

FALSOPIANO

CINEMA

6

WENDERS STORY

IL CINEMA, IL MITO

a cura di:

Giuseppe Gariazzo

Roberto Lasagna

Saverio Zumbo

© Edizioni Falsopiano - 1997
via Baggiolini, 3
15100 - ALESSANDRIA

In copertina: Wim Wenders "sul set" di *Così lontano, così vicino* (1993).

Apparato fotografico: Archivio Zambetti ©

Progetto grafico: Falsopiano

Impaginazione e stampa: CrescereInsieme s.c.s. a r.l. - Acqui T.

Prima edizione - Novembre 1997

Ringraziamenti:

Deutsches Kulturinstitut Tunis
Goethe Institut di Genova
Manuele Ceconello
Cristina Monti
Grazia Paganelli
Anna Parodi

INDICE

Cap I	I FILM di Giuseppe Gariazzo	pag.	5
Cap II	WENDERS CRITICO <i>Don't think twice</i> di Massimo Alutto	pag.	54
Cap III	IL CINEMA <i>Il cinema (la vita e l'angelo)</i> <i>nel cinema di Wim Wenders</i> di Saverio Zumbo	pag.	64
Cap IV	LA MUSICA <i>La via dei canti</i> di Vittorio Castelnuovo	pag.	92
	<i>In principio era la musica</i> di Dorina Gelmi	pag.	101
Cap V	IL VIAGGIO <i>Itinerario di un'anima</i> di Maurizio Fantoni Minnella	pag.	132
Cap VI	IL MITO <i>Sia apocalittici che integrati</i> <i>Gli anni Ottanta e Novanta</i> di Roberto Lasagna	pag.	148
	Filmografia		215
	Riferimenti bibliografici		230

I FILM

di Giuseppe Gariazzo

Capitolo primo

I CORTOMETRAGGI (1)

Sette cortometraggi prima dell'esordio nel lungometraggio (*Summer in the city*, 1969/70). E poi testi corti sparsi successivamente nella filmografia del regista tedesco. Se *Schauplätze* (Scenari) e *Klappenfilm* (Ciak film), entrambi del 1967, sono opere perdute o comunque invisibili, *Same players shoots again*, dello stesso anno, è il primo film di Wim Wenders a mostrarsi, a portare alla visibilità i primi fotogrammi di una lunga, spesso essenziale, spesso prolissa, filmografia, piena di segni e tematiche ritornanti. Leggere/pesanti. Ma *Same players shoots again* è anche qualcosa in più. Contiene, nel suo inizio, le uniche due sequenze salvate da *Schauplätze* e quasi re-inserite in un altro testo per testimoniare un *nuovo*, e appunto *visibile*, avvio.

Cinque cortometraggi rintracciabili, quindi, tutti degli anni Sessanta. Oltre al citato *Same players shoots again* ci sono *Silver City* (1968), *Alabama/2000 Light Years* (1968), *Polizeifilm* (1969) e *3 Amerikanische LP'S* (1969). Viaggi, soste, sospensioni, deambulazioni in luoghi (locali pubblici, hotel, strade) e all'interno di automobili (che oltreché mezzi di trasporto diventano *luogo* privilegiato dello spostamento e delle attese).

Same players shoots again è già rivelatore. Nel mostrare, in particolare e fin da subito, un televisore acceso in una stanza. Si tratta di una presenza mai troppo sopportata, fin dagli esordi corpo *maligno* col quale ingaggiare combattimenti fisici o mentali, anche se all'inizio il

discorso anti-televisivo di Wenders si colloca all'interno di immagini non monolitiche e predicatorie, ma attratte dalla sfuggevolezza e dal fluire nel tempo (cosa che, nell'*ultimo* Wenders, tornerà esemplare in - quasi tutto - *Fino alla fine del mondo*). Un tempo da percepire in stato ipnotico, quello di *Same players shoots again*. Nella cabina telefonica con il ricevitore del telefono staccato (straordinaria immagine e gesto senza tempo). Nella camminata/corsa - ripetuta cinque volte con tonalità cromatiche differenti - di un uomo che, senza mai essere inquadrato in volto (è Hanns Zischler che entra così nel cinema di Wenders, *decapitato*), si trascina ferito e con un fucile. Nel *viaggio* seguente in auto, dove si reitera la sospensione per il tramite sia del corpo addormentato svenuto ancor più ferito del tipo senza nome, sia di quanto diventa visibile/percepibile fuori dal finestrino: la strada e una casa isolata. Frammenti di città, periferie, *deserti*.

Una sospensione che si radicalizzerà - nelle *bruciatore* della pellicola, nei totali estatici (di strade, auto, palazzi), nelle fotografie che trattengono nell'immagine alcuni gesti specifici (si pensi alle foto degli aerei *bloccati* nel volo, nell'attesa del volo) - in *Silver City* (nella doppia esistenza di un testo: *Silver City* e *Silver City Revisited*), ulteriore sfida al tempo e, nell'*immobilità* delle inquadrature (undici, ognuna della durata di circa tre minuti), alla visione. Film dell'estasi, segnato da luccicanze, lampi (in nero) di montaggio, luci verso la notte che moltiplicano lo stato d'ipnosi che, con questo procedimento, si manifesta nel posare lo sguardo su una città.

Wenders torna a far riaffiorare corpi da luoghi urbani (altre strade, altri bar) e da automobili nel successivo *Alabama/2000 Light Years*, quasi una *prosecuzione* di *Same players shoots again*, con un personaggio (di cui, ancora una volta, non si sa nulla) ferito che si trascina nella città e nelle periferie. La strada ripetutamente inquadrata dall'alto (un'*ultima* scoria dei totali di *Silver City*)

lascia spazio all'interno di un bar con juke box (oggetto ricorrente che si fa, qui e altrove, segno generazionale) da perlustrare con leggeri spostamenti laterali, spesso in accenni di soggettiva del "protagonista", e ai lunghi transiti in auto che conducono (dentro/fuori tunnel che sono anche anticipazione di quelli che si incontreranno in *3 Amerikanische LP'S*) verso alberi, case sparse e un buio che si iscrive nell'artificio della messa in scena. Ma *Alabama/2000 Light Years* (tra gli interpreti c'è anche il regista Werner Schroeter) è soprattutto la *descrizione* di corpi immobili deposti su un set (quelli sul pavimento del bar) e dell'incontro fisico - fino alla morte - con la musica (*naturalmente* rock). Nella sua deambulazione l'uomo si avvicina al juke box, sceglie una canzone, ma l'inizio del brano lo *respinge* dall'apparecchio, viene *sparato* indietro, nella sala del bar, claudicante agonizzante ma pure nell'atto di *suonare*. Per un gesto estremo, semantico e infinito. Suonaregiocare re-iniziando un *identico* percorso: *same players shoots again*.

Percorsi corti (ma solo nella durata, perché all'interno le immagini si dilatano a sfidare il tempo) che incontrano l'ironia e lo humour in *Polizeifilm* e più dichiaratamente l'on the road nel territorio americano in *3 Amerikanische LP'S*.

Nel primo film, a luoghi che già ricorrono precisi (per cui è il caso di *ripetersi*: altre periferie deserte, totali di palazzi e strade) si aggiungono ulteriori spazi marginali, angoli di vie dove situare l'*azione* e un campo di calcio (lampi d'attesa di *Prima del calcio di rigore*) in cui due poliziotti in uniforme rincorrono grottescamente una palla, dentro/fuori campo, dentro/fuori rete. Wenders legge, con ironia non pesante, il '68, le contestazioni degli studenti, la repressione della polizia, facendo ricorso a materiale documentario, a sketch comici quasi da "guardie e ladri", a inserti a fumetti con personaggi disneyani alle prese con la polizia. Costruisce situazioni stranianti e

politico-satiriche trasportando i corpi dei poliziotti (alcuni dal volto anonimo, senza i lineamenti del viso, coperti da una calzamaglia, oppure dotati di un manganello che, in una breve inquadratura, penzolante tra le gambe di uno sbirro, può diventare oggetto-sesso inanimato) in uno spazio-limite che è appunto rintracciabile nei luoghi periferici, in un bianconerogrigio diffuso e in inquadrature *tenu-te* oltre il corto.

Dello stesso anno, il 1969, è *3 Amerikanische LP'S*, viaggio nella cultura americana, negli spazi d'America, nel rock amato nella musica di Van Morrison, Harvey Mandel, Credence Clearwater Revival che è già *cinema che si vede*. Wenders lo sottolinea. A partire dai gesti di mani che sfiorano copertine di album. C'è già tutta la staticità/movimento dei detour lontani dai centri, si manifesta concreta la necessità del sostare sui luoghi. Così, questo corto (che, fra l'altro, segna il primo incontro tra il regista e lo scrittore e sceneggiatore Peter Handke) comprende alcune sequenze significative che Wenders elaborerà, poco o tanto, in futuro: un totale in piano sequenza fisso di grattacieli strade parcheggi incroci di auto e vie in cui si rintraccia già il totale dall'alto sul parcheggio di *Lo stato delle cose*; la collocazione di corpi su un terrazzo che anticipa le *sospensioni nel vuoto* dei corpi in varie situazioni di *Paris, Texas* (in particolare quelle vissute/filmate alla fine nella stanza del grattacielo); il discorso *sul* cinema, sulla sua *fine*, nell'approdo dell'auto di giorno in un drive-in, con i posti vuoti per le macchine e sullo sfondo lo schermo bianco in attesa (forse) di proiettare immagini, *prologo* ai macchinari fermi di *Nel corso del tempo*. Ossessioni date per frammenti brevi/lunghi per una filmografia in costruzione (così non è casuale la presenza di cantieri aperti, di gru al lavoro) a contatto con la musica e con la strada, immersa anche nelle insegne (di alberghi, stazioni, negozi) dei luoghi attraversati (spesso sotterranei, tunnel) per approdare sempre altrove sempre lì.

SUMMER IN THE CITY

È il primo lungometraggio di Wim Wenders. È il primo film interamente fotografato da Robbie Müller (che era già stato co-autore, con Wenders, della fotografia di *Alabama/2000 Light Years*). È testo in cui riappare - *intero* - Hanns Zischler (nel ruolo del personaggio principale, Hanns) e dove lo stesso Wenders si ritaglia uno spazio attoriale (è "l'amico del biliardo"). È *proseguimento* del lavoro iniziato nei cortometraggi, un lavoro sull'attesa di eventi (che non si verificheranno), che sfugge anche in questo caso alla narrazione tradizionale di una storia, che si inabissa nella non-azione, nei rumori, nei silenzi/vuoti che si creano negli spazi abitati dai personaggi, nelle ellissi estreme che segnano nel tempo gli spostamenti di Hanns, sbilanciato dopo la sua uscita di prigione rispetto a un reale da ritrovare e con il quale sarà comunque impossibile convivere. A tale proposito è esemplare il lavoro compiuto sul sonoro, e in particolare sulle voci. Si tratta di voci spesso *scollate* da corpi che si presentano *muti* alla visione. È utile ricordare quanto scrive Filippo D'Angelo sul Castoro Cinema dedicato al regista tedesco: "Ed è significativo (...) l'uso della voce fuori campo, che anticipando o ripetendo gli scarni dialoghi tra i personaggi, agisce in funzione straniante, oggettivizza la fisicità dei suoni verbali" (l'Unità/Il Castoro, pag. 31).

Corpi in fuga da se stessi e dai luoghi. *Summer in the city* è un catalogo di lunghe sequenze che, quasi allo stato grezzo, riproducono stati del disagio, della non comunicazione, rafforzando i tratti di una filmografia che si riguarda senza sosta. In questo modo, alle ormai *tradizionali* presenze (esterni sulla città, inquadrature dall'alto, soggettive dalle automobili, juke box e flipper) è interessante notare in questo primo lungometraggio la frammentazione nel tempo delle esperienze vissute dal protagonista. A partire dal tempo da lui trascorso in carcere, *un*

anno narrato rivivendolo nella memoria per ridefinirlo sul set attraverso le parole.

I corpi si sospendono, più che altrove, negli spazi, nel bianco della neve, nelle stanze degli appartamenti, nel contatto con oggetti da avvicinare e da cui fuggire o restare ipnoticamente aggrappati. Si pensi al telefono, alla sequenza che, ancora attraverso le parole, la ripetizione delle parole, si apre all'allucinazione nella *lettura* dei film programmati nella città. *Summer in the city* è infatti percorso allucinato. E, nella sua costruzione espansa, procede spesso per scarti bruschi, con quelle ellissi hard che ricordano il viaggio nelle *regioni* abitate da Hanns (accenno, e neppure breve, ad altre tappe alla ricerca di posti di un vissuto intimo, da *Alice nelle città* a *Nel corso del tempo*), lasciato solo nel suo tragitto e *subito* ritrovato dai compagni (sporadici) d'avventura. Partenze interrotte. Desideri di fuga (raggiungere New York). Viaggi in treno o in aereo. Il senso di spaesamento si costruisce perfetto nella sequenza finale che vede la partenza di Hanns dall'appartamento dell'amica. Una lunga sequenza in parte spezzata nel montaggio ma che rimane percepita come corpo unico inscritto nella disperazione. Un appartamento vuoto tra pareti bianche, una tv senza segnale, uno specchio che rimanda il corpo della donna che cerca di far *partire* un disco. Uno stacco sul suo volto. Uno sguardo oltre la finestra. E un ritorno alla stanza, da un punto di vista più ravvicinato, a lei che si allontana dalla finestra per sedersi. Il film si chiude su un tempo della disperazione interiore. Su un distacco. Sull'aereo (e dall'aereo) in volo su cui viaggia Hanns, sulla scritta "Ende" che appare quasi classica, ma sulla quale si sovrappone subito una lunga coda nera *tenuta* ancora dall'intervento della musica.

PRIMA DEL CALCIO DI RIGORE

Si tratta del primo lungometraggio a colori (operatore è sempre Müller) e in 35mm. di Wenders. È, anche a una rivisione, uno dei film più significativi del regista. Quasi imbarazzante il suo non intervenire nei fatti, nel proporli con distanza di sguardo e con una scrittura che si fa complessa nella semplicità, affidata a piani fissi o a movimenti di macchina mai ingombranti, compreso quello ampio, finale, a fianco e sopra il campo di calcio. Il campo di calcio accennato in *Polizeifilm* diventa set fisico e mentale in quest'opera tratta dall'omonimo romanzo di Peter Handke. Su un campo di calcio inizia il film e su una tribuna, osservando un'altra partita, termina. Inizio-fine del viaggio intrapreso dal portiere Joseph Bloch. Attore-spettatore. La sua espulsione durante un incontro rappresenta il pre-testo per avviare il vagabondaggio nella città e poi il viaggio verso il confine, ancora costruito per tappe ben delineate che portano il protagonista a mettersi in cammino, letteralmente - a piedi - o utilizzando mezzi di trasporto. E' un altro vagare. Meno dilatato nella scelta estetica. Più trattenuto in inquadrature spesso brevi raccordate da chiusure in nero che esprimono a più riprese l'ansia, la claustrofobia, il (non) procedere.

Prima del calcio di rigore è una continua, instancabile vetrina di comportamenti, di azioni effettuate da personaggi che rimangono quasi sempre avvolti nel mistero, che transitano nelle inquadrature trascinandosi un mondo pre-esistente, centrale o appena suggerito, che attraversa spazi interiori prima che fisici e che non sarà mai *realmente spiegato*. Wenders fornisce dati. E l'insieme dei dati costituisce un mondo allucinato che stavolta, rispetto a *Summer in the city*, non si manifesta nello sfilacciamento estremo della durata ma nel *rigore* e nella compattezza di uno stile in altro modo sobrio. Bloch commette un omicidio (gesto come un altro, filmato con impassibilità da

lontano). È l'altro motivo che lo porta a vagare viaggiare. E alla fine di uno straordinario tragitto in autobus (segnato anche dal parallelo spostarsi di un treno), a bordo di un autobus le cui apparizioni, in luoghi notturni e deserti lungo il percorso, sono simili a un corpo-fantasma che proviene dal *nulla*, Bloch (interpretato con decisa antipatia da Arthur Brauss) raggiunge il paesino di frontiera dove ritrova un'amica.

Lì i gesti dello straniamento si radicalizzano, fino a incontrare aspetti quasi surreali. Si pensi alle apparizioni del gendarme che, dalla strada, si affaccia alla finestra per chiedere un ombrello e poi di essere accompagnato a casa; del tipo in divisa che attraversa un viottolo di campagna in motorino; delle due ragazze in strada; delle parucchiere; dell'idiota del villaggio (è Rüdiger Vogler, comparsa *muta e chapliniana*, l'uomo che porta le birre e che sosta nel bar, soccorrendo anche Bloch quando viene picchiato e buttato fuori dal locale); delle gambe della donna dietro il bowling; dell'ombrello situato nel lavandino, su cui si avvicina, con sottolineatura delirante, la macchina da presa. Una macchina da presa, in movimento o fissa, che testimonia questi delirii, le ossessioni private che non si fanno mai liberatorie, ma re-imploscono con rituale precisione. E che testimonia, con altrettanta instancabile precisione, nevrosi cosmiche, la necessità/inutilità da parte di Bloch di voler toccare tutti gli oggetti (in particolare in una delle sequenze più memorabili, nella cucina dell'amica).

Prima del calcio di rigore è un film che esiste nei dettagli o nelle sospensioni notturne (non solo il viaggio in autobus, ma anche la ripresa dall'alto della piccola città addormentata nella notte, *visione* di Bloch che sa di sogno/incubo/reale e che rimane, come altre situazioni, custodita nel mistero se si cerca un *senso* all'interno di una narrazione che si vivifica continuamente proprio nella frammentarietà). Ed è un film in cui un personaggio

wendersiano già incontra una cassiera. Qui, uccidendola, in *Nel corso del tempo* (Rüdiger Vogler e Lisa Kreuzer) vivendo con lei una notte immersa e sospesa nei non-gesti e nei silenzi.

LA LETTERA SCARLATTA

Il terzo lungometraggio di Wim Wenders, realizzato nel 1972, si confronta con le strutture di una rigorosa coproduzione (fra “Filmverlag der Autoren”, il produttore spagnolo Primitivo Alvaro, la televisione tedesca e una casa di distribuzione della Spagna), con una limitata libertà creativa (“girare è stata tutta una questione formale e di tecnica”, W. Wenders, *Der Scharlachrote Buchstabe*, in “L’idea di partenza-Scritti di cinema e musica”, Liberoscambio, Firenze 1983, pag. 127), con la presenza di attori, nei ruoli principali, imposti dai produttori (ci sono Senta Berger e Lou Castel, nelle parti di Hester Prynne, la donna adultera condannata a esporre al popolo la sua colpa, e di Arthur Dimmesdale, il giovane prete che si rivela essere l’amante segreto di lei, mentre Wenders avrebbe voluto offrire a Rüdiger Vogler - poi *confinato* in un’apparizione secondaria, quella di un marinaio - la parte del pastore). “È il film che mi ha lasciato più insoddisfatto”, scrive ancora il regista. Ed è un film quasi invisibile, quasi mai citato, tenuto davvero a margine della filmografia wendersiana, oltreché essere un testo che non esiste più nella sua durata originaria. Racconta ancora Wenders a proposito delle vicende produttive che precedettero e seguirono la realizzazione: “Parecchia gente rimase insoddisfatta, inclusi i produttori, che lo accorciarono; quando lo misero in distribuzione, all’incirca un anno dopo, tagliarono dieci minuti dal negativo: non fecero un inter-negativo, tagliarono il negativo, il che

vuol dire che ora il film è andato distrutto” (W. Wenders, *op. cit.*, pag. 128).

Un film *maledetto* che portò l'autore tedesco a gestire i set di un'opera in costume, tratta dal romanzo omonimo di Nathaniel Hawthorne, ambientata nella Nuova Inghilterra del diciassettesimo secolo, nell'America puritana raggiunta dagli emigranti europei, immersa nei rigidi codici del potere religioso, dove una donna è esibita al pubblico disprezzo in quanto adultera e ancor più perché decisa a non dichiarare il nome dell'amante. “Ciò che non avevo previsto erano i problemi di un film storico: costumi, ecc.; tutti si sentirono strani appena cominciarono a recitare. E ovviamente i Puritani non avevano flipper. Così venne a mancarmi l'interesse... Non si può improvvisare con il passato. Non mi ero reso conto di quanto sarebbe stato difficile dover lasciar fuori ogni altra cosa, ogni sorta di *trouvaille* (...) E non potevamo certo usare il sonoro in diretta, giravamo in quattro lingue e dopo abbiamo doppiato” (W. Wenders, *op. cit.*, pag. 128).

Ma un film, *La lettera scarlatta*, che segna anche un incontro decisivo per Wenders. Nel ruolo della figlia piccola di Hester c'era una bambina di nome Yella Rottländer, vale a dire la futura - a distanza di un anno - Alice che con Vogler attraverserà l'America, l'Olanda e la Germania nel film che apre la “trilogia della strada”, *Alice nelle città*. Per Wenders fu quella la “grossa scoperta” di un film non amato. E fu sul personaggio della bambina che il regista posò molte delle sue attenzioni, creando in questo modo un filo rosso con altri testi della sua filmografia, segnati dalla presenza di giovanissimi protagonisti. Così, ne *La lettera scarlatta*, uno sguardo privilegiato è rivolto alla piccola Pearl. Lo sottolinea ancora Wenders, a proposito del lavoro effettuato sui personaggi: “*Der Scharlachrote Buchstabe* tratta di una madre. Non mi piace doverlo riconoscere, ma ho sbagliato, per quanto riguarda il personaggio. E' l'unico personaggio principa-

le di uno dei miei film per il quale, dall'inizio alla fine, non ho provato nulla. Molto più forte è il mio rapporto con la bambina. Perciò subito dopo ho scritto *Alice*. Con la bambina di *Der Scharlachrote Buchstabe* nella parte di Alice" (W. Wenders, *op. cit.*, pag. 129).

ALICE NELLE CITTA'

Nel 1973 inizia la "trilogia della strada": *Alice nelle città*, e poi *Falso movimento* (1974) e *Nel corso del tempo* (1975). Wenders torna al bianconero e al 16mm. per descrivere le giornate americane di un giornalista tedesco che si trova negli Stati Uniti per realizzare un reportage. Che non porterà a termine. Perché si metterà in conflitto con lo spazio, i luoghi, la società che lo circonda. E incontrando casualmente una bambina, l'Alice del titolo, ridefinirà i suoi rapporti con ambiente e persone.

Alice nelle città è scritto in forma di appunti, talvolta lievi, talvolta anticipatori di un Wenders poco libero (nei discorsi qui già netti e negativi relativi alla pubblicità e alla televisione, con Rüdiger Vogler che in una camera d'albergo distrugge un televisore non riuscendo a spegnerlo e ingaggiando un *duello* fisico con esso). Ma è nelle sfumature, proprio negli appunti di viaggio da registrare con la macchina da presa (e con la Polaroid del giornalista) che sta il fascino di questo film. Dunque, l'inizio. Immagini ancora di/da un aereo, il cielo e l'avvicinamento alla terra, il mare, i segnali stradali e Vogler seduto sotto un ponte a scattare Polaroid. E il seguito. Subito magnifico. Le soggettive dall'auto portano all'avanzare on the road. Fino al motel che si chiama Skyway e che nel nome unisce due spazi (il cielo, la strada) che ritornano specifici nell'opera di Wenders, corpi da attraversare nel corso dei film.

Vogler si chiama Felix Winter, nome che riprenderà vent'anni più tardi in *Così lontano, così vicino* e poi ventun anni più tardi in *Lisbon Story*. Ed è con Alice che si metterà in viaggio. Nell'America (fino in cima all'Empire State Building, da dove osservare grattacieli strade incroci, con la mente che va ancora alle inquadrature dall'alto del parcheggio di *Lo stato delle cose*) e nel ritorno in Europa, ad Amsterdam e in Germania, fra aeroporti e auto, alla ricerca della nonna della bambina in una prolungata perlustrazione della Ruhr. Una ri-scoperta di luoghi. Un attraversamento per (ri)trovare un posto che esiste nella memoria. Che si immagina. Un viaggio tra gli Stati Uniti e l'Europa in cui si inseriscono notazioni culturali e di cronaca: un juke box trasmette *On the road again*; Felix si reca a un concerto rock (l'esibizione live da fruire *in diretta* si troverà in seguito ne *Il cielo sopra Berlino*); sempre Felix legge su un giornale la notizia della morte di John Ford. Un viaggio che (non) finisce in treno. Alla fine del film Felix e Alice sono lasciati in viaggio nello scompartimento di un treno. La macchina da presa si allontana dall'esterno, facendoli sparire alla visione, alzandosi verso il cielo a scoprire il paesaggio circostante: case, strade parallele alla ferrovia, un fiume, colline e quanto sta oltre, campi senza case e uno spazio sul quale cala l'ultima chiusura in nero. Sequenza esemplare che si sposta fra quei due elementi già notati e ricorrenti. Skyway.

FALSO MOVIMENTO

Inizia con un movimento contrario a quello che chiudeva *Alice nelle città*. Se nel primo film della "trilogia" la macchina da presa si allontana dal treno verso il cielo, in *Falso movimento* si avvicina dal cielo a una città, in par-

ticolare per raggiungere un edificio e un uomo (il Wilhelm Meister, interpretato da Rüdiger Vogler, che Wenders e Handke, autori della sceneggiatura, prendono a prestito da Goethe) che sta guardando da dietro una finestra. È movimento spezzato dal montaggio, che nel successivo *controcampo* dall'interno dell'appartamento non solo scopre la strada, osservata sempre da dietro i vetri della finestra, e poi l'uomo che (la) guarda, ma mostra anche l'elicottero (si presume) artefice dell'avvicinamento. Precisa elaborazione dei punti di vista, fin dall'inizio, nell'unico testo a colori della "trilogia", situato fra gli altri due. Un film che, più che in altre opere, è profondo gioco di sguardi e ripetuta illusione dello spostamento. Un film in cui si incrociano le direzioni e le partenze, senza mai essere sicuri di chi *realmente* si mette in viaggio.

A tale proposito le scene che si svolgono sui treni assumono particolare importanza, proprio perché su quei mezzi, fermi o in partenza o in transito, si ri-definiscono distanze e traiettorie e si stabiliscono o negano incontri. È nello scompartimento di un treno che l'aspirante scrittore Wilhelm (disperato per l'impossibilità di scrivere, e in viaggio su sollecitazione della madre) conosce i due saltimbanchi che poi rimarranno con lui nelle tappe del viaggio. È lì che Nastassja Nakszynski (non ancora Nastassja Kinski) fa la sua apparizione nel cinema di Wenders, ponendosi fin da subito a contatto con l'artificio, come presenza che più di altre si confronta con l'artificio (basti poi pensare a *Paris, Texas*), immediatamente chiamata a sostenere un *ruolo* e traiettorie dell'inganno (la troviamo in treno con gocce di sangue sul suo corpo che di lì a poco scopriremo non sue). E il suo sguardo - gli occhi, il corpo - fisso forte *silenzioso* è quello che più di tutti si pone *pieno* e fisico per una sfida alla visione. È lo sguardo dolce, deciso e pieno di curiosità di Nastassja/Mignon che si introduce *mutò* nei fotogrammi e nelle lunghe conver-

sazioni fra gli altri personaggi. Lo sguardo di quella giovane diviene *segno* che si espone al tempo.

Inoltre, da un treno Wilhelm scorge una sconosciuta (Hanna Schygulla) che sale su un altro treno in partenza. Si incrociano sguardi e partenze, finestrini e binari, movimenti reali o immaginati, piani della visione. A quest'ultimo riguardo, il treno con Hanna Schygulla, così disposto nel quadro, sembra già filmato *da* un film. E quello con Vogler sembra avanzare fermarsi indietro.

Le direzioni sono fondamentali in *Falso movimento*. Quelle che si definiscono sui binari della ferrovia, ma anche quelle che, con apparente casualità, intraprendono - camminando - i personaggi che nel loro spostarsi a piedi si guardano, spiano, parlano, osservati a distanza da una macchina da presa che, nel gioco dell'inseguimento per le vie della città, si pone dietro l'ultimo personaggio, ulteriore *personaggio* non visto portatore dell'*ultima soggettiva*.

Le direzioni spingono i personaggi a incroci pensati o compiuti, a situazioni che potrebbero vederli protagonisti o che rimangono solo immaginate. Seguendo una direzione (all'interno di un'opera che sviluppa in un percorso lineare e *finito* una lacerazione interiore) Wilhelm si sposta in altri spazi, raggiunge lo Zuigpitze e lì, ancora fra cielo e terra, *sparisce*, filmato di spalle, mentre osserva le montagne. Vogler, alla fine di un film, si nega ancora alla visione. Ma senza la complicità di Alice. S/finendo in un piano sequenza che sa di morte. "Il mio unico desiderio era di rimanere solo e indisturbato nella mia apatia. Sullo Zuigpitze aspettavo che succedesse qualcosa, ma non accadde nulla. Perché ero fuggito? Perché avevo lasciato gli altri? Era come se avessi perduto e continuassi a perdere qualcosa ad ogni nuovo movimento".

NEL CORSO DEL TEMPO

Com'è lieve l'ironia in questo film che chiude la "trilogia della strada" riaprendosi al bianconero. Come sono ariosi i gag, le situazioni comiche mute addirittura poste all'inizio di questo viaggio lungo la frontiera con la Repubblica Democratica Tedesca. Il "King of the Road" Bruno Winter (Rüdiger Vogler) e il "Kamikaze" Robert Lander (Hanns Zischler) si incontrano così, senza l'urgenza delle parole. Il secondo ha una guida spericolata che lo porta a finire con l'auto in un fiume. Il primo, in sosta con il suo camion, lo osserva ridendo uscire dall'acqua. *Nel corso del tempo*, il film *sul* cinema più noto di Wim Wenders (dedicato a Fritz Lang, una cui foto viene trovata da Robert nel camion e ritagliata), prende avvio in questo modo, con una discrezione visiva che si ripeterà costante e nella quale si smorzano gli accenni di manicheismo (il discorso che riguarda la fine del cinema, esemplificato nelle parole della donna incontrata alla fine dell'on the road e che ha deciso di non proiettare più ma di tenere aperto il cinema "per quando sarà possibile" riavviare macchine di proiezione ferme e incellofanate; ma soprattutto una prima avvisaglia di intervento contro il cinema porno, che in *Nel corso del tempo* si proietta con insofferenza di Bruno, anticipazione dell'insostenibile trattato predicatorio che troverà spazio in *Così lontano, così vicino*).

Nel corso del tempo è un film che, nella discrezione del filmare, è attraversato dal sonno (sparso nei fotogrammi che accolgono a più riprese il dormire dei personaggi), dall'assenza, da uno sguardo documentario che, per il tramite della finzione, si posa sui personaggi e sugli oggetti (più che sui luoghi). Girato in undici settimane, fra il primo luglio e il 31 ottobre del 1975, come ricorda una didascalia sui titoli di testa, è un film-viaggio che constata l'assenza delle immagini dalle sale, che si ferma

nei cinema delle città di periferia seguendo il lavoro di Bruno, riparatore di proiettori, che si apre a soste inattese, a *inserti* utili per nuovi incontri (il ritorno a casa, dal padre tipografo, di Robert, in tappe dell'avvicinamento che fanno tornare in mente il Robert Mitchum di *The lusty man* di Nicholas Ray, film che si incontrerà non mediato dalle interpretazioni critiche in quel capolavoro hard che è *Nick's Movie*; l'arrivo di Bruno al luna park dove farà la conoscenza della cassiera Pauline - Lisa Kreuzer - con la quale passerà quella notte già citata, fra non-gesti e silenzi) o per una temporanea re-immersione nel passato (la visita alla vecchia casa sul fiume dove Bruno trascorrevva le vacanze) che serve per insinuarsi con sensualità in spazi della memoria. Si respirano l'estasi e lo stupore del cinema muto in quegli sguardi dentro la notte, fra gli alberi intorno all'abitazione, nel risveglio dei due uomini, nel percorrere e scoprire quelle stanze (cariche di mistero e vissuto, come saranno poi quelle di *Lisbon Story*).

È in questi strati intimistici che esiste *Nel corso del tempo*. Oltreché radunare l'ormai evidente campionario di viaggio wendersiano, a partire da altre dinamiche fra strade (il camion di Bruno) e ferrovie che alla fine, nel momento della separazione tra Bruno e Robert, nel divergere delle vite dei personaggi, si incontreranno in un incrocio *hitchcockiano* di linee nella composizione dei piani e delle distanze all'interno delle inquadrature. Oltreché essere, come accennato, film in cui - *documentaristicamente* - lo sguardo si sofferma su macchinari *fuoritempo*, situati nei loro *posti di lavoro* (i proiettori delle sale di periferia, l'antica stampatrice nella casa-tipografia del padre di Robert) o radunati in uno spazio dolente dell'attesa (i pezzi di ricambio nel retro del camion di Bruno, esempi *muti* e *fermi* della solitudine e della mancanza delle immagini, qui sì senza il surplus predicatorio di altro Wenders).

L'AMICO AMERICANO

Da un *morto* partono intreccio e immagini. Sullo stesso *morto* si chiudono storia e visione. Il *morto* è Nicholas Ray, pittore che si fa credere defunto per fare in modo che i suoi quadri, che continua a dipingere, aumentino di valore. Un corpo già sparito nella finzione (e che si presenta, in *L'amico americano*, con le mani che gli coprono il volto) che sarà poi filmato nella sua *reale* sparizione, verso la morte, pochi anni dopo sempre da Wenders in *Nick's Movie*. Due film vicini, uno dopo l'altro, nella filmografia wendersiana. Due film che, proprio per stabilire un'affinità tematica, affettiva, *fisica*, iniziano nello stesso modo rappresentando così uno dei segni più evidenti della continua ricerca attuata dal regista tedesco. Due inizi accomunati strettamente dalla presenza di Nicholas Ray. Il trafficante-killer interpretato da Dennis Hopper è filmato mentre arriva in taxi nella casa dove si rifugia Ray così come, ripetendo quell'inquadratura, farà il regista Wenders che si reca a trovare il collega e amico nel suo appartamento di New York.

Un inizio, quello di *L'amico americano*, che contiene anche un'altra significativa traccia legata al tempo e a uno sfasamento temporale pronunciato, utile per individuare tracce di un precedente rapporto esistente fra i personaggi e iscritto nel fuoricampo, in un tempo non visto che sta prima dell'inizio del testo. "Sono almeno due mesi che ti aspetto", dice Ray a Hopper. Attese pregne di mistero. Che si ritroveranno in *Lisbon Story* dove il regista sparito nel nulla (Patrick Bauchau) attendeva da tempo il fonico interpretato da Vogler e giunto *in ritardo* all'appuntamento portoghese.

Attese. Viaggi. Spostamenti attraverso le città. *L'amico americano* esiste tra New York, Parigi, Amburgo. Luoghi, complice anche una colonna sonora (di Jürgen Knieper) dai tratti inquietanti e *ipnotici*, rac-

cordati raggiunti abbandonati in immagini in stato di trance. Uno stato ben evidenziato da ricorrenti inquadrature con Bruno Ganz (nel ruolo di un cornicciaio affetto da una malattia incurabile che accetta di uccidere due uomini per lasciare alla famiglia una cospicua somma di denaro, finendo incastrato nella trama gialla e nell'inganno dei killer che gli fanno credere che in altre città esistano medici ancora in grado di curarlo) ripreso con gli occhi chiusi. Le ellissi che definiscono il suo viaggio a Parigi sono significative e portano il film in una sospensione spazio-temporale: in partenza dall'aeroporto sulle scale mobili Ganz chiude gli occhi (altri accenni di morte dalla *morte* del personaggio-Ray...), *si vede* svenire per ritrovarsi (e ritrovarlo) già a Parigi addormentato in sala d'attesa ad aspettare l'uomo che verrà a prenderlo in taxi; nella metropolitana e in strada, durante il pedinamento (così maldestro e pieno di gag) al tipo da uccidere, Ganz ferito si tiene la testa con un fazzoletto e cammina a occhi chiusi; al bar con Dennis Hopper, Ganz è ancora, in un'altra situazione, a occhi chiusi.

Tratto dal romanzo *Ripley's Game* di Patricia Highsmith, *L'amico americano* intreccia suspense (tutta la magnifica sequenza sul treno, dove ha luogo il secondo omicidio), immancabili riprese di ali dall'aereo, riflessioni esistenziali e auto-scatti Polaroid (di Dennis Hopper), sguardi su periferie (stranianti come un Wenders degli esordi, su un cantiere filmato da una camera d'albergo o sulle case i parcheggi il porto osservati dalla finestra della casa del cornicciaio), accenni quasi subliminali al cinema delle origini (con oggetti d'epoca disseminati nel corso del film e spesso magicamente *giocati* dai bambini). Prima di incontrare in strada il *morto* Nicholas Ray, sui titoli di coda, che continua a vivere oltre i cadaveri della storia.

NICK'S MOVIE/LAMPI SULL'ACQUA

Se si dovesse salvare *un* film di Wim Wenders, questo sarebbe *Nick's Movie*. Il film più *a lato*, estremista, intimo, commovente, *inguardabile* del regista tedesco. Ma non solo *di* Wenders. *Di e con* Nicholas Ray, l'amico americano raggiunto nel suo ultimo periodo di vita nella sua casa di New York. E filmato ripreso in pellicola e video, seguito nei suoi risvegli dolorosi, nelle conversazioni interrotte e ricominciate, negli spostamenti all'interno dell'abitazione-set e in auto e durante la lezione all'università per parlare di *The lusty man*. Non un documentario. Non una finzione. Un qualcosa *di più di meno* per un'opera che supera lo sguardo, che si stratifica nella *visione* e nella percezione del cinema, da re-incontrare nella sua purezza solo attraverso la malattia, la contaminazione, la morte. *Nick's Movie* racconta una fine, quella di Nicholas Ray morente di cancro, e lo fa facendosi intaccare nel corpo-film da elementi da ricollocare rispetto alle loro valenze originarie. Ogni immagine è una complessa coabitazione di dati e segni (non un accumulo, ma una coerente *dispersione*) da cui sgorga un qual/cosa di raro, uno stato febbrile onirico lucidissimo di esistenza filmica.

Dati e segni. *Un home movie* intorno al (e con il) corpo di un regista, *spiato* in campo fin nel suo letto, quasi penetrato nel suo volto nella sua nuca nei suoi pochi capelli di vecchio ammalato (in queste inquadrature sbilanciate e commoventi si respira davvero la sfida del porno di - cercare di - *introdursi* in un corpo), *registrato* fuori campo nel suo esserci in voce tosse lamenti parole. *Un musical* che si inserisce senza preavviso sui titoli di testa, con il brano cantato da Ronee Blakley. *Degli inserti onirici* che sono *lampi sul film*, sospensioni sull'acqua, sulla giunca cinese con la macchina da presa, sequenza-inserto ritornante che alla fine diventerà luogo del *presente* con gli amici/la troupe che sull'imbarcazione ricordano Nick

Ray. *Uno squarcio sul cinema americano* nelle parole nella presenza nelle immagini di Ray e del suo film al collegio di Vassar e *sulla carriera* di Ray, tra frammenti di *The lusty man* e *We can't go home again* visto da lui e dagli altri componenti la troupe nella sua casa e segnato dai suoi spostamenti da una stanza all'altra. *L'intrusione di Hammett* al quale Wenders stava contemporaneamente lavorando con molte difficoltà produttive e *i viaggi* del regista fra New York e Los Angeles. Quindi, aerei macchine spostamenti e altre sospensioni che fanno affiorare con sensibilità le ossessioni di Wenders in un testo che apparentemente avrebbe dovuto lasciarle fuoricampo. E *lo sguardo sulla città* restituita con straordinaria efficacia in poche esemplari inquadrature che diventano ulteriori inserti per accrescere di altri strati il corpo del film (mentre l'arrivo di Wenders in auto in apertura di film, che richiama la sequenza d'apertura di *L'amico americano*, è girata da Ray). In cui si individuano *tracce di teatro* - durante le prove che sta effettuando Ray e che vedono l'arrivo a sorpresa di Wim e Ronee e un gioco di sguardi che si apre alla commozione - e *la scrittura dell'artificio* nella sequenza dove si mette in scena la morte di Ray, distribuita su più piani narrativi, di tempo e spazio, aperta a scarti del reale verso la finzione (Ray che recita *King Lear* e parla di sé), all'incubo/sogno di Wenders, all'esistenza non più di parole o canzoni ma di *suoni* ironici funerei, a smorfie di *dialogo* nell'attesa hard della rappresentazione della fine, del cut/not cut in quel luogo della finzione estrema che non è già più *di questo mondo*.

Questi dati e segni in *Nick's Movie* sono continuamente messi in relazione, coesistono nella complessità di un testo che si fa percorso fluido, riflessione sull'America e sul cinema, necessaria polifonia di sguardi (quello di Ray, di Wenders, quello video di Tom Farrell, e per la prima volta in un lungometraggio di Wenders di un operatore diverso da Robbie Müller, in

questo caso Ed Lachman) per ribadire nella contaminazione una presenza d'autore.

HAMMETT: INDAGINE A CHINATOWN

Ci sono voluti quattro anni a Wim Wenders per portare a termine l'avventura hollywoodiana con il produttore Francis Ford Coppola e con il romanzo omonimo scritto da Joe Gores. Dal 1978 al 1982. Un periodo difficile nel quale il regista tedesco ha realizzato altri due film, approfittando delle pause e dei conflitti di lavorazione: *Nick's Movie* e *Lo stato delle cose*, che parla proprio della difficoltà di fare un film con un potente produttore.

“La storia del film e le sue immagini non mi appartengono”, ricordava Wenders nel suo cortometraggio *Reverse Angle: New York City, March 1982/Quand je m'éveille* a proposito di *Hammett*. Proprio perché risultato di eccessivi compromessi e manipolazioni. Eppure, la visione di *Hammett* è sorprendente. Per il continuo, elaborato, profondo confronto con la messa in scena finzionale da produrre in studio, con l'artificio che, se altrove in Wenders è stato accennato (*Nick's Movie*, *Così lontano, così vicino*), qui diventa la cifra essenziale, il dato da cui partire per raccontare una storia e per introdursi nelle sue pieghe. Perché siamo dalle parti di un noir da trasgredire che, nel narrare un'investigazione di Dashiell Hammett nei territori della prostituzione e della corruzione politica, si fa attento alle sfumature dei sentimenti, alle solitudini e ai rapporti destinati alla frammentarietà. Dunque, schegge di universo wendersiano nascoste in un articolato gioco di luci e ombre, di spazi da scrutare e sui quali inventare soluzioni visuali, di dettagli da portare alla visione, anche con stupenda reiterazione (si pensi alle inquadrature dei tasti o del carrello della macchina per scrivere usata dal detecti-

ve).

Hammett è un catalogo di invenzioni figurative, un fantastico viaggio che si apre a territori del reale e dell'onirico, un maniacale lavoro sul fuoricampo. Così il sogno-visione di Hammett riferito al bordello messicano si sporge già su altri spazi, su porte segrete e personaggi misteriosi che conducono il protagonista in altre dimensioni facendo in questo modo progredire un'indagine che ben presto si capisce non essere l'urgenza del testo, attratto da altre dinamiche interne. *Naturalmente* visive. Il filmino porno, bianconero muto. Gli inserti che visualizzano il racconto che Hammett ha appena terminato di scrivere e che gli sarà rubato. Ma soprattutto l'utilizzo della mise en abîme nella sequenza dell'omicidio del falso giornalista e in realtà regista di pellicole hard Gary Salt (interpretato da Jack Nance, legato nella memoria alla performance in *Eraserhead* di David Lynch) cui Hammett assiste, nascosto, da spettatore, e che si consuma in una stanza dove la relazione tra il fuoricampo e quanto sta in campo è determinata dalla presenza di uno specchio in cui appunto si riflettono gesti altrimenti non visti.

In questa costruzione della manipolazione l'ostinazione di Hammett a voler utilizzare la macchina per scrivere come strumento di lavoro e l'ossessività con cui Wenders ne inquadra gli ingranaggi si avvicinano al rapporto che Bruno Winter ha con i proiettori in *Nel corso del tempo*. Si tratta di materiali *archeologici*, fermi o al lavoro, antichi e indistruttibili. Da preservare nel tempo delle mutazioni elettroniche.

LO STATO DELLE COSE

Il Portogallo. Prima della tappa *forzata* di *Lisbon Story*. *Lo stato delle cose* non è solo il film dove Wenders

racconta un set, le difficoltà, i contrasti produttivi, le attese di denaro e pellicola per poter riprendere a girare (cioè portando in un lungometraggio la sua esperienza americana con Coppola). E' anche uno dei suoi film più sensuali - *erotici* - e più esposti sull'abisso. Si apre, senza titoli di testa, su una finzione che si scoprirà appartenere al film che una troupe sta girando a Sintra, precisamente *The survivors*, remake del film di Allan Dwan *The most dangerous man alive*. Un inizio spiazzante, un incubo immerso in uno spazio desertico, da post-apocalisse (si è manifestata un'esplosione nucleare), attraversato da un gruppo di persone con i volti coperti da maschere per respirare. Non è facile raggiungere il mare. Cadaveri e parti di un aereo sprofondato nella terra aggiungono strati di morte. Un inizio che è anche *prologo* al viaggio nel deserto di *Fino alla fine del mondo*, dove si assisterà quasi a una ripresa di temi (un altro disastro nucleare), corpi (altri personaggi in viaggio per cercare di approdare a una meta), oggetti (altri resti di un aereo).

Un inizio che dissolve in un'altra finzione, sul set del film, mostrato per un attimo, quasi ri-nascosto dall'apparire delle scritte dei titoli di testa, poi ri-mostrato con una breve panoramica che ne scopre porzioni ai margini dell'inquadratura. Margini-abissi verso il fuoricampo e l'oceano (quest'ultima è una presenza che minaccia il set e i corpi in attesa in quel luogo, nell'albergo in stato di abbandono situato proprio a precipizio sull'oceano). "Siamo noi i veri sopravvissuti". E' la troupe *abbandonata* che si concede al tempo, ad attività personali, a rapporti fuggevoli o a solitudini. *Attese*. "Mentre la vita scorre, tanto per citare me stesso, nel corso del tempo senza bisogno di creare storie", declama il regista tedesco Friedrich/Fritz (nel nome, e poi in una breve inquadratura nella parte hollywoodiana, ancora un accenno, nella filmografia wendersiana, a Fritz Lang) interpretato da Patrick Bauchau. Infatti, *Lo stato delle cose* accenna storie. Soffermandosi su quelle dei per-

sonaggi che compongono la troupe, scoperte nella lunga ed elaborata parte notturna.

La notte vissuta nelle camere. Flash incrociati e dinamici per *rubare* immagini al privato dei personaggi e farli fluttuare nelle immagini del desiderio che registrano comportamenti, gesti, pensieri: dormire bere parlare fare all'amore spostare letti (quindi ri-definire spazi) sfogliare fotografie risvegliarsi ascoltare musica cercare un posto sul mappamondo. (E ovunque leggere e *passarsi* il libro *Sentieri selvaggi* nonché intravedere un cartellone pubblicitario di *The searchers* in un cinema di Los Angeles nella parte *americana* del film). Lo sguardo di Wenders è desiderante come raramente è accaduto (e accadrà) vedere. Sensuale. *Erotico*. Non è un caso che quell'atmosfera magica venutasi a creare sia bruscamente spezzata da un corpo estraneo che dall'esterno spacca un vetro e fa terminare quella notte e quelle immagini d'incantesimi. E' la minaccia che si manifesta sotto altra forma. Che fa spostare i personaggi e il testo. Dall'albergo sull'oceano verso le strade dell'interno, una piccola stazione ferroviaria, la villa del produttore introvabile raggiunta da Fritz (dove, su computer, si legge la sua filmografia, inaugurata da *Schauplätze*, che è anche il titolo del primo, e ormai invisibile, film di Wenders), il bar dove si reca Joe (l'operatore americano che ha il corpo di un commovente Samuel Fuller), per *dimenticare* la notizia della morte della moglie, osservato anche da uno specchio in un efficace ricorso alla *mise en abîme*.

Lo stato delle cose lascia, con Fritz, il Portogallo (e quel set della contaminazione a più strati - va infatti ricordato che il film è nato da una visita di Wenders a Raoul Ruiz, che a Sintra stava lavorando a *The territory*, e che è stato girato con la troupe utilizzata dal cineasta cileno), *vola* a Los Angeles per aprirsi al conflitto diretto tra regista e produttore (in fuga da boss mafiosi), al mistero che si iscrive nelle immagini e nei personaggi (compreso un

evanescente avvocato interpretato da Roger Corman), alla resa dei conti in strada, nell'ormai mitico finale con i killer che sparano e uccidono prima il produttore e poi il regista che si oppone alle pallottole con la cinepresa avviata. Gli ultimi fotogrammi visti, la strada obliqua fissata nel fermo-immagine, saranno filmati *dalla* cinepresa, testimone *autonoma*, protesi-sguardo *indipendente*, l'ultimo dei *sopravvissuti* a sparire nel nero.

I CORTOMETRAGGI (2)

Ancora quattro testi corti sparsi fra i lungometraggi. Dopo l'importante capitolo 'corto' collocato in apertura di carriera, Wenders realizza, fra il 1974 e il 1993, due brevi film di finzione - *Aus der Familie der Panzerechsen* (Dalla famiglia degli Idrosauri, 1974) e *Arisha, l'orso e l'anello di pietra* (1993) - e altrettanti *documentari* - il già citato *Reverse Angle: New York City, March 1982/Quand je m'éveille* e *Chambre 666*, entrambi del 1982. Si tratta, in tre casi su quattro, di produzioni televisive, per la televisione tedesca (*Aus der Familie...*) o per quella francese (il dittico d'inizio anni Ottanta).

I due cortometraggi di finzione vedono l'esistenza di un mondo di adulti osservato dallo sguardo di due bambine. In *Aus der Familie der Panzerechsen*, puntata wendersiana del programma tv *Ein Haus für uns* (Una casa per noi), la piccola protagonista Katja decide di vivere in un mondo suo, separandosi dalle costrizioni che le impongono le istituzioni della famiglia e della scuola per trovare riparo, incompresa da quasi tutti, allo zoo osservando la vita dei coccodrilli e poi immedesimandosi nelle loro abitudini. In *Arisha, l'orso e l'anello di pietra* - favola natalizia che è un piccolo riassunto di ossessioni wendersiane - la bambina del titolo segue la madre

scrittrice in viaggio (con automobile) in cerca d'ispirazione e incontra prima un *orso* (Rüdiger Vogler) che in una stazione distribuisce volantini e poi un Babbo Natale (interpretato dallo stesso regista) con videocamera. Due presenze che percorreranno un pezzo di cammino con la madre e la figlia.

Arisha è inserito in pieno nel più recente periodo wendersiano dominato in gran parte da un manicheismo esasperato nel pre-testo che intacca pure il corpo-film, impedendo alle immagini di respirare (salvo poi dare vita a un più profondo scarto visivo, perché spesso le inquadrature, decontestualizzate, *si ripresentano* cariche di fascino). Un contrasto che, se trova specifico sviluppo in testi quali *Così lontano, così vicino*, *Lisbon Story* e in parte *Fino alla fine del mondo*, si evidenzia anche nella breve durata di *Arisha*. Insopportabile negli accenni sociali e politici (gli appunti multietnici *incollati* alla favola per incontrare una espansa *famiglia* formata da russi croati vietnamiti kurdi...), ormai sterile nella contrapposizione pellicola/video, ma pronto a contenere leggerezze inattese e punti di vista da affiancare al miglior Wenders: l'inizio con l'*orso* che volantina tra i passanti, dove i corpi sono in stretta relazione con l'ambiente per un equilibrio di composizione figurativa; le prime inquadrature nell'auto con la madre, la bambina addormentata, l'*orso* e il rock da *inserie* (quasi un ri-fare *Alice*); l'ultima inquadratura, divisa internamente in tre strati (strada, bordo strada, ferrovia), in cui si ritrovano, nella separazione, i quattro personaggi, tutti in viaggio: la madre con la bambina in auto, il Babbo Natale a piedi, l'*orso* sul treno. Inquadratura che, nella suddivisione interna degli spazi, ne richiama una simile individuabile in *Prima del calcio di rigore*.

La riflessione sullo *stato delle cose* del cinema si presenta necessaria e urgente nei due *documentari*, testi che aprono un decennio significativo per Wenders (anche da un punto di visibilità internazionale, gli anni Ottanta sono

quelli di *Paris, Texas* e *Il cielo sopra Berlino*), ma che esistono specifici soprattutto in rapporto alle tormentate esperienze americane della fine degli anni Settanta. Così *Reverse Angle* e *Chambre 666* sono appunti di viaggio dove raccontarsi (il primo) o dove chiamare colleghi a raccontarsi (il secondo). Il disastro produttivo di *Hammett* fa da filo rosso al diario per immagini che è *Reverse Angle*, squarci d'America che Wenders filma con il consueto dolore e stupore, inserti di *Hammett* e della lavorazione (i monitor tv, la moviola, le discussioni), il finale di *Lo stato delle cose*, il dialogo in camper fra il produttore e il regista, con il sonoro-canzone montato su immagini notturne di New York. Un accostamento di piani, quest'ultimo, che nella semplicità esprime il disagio e il fascino di un'avventura spezzata e ricomposta, di un percorso che si ribadisce nervoso/sensuale nel territorio *faticoso* delle immagini. Un territorio visto o immaginato, come in *Chambre 666*, cinema *ridotto* a una camera d'albergo (quella di Wenders a Cannes, durante il Festival del 1982) da dove le immagini riaffiorano attraverso le parole testimonianze monologhi di altri registi. Set mentali da un film *senza regia*, perché Wenders lasciò *sol* - davanti e intorno al 16mm. - i registi, *liberi di giocare* il tempo a loro disposizione e il rapporto *personale* con la televisione, un televisore collocato in un angolo della stanza con il quale, in maniera diversa, ragionata o inconsapevole, convivere (tranne Herzog che lo spegne).

(Film omaggio *non detto* anche a Fassbinder, tra i registi che intervengono, che morirà poco dopo, il 10 giugno 1982. In *Chambre 666* l'immagine di Fassbinder viene *portata altrove*, in sovrimpressione con quella dell'albero situato tra la ferrovia e la strada e filmato anche all'inizio e alla fine. Per una *sparizione* filmica commovente e discreta)

PARIS, TEXAS

Lo sguardo *stordito* di Harry Dean Stanton - nell'apertura *irreale* con la camminata in pieno deserto o in seguito nel bar del peep-show dove *incontra* per la prima volta, di spalle, senza ancora vederla e essere visto, Nastassja Kinski - e la musica ossessiva della chitarra di Ry Cooder definiscono *Paris, Texas*, road movie diviso in tre parti (il deserto, la vita in famiglia, il peep-show), secondo film della notorietà internazionale degli anni Ottanta dopo *Lo stato delle cose* e ancora di più, scritto da Sam Shepard con la collaborazione di L.M. Kit Carson, interpretato anche da Dean Stockwell e Aurore Clément. Film dell'erranza, più di altri. Che inizia già in cammino e con un personaggio, Travis, ancora portatore di un mistero, di un periodo di *vuoto* (quattro anni della sua vita senza lasciare traccia, quindi una durata che conduce alla dilatazione le attese e i tempi della sparizione rintracciabili in *L'amico americano* e *Lisbon Story*) esasperato anche dalla mutezza dell'uomo. Ritrovato senza bagagli, assetato, svenuto in un posto sperduto. Senza identità. E che si ostinerà a non dire, pure quando il fratello, Walt, lo raggiunge per riportarlo a casa, dove Travis ritroverà il figlio, *adottato*, dopo la separazione/sparizione sua e della moglie Jane, proprio dalla famiglia di Walt.

“Il mio corpo ricorda per me”, afferma il Travis di Harry Dean Stanton. Un corpo che emerge dalla polvere, dal sole, che si esprime attraverso un'estrema carnalità (in una delle opere di Wenders più a contatto con la fisicità e il respiro degli elementi), che testimonia nella fatica del viaggio a piedi in spazi desertici uno spaesamento interiore che si manterrà pur spostandosi altrove, in altri spazi. Dapprima nella casa del fratello di Travis. Poi, nell'hotel affacciato sui grattacieli e fin dentro il vetro-schermo dalle diverse gradazioni di visibilità rappresentato dal camerino del peep-show.

È attraverso il *cinema* che Travis si ri-trova, guardando l'home movie e guardandosi intorno nella casa di Walt, cercandosi (anche/ancora in Wenders con gli occhi chiusi...) e cercando lo sguardo del figlio da riconquistare. Esserci. Riprendere a comunicare. Con più facilità, essendo nella filmografia wendersiana, per il tramite di interlocutori meccanici (un walkie-talkie, un registratore audio) o superfici della separazione (il già citato vetro-schermo del locale dove lavora Jane). E riprendere pedinamenti, attese, viaggi, soste fra le architetture dell'incomunicabilità filmate a Houston. Per approdare nel peep-show, dove lo spazio esterno si fa invisibile, dove anche l'interno è quasi negato alla visione, ristretto a quanto delimita il vetro-schermo: lo stanzino squallido, con il telefono, più immaginato che visto dove si trova Travis, l'altro stanzino, con Jane, in cui si scorgono tendine irreali e un televisore acceso senza trasmettere immagini. In questi spazi che si riflettono, esplorati con interesse semantico da Wenders (il gioco stratificato dei punti di vista), sono le parole a farsi immagini. Il racconto di Travis (voltato, per non guardare l'immagine di Jane rimandata dal vetro-schermo) si visualizza con raro impatto, *si vedono* i fatti rievocati riferiti alla loro vita e si osservano le reazioni sul volto e sul corpo della moglie. Una sequenza di lacerante mélo che rende tangibile fino a farsi insostenibile l'impossibilità a toccarsi, che segna la fine di un rapporto (tra Jane e Travis) e il recupero di un altro (tra Jane e il figlio con l'abbraccio altrettanto insostenibile e preguo di fisicità nella camera d'albergo). Per rituffare il film nelle complicità e nelle solitudini, nel desiderio e nel viaggio.

TOKIO-GA

Al breve diario filmato che è *Reverse Angle: New York City, March 1982/Quand je m'éveille* fa seguito, anche se non cronologicamente, *Tokio-Ga*, un altro testo *a parte* nella filmografia wendersiana, un altro documentario che sfugge al genere e si carica di strabilianti segni, così vicino a *Nick's Movie* e al suo lavoro sulla/con la morte dalla quale far riaffiorare tracce di cinema. Wenders gira *Tokio-Ga* nella primavera del 1983, ma monta il film solo nel 1985, dopo il lavoro sul set di *Paris, Texas*. Sarà anche per questo che, a leggerlo nella filmografia, *Tokio-Ga* sembra testo *leggero, breve* (si tratta invece di un lungometraggio, ma dalla durata nettamente inferiore rispetto a *Paris, Texas* e al seguente *Il cielo sopra Berlino*), ancor più *a parte* nel proporsi come il *journal filmé* del suo *viaggio a Tokio* (dove incontrare anche Werner Herzog e Chris Marker, *quasi* fotografando quest'ultimo, e spingendosi fin sulla tomba di Ozu, dove non si rintraccia il nome dell'artista ma si legge l'ideogramma "MU" che sta a significare "il vuoto, il nulla") tra colossi della *finzione* come sono appunto i film che lo precedono e seguono. Ma non è così. *Tokio-Ga* esprime fotogramma dopo fotogramma una sua incredibile compattezza, è possente e inscalfibile nell'essere omaggio *dal di dentro* al cinema del maestro Ozu Yasujiro e nel riproporre, nella tappa giapponese, un aggiornamento delle ossessioni dell'autore-Wenders. E' un film attraversato da un profondo rigore formale e morale, aperto e chiuso dai titoli di testa e dal finale di *Viaggio a Tokio*, uno dei film di Ozu che Wenders adora. Quindi, fin da questa costruzione, si nota come il film di Wenders sia già *contenuto* nella cornice delle immagini geometriche e dell'anima elaborate nel passato dal maestro giapponese.

Tokio-Ga diventa un impossibile "film di Ozu ai giorni nostri". Wenders cerca di ri-filmare i luoghi, a partire

dalle ferrovie, individuati da Ozu, addirittura in alcuni casi di usare gli stessi obiettivi situando la macchina da presa nella stessa posizione. Ne scaturiranno altre immagini, testimonianza (anche pronunciata a parole dallo stesso Wenders che commenta con voce off il suo diario filmato) soprattutto di un Giappone scaraventato altrove rispetto al tempo di Ozu. Un Giappone che si potrà ritrovare non nelle città (è quasi inutile ricordarlo, filmate con partecipata saggezza da Wenders) o nelle paranoie sociali collettive (il gioco del pachinko che si apre a un tragico tempo dell'estasi, il gioco del golf sulle terrazze dei grattacieli, il consumo del cibo pre-confenzionato e l'esistenza dei simulacri di plastica esposti nelle vetrine al posto dei piatti veri), ma sui volti, nei silenzi, nei gesti *fuori dal tempo* di alcuni collaboratori di Ozu Yasujiro: l'attore Ryu Chishu, l'operatore Atsuta Yuharu (secondo assistente, poi primo assistente e infine direttore della fotografia per circa vent'anni). Presenze che si aprono ai ricordi di rapporti professionali e umani che si consolidarono nel corso del tempo.

“Ma ora per favore, lasciatemi solo”, dice Atsuta. E di fronte al suo pianto non si può continuare a filmare, ma *solo* (tornare a) mostrare immagini di Ozu, un pianto nella finzione di un personaggio del regista nipponico. Sta qui la più straordinaria e commovente sovrimpressionazione con *Nick's Movie* (notando che entrambi i film hanno avuto lo stesso operatore, Ed Lachman, altrimenti assente dalla filmografia di Wenders, salvo una collaborazione accreditata sul set di *L'amico americano*). *Nick's Movie/Tokio-Ga*. Filmare persone fino alla morte, fino alle lacrime. Far sostare la camera sui loro corpi sfidandoli. Fino a farsi fermare da loro. E continuando, ancora un po', a sostare r/esistere a loro e con loro.