

La Discrezione della Visione. Il limite nel cinema di Werner Herzog

di Lorenzo Montanari

“Quando giunsero ai limiti dell’atmosfera però l’aerostato diminuì la sua velocità,
ondeggiò e si fermò del tutto, equilibrato nel mare d’aria.

Fuori dell’atmosfera non si va – bisognerà accontentarsi di galleggiare.

E le speranze? E il sole? E l’indipendenza?

I discepoli guardarono il maestro con muta richiesta -”

(Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, Adelphi, Milano 1995, p.67)

Introduzione

Cosa deve mostrare un documentario? La realtà. Sì, la realtà, ma con dei limiti? Nell’epoca del tutto e subito ci sono zone che devono rimanere sconosciute all’occhio della cinepresa? Per Werner Herzog queste domande divengono il limine su cui si muovono i suoi documentari. Sia in *Grizzly Man* (2005) che in *The White Diamond* (2004), per esempio, assistiamo alla messa in scena di uno stallo: in entrambi i film il regista decide di interdire la visione o l’ascolto di qualcosa, ponendosi egli stesso come filtro e garante nei confronti dello spettatore¹.

Herzog sa cosa si cela dietro alle imponenti cascate del *Kaieteur* (*White Diamond*), e ha ascoltato le registrazioni degli ultimi momenti di vita di Timothy Treadwell e della sua ragazza sbranati da un orso (*Grizzly man*), eppure decide di non mostrare, di non superare un limite oltre il quale la visione e l’ascolto scadono nella pornografia o nella spettacolarizzazione televisiva.

Una presa di posizione che Herzog enuncia apertamente, e che assume un ruolo significativo non solo per la sua produzione documentaristica, ma per un’etica dell’immagine in generale. La poetica herzogiana è infatti strettamente legata al rapporto del regista con la realtà, intesa soprattutto nella sua accezione di limite materico e fisico. Si tratta di una ricerca mirata alla realizzazione di immagini estreme, capaci di far vibrare gli anfratti più reconditi e arcaici dell’animo umano, ma il raggiungimento di un tale obiettivo può sempre rovesciarsi in un eccesso di visione, in un’immagine morbosa o pornografica. E’ forse per questo motivo che nei film di Herzog, spesso è proprio ciò che non viene mostrato a costituire il fulcro significativo.

Il regista bavarese si mette in gioco in prima persona, sfida regole e convenzioni, mostra contesti

¹ Se in *The white diamond* ad essere censurate sono le descrizioni di ciò che Micheal Wilk, esperto scalatore, ha visto dietro alle cascate, in *Grizzly man* Herzog arriva persino a suggerire a un’amica di Treadwell di distruggere le registrazioni dei suoi ultimi attimi di vita.

incredibili, senza però perseguire un'immagine sensazionalistica: i suoi film lasciano esterrefatti perché mostrano l'inesplorato; sono immagini sudate, conquistate anche a costo della vita. Per quanto possa apparire paradossale è proprio in questo modo che Herzog si oppone al medium televisivo, alla perversione di mostrare tutto e subito: l'occhio della camera non può invadere ogni spazio, perché ciò costituisce esattamente la violazione dell'etica che il "fare cinema" deve rispettare per distinguersi dalla televisione. Non si parla dunque di censura, quanto piuttosto di saper camminare su quel sottile equilibrio tra ricerca e voyeurismo che permetta di realizzare immagini "adeguate ai nostri tempi"².

La dismisura

Una caratteristica comune a tutti i protagonisti dei film di Herzog, si tratti di fiction o di documentari, è il loro essere oltre, il loro straripare al di fuori della "normalità". Da Timothy Treadwell fino al suo attore feticcio Klaus Kinski, ogni personaggio è un individuo i cui occhi vedono al di là di ciò che lo sguardo della società può vedere. Non è un azzardo affermare che in queste personalità si possono ritrovare tanti alter-ego di Herzog stesso, tutti, come lui, tesi verso ciò che è posto al di fuori del frame di realtà socialmente accettato o accettabile. A tale proposito il regista tedesco è molto chiaro quando, dei propri personaggi, afferma:

sono tutti ribelli disperati e solitari privi di una lingua che gli permetta di comunicare. A causa di tutto ciò, finiscono inevitabilmente per soffrire. Sanno che la loro rivolta è condannata al fallimento, ma continuano senza tregua. [...] i miei personaggi non sono né deformi né patologicamente pazzi. A esser pazzi sono la società, le situazioni in cui essi si trovano e gli uomini che li circondano.³

Il fatto che Herzog raggruppi tutti i suoi personaggi sotto un medesimo angolo prospettico, sottolinea l'impossibilità di operare una chiara distinzione tra fiction e non-fiction nella sua produzione cinematografica. Il ricorso ad un regime finzionale, come ad esempio in *The Wild blue yonder*, non fa altro che mettere in scena ciò che la realtà è in potenza. A tale proposito resta emblematico il rapporto tra Herzog e Kinski, un attore per cui la separazione tra finzione e vita era quantomeno labile, e che forse proprio per questo è divenuto l'attore feticcio del regista tedesco⁴.

Come scrive Sandro Sproccato, per Herzog documentario e finzione sono

² Les Blank, *Werner Herzog Eats His Shoe* (1980).

³ Herzog, W. (a cura di Paul Cronin) *Incontri alla fine del mondo*. Minimum Fax, Roma (2002).

⁴ Klaus Kinski prese parte a cinque lungometraggi di Herzog (Aguirre, furore di Dio; Fitzcarraldo; Nosferatu, principe della notte; Woyzeck e Cobra Verde) nonostante, come riportato nel documentario *Kinski, il mio nemico più caro*, realizzato proprio da Herzog dopo la scomparsa dell'attore, le furiose discussioni, anche violente, tra i due. Herzog afferma nel documentario che era proprio il carattere di Kinski a renderlo a lui così affine, in quanto si sentiva completato dalla personalità straripante dell'attore.

i due volti di un solo processo di (ri)fondazione del reale: il film, come opera d'arte, come testo creativo, agisce sul confine tra le due "possibilità", la finzione e il documentario, incide e segue il loro limite, la loro sottile cesura, per dimostrarne l'inconsistenza, forse la convenzionalità, oppure semplicemente per far ricongiungere assiduamente il reale con l'immaginario.⁵

La produzione herzogiana vive di uno strano paradosso, e non perché sfugge ad ogni etichettatura di genere, ma perché opera un ribaltamento del senso comune. A ben vedere sono infatti proprio i suoi documentari a presentare le sequenze più oniriche e simboliche. Basti ricordare la lunga ripresa dei ghiacciai che entrano in risonanza con l'animo inquieto di Treadwell (*Grizzly Man*), oppure i piani sequenza dei rondoni in volo su una gigantesca cascata (*The White Diamond*), o ancora l'estenuata sequenza, nel finale di *The Wild Blue Yonder* (2005), in cui ci l'occhio dello spettatore viene immerso nei mari artici, resi ancora più misteriosi e auratici da un piano sonoro colmato dai canti sardi dei Tenores di Bitti.

Il corpo e la sua trascendenza

La connessione tra Herzog e il cinema ha sempre avuto come passaggio obbligato il corpo. Per il regista l'esperienza fisica è il punto di partenza per poter far cinema: chi non ha coscienza del proprio corpo, chi non lo ha messo alla prova, non potrà mai girare un film che valga la pena di essere visto. Dice Herzog che, se mai dovesse fondare un giorno una scuola di cinema, "ti sarebbe concesso compilare il modulo di iscrizione solo nel caso in cui tu avessi viaggiato da solo a piedi, diciamo, da Madrid a Kiev. [...] Viaggiando a piedi avresti la possibilità di imparare molto di più sul fare cinema che stando chiuso in una classe"⁶.

Affermazioni solo apparentemente iperboliche, ma che in realtà trovano un luogo di verifica proprio nella pratica filmica di Herzog: sarà lui stesso, in *White Diamond*, a salire sul dirigibile prima che siano stati effettuati i test necessari a garantirne la sicurezza, e sarà sempre il regista ad ascoltare per primo le registrazioni degli ultimi attimi di vita di Treadwell in *Grizzly Man*.

Senza mettersi alla prova, senza farsi carico della posta in gioco della visione, non si ottiene una connessione autentica con il profilmico. E' ormai leggendaria la produzione di *Fitzcarraldo* (1982), e di come Herzog sottopose se stesso e i propri collaboratori ad un'immane prova fisica. E' qui che possiamo vedere come l'etica formale nei film di Herzog, mostrare o non mostrare, si risolva in uno slancio di tipo quasi religioso. C'è nel suo cinema una tensione alla trascendenza

⁵ *Concrete utopie, a proposito di "The White Diamond" di Werner Herzog*, dialogo tra Sandro Sproccati e Nazario Zambaldi, da "Carte di Cinema", n. 20, Bologna, febbraio 2007.

⁶ *Ivi*, p.2.

come luogo dell'autenticità. Un'autenticità di sguardo che non sempre i protagonisti dei suoi film raggiungono, ma che di sicuro ne polarizza le azioni: sono personaggi come Graham Dorrington (*The white diamond*), Dieter Dengler (*Little Dieter needs to fly*, 1997) e Walter Steiner (*La grande estasi dell'intagliatore Steiner*, 1974) che sfidano la forza di gravità, o come Timothy Treadwell che tenta di trasformarsi da uomo a orso, riuscendoci però solo a patto di essere letteralmente divorato da un orso.

Quello messo in scena da Herzog è un puro desiderio; desiderio di filmare il momento in cui l'uomo si trasforma in qualcos'altro, fosse anche qualcosa di mostruoso. Siamo ben lontani dal voyeurismo e dal desiderio di filmare qualcosa di "sconvolgente"; è piuttosto il desiderio di esperienza autentica che Herzog condivide con i suoi personaggi a giocare un ruolo fondamentale.

Ma si tratta di un percorso rischioso, perché lambisce i bordi di un'immagine intollerabile, un'immagine che nella storia del cinema ha sempre rappresentato il limite invalicabile di ogni visione: quella della morte in diretta del protagonista. Immagine talvolta resa ancora più patetica perché "messa in scena" dallo stesso protagonista (*Grizzly man*). Ed è qui che, sembra dirci Herzog, l'etica della forma deve regolare lo sguardo che il cinema getta sul mondo. E' necessario farsi carico delle immagini che produciamo e custodiamo, anche a costo di interdire visione e ascolto con il proprio corpo.

Il limite e la Guerra Santa

In *Grizzly Man*, Herzog non si limita a proibirci l'ascolto, ma mette in scena anche il proprio processo decisionale. E' questo "perché" che riposa dietro alla produzione di immagini che può gettare luce su come la poetica herzogiana rimanga in bilico su un filo sottile, un confine che non va oltrepassato. Come scrive Grazia Paganelli "Herzog non è interessato ad un racconto sensazionalistico; piuttosto, in Treadwell trova un interlocutore grazie a cui sonda in profondità le questioni che lo muovono più intimamente"⁷.

La ricerca di nuove immagini, di una nuova grammatica della visione, è il modo con cui Herzog porta avanti la sua guerra alla televisione contro il processo di impoverimento e desemantizzazione del linguaggio e dell'immaginario. Secondo il regista tedesco la televisione rappresenta, ancor più del nucleare o degli sconvolgimenti climatici, il pericolo più serio e minaccioso per il nostro futuro. Come dichiara lo stesso regista in un celebre cortometraggio⁸ "I talk show ci uccidono, uccidono il nostro linguaggio. Bisogna dichiarare una Guerra Santa contro le pubblicità e i talk show!"

⁷ Grazia Paganelli, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, cit., p.75.

⁸ Les Blank, *Werner Herzog Eats His Shoe*.

La televisione è la causa principale dell'imbarbarimento a cui assistiamo quotidianamente e, se non ci sarà una collettiva presa di coscienza, saremo destinati all'estinzione: "Questa è la ragione per cui mi piace qualsiasi film che si metta in cerca di immagini nuove (..) dobbiamo scavare come archeologi ed esplorare i nostri paesaggi violati in cerca di qualcosa di nuovo."⁹. Ecco quindi l'obbligo morale di chi produce immagini: cercarne di nuove e potenti continuando però a interrogarsi sui limiti etici della visione.

Esemplare a questo proposito è la sequenza di *White Diamond* in cui Herzog è indeciso se mostrare o meno le immagini che svelano cosa c'è al di là delle cascate del Kaieteur. Un abitante del luogo, Anthony Melville, afferma: "nobody knows which story is behind [...] I don't think this should ever be published, because it is the all essence of our culture" [nessuno sa che storia c'è dietro. Non penso che dovrebbe esser pubblicato, poiché rappresenta l'essenza stessa della nostra cultura]. Occorre una discrezione della visione, o, come sottolinea lo stesso Herzog,

in greco antico "verità" si dice *aletheia* e deriva da un verbo che significa "nascondere", "oscurare". *Aletheia* ha quindi una connotazione negativa, significa sottrarre qualcosa e nasconderla, sottrarla al visibile, al palpabile. È un concetto molto cinematografico perché quando vedi qualcosa davanti alla tua macchina da presa, la registri sulla pellicola, eppure lì, sulla pellicola, non c'è niente, a parte un'immagine latente.¹⁰

Nel visibile si conserva traccia dell'invisibile, come un'eco, come una radiazione che si spande e permea la verità, ed è forse per questo che nel cinema di Herzog il destino di ogni risposta sembra quello di generare un'altra domanda. Ma ancor più importante è comprendere come per Herzog filmare la realtà significa innanzitutto mettere in scena ciò che il reale gli ha concesso, e non quello che è riuscito a rubare. E in ogni film l'artista tedesco afferra un pezzo di questo segreto, ma al contempo ce lo nasconde, forse per ricordarci che la magia del visibile risiede anche nella tensione verso ciò che non si vede.

⁹ *Ivi*, p.2.

¹⁰ Grazia Paganelli, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, cit., p.101.