

HERZOG

Il perno di questi dialoghi a cura di Paul Cronin è un'idea radicale di realtà, di matrice romantica: i fatti, per il regista bavarese, hanno di per sé un potere strano e bizzarro, che il cinema è chiamato a divinare

■ «INCONTRI ALLA FINE DEL MONDO», CONVERSAZIONI CON WERNER HERZOG ■

Certezza büchneriana

di Stefano Gallerani

In uno, non ricordo bene quale, dei sette film che gli sono stati dedicati si vede una foto di Werner Herzog che dirige un gruppo di comparse correndo col piglio di un cowboy alla guida della sua mandria. Senza megafono, al solito, la sagoma chiara giganteggia, lo sguardo fisso, leggermente rivolto verso il terreno, come gettato da un'altezza ben maggiore: i piedi non toccano terra, quasi il regista volasse. Scattata sul set di *Cobra verde* (1987), quest'immagine illustra come meglio non si potrebbe uno dei cardini dell'idea cinematografica del bavarese (Herzog è nato a Monaco, nel settembre del '42), ovvero l'essere, per lui, la settima arte, una relazione asimmetrica fra due termini - atletica ed estetica - tra loro concettualmente remoti; laddove la realizzazione dei film, secondo una sua massima divenuta assioma, non sarebbe altro che l'affermazione della prima sopra la seconda. Oppure, come spiega meglio lui stesso a Paul Cronin in **Incontri alla fine del mondo** *Conversazioni tra cinema e vita* («minimum fax cinema», pp. 405, € 16,50): «Da ragazzo ho praticato il salto con gli sci. In circostanze normali, quando ti stacchi dal trampolino sei portato a tenere indietro la testa mentre cadi, ma noi spingevamo la testa in avanti come in un tuffo.

Questo consente di neutralizzare la pressione dell'aria, che tende a spingerti indietro. È come se uno

facesse un salto suicida da una grande altezza e poi, resosi conto a metà della discesa nel vuoto che ormai più nessuno può aiutarlo, rimpiangesse la sua decisione. Una volta che hai cominciato, non c'è nessuno che possa aiutarti a scamparla. Devi superare le tue paure e portare a compimento il progetto».

Una pratica, quella di neutralizzare la pressione dell'aria e «rendere degli stati interiori che da un certo punto di vista appaiono trasparenti», perseguita con la lucida follia che ha alimentato, sin dall'esordio con *Segni di vita*, del 1968 (ma il primo corto, *Herakles*, risale al '62), la leggenda di un regista ancora più radicale, nella sua fedeltà al cinema come destino ineludibile, del compagno di strada Rainer Werner Fassbinder; un regista capace di spingersi oltre i limiti del sopportabile e dell'accettabile pur di rendere la sua visione dell'uomo e della natura. Né deve trarre in inganno, o in qualche modo confermare l'estremismo delle sue scelte, il fatto che da allora siano seguiti «solo» altri undici film (intendendo tali, per convenzione, quelli propriamente di fiction): sommando tutti i documentari girati si fa presto a sfiorare il mezzo centinaio di titoli. Che sia megalomane, che non si preoccupi di mettere a repentaglio la vita dei suoi collaboratori, che accumuli fallimenti come leggende.

Questo e molto altro si è detto a

proposito di Herzog, soprattutto durante i quattro anni che ci sono voluti per realizzare quel *Fitzcarraldo* (1982), mimesi e nemesi al tempo stesso, che sta alla sua fil-

mografia come *Apocalypse Now* a quella di Francis Ford Coppola (fatalmente, il diario del film, poi pubblicato col titolo *La conquista dell'inutile*, comincia proprio nella casa dell'americano a San Francisco). Decidere di tradurre cinematograficamente un'impresa folle e titanica come sollevare un'enorme nave su per la montagna che divide due fiumi, a 1500 chilometri dal più vicino centro abitato e in economia di mezzi e di forze, ha davvero qualcosa dell'inumano, tanto più se si considera il rifiuto opposto dal regista alla proposta di realizzare l'impresa con un modellino; e a maggior ragione se si pensi che il fatto di compierla *realmente* non aveva nulla a che vedere con presunte ambizioni realistiche.

Il nodo va ricercato, piuttosto, nel rapporto tra esperienza (o esistenza) e film. La stessa miscela che rende sterile, per Herzog, qualsiasi discettazione sui generi: che ad essere narrata (e cioè romanizzata) sia una materia documentaria, poco conta; e nemmeno saggiare le qualità veridiche delle immagini, la loro congruità al dato letterale o storico (come per *L'enigma di Kaspar Hauser* o *Fata Morgana*, rispettivamente del '74 e del '70) ha molto senso. Ogni osservazione in proposito è assorbita nei dodici punti che Herzog, nient'affatto in-

cline alla teoria critica del suo e dell'altrui cinema ma naturalmente sensibile all'estetica dello schermo, non ha potuto che sintetizzare nella «Dichiarazione del Minnesota» su «verità e dato di fatto nel cinema documentario» (addì 30 aprile 1999). Recita il terzo punto:

«Il Cinéma Vérité confonde tra loro i fatti e la verità, e perciò passa l'aratro sulle pietre. Eppure a volte i fatti hanno un potere strano e bizzarro che fa sembrare incredibile la loro verità intrinseca».

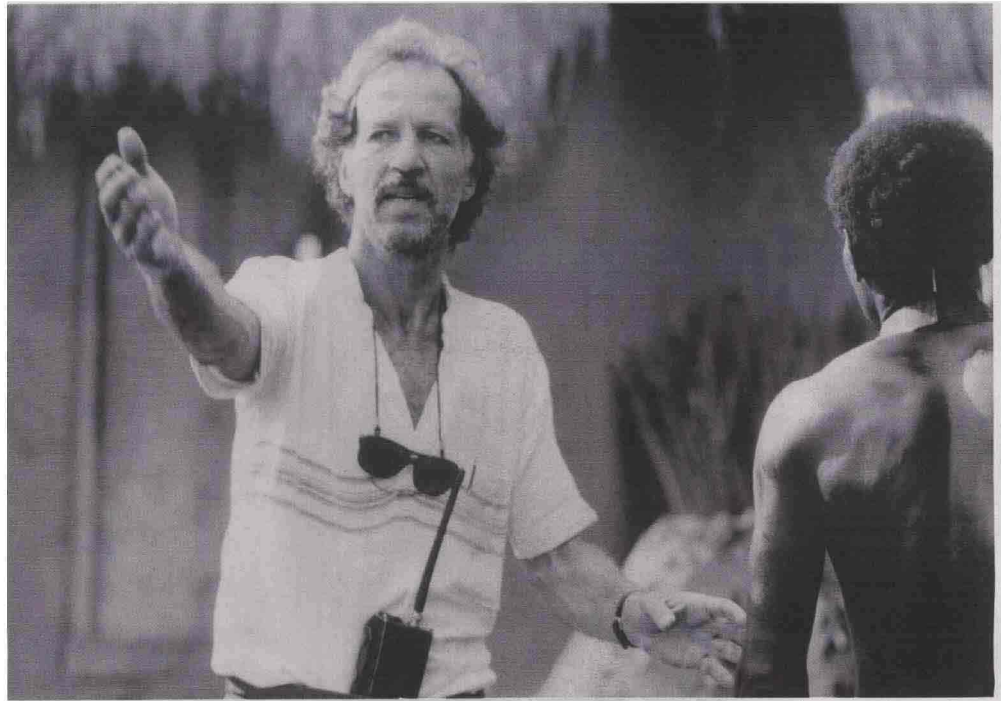
Ed è esattamente a questo potere strano e bizzarro del fatto che, leggendo le sue parole, Herzog sembra essersi sempre interessato; è esattamente questo potere che lo ha spinto a girare ogni film come fosse l'ultimo, a sperdersi per il mondo con la stessa facilità con cui ci si sperde nella propria città natale: l'Amazzonia, l'Alaska o il Polo Sud. E ancora: il Sahara, le pareti del Cerro Torre e il Kuwait infiammato di *Apocalisse nel deserto* (1992). O le predilezioni umane e artistiche, che vanno da Reinhold Messner a Bruce Chatwin, da Monteverdi al pittore e incisore olandese Hercules Seghers. Il suo tragitto geografico e sentimentale attinge dalla ricerca di un immaginario adeguato, non sucube dell'inutile, del logoro, dell'esauito, e si nutre di una certezza büchneriana: «sono affascinato dall'idea che la nostra civiltà sia come un sottile strato di ghiaccio sopra un oceano profondo di caos e tenebre». In questa prospettiva universale non stonano, tutt'altro,

nemmeno le due pellicole con cui, sfuggendo agli stilemi dell'*Heimatfilm*, Herzog ha riscritto il patto tra coscienza individuale e tradizione nazionale: *Nosferatu* e *Woyzeck*, girati in una manciata di

mesi del 1979. Nel primo caso si trattava, stando alle intenzioni del regista, di ricollegarsi alla cultura tedesca più «legittima» (di cui il film originario di Murnau è una delle massime espressioni) per ritrovare le sue radici di cineasta; nel secondo, addirittura, lo scopo del confronto col dramma di Georg Büchner era «ritornare al cuore pulsante della mia storia culturale». Tutte e due le volte, non a caso, per il tramite di Klaus Kinski, emanazione fisica di un pensiero come già lo erano stati Bruno S., il quarantenne che prima di essere chiamato da Herzog a interpretare Kaspar Hauser aveva passato la maggior parte della sua vita in istituti psichiatrici, o la sordocieca Fini Straubinger, protagonista del *Paese del silenzio e dell'oscurità* (1971).

Quanto al libro appena pubblicato, restano un'osservazione e un rimando. Estratto dalle conversazioni intercorse tra Herzog e Cronin, e nonostante l'impianto posticcio proceda per scarti tematici e cronologici non sempre fluidi, *Incontri alla fine del mondo* è un libro riuscito nella misura in cui, restituendone la voce, può iscriversi a pieno titolo nella bibliografia herzogiana (che vanta, tra gli altri, lo splendido *Sentieri nel ghiaccio*, resoconto del viaggio intrapreso a piedi, nel 1974, da Monaco a Parigi, per visitare Lotte Eisner, la grande madrina del cinema tedesco, appena colpita da un ictus).

Il rimando, dovuto, è al curatore italiano di *Incontri*. L'edizione originale (che porta il titolo di *Herzog on Herzog*) è del 2004. Da allora Herzog ha realizzato altri sette lavori di cui Francesco Cattaneo rende esaustivamente conto nell'agile appendice che chiude il volume, corredato da un ampio apparato.



Werner Herzog sul set africano di «Cobra verde», 1987

