Vincenti. Questo primo tentativo di applicazione teorica ha evidenziato l'insufficienza parziale di quel modello per produrre su quei film un'analisi sufficientemente completa: quella che a un primo esame sommario era sembrata una sostanziale sovrapponibilità tra modello teorico e oggetto dell'analisi ha rivelato invece alcuni significativi punti di eccedenza rispetto ai margini della teoria applicata. Si è deciso allora di concentrare lo studio su uno dei punti in cui storia delle opere e storia delle forme sembravano convergere in un bivio e la prospettiva del cinema moderno cedere il passo a quella del cinema postmoderno.
Si sono scelti due frammenti cinematografici esatti: il primo, un brevissimo passaggio di *Reverse Angle* (1982), cortometraggio a metà tra diario e saggio che Wim Wenders gira durante una sosta nelle riprese di *Hammett* (1982); tre anni prima del viaggio in Giappone sulle tracce di Ozu, tre anni prima dell'esplicitazione e della definitiva scoperta della crisi della rappresentabilità del mondo, Wenders cita Cézanne: «Everything is about to disappear. You've got to hurry up, if you still want to see things», aggiungendo in fondo alla citazione «I hope it's not too late»; il secondo frammento viene ancora da un film di Wenders, di nuovo da un film saggio in forma di diario, *Tokyo-Ga* (1985), ma stavolta è l'amico e collega Werner Herzog a parlare:

> «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 oltre questo paesaggio offeso. Infatti io non mostro mai questo genere di cose. Oggi ci sono pochissime persone in questo mondo che lottano per il bisogno di immagini adeguate. Abbiamo assolutamente bisogno di immagini adeguate che si armonizzino con la nostra civiltà e il nostro intimo profondo. A volte bisogna affrontare una lotta dura per ottenerle. Io non mi lamento del fatto che spesso si deve salire su una montagna alta 8000 metri per trovare delle immagini pulite chiare e trasparenti. Qui non c'è più niente. Bisogna cercare bene, andrei anche su Marte o Saturno se un'astronave mi ci portasse. Esiste per esempio un programma della NASA che vuole creare un laboratorio spaziale e portarvi biologi che vogliano provare nuovi strumenti tecnologici; io vorrei essere presente con una cinepresa. Su questa Terra è difficile trovare la trasparenza delle immagini che una volta era presente. Io andrei ovunque per trovarla».

Frammenti a un primo sguardo insignificanti, appunti inconsulti quasi frutto di una casualità anonima e priva d'intenzione, questi brani cinematografici si rivelano a uno sguardo più attento pezzi fondamentali di un discorso coerente seppure disperso. Nel lungometraggio di Wenders è inscritta la traccia di un bivio cruciale, per la pratica e per la teoria del cinema: se i due registi tedeschi concordano nella constatazione di una crisi che coinvolge la possibilità stessa d'esistenza del cinema, è nell'ipotizzare una via d'uscita e di sopravvivenza che i due colleghi sono lontani. Le loro considerazioni prefigurano la graduale divaricazione delle loro strade da quel punto in avanti, ma rappresentano al contempo – ampliando la loro portata anche sul piano della teoria e oltre - i destini di due diverse modalità del cinema che viene dopo – il moderno – non solo e non tanto in senso cronologico.

È iniziata allora una ricognizione filmografica la più ampia possibile che avesse come oggetto il cinema di non-fiction, contemporaneo, europeo, consapevolmente evitando di considerare la complessa questione delle definizioni e categorizzazioni tassonomiche e concentrandosi invece sulla verifica delle eventuali eredità e filiazioni, delle somiglianze e in generale di tutte le emergenze che fossero apparentabili – in modo diretto e indiretto - all'esperienza di Werner Herzog assunta per utilità come riferimento fondativo proprio per la sua vasta e appariscente esemplarità. Il risultato di questa seconda parte della ricerca è stato l'elaborazione – non ancora verificata e stabilizzata sul piano teorico – di un paradigma filmografico costituito di temi figurativi e stilistici, di modi d'enunciazione e di narrazione comuni e ricorrenti. Il cinema di Herzog – in modo particolare quello non esplicitamente e marcatamente "a soggetto", il "documentario" diremo più avanti – ha dimostrato di contenere al suo interno una riserva vasta e definita di alcuni dei topos caratteristici – in quanto comuni e ricorrenti - di uno specifico genere di cinema di non-fiction: il superamento della dicotomia oppositiva vero/falso che suggerisce l'impiego di categorie classicamente extracinematografiche e rende evidente la necessità di un ripensamento dei modelli estetici e delle definizioni esistenti; il "setting" all'interno di un orizzonte temporale sospeso, un presente bloccato e astratto, luogo deputato di una visione rivelatoria, un tempo letteralmente *apocalittico* dentro il quale si compie la messa in relazione circolare di un passato remoto, originario e arcaico – le origini del dispositivo tecnico, ma anche quelle storiche e antropologiche, della cultura e dell'uomo -, con un futuro ipotetico e incerto; l'uso sistematico ed esplicito della ricostruzione testimoniale (a prescindere dal fatto che si tratti di testimonianza "vera"

o messa in scena) e del ruolo del testimone, a valle di una concezione del cinema come strumento di registrazione e di testimonianza.

Si è poi passati alla ricerca e all'individuazione dei modelli teorici da convocare per una coerente e pertinente stabilizzazione e sistematizzazione del mio paradigma perché esso potesse essere identificabile, esaustivamente leggibile e utilizzabile. Verificata l'insufficienza anche nel caso del confronto con il modello del cinema postmoderno, si è chiarita la necessità, per procedere oltre, di costruire o ricostruire una diversa prospettiva teorica - non successiva ma alternativa alle altre due - secondo la quale osservare questa "nuova" famiglia estetica.

A partire dai primi anni Sessanta un inedito "genere cinematografico", una sorta di documentario saggistico, ha fatto la sua comparsa e in coincidenza con essa si è sviluppato, anche in ambito teorico, un discorso sulla natura e sulla residua possibilità d'esistenza e di significanza dell'immagine, in special modo di quella audiovisiva, dopo l'avvento e la proliferazione della società capitalistica e di uno dei suoi sintomi più appariscenti, quello che Debord chiama *spettacolo* (Cfr. Debord; 2002)[1].

È Agamben a citare Deleuze che parla del cinema come atto creativo, e in questo anche come atto di resistenza, resistenza al reale, resistenza al fatto e al mondo per come fenomenologicamente si presenta ai sensi: atto di derelalizzazione (esattamente nella misura in cui, si direbbe, i "documentari" del nostro paradigma non si occupano di documentare fatti, ma di registrare, d'inglobare, di assumere frammenti disgiunti dai quali prendere distanza per poi montarli in un discorso altro). D'altra parte Deleuze sembra tornare sulla medesima crisi elaborata, descritta e combattuta da Debord a più di vent'anni di distanza. Nel 1986 scrive una lettera a Serge Daney (che, pur in modo meno sistematico, espone passaggi che sembrano quasi un aggiornamento e una rivisitazione delle ossessioni di Debord) , un testo che poi sarà scelto come introduzione alla raccolta *Ciné journal*. In essa il filosofo francese ripercorre i tre "stati" dell'immagine sintetizzando quanto scritto dallo stesso Daney nel precedente *La Rampe*. Al terzo stato dell'immagine, secondo il critico riletto dal filosofo, si giunge quando

> « […] non c'è più nulla da vedere dietro, quando non c'è più granché da vedere sopra né dentro, ma quando l'immagine scivola sempre su

[1] Cfr. Debord G., *La società dello spettacolo*, Massari Editore, Viterbo, 2002

un'immagine preesistente, presupposta, quando «il fondo dell'immagine è sempre già un'immagine», all'infinito, ed è appunto questo che bisogna vedere.

Si tratta dello stadio dove l'arte non abbellisce più né spiritualizza la Natura, ma entra in competizione con essa: è una perdita di mondo, è il mondo stesso che si è messo a fare "del" cinema, un cinema qualsiasi, ed è ciò che costituisce la televisione, quando il mondo si mette a fare del cinema qualsiasi, e quando, come lei [Daney] dice, «non arriva più nulla agli umani, ma è all'immagine che tutto arriva». Si potrebbe anche dire che la coppia Natura-corpo, o Paesaggio-uomo, ha fatto spazio alla coppia Città-cervello: lo schermo non è più una porta finestra (dietro la quale…), né un quadro-piano (nel quale…), ma una tavola d'informazioni sulla quale scivolano le immagini come dei "dati" »[2].

La frizione e la tensione che fin dalle origini sono state tra immagine e mondo, evento e rappresentazione, fenomeno e registrazione sembrano acuirsi con la nascita dell'immagine elettronica, che presto diventerà anche numerica (digitale).
Debray, proprio in coincidenza con la seconda rivoluzione tecnologica, pensa la rottura dell'equilibrio di questa relazione dialettica teorizzando il riassorbimento e la fine di ogni sfasamento, di ogni scarto e frattura. L'annullamento di ogni lacerazione attraverso l'esposizione, il nascondimento di ogni separazione dietro un'immagine che non si riferisce più a nient'altro che a se stessa. Il luogo deputato, la fabbrica dove una nuova società del controllo e dell'economicizzazione costruisce i suoi "spettacoli" è la metropoli e la speranza di una via di scampo, un esito, la soluzione dell'empasse attraverso la (ri-)costruzione di un tertium quid è lanciata, oltre di essa, verso l'invisibile[3].
Veniamo infine al contributo di Georges Didi-Hubermann. Né chiusura (postmodernità) né apertura (modernità) della Storia, il montaggio anacronistico, secondo Didi-Hubermann, introduce una "onnitemporalità" che rimette in circolo i processi della memoria. Una Storia "onnitemporale" (apocalittica) in cui una nuova archeologia – che smette la distinzione tra soggettivo e oggettivo – scopre e costruisce «reti di dettagli, trame sensibili

[2] Deleuze G., *Ottimismo, pessimismo e viaggio. Lettera a Serge Daney*, introduzione a Daney S., *Ciné Journal*, Fondazione Scuola Nazionale del Cinema, Roma, 1999, p. 14.
[3] Cfr. Debray R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Editrice Il Castoro, Milano, 1999.

formate dai rapporti tra le cose». Didi-Hubermann – attraverso Carl Einstein – teorizza un'immagine dialettica prodotta dalla «collisione – anacronismo – di un Adesso con il Già-stato».

Si auspica e si descrive dunque un'immagine che sia il luogo concreto e la traccia, la testimonianza diretta e l'allusione, il rimando, l'esperienza di "un qui e oltre", di "un visibile e oltre. Un'immagine sintomo che è alla radice una "crisi di tempo". Un'immagine che operi una cancellazione, e poi una riconfigurazione dell'origine dentro un presente che subito precipita verso un tempo successivo. Così Didi-Hubermann, che nel dibattito esterno al discorso sul cinema, assume il ruolo di iconofilo – erigendo a modello positivo il lavoro di Godard e contrapponendosi agli attacchi portatigli da Wajcman e Pagnoux – non solo si ritrova su posizioni affini e coerenti, si direbbe quasi consonanti con alcuni teorici cinematografici considerati "iconoclasti", ma, molto oltre, sembra essere il più esplicito ed esaustivo portavoce della "terza via" nella quale s'inserisce – questa la tesi – il nostro paradigma d'immagini cinematografiche, quello del cinema anacronico.

PARTE I
Il caso Werner Herzog. Per un cinema della sopravvivenza

1. Per una palingenesi del cinema

1.1 L'immagine adeguata

1.1.1

Werner Herzog (pseudonimo usato invece del suo vero nome, Stipetic) ha iniziato a desiderare il cinema fin da bambino. Dal primo cortometraggio girato usando una macchina da presa rubata, la vita e il lavoro del regista tedesco sono un inestricabile intreccio di mito, semplice menzogna e cronaca poco plausibile: intreccio intessuto dal diretto protagonista di questa biografia costruita ad arte montando insieme aneddoti, disavventure, coincidenze, sogni e allucinazioni, miraggi, ma più di tutto tragedie sfiorate, catastrofi fronteggiate e superate, rischi mortali corsi e sempre vinti.
Il cinema – che si tratti dei film a soggetto o di quelli, definiti con un po' di necessario schematismo, "documentari" – è per Herzog sempre spostamento, uscita, superamento, misura del limite, esperimento drastico e radicale; e la meta è già nel percorso, nel gesto, nell'azione. Il senso del viaggio è nel cinema e il senso del cinema è nel viaggio: le due ricerche sono apparentate da una meta comune, l'incontro e lo scontro con quelle che Herzog chiama "immagini adeguate". Immagini adeguate al suo tempo, alla civiltà dell'Occidente contemporaneo: un'immagine che conservi alcune caratteristiche d'integrità – o meglio, d'integralità – e al contempo che sia espressione, esplicitazione, condensazione non tanto di un ufficiale immaginario collettivo, quanto piuttosto di un'inconsapevole coscienza condivisa[4], la traccia esteriore di una massa critica d'emozione e di senso articolata in immagini.

Prima e oltre gli indizi e le tracce disperse dentro i suoi film, Herzog dissemina la sua biografia di una serie di dichiarazioni specifiche sull'argomento.
Alla fine di *Herzog eats his shoes* (1980), un cortometraggio/happening diretto da uno dei suoi collaboratori storici, l'operatore Les Blank, nel 1980, il regista così spiega il senso del suo lavoro:

> «La nostra civiltà richiede immagini adeguate: ci mancano

[4] Da non confondere con l'inconscio freudiano del quale Herzog ha più volte dichiarato di non volersi occupare. Cfr. Herzog W., *La conquista dell'inutile*, Mondadori, Milano, p. 246 e Tinterri A., Wiethaler V., (a cura di), *La notte dei registi : il cinema tedesco in venticinque interviste / Edgar Reitz*, Bulzoni,Roma, 2002, p. 54-55.

immagini adeguate. E credo che una civiltà sia destinata a estinguersi come i dinosauri se non elabora un linguaggio o delle immagini adeguate. Mi sembra sia una situazione drammatica. Per esempio: abbiamo scoperto che la nostra civilizzazione si deve confrontare con problemi seri come quelli della produzione di energia, o dell'inquinamento ambientale, la questione nucleare, la sovrappopolazione del pianeta e così via. Tuttavia non abbiamo ancora compreso che un problema della stessa importanza è che non abbiamo immagini adeguate e questo è quello su cui sto lavorando: una nuova grammatica d'immagini».

Pochi mesi più tardi, nel 1981, Wim Wenders è in Giappone per girare *Tokyo-ga* e invita Werner Herzog – di passaggio verso l'Australia, dove si appresta a dirigere *Dove sognano le formiche verdi* - a un incontro in cima alla torre più alta della città, dalla quale si domina una vasta veduta della metropoli nipponica. Herzog spiega la crisi, ipotizzando anche vie d'uscita radicali senza mai alludere alla possibilità di una soluzione:

«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 oltre questo paesaggio offeso. Infatti io non mostro mai questo genere di cose. Oggi ci sono pochissime persone in questo mondo che lottano per il bisogno di immagini adeguate. Abbiamo assolutamente bisogno di immagini adeguate che si armonizzino con la nostra civiltà e il nostro intimo profondo. A volte bisogna affrontare una lotta dura per ottenerle. Io non mi lamento del fatto che spesso si deve salire su una montagna alta 8000 metri per trovare delle immagini pulite chiare e trasparenti. Qui non c'è più niente. Bisogna cercare bene, andrei anche su Marte o Saturno se un'astronave mi ci portasse. Esiste per esempio un programma della NASA che vuole creare un laboratorio spaziale e portarvi biologi che vogliano provare nuovi strumenti tecnologici; io vorrei essere presente con una cinepresa. Su questa Terra è difficile trovare la

trasparenza delle immagini che invece c'era una volta. Io andrei ovunque per trovarla»[5].

Nel 1991 poi, Herzog è a Vienna in qualità di direttore della Viennale. Per il festival austriaco il regista tedesco inventa una serie d'incontri – *Filmstunde* li chiamerà poi – con intellettuali, artisti, scrittori, ma anche con acrobati e scienziati. In uno di questi incontri – dei quali lo stesso Herzog realizza e distribuisce una videoregistrazione completa -, forse uno dei più eccentrici, si trova una ricca gamma di elementi utili alla comprensione del pensiero e della pratica di Herzog regista, e in particolare un'ampia gamma di considerazioni relative proprio alla natura delle immagini, qui per la prima volta messe esplicitamente in relazione con la percezione fisiologica.
L'ospite è il Prof. Kamal Saiful, fisico del Max Plank Instiute di Monaco. L'argomento della conversazione sembra essere inizialmente la rappresentazione matematica dello Spazio. Herzog si fa mostrare su una lavagna la dimostrazione algebrica della bottiglia di Klein, una figura usata per la rappresentazione di una superficie per la quale non è possibile distinguere un "interno" da un "esterno". Al professore Herzog chiede poi di scrivere la formula che esprime tutte le n dimensioni dello Spazio fisico: Kamal Saiful traccia cifre e simboli freneticamente, spiegando infine che sul piano puramente teorico le dimensioni dello Spazio all'inizio del cosmo erano sedici. Herzog si mostra molto interessato a questa affermazione e chiede se la nostra percezione potrebbe afferrare immagini a quattro o a otto dimensioni. La risposta del cosmologo è negativa. Di qui Herzog inizia un'ampia deviazione verso il cinema del futuro, un cinema ancora – erano gli inizi degli anni Novanta – non immaginabile, forse in grado di dar forma e corpo iconico a quelle che fino a quel momento sono solo cifre e idee astratte, "interiori". Subito dopo – con una repentina inversione di marcia – Herzog impugna, uno dopo l'altro, una collezione di volumi, mostrandone pagine e pagine sulle quali

[5] Come vedremo accadere spesso, Herzog citando la NASA fa riferimento a un passato che gli sta alle spalle e contemporaneamente a un futuro che probabilmente immagina e prevede Prima d'iniziare la sua carriera ufficiale di regista, Herzog – negli Stati Uniti per compiere studi di cinema presso l'Università di Pittsburgh poi abbandonati – collabora effettivamente con l'Agenzia Spaziale statunitense che gli commissiona un documentario istituzionale. Nel 2005 esce invece *The Wild Blue Yonder*, punto estremo della pratica di *detournament*[5] esplorata già a partire da *Fatamorgana* (1970), nel quale le immagini girate dagli astronauti durante una vera missione spaziale sono accostate alle interviste a veri cosmologi ricercatori per la NASA, sradicate dalla loro natura di documento e ricollocate all'interno di un racconto di fantascienza puramente finzionale.

sono impresse le opere di due pittori romantici, Hercules Seghers e John Martin: quel che interessa Herzog è l'elaborazione d'immagini inusitate, "paesaggi interiori" che non esistono se non nella mente di chi li ha immaginati. Immagini che provengono da una dimensione invisibile che imitano direttamente un moto interiore e che lo sottopongono alla percezione di chi le osserva.
Il cinema del futuro, preconizza il regista, avrà sul pubblico lo stesso impatto dirompente che il cinematografo ebbe sulle prime platee di spettatori cinematografici.
Herzog è al corrente delle nuove possibilità – allora ancora in germe – offerte all'immagine in movimento dalla potenza di calcolo dei computer, ma si dice scettico e insoddisfatto dei primi ottenimenti raggiunti e di quelli prossimi venturi. Torneremo ancora su questo episodio. Quel che viene chiarito qui molto più esplicitamente che altrove è da una parte il riferimento, da Herzog sempre negato eppure effettivo, a una certa parte dell'orizzonte estetico e per così dire ideale del romanticismo tedesco, e dall'altra la sua speciale concezione antirealista – e antirazionalista - del cinema.

1.1.2

Scavare come un archeologo – come succede in *Encounters at the End of The World* (2007), per esempio, nel quale Herzog esplora una grotta artica dove giace congelato un grosso pesce preistorico; o in *Cave of Forgotten Dreams* (2010), ricognizione stereoscopica nella grotta di Lescaux in cui sono racchiuse le più antiche e meglio conservate pitture rupestri del mondo – o volare nello spazio come un astronauta – come invece accade in *L'ignoto spazio profondo* (*The Wild Blue Yonder* 2005) ai veri astronauti della NASA ricollocati dentro una "fanatasia fantascientifica"[6] – serve a cercare una distanza, a raggiungere il margine dove Esterno e Interno si toccano, e da lì osservare il mondo. Questo tiene insieme i due "viaggi": vedere quello che non è possibile vedere perché troppo vicino o troppo lontano, e al contempo scoprire, in un radicale cambio di prospettiva, la cosa in sé, fuori contesto, autonoma e sconcertante, come avviene nel primo scontro percettivo con un oggetto mai avvicinato prima. Ma di più e più immediatamente, le due diverse ricerche descrivono i due

[6] È la formula usata dallo stesso Herzog per definire il film.

movimenti che stanno all'origine del cinema di Herzog e di ciascuno dei suoi film: movimento verso il basso, verso il fondo, verso l'interno e l'interiore; e, opposto coincidente, movimento verso l'esterno più remoto e alieno, ricerca di una distanza da sé, movimento e autosuperamento nell'*ekstasis*.
L'immagine adeguata non è dentro ma fuori, oltre, altrove. È durante e in fondo al viaggio, all'apice di un processo che lo stesso Herzog non esita a nominare *estasi*. Né antropomorfa né antropocentrica, la visione di cui Herzog è in costante ricerca si trova nelle zone liminari, nei punti estremi, subito dopo il principio o subito prima la fine, nell'esperienza prototipica del rischio della vita[7] o in quella del testimone estremo di una fine imminente: nel più profondo della realtà, tutta fuori del reale. L'immagine adeguata di Herzog sembra in fondo definirsi nel fondamentale attributo che ne fonda l'esistenza: la "verità estatica" o "verità intensificata". La formula compare presto in interviste e dichiarazioni, ma la sua chiarificazione e stabilizzazione più chiara avviene tra il 1999 e il 2007, date delle rispettive pubblicazioni di due diversi testi redatti dallo stesso Herzog con puro intento speculativo – eccezione assoluta rispetto all'istinto antisistematico e puramente narrativo dell'autore tedesco - : la *Dichiarazione del Minnesota. Verità e fatto nel cinema documentario. Lezioni di oscurità* e *Dell'assoluto, del sublime e della verità estatica*[8]. In questi due brevi compendi – il primo in forma di manifesto o dodecalogo, il secondo invece in forma di saggio teorico, seppure "fuori formato" – Herzog spiega la sua repulsione per il cinema del documento, il cinema del fatto, il *cinéma verité*, che «sfiora una verità di pura superficie, la verità dei contabili» e nel quale vede i suoi colleghi cineasti assomigliare «a turisti che scattano fotografie tra le rovine dei fatti»[9]. Su questo torneremo nei paragrafi successivi.
Ancora più rilevante appare ora invece la piccola collezione di riferimenti diretti che Herzog raccoglie nel primo testo per spiegare la verità che gli interessa e che cerca per le sue immagini, la "verità estatica". Nei testi compaiono i nomi dei pittori Goya e Bosch, quello di Michelangelo citato come scultore della Pietà, alcuni grandi autori d'opera lirica, e, caso assai più significativo, i nomi di due filosofi: Immanuel Kant e Longino (tutti e due, in

---

[7] *L'estasi dell'intagliatore Steiner* è in questo senso l'esempio perfetto: nel film l'estasi del saltatore coincide esattamente con il momento di massimo rischio di perdere la vita. Steiner come Fitzcarraldo, come Aguirre, supera il terrore della morte e incontra l'estasi. Cfr. Cronin P., (a cura di), *Werner Herzog. Incontri alla fine del mondo*, Minimum Fax, Roma, 2009, p. 121.
[8] Cfr. Paganelli G., (a cura di), *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Editrice Il castoro, Milano, 2008, p. 178.
[9] *Ivi* p. 190.

modo diverso, implicati in una cosmologia cristiana). L'argomento – non inedito per Herzog, ma qui compiutamente approfondito e contestualizzato – è il sublime[10], inteso come dimensione nella quale si produce l'estasi. Si tratta di un processo assimilabile – per stessa ammissione del regista – alle pratiche tipiche di alcune delle religioni più diffuse, soprattutto del cristianesimo e del buddismo[11]. Eppure esso non ha necessariamente una caratterizzazione religiosa, e anzi, pur avendo una forte valenza spirituale, esiste prima di tutto come anti-religione dell'irrazionale. Il sublime – che è categoria, principio, esperienza e risultato di un movimento interiore – è origine e causa dell'estasi. Per sua stessa natura il sublime non può sorgere se non da un processo «giacché si dà con la necessità di ciò che viene sperimentato»[12]. La verità estatica che dunque fonda "l'immagine adeguata" non può limitarsi a essere documento oggettivo, osservazione del mondo nel suo semplice apparire, ma deve prodursi in «un accoppiamento sconvolgente che fa sorgere il significante nel reale e inversamente il reale nel significante»[13]. Un'immagine che insomma rescinda l'evento sensibile dall'abitudine e dalla norma e al contempo inviti in un doppio movimento lo spettatore a smarrirsi e, smarrendosi, a intensificare la propria presenza nel mondo attraverso la percezione della propria insignificanza.

La centralità del paesaggio, lo statuto del viaggiatore scelto come archetipo di riferimento, il principio del sublime e l'esperienza dell'estasi – insieme alle citazioni dirette di autori "tipici" come Kant o di artisti altrettanto "canonici" come i già nominati Seghers e Martin, e al più celebre e paradigmatico Caspar David Friedrich[14] - sembrano inevitabilmente ricondurre al romanticismo tedesco, con il quale Herzog ha insistentemente negato rapporti propri e diretti. L'interpretazione più pertinente e proficua però deve forse negare la discendenza diretta non solo da un passaggio così esatto della storia delle arti e delle culture, ma anche da un tratto specifico della Storia dell'Occidente, e preferire invece l'idea di una filiazione parziale e lontana, accanto a una selezione consapevole, da parte di Herzog, di elementi precisi prelevati dalla tradizione romantica – così come da altre serie culturali - e "montati" in un

[10] Per un excursus sull'evoluzione storica del principio e della categoria di sublime cfr. Saint Girons B., *Il sublime*, Il Mulino, Bologna, 2006.

[11] Non è affatto casuale in questo senso che Herzog dedichi più di un film al misticismo cristiano – anche se condito di superstizione e sempre ambiguamente simile al lavoro di ciarlatani – e uno alla meditazione buddista.

[12] Cfr. Paganelli G. *ivi*, p. 222.

[13] *Ibidem*.

[14] Cfr. Cronin P., *Werner Herzog. Incontri alla fine del mondo*, cit. p. 162.

palinsesto eterodosso e più complesso di ispirazioni, riferimenti, e perfino di pezzi, parti di testi usate come vere e proprie citazioni, seppure *sui generis*.

Il principio del sublime assunto – ancora più a monte - come principio critico al bello, al vero e al buono e l'estasi come esperienza – che in Herzog si manifesta nella visione oltre che nel linguaggio[15] – che modifica e rifonda l'estetica - sono esplorati, esposti e approfonditi in modo esemplare in due film: *Segni di vita* (*Lebenszeichen*, 1968)[16], suo primo lungometraggio a soggetto, e *L'estasi dell'intagliatore Steiner* (*Die Große Ekastase des Bildschintzers Steiner*, 1973). Nel secondo in particolare Herzog descrive il sublime come principio che modifica e ripianifica la visione proprio nel momento creativo, e l'estasi come esperienza e come momento di visione pura. Steiner, lo sciatore saltatore svizzero, è uno scultore che lavora il legno. Herzog dedica un unico breve passaggio al suo lavoro d'artigiano durante il quale così il giovane parla del proprio processo creativo:

> «Per esempio, io ho visto questa cavità [nel pezzo di legno che sta lavorando] e poi la forma, come questa cambi gradualmente. È come un'esplosione che si è verificata in questo punto e che rimane dentro, ma si manifesta ovunque. In questo punto si nota come tutto si ricongiunge. È l'energia, c'è molta tensione all'interno.[17]»

Di nuovo l'idea del dinamismo dialettico tra interno ed esterno come forza energetica e creatrice. Di nuovo una forma – un senso – che non è del tutto prevista ma nemmeno del tutto estrinsecata in fondo al processo, e che invece si ritrova come suo effetto necessario.

---

[15] Come esperienza estatica sorta dal linguaggio si pensi alle cantilene ritmate e ipnotiche dei banditori in *How much wood would a woodchuck chuck* (1976), film considerato tra i "minori", che invece tra i molti motivi d'interesse comprende anche quello di essere una riflessione velata sull'estasi come processo di sintesi estetica. Tanto che dopo l'esperienza del film Herzog iniziò a sognare addirittura l'adattamento per lo schermo di un *Amleto* shakesperiano recitato dai banditori di bestiame in meno di quindici minuti. Cfr. Cronin P., *ivi*, p. 169-170.

[16] A confermare l'importanza e la necessità della ricerca condotta da Herzog nella realizzazione dei suoi film "documentari", anche l'origine e la possibilità stessa della prima estasi prototipica contenuta nel lungometraggio d'esordio – la celebre scena dell'improvvisa apparizione davanti al protagonista della valle disseminata di mulini a vento – è ricondotta dal regista a un cortometraggio documentario di poco precedente, *Ultime parole* (1968), primo film girato da Herzog in Grecia e primo esperimento sull'immagine estatica.

[17] Tratto da *L'estasi dell'intagliato re Steiner*. Traduzione tratta dai sottotitoli in italiano della versione italiana.

In più di un'intervista Herzog si sofferma a lungo sull'inquadratura del film dedicata al volto di Steiner ripreso nel momento di massima tensione durante il volo, analizzato e in qualche modo deformato dal rallentatore: in questo preciso momento Herzog scopre l'estasi che qui è sublimazione della paura, prossimità e confronto con il limite estremo delle proprie capacità fisiche e dunque anche con la morte.

1.2 Iconoclastia e iconofilia in Werner Herzog

1.2.1

L'immagine come esplosione esteriore, affioramento potente alla percezione (audiovisiva) di un senso celato, ma anche come visione distopica, apparizione e miraggio, luogo critico e luogo di una crisi: oggetto d'illuminazione ma anche sostegno di oscurità.
Alle molte estasi ottenute e raccolte nei suoi film come apici di un'immagine che supera se stessa uscendo fuori di sé (e che dall'interno del cinema si proietta a coprire arti e discipline ulteriori), Werner Herzog sembra opporre immagini vietate, visioni ottuse, sguardi velati o proibiti. Ed è spesso la dimensione del sacro a stabilire il tabù.
Fin troppo appariscente il caso dell'oggetto totemico (il tronco sepolto e dissotterrato) che gli aborigeni australiani di *Dove sognano le formiche verdi* (*Where the Green Ants Dream*, 1984) tengono nascosto allo sguardo dell'uomo bianco – fuori e dentro la finzione cinematografica- e che Herzog tiene fuori dell'inquadratura. Meno citata invece la grotta sacra nascosta dietro una cascata dove volano le rondini ne *Il diamante bianco* (*The White Diamone*, 2004) o il leggendario – e forse inesistente - villaggio sommerso che giace in fondo al lago in *Rintocchi dal profondo* (*Glocken aus der Tiefe*, 1993). Quando non è la credenza religiosa, a tracciare il limite sono la Natura o il Caso. In *La soufriére* (1977) alla bocca del vulcano che rischia di esplodere cancellando l'isola che lo ospita, è proibito avvicinarsi, e quando, nonostante i divieti, Herzog tenta, insieme al suo operatore, di risalire il fianco della montagna, vapori sulfurei gli ostacolano la vista. In *Grizzly man* (2005) invece è il tappo dell'obiettivo a impedire fatalmente che la morte di Timothy Treadwell venga videoregistrata.

Mentre è una scelta autonoma ed esplicitamente messa in scena come "laica" quella dello stesso Herzog che, dopo aver ascoltato in cuffia il "nastro cieco" che conserva le urla del suo protagonista e della fidanzata mentre vengono dilaniati da un orso, impone a un'amica del defunto di distruggere quella registrazione – dopo averla tenuta con sé per anni - senza ascoltarla neppure una sola volta.

Esistono poi un numero infinito di occorrenze che si situano tra "l'apparizione" primigenia o primordiale – la scoperta originaria, "l'immagine pura" - e l'evitazione, il tabù assoluto. Si tratta di alcune figure ricorrenti, di una certa gamma di situazioni nelle quali occasione contestuale, gesto performativo e posizione dell'obiettivo si ripetono conservando forti somiglianze. Il caso che qui più c'interessa è quello del "racconto del testimone": in *Fatamorgana* o in *Echi da un regno oscuro* (*Echoes from a Sombre Empire-Bokassa*, 1990), in *Rintocchi dal profondo* come in *Ballad of a little soldier* (*Ballade vom Kleinen Soldaten*, 1984), in *Little Dieter Needs to fly* (1997) e in *Wings of Hope* (*Julianes Sturz in den Dschungel*, 1999), un personaggio viene seguito dall'obiettivo della macchina da presa che difficilmente gli si avvicina, mantenendo invece, di norma, una distanza dal soggetto che riprende inconsueta, straniante, come se, tutto intorno alla figura umana, ci fosse qualcosa di ingombrante ma non visibile. Il testimone di un dato evento racconta, ricordando, e si muove attraverso i luoghi che – veramente o solo nella invenzione messa in scena dal regista - sono stati teatro dell'azione: s'indicano tracce[18], si mostrano punti di riferimento, si misurano distanze, si ricostruiscono posizioni. La dinamica di senso qui è tutta concentrata nel sottile rapporto tra quel che si vede e quello che non si può (più) vedere, tra la presenza - di chi riprende e di chi è ripreso, di chi rende testimonianza e di chi testimonia la testimonianza – e l'assenza – di quel che è stato e non è più se non nelle tracce che rimangono come ultimo prolungamento.

Esiste un'altra gamma di ricorrenze nelle quali Herzog si concentra ancora sulla dialettica visibile/invisibile e lo fa lavorando in modo del tutto differente. In alcuni dei suoi "documentari" Herzog inserisce a più riprese sequenze nelle quali la visibilità di quel che compare dentro l'inquadratura è incerta e ambigua. In *Fatamorgana* ad esempio un lungo totale osserva dalla distanza una macchia nera che si muove, all'orizzonte, ondulante e illeggibile per via del calore: una corriera, forse un furgone o una grossa jeep. Non solo al

[18] Sul gesto ostensivo torneremo più diffusamente nel capitolo III

riconoscimento certo non si arriva mai, ma con il passare dei secondi la localizzazione dentro lo spazio del deserto, già di per sé poco definito, diventa sempre più difficile fino a dover dubitare della natura stessa di quella visione: si potrebbe trattare in effetti (in un certo senso ampio così è) di un miraggio, di "fatamorgana", per l'appunto, l'apparizione di un'immagine che si offre ai sensi in un luogo e in un tempo diversi da quelli della sua effettiva esistenza.
Uno sfasamento percettivo simile viene prodotto ne *L'ignoto spazio profondo*. Le immagini registrate dagli astronauti sul pianeta marziano dal quale proviene il protagonista/narratore sono in realtà tutte terrestri, riprese sottomarine provenienti dalle acque buie distese sotto i ghiacci artici. La crosta di ghiaccio che sta sopra la testa dell'operatore di Herzog diventa – nelle parole del narratore che ricondizionano immediatamente la visione dello spettatore – lo strato esterno dell'atmosfera ghiacciata del pianeta remoto. Di nuovo i punti di riferimento vengono deliberatamente rimescolati, ridisposti, ripianificati secondo principi del tutto irrazionali in modo da recidere ogni possibile referenzialità realistica, naturalistica e costruire per le immagini così liberate un nuovo inizio. Quel che si vede si tramuta – sotto gli occhi di chi guarda e grazie al ruolo della parola narrante –in quel che non si può vedere, dentro un dispositivo che mira a un effetto di confusione: le immagini mantengono il loro profilo interno, la loro forma d'origine ma ne viene alterata la percezione prima di tutto in relazione al contesto. Nel primo caso come se si sovrapponessero diversi strati leggermente differenti, a confondere i contorni, nel secondo, al contrario, come se fossero sottratti strati opachi e si svelasse, al fondo, un'immagine aliena perché resa nitida da questa purificazione.
È questo il filo spesso e lungo della riflessione sulla percezione delle immagini, ancora una volta tra visibile e non visibile, riconoscimento e straniamento, che in alcuni film affiora in una eccezionale esplicitezza. Nel *Paese del silenzio e dell'oscurità* Herzog esplora i confini estremi delle possibilità del linguaggio. Fini Straubinger è diventata sordocieca già adulta, ed è dunque scelta da Herzog come interprete, mediatrice, traduttrice a metà tra due mondi, il "paese del silenzio e dell'oscurità" in cui si trova ora e quello delle immagini e dei suoni che le sta intorno. La lunga serie di esperienze della protagonista registrate da Herzog e i suoi incontri con altre persone sordocieche –molte delle quali in questa condizione dalla nascita – sono un'esplorazione estrema non solo ai confini dell'espressione e del linguaggio, ma anche del mondo visibile. La lunga inquadratura sulla quale Herzog indugia, poco prima della

fine del film, si concentra su un uomo rimasto ormai senza vista e senza udito e che tuttavia non ha voluto imparare il linguaggio tattile, restando collegato con il mondo solo attraverso l'anziana madre. Rimasto solo in mezzo a un prato, l'uomo scopre un albero sfiorandone un ramo e, come richiamato da una forza incomprensibile, gli si avvicina: prima c'è l'indagine percettiva del primo riconoscimento, poi l'uomo apre le mani e inizia ad accarezzare con ampi movimenti il tronco e i rami, fin quasi ad abbracciare tutta la pianta, come in un'improvvisa passione per la forma che ha incontrato. Mondo interiore e mondo esteriore sembrano qui incontrarsi secondo un regime percettivo estremizzato e purificato. Quasi che il soggetto e l'oggetto – apparentemente resi più distanti e distinti dalla condizione d'isolamento percettivo/espressivo dell'uomo – fossero in realtà, ora più che in qualsiasi altro momento, prossimi, proprio perché accostati nel punto di massima eclissi di ogni possibile articolazione di linguaggio.
In *Medici volanti dell'Africa Orientale* (*Die Fliegenden Ärtze von Ostafrika*, 1969) al contrario la rottura o la soppressione non riguardano i sensi ma le strutture culturali nei processi psico/cognitivi. Alcuni elementari cartelli illustrati concepiti e realizzati da medici occidentali – e impiegati nella campagna di educazione sanitaria condotta tra le popolazioni di quei luoghi remoti - risultano illeggibili o incomprensibili agli occhi dei locali: la stilizzazione di un occhio umano, la scala d'ingrandimento usata per rappresentare un insetto, l'organizzazione dello spazio all'interno di una scena ritratta in un disegno sono cose che gli occhi degli africani non vedono, o colgono in un modo affatto diverso da quello previsto. La voce di Herzog che commenta queste immagini pone l'accento sullo scarto culturale e sull'inadeguatezza dell'Occidente, non ancora in grado di comunicare in modo efficiente trovando immagini leggibili e interpretabili da comunità culturali estranee. Eppure l'attenzione dedicata a questo tema – apparentemente incongrua rispetto ai fini "sociali" del film – dice anche di un livello ulteriore del discorso: sembra che Herzog sia attratto e quasi ossessionato dal triangolo composto dal mondo come luogo del senso, dal soggetto e dalle immagini – "naturali" o "artificiali" – che esso produce o subisce.

1.2.2

Come si vede – coerentemente con un'idea primordiale ed essenzialista del cinema - Herzog torna con puntuale insistenza sul nodo fondativo dell'origine, della legittimità e della possibilità stessa delle immagini. In questo senso il suo non è solo il tentativo – in vero non così raro tra gli "autori" – di una rifondazione, una vera e propria palingenesi del cinema; sembra piuttosto che il cinema gli serva come strumento per una rifondazione dell'immagine. Tuttavia il suo lavoro di regista cinematografico sposta, riconfigura e talvolta rifonda effettivamente criteri di definizione di testi, stili narrativi, modelli linguistici ed estetici; e questo con incidenza quantitativa e qualitativa assai maggiore nei suoi film documentari[19].

Di rado Werner Herzog ha parlato delle sue esperienze religiose, di quelle religiose in senso stretto, ancor più raramente del suo rapporto con il cristianesimo.
Eppure la speciale ed esplicita consapevolezza e considerazione della natura e della rilevanza, non solo ideologica, delle immagini che Werner Herzog dimostra costantemente, non si limita a una vaga coloritura religiosa, ma sembra conservare l'impronta - forse non compiutamente spirituale, ma certo culturale - di un cristianesimo arcaico e radicale[20]. In questo senso – cercando di usare con prudenza termini e categorie dalla storia lunga e dalle implicazioni assai più che complesse – il rapporto di Werner Herzog con le immagini sembra per certi versi ondeggiare tra un'iconoclastia rigorosa e un'iconofilia ortodossa, proprio perché una accanto all'altra si trovano un'idea dell'immagine legata al logos, necessariamente regolata da principi direttamente riferibili alla sfera del sacro, dunque anche una concezione fondata su pessimismo e divieto, e una incrollabile fiducia nell'immagine, origine e meta di un processo di ricerca sempre in bilico tra tensione a un ottenimento finale e fallimento in una catastrofe certa.
Herzog muove la sua ricerca dal sentimento forte e dalla constatazione razionale di una perdita – che è prima e sopra tutto iconica - decisa dalla condotta scellerata dell'essere umano, in particolare dalla civiltà consumistica e dalle sue espressioni anticulturali, prima fra tutte il turismo, degradazione del viaggio a consumo di mondo e, più nello specifico, a esaurimento della sua immagine.

---

[19] Tonrneremo in seguito sul problema delle definizioni per il cinema ibrido di Werner Herzog.
[20] Cfr. Cronin P., *Werner Herzog. Incontri alla fine del mondo*, cit. p. 27 e Tinterri A., Wiethaler V. *La notte dei registi: il cinema tedesco in venticinque interviste*, cit. p. 57.

Il cercatore, l'esploratore, il viandante Werner Herzog sulle pareti di casa sua non ammette altre immagini se non quelle delle mappe geografiche, che non intrattengono con i luoghi che descrivono nessuna relazione diretta, ma il semplice rapporto di referenza di una rappresentazione con il suo modello.

> «Ho impressione che le immagini che ci circondano al giorno d'oggi sono logore, abusate, inutili ed esauste. Si trascinano zoppicando dietro al resto della nostra evoluzione culturale Quando guardo le cartoline nei negozi per turisti, le immagini e le pubblicità che ci assediano dalle pagine delle riviste, o accendo la tv, oppure entro in un'agenzia turistica e vedo quegli enormi poster con sempre la stessa noiosa immagine del Grand Canyon, in tutto ciò sento davvero l'emergere di qualcosa di pericoloso. La più grande minaccia a mio avviso è la tv perché in una certa misura rovina la nostra visione e ci rende assai tristi e soli»[21].

Herzog, fin dalle sue prime dichiarazioni, dai suoi primi film, si mette in marcia, si adopera per cercare una via d'uscita all'*impasse* e lo fa scavando le radici profonde del cinema, sfruttando i suoi elementi primi.
Le parole di Herzog, le sue idee di un mondo che si trasforma in immagine vuota, in immagine opaca, incapace di significazione, esausta, non possono non richiamare alla mente le parole e le elaborazioni teoriche di alcuni autori che apparentemente descrivono – in sincronia quasi perfetta con il regista tedesco – un orizzonte simile quando riflettono – in un arco di tempo circoscritto – su una crisi dell'immagine, prima di tutto di quella cinematografica.
È soprattutto in questo senso che il riferimento più opportuno sembra doversi indirizzare a Guy Debord: con esso il regista tedesco sembra intrattenere un dialogo indiretto che va ben oltre una generica affinità teorica e arriva invece fino alla convergenza delle pratiche e degli stili.

Tra Shoah e sviluppo capitalistico si consumano le due più grandi catastrofi che investono la legittimità e la stessa possibilità dell'immagine, prima di tutto – visto che il ventesimo è il secolo del cinema – quella cinematografica. A partire dai primi anni Sessanta un inedito "genere cinematografico", una sorta

[21] *Ivi* cit. p. 86.

di documentario saggistico, ha fatto la sua comparsa e in coincidenza con essa si è sviluppato, anche in ambito teorico, un discorso sulla natura e sulla residua possibilità d'esistenza e di significanza dell'immagine, in special modo di quella audiovisiva, dopo l'avvento e la proliferazione della società capitalistica e di uno dei suoi sintomi più appariscenti, quello che Debord chiama *spettacolo*[22].

L'incrocio e l'affiancamento di pratica e teoria coincidono in un certo senso con la fondazione stessa di questa configurazione teorica, o almeno con una delle sue fondazioni più rilevanti. Guy Debord – tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Settanta - è forse davvero il primo a far coincidere film e testo teorico. Sfruttando i processi tipici del documentario di montaggio, Debord costruisce film che assumono nel proprio corpo pezzi di testi autonomi precedentemente esistenti (primi tra i quali, brani dai suoi scritti), le loro parole, estratte e riportate alla lettera come oggetto definito e distinto, frammenti di registrazioni audiovisive documentali, programmi televisivi, altri film. Da *Hurlements en faveur de Sade* (1952) a *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) Debord conduce l'analisi di una crisi e il primo, unico tentativo possibile – secondo il suo discorso – di seguitare a usare le immagini per produrre senso fuori dello "spettacolo". Debord sostiene con forza e sottolinea la differenza della sua rivoluzione da quella presunta di Godard, distanziandosi così dalla modernità, sia sul piano dell'estetica (cinematografica) sia su quello della stessa concezione storica. In questo senso viene fondata la coppia che lega l'una all'altra la Storia con l'estetica. Ma – prosegue Agamben in un intervento tenuto nel corso della "Sixth International Video Week" al Centre Saint-Gervais di Ginevra nel novembre del 1995[23] – si tratta qui di una concezione della Storia molto precisa: Agamben la chiama "messianica", "finale". È lo stesso Agamben a sottolineare che si tratta di una Storia che supera la dimensione cronologica senza per questo accedere o rimandare a un'altra dimensione, a un "altro mondo". Nel saggio di Agamben i due acerrimi nemici Debord e Godard vengono in realtà apparentati in relazione a un gesto, a un preciso processo che accomuna una precisa parte del lavoro di entrambi: l'uso – apocalittico - del montaggio. In particolare Agamben si riferisce a *La société du spectacle* e a *Histoire(s)*. Il montaggio

[22] Cfr. Debord G., *La società dello spettacolo*, Massari Editore, Viterbo, 2002.
[23] Cfr. McDonough T., The Mit Press, Cambridge, 2002.

non è scoperto né inventato ma esposto per la prima volta in un modo tanto netto e diventa il principio fondante del processo di costruzione del discorso filmico. Scomponendo il montaggio, Agamben ne isola le due dinamiche di fondo: la ripetizione e l'interruzione. La ripetizione, dice ancora Agamben, non è il ritorno dell'identico ma la ricostituzione del possibile, di ciò che era possibile in precedenza. Come la ripetizione, la memoria recupera la possibilità del passato (e dunque anche la via dell'origine). L'interruzione ha il potere di esibire l'immagine in quanto tale, lavorando sulla distanza tra essa e il suo significato, mostrando e sottolineando la distanza tra mondo e sua riproduzione. L'immagine lavorata e costruita secondo i due principi di ripetizione e interruzione è un mezzo, un intermediario, una doppia separazione che non svanisce in quel che rende visibile: a questo punto si colloca un altro elemento fondamentale del nostro impianto, il discorso sull'economia dell'immagine come produttrice e riproduttrice (o obliteratrice) dell'invisibile. Questa immagine che si mostra in sé è la zona d'incertezza, d'indefinitezza, d'indefinibilità tra il vero e il falso: il gesto che fonda un modo diverso d'intendere l'immagine cinematografica, e lo stesso processo della costruzione del film (uno dei momenti fondanti dello sguardo anacronico). Ad un tempo la dichiarazione di una crisi e la messa in opera di una via d'uscita, dell'unica via d'uscita possibile. La fondazione, anche e forse soprattutto, di un nuovo concetto di cinema e di estetica cinematografica, che si costruisce politicamente a partire da un autoannullamento: dal montaggio di pezzi estratti da "realtà" precendenti" – come già nel cinema moderno -, ma si sottrae alla Storia ritirandosi nella dimensione sospesa e radicalmente altra dell'Apocalisse. Apocalisse del cinema, nel senso di una rivelazione della sua essenza profonda: uno svelamento, alla lettera, della natura ultima dell'immagine cinematografica nel momento in cui più nulla sembra essere visibile se non la stessa "visibilità".

Una visione della Storia che finisce per coincidere con un certo processo estetico-linguistico, e questo a sua volta prevede e determina una precisa idea sulla natura e sullo statuto da riconoscere all'immagine. Per quanto convenga evitare apparentamenti impropri, è sufficientemente evidente più che un'ispirazione comune, un comune sentimento del cinema e un gesto scelto – da Herzog e da Debord[24] - come necessario per una rifondazione estetica –

[24] Val la pena citare un altro elemento che accomuna il pensiero dei due, un elemento particolarmente collegato al tema della legittimità dell'immagine: Herzog ha ammesso in più d'un'occasione di avere

primariamente ma non esclusivamente cinematografica - e pensato come profondamente connesso con un intervento politico operante sull'universo delle immagini nel loro complesso.
La distanza che si cerca di ricostruire tra mondo e immagine è in fondo quella «apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina» che Benjamin chiama "aura". Come se in questa ricostruzione della differenza stesse anche una rifondazione della qualità auratica nell'immagine cinematografica.

Nella storia della disputa iconoclastica si usa considerare nella gran messe di nomi e di eventi i due concili che decisero dottrine ed esiti religiosi e politici (iconofili e iconoclasti si perseguitarono vicendevolmente per molti anni, facendo strage gli uni degli altri): nel 754 d.C. il Concilio di Hiereia, svoltosi in terra di Bisanzio, dunque a predominanza iconoclasta, e che stabilì la dottrina ufficiale dell'iconoclasma e nel 787 d.C. il II Concilio di Nicea, quello che pose fine alla disputa decretando la supremazia degli iconofili sugli iconoclasti. Werner Herzog somiglia in fondo più agli iconofili presenti a Hiereia che agli iconoclasti di Nicea: fermamente convinto della propria posizione e pronto a morire pur di garantire all'immagine legittimità e sopravvivenza.

3.1 Contro il cinéma-verité. Reinvenzione del film documentario

1.3.1

L'aperto, duro proclama contro il cinéma-verité che Herzog inserisce nella sua *Dichiarazione del Minnesota* - e che si ritrova in numerose altre dichiarazioni sparse lungo l'intero arco temporale della sua carriera – sembra, a un primo sguardo, il grido scomposto di una mente grossolana. Quella di Werner Herzog invece non è altro che l'ennesima affermazione provocatoria che dietro lo schematismo, la radicalità intransigente, l'apparente non curanza per la complessità degli argomenti che liquida con una certa brutalità intellettuale,

poche passioni da spettatore e che una di esse è il cinema porno; Debord invece cita il porno come unica differenza ed estraneità rispetto allo "spettacolo".

nasconde la necessità di porre una differenza netta tra il suo cinema e quello al quale spesso si vede accostato.
Sembra prima di tutto significativo che in un testo che Herzog presenta e pensa come vero e proprio manifesto – seppure ispirato da qualche istinto parodistico – del proprio modo d'intendere e di fare il cinema, un punto tra i primi, un punto così forte e sintetico, sia dedicato proprio al cinema documentario. Come già rilevato in altri casi, dietro una posizione ufficiale – quella che né riconosce né accetta distinzioni di fondo tra film documentari e film a soggetto – se ne cela un'altra meno lineare e più complessa. Herzog allude a un non commensurabilità tra la sua verità estatica e quella realistica del cinema di osservazione, del cinema zavattiniano in senso stretto – e forse un po' riduttivo - del cinema del pedinamento, del buco nel muro – o "fly-on-the-wall", come preferiscono dire gli anglosassoni – della registrazione e del prelievo non d'immagini ma di fatti, come se insomma non si accontentasse di fare cinema senza prima aver fatto tabula rasa distruggendo, allontanando, annullando il mondo reale e razionale che lo precede.

> « È una questione di veridicità che è decisiva nel cinema e in futuro avrà sempre più importanza. Più trucchi tecnici siamo in grado di fare, tramite immagini digitali, più sarà importante la questione della veridicità: che il pubblico possa di nuovo credere ai propri occhi».[25]

Una questione di veridicità dunque, di verità "estatica", non di attendibilità di un documento. Herzog la definisce anche "verità intensificata", e in questa definizione c'è più chiara l'autodenuncia, la dichiarazione che soprattutto nei "documentari" quel che Herzog cerca lo costruisce (o ricostruisce), lo rende cioè la meta di un procedimento concreto di scrittura e messa in forma della realtà, in modo del tutto separato da ogni possibile istanza didattica o informativa, ma anche ingenuamente rappresentativa o rigorosamente documentale.
L'accento viene spostato così dall'attendibilità dell'enunciato alla credibilità dell'enunciatore.

[25] Tinterri A., Wiethaler V., (a cura di), *La notte dei registi : il cinema tedesco in venticinque interviste / Edgar Reitz*, Op. cit. p. 59.

Di contraddizione in contraddizione, se si cerca con cura tra le molte interviste e le dichiarazioni, si scopre che è proprio Herzog il primo a individuare una differenza tra film a soggetto e documentari e che lo fa soprattutto per sottolineare il valore euristico di questi ultimi, raccontati come laboratori di sperimento e di preparazione in vista dei primi, e, in alcuni casi, come punti più avanzati della propria ricerca stilistica. Forse il caso più celebre è quello del cortometraggio *Ultime parole* (*Letze worte*, 1962) senza il quale – dice Herzog – *Segni di vita* non sarebbe mai esistito[26]. Talvolta la relazione è ancor più portata sul fronte degli eventi concreti, come l'incontro con Okello, piccolo dittatore ugandese autoproclamatosi feldmaresciallo: il primo contatto con il personaggio che sarà tra le fonti di principale ispirazione per la figura di Aguirre avviene mentre Herzog ha appena interrotto le riprese di *Medici volanti* e ha iniziato quelle di *Fatamorgana*.
Emmanuel Carrére parla poi a proposito de *L'enigma di Kaspar Hauser* (*Kaspar Hauser - Jeder Für Sich und Gott Gegen Alle*, 1974) del ruolo fondamentale nella preparazione del film giocato dall'esperienza accumulata da Herzog nei due precedenti documentari *Paese del silenzio e dell'oscurità* e *futuro impedito* (*Behinderte Zukunft*, 1971), questa volta non tanto sul piano delle conoscenze concrete ma proprio sul fronte della soluzione di problemi estetici. Carrére cita ad esempio il fatto che Herzog avesso già scoperto nei due documentari il modo di gestire un film interamente costruito intorno a personaggi rinchiusi percettivamente al loro interno senza per questo essere costretto a girare un film tutto "esteriore"[27].
Ci sono poi *Little Dieter Needs to Fly* e *The Dark Glow of the Mountain*[28], antecedenti rispettivamente dei due film a soggetto *Rescue Dawn* (2006) e *Grido di pietra* (1991), vagamente ispirati alle vicende al centro dei due precedenti e girati sfruttando le conoscenze (prima di tutto tecniche) accumulate nella realizzazione dei due documentari[29].

Tralasciando di considerare la questione su un piano meramente matematico-statistico, se da una parte il cortometraggio *Herakles* (1962) – prima regia ufficiale di Herzog – è già un documentario di montaggio *fuori norma*, tra la

[26] Cronin P. *Werner Herzog,* cit. p. 71.
[27] Cfr. Carrére E., *Werner Herzog*, Edilig, Parigi, 1982, p.
[28] Cfr. Artese A., Canosa M., Quaresima L., *Il cinema è una parete rocciosa*, "Cinema e Cinema", n.44, (sett. - dic.1985), p. 59.
[29] In particolare *The Dark Glow of the Mountain* servì a Herzog per sperimentare la gestione della pellicola a temperature molto al di sotto dello zero.

fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta Herzog – che non ha mai interrotto il suo impegno su questo fronte – arriva a dedicarsi quasi esclusivamente alla produzione di non-fiction, riprendendo le regie di cinema a soggetto solo all'inizio del nuovo millennio[30].

La nostra analisi si concentra quasi esclusivamente proprio sui "documentari" di Herzog perché in essi sono più evidenti le marche di un modo d'intendere e di fare il cinema finora poco riconosciute e descritte dagli studi accademici e tralasciati anche dalla critica: probabilmente soprattutto a causa della difficoltà di ricondurre questa parte di filmografia dentro i margini di categorie già esistenti e di catalogare in modo soddisfacente film come questi, ambigui e anarchici per progetto, opera di un regista asceso nel favore del grande pubblico più per fraintendimento e per talento autopromozionale che per adeguata considerazione del suo lavoro[31].
Lavorare sui film "documentari" diretti da Werner Herzog pone prima di tutto proprio il problema di decidere un criterio di massima per riconoscerli e per definirli. Difficoltà che si presenta dal suo primo cortometraggio, *Herakles* – in cui, già nel 1962, Herzog esplora una declinazione *sui generis* del *detournament* debordiano - fino ai lungometraggi più recenti nei quali per esempio la forma del documentario serve a costruire racconti di fantascienza o biografie saggistiche[32].
La grande maggioranza dei film che non sono immediatamente riconducibili a una sceneggiatura classicamente intesa e all'uso di attori dentro una messa in scena esplicita, risultano essere prodotti dalla e per la televisione. Ma questa prima rudimentale ipotesi di categorizzazione – adottata in più casi in Italia e in Europa, probabilmente in ossequio alla tradizione degli studi storici nell'ambito cinematografico – rivela presto tutta la sua inconsistenza. I motivi sono tanto banali quanto rilevanti. Prima di tutto, se ci si affida alla prova della

---

[30] Nonostante l'uscita ufficiale sia stata ritardata di anni, il primo film a soggetto dopo la lunga serie dei documentari degli anni Novanta è *Invincibile* (*Invincible*), completato nel 2000.
[31] Esiste molta letteratura sulla questione. La carriera internazionale di Herzog prese il via grazie all'approvazione e alla stima della critica e storica tedesca Lotte Eisner, grazie alle avventure rocambolesche accadute nel corso delle riprese di due dei suoi primi lungometraggi a soggetto, *Aguirre furore di Dio* e *Fitzcarraldo*, presto fatte diventare vere e propria leggende e poi adeguatamente diffuse e infine grazie alla sua fama – attentamente costruita – di folle in grado di compiere ogni sorta di gesto estremo, insensato, violento o semplicemente bizzarro dal famoso pasto a base di scarpe – consumato per aver perso una scommessa con il suo operatore Thiomas Mauch - al salto dentro i cactus, in questo caso quasi un voto rispettato dopo aver chiuso le riprese di *Anche i nani hanno cominciato da piccoli* senza che nessuno degli interpreti si fosse fatto male.
[32] ESEMPI

visione, è difficile riuscire a dimostrare l'esistenza di marche distintive, di differenze evidenti, di caratteristiche discrete sul piano dello stile o del racconto che permettano una distinzione netta tra i film prodotti per la televisione e quelli "puramente cinematografici". Quel che sembra è che invece Herzog giri sempre pensando in modo cinematografico e che la destinazione televisiva diventi un parametro esclusivamente quantitativo, valido solo in fondo al processo di produzione del film. Così spiega Herzog:

> «Se io avessi la sensazione che un formato di cinquantanove minuti e trenta secondi esatti non fosse adeguato, probabilmente non realizzerei il film per la televisione. In alcuni casi, come per *Lettle Dieter Needs to Fly*, ho dovuto consegnare un film che fosse lungo esattamente quarantaquattro minuti e trenta secondi. Quindi ho deciso di produrlo per la televisione ben sapendo che sarebbe stata una versione per così dire stenografica.»[33]

Se si cerca utile appiglio in alcuni dei più diffusi manuali di teoria del documentario (come per esempio, i fortunati volumi di Bill Nichols, *Introduction to Documentary* e *Representing Reality*) si capisce presto che nessuno dei rilievi o delle notazioni suggerite sembra poter fornire strumento appropriato a un'analisi esaustiva, sembra cioè poter servire a formulare le giuste domande e a tentare risposte esaurienti. Questo perché se da una parte gli studi estetici dedicati al cinema di non fiction hanno subito una crescita solo negli ultimi anni e lo hanno fatto soprattutto in relazione a "generi" diversi dal documentario (si pensi alle varie e numerose ibridazioni tra cinema sperimentale e videoarte proliferate con la grande diffusione delle tecnologie digitali), dall'altra perché questi studi, che si occupano di una categorizzazione ampia del film documentario, si appropriano di categorie e metodologie analitiche provenienti da altre discipline (l'antropologia e la sociologia soprattutto), concentrandosi spesso sui modi della costruzione del racconto e più ancora delle implicazioni etiche e sociali di un film piuttosto che tentare di dar conto della sua complessità estetica.
Forse – come vorremmo dimostrare – il genere di cinema "documentario" praticato da Herzog - e da altri insieme a lui - si muove in un orizzonte estetico

[33] Cfr. Cronin P., *Werner Herzog. Incontri alla fine del mondo*, cit. p. 56. Herzog, per evitare confusioni, ha dato al film confezionato per la messa in onda un titolo alternativo (*Fuga dal Laos*) mentre *Little Dieter Needs to Fly* resta il nome della versione di ottanta minuti distribuita per il cinema.

ben più ampio e niente affatto inedito ma che, seppure ancora perfettamente cinematografico (resistente cioè alle teorizzate migrazioni, morti, resurrezioni del cinema [34]), si pensa marginale per statuto e si centra sui confini (dei generi canonizzati) per progetto. Un cinema – come vedremo in fondo al nostro studio – tanto inafferrabile e multiforme da contaminare in larga misura anche il cinema a soggetto, invitandone una sostanziale ridefinizione delle forme.

Esso per esempio non solo prevede il decadimento delle coppie di opposti vero/falso e bello/brutto (già superate dalla modernità non solo cinematografica), ma da una parte si disinteressa del tutto a ogni tipo di referenzialismo/naturalismo/realismo, dall'altra cessa ogni relazione o rapporto esplicito e diretto con la storia della cultura, la storia delle opere (dalle quali pure trae citazione diretta o ispirazione implicita), non tanto estremizzando il tenore di soggettività del punto di vista, quanto piuttosto mettendo in crisi la stessa distinzione tra soggetto e oggetto dello sguardo.
Citiamo ora due proposte metodologiche alternative per procedere a una tassonomia generale del cinema documentario di Werner Herzog.
Brad Prager, nella sua monografia dedicata al regista tedesco,[35] propone una soluzione del problema in apparenza assai rudimentale: definire come documentari quei film che si autorappresentano come tali. Se si guarda all'oggetto dell'analisi, ai film, tralasciando gli apparati critici e le definizioni elaborati dagli studiosi o autoprodotti dallo stesso regista, ci si rende conto che esiste un chiaro discrimine tra i film formulati secondo i modi del cinema documentario e quelli che invece – pur contenendo elementi documentaristici[36] – si presentano come narrazioni finzionali: che insomma pur nell'eccezione alla norma di un cinema nel quale si mescolano e confondono con insistenza messa in scena premeditata e preordinata e registrazione di pezzi di mondo non pianificati, sia possibile riconoscere i documentari proprio dalla loro forma stilistica manifesta. Il caso limite è *L'ignoto spazio profondo* nel quale la forma dice del "genere" documentario, mentre il racconto (dopo il sottotitolo: *science fiction fantasy*) indica in direzione della fantascienza.

---

[34] Cfr. Rodowick D.N., *Il cinema nell'era del virtuale*, Edizioni Olivares, Milano, 2008.
[35] Cfr. Pager B., *The Cinema of Werner Herzog*, Wallflower Press, Gran Bretagna, 2007.
[36] Due esempi significativi sono la vera impresa del trasporto del battello di Fitzcarraldo su per i rilievi interni alla foresta pluviale amazzonica, e le due performance di Bruno S, attore non professionista operaio con una storia da orfano alle spalle e difficoltà psico-congnitive rilevanti, scelto per interpretare i due personaggi protagonosti di Kaspar Hauser e Stroszek.

Alcuni elementi utili a una disamina più approfondita dei tratti caratteristici di questo genere di documentario fuori norma poi possono essere desunti dallo studio che Laura Rascaroli dedica al "cinema soggettivo".[37] Rascaroli propone due declinazioni – di norma autonome e indipendenti l'una dall'altra – del cinema soggettivo: il film saggio e il "*personal cinema*", cinema in prima persona che assume via via le forme del diario di viaggio, del quaderno d'appunti e dell'autoritratto.

1.3.2.

Torniamo per un momento alle definizioni fornite dallo stesso Herzog. Esiste prima di tutto quello che il regista chiama *Gebrauchsfilm* (film realizzato per usi pratici)[38]: si tratta di film realizzati su commissione e con fini di utilità sociale. Nonostante quel che sembra suggerire la formula, non si tratta di film di minor interesse o di ridotto tenore estetico. Basti citare i due più illustri rappresentanti: *I medici volanti dell'Africa orientale* e *Paese del silenzio e dell'oscurità* nei quali, come abbiamo già visto e come vedremo più avanti, fanno la loro prima comparsa e si stabilizzano alcuni tratti stilistici tipici. Altra definizione "autoprodotta" è quella di *science fiction fantasy* (fantasia fantascientifica), usata, in origine, come sottotitolo de *L'ignoto spazio profondo*, ma che può comprendere sotto di sé almeno altre due narrazioni di fantascienza: *Fatamorgana*[39] e *Apocalisse nel deserto*.
Werner Herzog usa categorie che si limitano a considerare l'occasione produttiva, l'argomento del film o il genere del racconto. Tuttavia se ci si concentra esclusivamente sulla forma, sullo stile dei film, allora diventa necessario procedere in modo diverso. Mentre, per esempio, tanto *Apocalisse nel deserto* quanto *Fatamorgana* sono stati girati usando quasi esclusivamente materiali ottenuti da riprese effettuate in occasione della realizzazione dei film, nel caso de *L'ignoto spazio profondo* si trova messo in atto un procedimento

[37] Cfr. Rascaroli L. *The Personal Camera*, Wallflower Press, Gran Bretagna, 2009.
[38] Cronin P. *Werner Herzog,* cit. p. 65.
[39] Cfr. Paganelli G., Op. cit. pp. 162 e 164.

del tutto diverso: una serie di riprese - quelle di pura messa in scena del monologo di Brad Douriff – sono realizzate in unità quasi perfetta di luogo e di tempo e un'altra serie – pure questa realizzata *ad hoc* – in un luogo completamente diverso (l'Antartide), mentre il resto del film è costruito montando insieme materiali provenienti dagli archivi della NASA e da vecchi repertori sugli inizi delle imprese aeree[40]. Il fatto che un film che si dichiara "fantascientifico" e per giunta interpretato da un attore professionista possa considerarsi "documentario" si spiega tornando a quanto già detto in riferimento alla monografia di Prager e più specificamente seguendo due diversi ordini di ragioni: la forma – in tutto comparabile a quella di un "vero" documentario -, la natura documentale delle immagini – che nonostante il *detournament* operato da Herzog, restano comunque testimonianza, seppure di un viaggio impossibile su un pianeta che non esiste – e infine la non eccezione costituita dalla performance di Brad Douriff, coerente e assimilabile alle apparizioni di altre figure simili nei "documentari", quelle di attori non professionisti, comunque coinvolti in messe in una vasta gamma di messe in scena.

Se dunque si allarga il campo comprendendo e anzi privilegiando i tratti dello stile si possono proporre due insiemi dentro i quali far rientrare tutti o quasi tutti i "documentari". Il primo, quello più numeroso, lo chiameremo "film di esplorazione" (apparentabili al genere ampio dei *travelogue*).
Da *Medici volanti* a *Cave of Forgotten Dreams* (2010), si tratta di film in cui Herzog esplora situazioni e luoghi che gli sono sconosciuti. Il perno intorno al quale si centra il discorso non è un singolo personaggio ma la relazione (di scoperta) tra il regista/esploratore e un paesaggio. L'essere umano è di norma osservato a distanza: letteralmente, perché l'inquadratura tende a comprendere l'intera figura, a lasciare l'essere umano innestato dentro il paesaggio nel quale si trova; e in senso più lato, perché spesso ci si sofferma davanti a personaggi muti e immobili, o che agiscono apparentemente tentando una relazione impossibile con l'occhio fluttuante della m.d.p./narratore/autore, oppure per via dello speciale modo di trasformare lo stilema canonico dell'intervista in una

[40] Questo genere di procedimento sembra molto simile a quello impiegato in *Herakles*, ottenuto per l'appunto dalla composizione di riprese "documentaristiche" effettuate in una palestra di culturisti con una collezione di materiali di repertorio assai eterogenei, per lo più provenienti da periodici cinematografici d'attualità.

interpellazione dubitante, il pezzo di una ricognizione, di un'indagine conoscitiva della quale già si conosce il fallimento come certo.
Che Herzog scavalchi o no l'al di qua dell'obiettivo, entrando in campo tra gli altri personaggi, sono sempre la sua voce e il suo punto di vista a costituire il principio di costruzione del film. In questo insieme è il regista stesso a occupare il ruolo del testimone, a farsi carico del rischio, a governare dall'inizio alla fine la direzione del film. È il caso tra gli altri di *Wodabee* (1989), di *Jag Mandir* (1991), di *Rintocchi dal profondo* , di *Encounters at the end of the world*. È il caso de *La Soufriére*, in cui corpo e voce di Herzog si confrontano con la perlustrazione di un doppio confine: quello tra la vita e la morte, la sopravvivenza e la catastrofe, e quello della testimonianza di un luogo, di un paesaggio che rischia di scomparire per sempre[41].

Il secondo insieme invece comprende una decina di film. Lo indicheremo con l'insegna "film del testimone" perché tutto si concentra sulla figura chiave di un unico protagonista coinvolto in un evento limite al quale è sopravvissuto. Lo sciatore artigiano Steiner, il giornalista Michale Goldsmith (sopravvissuto alla prigionia imposta dal dittatore cannibale Bokassa), Rienold Messner (tornato da una missione in alta montagna dove il fratello ha perso la vita), Dieter Dengler (sfuggito alle mani dei suoi aguzzini durante la guerra in Laos), Julianes Köpcke (sopravvissuta a un incidente aereo e a una disperata peregrinazione nella giungla peruviana), e infine un indigeno abitante dell'Amazzonia (ultimo parlante della sua lingua) sono tutti soggetti che hanno avuto – o hanno in modo stabile - esperienza e percezione del limite estremo, che per Herzog è sia margine dell'esistenza sia confine del linguaggio e dunque del senso. I testimoni fronteggiano l'obiettivo, come fungendo da riflessi dell'altro sopravvissuto che li osserva e li interroga da dietro l'obiettivo (Herzog). La loro testimonianza non è solo racconto orale d'immagini memoriali, ma ricostruzione – reenactment - dell'evento critico, proprio nel luogo in cui è accaduto, riproduzione di gesti, movimenti del corpo, emozioni e sensazioni agiti ed esperiti in quell'esatto pezzo di passato. Cosicché non è solo il tempo a moltiplicare i suoi strati, ma anche lo spazio mostra – attraverso la scoperta e la lettura delle tracce – la sua stratificazione multipla.

[41] Nel film Herzog insieme al suo operatore si reca su un'isoletta vulcanica ormai già evacuata per via del rischio imminente di un'eruzione che si pensa devastante. Alla fine non ci sarà nessuna eruzione, nessuna esplosione.

1.3.3.

Se si fa riferimento alle distinzioni formulate da Rascaroli si deve subito notare che la grande maggioranza dei film documentari di Werner Herzog può a buon diritto essere definita "film saggio", perché se la soggettività è una caratteristica stabile e onnipresente, la riflessività tipica di questo genere di "film personali" costituisce l'origine prima e il fondo di ogni discorso, anche quando ufficialmente è la narrazione ad apparire dominante.
Così Nora Alter, in un suo studio sul cinema di non-fiction tedesco, definisce il film saggio nell'accezione assunta da Rascaroli:

> «Diversamente dal film documentario, che presenta fatti e informazioni il film saggio produce pensieri complessi che non sono fondati nella realtà ma che possono essere contraddittori, irrazionali, e fantastici. Questo nuovo tipo di film, secondo Richter, non lega più il filmmaker alle regole e ai parametri della pratica del documentario tradizionale, come la concatenazione cronologica o la descrizione di fenomeni esterni. Concede invece campo libero all'immaginazione con tutto il suo potenziale artistico. Si usa il termine "saggio" perché esso si riferisce a una composizione che sta a metà tra categorie diverse e per questo è trasgressivo, digressivo, contraddittorio e politico»[42].

Il cinema "documentario" di Werner Herzog sembra dunque poter essere definito saggistico secondo questa accezione proprio per il suo tenue, libero e complesso legame con la realtà e perché situato nelle zone liminari tra forme e generi codificati. Ancora, saggistico, secondo l'elaborazione di Theodor Adorno[43] sulla forma del saggio letterario, in quanto trasversalmente trasgressivo, autoriflessivo, e fondato sul principio primo dell'eresia (rispetto alla norma del canone stabilito). E infine saggistico – come rilevato da Lukacs nel suo studio dedicato al saggio - perché segnato dal tratto caratteristico dell'

[42] Alter N., *Projecting History. German Nonfiction Cinema 1967-2000*, University of Michigan Press, citato in Rascaroli L. *The Personal Camera*, Wallflower Press, Gran Bretagna, 2009, p.26. Traduzione in italiano a mia cura.
[43] Cfr. Rascaroli L. *The Personal Camera*, Wallflower Press, Gran Bretagna, 2009, p. 22.

automotivazione interna: 'il saggio deve costruire dal proprio interno tutte le precondizioni per l'efficacia e la solidità della sua visione.'[44]
Eppure questo inserimento nel solco di una tradizione prima letteraria che cinematografica non sembra poter esaurire il tentativo di una descrizione analitica dello stile di un insieme di film così diversi e tuttavia coerenti tra loro.
Alla soggettività – più che problematica, sulla quale torneremo nei capitoli successivi – si aggiunge, in tutti i film di questo corpus vario e vasto, un autobiografismo spesso implicito all'interno del quale è forse situato il nucleo denso della vera differenza.

Proprio per questo conviene tentare un affinamento ulteriore, introducendo altre due definizioni analizzate da Laura Rascaroli, tra quelle appartenenti al "first-person filmmaking": il film diario e il "*notebook film*"[45]. Come abbiamo già rilevato, il viaggio è non solo uno dei temi ricorrenti nel cinema di Herzog, esso assume le proporzioni di un vero e proprio orizzonte culturale nel quale s'inscrivono riferimenti letterari, filosofici e in cui soprattutto ha origine il modello dell'enunciazione, elemento fondamentale dell'autorialità herzogiana.
Seguendo i rilievi di Rascaroli, i film "documentari" di Herzog sembrano poter essere collocati in un punto a metà tra il film diario e il "*notebook film*". C'è sempre la frammentarietà tipica del diario, che nel caso specifico è diario di viaggio, c'è quasi sempre anche la voce a commento che basta nel cinema a corrispondere all'Io del modello letterario; ma c'è soprattutto un elemento che scopriremo fondamentale, la centralità del tempo, che in questi film non è mai né semplice contingenza registrata e neppure parte di un discorso metariflessivo sul dispositivo cinema. Come vedremo, nella voce a commento come principio strutturante di montaggio e ripianificazione degli altri materiali audio-visivi, e nel tempo, come coordinata caratteristica di uno specifico procedimento stilistico, sta una delle marche più profondamente distintive di questa produzione cinematografica.
Tuttavia Herzog si discosta dalla forma diaristica per come la descrive Rascaroli con il suo completo disinteresse e la sottolineata distanza rispetto allo flusso lineare del tempo, alla quotidianità: visto che è all'opposto, all'eccezionalità, all'evento critico, al prodigioso, al misterioso, all'irripetibile o al sempiterno che Herzog è interessato.

---

[44] *Ivi*
[45] Per l'inadeguatezza delle possibili traduzioni, scegliamo qui di usare l'espressione nella sua versione originale inglese. Cfr *Ibidem* p. 146

Né gli interessa l'analisi puntuale, la notazione pedissequa sui fatti che registra, ma al contrario cerca un radicale straniamento e un distacco drastico dal tempo reale.
Pur occupandosi sempre di un'unica "quest", di un solo personaggio, di un luogo principale in ogni film, Herzog costruisce testi complessi e ibridi, raccontati sempre al passato e tuttavia ricollocati, dalla voce di commento, in un presente stratificato di cui ci occuperemo più avanti.

2. Spazio e tempo

2.1 La parola errante

2.1.1

Werner Herzog ha sempre raccontato la sua scelta per il cinema come una vera e propria vocazione, ricevuta in giovane età. Eppure due passioni altrettanto forti hanno sempre accompagnato le esplorazioni cinematografiche del regista filmmaker tedesco: la parola letteraria e la musica. Queste due passioni non

sono rimaste relegate all'esercizio privato, ma hanno spinto Herzog a numerosi cimenti pubblici.
Con la musica Herzog ha lavorato dirigendo allestimenti d'opera lirica[46] e dedicandosi sempre con grande rigore alla realizzazione delle colonne sonore dei suoi film[47].
Da testi letterari Herzog ha tratto tre film[48], mentre sono molti di più i lungometraggi in cui compaiono citazioni dirette o influenze indirette di testi preesistenti. Il più celebre adattamento diretto da Herzog è forse *Cobra verde* (1987), ispirato a *Il vicerè di Ouidah*, romanzo di Bruce Chatwin, altro grande viaggiatore e oppositore del turismo e del possesso consumistico (nonché critico accanito della vita stanziale)[49].
Oltre alla piccola raccolta di testi sparsi che il regista ha pubblicato soprattutto negli ultimi dieci anni – il più delle volte su richiesta di istituzioni culturali e festival -, e i testi direttamente distillati dai film – per lo più sceneggiature desunte con un commento a corredo -, ci sono due libri di prosa, due diari poetici: *La conquista dell'inutile* (*Eroberung des Nutzlosen*), scritto negli anni Settanta e pubblicato solo nel 2004, lunga narrazione allucinata, frammentaria e ampiamente autoriflessiva sulle riprese di *Fitzcarraldo*; e *Sentieri nel ghiaccio* (*Vom Gehen im eis*), diario intimo della traversata a piedi che Herzog intraprese da Monaco a Parigi con il proposito di salvare la vita della critica tedesca Lotte Eisner, all'epoca (inverno 1974) gravemente ammalata.
La parola e la musica sono due delle linee fondamentali secondo le quali Herzog costruisce i suoi film. Il loro impiego congiunto ricorre in tutti i film "documentari" seguendo alcuni modelli di articolazione che si ripetono con significativa insistenza.
L'uso della *voice over*, del commento di parola, in particolare, come abbiamo già visto, caratterizza la quasi totalità dei suoi film di *non-fiction*. Anche la parola scritta, la didascalia, ha un posto importante. Essa ricorre soprattutto nei tre film di fantascienza. L'uso non è didattico-didascalico, ma più radicalmente

---

[46] Werner Herzog ha partecipato ad alcune delle più prestigiose manifestazioni del mondo, tra le quali il festival wagneriano a Bayreuth, e si è dedicato con una certa continuità agli allestimenti di lirica, dirigendo dal 1986 al 2008 poco meno di trenta messe in scena.
[47] Herzog sceglie sempre personalmente i pezzi musicali o i musicisti per i suoi film, arrivando fino a prendere fisicamente e artisticamente parte alle registrazioni musicali, in qualche caso interagendo direttamente con i musicisti. È stato il caso di *The Wild Blue Yonder*: uno spettacolo multimediale (proiezioni e concerto strumentale) ha portato in turné per più di un anno i musicisti coinvolti nella colonna sonora del film.
[48] Si tratta di *Nosferatu*, *Cobra verde* e *Woyzeck*.
[49] Chatwin B., *Che ci faccio qui?*, Adelphi, Milano, 1990, p. 171-186.

plastico: le parole sono titoli di capitoli come se si trattasse di un testo sacro che racconta il mito della creazione (*Fatamorgana*), quello della fine ultima (*Apocalisse nel deserto*) o del nuovo inizio (*L'ignoto spazio profondo*), e servono a dare una forma nuova alle immagini, ricreandone origine e senso, e a ordinarle in un nuovo dispositivo significante.

La voce di commento, come elemento strutturale, compare per la prima volta ne *La difesa esemplare della fortezza di Deutschkreuz* (*Die Beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz*, 1966), terzo cortometraggio diretto da Herzog. Il film è evidentemente una messa in scena, non è ancora la voce di Herzog quella che si ascolta, lo stile del testo, quello della recitazione e il tipo di focalizzazione, ricordano più alcuni dei protagonisti dei film a soggetto che le voci di commento dei film "documentari". Tuttavia è interessante notare in questa prima occorrenza proprio la relazione tra colonna visiva e colonna sonora, soprattutto rispetto all'asse temporale: dopo una prima breve introduzione storica, la voce di un attore pronuncia un monologo che procede per frammenti, in un paio d'occasioni rivolgendosi a un interlocutore che però non compare mai sulla scena sonora. Tra immagini e parole c'è apparentemente un rapporto di contemporaneità, eppure le due linee sono separate e distanti: fuori da qualsiasi rapporto illustrativo, non esistono riferimenti diretti ed espliciti del discorso a quel che si vede riprodotto nelle immagini, ma solo li tengono insieme una vaga e implicita comunanza di toni, di ritmi, di temi e il montaggio, che li sovrappone uno all'altro. La voce sembra potersi assumere come il flusso di coscienza di uno dei tre uomini che compaiono nel film. Più che un commento dunque un controcanto, un flusso di parole che usa forme logiche per costruire idee irrazionali. Più interessante ancora: si tratta di una voce che parla stando nello stesso luogo e altrove, contemporanea a quel che sembra testimoniare ma anche situata in un tempo astratto e remoto. Come un fantasma, la voce di un morto.

Il film nel quale compare per la prima volta la voce a commento nella forma che poi – secondo declinazioni diverse – sarà esplorata negli altri "documentari" è, appena tre anni più tardi, *Medici volanti dell'Africa orientale*. Anche qui la voce non è quella del regista, ma si tratta già dello stile che diventerà presto la cifra riconoscibile di tutti gli altri film. Il tono è freddo,

distante, il linguaggio è esatto, corretto, non burocratico ma neppure colloquiale.
La voce – che usa sempre la prima persona plurale - presenta i personaggi, introduce le situazioni: non si limita a dar conto del lavoro dei medici, a illustrare dati e nozioni, ma di tanto in tanto si concentra anche su dettagli o accadimenti collaterali, apparentemente non pertinenti rispetto alla missione istituzionale del film: in questi momenti d'impercettibile, discreta deviazione, il tono resta immutato ma dal montaggio di singole constatazioni, la voce passa, per più d'una volta, a dedurre argomentazioni generali, idee proposte come universalmente valide.

> «[…] Abbiamo fatto un test con alcuni dei poster utilizzati nelle lezioni. Li abbiamo portati in una piantagione di caffè dove i lavoratori avevano familiarità con l'uso di macchine e un'istruzione scolastica. Notate il secondo poster con l'occhio e quello successivo che è capovolto. Abbiamo chiamato alcuni lavoratori singolarmente e fatto loro alcune domande La prima era:"Lì vede cinque poster dei quali uno è appeso capovolto. Quale?" Quest'uomo come la metà scarsa degli interpellati ci ha indicato al primo colpo il poster capovolto. La seconda domanda era: "Ci indichi un occhio". "Quale poster è appeso capovolto?" Questa donna non lo sapeva e ne ha indicato uno a caso per l'imbarazzo. Alla domanda dell'occhio ha indicato un punto sul viso di un omino. Non ha riconosciuto l'occhio gigante affianco. Quest'uomo ha saputo indicarci il poster capovolto. Ma non è riuscito a trovare un occhio, nemmeno nell'uomo disegnato. Alla fine ha indicato la finestra di una capanna. Anche questa donna come oltre i due terzi degli interpellati non ha riconosciuto l'occhio singolo. Questo test non dimostra la stupidità degli africani, semmai la nostra. Dimostra solo che questa gente vede cose del tutto diverse da noi pur avendo sotto gli occhi la stessa cosa. Dopo secoli di dominio coloniale in Africa la nostra inadeguatezza è tale da non comunicare ancora nemmeno in

modo elementare. Se davvero intendiamo aiutare dobbiamo prima iniziare a imparare e capire»[50].

Nel 1971 la voce di Herzog fa la sua prima comparsa – non accreditata - in un film. Si tratta di *Futuro impedito* (*Behinderte Zukunft*, 1971), un altro di quelli che Herzog chiama *gebrauchsfilm*, e che a dispetto della loro funzione ufficiale si dimostrano tra i luoghi più significativi della sua evoluzione estetica. La *voice over* è di nuovo affidata a un attore, ma tra le voci che dal fuori campo dialogano con i personaggi inquadrati c'è, riconoscibile, anche quella del regista. In *How much wood would a woodchuck chuck* (1976) Herzog sembra avvicinarsi finalmente al modello che poi seguiterà a usare fino a oggi. La lingua ufficiale del film è ancora il tedesco: la voce di Herzog sovrasta a tratti la sua propria e quella dei suoi protagonisti, durante le interviste, – banditori d'asta coinvolti in un campionato che premia i più rapidi e precisi -, traducendo dall'inglese (nella versione tedesca, quella "ufficiale"); ma una parte significativa del film è costruita sull'osservazione di quel che sta intorno al campionato e ai gareggianti, prendendo la forma tipica del diario di viaggio, del quaderno d'appunti sul quale si trovano ordinate osservazioni, note che, montate in un ordine esatto, costruiscono un'argomentazione implicita. Qui l'attenzione di Herzog si divide tra i banditori d'asta, osservati e raccontati come detentori di una tecnica linguistica estrema e in un certo senso sacerdoti di un rito collettivo dalla liturgia complessa (l'asta del bestiame, per l'appunto, durante la quale i compratori segnalano le loro offerte con gesti codificati impercettibili per un occhio non iniziato) e gli amish, oppositori della modernità e della competizione, corpi che resistono al moderno tentando una persistenza del passato, dell'arcaico; che si rifiutano di essere filmati, di concedere la propria immagine all'obiettivo. Soprattutto una comunità che si oppone alla velocità della civiltà contemporanea, alla velocità dei banditori, anche con la scelta di restare vincolati a una lingua che non esiste più, parlare un dialetto estinto in tutto il resto del mondo e tenuto in vita solo dalla loro resistenza.

Per la distribuzione internazionale di *Ballad of the Little Soldier* Herzog sceglie per la prima volta di scrivere e registrare una versione inglese del commento, con la sua voce[51]. Questa scelta, dalla quale Herzog non tornerà più indietro, è

[50] Testo tratto dal commento del film. Traduzione dal tedesco tratta dai sottotitoli italiani all'edizione italiana.

[51] Cfr. Cronin P., *Werner Herzog,* cit. p. 76.

decisiva per gli effetti di focalizzazione e identificazione che produce e per il modo in cui la voce di commento s'inscriverà, di qui in poi, in tutti i suoi film: la *voice over* non sarà mai più di altri se non dello stesso regista e dunque concentrerà in sé la voce dell'esploratore, la voce del testimone, quella del narratore e quella dell'autore.

Qui la *voice over* è al presente, come già in altri film, ma il racconto è costellato d'interviste a numerosi testimoni che raccontano le violenze e le angherie subite per mano dei sandinisti[52] in un passato recente. Il commento del regista opera una raffinata articolazione della dimensione temporale, moltiplicandone i piani e come sfondando una prospettiva cronologica ad anello in cui presente e passato si riflettono l'uno nell'altro.

La voce di Herzog stabilisce un presente che è già passato rispetto alla collocazione temporale dello spettatore del film. A sua volta la voce commenta, definisce, traduce e illustra immagini che le sono precedenti. In alcuni, numerosi punti del film poi, la testimonianza di alcune vittime delle violenze dei sandinisti fondano uno strato temporale ulteriore: un passato le tracce del quale sono rese leggibili dalla parola memoriale e dal gesto ostensivo. Su questo torneremo nel capitolo successivo.

Un effetto simile – che potremmo chiamare qui "estasi temporale" – ottenuto in questo caso secondo una configurazione che ricorre con frequenza regolare, è prodotto altrove sfruttando la parte di colonna sonora riservata alla musica.

I due esempi migliori sono le riprese subacquee ne *L'ignoto spazio profondo* e alcuni dei momenti della cerimonia in *Wodaabe*. In particolare, nel secondo film -dedicato ai "pastori del sole", piccola nazione nomade dell'Africa Centrale, a rischio di essere cancellata da guerre e occidentalizzazione – Herzog osserva per lungi minuti i preparativi degli uomini della tribù prima della danza rituale al termine della quale saranno scelti dalle donne. A un tratto, sull'inquadratura in primo piano del volto di uno di loro che si trucca e si adorna con nastri e fasce, la voce di Herzog s'interrompe, s'interrompe il suono d'ambiente, al loro posto inizia un brano musicale: la qualità del suono non è perfetta e anzi musica e voce della cantante sono chiaramente riprodotti da un vecchio giradischi[53]. Così non è più solo la citazione musicale esatta a contare, quanto piuttosto la sua natura bruta di pezzo. Il montaggio che crea l'effetto avviene così componendo e sovrapponendo l'immagine di un presente già

[52] Il film si occupa di raccontare la condizione dei bambini soldato reclutati nelle schiere dei sandinisti per combattere contro la propria stessa gente.
[53] Si tratta dell'Ave Maria di Gounod registrata nel 1901 dall'ultimo castrato del coro vaticano.

passato – l'uomo del deserto – e un frammento sonoro di un passato che è ancora presente.

2.1.2

Michel Chion nel suo studio su *L'audiovisione* definisce l'immagine cinematografica come audio(logo)immagine per render chiaro che 'il linguaggio è presente in maniera centrale, determinante e privilegiata, ma sta anche a parte'. Se questo è vero per quello che abbiamo detto fin qui del cinema "documentario" di Werner Herzog, lo è in modo particolarmente significativo per il ruolo fondamentale assunto dalla parola e dal linguaggio, vero e proprio livello separato del film che interagisce con la musica da una parte (e con il resto della colonna sonora), con la colonna visiva dall'altra.

> «L'acusmetro è quel personaggio acusmatico la cui posizione rispetto allo schermo si colloca in un'ambiguità e in un'oscillazione particolare […]. Lo si potrebbe definire come né dentro né fuori (in rapporto all'immagine): non dentro perché l'immagine della sua sorgente – il corpo, la bocca – non è inclusa, ma neppure fuori perché esso non è situato indipendentemente off su un immaginario podio simile a quello del conferenziere o dell'imbonitore (voce di narratore, di presentatore, di testimone)[54].»

Così Michel Chion definisce nello studio l'acusmetro.
Nella produzione che stiamo analizzando Herzog compare spesso in campo, fino ad essere protagonista assoluto o coprotagonista del film che dirige (*Kinski il mio nemico più caro*[55], per il primo caso, *Il diamante bianco*[56] per il secondo). Tuttavia la definizione di Chion ci sembra poter essere utilmente applicata alla voce di commento nei "documentari" di Werner Herzog proprio perché sembra coglierne i tratti stilistici fondamentali.

---

[54] Chion M., *L'audiovisione*, Lindau, Torino,1997, p. 111.
[55] *Mein Liebster Feind*, 1998-1999.
[56] *The White Diamond*, 2004.

Iniziamo dalla prima apparente incongruenza: in film come *La Soufriére* o *Cave of Forgotten Dreams*, due casi in cui la voce a commento ha un ruolo centrale nella concezione estetica d'insieme, Herzog è personaggio tra gli altri, ripreso e presente dentro l'inquadratura secondo uno statuto identico a quello degli altri. La voce di commento non tenta mai un collegamento con il suo corpo, non parla mai in prima persona riferendosi in modo diretto ed esplicito al corpo che la produce, quando esso compare nel film. Il personaggio di Herzog così si sdoppia e moltiplica, ma soprattutto la sua voce conserva il potere acusmatico ben descritto da Chion nel suo studio sulla voce al cinema:

> «Apparire sullo schermo senza esservi, vagare sulla superficie dello schermo senza entrarvi: l'*ácusma* è un elemento di squilibrio, di tensione, è un invito a *venire a vedere*, forse anche un *invito a perdersi*. Ma che cosa si ha da temere nei confronti dell' *ácusma*? E quali sono i suoi poteri?
> Sono poteri riconducibili a quattro categorie: essere ovunque, vedere tutto, sapere tutto, potere tutto. In altre parole: ubiquità, panottismo, onniscienza, onnipotenza»[57].

La voce di commento non si dà mai come onnisciente eppure mantiene una posizione privilegiata rispetto a quella di qualsiasi altro personaggio nel film. Seguendo il modello del "film diario" o del *notebook film* (così come definiti da Rascaroli), il discorso non è mai perfettamente lineare, ma procede per salti e soprattutto inizia e finisce con un interrogativo, senza mai chiudersi sull'esaurimento di ogni possibile zona d'ombra, sulla soluzione di ogni quesito, sulla conclusione di tutti i fili del racconto e anzi sottolineando sospensione e incertezza[58].
Il Werner Herzog della *voice over* sa più di chiunque altro nel film, soprattutto perché parla da un tempo posteriore a quello delle riprese, da un luogo non più incerto e rischioso ma salvo ancorché del tutto sconosciuto. Quando Herzog compar come attore nei suoi "documentari" parla ma la sua voce sembra di una

[57] Chion M., La voce al cinema, Pratiche, Parma, 1991, p. 39.
[58] Basti citare *Apocalisse nel deserto* giocato, come altri, sul filo della domanda in forma retorica, rivolta a un interlocutore assente e senza possibile risposta definitiva, e *Cave of Forgotten Dreams* che si chiude proprio con un Postscriptum tutto costruito su una domanda lanciata dal regista in un oscuro futuro remoto.

qualità, di un peso e di una consistenza diversa, come se fosse diversa la persona che la emette.
Nonostante però la separazione della voce dal suo corpo dentro l'inquadratura e l'evidente scarto di conoscenze tra voce e personaggi, il modo in cui il commento si situa dentro il film è quello di un punto di vista "incarnato" che esprime la sua conoscenza usando lo stile della testimonianza[59], specificando la collocazione dei luoghi in cui ci si trova, dando riferimenti geografici e definendo la distribuzione degli spazi. Chi parla è stato nei luoghi e nelle situazioni che il film mostra, vi ha preso parte; il legittimo proprietario della voce di commento coincide con l'autore che ha scelto, che ha esercitato tutto il potere di scelta su cosa, come e quanto registrare. La sua voce si autodenuncia come voce testimoniale anche aggiungendo dettagli e considerazioni che non fanno parte dei materiali compresi nel film, dimostrando definitivamente, quasi volendo certificare – con discrezione – la sua legittimità di testimone.

2.2 Le dimensioni del cinema sono più di quattro

2.2.1.

Come si vedrà in questo paragrafo, Werner Herzog ha una nozione dello spazio assai precisa. Da viaggiatore, esploratore e "immaginatore" di paesaggi, un luogo non si limita mai a semplice set di un'azione, sfondo, contenitore scenico. Lo spazio fisico è uno dei primi materiali a partire dai quali il regista tedesco costruisce il suo cinema. Ed è proprio l'uso che Herzog fa dello spazio uno degli elementi che rendono difficile e arbitraria una separazione tra i suoi film a soggetto e i "documentari": Herzog, lontano da qualsiasi naturalismo, lavora sullo spazio facendolo attraversare e organizzare dalla posizione dai gesti dei suoi interpreti – poco importa che siano attori professionisti o "attori sociali"[60] – e lo riconfigura incessantemente attraverso la modulazione dei movimenti di macchina.

[59] Sulla figura e sul ruolo del testimone torneremo più approfonditamente nel capitolo III
[60] Cfr. Nichols B., *Introduzione al cinema documentario*, Editrice Il Castoro, Milano, 2006.

«I paesaggi hanno una grande importanza in tutti i miei film, anche recentemente in *Lektionen in Finsternis* [*Apocalisse nel deserto*]. Il film è stato girato in Kuwait, dove praticamente è bruciato un intero mondo. Per sessanta minuti non c'è un solo fotogramma in cui poter ancora riconoscere il nostro pianeta. C'è un paesaggio che non è più vivibile e ha perduto ogni dignità. Se vedo film di Hollywood o spot pubblicitari alla televisione, sono tutti paesaggi consumati, offesi. Lì il paesaggio viene utilizzato sempre soltanto come sfondo. Nei miei film il paesaggio è sempre un paesaggio interiore. [...] I paesaggi possono essere "allestiti" al punto da diventare all'improvviso caratteristiche della nostra anima.[61]»

«Credo che ci sia stato un progressivo allontanamento tra il nostro rapporto con il paesaggio e la nostra spiritualità. Nella nostra civiltà, ritornando indietro nel tempo, si possono indicare i momenti in cui le cose sono andate storte. [...] Forse uno sbaglio decisivo nella storia lo commise Petrarca, quando salì in vetta a una montagna. Nessuno prima aveva mai pensato di scalare una montagna. Le montagne erano state lasciate alla loro dignità e inviolabilità. Nessun popolo delle montagne al mondo, né i tirolesi, né gli scerpa, né un'altra popolazione montana è mai salita sulla vetta di una montagna. Petrarca fu il primo e descrisse in una lettera il suo turbamento: sapeva di entrare in nuovi spazi grazie al progresso e sapeva che probabilmente si stava spingendo troppo oltre. Credo, per esprimermi in termini religiosi, che fu un peccato originale.[62]»

In *Encounters at the End of the World* si trova il più esplicito e diretto biasimo del turismo come consumo di mondo che Herzog abbia mai inserito in un film. Immagini d'archivio sulle prime spedizioni al Polo Sud sono convocate dall'autore per formulare condanna di una profanazione: quella che gli

[61] Reitz E., Tinterri A. , Wiethaler V., (a cura di), *La notte dei registi : il cinema tedesco in venticinque interviste*, Bulzoni, Roma, 2002, p.55.
[62] *Ivi*, p.56.

esploratori britannici compirono esaurendo ogni residuo spazio sconosciuto sul mappamondo. Dopo questo, non solo l'esperienza ma lo stesso significato della parola "avventura" – sostiene Herzog – potranno mai più essere gli stessi. Quel che ne prende subito il posto è l'avventurismo turistico e buffonesco di un uomo che si prepara a conquistare il suo settimo record, viaggiando fino al Polo Sud su un trampolo a molla: una caricatura grottesca e insensata, bestemmia che imita la profanazione.

Lo spazio è paesaggio, perché il mondo è (immediatamente) immagine. Per comprendere la prospettiva adottata da Herzog non è dunque sufficiente far riferimento alle idee romantiche[63] ed espressioniste[64] circa la relazione tra immaginario interiore e spazio circostante, paesaggio esteriore. Perché intorno al principio del sublime – che abbiamo precedentemente descritto –, a scandire gli spazi regolandone statuto e reciproche relazioni, a ordinare le dinamiche di senso soggiacenti a ogni immagine è sempre una precisa idea di sacro, più come norma suprema e immanente che come principio datore di senso. Si chiarisce e si definisce meglio ora quella "cosmologia iconologica" della quale si sostanzia ogni affermazione e ogni scelta estetica di Werner Herzog.
Un film che esplicita e dispiega questo denso nodo concettuale è *Kalachakra* (*Wheel of Time*, 2002)[65]. In esso interiore ed esteriore, cosmo e spirito si toccano e si specchiano l'uno nell'altro attraverso il canale del sacro.
Herzog non è interessato né al tema politico – la repressione cinese del popolo tibetano – né a quello specificamente religioso, ma proprio al montaggio di un doppio rispecchiamento tra due immagini spaziali. Da una parte l'ennesima "montagna sacra", il Monte Kailash – ai piedi del quale, dice il mito, Buddha avrebbe trovato l'illuminazione, luogo cardine nella geografia spirituale di oranti e pellegrini buddisti – dall'altra, il mandala, il disegno tracciato con la sabbia colorata nel quale viene rappresentato il cosmo come immagine interiore: nel monte tanto quanto nel mandala – che altro non è se non una rappresentazione cartografica dello spirito – interiore ed esteriore, materiale e immateriale[66], immagine naturale e immagine spirituale sono compresenti e

[63] È tuttavia interessante notare la speciale consonanza dell'uso della figura umana nella pittura romantica (basti pensare al fin troppo celebre *Viandante sul mare di nebbia* di C. D. Friederich) con il ruolo di mediazione del corpo dei personaggi tra obiettivo e paesaggio nei film di Herzog.
[64] È la stessa Lotte Eisner, nonostante le insofferenze di Werner Herzog, a sottolineare le affinità del regista almeno con alcuni dei tratti tipici dell'espressionismo tedesco.
[65] Il film è centrato intorno all'omonima festa cerimoniale buddista che raccoglie fedeli da ogni parte del mondo per celebrare l'illuminazione ricevuta dal Buddha.
[66] Ames E., "Cinema Journal", 48, n. 2, 2009, p. 61-63.

indistinguibili, proprio come nella ruota del tempo buddista, o nel nastro di Moebius (rappresentazione di superficie non orientabile tanto quanto la bottiglia di Klein citata dal Prof. Saiful nel corso del *Filmstunde* V). Il cerchio, secondo Emmanul Carrére - come per molti altri critici che hanno studiato Herzog - è ben più che una semplice cifra stilistica: si tratta piuttosto del diagramma di un concetto, della figura di un'articolazione del pensiero.

Torniamo agli incontri dei *Filmstunde*, ma prima di riprendere il discorso sullo scambio tra il Prof. Kamal Saiful e il regista, scegliamo un altro incontro-lezione, l'ottavo, quello che Herzog dedica alla discussione tenuta da lui medesimo e intitolata un po' sibillinamente "Orientamento". È questo il punto esatto in cui ossessioni e *leitmotiv* tipici, apparentemente distanti uno dall'altro, sembrano convergere tutti verso lo stesso centro: la forza di un'immagine. La passione per le mappe geografiche, il mestiere del regista, la speciale dedizione alla scelta e alla direzione degli attori, il viaggio, il tema figurale del cerchio (in tutte le sue infinite declinazioni) insieme all'idea del cinema come fatto di artigianato e come impresa atletica si concentrano in questa lezione che Herzog riserva esclusivamente a se stesso – caso unico nel ciclo di incontri pubblici programmati nel corso della Viennale del 1991.
Orientamento e disorientamento, manipolazione e artefazione, sono gli estremi tra i quali si muove il regista tedesco. Lo spazio viene rappresentato dalle parole di Herzog al contempo come un diagramma, un'immagine codificata che funziona secondo regole certe – anche se non del tutto dominabili – , e un intreccio di sensazioni ed emozioni, strati di sentimenti che si travasano continuamente e reciprocamente tra corpi e paesaggio.
Herzog racconta di due gemelle, della loro abitudine rituale a gestire e muovere il proprio corpo in modo speculare, l'una in relazione all'altra, e dello sconvolgimento procurato alle due da un suo tentativo di modificare, per un momento appena, la loro consueta disposizione a tavola (una delle due sedeva sempre a destra e l'altra sempre a sinistra).

> «La stessa cosa la sperimento anche io quando sono seduto al cinema, davanti allo schermo: per me l'ideale è sedere a sinistra rispetto al corridoio centrale e quando accanto a me c'è qualcuno – mia moglie, un amico o qualcun altro – si deve sempre sedere

alla mia destra, così che io possa guardare lo schermo orientando lo sguardo leggermente verso sinistra»[67].

Herzog prosegue parlando dello scavalcamento di campo, della logica degli spazi codificata nel cinema Western, ma sono altre due le argomentazioni che qui c'interessa riportare. La prima: Joseph Goebbels diffuse un comunicato rivolto a tutti i cineoperatori che seguivano le truppe tedesche al fronte, chiedendo con esso che i movimenti dell'esercito in battaglia venissero ripresi tutti da sinistra verso destra. Questo, secondo Herzog, perché, per una misteriosa legge della percezione, il movimento orientato da sinistra verso destra risulterebbe più presente ai sensi, più forte alla visione[68]. Questa stessa legge di manipolazione attraverso la percezione delle immagini sarebbe ancora[69] molto impiegata dalla comunicazione visiva, e prima di tutto dalla pubblicità.
La seconda. Partendo dall'analisi di una sequenza di *Nazarin* di Luis Bunuel, Herzog si sofferma sulla relazione tra camera e corpo dell'attore/personaggio: una ripresa leggermente orientata verso l'alto, vuota per i primi secondi e che poi comprende l'ingresso in campo dell'attore per perderlo infine mentre si allontana verso un vicino orizzonte, provoca nello spettatore una forte sensazione di vuoto e di distanza. Questo stesso procedimento viene usato in più scene di *Cuore di vetro* (*Herz aus Glas*, 1975-1976), ma è sull'esperienza di Kinski che Herzog preferisce soffermarsi. Nel finale di *Aguirre furore di Dio* (*Aguirre, den Zorn Gottes*, 1972) si sovrappongono due movimenti circolari, quello della macchina da presa, che da un motoscafo gira intorno alla zattera sulla quale Aguirre è ormai l'unico sopravvissuto, e quello di Kinski/Aguirre, che più d'una volta entra in campo usando un movimento avvitato che Herzog chiama "la vite di Kinski", girando intorno a un asse immaginario quasi coincidente con il cavalletto sul quale è montata la macchina e offrendo poi all'obiettivo volto e sguardo. Tutti e due i movimenti hanno il doppio scopo di esprimere lo spaesamento del protagonista e di produrre nello spettatore una sensazione di disorientamento, facendogli perdere la sicurezza dei riferimenti

[67] Citazione da *Filmstrunde VIII-Orientierung* . Traduzione a cura di Paola Battaglia.
[68] In questa parte della sua lunga argomentazione Herzog cita anche il verso della scrittura in Occidente, da sinistra verso destra appunto. Anche questo è un punto interessante sul quale però torneremo più avanti.
[69] È il 1991 l'anno in cui Herzog tiene questa lezione a Vienna.

spaziali ('Come regista, lascio sempre che lo spettatore si orienti da solo'[70]). Tuttavia le dinamiche al fondo di questi due diversi procedimenti (procedimenti abbondantemente usati anche nei "documentari") sono la sintesi dei due poli che regolano la logica degli spazi nel cinema di Herzog.
L'interprete che resta davanti la macchina tenendo lo sguardo fisso in un punto imprecisato tra l'obiettivo (sguardo in macchina) e "l'al di qua", dietro la macchina, ridefinisce il rapporto tra macchina e spazio e al contempo produce un preciso effetto sullo spettatore[71]. Il movimento circolare del punto di vista invece, riscrive letteralmente la geografia di un luogo, ne ripianifica i riferimenti: cancella le coordinate che si offrono al riconoscimento, per fondare un nuovo regime della percezione.
Dopo aver spiegato i problemi tecnici della ripresa della zattera dal motoscafo, Herzog aggiunge:

> «Ci sarebbe stata un'opzione alternativa: lasciare la macchina da presa fissa sul cavalletto e farle girare intorno tutto il resto. Ma questo non era realizzabile». [72]

Come il cielo riflesso nel deserto allagato dal petrolio di *Apocalisse nel deserto*, o il pavimento di ghiaccio sopra gli abissi dell'oceano antartico che diventa immediatamente il cielo ghiacciato di un pianeta alieno ne *L'ignoto spazio profondo*; ma anche come il crudo rovesciamento anatomico dei due – falsi – corpi della moglie di Gesualdo Maria d'Avalos e del suo amante,Fabrizio Carafa, uccisi dal veleno e ora ridotti a esporre allo sguardo l'intrico di vene e arterie incancrenite una volta nascoste dalle carni, questo non è che l'ennesimo gioco di rovesciamento, di capovolgimento dei termini, l'affermazione di una volontà letteralmente sovversiva rispetto al regime del razionale, decisa a esprimere una distanza incolmabile tra soggetto e mondo, come in una immaginaria fuga senza fine dello spazio dallo sguardo.

Torniamo al Prof. Kamal Saiful, alla bottiglia di Klein e alle superfici non orientabili.

---

[70] Citazione da *Filmstrunde VIII-Orientierung* . Traduzione a cura di Paola Battaglia.
[71] Si tratta del *saissement* e *desaissement* ("esperienza dell'essere ghermiti" ed "esperienza dell'essere smarriti" che Baldine Saint Girons pone, nel suo studio, come coppia fondamentale alla base dell'esperienza del sublime. Cfr. Saint Girons B., *Il sublime*, Il Mulino, Bologna, 2006, in particolare p. 30 e 229-230.
[72] Citazione da *Filmstrunde VIII-Orientierung* . Traduzione a cura di Paola Battaglia.

Al centro dell'interesse di Herzog non c'è una semplice corrispondenza biunivoca tra "immagini interiori" e "immagini esteriori": quel che colpisce l'intelligenza e l'immaginazione del regista, nel discorso del suo ospite, sono le formule che dimostrano le sedici dimensioni dello spazio subito dopo il big bang, la definizione matematica delle quattro coordinate necessarie per l'individuazione di un punto nell'universo (tre per le tre dimensioni dello spazio fisico, più una, per quella del tempo), l'anello di Moebius, cioè una superficie sulla quale non sia possibile distinguere un sopra da un sotto e un fuori da un dentro. Ne *L'ignoto spazio profondo* gli astronauti non sanno come raggiungere il remoto pianeta blu sul quale il genere umano cerca salvezza, ma ecco l'interevento di una coppia di scienziati. Sono due veri matematici al servizio della NASA[73] che in un paio di vere interviste spiegano le (ipotetiche) possibilità di spostamento concesse dai tunnel caotici intergalattici. Che si tratti delle regioni più remote del cosmo o della giungla sul pianeta Terra, per Herzog il tempo non è che una dimensione ulteriore dello spazio, una sua specificazione.

La regia di Werner Herzog dunque definisce lo spazio orchestrando i movimenti codificati degli interpreti e regolando posizione e dinamica della macchina. In questo secondo ordine di scelte rientrano due veri e propri stilemi tipici dei "documentari": l'inquadratura aerea e il piano fisso a distanza.
I "film di esplorazione" e i "film di fantascienza" contengono forse le occorrenze più significative. Dei piani sequenza aerei[74] sulle distese allagate del Kwait abbiamo già detto. Ne *Il diamante bianco* Herzog sale sulla mongolfiera ultraleggera del titolo e gira immagini fluttuanti sfiorando le alte cime delle piante della foresta della Guyana.
Il movimento di macchina sospeso tra terra e cielo è un punto di vista disincarnato, svincolato tanto dallo spazio quanto dal tempo, o almeno dalla dimensione temporale lineare e razionale. Herzog sembra che lo usi soprattutto quando vuole aderire al paesaggio al contempo sradicandolo dal contesto, purificandolo, distillandolo dal riconoscimento e dall'abitudine pronti ad accoglierlo negli occhi dello spettatore.
Ma anche in uno di quelli che abbiamo scelto di nominare "film del testimone" è compresa un'inquadratura aerea assai significativa. Vicini alla fine di *Wings*

[73] Cfr. Paganelli G., (a cura di), *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, cit. p. 167.
[74] Si tratta in realtà di inquadrature girate da un elicottero.

of Hope, il punto di vista improvvisamente si alza centinaia di metri sopra la giungla peruviana, sopra il fiume che l'attraversa, e guarda la regione fin lì attraversata a terra, nei suoi bassi meandri, come lo sguardo del viaggiatore scorrerebbe su una mappa.
Qualcosa di simile accade anche con quello che chiameremo il reciproco inverso: la ripresa sottomarina. Anche in questo caso le profondità sottomarine sono osservate con attenzione, ma la tensione non è affatto quella di recuperare un orientamento certo, offrire allo spettatore l'agio di sapere come orientare la sua percezione, quanto piuttosto quella di perdersi facendo smarrire il proprio sguardo dentro uno spazio non orientato. Il piano fisso a distanza è invece la soluzione tipica scelta nel caso dell'ascolto o dell'interpellazione del testimone. Davanti all'obiettivo - a una distanza che permetta sempre di lasciare agire il personaggio dentro l'inquadratura senza dover ricorrere ad aggiustamenti, e di mostrare il suo corpo definitamene collocato nello spazio – sta il personaggio del testimone. La sua figura non solo media tra macchina e paesaggio[75], ma il suo ruolo ideale – narrativo anche quando non pronuncia nemmeno una parola[76] - è anche steso a raccogliere e montare insieme tempi diversi. L'esempio più chiaro di questo genere di procedimento è forse in *Wings of Hope*, nel quale la protagonista – scampata a un incidente aereo, precipitando nella giungla - esplora palmo a palmo, e come per stazioni i diversi luoghi della sua tragica avventura: dal punto in cui il suo sedile è piombato a terra fino al riva del fiume dove, dopo giorni di tormentosa marcia – è stata raccolta e portata in salvo. Sparsi qua e là pezzi della carlinga, oggetti personali dei passeggeri dell'aereo: la protagonista raccoglie i frammenti, ne riconosce l'appartenenza d'origine e tenta di ricondurli a un tutto iniziale; indica, ricordando, i luoghi esatti dove sono accaduti eventi precisi; cerca, trova e illustra animali e piante che hanno segnato la sua avventura.
A questi due tipi codificati d'inquadratura è sempre collegata anche una precisa funzione di spaesamento temporale, della quale s'incarica la *voice over* del regista, più vicina allo spettatore che ai luoghi ripresi, ma sempre originata da una dimensione spazio-temporale altra.

---

[75] In modo simile a quanto avviene in molti dei pittori romantici riconosciuti come canonici, in particolare come avviene in Caspar David Friederich. Cfr. Tinterri A., Wiethaler V., (a cura di), *La notte dei registi : il cinema tedesco in venticinque interviste / Edgar Reitz*, Bulzoni,Roma, 2002, pp. 55-56
[76] È il caso di *Fatamorgana* in cui un ragazzo viene ripreso sulla spiaggia mentre indica ripetutamente un punto preciso sulla sabbia, senza pronunciare neppure una parola.

Le sequenze più dense però si trovano all'inizio di *Cave of Forgotten Dreams*, quando un piccolo elicottero telecomandato dotato di una videocamera digitale esplora dall'alto la zona intorno alla caverna Chauvet, nella Francia del sud. Il film si apre proprio su una ripresa aerea all'interno dei filari delle vigne che si stendono davanti la caverna nella quale sono custodite antiche pitture rupestri. Dopo qualche secondo di silenzio, coperto solo dalla musica, la voce di Herzog inizia – avendo consegnato allo spettatore i riferimenti geografici minimi[77] - il racconto della scoperta della grotta, poi, mentre l'elicottero si avvicina alla parete rocciosa esterna, indica – facendo riferimento diretto esplicito (uso di pronomi dimostrativi) a quel che nel frattempo scorre dentro le immagini - la via che i tre esploratori hanno seguito fino a entrare "into *the unknown*". Poco più avanti lungo la durata del film, di nuovo la camera esce dalla grotta e si alza lentamente in volo, mirando dall'alto il fiume e la foresta intorno. La voce a commento di Herzog mette in relazione questo paesaggio con il melodramma wagneriano, la pittura dei romantici, per poi formulare l'ipotesi che anche gli uomini delle caverne potessero avere un simile senso dei paesaggi interiori. In un monologo interpolato a queste immagine aeree, Jean-Michel Geneste, direttore delle ricerche scientifiche, mette in relazione l'interno della grotta con l'arco di roccia che le si erge davanti e tutti e due li racconta – indicandoli - non come semplici punti di riferimento spaziali ma veri e propri pilastri dell'immaginario delle comunità umane di trentamila anni fa. In questo tratto vengono accostate e intrecciate le due diverse figure della regia di Herzog. Non solo qui sono esposti i due differenti modi di sguardo del regista in rapporto allo spazio, ma ne viene chiarito ulteriormente il senso. Il punto di vista, in un caso e nell'altro è quello dell'archeologo – e non dell'antropologo – attento a cogliere le reti di senso nascoste tra dettagli lontani fra loro.

L'attraversamento dello spazio, la sua osservazione e lettura coincidono con l'attraversamento e l'esplorazione del tempo; l'indagine sulla sovrapposizione di tracce e segni depositati in un luogo coincide con la convocazione – non solo e non tanto memoriale – del passato, la prefigurazione del futuro e con il montaggio di pezzi cronologici in un presente stratificato.

[77] "Questo è il fiume Ardeche, nel sud della Francia. A meno di un quarto di miglio da qui tre esploratori[…]". Traduzione mia.

2.3 Montaggi di tempo

2.3.1

Uno degli aggettivi impiegati più spesso nelle analisi comuni del cinema di Herzog è “apocalittico”. Di solito quel che s’intende è “qualcosa che riguarda

la fine", "pessimista"; talvolta aggiungendo o sostituendo a queste accezioni l'idea che il regista tedesco sia un cantore delle catastrofi ultime.
Questo genere di considerazioni non è di per sé errata, ma appartiene a una lettura semplificata e schematica. Il termine "apocalittico" è in realtà assai più utile e pertinente nella lettura e nell'analisi del cinema di Herzog di quel che si pensa, ma solo se si evita la sua accezione più comune.
Tra il 1998 e il 1999 Giorgio Agamben tiene un ciclo di lezioni, la sintesi delle quali pubblicherà un anno più tardi ne *Il tempo che resta*, piccolo volume di commento sulle Lettere ai Romani di San Paolo: in esso il filosofo rilegge il testo paolino come fondamento della cultura messianica in Occidente, ispiratore in modo specifico degli scritti di Walter Benjamin, che non sarebbero altro se non una sua rilettura e ripetizione. A metà circa della trattazione – che procede per lemmi – Agamben si concentra sul problema del tempo messianico, della sua differenza rispetto a quello apocalittico, e sulla relazione di entrambi con lo spazio.
Arriviamo subito alle definizioni sintetiche. Il tempo messianico sarebbe, secondo Agamben, "il tempo della fine", mentre l'*escathon*, l'Apocalisse, sarebbe "la fine del tempo"[78]. I due tempi non sono sovrapponibili ma l'uno precede l'altro. Il riferimento allo spazio viene introdotto da Agamben riguardo il problema della rappresentabilità in immagine di queste due diverse temporalità. Un grafico spaziale a due dimensioni permetterebbe la rappresentabilità ma non la comprensione, il pensiero libero invece concederebbe la seconda ma negherebbe la realizzazione della prima. Per ovviare a questo problema e dar conto in maniera soddisfacente non solo della differenza tra tempo messianico e tempo apocalittico, ma anche di quella tra *kairos* e *chronos*, Agamben ricorre alle teorie del linguista Gustave Guillaume e in particolare alla sua elaborazione del concetto di "tempo operativo". Il tempo operativo non sarebbe altro che "il tempo che la mente impiega per realizzare un'immagine-tempo".
Applicando questo modello alla definizione del tempo messianico – "il tempo che il tempo ci mette per finire" o più sinteticamente "il tempo che resta", Agamben arriva alla conclusione che esso sia l'equivalente del tempo operativo:

[78] Cfr. Agamben G., *Il tempo che resta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, p. 63.

> Mentre la nostra rappresentazione del tempo cronologico, come tempo *in cui* siamo, ci separa da noi stessi trasformandoci, per così dire in spettatori impotenti di noi stessi, che guardano senza tempo il tempo che sfugge, il loro incessante mancare a se stessi, il tempo messianico come tempo operativo in cui afferriamo e compiamo la nostra rappresentazione del tempo, è il tempo *che* noi stessi siamo – e, per questo, il solo tempo reale, il solo tempo che abbiamo.[79]»

Oltre il *chronos* stanno dunque due dimensioni temporali differenti. Il tempo messianico è il tempo dell'attesa – di un evento messianico, appunto, per il cristianesimo, della *Parousia* – ma anche il tempo dello svincolamento e della liberazione dall'aderenza obbligata al giogo del *chronos*, alla sua linearità asfissiante, alla sua opprimente opacità, è il tempo in cui tutto il passato si ricapitola in un presente intensificato. Il tempo apocalittico invece inizia subito dopo che l'evento messianico si è manifestato. Non è semplicemente la rottura del tempo finito e l'approdo all'infinito, l'implosione che tende all'eternità: è prima di tutto il punto in cui spazio e tempo collassano l'uno dentro l'altro perdendo ogni possibile distinguibilità, e il compimento finale si manifesta come visione. Il testimone di questa manifestazione in immagine è il visionario, non il profeta. Sul ruolo e sul concetto di testimone torneremo nel terzo capitolo.

Pensando ai film documentari diretti da Werner Herzog quel che sembra è che il regime temporale del racconto sia quello del tempo messianico e che tuttavia la sua voce, il suo punto di vista di narratore/testimone possa provenire da una fine che è oltre il film, da un tempo in cui tutto è già accaduto, tutto è già compiuto. L'evento messianico atteso in questa speciale dimensione temporale cinematografica però non è un'apparizione, ma al contrario una sparizione, una catastrofe inevitabile eppure da desiderarsi: la sparizione salvifica dell'essere umano dal pianeta Terra.

> «Rievocando, oltre a Ernst Bloch e Walter Benjamin, personalità come Gustav Landauer, György Luckács, Erich Fromm e alcuni altri, Michael Löwy completa la nostra idea di costellazione

[79] *Ivi*, p. 68.

> insistendo sulla "rivoluzione permanente" condotta da spiriti che avevano sintetizzato, secondo lui, Romanticismo tedesco e messianismo ebraico – e da cui era sorta, scrive "*una nuova concezione della storia*…una nuova percezione della temporalità, in rottura con l'evoluzionismo e la filosofia del progresso»[80]

Così Didi-Huberman in un testo fondamentale che riprenderemo abbondantemente più avanti. Torneremo nelle ultime pagine sul concetto di costellazione.
L'intreccio di categorie storico-filosofiche, di nomi e di riferimenti più latamente geografico-culturali non può non far pensare qui al caso di Herzog e alla sua applicazione cinematografica di questa rivoluzione che nel suo lavoro di cineasta comporta prima di tutto esiti stilistici ben precisi.
Così Carrére, citando Michel Sineux, parla del tempo nei film di Herzog:

> «La tentative d'abolition du temps débouche sur un imperatif d'abolition du récit. "Herzog" ecrit Micheal Sineaux, "renonce au récit traditionnel, qui est perception du morcellement du temps, pour fixer des visions, c'est-à-dire du temps arrêté»[81].

Carrére scrive riferendosi ai pochi film di finzione che Werner Herzog ha girato fino a quel momento (il testo dal quale la citazione è tratta è pubblicato nel 1982), ma, in un discorso sintetico e denso, individua molte delle questioni centrali per lo stile di tutto il cinema del regista tedesco. Carrére, usando Sineux, dice due cose che interessano al nostro discorso: il cinema di Herzog fa del principio del montaggio un principio strutturale del film, e la sovversione del racconto tradizionale (sulla quale non ci soffermeremo qui) avviene operando uno scatto da un regime temporale dominato dal movimento lineare a un regime temporale non lineare[82]. Se si cerca poi con attenzione, nello stesso studio di Carrére si trova, anche se riferito ad altro[83], il termine "Apocalisse".

---

[80] Didi-Huberman G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Milano, 2007, p. 54.
[81] Carrére E., *Werner Herzog*, Edilig, Parigi, 1982, p. 89. La citazione di Sineaux è tratta invece da "Positif" n. 203.
[82] È bene chiarire e sottolineare che non è affatto il movimento dei corpi e del mondo a fermarsi, anzi il movimento perpetuo, come rilevato dallo stesso Carrére, è cifra tipica di tutto il cinema di Herzog. Quel che si arresta è invece il fluire del tempo.
[83] Il punto in cui si trova l'occorrenza è dentro un'analisi monografica di *Cuore di vetro*.

Torniamo ad Agamben e al suo testo sul situazionista Debord. Agamben scorge nel montaggio il principio strutturale che permette a Debord la redenzione dell'immagine cinematografica. Il filosofo italiano scompone il processo del montaggio in due momenti: ripetizione e interruzione. Questi sono anche due dei tratti essenziali delle due diverse temporalità analizzate più sopra, a loro volta individuabili come due fasi che sovrintendono all'articolazione del discorso nei film di Herzog.

La ripetizione sarebbe dunque l'asse del tempo messianico, il tempo operativo di ricapitolo che preme sul tempo cronologico per una sua condensazione.

In *Cave of Forgotten Dreams* sembra accadere proprio questo. Herzog si concentra su una costellazione di luoghi-immagine (la grotta di Chauvet, il fiume, il paesaggio che sta tutto intorno) e insiste su una precisa immagine-tempo – secondo la definizione di Agamben. Gli indizi della presenza dell'uomo, le tracce impresse a terra nella grotta "sono come ombre fluttuanti"[84]: le ossa, i frammenti di arnesi primitivi e le impronte, le tracce degli uomini preistorici sono come la proiezione nell'ora di un già stato remoto e tuttavia reso accessibile dal suo prolungamento iconico in questo speciale presente. Il tempo diventa spazio grazie ai depositi calcarei che concentrano in un oggetto, reificano e anche condensano in un punto centinaia, migliaia di anni. Gli strati di pitture che si stendono sulle pareti, tracciati da mani diverse a distanza anche di migliaia di anni l'uno dall'altro ma senza presentare evidenti mutazione di stile, d'intenzione o d'ispirazione, non sono altro che ripetizione e montaggio, condensazioni di tempo dispiegate nello spazio. "We are locked in history and they were not", dice la voce del regista riferendosi alla "vicina lontananza" tra l'essere umano che osserva oggi quelle pareti e l'uomo primitivo che quelle pareti ha dipinto. L'unica parziale rappresentazione dell'essere umano è un Minotauro che – così spiega l'esperta di paleografia intervistata da Herzog – è una figura ritornante in tutta la storia delle immagini, dalla cultura greca a Picasso.

Cave of Forgotten Dreams inoltre è stato girato in 3D. Quando la camera tiene ferme dentro l'inquadratura le pitture sulle pareti della grotta, mentre una luce le illumina scorrendo davanti a loro[85], sembra che si tratti, in figura, dello schema tridimensionale del tempo che secondo Gustave Guillaume il tempo

[84] Citazione dal film. Traduzione mia.

[85] Da destra verso sinistra, apparentemente contravvenendo a quando dichiarato da Herzog durante la citata lezione sull'orientamento. Torneremo su questo dettaglio nel terzo capitolo.

operativo (tempo messianico) sarebbe in grado di consentire[86]. Una immagine-tempo interiore, insomma, che Herzog sarebbe riuscito a travasare – attraverso il cinema – nel paesaggio esteriore.

Il tempo messianico è il tempo della ripetizione che (ri)costruisce la differenza: il tempo della distanza dal tempo, che concede la ristrutturazione di una possibilità per l'immagine, la rifondazione di un legame con la Storia, la fondazione di un'alternativa alla Storia. Quel che si salva non è il tempo della realtà ma la realtà del tempo.

La seconda articolazione è invece il tempo dell'arresto, l'arresto del tempo. Film come *Wings of Hope*, *Little Dieter Needs to Fly*, e, ancor più, *L'ignoto spazio profondo*, non sono che sguardi dalla soglia, racconti postumi, *flash back* inerti lanciati indietro da un punto che è oltre ogni possibile sviluppo nel tempo, e nello spazio. Julianes Sturz torna nella giungla peruviana e ripercorre il filo degli eventi dall'incidente aereo che l'ha fatta precipitare nella giungla al suo ritorno alla civiltà; Dieter Dengler mima il suo rapimento, le torture e la fuga fino all'avvistamento che lo ha salvato. Ma non c'è nulla dopo. Nulla più è possibile: non per ragioni psicologiche o esistenziali, non per il peso del trauma o la condanna del sopravvissuto (che pure è un tema presente in tutto il cinema di Herzog), ma proprio perché la catastrofe attesa si è manifestata. È a quel punto, al momento della catastrofe, che il tempo di Julianes e Dieter – almeno così è nei film di Herzog – si è fermato[87].
Brad Douriff racconta la *quest* di una piccola rappresentanza umana in viaggio nell'Universo in cerca di un pianeta dove trovare salvezza, quando la missione si è ormai già conclusa. "La vera storia del loro ritorno"[88] è in realtà uno

[86] «Guillaume può così complicare la rappresentazione – non più lineare, ma tridimensionale – che è quella del tempo cronogenetico. Lo schema della cronogenesi permette così di cogliere l'immagine tempo nel suo stato puramente potenziale (tempo in *posse*), nel processo della sua formazione (tempo in *fieri*) e , infine, nello stato costruito (tempo in *esse*) […].». Cfr. Agamben G., *Il tempo che resta*, cit. p. 66.
[87] Particolarmente interessante a questo riguardo la scena di *Wings of Hope* in cui Julianes visita un vero archivio zoologico, con enormi collezioni di specie animali di ogni tipo. Herzog fa diventare una parte di questa scena un sogno della protagonista, sovrapponendogli questo commento: «Julianes sogna spesso di scaffali, archivi e armadi, dove sono conservate e catalogate milioni di farfalle secondo tutte le specie del mondo. "Come se potessi chiudere in un cassetto tutti gli aeroplani di questo mondo – dice lei – in modo che non mi potessero più far male". Ma poi il sono si tramuta in incubo: improvvisamente non ci sono più esseri viventi, nessun animale superstite, solo trofei. Sono conservati in grandi saloni dove sono messi in vendita. E poi pelli di animali di tutte le specie insieme ad appena qualche esemplare congelato in posa da un lontano passato? Non si muoveranno mai più. Non si scuoteranno mai più. Sono intrappolati nell'abisso del tempo.»
[88] Come recita la didascalia del titolo dell'ultimo capitolo del film.

sguardo sul mondo cristallizzato dopo l'Apocalisse: nessun sopravvissuto sul pianeta, se non gli astronauti, testimoni involontari reduci da un viaggio nello spazio/tempo; la Terra, tornata alle sue origini, a prima della cacciata dall'Eden. Nessuna possibilità resta perché non esiste più nessun resto di tempo. È da questo punto forse che la voce di commento di Herzog prende origine, da qui il suo punto di vista si origina e si orienta. Un blocco – la soglia ultima – contro il quale ogni movimento s'infrange ma anche ogni flusso viene assorbito dall'eternità.

Più in generale, con una formula che Leutrat suggerisce parlando di Godard[89], il montaggio nei film di Herzog funziona secondo una direttrice orizzontale: contemporaneamente alla relazione di un pezzo, di un'inquadratura, di un'immagine con la precedente e con la successiva, un'altra rete di riferimenti si stabilisce tra pezzi lontani, inquadrature non consecutive, immagini disperse lungo il corpo del film, e, ancora oltre, tra immagini e pezzi di film diversi. Un accostamento che tuttavia è più un accumulo, una sovrapposizione. All'inizio di *Paese del silenzio e dell'oscurità* Fini Straubinger - la protagonista – racconta il suo sogno di volare e la colonna visiva mostra il salto di uno sciatore. La stessa identica inquadratura Herzog la gira qualche mese più tardi, solo che ora lo sciatore è l'intagliatore Steiner. Così questa immagine costruisce il suo senso nella stratificazione dentro due film diversi. Un identico gioco di ripetizione e variazione costruisce un discorso attraverso l'uso di due immagini quasi perfettamente sovrapponibili inserite in due film diversi.[90] Qualcosa di simile accade con una figura che torna insistentemente nei "documentari", il testimone/narratore che rimette in scena, ricostruisce e/o mima "la scena del delitto". Da Julianes Sturz a Dieter Dengler a Brad Douriff/alieno del pianeta azzurro, fino ai protagonisti anonimi di *Apocalisse nel deserto* o ai narratori frammentari e atipici di *Gesualdo* (*Gesualdo - Tod für Fünf Stimmen*,1995), il testimone, il gesto ostensivo e la traccia si vanno evidenziando come tratto distintivo, configurazione stabile, dispositivo ricorrente.

---

[89] Leutrat J.L., *Potenza del linguaggio*, in Cfr. Perniola I., (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marislio, Venezia, 2002, p. .

[90] È il caso di due diverse immagini che ricorrono in *Invincibile* dopo essere state già impiegate in altri due "documentari": si tratta della distesa di granchi rossi, già vista in *Echi da un regno oscuro* e dell'acquario di meduse, comparso in *Little Dieter Needs to Fly.*

Il principio del montaggio tuttavia non resta fuori dal singolo frammento, dall'inquadratura e dall'immagine, ma si trova anche come fondamento ideale secondo il quale si costruisce la loro articolazione interna.

> «L'immagine è in primo luogo un *cristallo di tempo*, la forma, insieme costruita e incandescente, di uno choc folgorante in cui il "Già-stato – scrive Benjamin – si unisce fulmineamente con l'Adesso in una costellazione":
>
> > Non è che il passato getti la sua luce sul presente o che il presente getti la sua luce sul passato; l'immagine è piuttosto ciò in cui il passato viene a convergere col presente in una costellazione. In altre parole: l'immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra il Già-stato e l'Adesso è dialettica: non è un decorso, ma un'immagine discontinua, a salti. – Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini»[91].

Così Benjamin definisce l'immagine dialettica. La citazione è scelta da Geoges Didi-Huberman che in *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* accosta le idee del filosofo tedesco d'origine ebrea a quelle di un altro ebreo tedesco, lo storico dell'arte Aby Warburg. E questo proprio per l'argomentazione intorno a una diversa concezione della storia (e della storia dell'arte in modo specifico) e un'analisi dell'immagine alternativa. Quella che usa l'anacronismo come principio di superamento della cronologia lineare e di analisi delle immagini in quanto dispositivi dialettici e stratificati.
Didi-Huberman propone l'anacronismo proprio come "montaggio di tempi eterogenei". Le pitture rupestri di *Cave of Forgotten Dreams* non sono che l'apice esplicito di una raccolta di questi montaggi, paesaggi in movimento che si mostrano immediatamente sotto la specie delle immagini dialettiche: gli spettacoli organizzati in onore del maharaja in *Jag Mandir* , la città deserta all'inizio de *L'ignoto spazio profondo*, la radura ingombra di pezzi dell'aereo

[91] Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, cit. p. 225.

precipitato in *Wings of Hope*, fino alla galleria sotterranea traaformata in piccolo museo di *Encounters of the End of the World*.
La voce di Herzog che parla – dentro il film, ma fuori dell'inquadratura – stando in un punto indefinito tra le immagini e lo spettatore, e commentandole dall'oltre spazio-temporale dell'Apocalisse, non si limita a uno sguardo retrospettivo: anche se ogni possibile posterità è inevitabilmente già passato, dal processo stesso del montaggio di tempi eterogenei scaturisce un futuro che è pura potenza del movimento.

«Non è il presente della "presenza" – se s'intende con ciò quel che Derrida ha giustamente messo in discussione nella metafisica classica -, bensì è il presente della *presentazione* che si impone di fronte a noi in modo più imperativo dello stesso riconoscimento rappresentazionale […]. Ora, chi dice presenta*zione*, come si dice forma*zione*, dice processo, e non stasi. In questo processo la la *memoria* si cristallizza visivamente […], e cristallizzandosi si diffrange, si mette in movimento, insomma in *protensione*: essa accompagna il processo e, così facendo, produce il futuro contenuto nel seguito del processo […]»[92].

[92]*Ivi*, p. 202.

3. L’anacronismo o sul cinema del testimone

3.1 Anacronismi

3.1.1

> «Occorre, oserei dire, ancora una estraneità, nella quale si conferma la paradossale *fecondità dell'anacronismo*. Per accedere ai molteplici tempi stratificati, alle sopravvivenze, alle lunghe durate del più-che-passato mnestico, è necessario il *più-che-presente* di un atto reminiscente: uno choc, uno strappo nel velo, un'irruzione o un'apparizione del tempo, quel che Proust e Benjamin hanno efficacemente ricondotto alla specie della "memoria involontaria"»[93].

> «L'anacronismo è un momento di antitesi, un *perno dialettico*. […] Esso non esprime una stasi, un'esistenza fissa, ma il movimento proprio dell'*esigenza*. Esigenza di che cosa? Di un punto di vista che potremmo definire "sintetico", a condizione di non intendere con questo aggettivo la chiusura autopacificata di un sapere che presume di aver raggiunto i suoi scopi. In questo movimento la sintesi è solo qualcosa d'incompleto, di fragile sempre in stato d'inquietudine: è una *sintesi-apertura*»[94].

Questo dell'anacronismo è il modello proposto da Georges Didi-Huberman, che dalla lezione di Aby Warburg (e di Walter Benjamin e Carl Einstein) seguita in

[93] Agamben G., *Il tempo che resta*, cit. p. 22.
[94] *Ivi*, p. 173.

direzione di un ripensamento dell'immagine, della sua analisi, del suo rapporto con la storia in generale e con la storia dell'arte in particolare.
Questo dell'anacronismo è anche uno dei modelli che sembra più opportuno e utile applicare al cinema di Werner Herzog per tentare di restituirne tutta la complessità estetica. E che più oltre può forse essere applicato non solo a questo ma a molti altri "corpi cinematografici". Perché, sebbene concepito in stretto riferimento all'immagine fissa, o al massimo all'oggetto d'arte plastica, l'anacronismo di Didi-Huberman trova nel cinema un terreno di applicazione potenzialmente più pertinente e opportuno perché più espressivamente vasto e (potenzialmente) complesso. Proprio a cominciare dalle più complesse implicazioni temporali e dalla rilevanza che il movimento e il gesto – versati nel tempo riprodotto - assumono nel dispositivo cinematografico. Il modello inoltre permette di ricondurre a categorie puramente estetologiche l'apporto di altre discipline come l'antropologia e la storia, senza che esse riconducano il corso dell'analisi dentro i loro chiusi confini.

> «[…] non si dà *morfologia*, o analisi delle *forme*, senza una *dinamica* o analisi delle forze. Omettere questo significa ridurre la morfologia – come spesso accade – alla fissazione di tipologie sterili. Significa presupporre che le forme siano i *riflessi* di un tempo, mentre sono piuttosto il *precipitato* – ridicolo o sublime – di un conflitto all'opera nel tempo. Cioè di un *gioco di forze*»[95].

Sembra lecito pensare che questo conflitto all'opera nel tempo, questo gioco di forze all'origine delle forme possa essere proficuamente trovato nell'immagine (sonora) in movimento, nel cinema.
Come si vedrà più avanti, l'idea di anacronismo non si esaurisce nella giustapposizione di citazioni di diversa provenienza, o nel riconoscimento di figure celate a sottendere la forma di un'immagine. Si tratta piuttosto di un modo di pensare l'immagine come oggetto "costruito e incandescente", luogo di un conflitto che è immediatamente operazione critica e riflessiva, prodotto di un processo di montaggio e, infine, patria di una sopravvivenza che è quella teorizzata da Warburg, una ritornanza che è anche persistenza, resistenza. Soprattutto, un modo di pensare l'immagine non come *res* fissa, quanto piuttosto come sistema aperto di relazioni.

[95] Didi-Huberman G. *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, p.104.

3.1.2

> «È un po' come quando si guarda una persona, si vedono le mani, il suo volto, le gambe in movimento, ma non il sistema nervoso in funzione. Il rapporto tra la cosiddetta trilogia [*Herzog allude qui alla trilogia della fantascienza:* Fatamorgana, Apocalisse nel deserto, L'ignoto spazio profondo] e gli altri film è simile: come i nervi, essi sono nascosti alla vista e si diramano negli altri miei lavori, agendo anche da motore trainante»[96].

Nei film della trilogia della fantascienza si trovano le tracce più evidentemente immediate ed esplicite dell'anacronismo per come lo definisce e lo propone Didi-Huberman.
Eppure altri film contengono altri "sintomi" appariscenti. Seguitando sul tema della relazione tra spazio e tempo, iniziamo con il citare alcuni esempi dove il montaggio di tempi diversi si trova formulato esplicitamente come superamento della linea cronologica attraverso lo spazio.
Ne *L'ignoto spazio profondo* – come abbiamo già visto - vengono inseriti nel racconto tunnel invisibili (al centro della teoria del trasporto caotico che permettono agli astronauti venuti dalla Terra di giungere fino al Pianeta Azzurro, Andromeda, e di far ritorno, anche se con un salto temporale di più di ottocento anni). Dei tunnel compaiono due diverse rappresentazioni. La prima – la più iconografica *strictu sensu* - è quella dei grafici tridimensionali prodotti dal matematico che li ha ipotizzati e che li studia. La seconda invece è una rappresentazione implicita e indiretta: mentre, nella colonna sonora, la voce del narratore racconta dell'attraversamento da parte dei terrestri di un tunnel caotico, la colonna visiva mostra un subacqueo che emerge da quello che sarebbe il cielo ghiacciato del pianeta alieno, infilandosi in un grosso squarcio nella superficie di ghiaccio, al di là del quale non è possibile vedere altro che un'intensa luce bianca.
Risalendo la filmografia a ritroso, in *Wings of Hope*, prossimi alla fine del film, la voce a commento di Herzog prende per l'ultima volta la parola e, astraendosi dall'*hic et nunc*, dice:

---

[96] Paganelli G., *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, cit. p. 166.

> «From a small air trip she was flown out to Pukalpa to a missionary hospital. Months later, realeased from hospital, Julianes is in an airplane again. As in a tunnel view, forwards and backwards in time she sees herself, left behind in the jungle at the site of the crash. All around her there is no one, only the voices of the forest. Further and further she moves away from her self and further than thaughts can reach an ocean of jungle extends around her. She wants to continue her search she wants to find all the fragments of the plane and lift them from the ground and resurrect them. She wants to reassemble the whole thing. But it dawns on her that nothing can be reversed that nothing can be annulled. Did she seat behind one of these windows or perhaps urled into the void through this exit. Julianes sees again herself durino her flight into the void. Alone, she sales on further and further. Around her there is nothing but the yawning abyss. She flyes on for weeks, then it becomes dark. As i becomes bright again she sees a way out a door of deliverance. She walks through the door and all of a sudden she beholds an angel engulfed in light. All fears departs from her, all screming fall silent. She doesn't breath anymore. Overwhelmed by bliss, her heart stando still fro an entire minute. She know a boaght will come slowly and softley to carry her away, to rescue her at last.[97] »

Prima, due foto d'epoca ritraggono Julianes ancora ragazza, in un luogo sicuro, dopo il salvataggio, frontalmente e poi di spalle, seduta accanto al finestrino di un aereo. Julianes guarda in macchina, stando ferma in piedi, in mezzo a un'ampia radura nella giungla. La macchina si alza in volo fino a non riuscire più a distinguere il corpo della donna in mezzo al paesaggio che ora è steso come un verde ammasso sotto l'obiettivo.
Poi, di nuovo nel folto della giungla, si scorgono a terra pezzi sparsi della carlinga e infine una parte intera della fiancata dell'aereo precipitato viene tirata su da due uomini: al di là c'è la donna che seguita con fissa insistenza a

[97] La citazione è direttamente desunta dal film. Vista la lunghezza e la complessità del testo, e visto che non esistono versioni con sottotitoli in italiano, il testo è stato riportato nella lingua della sua versione originale inglese.

rivolgere lo sguardo dritto dentro l'obiettivo. Nell'ultima inquadratura, la macchina ruota verso destra, a inquadrare il fiume con alcune barche che lasciano la riva.
Ancora una volta un chiaro momento di messa in scena, ancora una volta la voce di commento del regista che si sovrappone alla colonna visiva per rioerientarla, ma soprattutto per sfondarne la prospettiva temporale in una molteplicità di passati radunati in un presente intensificato e rarefatto. Di nuovo oltre il tempo sta il vuoto e la luce, un'immagine in cui tutte le immagini sono raccolte e condensate, un'immagine inguardabile, invisibile.

Né i tunnel né gli altri elementi/dispositivi che di volta in volta Herzog sceglie come mediazioni tra temporalità diverse sono mai da intendersi alla stregua di "finestre temporali", aperture o lacerazioni che dal presente concedano uno sguardo retrospettivo e immobile sul passato. Si tratta piuttosto di corridoi, attraversabili in più direzioni, più di una volta, che danno accesso ai diversi "tempi eterogenei" come a stanze disseminate in ordine sparso.

In *Encounters at the end of the World* Herzog torna improvvisamente, per un momento appena, alla *science fiction fantasy*: la ricognizione che alcuni abitanti della base di McMurdo al Polo Sud conducono lungo una galleria sotterranea viene raccontata dalla *voice over* del regista (nell'ennesimo *detournament*) come la spedizione di un gruppo di archeologi alieni - giunti sulla terra dopo l'estinzione del genere umano – che avanzano alla ricerca di tracce e indizi sulla popolazione scomparsa del pianeta ormai deserto. In fondo a un corridoio ghiacciato, posti in nicchie separate, stanno *souvenir* "di quando il mondo era ancora verde", ninnoli, cianfrusaglie per turisti provenienti da diverse parti del mondo e uno storione congelato. Un altro dei molti dispositivi in cui si montano insieme le idee di archivio anarchico, di reliquia, resto, traccia, rovina, e quella di resistenza e ripetizione nel tempo.
Come già detto, nulla è reversibile perché ormai tutto è fissato dal montaggio definitivo che impone la catastrofe, l'evento messianico, l'apocalisse. Tuttavia è proprio da lì, da quella dimensione ulteriore che è possibile osservare il lavoro del tempo operativo: è dalla soglia del Tempo, dalla soglia della Storia, dello Spazio e dal margine estremo - che si stende sopra quello che Herzog pensa come vuoto eterno -, che il narratore osserva l'immagine/paesaggio come superficie sulla quale si stendono gli strati del tempo.

Lo sguardo di questo narratore non-coincidente con Werner Herzog è quello di un archeologo anarchico che mette a soqquadro il mondo "spazzolando la storia contropelo "[98], che cerca tracce, scopre relazioni nascoste e remote tra tempi e luoghi che esplora, raccoglie e confronta resti preistorici con il riccio barocco o un castello medievale con un edificio razionalista. Concentrando sempre l'attenzione sul dettaglio che eccede la norma, la deformazione della regola, l'anticipazione o la reminiscenza.

Sul piano della narrazione è il caso esemplare di *Gesualdo*. Il compositore viene raccontato da Herzog come una bizzarra anomalia, una voce in controtempo (anche se questa volta come anticipazione) isolata nel suo presente ormai passato e direttamente apparentabile con autori e musicisti di secoli successivi. Seppure in modo un po' grossolano, retoricamente marcato, il film è intessuto di questo genere di ossimori temporali: dal fantasma che ancora si aggira per le stanze del palazzo di Gesualdo, fino al ragazzo in costume rinascimentale che, accanto al suo cavallo, risponde a un telefono cellulare.

L'anacronismo è in fondo anche una sorta di miraggio, di visione differita, di allucinazione combinatoria. In *Echi da un regno oscuro* Herzog si occupa della corruzione e della follia che derivano dal potere assoluto del tiranno. Il tema implicito tuttavia sembra essere un altro: la figura di un +++anacronistico.

Bokassa è un Aguirre ultimo scorso, e Goldsmith il testimone sparito[99] di una catastrofe sfiorata. Quel che c'interessa però riguarda in particolare l'uso insistente dei materiali di repertorio: la grande maggioranza delle immagini disponibili sul dittatore inserite nel montaggio del film riguardano le cerimonie ufficiali, le occasioni di parata e di pubblica rappresentanza. In esse Bokassa compare in sfarzosi costumi, voluminosi cappelli, divise e accessori di evidente ispirazione occidentale, anche se citazioni di un occidente passato, vecchio di almeno due secoli. Bokassa non ha solo la forza (distruttrice) e il carisma dell'antimessia, la sua vita e la sua caduta non stabiliscono semplicemente un prima e un dopo, una netta cesura nella Storia. Bokassa è soprattutto un miraggio: un uomo nero nutrito di cupa fascinazione per l'uomo bianco, imbevuto di un mito distorto dell'Occidente, della lingua francese, forse addirittura di Napoleone. È un imperatore che ha costruito intorno a sé una

[98] Cfr. Agamben G., *Il tempo che resta*, cit. p. 84.

[99] L'incipit del film è dedicato alla lettura di una lettera di Michael Goldsmith perché – dice Herzog – al momento della chiusura del montaggio del film Goldsmith era disperso in Africa durante una delle tante e continue guerre civili.

reggia letteralmente anacronistica, e ancora più in là, una corte in cui vige un diritto medievale, il potere di dare o togliere la vita, di prendere quel che si sceglie, il diritto di mangiare il nemico. Bokassa è figura e immagine anacronistica, montaggio di tempi e di culture, di arcaico e moderno, scontro dialettico tra la forza del sangue e la legge dello spirito.

3.1.3

Dunque l'anacronismo come esfoliazione di un'immagine del presente agitata da forze, che nel cinema di Herzog sono a un tempo centripete e centrifughe. Così anche quando apparentemente è l'attualità che il regista racconta, è agli strati di sopravvivenze che è interessato e sui quelli costruisce il suo discorso.
Ma l'anacronismo non si riduce all'anacronia. Insieme all'incontro dialettico di temporalità eterogenee *sic et simpliciter*, sta anche l'uso della citazione, secondo quel medesimo movimento dialettico rilevato da Benjamin.
L'incipit di *Apocalisse nel deserto* è coerentemente costruito come quello di un testo letterario: sullo schermo nero spicca in esergo il seguente passo:

> «La caduta degli universi siderali si compirà – come la Creazione – con imponente bellezza.[100]»

Come più volte dichiarato dallo stesso Herzog, il testo in realtà non è riconducibile in alcun modo a Pascal, ma si tratta di una completa invenzione del regista. Più che un trucco, un espediente ludico di falsificazione, sembra invece utile interpretarlo come un montaggio di pezzi: l'identità del filosofo – con tutti i derivanti complementi di corredo – e un costrutto verbale scritto dal regista.
In senso più ampio, l'anacronismo al cinema riguarda non solo la colonna visiva, l'inquadratura, il fotogramma ma anche – inevitabilmente - l'immagine audiovisiva. In particolare, il movimento dialettico non si limita alla costruzione della messa in scena, alla scelta dei movimenti di macchina, al montaggio in senso stretto, ma alla sovrapposizione tra suono e immagine, alla

[100] Dal film *Apocalisse nel deserto*. Traduzione in italiano tratta da Paganelli G, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, cit. p. 178.

sovrapposizione della voce alla visione. Restando nell'ambito delle citazioni, in *Fatamorgana* la voce di Lotte Eisner legge il *Popol Vuh*[101]. Quel che accade è che, a contatto con la voce, l'immagine, fin lì ancora letteralmente documentale – seppure venata di forte irrazionalità - , cambia di regime, diventa citazione anch'essa, e al contempo è grazie a questo montaggio che cambia il regime temporale del film. Nelle immagini – anche quelle in cui compaiono figure umane in movimento e che parlano e interagiscono con la macchina – dentro il presente appare una distanza che è subito passato; il testo letto dalla voce invece affiora dall'era ancestrale dalla quale proviene alla superficie del momento e si fa presente. Questa – come molte altre occorrenze simili e diverse – è "l'apparizione di una lontananza" di cui parla Didi-Huberman.
Anche senza ricorrere alla convocazione di pezzi di testi preesistenti, l'incontro e il montaggio tra la voce di commento e la colonna visiva è sempre apparizione di una lontananza, perché essa frantuma il presente del flusso visivo accostato a una colonna sonora sincrona in una moltiplicazione di differenze discrete, usando infine il montaggio come momento di scrittura della crisi[102]. La voce di Herzog, inevitabilmente passata rispetto al presente della visione e invece successiva alle immagini che commenta, cambia di posto nello spazio e nel tempo rispetto alla scelta della distanza che costruisce con le parole che pronuncia. Basta un pronome dimostrativo inserito a illustrare la geografia di un luogo, l'identità di un personaggio ripreso tra molti o quella di un gruppo o di un singolo che restano in silenzio davanti alla macchina, per ottenere un chiaro movimento di contraddizione e una configurazione in cui vicinanza e distanza, qui e altrove, si trovano accostati e composti.

La voce di Herzog che parla – dentro il film, ma fuori dell'inquadratura – stando in un punto indefinito tra le immagini e lo spettatore, e commentandole dall'oltre spazio-temporale dell'Apocalisse, non si limita a uno sguardo retrospettivo: anche se ogni possibile posterità è inevitabilmente già passato, dal processo stesso del montaggio di tempi eterogenei scaturisce un futuro che è pura potenza del movimento.

> «Non è il presente della "presenza" – se s'intende con ciò quel che Derrida ha giustamente messo in discussione nella metafisica

[101] Il *Popol vuh* è un testo proveniente dall'antica tradizione guatemalteca, si tratta di raccolta di testi mitico-religiosi che raccontano la creazione del mondo e degli essere umani.
[102] Didi-Huberman G. *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, p. 105.

> classica -, bensì è il presente della *presentazione* che si impone di fronte a noi in modo più imperativo dello stesso riconoscimento rappresentazionale […]. Ora, chi dice presenta*zione*, come si dice forma*zione*, dice processo, e non stasi. In questo processo la *memoria* si cristallizza visivamente […], e cristallizzandosi si diffrange, si mette in movimento, insomma in *protensione*: essa accompagna il processo e, così facendo, produce il futuro contenuto nel seguito del processo […]»[103].

Così, in *Cave of Forgotten Dreams*, dopo una lunga sequenza silenziosa che insiste sulle pitture nella grotta, Herzog aggiunge un "Postscriptum"[104]:

> «Senza che questo possa sorprendere, alligatori albini mutanti nuotano e respirano in questa calde acque. È nata un'idea dentro questo ambiente irreale. Non molto tempo fa, appena una decina di migliaia di anni fa, qui c'erano ghiacciai spessi più di novemila piedi e ora un nuovo clima sta diffondendosi. Presto questi alligatori albini potrebbero raggiungere la grotta. Guardando alle pitture, cosa ne farebbero? Niente è reale, niente è certo. È difficile decidere se queste creature si stiano dividendo nei loro propri sosia, se davvero si stiano incontrando o se si tratti solo del riflesso di uno specchio immaginario. Siamo forse noi oggi i coccodrilli che guardano indietro nell'abisso del tempo, davanti ai dipinti della grotta di Chauvet?»[105].

L'inquadratura insiste sul dettaglio dell'occhio di un piccolo alligatore albino. Poi ne riprende la figura di profilo, immersa nell'acqua dalla quale spunta fuori solo la testa, mentre fronteggia un altro esemplare gemello. Infine l'impronta di

---

[103] Didi-Huberman G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, cit. p. 202.

[104] Herzog racconta dell'esistenza vicino alla grotta di una centrale nucleare e accanto alla centrale di un'oasi naturale al chiuso, riscaldata dalle acque di raffreddamento provenienti dalla centrale. L'oasi è popolata di alligatori, tra i quali hanno iniziato a nascere diversi esemplari albini "mutanti". In alcune delle interviste televisive rilasciate da Herzog in occasione dell'uscita del film, il regista ha ammesso che si tratta in realtà anche in questo caso di una "fantasia fantascientifica".

[105] Passo tratto dall'ultimo commento della voce di Herzog in *Cave of Forgotten Dreams*. Traduzione mia.

una mano[106] dipinta su una roccia invita i titoli di coda, che le si sovrappongono.
Non c'è solo il contatto e quasi il ricongiungimento circolare tra passato remoto e futuro (prossimo?): è il gioco parallelo della circolarità degli sguardi che sembra quasi più interessante. Herzog, dopo aver lungamente osservato le pitture sulle pareti della grotta che rappresentano per lo più animali e fiere, fissa e si fa fissare dallo sguardo di un animale vivo e in movimento. Poi immagina che quell' animale finisca per trovarsi davanti le pitture rupestri, come se si fosse verificato un travaso magico di sguardo. In realtà, conoscendo la scarsa considerazione di Herzog per gli animali, (pezzi di una Natura crudele perché assolutamente indifferente e incapace di qualsiasi compassione), si capisce come questa non sia altro che una figura esplicita dell'estasi del tempo, del tempo che esce da sé e dentro il quale inevitabilmente non è solo lo sguardo a perdersi, ma lo stesso soggetto a disintegrarsi, disperdersi.

3.2 Il testimone, il gesto ostensivo e la traccia.

3.2.1

Uno dei tratti caratteristici che accomuna gran parte dei personaggi nei "documentari" di Herzog, anche di quelli secondari, senza nome e senza voce, è lo statuto secondo il quale sembra che essi vengano istituiti. Si tratta non solo e non tanto di quelli che vengono intervistati secondo i canoni più classici (come avviene per esempio ai protagonisti de *I medici volanti*, o agli archeologi di *Cave of Forgotten Dreams* o agli studiosi di *Encounters at the End of the World*), quanto piuttosto degli altri, dei protagonisti seguiti per un film intero, ma anche di corpi guardati per un momento appena[107]. L'indizio forte che quello testimoniale è il regime della loro presenza sullo schermo sta nel motivo del loro "esserci": che si tratti di narrazione memoriale, onirica, un più generale resoconto su uno stato di fatto, o, ancora più in essenza, un solo gesto

[106] Una mano con cinque dita, dunque apparentemente umana, ma atteggiata in una postura ambiguamente simile a quella delle zampe dell'alligatore mostrare nell'inquadratura precedente.
[107] Succede in *Fatamorgana*, quando un ragazzo mai visto prima, senza nome né voce, viene ripreso fissamente mentre indica senza un motivo noto un punto sulla spiaggia in riva al mare; e succede anche in *Rintocchi dal profondo*, quando una donna racconta di aver incontrato il diavolo nella foresta e illustra il suo racconto indicando i luoghi dell'accaduto.

a dominante ostensiva, tutti sono lì perché hanno visto o ascoltato, perché sono detentori di una conoscenza allo stato bruto; essi sono ora, davanti l'obiettivo, perché sono stati un tempo, altrove.
Sono funzioni temporali, mediatori tra l'occhio e il mondo, tra la percezione e l'oggetto. In *Huie's sermon* (1980), non c'è quasi altro che questo. Uno dei film più criptici ed essenziali di Herzog si centra sul predicatore nero Huie: il film è la registrazione quasi ininterrotta del suo lungo sermone cantato e del successivo rito battesimale al quale si sottopongono i fedeli riuniti in assemblea. Tutte le riprese sono realizzate all'interno della chiesa protestante dove Huie presta servizio, a eccezione di una manciata di minuti di camera car e di totali fissi durante i quali sfilano in mostra le strade e le case del quartiere in cui la chiesa è situata. La performance da vero e proprio *show man* del predicatore è certo il primo motivo all'origine di questo piccolo film. È necessario però non tralasciare alcuni aspetti fondamentali che definiscono meglio e per così dire danno forma a questa performance. Huie, nell'atto di compiere il suo ufficio di predicatore, rende testimonianza a quella che crede essere la verità – come pure si deve dare per scontato che facciano le persone che ascoltano -, ma, ancora meglio, rende testimonianza alla scrittura, ai testi sacri che cita in continuazione e alla storia (Storia) che essi propongono: dall'inizio delle cose all'Apocalisse. La sua professione non si limita a una semplice enunciazione, ma usa la voce come supporto connotato e il gesto – nel senso più ampio: atteggiamento e dinamismo del corpo – come fondamentale strumento di relazione con lo spazio e con la comunità. Quel che sembra è che Herzog veda nella performance di Huie tratti comuni ad altre esperienze religiose – altamente performative – come lo sciamanesimo[108]. Herzog sottolinea l'occasione rituale nella quale l'intervento di Huie si situa e secondo la quale esso viene formulato, e si concentra sull'uso strumentale della voce e della musica come per entrare in una rete di connessioni intessute prima con la comunità e poi con il mondo e con la stessa storia della salvezza. È questa un'estasi *nello* spazio che diventa estasi *del* tempo.
I testimoni che Herzog incontra e sui quali concentra lo sguardo sono spesso dei sopravvissuti, e questo in due accezioni leggermente sfalsate. La prima, quella più facilmente considerata e condivisa dalla critica, ha a che fare con la

[108] La tradizione sciamanica contempla l'azione rituale di un mediatore-veggente (lo sciamano appunto) che si fa tramite con il divino attraverso l'esperienza della trance, ottenuta – oltre all'impiego di sostanze stupefacenti, allucinogene – grazie al canto e alla danza praticati secondo precisi codici rituali.

dimensione esistenziale, biologica e mitica della resistenza all'esperienza limite, da Fini Straubinger a Reinold Messner. Ve n'è però un'altra, assai più sottile e nascosta e che qui più c'interessa. Si tratta della sopravvivenza come ritorno del testimone, di un testimone che porta con sé traccia sepolta e segreta di un passato remoto anche se prossimo: di un testimone che è esso stesso traccia e impronta, rovina e citazione. Proprio come accade in *Jag Mandir*, o come succede nel breve episodio di *Ten Thouands Years Older* , in cui uno degli appartenenti all'ultima tribù di indios della foresta amazzonica viene ritratto come l'ultimo parlante, l'ultimo testimone, l'ultimo pezzo di una civiltà estinta.

Più che la sua propria voce, sono il corpo e il gesto ad animare il testimone.
La formula gestuale più ricorrente è quella doppia dello sguardo in macchina e del gesto ostensivo, indicativo, dimostrativo: come succede nella pittura dei romantici – ma secondo declinazione assai diverse – è il corpo che media tra occhio (dello spettatore) e paesaggio, facendolo apparire sotto la specie non di una veduta ma di una *visione*. Il testimone in Herzog serve a organizzare lo spazio, secondo la specie di dislocazione del tempo per come l'abbiamo già descritto, e in modo più specifico a individuare e ordinare tracce e impronte, residui che si costituiscono come sopravvivenze concrete. In questo senso il testimone diventa funzione del tempo messianico, del tempo operativo messo in cornice dallo sguardo postumo che viene dalla soglia, dall'escathon, posterità estrema in cui si situa il regista, l'autore e la voce a commento, senza che questi tre soggetti vengano mai a coincidere perfettamente e in modo manifesto. Lo sguardo in macchina poi non è da intendersi né come semplice accidente logistico (non si guarda in macchina perché così richiede il genere d'intervista o perché dietro l'obiettivo sta l'interlocutore) né come mero espediente di straniamento, di sottolineatura metadiscorsiva. Il motivo fondante di questo sguardo in macchina è l'apertura di una distante prossimità. Ma in questo sguardo insistito verso l'obiettivo c'è anche la richiesta sospesa e la cifra di una reversibilità solo potenziale, in effetti impossibile: come se il soggetto si sdoppiasse e guadasse se stesso dall'esterno, come se guardasse se stesso dalla propria apocalisse personale, dalla soglie della propria fine. Come

se insomma lo sguardo del testimone fissasse con orrore e fascinazione il proprio riflesso sospeso[109].

In *Jag Mandir* è l'universo India che sta scomparendo, letteralmente sprofondando nell'amorfo, come succede al palazzo del maharaja, gradualmente inghiottito dalle acque. È lui che raduna – "forse per l'ultima volta" – musici, attori, danzatori da tutto il paese per una rappresentazione che durerà giorni e che renderà testimonianza – irrepetibilmente - della tradizione e della cultura ancestrale di una nazione. È in questo film – pochissimo frequentato dai critici e dagli studi accademici – che viene esposto forse per la prima volta in modo tanto chiaro il gioco di specchi tra la posizione dell'autore e i suoi personaggi. Herzog riprende gli artisti che sono ultima traccia di un passato sul punto di scomparire: le loro arti sceniche sono "citazione senza virgolette" di un tempo remoto dal quale Herzog le fa emergere. Tuttavia il regista è anche spettatore e testimone, pur non entrando mai in campo o rendendo sensibile la sua presenza fisica dietro la macchina. Sono ancora la voce e la parola a servire da marca distintiva:

> «*Ecco* i domestici del Maharaja con tutte le loro insegne. *Ecco* una pattuglia di creature mitologiche. […]*Ecco* un gruppo di burattinai e artisti di ombre cinesi. […] *Ecco* un musicista con uno strumento a corde per così dire estinto. Lui è l'ultimo, l'unico a suonarlo»[110].

Pur non occupando un posto preciso davanti alle immagini, il regista segna la sua presenza – o compresenza – nel film con la voce e attraverso la scelta semantica.

È questo lo schema di una dinamica che attraversa tutto il cinema "documentario" di Herzog e che si fonda su un ribaltamento impossibile tra soggetto e oggetto dello sguardo.

> «L'idea del film era la seguente: gli alieni girano un reportage in quel luogo insolito, noi registi umani scopriamo la loro pellicola

[109] E di nuovo gli esempio più chiari di questo schema sono facilmente rintracciabili in *Little Dieter Needs to Fly* e *Wings of Hope*, nei quali gli sguardi in macchina dei due protagonisti sono letteralmente accostati nel montaggio al loro doppio fotografico, reliquia del passato che però, nel dispositivo narrativo costruito dalla voce a commento viene trasformato e trasferito in un posto successivo e ulteriore alla fine.

[110] Testo tratto dal film. Traduzione dal tedesco a cura di Paola Battaglia. Il corsivo è mio.

> e la montiamo come una sorta di film investigativo simile a un primissimo risveglio[111]. Una volta completato questo film, gli uomini sono perfettamente in grado di vedere come gli alieni percepiscono il pianeta»[112].

Così Herzog racconta la prima idea alla base del progetto di *Fatamorgana*, come un'inversione radicale del punto di vista, dall'interno all'esterno, come un rovesciamento di campo, un'estasi dello sguardo. Questa stessa idea, abbandonata nel caso del film del '74, verrà successivamente ripresa e rimodulata ne *L'ignoto spazio profondo*, nel quale – coerentemente – è l'alieno il testimone, il ritornante, il sopravvissuto[113], ed è l'essere umano invece a uscire da sé, dal proprio mondo, dal proprio punto di vista, perdendosi definitivamente, per poi ritrovarsi solo in uno spaesamento – letterale – che è l'apocalisse.
Nella dimensione temporalmente complessa, dialettizzata, stratificata e agitata, alla crisi di tempo corrisponde una crisi dell'individuo che va oltre l'uscita estatica del sublime.

> «Si potrebbe dire, parafrasando un celebre detto di Cezanne, che secondo Einstein la forma raggiunge la sua pienezza quando l'allucinazione è al massimo della sua ricchezza o piuttosto della sua sovranità»[114].

Lo sguardo del testimone precipita in quello anonimo e impersonale ma soggettivo della m.d.p., il quale a sua volta viene chiamato a prenderne il posto. Oltre a un semplice soggettivismo autobiografico, si assiste a un passaggio, un travaso di sguardo. È così che al personaggio-testimone si sostituisce l'autore-testimone e lo sguardo intensivo prende il posto del gesto ostensivo. Succede quando nell'inquadratura svanisce il personaggio e resta l'oggetto, come in *Cave of Forgotten Dreams*, o quando il corpo vivente perde il suo rilievo individuale e identitario e rientra negli strati del paesaggio. È il caso di *Grizzly Man*, nel quale Timothy Treadwell, il protagonista, è morto già prima che

---

[111] Impossibile non pensare qui al paragone di Proust tra reminiscenza del risveglio e memoria involontaria, accostata da Didi-Huberman al sintomo e alla sopravvivenza.
[112] Cronin P., *Wener Herzog*, cit. p. 68.
[113] In quanto ulti superstite della sua stirpe aliena e perché tra gli ultimi ad aver visto il pianeta Andromeda, ormai sul punto di scoparire.
[114] Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, cit. p. 192.

Herzog metta mano al progetto del film. Nonostante resti valida la configurazione descritta del testimone mediatore, il corpo, l'immagine di Treadwell non emerge più dal paesaggio nel quale è immerso, e invece diventa resto, scoria di tempo esso stesso.
Treadwell è in fondo rovesciamento prospettico di Herzog: esploratore del confine, amico feroce e romantico sodale delle bestie e della Natura che non smette di sfidare, Treadwell da una parte riceve il fermo biasimo di Herzog dall'altra ottiene da lui una esclusiva intimità. Quel che il regista non perdona al suo protagonista è di aver superato il limite, di aver basato le proprie azioni su una rappresentazione sentimentale del mondo. E tuttavia resta una sensibile vicinanza a Treadwell che ha saputo mirabilmente sovraraccontare il mondo, proiettando intorno a sé l'orizzonte immaginifico suo proprio.

3.2.2

Il gesto ostensivo si configura come immagine codificata, forte e che appare su un piano in rilievo rispetto ad altre simili: una configurazione di forze riconoscibile perché ricorrente secondo una formula stabile, un'immagine sorretta da una figura densa e stratificata, costruita secondo una struttura intelligibile eppure dotata di una brutale opacità.

> «L'immagine fu pensata da Warburg secondo un *doppio regime*, anzi, secondo l'energia dialettica di un cumulo di cose che il pensiero, generalmente, trova contraddittorie: il *pathos* e la formula, la potenza e il grafico, insomma *la forza e la forma*, la temporalità di un soggetto e la spazialità di un oggetto…[…] La *Pathosformel* sarebbe quindi un tratto significante, un tracciato in atto delle immagini antropomorfiche dell'Occidente antico e moderno: ciò per cui, attraverso cui, *l'immagine batte*, si muove, si dibatte nella polarità delle cose. […] Così la *Pathosformel* si costituirà come una nozione agitata, *appassionata*, proprio per ciò di cui trattava oggettivamente: dal principio alla fine essa si è dibattuta nel nodo rettiliano delle immagini, impegnando una battaglia senza tregua con la complessità formicolante delle cose

dello spazio e con la complessità intervallare delle cose del tempo»[115].

Questo è il modello teorizzato da Warburg e qui sintetizzato da Didi-Huberman per analizzare l'immagine (pittorica o plastica) cogliendone tanto la complessità delle forze dialettiche interne quanto le molteplici ripetizioni ascendenti esterne e ricondotte alla tradizione. L'oggetto dell'analisi è assai diverso dal nostro - filmico, cinematografico - e in fondo è diverso anche il modo in cui la figura del gesto ostensivo si ricollega a una tradizione esterna al film. Tuttavia la descrizione dell'oggetto dell'analisi per come emerge dall'impianto di Warburg sembra utile all'individuazione e alla definizione dei punti d'interesse e dei quesiti da porre nell'atto di tentare una descrizione efficace del cinema di Herzog (e non solo).

Accanto al gesto ostensivo, spesso compresente e agito dallo stesso personaggio, ricorre il *reenactment*, la ricostruzione messa in scena di un accadimento passato. È forse questo il punto di contatto più plausibile tra il *Pathosformel* e lo stile cinematografico di Herzog, passando letteralmente – e ancora una volta – attraverso il corpo – iconico, biologico ed emotivo – del testimone. Da *Fatamorgana* a *Ballad of a Little Soldier*, fino a *Echi da un regno oscuro* e *Little Dieter Needs to Fly*, al testimone viene chiesto di mostrare qualcosa d'incandescente: l'immagine-emozione del suo ricordo, rimessa in scena a uso e consumo dello sguardo del regista (sempre fuori campo), mimata dentro lo stesso luogo che ne è stato il teatro originario. In questo caso è lo stesso corpo del personaggio a diventare luogo di montaggio di tempi, di forze, e di apparizioni patetiche. L'episodio al centro della ricostruzione è sempre più o meno esplicitamente sotteso dalla violenza, non come effetto scenografico ma proprio in quanto forza delle forme. Il più brillante esempio in questo senso è la lunga rimemorazione che Dieter Dengler mette in scena sulla sua prigionia nella foresta del Laos, arrivando a dirigere letteralmente i corpi di attori improvvisati – impersonanti i suoi veri carcerieri.

Coerentemente con le idee elaborate da Warburg e recuperate da Didi-Huberman, il fine di Herzog non è quello di costruire il realismo, ma al contrario di approfondire un processo sulla(e) realtà, predisponendo operazioni che facciano apparire distanze, differenze e fratture dentro l'immagine,

[115] Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit. p. 185.

un'immagine che per specifico vantaggio tecnologico può essere immediatamente considerata dinamogramma[116].
Basta mettere in contatto il testo del commento nel finale di *Wings of Hope* con quello che anticipa la fine di *Cave of Forgotten Dreams* per rendersi conto della prospettiva adottata dal regista: L'idea di una circolarità della vertigine temporale si sovrappone alle maree dell'anacronismo, ma né l'una ne le altre sono considerate come figure compiute di un tutto afferrabile, accessibile, dominabile.
Quel che guida la ricerca e l'osservazione delle fratture, delle faglie nel tempo, la ricerca delle sopravvivenze e della loro leggibilità non è l'utopia di poter ricostruire un intero. Eppure Herzog torna spesso sulla dolorosa impossibilità di combinare l'insieme dei frammenti, degli indizi, delle tracce in un universo violentemente contraddittorio ma coerente. Più che un istinto inconsulto e diretto verso la sconfitta, esso è allora un altro movimento di rottura dell'idea di un tempo e uno spazio addomesticabili in una visione unitaria.
Il gesto è dunque prima di tutto mediazione tra tempo e spazio. Lo spazio a sua volta è principalmente paesaggio e il paesaggio, rovina, perché la catastrofe del mondo (dell'immagine del mondo) è l'uomo con la sua presenza a causarla.
Ma la rovina è anche traccia, resto, scoria temporale.

3.2.3

> «Le tracce sono materiali: vestigia, rifiuti della storia, contromotivi o controritmi, "cadute" o "irruzioni", sintomi o malesseri, sincopi o anacronismi nella continuità dei "fatti del passato" »[117].

> « La traccia è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che per essa ha lasciato dietro di sé»[118].

Subito dopo aver mimato il piede di Bokassa mentre schiaccia i suoi occhiali, Michael Goldsmith s'inoltra in una delle residenze del dittatore. Come in un'indagine scientifica, un sopralluogo di polizia o la spedizione archeologica

[116] *Ibidem.*
[117] *Ivi*, p.100.
[118] Cfr. Benjamin W. [edizione italiana pp. 499-500] in *Ivi* p. 242.

che punta a comprendere la storia degli usi e delle abitudini di un popolo dalle loro rimanenze per dir così fossili, il giornalista procede in una ricognizione per stazioni, fermandosi a considerare e verificare una collezione di resti e rovine. In luogo degli abitanti del palazzo ora c'è vuoto e silenzio: solo si muove Goldsmith accompagnato da un gruppo di bambini che vivono nei dintorni e hanno assistito al graduale smantellamento della dimora. Goldsmith riconosce segni di assenza, le tracce di qualcosa (e di qualcuno) che era lì un tempo ma che ora non c'è più: sulle pareti solo brandelli di carta, del letto rimane uno scheletro annerito, poi Goldsmith, ripreso di spalle, si addentra, da solo in una grande stanza il pavimento della quale è ricoperto di libri sparsi in pezzi. In cucina il giornalista arriva con un'altra guida: mentre attraversa gli ambienti gli chiede "È qui che Bokassa cucinava essere umani?", "Era questo il frigo nel quale riponeva i cadaveri cucinati?". L'inquadratura lascia sempre il corpo del/dei testimoni al margine, parte fuori del bordo del quadro, mentre è la traccia, il resto, a occupare il centro. Qui come altrove la traccia non è semplicemente metonimia di un presente che indica il passato, allusione e rimando a un invisibile altrove. Contemporaneamente a cogliere quel che manca, quel che non c'è più ma che un tempo è stato proprio lì, questo processo scopre, fa apparire la presenza di un passato che è ancora, è di nuovo, è insieme al presente, e insieme a esso si mostra.

3.2.4.

Se tuttavia torniamo all'inquadratura "inanimata", allo sguardo intensivo e al punto di vista dell'autore coincidente con quello del testimone, dobbiamo anche considerare un altro genere di traccia, di "materiale": la citazione.
Di norma la citazione nei "documentari" di Werner Herzog esclude il testo scritto. Nei due casi in cui Herzog ricorre al cartello scritto (*Apocalisse nel deserto* e *L'estasi dell'intagliatore Steiner*), opera uno sradicamento e una riconversione del frammento alla sua natura di pezzo anonimo. In un caso si tratta di un falso[119], nell'altro di un adattamento con conseguente cancellazione del nome dell'autore originario[120].

[119] Un brano scritto da Herzog e attribuito a Blaise Pascal
[120] Si tratta di una poesia breve di Robert Walzer, alla quale Herzog aggiunge il nome di Steiner per poi metterla alla fine del film senza virgolette né nome dell'autore.

Quanto invece all'impiego del materiale di repertorio, quasi mai esso viene usato in qualità di documento o di didascalia. Il più delle volte entra nella costruzione della narrazione (o del discorso) senza neppure essere denunciato come corpo estraneo, frammento non omogeneo. È dunque quella che potremmo chiamare una citazione senza virgolette, che non nasconde l'alterità della sua origine e neppure finge una contemporaneità al resto dei materiali, solo lascia che la sua differenza si presenti senza l'intervento di apparati. Non è che Herzog manchi di rigore filologico, sembra invece che – anche qui – si voglia concentrare l'attenzione sul bagliore di una latenza che affiora alla superficie del sintomo più che sulla evidenza di una storia lineare.
Citare significa in origine "convocare", cioè invitare alla presenza qualcuno o qualcosa. In *The Trasformation of World into Music* Herzog incontra Wolfgang Wagner, il nipote di Richard Wagner e direttore del Festival di Bayreuth, e quando gli chiede di parlare della sua relazione con il mito del grande musicista avo, quello risponde:

> Ognuno deve lavorare perché il lavoro che compie sia efficace in sé, senza cercare di trasferire elegantemente il mito su qualsiasi altra cosa. Noi esistiamo come soggetti storici nel qui e ora, ed è dal qui e ora che c'è bisogno di aggiungere qualcosa attraverso gli strumenti del melodramma in una forma superiore. Ma se uno si ficca da solo in questa nebbia mitica o mistica, è questo che non voglio a nessun costo, almeno dall'esterno, perché altrimenti si tornerebbe allo stato dei vecchi wagneriani che vedevano in Wagner la soluzione a ogni problema

Questa dichiarazione – sulla quale Herzog chiaramente si sofferma - può essere un utile parafrasi, un'illustrazione implicita dell'ottica secondo la quale il regista si serve della citazione. E non è un caso che questo principio si trovi inserito nel film che più dichiaratamente rappresenta il grande interesse e la vera passione di Herzog per la musica. L'impiego di brani musicali di repertorio costituisce la gran parte dell'uso della citazione diretta in tutto il cinema di Herzog. Uno degli esempi più significativi è contenuto in una coppia di scene omologhe in *Wodaabe*. L'incipit mette paradigmaticamente in sequenza cartello scritto (parola), commento del regista (voce) e musica. L'inquadratura nell'incipit è divisa a metà dal taglio dell'orizzonte nel deserto:

un pastore in sella a un cammello pascola un gregge, ma il calore riverberato dalla sabbia rende illeggibile il punto in cui gli animali toccano il suolo, dando l'idea che essi siano come sospesi da terra. Una vecchia registrazione su disco dell'Ave Maria di Gounod[121] si stende a coprire il salto di montaggio che arriva ai primi piani degli alti uomini wodaabe, ondeggianti con occhi e bocche spalancati per farsi scegliere dalle donne della tribù. La stessa registrazione si ripete, come abbiamo già visto, in un momento successivo del film. Il pezzo musicale citato, qui come altrove, serve solo dentro il rapporto dialettico con le immagini, producendo effetti di due ordini diversi: prima di tutto la scelta specifica del brano conta tanto quanto la qualità della registrazione e della riproduzione – disturbata, "sporca" - da disco, perché è la musica come suono, con i suoi effetti psico-percettivi, a interessare Herzog molto più che il senso del brano dentro la storia della serie culturale dalla quale è stato prelevato; viene poi lo scontro tra percezione prodotta dalla colonna sonora e quella prodotta dalla colonna visiva. La musica non è mai commento né abbellimento e nemmeno cerca di suggerire o intensificare un sentimento: la citazione musicale serve invece alla disarticolazione dell'immagine, al suo sradicamento dal mondo, dal referente, ma anche a una distruzione e rigenerazione del linguaggio del cinema dal di dentro.

[121] Si tratta di una registrazione dell'anno 1901 realizzata dall'ultimo castrato del coro vaticano.

PARTE II
Un modello teorico

4. Il cinema anacronico

4.1 Né moderno né postmoderno

4.1.1

Fin qui l'analisi portata su un oggetto noto ma poco esplorato secondo una logica che si concentra sulle forme, sui fatti di stile. Gli elementi raccolti sono stati ottenuti procedendo per induzione, dalla rilevazione di una emergenza alla ricerca di uno strumento appropriato alla decifrazione, alla lettura.
Viene ora il momento della ricerca di un principio, o meglio, di un sistema di principi che possa ordinare e stabilizzare in un quadro complesso gli elementi sparsi[122].
L'idea non è che ci si trovi in presenza di un cinema "nuovo", diverso e alternativo a casi e paradigmi apparsi in passato, ma che una serie di coincidenze non casuali – come vedremo nell'ultimo paragrafo – faccia affiorare alcuni tratti di stile piuttosto che altri e che questa evidenza richieda un approccio analitico alternativo ad altri già formulati e canonizzati. Non tanto dunque una categoria nuova di oggetti, ma un modo diverso di osservarli.

4.1.2

Vista la difficoltà di un terreno come quello illustrato, ancora fuori degli "atlanti teorici" e perciò difficile e rischioso, e vista una opportunità verificata

[122] Da qui in poi non ci si riferisce solo agli elementi emersi ottenuti nell'analisi del paradigma qui riprodotta, ma ricollegandosi anche a una più ampia raccolta di notazioni accumulate durante le prime fasi della ricerca. Su di esse torneremo nelle considerazioni conclusive.

sul campo, scegliamo di iniziare il lavoro di formulazione del nostro modello da una definizione *a contrario*, accostando il cinema anacronico da una parte al cinema moderno, dall'altra a quello postmoderno. La pertinenza del confronto con i due "macromodelli" fonda la sua prima legittimità semplicemente sulla loro ampiezza e sulla loro autorevolezza universalmente riconosciuta. Viene subito dopo, ma con maggior importanza, "l'opportunità verificata sul campo", ovvero un'apparente affinità del nostro paradigma con entrambi i modelli citati, dei quali però eccede i contorni.

4.1.3

Come riferimenti per lo sviluppo della nostra argomentazione scegliamo le elaborazioni di Giorgio Di Vincenti (*Il concetto di modernità nel cinema*[123]) e di Laurent Jullier (*Il cinema postmoderno*[124]). Di qui in poi nomineremo il modello che proponiamo "cinema anacronico", in collegamento diretto con le definizioni elaborate da Georges Didi-Hiberman.
Per comodità partiremo da un confronto tra gli "stili", cercando poi – nell'ultimo paragrafo - di arrivare all'individuazione anche di un vero e proprio modello d'analisi.
Lo stile moderno, dice DeVincenti, si fonda sulla doppia articolazione riproduttività/metadiscorsività[125]. Se è evidente che in tutto il cinema di Herzog - non solo nei film "documentari" - la riproduttività della macchina cinema è lucidamente ed esplicitamente sfruttata, è meno scontato che il processo inizi e finisca con i medesimi esiti. E forse proprio perché prima e dopo il procedimento della registrazione stanno presupposti e scopi differenti. Nel cinema di Herzog, stratificato, combinatorio e strutturalmente ispirato dal movimento estatico, sembra che la relazione tra dispositivo e materiali che gli preesistono presenti differenze significative e sostanziali rispetto alla moltiplicazione del cinema per le altre arti, teorizzato da Bazin e ripreso da De Vincenti. Prima di tutto in Bazin c'è una sottolineatura forte del rigore con il quale è necessario che i materiali vengano conservati nella loro purezza: è il cinema, in altre parole, a dover essere impuro, non i pezzi che esso lavora.

[123] Cfr. De Vincenti G., *Il concetto di modernità nel cinema,* Pratiche, Parma,1993.
[124] Cfr. Jullier L., *Il cinema postmoderno*, Kaplan, 2006.
[125] Cfr. De Vincenti G., *Il concetto di modernità nel cinema*, cit. pp. 19-20.

Questo principio sembra poter essere applicato anche a Herzog, se non fosse che il pezzo, una volta lavorato dentro il montaggio, perde praticamente ogni relazione con la sua origine e viene invece ricondotto in una cornice affatto differente: qualcosa di molto simile a quello che in Guy Debord abbiamo già chiamato *detournement*. Più che un lavoro critico sul linguaggio o le serie culturali dalle quali il pezzo citato proviene, sembra che sia rilevante l'effetto prodotto dallo scontro dialettico operante dentro il film, l'effetto della ricollocazione del pezzo in una serie diversa da quella d'origine. Quasi che si puntasse ad azzerarne la valenza culturale ed espressiva per rifondarle daccapo, internamente al dispositivo del montaggio. Tuttavia il cinema anacronico è profondamente "impuro" nel senso indicato da Bazin proprio perché pieno d'impurità, termine e concetto usati anche da Aby Warburg seppure in un'accezione parzialmente spostata: "sopravvivenza" è il nome che Warburg dà all'impurità della Storia dell'arte e dell'opera.

D'altra parte Herzog sembra vicino al postmoderno se consideriamo quanto abbiamo già detto in merito alla citazione senza virgolette e all'uso implicito e spregiudicato di materiali di repertorio. Tuttavia nel cinema anacronico non sembra esserci alcuno spiccato istinto ludico, ma semmai una ironia segreta, centrata non tanto nella contravvenzione alla norma – questione irrilevante, come vedremo più avanti, dentro la prospettiva anacronica – quanto piuttosto nella sfida consapevole e volontaria ad abitudini e categorie di critici e studiosi. Cinema moderno e cinema postmoderno, secondo declinazioni e in misure differenti, si riferiscono al cinema classico per distanziarsene[126]: il cinema di Herzog si pensa e si costruisce invece non tanto in funzione dell'eccezione a una norma, ma anzi nasce come se non esistesse una tradizione o una classicità e neppure un canone (o un sistema di canoni) rispetto ai quali contravvenire. La distanza rispetto all'eccezione moderna non è sempre così marcata e facilmente definibile; il punto sul quale lo stacco sembra più chiaro è nell'evitare del tutto ogni riferimento, diretto o indiretto, agli altri contemporanei, ai padri recenti[127], proponendo il proprio discorso come esterno a qualsiasi possibile canone, movimento, gruppo e giocando invece a ricollegarsi con origini, soprattutto non cinematografiche, lontane e miticamente fondative.

---

[126] Esempi: il piano sequenza nel cinema moderno, la parodia nel postmoderno.

[127] Werner Herzog in particolare ha sempre rifiutato di entrare a far parte di qualsiasi gruppo o movimento più o meno ufficiali, pur intrattenendo buone relazioni con tutti i colleghi più maturi (Edgar Reitz) e con i coetanei (Wim Wenders): si è rifiutato di firmare il manifesto di Oberhausen e ha sempre resistito all'inserimento del suo nome nella Nova ondata, movimento di risorgenza del cinema tedesco tra Sessanta e Settanta. Cfr. Paganelli G. *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, cit. p. 18.

Inoltre è proprio l'idea di dover giocare con il riconoscimento dello spettatore (tipico tratto "interattivo" del cinema postmoderno) a mancare del tutto, visto che Herzog punta, in direzione opposta, alla rottura dei nessi logici che imbrigliano immagini e percezione alla maledizione del riconoscimento. La citazione non è dunque mai solo operazione critica né si riduce a pleonasmo, alla ridondanza discorsiva.

4.1.4

È infondo l'idea di Storia che emerge dall'insieme dei film esaminati che sembra distanziarli dai due modelli ormai divenuti "classici": cinema moderno e cinema postmoderno si pensano in relazione a una Storia lineare mentre la storia alla quale si riferisce anche esplicitamente Herzog è una scena mobile da rifondare, un movimento ondulatorio e ripetitivo. La stratificazione – che passa pure per una sostanziale falsificazione – della storia soprattutto in quanto storia della/e culture tipica del postmoderno non ha molto a che fare con l'idea frammentaria di una storia che procede per sincopi, per salti, il verso della quale non è pensato come obbligatoriamente univoco e che per giunta va rifondata.
Al postmoderno è in qualche modo connaturata una dimensione apocalittica, anche se essa riguarda l'accezione più comune e meno esatta dell'Apocalisse come fine-mondo. Tanto il tempo messianico-operativo quanto la dimensione escatologica sono invece del tutto estranei, in una certa misura antitetici alla modernità, e con essa anche alla concezione moderna della storia[128]. Seppure non in contraddizione ad un senso religioso delle immagini – vista anche la precisa connotazione cristiano cattolica di Bazin e di altri teorici della modernità cinematografica – il cinema moderno adotta una prospettiva escatologica solo in casi eccezionali, restando in generale a un'idea di storia magari conflittuale e frammentaria ma stesa lungo una direttrice progressiva e niente affatto teleologica.

[128] Agamben G;, *Il tempo che resta*, cit. pp. 63-64.

4.1.5

Pur non essendo il cinema anacronico pauperistico per scelta preconcetta, esso sembra sostanzialmente restio – per i motivi che abbiamo appena visto - al grande dispiegamento di strumenti tecnici che spingano lo spettatore verso la saturazione sensoriale. Tuttavia è interessante notare l'attenzione, comune al postmoderno, per la percezione dello spettatore: mentre il postmoderno si muove seguendo l'evoluzione tecnologica per ottenere il massimo coinvolgimento dei sensi, colpendoli con un accumulo ampio e avvolgente di "trucchi di realtà", il cinema anacronico mira a una ricostruzione psicopercettiva dello spettatore attraverso una partitura di "effetti di realtà" composta secondo il principio inverso della sottrazione[129]. Il canale della comunicazione è il medesimo, quel che cambia è l'uso critico che ne fa l'anacronico. Se, come abbiamo visto, è un doppio movimento di attrazione e repulsione, fascinazione e straniamento a regolare il rapporto tra spettatore e film anacronico, sembra che nel postmoderno il film si limiti invece a ghermire e risucchiare, mentre il moderno si concentri sul mantenimento dello spettatore entro i limiti di una distanza critica ben precisa.
In questo senso uno dei fronti sui quali è più facile definire differenze esatte è proprio quello del regime di credenza richiesto o previsto dai tre diversi stili.

4.1.6

Tentiamo di procedere per approssimazioni accettabili. Il cinema moderno si fonda sulla concretezza verificabile del rapporto tra immagine e realtà. Che si tratti dell'apparizione casuale di un fenomeno atmosferico o che invece si tratti della registrazione di un processo durante il suo compiersi, quel che conta è che si deve credere che tra macchina e "realtà" esista un legame magari ambiguo ma certo. Nel caso del postmoderno, al contrario, il legame è dato per spacciato, e anzi l'immagine diventa mondo, oscurandolo. Il cinema anacronico sembra mantenere un legame volutamente vago e labile con il mondo, conservando però una robusta considerazione per l'immagine-traccia,

[129] È il caso dell'uso del 3D in *Cave of Forgotten Dreams*: nessun principio di saturazione spettacolare ma la ricerca di una resa essenziale dei rilievi della grotta. Un "effetto di realtà".

per la registrazione del gesto come fenomeno e del fenomeno come apparizione significante.
Forse addirittura parlare di credenza è improprio, in qualsiasi dei tre casi discussi: si tratta piuttosto di diversi atteggiamenti, regole diverse per aderire al gioco discorsivo proposto dal film, in tutti e tre i casi secondo un diverso grado di distacco. Se nel moderno il mediatore implicito è il cinema stesso, il dispositivo che prende parola nel postmoderno è il gioco di sovrapposizioni, citazioni e ibridazioni, invitando un "cinismo strumentale" necessario ad assumere la giusta attitudine per la decifrazione del discorso autoreferenziale del film. Il cinema anacronico si fonda invece – non solo nel caso del nostro paradigma – su una mediazione diversa. È il testimone che garantisce verità e coerenza del discorso del/nel film, anche quando esso è implicito. Non è a quel che si vede che si deve credere, e neppure condividere il modo in cui esso viene mostrato: se esiste nel cinema anacronico la necessità di una credenza – la "sospensione dell'incredulità" – essa deve essere rivolta al soggetto estensore di questo gesto mostrativo. Se l'anacronico dimostra una tensione alla verità essa è da intendersi del tutto separata e distante dalla ortodossia del documento e dalla retorica della trasparenza, ma solo come urgenza relativa, tutta interna al lavoro sulle forme.
In questo si scorge un altro tratto di vaga tensione verso le origini, o perlomeno una dimostrazione della volontà di cessare i rapporti con ogni tradizione per ricominciare dall'inizio. Ancora una volta non si tratta tanto di credenza o incredulità, ma di fiducia rispetto al ruolo del testimone: è in lui in quanto funzione operativa del tempo – e perciò della narrazione – che lo spettatore deve trovare il punto d'equilibrio per il proprio occhio. E forse non è un caso che così spesso ricorra il genere del *travelogue*, del film di viaggio, della forma diaristica, come se ci fosse un implicito e sotterraneo adombramento del cinema delle origini, citato non in quanto raccolta di vedute o di attrazioni, ma proprio come dispositivo mobile di esplorazione e ricapitolazione del mondo.

4.1.7

Il film anacronico sostituisce allo stile come performance tipico del cinema postemoderno, la performance come stile[130]. Il cinema come gesto atletico,

[130] Non è solo l'idea del cinema come impresa atletica, assai strettamente legata alla figura di Herzog, ma anche quella più generale del cinema di viaggio, del film come strumento di un'indagine conoscitiva applicata.

come prodezza fisica e avventura del corpo oltre e prima che dell'occhio, sembra da leggersi proprio nell'ottica di un'interpretazione primitivistica, priva però di qualsiasi forma di nostalgia. Lo spettatore – al contrario di quanto accade nel cinema moderno e in quello postmoderno, entrambi fondati sulla presunzione di una precisa conoscenza – non solo si presume non sappia, non sia al corrente, ma anzi si procede conservandolo in una condizione "d'innocenza". Non è la consistenza delle serie culturali o delle storie delle arti cui si attinge l'oggetto del film, ma come i loro pezzi possano essere montati in un nuovo palinsesto che ne riqualifichi e ridefinisca significato e funzione.

4.2 Per un cinema primitivo

4.2.1

L'affermazione dell'essenzialismo nelle arti, perseguito attraverso un recupero delle origini, è uno dei tratti tipici della modernità. Quello della rifondazione del cinema attraverso una rifondazione dell'immagine – e del suo legame con il mondo - è, come abbiamo visto, uno dei temi forti del cinema anacronico. Nonostante l'effettiva affinità tra le due idee, c'è nel cinema anacronico uno spostamento sostanziale dell'asse d'interesse, dall'originario al primitivo.
Questo spostamento è rappresentabile nella rilevanza di almeno due aspetti contigui. C'è nel cinema anacronico una tensione e una fascinazione implicita per il cinema delle origini. Il che non vuol dire che Herzog pensi ai fratelli Lumiére quando riprende l'abbraccio all'albero dell'uomo sordocieco in *Paese del silenzio e dell'oscurità*, né che imiti in qualche modo le fantasmagorie sottomarine di Meliés o, slittando nel tempo, le sperimentazioni più-che-scientifiche di Painlevé quando invia il suo operatore sotto i ghiacci a riprendere i fondali antartici ne *L'ignoto spazio profondo*. Nel cinema anacronico sembra esserci in un certo modo la stessa ossessione per la ricerca d'immagini forti che guidava l'occhio degli operatori Edison o Lumiére, e che in Herzog diventa più precisamente ricerca inquieta, incessante, spesso rischiosa, di "immagini adeguate". Naturalmente i criteri della ricerca non sono gli stessi, eppure qualcosa di simile accomuna le due esperienze. Che cosa?

Forse uno stesso, anche se inverso, salto culturale: là, c'era il tentativo di ricondurre dentro quel nuovo strumento di espressione (e di comunicazione) prolungamenti (figure) delle tradizioni culturali storicizzate, qui c'è la tensione del cinema alla rifondazione della propria tradizione, anche attraverso il collegamento ad ascendenze extra-cinematografiche lontane. C'è, ancora, una distanza che è separazione insuperabile tra la macchina e il corpo ripreso, e c'è infine una comune attenzione intorno al senso del movimento, alla sua osservazione e alle possibili varianti della sua percezione. Una idea comune che non insegue la verosiglianza ma il realismo: come se il cinema anacronico si connettesse in modo libero e flessibile a quella parte di cinema primitivo che non usava la narrazione (cioè il fatto) o il trucco come attrazione, ma si concentrava sulla realtà in quanto complesso di fenomeni che diventano leggibili e appaiono solo una volta sottoposti all'obiettivo cinematografico.
Ne deriva una concezione del cinema come pratica fisica, atletica, rischiosa prima per i corpi dei "tecnici" dietro l'obiettivo che per quelli degli attori che gli stanno davanti. Se si deve cercare qualche punto di contatto tra due esperienze così lontane sul piano cronologico, tecnologico ed estetico, più che individuarli nella produzione di reportage dedicati alle imprese coloniali, alle spedizioni nel deserto o ai poli – avventure estreme ammantate dal mito, solo apparentemente in rima con l'esperienza di Herzog e con quanto detto del cinema anacronico più in generale -, sembra proficuo cercarli nel filone dedicato ai ritratti di vita quotidiana, alle scene di vita comune, nella prima produzione del cinema amatoriale: perché, mentre nei reportage era il sensazionale, l'ameno e l'esotico a motivare l'immagine, nel "cinematografare" il vicino e il conosciuto non c'era ancora l'intenzione d'immortalare, quanto piuttosto proprio il far diventare distante e diverso quel che nei fatti era invece intimo, domestico, banale.
Un cinema primitivo dunque non secondo l'accezione storica, ma come attributo di un attitudine antistorica votata a una sorta di empirismo tecnologico.

4.2.2

Nell'uso spregiudicato e filologicamente problematico dei materiali di repertorio – sonori e visivi -, nella intensa relazione con l'apparizione del

mondo in quanto complesso di fenomeni, prima di tutto naturali, nell'idea di un cinema che si produce nel movimento prima di tutto esterno, nel viaggio, nell'erranza della macchina da presa, c'è un'eco evidente, seppure taciuta e forse anche poco decifrabile di questo: non di un cinema "antico" e neppure esattamente di un cinema primordiale, quanto piuttosto di un cinema primitivo, e, in quanto tale, elementare.
Arriviamo così al secondo aspetto, contiguo al primo e forse anche più importante. Quando si definisce "elementare" il cinema di Herzog - in quanto paradigma del cinema anacronico - non si vuole conferirgli attributi di semplicità o d'ingenuità[131]. Si dice elementare per dire "degli elementi": il secondo tratto rilevante è proprio un certo primitivismo tecnico (mai tecnologico) di questo cinema che non si vieta l'impiego di apparecchiature all'avanguardia ma che ogni volta le adatta conformandole a sé.

4.2.3

Il valore riflessivo-conoscitivo, estetico e teorico del cinema anacronico inizia proprio dalla speciale attitudine nella gestione e nell'impiego degli strumenti tecnici, dalle macchine di ripresa visiva (ormai quasi sempre digitali) a quelle di ripresa sonora, fino al montaggio.
La troupe si riduce, nella maggior parte dei casi, al minimo consentito, e molto spesso Herzog arriva a girare solo o, al più, insieme al suo operatore. La macchina poggia raramente su cavalletto. L'instabilità dell'inquadratura fissa, girata con macchina a mano, è una delle cifre tipiche del cinema di Herzog. L'idea di una m.d.p./camera leggera, mobile, migrante, potenzialmente in grado di insinuarsi in qualunque anfratto e di raggiungere qualsiasi punto di vista possibile è più in generale una cifra del cinema anacronico. Eppure accanto all'estrema mobilità dell'obiettivo non c'è - come invece accade in tanto cinema documentario contemporaneo - alcuna ossessione intimistica, e la prossimità ai corpi (umani) è scelta come culmine estremo di una semantica per il resto fondata sulla modulazione della distanza, anche e prima di tutto fisica. È infatti assai frequente l'impiego di movimenti di macchina ampi dalla

[131] Come si è già rilevato, se esiste un'ingenuità del cinema anacronico, essa riguarda solo il suo spettatore ideale, il suo spettatore modello.

caratteristica dominate esplorativa. In tutti questi casi[132] la m.d.p./camera per compiere il suo movimento non si avvale di nessuno degli apparati classici: non ci sono dolly né steadycam, la m.d.p./camera invece è sempre appoggiata su un "veicolo" non convenzionale[133]. È nella dimensione artigianale che si compie la scelta delle soluzioni più adatte. Il che, come abbiamo visto, non impedisce di usare apparecchiature costruite per lavorare a temperature polari, macchine digitali ad alta definizione, postproduzione digitale e tecniche di ripresa in 3D. Un'idea della tecnica dunque concretamente ergonomica ed ecologica, proprio perché adattata in funzione della forma che deve costruire - oltre che del corpo di chi la deve utilizzare - e in rapporto di analogia con la situazione in cui si trova impiegata.

La prassi di Werner Herzog filmmaker non può essere assimilata a quella dei vedutisti che giravano il mondo dietro l'obiettivo primordiale, eppure nel viaggio, nello spostamento, nel movimento che caratterizza il cinema anacronico non c'è solo l'esplorazione di una opportunità concreta concessa sempre più vastamente dall'evoluzione tecnologica, e neppure solo l'istinto "apocalittico" (romantico? moderno?) di raccogliere gli ultimi bagliori di un mondo in via di sparizione.

C'è invece ancora e di più l'urgenza di misurare i confini – espressivi, semantici, pratici - del dispositivo per collocarlo di nuovo nel mondo secondo un angolo d'incidenza diverso.

Da questa stessa concezione artigianale e atletica del cinema – che è contemporaneamente prova fisica e impresa conoscitiva – deriva un'autodiscplina rigorosa, un'attitudine etica piuttosto precisa nella quale si costituisce un discrimine di natura quasi religiosa tra la ricerca di e la tensione a un giusto superamento e un divieto: la misura del legittimo e del possibile è la conoscenza concreta, la relazione diretta col dispositivo, a stabilirla. Oltre l'infrazione c'è la degradazione, la messa a rischio e l'esaurimento della stessa sopravvivenza del cinema. Quasi che da un'etica della tecnica derivasse un'etica dell'estetica.

---

[132] Dalle inquadrature aeree ottenute riprendendo da un elicottero in volo in *Apocallise nel deserto*, fino alle lente esplorazioni fluttuanti della soggettiva dal dirigibile de *il diamante bianco* o della minicamera montata su modello telecomandato in *Cave of Forgotten Dreams*.

[133] L'elicottero è l'unica netta eccezione. Per il resto si tratta di una varia gamma di soluzioni escogitate *ad hoc*.

4.2.4

Anacronico non significa anacronistico. Un dispiegamento evidente e compiuto di questo speciale primitivismo – etico, tecnico, estetico – è contenuto in *Cave of Forgotten Dreams*, primo – e fin qui unico - film girato da Herzog in 3D.
Da una parte c'è la scelta di usare riprese stereoscopiche, sfruttando tecnologie – più di post-produzione che di ripresa, in realtà – avanzate. Dall'altra, la scelta, suggerita dalle circostanze, d'impiegare non una camera predisposta per questo genere di procedimento specifico, ma un paio di piccole videocamere montate in un dispositivo di ripresa del tutto artigianale, fatto di legno, nastro adesivo e uno specchio fissato nel mezzo[134]. Perché utilizzare un trucco messo in uso dalla grande industria spettacolare per un documentario come questo, prodotto da History Channel, e, almeno sulla carta, d'impostazione didattica? Perché – dice Herzog – era necessario riprodurre la tridimensionalità delle superfici della grotta sulle quali si trovano ancora le pitture rupestri di Pont-d'Arc-Chauvet:

> «Per questi pittori paleolitici il gioco di luci e ombre creato dalle loro torce avrebbe potuto apparire più o meno così. Davanti a loro forse gli animali apparivano in movimento, come se fossero vivi. Dobbiamo far notare che il pittore ha dipinto questo cinghiale con otto zampe, suggerendo il movimento, quasi una sorta di protocinema. Le pareti a loro volta non sono piatte, ma hanno la loro dinamica tridimensionale, il loro movimento proprio che è stato utilizzato dagli artisti. Nell'angolo in alto a sinistra, un altro animale con molte zampe. E anche il rinoceronte sulla destra sembra possedere la sua propria illusione di movimento, come fotogrammi in un film animato»[135].

Come in una profezia transmediale, un vaticinio o, meglio, una visione attraverso il tempo, una traccia del passato - il massimo momento primitivo e fondativo dell'immagine artefatta[136] - si specchia nella sua superfetazione

[134] Le minicamere digitali sono GoPro, in grado di registrare in formato HD e di stabilizzare l'immagine anche in condizioni estreme, visto che sono macchine progettate per la ripresa di sport estremi e acrobatici.
[135] Testo tratto dal commento al film. Traduzione dall'inglese mia.
[136] Le pitture conservate nella grotta di Chauvet sono considerate le più antiche tra quelle conservate e ancora osservabili.

postuma: le immagini dipinte in alcuni punti con sovrapposizioni e sfasamenti (come succede nei fumetti), stese sulle sinuose, rugose superfici della grotta e orientate in modo tale che la luce – una volta abbondante dentro l'antro, ormai chiuso nella roccia – ne amplificasse l'effetto di rilievo, sono il primitivo tentativo di costruire artigianalmente un'immagine tridimensionale; e il dispositivo rudimentale – ma perfettamente efficiente – costruito dall'operatore di Herzog[137] è un analogo, riflesso attraverso millenni di storia.

In quella che sembra a uno sguardo distratto un'intensificazione spettacolare, sta invece – all'opposto – un'intensificazione della relazione dell'aderenza tra dispositivo e discorso, tecnica ed estetica. In altri termini il contatto più stretto tra interno ed esterno, occhio e spirito, paesaggio interiore e immagine del mondo[138].

Ma in questo doppio riflesso sta anche forse la più esplicita e più densa rappresentazione metariflessiva delle figure tipiche dell'anacronico. Una vertigine temporale riflessa in una vertigine scopica, un tempo che precipita e si scontra con un altro tempo dentro uno sguardo che precipita in un altro sguardo; un'estasi di fronte all'altra, una dentro l'altra, con il ruolo del testimone inquietantemente rovesciato e disperso all'estremo, dall'umano all'animale.

4.3 Anacronismo e sopravvivenza

[137] Peter Zeitlinger, operatore e direttore della fotografia nei lungometraggi di Herzog, tanto in quelli a soggetto quanto nei "documentari", fin da *Little Dieter Needs to Fly* (1997).

[138] Non sembra affatto un caso che il film segni anche il definitivo svincolamento del punto di vista in favore di una fluttuazione libera assoluta, attraverso l'ennesimo accorgimento pratico: una delle piccole camere digitali impiegate per le riprese in grotta, legate a un modello di elicottero radiocomandato.

4.3.1

Stile e modello analitico del cinema anacronico traggono dunque origine ideale dall'elaborazione teorica di due storici dell'arte che hanno proposto un radicale cambio di paradigma nel loro ambito disciplinare proprio in coincidenza con un passaggio di secolo, a distanza di cento anni l'uno dall'altro: Aby Warburg, il maestro, ripreso e riletto da Georges Didi-Huberman, il "discepolo".
La nostra scelta avviene nella consapevolezza dei rischi di un doppio salto disciplinare come questo che elegge strumento di un'analisi estetica condotta sul cinema (e in particolare sull'oggetto film), teorie prodotte per una rivoluzione della storia dell'arte. Tuttavia questa scelta, inizialmente motivata da intuizione e induzione, si è poi vista corroborata dalle evidenze prodotte dall'analisi di questo studio.
Il cinema anacronico e il paradigma che abbiamo scelto per rappresentarlo (Werner Herzog "documentarista") sembrano mostrare evidenti i segni di una doppia spinta: da una parte quella verso l'interno, mirata all'approfondimento, al rinnovamento e all'avanzamento del cinema in quanto tale; dall'altra quella verso l'esterno, tesa a un collegamento libero e rinnovato con la Storia, con le altre arti e con le altre serie culturali. In particolare, come abbiamo visto, è proprio la speciale concezione dell'immagine, come oggetto assoluto, eredità che il cinema raccoglie e rielabora, resto e traccia registrate e lavorate, e come proiezione verso il futuro del cinema in quanto processo, a risuonare di consonanze con le teorie di Warburg-Didi-Huberman.

Quel che ci serve per la definizione del nostro modello, si concentra intorno a un'area precisa all'interno delle teorie di Warburg e in particolare all'insieme di idee sviluppate in merito a due concetti centrali: anacronismo e sopravvivenza.

> «La storia delle immagini è una storia di oggetti temporalmente impuri, complessi, sovradeterminati. Una storia dunque di oggetti policronici, di oggetti eterocronici e anacronistici.»

Si direbbe questa, una descrizione perfettamente aderente alle immagini cinematografiche, in particolare a quelle analizzate nel nostro paradigma, nel cinema ("documentario") di Werner Herzog, che come abbiamo visto, si fonda su immagini "dialettizzate" da una temporalità multipla e costruite nel film da un secondo movimento dialettico, il montaggio.
Tuttavia il cinema anacronico – come abbiamo già visto – si caratterizza anche per la ristrutturazione del rapporto esterno delle opere con le altre opere, del cinema con la storia delle serie culturali nelle quali s'inserisce e dalle quali proviene e con la storia sua propria.

David Rodowick nel suo studio sul futuro prossimo del cinema dopo la rivoluzione digitale[139], prima ricostruisce le origini, individuando la fotografia come precedente più diretto, poi sostiene la fine ormai imminente della "fenomenologia filmica", ma considera invece inevitabile che il cinema sopravviva (come metafora e non solo) trasformandosi, disperdendosi, riformulandosi dentro supporti, dispositivi e contesti in rapida metamorfosi, inevitabilmente uscendo da sé, dal proprio vecchio dispositivo e migrando a colonizzarne altri.
Come in un controcampo, Gian Piero Brunetta tenta di ricostruire la lunga e complessa storia della visione come fatto culturale in Europa, dalla camera oscura fino all'affermazione industriale del cinema. A tenere insieme dispositivi, pratiche e contesti diversi come camere ottiche, vedute pittoriche, teatri delle ombre, e cinematografo, Brunetta individua la figura dell'icononauta[140]: soggetto scopico del quale l'autore segue la filogenesi dallo spettacolo della lanterna magica fino alla conquista della città da parte delle sale cinematografiche.
In un caso e nell'altro, c'è la ricostruzione di due storie parallele secondo un modello evolutivo, magari frammentario e disperso ma comunque disteso su una linea progressiva.
Sembra tuttavia che in entrambe le trattazioni esista un discorso implicito e parallelo che possa ordinare gli elementi secondo un diverso paradigma: invece di movimenti graduali e coerenti, le stesse due storie (l'una il reciproco dell'altra) sembrano consigliare una lettura degli stessi passaggi come un

[139] Cfr. Rodowick N. D., *Il cinema nell'era del virtuale*, Olivares, Milano, 2008.
[140] Cfr. Brunetta G., *Il viaggio dell'icononauta*, Marsilio, Venezia, 1997.

campo disordinato di forze in tensione e conflitto, di affioramenti periodici e caotici, ripetizioni non prevedibili, avanzamenti per salti non omogenei.
Quasi che il cinema stesso fosse di per sé leggibile all'interno di una storia dei dispositivi ottici o della visione che non evolve per fasi conseguenti, per nessi immediatamente causali, ma per salti, fratture, metamorfosi improvvise frutto del montaggio di pezzi non coerenti fra loro (idee, scoperte scientifiche, invenzioni e applicazioni tecnologiche). Insomma, la storia del cinema come dispositivo per la visione e prodotto culturale, sarebbe interpretabile come storia di anacronismi e sopravvivenze. Ma è il cinema in sé a essere prima di tutto forma che sopravvive, che ritorna come "contrattempo" (*controtempo*), per questo anche stilisticamente costruito come intreccio dialettico di sopravvivenze:

> «Il *Nachleben* di Warburg, invece, è un concetto strutturale. […] "Ogni epoca ha la Rinascita dell'Antichità che si merita" […] (*jede Zeit hat die Reinassenceder Antike, die sie verdient*), scriveva. Ma avrebbe potuto affermare, simmetricamente, che ogni periodo ha le sopravvivenze che si merita, o piuttosto che gli sono necessarie, e queste sopravvivenze, in un certo senso lo sottendono stilisticamente»[141].

Quel che dovrebbe ora iniziare ad apparire più chiaramente è che il cinema dello stile anacronico tenta prima di tutto di rompere ogni rapporto con una storia del cinema linearmente progressiva ma anche con una storia borghese delle immagini (in movimento) che ha minacciato e ancora minaccia l'esaurimento del visibile.
E che da questo rivoluzionamento del rapporto con la storia delle opere dipende direttamente un corrispondente rivoluzionamento delle forme interne alle opere, al cinema: una ripianificazione complessiva del tempo, fuori e dentro i film. Parafrasando la famosa formula di Panofsky, si direbbe che nel cinema anacronico spazio e tempo s'invertono i ruoli in una struttura a chiasmo, ed è la dimensione temporale ad avere il sopravvento, a stabilire la gerarchia delle forze che sottendono le immagini e definiscono le forme.

[141] Didi-Hiberman G., *L'immagine insepolta*, cit. p. 81.

Come abbiamo visto, esiste una duplice temporalità che regola e sovrintende alla struttura del film: da una parte il tempo messianico (tempo operativo), dall'altra l'*escathon* apocalittico.

Il cinema anacronico è in questo senso un cinema sempre al presente; un presente nel quale le dimensioni del passato e del futuro sono rapportate e quasi congiunte. È il presente del tempo messianico, il tempo operativo che deforma la linea del tempo cronologico lavorando sul montaggio di temporalità plurime e differenti. È il tempo *dentro* il film, quello nel quale sono immersi e dispersi tracce, sintomi, sopravvivenze. È il tempo dentro il quale il testimone (il visionario) si muove e agisce, operando una doppia mediazione tra il dispositivo e la traccia, e tra cinema e spettatore. Il testimone – che spesso coincide con il narratore/autore – si configura come funzione del tempo, operatore cronometrico, punto di convergenza delle linee di forza dello stile: storico atleta, archeologo che indaga e scopre i rapporti dialettici tra figure e immagini. Il testimone, soprattutto quando esso coincide con l'autore/narratore, è forse accostabile alla metafora usata da Warburg per definire il lavoro dello storico: un *sismografo*[142] che registra le onde sotterranee e nascoste, le forze che animano dal profondo la vita delle immagini. Un concetto che fa pensare a un'altra metafora simile ma sfalsata, quella comparsa nel 1930 sul *Manifesto surrealista* in cui si dice che il cinema «racchiude le tracce autentiche lasciate sulla retina dall'ago di un grande sismografo mentale»[143].

E il cinema allora, secondo la declinazione anacronica, sarebbe un *dinamogramma*, il processo che scrive questo incontro dinamico, questa sovrapposizione di tempi-in-immagini, il supporto, il campo di battaglia dove si contraddicono *Pathosformel* e *Nachleben*: nel cinema, figura-emozione e immagine-traccia.

Il procedimento coinvolto in questa operatività radicale è il montaggio, principio strutturale, processo costruttivo e figura a sua volta del movimento dialettico che registra e produce. È il montaggio l'asse sul quale s'impernia la doppia temporalità ripetizione e arresto, tempo messianico e Apocalisse, travelling e quadro fisso. È "montaggio" il nome dell'operatività del testimone, e montaggio è il nesso dialettico che connette in reti semantiche tracce, sopravvivenze. Ancora una volta, lo strumento tecnico che aderisce, secondo

---

[142] *Ivi*, pp. 111-118.

[143] *Manifeste surréaliste* in "L'Age d'or", 1930 citato in Brunetta G., *Il viaggio dell'icononauta*, cit. p. 475.

ergonomia, all'oggetto che deve lavorare, al contesto nel quale si trova inscritto.

Il vettore di questo movimento da dentro a fuori e di sublimazione degli strati, della sovrapposizione dei tempi e delle parti, dell'uscita dal tempo e dalla storia è l'estasi. È l'esperienza dell'estasi che rompe e disperde il soggetto/testimone lungo il film, e che consente al suo punto di vista di spingersi alla fine del tempo, in quel oltre dal quale osserva e interpreta l'immagine del mondo superandola.

Ci sono ancora due immagini che possiamo usare per meglio rappresentare questo processo.
La prima è una di quelle figure che ricorrono più d'una volta in film diversi, passando sempre dal "documentario" al film a soggetto, e acquistando, nell'accumulo delle ripetizioni, un senso più ricco e preciso. In *Little Dieter Needs to Fly* il protagonista racconta davanti l'obiettivo le sue ultime considerazioni sull'esperienza limite della prigionia e della morte scampata. Non casualmente fermo davanti a un acquario pieno di meduse, Dieter Dengler a un tratto si volta, indica la piccola vasca e dice "per me la morte è qualcosa di simile".
Pochi anni più tardi, in *Invincibile*, il protagonista – ipnotizzatore e operatore delle scienze occulte – riunisce un gruppo di persone in una stanza adibita alla sua attività "professionale". In piedi nel centro della stanza, è collegato, attraverso il contatto tattile delle sue dita, con il cerchio costruito dalle mani dei suoi invitati. Tutto intorno le pareti della stanza sono un grande acquario circolare, nel quale nuotano grosse meduse. A un tratto l'uomo, come in trance, alza lo sguardo e dice "Ora conosco il vostro futuro".

La seconda è l'esempio di un procedimento, lo *slow motion*. Durante una delle interviste agli scienziati che collaborano con la NASA e che hanno sviluppato la teoria del trasporto caotico, uno stacco di montaggio interrompe la colonna visiva con un inserto: mente ancora la voce dell'uomo seguita a parlare, un'inquadratura identica alla precedente lo ritrae mentre starnutisce a velocità rallentata.

Sono due immagini nelle quali si manifesta l'idea di uno scatto dal cinema della durata cronologica al cinema anacronico del tempo multiplo e dialettico, della multitemporalità condensata nell'immagine in quanto diorama temporale. Ed è l'immagine a essere nel medesimo istante luogo del conflitto e supporto del superamento perché è dal lavoro del montaggio all'opera nell'immagine che l'estasi può condurre oltre la forma, - attraverso l'escathon - all'emozione, al senso puro.

Il cinema anacronico è poi strutturalmente anacronistico per un'ultima ragione. L'insieme di tratti e motivi che lo caratterizzano come abbiamo visto, non sono riconducibili esclusivamente a un unico insieme di esperienze definite da criteri cronologici, geografici o di appartenenza a particolari generi cinematografici, eppure la loro evidenza è apparsa, si è manifestata a partire da un punto nella storia sufficientemente esatto e di lì in poi ha seguitato a mostrare i propri segni in modo diffuso e duraturo. Quel punto – nel quale, coerentemente, a una rivoluzione tecnologica è inevitabile che corrisponda anche una rivoluzione delle forme - è l'inizio della fine del cinema-cinema, della "fenomenologia filmica", del supporto pellicolare, della spettatorialità secondo il dispositivo canonico (sala buia, poltrona, schermo ampio e frontale). Questa del cinema ancronico è allora anche la forma di una sopravvivenza ancora-cinematografica, che pensa una resistenza dentro il vecchio dispositivo secondo l'esplorazione di un nuovo paradigma. È un modo per sopravvivere uguale e diverso, rimescolando le carte della propria storia, mettendo in contatto la propria origine e il futuro dentro un presente stratificato, al contempo primitivo e più-che-moderno.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

C'è in questa formulazione del modello anacronico l'individuazione di un orizzonte concettuale ben preciso, e al contempo di una precisa concezione del cinema dalla quale deriva direttamente un possibile insieme di pratiche logicamente conseguenti. Il modello ancronico sembra poter cogliere e afferrare i tratti tipici di una certa parte della produzione cinematografica contemporanea, e di poterlo fare trasversalmente, superando le secche delle distinzioni tra fiction e non fiction e ancor più quelle di un'ideologia realista che nega al "documentario" di poter aspirare a letture e interpretazioni propriamente e principalmente estetiche.

Il cinema anacronico in particolare sembra ben adattarsi all'analisi dell'opera di un numero di autori sempre crescente in Europa che condividono caratteristiche a prima vista vaghe e indefinite ma che tuttavia possono essere ricondotte alla categoria antropologica della somiglianza di famiglia. Si tratta di registi che frequentano con uguale intensità e successo (estetico) tanto il

cinema a soggetto che impiega attori professionisti e un impianto anche solo vagamente narrativo (nel senso classico), quanto il cinema di non-fiction, il film saggio, il film diario, il cinepoema e altri sottogeneri del cosiddetto "documentario di creazione", lontanissimo da istinti propriamente documentaristici e contraddistinto da una libertà produttiva oltre che espressiva, amplissima; e lo fanno giocando sul confine ambiguo tra osservazione e messa in scena, registrazione del caso e pianificazione dell'evento, non con lo scopo di compiere un'operazione critica sullo "stato dell'arte", ma proprio come conseguenza, superamento già in atto di una sterile polarità prima storica e poi estetica. Si tratta di autori come José Luis Guerin, Alexandr Sokurov, Sergej Loznitsa, e altri ancora che espongono chiare le marche di questa non-modernità o di ultra-modernità e che – oltre le dissomiglianze e differenze necessarie tra autori tanto raffinati e distanti – sembrano procedere secondo un comune senso cinematografico.

Tanto in alcuni film di Herzog quanto in quelli di Guerin o Sokurov per esempio sembra ricorrere un medesimo atteggiamento davanti al dispositivo e in relazione alla (o indipendentemente dalla) Storia, un atteggiamento che connette esplicitamente Storia ed estetica. Ciascuno dei tre fornisce l'esempio di una differente declinazione di questo unico e medesimo atteggiamento. Pur essendo tutti e tre registi completi, dedicatisi lungo la loro carriera tanto al film di finzione quanto al documentario, è nel caso del secondo insieme di esperienze che sta il vero elemento d'innovazione, di differenza, innanzitutto proprio per la marcata indefinitezza di "genere" che caratterizza tutti questi film. Quasi che nel film di messa in scena si operasse secondo la continuazione di una linea già esistente mentre nei film di non-fiction ci si dedicasse a una ricerca più intensa e inquieta.

Si è sempre in ricerca di un superamento, di un apice e questo apice è una specialissima, caratteristica forma di visione: l'apparizione, la rivelazione, la scoperta di un'immagine che si manifesta in un presente assoluto, in un attimo cui viene sottratta la durata ritmico-matematica, la finalità, e nel quale invece s'incontrano e si mescolano il passato e il presente, e nel quale è implicato già un ulteriore superamento. La visione mette in comunicazione l'arcaico e il moderno, il già stato e l'avvenire, il Paradiso perduto e l'Apocalisse. Non è la verosmiglianza dei "fatti", la consequenzialità della narrazione a costituire le fondamenta dell'impianto del film, ma la riscrittura dei diversi materiali che si traggono dal mondo. Come farebbe un moderno dopo la fine della Storia, senza

poter più contare sulla "contestualità" del post-moderno. Si alternano e sovrappongono profezia e reicarnazione, anticipazione e permanenza, premonizione e testimonianza. La mediazione del cinema – riproduttiva, testimoniale, metadiscorsiva - contiene sempre l'elementarietà del primitivo e la consapevolezza del moderno, l'iconofilia primordiale e l'iconoclastia apocalittica, vero e falso si cambiano impercettibilmente di posto, il soggettivo diventa oggettivo.

Quello che per Werner Herzog è la "verità estatica" (estatica perché fuori del fatto, fuori del mondo, fuori della Storia), per Guerin è invece il vagheggiamento, il vero e proprio inseguimento della visione (d'amore), un'immagine ricostituita in una sua qualche forma di verginità primigenia e primordiale, ottenuta a seguito di un lungo lavoro di spoliazione dal quotidiano fino a raggiungere l'apparizione. Il limite del primo è la consunzione turistica dell'immagine del mondo (ancora una volta come in Serge Daney); quello del secondo è l'inarrestabile consumarsi del tempo, l'invincibile sparizione del mondo davanti l'obiettivo (sulle orme di Victor Erice). Il cinema di Aleksadr Sokurov subisce invece una più dura e obbligata implicazione con la Storia: il divieto di regime, la censura di stato, la rimozione sociale, politica e culturale di una parte di mondo, una riduzione al minimo del rappresentabile.

Il cinema anacronico - di Herzog, di Guerin, di Sokurov - non è dunque solo gioco citazionistico, neppure si limita alla riattivazione del valore testimoniale del cinema: si tratta piuttosto di un incessante laboratorio di riconfigurazione del mondo, sfida a se stesso e alla possibilità di un superamento, di una rigenerazione dentro il gorgo delle forme nel tempo. Il cinema anacronico è infine la via a una resistenza a una sopravvivenza del cinema dentro se stesso, dentro il suo dispositivo, prima qualsiasi possibile migrazione, traduzione, morte.

Bibliografia generale di testi teorici

Agamben G., *Il tempo che resta. Un commento alla lettera ai romani*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

Daney S., *L'occhio ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, raccolte da Serge Toubiana, Editrice Il Castoro, Milano, 1995.

Daney S., *Il cinema, e oltre. Diari 1988-1991*, Editrice Il Castoro, Milano, 1997

Debord G., *La società dello spettacolo*, Massari Editore, Viterbo, 2002.

Debord G., *Opere cinematografiche*, Bompiani, Milano, 2004.

Debray R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Editrice Il Castoro, Milano, 1999.

De Vincenti G., *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1993

Didi-Huberman G., *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

Didi-Huberman G., *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortine Editore, Milano, 2005.

Didi-Huberman G., *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delleimmagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

Didi-Huberman G., *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.

Didi-Huberman G., *Storia dell'arte e anacronismo delle iimmagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

Didi-Hubermann G., *Come le lucciole*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

Jullier L., *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino, 2006.

McDonough, T., *Guy Debord and the situationist international : texts and documents*, The MIT Press, Cambridge, 2002.

Mondzain Marie-José, *Immagine, Icona, Economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*. Jaca Book, Milano 2006.

Rodowick D.N., *Il cinema nell'era del virtuale*, Edizioni Olivares, Milano 2008.

Russo L. (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo, 1997.

Sain Girons B., *Il sublime*, Il Mulino, Bologna, 2006.

Bibliografia monografica

Testi su Werner Herzog

Carrére E., *Werner Herzog*, Edilig, Paris, 1982.

Ceretto L., Morsiani A., *Al limite estremo : i documentari di Werner Herzog*, Edizioni di Cineforum, Torre Bordone, 2006.

Colombi M, Esposito S., (a cura di), *L'immagine ripresa in parola* Meltemi, Roma, 2008.

Cronin P., Cattaneo F., *Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita*, Minum Fax, Roma, 2009.

Grosoli F., Reiter E., *Werner Herzog*, Editrice Il Castoro, Milano 1994.

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

Prager B., *The cinema of Werner Herzog – Aesthtic Ectasy and Truth*, Wallflower Press, London, 2007.

Sirianni P., *Il cinema di Werner Herzog*, La Nuova Italia, Firenze, 1980

Tinterri A., Wiethaler V., (a cura di), *La notte dei registi : il cinema tedesco in venticinque interviste / Edgar Reitz*, Bulzoni,Roma, 2002.

Weinrichetr A., (a cura di), *Camina sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*, Ocho y medio Ediciones, Madrid, 2007.

Testi di Werner Herzog

Herzog W. *Sentieri nel ghiaccio*, Guanda, Milano, 1980

Herzog W., *La conquista dell'inutile*, Mondadori, Milano, 2007.

Herzog W., *Il libretto è una vera catastrofe*, "Cinema e cinema" 1990 n. 57 pp. 137-139.

Saggi e articoli

A.A.V.V., *Werner Herzog. Il trasparente e l'ottuso*, "Cineforum" n. 462, 2007, pp. 49-56.

Ames E., *Herzog, Landscape, and Documentare*, "Cinema Journal" , 48, n. 2, Invrno 2009, pp. 49-69.

Arecco S., *Per un cinema dei sensi*, "Filmcritica", 1977 n. 277, p. 245-247, 262.

Artese, Canosa, Quaresima, *Il cinema è una parte rocciosa*, "Cinema e cinema" n. 44 1985, p. 59-63.

Cattaneo, F. *l'uomo nello specchio dell'orso*, "Cineforum" 2006 n.460 p. 17-20.

Cattaneo F., *La danza dei rondoni sul cuore del mito*, “Cineforum” n.456 p. 18-21.
Noys B., *Antiphusis: Werner Herzog’s Grizzly Man*, “Film Philosophy” 11, n.3 novembre 2007, pp. 38-51.
Soncini A., *La pena del ricordo*, Segnocinema n.3, 2000, p.27-29.
Tuliozi F., *Da* La Soufriére *a Werner Herzog*, “Cinema e cinema” 1978 n. 16-17, pp. 213-222.

Filmografia

Werner Herzog

Herakles (Ercole), 12’, Germania, 1962.

Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz (The Unprecedented Defence of the Fortress Deutschkreutz / La difesa esemplare della fortezza Deutschkreutz), 15’, Germania, 1966.

Letzte Worte (Last Words / Ultime parole), 13’, Germania, 1967.

Lebenszeichen (Signs of Life / Segni di vita), 87’, Germania, 1968.

Massnahmen gegen Fanatiker (Precautions against Fanatics / Provvedimenti contro i fanatici), 12’, Germania, 1969.

Die fliegende Ärtze von Ostafrika (The Flying Doctors of East Africa / I medici volanti dell’Africa orientale), 45’, Germania, 1969.

Fata Morgana, 79’, Germania, 1970.

Behinderte Zukunft (Handicapped Future / Futuro impedito), 43’, Germania,1971.

Land des Schweigens und der Durkelheit (Land of Silence and Darkness / Paese del silenzio e dell’oscurità), 85’, Germania, 1971.

Aguirre, der Zorn Gottes (Aguirre, the Wrath of God / Aguirre, furore di Dio), 93’, Germania, 1972.

Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner (The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner / La grande estasi dell’intagliatore Steiner), 47’, Germania, 1973.

Herz aus Glas (Heart of Glass / Cuore di vetro), 97', Germania, 1976.

How Much Wood Would a Woodchuck Chuck,… (Beobachtungen zu einer neuen Sprache), 45', Germania, 1976.

Mit mir will keiner spielen (No One Will Play with Me / Nessuno vuole giocare con me), 14', Germania, 1976.

La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe (La Soufrière – Waiting for an Unavoidable Catastrophe / La Soufrière), 31', Germania, 1977.

Glaube und Währung (God's Angry Man / Fede e denaro), 44', Germania, 1980.

Huie's Predigt (Huie's Sermon / Il sermone di Huie), 43', Germania, 1980.

Fitzcarraldo, 157', Germania/Perù, 1982.

Ballade vom kleinen Soldaten (Ballad of the Little Soldier / La ballata del piccolo soldato), 45', Germania, 1984.

Gasherbrum – Der leuchtende Berg (The Dark Glow of the Mountain), 45', Germania, 1984.

Wo die grünen Ameisen träumen (Where the Green Ants Dream / Dove sognano le formiche verdi), 100', Germania/Australia, 1984.

Werner Herzog Filmemacher (Portrait Werner Herzog / Werner Herzog cineasta), 30', Germania, 1986.

Cobra verde, 110', Germania/Ghana, 1987.

Les Français vus par …: Les Gauloises, 12', Francia, 1988.

Wodabe – Die Hirten der Sonne (Wodaabe – Herdsmen of the Sun), 52', Germania/Francia, 1989.

Echos aus einem düsteren Reich (Echoes from a Sombre Empire), 93', Germania,1990.

Jag Mandir: Das exzentrische Privattheater des Maharadscha von Udaipur (Jag Mandire: The Eccentric Private Theatre of the Maharajah of Udaipur), 85',Germania/Austria, 1991.

Schrei aus Stein (Scream of Stone / Grido di pietra), 105', Germania/Francia/Canada/Italia/Argentina, 1991.

Filmstunde 1-4 (Film Lessons 1-4), nove parti da un'ora circa ciascuna, Germania, 1991.

Lektionen in Finsternis (Lessons of Darkness / Apocalisse nel deserto), 52', Germania/Francia/GB, 1992.

Glocken aus der Tiefe (Bells from the Deep, /Rintocchi dal profondo), 60', Germania/Usa, 1993.

Die Verwandlung der Welt in Musik – Bayreuth vor der Premiere (The Transformation of the World into Music), 90', Germania, 1994.

Tod für fünf Stimmen o Gesualdo - Tod für fünf Stimmen (Gesualdo: Death for Five Voices), 60', Germania, 1995.

Little Dieter Needs to Fly, 80', Germania/Francia/GB, 1997.

Julianes Sturz in den Dschungel (Wings of Hope), 70', Germania, 1999.

Christ and demons in New Spain, 35', Germania, 1999.

Mein liebster Feind – Klaus Kinski (My Best Fiend / Kinski – Il mio nemico più caro), 95', Germania/Finlandia/GB/Usa, 1999.

Gott und die Beladenen (The Lord and the Laden), 35', Germania, 1999.

Pilgrimage, 18', GB/Germania, 2001.

Ten Thousand Years Older (contenuto del film collettivo: Ten Minutes Older: The Trumpet), 10', Germania, 2001.

Wheel of time (Kalachakra – La ruota del tempo), 80', Germania/Italia/Austria, 2003.

The White Diamond (Il diamante bianco), 87', Germania/Giappone/GB, 2004.

Grizzly Man, 104', Usa, 2005.

The wild blue yonder (L'ignoto spazio profondo), 81', Germania/Francia/GB/Austria, 2005.

Rescue Dawn (L'alba della libertà), 126', Usa/Lussemburgo, 2006.

Encounters at the End of the World, 99',Usa, 2007.

La Bohème, 4', GB, 2009.

Cave of Forgetten Dreams, 90', Francia/Canada/Usa/GB/Germania, 2010.

Altri registi

Reverse angle, Wim Wenders, 16', 1982.
Tokyo-Ga, Wim Wenders, 92'.