QUALCHE IDEA SUL CINEMA DI WIM WENDERS

Il cinema americano

Uno degli aspetti che subito ci colpisce nei film di Wenders è il continuo riferimento, nei modi più diversi, all'America e al suo cinema. In *Prima del calcio di rigore,* il portiere Joseph Bloch ci fa sapere che è stato in America (in tournée), ha con sé denaro americano che continuamente confonde con i marchi tedeschi, va a vedere film americani ecc., e oltre a questi riferimenti esteriori è lo stesso stile, o meglio la struttura narrativa del film che richiama il nuovo cinema americano: ossia la struttura del viaggio, del *road movie* (il viaggio in corriera, le stazioni di servizio, ecc.); ciò è ancor più evidente nei film seguenti: *Alice nelle città* e *Nel corso del tempo* (riferimento ovvio e primario è *Easy rider*).
Nel più recente *L'amico americano* poi il legame con l'America è visibile a partire dal titolo stesso, dalla presenza, in qualità di attori, di tre famosi registi quali Nicholas Ray, Samuel Fuller, Dennis Hopper, dell'assunzione, insieme alla struttura del viaggio, degli schemi del thrilling americano, dal fatto di essere girato in parte in America (come già *Alice nelle città*).
L'ultimo film di Wenders, *Nick's movie,* film tutto particolare sul viaggio verso la morte di Nicholas Ray, è interamente un omaggio al cinema americano classico, oltre ad essere mille altre cose.
Si può quasi dire che progressivamente questo legame di Wenders e l'America si è fatto sempre più preponderante, tanto che ora sta girando *Hammett* in America, con la produzione di F.F. Coppola.
Ma tutto sommato Wenders resta uno dei registi più europei: questi elementi del cinema americano sono svuotati, trasformati, riadattati in uno stile e in una poetica tra le più radicalmente estranee al cinema americano.
Truffaut ha detto: «il cinema americano è un cinema di azione, il cinema europeo è un cinema di situazione»; e pochi altri film come quelli di Wenders sono film di situazioni, di profonde analisi di stati d'animo, lenti mutamenti; poco o niente sembra accadere in essi a uno sguardo superficiale, a quello stesso sguardo di chi è ormai assuefatto al cinema americano nei cui film siamo continuamente alla mercè degli avvenimenti più esteriori, dei colpi di scena, degli effetti speciali ecc., (ha ben detto sempre Truffaut, che spesso nel film americano la parte fondamentale non è del regista bensì dell'addetto agli effetti speciali). È un cinema che «ci ha colonizzato il subconscio» come dice uno dei protagonisti di *Nel corso del tempo* rivelandoci così nelle parole, se il film non bastasse a dimostrarlo, il rapporto di legame-distacco esistente tra Wenders e il cinema americano. E così infatti, in *Prima del calcio di rigore* ogni regola del giallo americano è radicalmente negata, manca ogni tensione, sviluppo, conclusione; Wenders si sofferma su ciò che è escluso dal genere, i gesti quotidiani, ed esclude ciò che è convenzione, stereotipo (l'azione intesa come avventura e spettacolo). Ogni aspettativa dello spettatore "colonizzato" è continuamente delusa. Lo stesso Wenders ha dichiarato a proposito di tale film: «In *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* ogni inquadratura era di per sé un conflitto tra la mia visione personale e il fatto che io apprezzassi di più quella americana in quanto perfetta... trovo *Die Angst* completamente schizzoide... una tale mescolanza riflette precisamente la situazione di uno che ha ricevuto una eredità e cioè il cinema americano, ma non ha uno spirito americano. Mentre stavo girando *Die Angst* mi resi conto che non ero un regista americano; che pur amando il modo di mostrare le cose del cinema americano, non ero capace di ricrearlo, perché avevo in me una grammatica ben diversa. Di qui il conflitto di ogni inquadratura... la presenza, in un certo senso di due grammatiche che si opponevano» (da "Entretiens avec Wim Wenders" in Cinèma '76, n° 216, dicembre 1976, pag. 34).
Riguardo a *Nel corso del tempo,* l'opera che più da vicino ci richiama il *road movie* americano basta notare la radicale differenza con *Easy rider:* in quest'ultino, nonostante si tratti di un'opera che nell'intenzione vorrebbe essere la radicale negazione del cinema industriale hollywoodiano, ritroviamo la continua ricerca della "bella" inquadratura, dell'effetto estetizzante in un effettismo fastidioso e fuori luogo laddove in *Nel corso del tempo* predomina una fotografia in bianco e nero, grigia e malinconica come il film, realistica, senza effetti inutili, sbavature; il cinema americano, anche quando contesta, nega e capovolge alcune convenzioni narrative e stilistiche non riesce ad uscire dal cerchio della sua essenza più profonda: il suo carattere di spettacolo-merce, di oggetto di consumo che deve comunque far colpo, stupire nel senso più super-

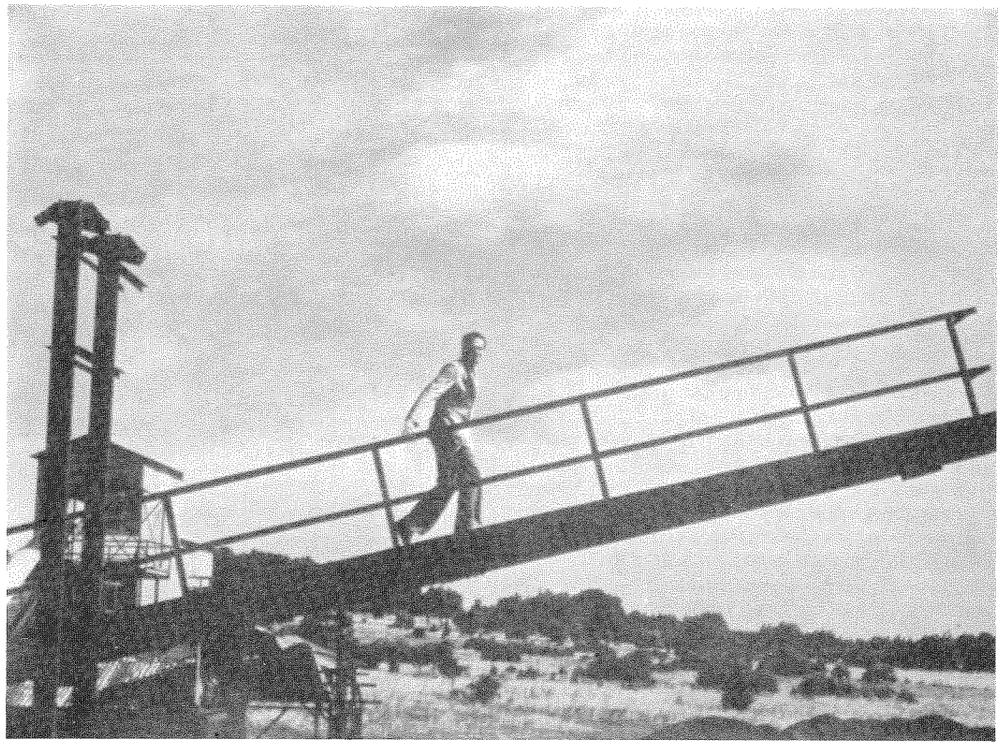
ficiale del termine. (Il tema del nuovo cinema americano, anti hollywoodiano eppur continuazione, in modi diversi, dell'industria hollywoodiana esigerebbe un discorso ben più ampio). Non a caso *Easy rider* è divenuto un film mitico, mentre *Nel corso del tempo* che ha ben altro spessore artistico, ha allargato la propria popolarità poco oltre la cerchia dei cineclub.

Il viaggio come falso movimento

Dunque resta la struttura esteriore del nuovo cinema americano, struttura narrativa portante di tutto il cinema di Wenders, ma piegata a un trattamento personalissimo; in essa i personaggi si muovono in uno stato di continua instabilità e ricerca, come persi in una realtà che appare a loro (e a noi tramite loro) priva di ogni significato e valore. Tutto sembra equivalere, tutto è ugualmente indifferente: ammazzare la cassiera di un cinemino di periferia, vagabondare a vuoto, gettarsi con la propria auto in un fiume ecc.; e Wenders ci rende tutto ciò nel modo più filmico, tramite le sole immagini. Infatti i suoi personaggi parlano pochissimo anche perché disinteressati alla realtà che vivono; essi al contrario si trovano continuamente in movimento su ogni genere di mezzi di trasporto (autobus, camion, macchine, aerei, metropolitane, scale mobili, battelli ecc.), e passano da una stanza d'albergo ad un'altra: non esiste una casa, un domicilio per essi, non vi è stabilità poiché non vi sono sicurezze; tutto è sempre in movimento ed essi lo sono con le cose, anche se per lo più si tratta di un *Falso movimento* (titolo significativo di un altro film di Wenders). Viaggiare è ricercare, è il continuo interrogarsi sul senso degli oggetti e della realtà, uno sguardo fenomenologico sulle cose che ne sospende i significati convenzionali, alla ricerca del loro significato ultimo ed essenziale. Se analizziamo la struttura generale dei suoi film noteremo che questi viaggi si compongono di varie tappe, e che se anche ci provassimo ad alterarne l'ordine con cui l'autore ce le ha proposte, poco o nulla muterebbe nell'insieme dell'opera. Non vi è sviluppo reale in questi viaggi senza inizio e senza fine e infatti essi hanno una durata potenzialmente infinita, potrebbero non concludersi mai allo stesso modo in cui il continuo viaggiare che li attraversa è senza meta, falso movimento; e infatti quando lasciamo il portiere di *Prima del calcio di rigore* in uno stadio (come in uno stadio lo avevamo incontrato all'inizio) niente in lui si è modificato rispetto alla prima sequenza in una circolarità angosciante, priva di speranze. Così il *Kamikaze* di *Nel corso del tempo* è per noi lo stesso all'inizio e alla fine del film nel suo perpetuo viaggiare; in tale film più che mai il viaggio negli ampi spazi pressoché deserti della Germania (richiamo agli ampi spazi americani in cui i *road movies* sono ambientati) ci restituisce un senso di staticità e sospensione in un clima quasi onirico.

L'osservare distaccato

In questi viaggi della coscienza vi è dramma ma non melodramma: lo stile di Wenders è attentissimo a non sottolineare mai troppo gli eventi, a non cadere nell'enfasi retorica; e infatti vi è una quasi assenza di primi piani sui volti dei protagonisti, riprova di un osservare distaccato, privo di melodrammaticità: Wenders scruta da lontano, spesso da lontanissimo i suoi personaggi immersi nei loro ambienti desolati. In tali film tutto va letto con attenzione, tra le righe, e proprio per ciò la disperazione che ci comunicano è più autentica; è uno stile asciutto, secco che ci restituisce senza mezzi termini la quotidianità di ambienti di periferia, noiosi e monotoni; e tali sfondi fanno tutt'uno coi protagonisti, sono l'esplicitazione visiva dei loro stati d'animo: i cinema di periferia, i luna park, le osterie con i loro jukebox. Ed è certo che nel rapporto individuo-ambiente come tutto unico, nel piegare ad esiti così intensamente espressivi gli sfondi, Wenders ha un maestro che riconosce esplicitamente: l'Antonioni de *L'avventura, Deserto rosso, Professione: reporter;* non a caso vediamo il *kamikaze* di *Nel corso del tempo,* nelle prime sequenze gettarsi metaforicamente in volo da un'altura, ricordo-citazione dell'analogo famoso inizio di una sequenza di *Zabriskie Point;* non a caso alla fine dello stesso film, il *re delle strade* uscendo dal rifugio vicino al confine, urla, ricordo-citazione dell'urlo del reporter di Antonioni. Più in generale è il clima espressivo dei film di Wenders, questi drammi privi di melodramma, in cui la realtà è vista in modo straniato, a richiamarci Antonioni.
Il gusto della citazione che troviamo in Wenders ci richiama alla mente un regista francese a cui Wenders deve molto: Jean Luc Godard. Soprattutto in *Prima del calcio di rigore* l'influenza di Godard è evidente nella continua frammentazione delle sequenze che spesso si limitano a brevi flash privi di un apparente significato (soprattutto se riferiti alla struttura narrativa classica): una



frantumazione del discorso che sta a riflettere la confusione interiore del protagonista; è evidente inoltre nel gioco di lettere che chiude *Nel corso del tempo:* in Weisse Wand (schermo bianco), scritta che compare nell'ultimo cinema visitato dal proiezionista girovago, le uniche lettere illuminate sono le due W W (Wim Wenders), e poi E N D: richiamo interno al film alla sua stessa fine (e non a caso in lingua americana). E i giochi di lettere sono onnipresenti nel cinema di Godard. Come in esso, anche i personaggi di Wenders si recano continuamente al cinema e come nei film di Godard anche Wenders si diverte ad alludere con ironia al film nel corso del film stesso, ad evidenziare il suo carattere di finzione: in *Nel corso del tempo* il protagonista aggiusta proiettori nei cinema, cosa che ci pone continuamente a contatto con cabine di proiezione, pellicole, pezzi di film, sale cinematografiche ecc., con i mille richiami allusivi che quell'aggiustare contiene; inoltre, verso la fine del film, Robert chiede al proiezionista quanti rulli mancano alla fine di un film che sta proiettando, ed è chiaro che qui ciò di cui si sta parlando è il film stesso che si avvia alla conclusione; lo stesso E N D di cui si è detto è un'allusione interna al film che ci annuncia la sua fine. L'intero film del resto è racchiuso tra due allusioni a se stesso: nel prologo vediamo il proiezionista montare un rullo in una cabina di proiezione che ci richiama l'idea del film che comincia; nell'ultima sequenza con la scritta WEISSE WAND ci preannuncia il nostro stesso schermo bianco, quello davanti al quale siamo seduti. Questo finale allude anche a un discorso fortemente critico sul cinema dozzinale che fra le righe è un'altro dei tanti aspetti di *Nel corso del tempo;* il disfacimento esteriore dei vari cinemini, la degradazione a cui portano i film che vi si proiettano (vedi la sequenza dell'operatore che si masturba, esempio del radi-

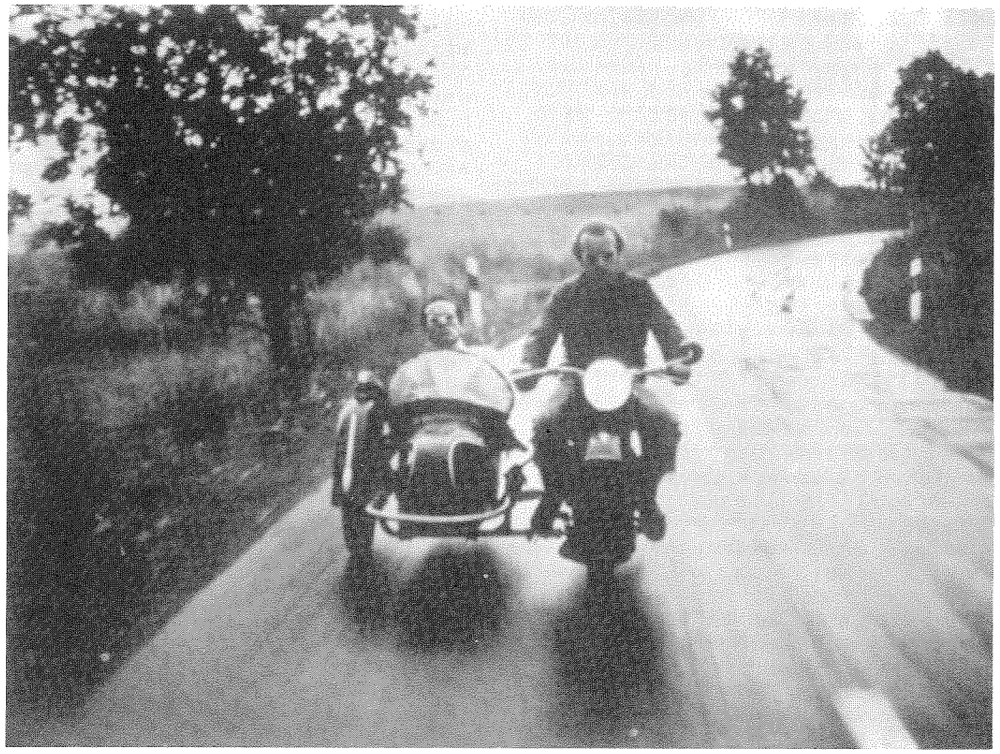
cale naturalismo di Wenders) sfociano in quell'incisiva e allucinante sequenza in cui Bruno monta un pezzo di pellicola, tratto probabilmente da un provino di qualche scadente film, in cui si inneggia alla violenza, al sesso, alle emozioni forti, e lo monta in modo tale che esso si ripeta infinite volte, identico (ancora l'unione di iterazione e falso movimento); in tale scherzo ironico ed amaro ad un tempo troviamo riassunto il giudizio su migliaia di film commerciali, su tutta una produzione cinematografica (per lo più americana), sul suo carattere disumano, mistificatorio: quelle migliaia di film possono essere ridotte, nella loro essenza a quel breve frammento di pellicola, e al suo montaggio ripetitivo e alienante.
L'influenza di Godard infine è evidente nel soffermarsi in modo iperrealista su singoli particolari sia in *Prima del calcio di rigore* che in *Nel corso del tempo;* in quest'ultimo spesso abbiamo primi piani di particolari del camion, momenti in cui ancor più del solito la soggettività dell'autore-regista sembra recedere per una osservazione impersonale e disillusa delle cose; all'artista non resta che la riproduzione esatta degli oggetti, superando un'elaborazione soggettiva di essi; il richiamo a questo stile iperrealista, frequente in Godard e in certo cinema americano (si pensi soprattuto a *Taxi driver* di Scorsese e al continuo soffermarsi della camera su particolari "insignificanti" del taxi stesso) è metafora della fine dell'artista quale soggetto creatore dell'opera d'arte, dominatore della materia narrata. Tali immagini iperrealiste, presenti in misura ancor maggiore in *Prima del calcio di rigore,* hanno comunque qualcosa di prettamente wendersiano che ancor più li lega al contesto del film, punte estreme di quello stile di fredda osservazione; in esse, pur nella loro fissità ritroviamo il movimento, e così i dischi del juke-box scattano rumorosamente uno sull'altro, le ruote del camion sono riprese in funzione, lo specchietto ci mostra il paesaggio in movimento ecc.

L'intensità lirica

A questo stile di osservazione distaccata, fredda con cui si svolge buona parte dei suoi film, Wenders contrappone ampi squarci di un'intensità lirica impressionante; è soprattutto nelle sequenze che ci descrivono il viaggio materiale in tutti i suoi film che, facendo un uso sapiente delle musiche, egli abbandona quell'atteggiamento distaccato per esprimere in modo sofferto il dramma dei suoi protagonisti; paradossalmente in tali sequenze egli si allontana ancor più da essi per inquadrare spesso mezzi di trasporto (si pensi alle sequenze sull'autobus in *Prima del calcio di rigore,* a quelle sul camion e sulla motocicletta in *Nel corso del tempo,* sul treno e sull'aereo in *Alice nelle città,* ancora sul treno in *L'amico americano):* questi, che hanno un'importanza senza pari nel cinema di Wenders, ci restituiscono quel senso di falso movimento, di ricerca senza obiettivi e mete reali che è forse l'essenza stessa di tali opere. La musica dunque ha una funzione primaria: si tratta per lo più di musica americana, che si richiama ai generi jazz e rock, usata con ossessiva ripetitività; in *Prima del calcio di rigore* si tratta addirittura di una circolarità fondata sul rapporto di due accordi (tonica dominante -dominante tonica) che si ripete infinite volte, a scandire i momenti del viaggio, contribuendo a renderli lirici, intensi, dandogli quella carica significativa di cui si è detto. Lo stesso vale per i motivi musicali che accompagnano l'itinerario di *Alice nelle città* e *Nel corso del tempo.* Va accennato poi l'uso incomparabile della musica raggiunto in *L'amico americano,* storia di una amicizia tra due uomini (come già *Nel corso del tempo,* soggetto tipico del cinema americano classico, basti pensare alle infinite variazioni che su tale tema ha attuato Howard Hawks) un corniciaio tedesco afflitto da un male incurabile e un trafficante d'arte americano; essi vengono dapprima caratterizzati ciascuno separatamente con un tema musicale: di musica rock l'americano, di musica romantico-europea il tedesco; e man mano che il rapporto tra i due andrà stringendosi anche i due temi si avvicineranno fino a sovrapporsi, caricandosi di tutta una serie di variazioni espressive, malinconico-struggenti derivate dal cammino verso la morte del protagonista tedesco.

Il contrasto stilistico

Questo secondo modo di accostarsi alle sue storie, lirico, intenso, struggente (va ancora ricordata la indimenticabile sequenza notturna di *Nel corso del tempo* in cui avviene l'incontro tra Robert e il marito disperato la cui moglie si è uccisa sfracellandosi in auto contro un albero, come aveva tentato, all'inizio del film lo stesso Robert) va a stabilire un contrasto stilistico che permea tutti i film di Wenders, in cui i due termini



opposti, lo sguardo osservatore quasi impersonale e l'intensa partecipazione all'angoscia dei protagonisti, si valorizzano l'un l'altro, nella loro differenza. È interessante approfondire tale dualismo nei riguardi di *Nel corso del tempo:* qua esso coincide con la psicologia dei due personaggi che per un buon tratto del film sono ripresi con stili differenti; da un lato l'osservazione naturalistica, quasi documentaristica della vita del proiezionista, una vita normale (si pensi alla descrizione particolareggiata dei dialoghi col vecchio esercente del cinema all'inizio, del suo risveglio sul camion, del suo radersi con l'osservazione dei particolari più minuti e quotidiani) dall'altra la anormalità di Robert, che ci è subito presentato nel suo giocare con la vita (guidare a occhi chiusi, buttarsi con l'auto in un fiume) non senza una qualche ironia di fondo per questi gesti estremistici, il tutto valorizzato da un montaggio parallelo che illumina per contrasto i due personaggi (e i due stili); e ancora ciò ritorna in una sequenza estremamente significativa allorché il proiezionista ci è mostrato, in stile radicalmente naturalistico, mentre espleta le sue funzioni fisiologiche in contrasto col *kamikaze* che invece liricamente salta da un'altura (l'immagine-citazione di Antonioni di cui si è detto), il tutto sempre in uno stringente montaggio parallelo. Durante il corso del tempo e del film Robert comunicherà i suoi atteggiamenti e il suo modo di vedere le cose al proiezionista (il momento dell'inizio del cambiamento di quest'ultimo è nella sequenza notturna della macchina sfracellata) tanto che alla fine sarà il proiezionista ad urlare (immagine-citazione) e a strappare il foglio simbolo del suo lavoro e della sua normalità (l'elenco dei cinema in cui si recava ad aggiustare proiettori) in una studiata simmetria, nell'arco narrativo del film, col gesto iniziale del *kamikaze,* il primo che gli vediamo fare, allorchè strap-

pa una fotografia riguardante la moglie, forse la famiglia, comunque le certezze di una vita normale: e dal momento in cui anche il proiezionista è coinvolto nella visione delle cose di Robert, lo stile del film si fa unitario, non più differenziato per i due personaggi. E se per Robert nel corso del tempo ci è stato solo un falso movimento, e lo ritroviamo alla fine uguale all'inizio, come quasi tutti i protagonisti di Wenders, per il proiezionista nel corso del tempo è avvenuto un viaggio non solo materiale ma anche interiore che ha sconvolto le sue sicurezze, le sue abitudini, costringendolo a guardarsi, a prendere coscienza. E in simmetria con l'inizio anche il finale è in montaggio parallelo; dopo l'incontro dei due, vi è l'abbandonarsi.
Va ancora notato l'uso dei dialoghi nel cinema di Wenders: i suoi personaggi parlano pochissimo, e per lo più raccontano storie, sogni, densi di significati e allusioni; e, soprattutto, in tali dialoghi non avviene alcun dialogo reale, ossia ciascuno, come prigioniero del proprio mondo individuale, non sa comunicare nulla all'altro e si limita a dire ciò che sente e lo riguarda, a raccontare i suoi sogni ecc.; da ciò l'effetto straniante e originale di questi falsi dialoghi, somme di monologhi interiori esplicitati e privi di interrelazioni; esemplare a tal proposito è la sequenza, nel cinema, del rapporto tra il proiezionista e la ragazza in *Nel corso del tempo;* ciascuno parla per sé e non c'è rapporto logico, connessione tra le frasi dell'uno e dell'altra. Tutto ciò contribuisce in modo determinante a creare quel clima espressivo desolato e al tempo stesso onirico e sospeso di cui si è detto.
In un cinema così radicalmente nichilista, che nelle ultime due opere ha sostituito al viaggio senza meta il viaggio verso la morte, val la pena sottolineare l'unico elemento che pare portarci attimi di serenità: la presenza di bambini, raffigurati sempre nell'atto del gioco, del divertimento senza pensieri, divenendo così note di forte contrasto nel clima generale del film. In *Prima del calcio di rigore* e *Nel corso del tempo* si tratta di presenze discontinue, apparizioni che però fanno parte di un discorso unitario (di particolare bellezza all'inizio di *Nel corso del tempo* l'incontro-contrasto tra il protagonista angosciato che si ferma ad una stazione di servizio e una bambina che gli va incontro saltando su un grosso pallone); e del resto Robert rivela alla fine del film di essere una sorta di pediatra, studioso dei modi di apprendimento del linguaggio nei bambini, raccontando come per essi anche il linguaggio quotidiano è occasione di gioco e fantasia, alludendo così a una condizione ideale, creativa di cui non si può che avere nostalgia. Questa funzione di contrasto latente e serpeggiante in questi due film è invece tema centrale in *Alice nelle città,* un altro lungo incontro-scontro tra Felix, il tipico personaggio wendersiano (ancora Rüdiger Vogler, il proiezionista di *Nel corso del tempo*) e Alice, una bambina che con la sua vitalità istintiva, innocente, riesce a modificare, durante il corso del viaggio, l'atteggiamento svuotato del protagonista; è l'unica volta in cui un film di Wenders non si risolve in un falso movimento, l'unico in cui non è possibile capovolgere le tappe del viaggio e in cui avviene un minimo di sviluppo reale.

Gli stereotipi

Il contrasto tra osservazione oggettiva e slancio lirico che si è visto permea queste opere, assume una nuova veste ne *L'amico americano;* è questo il film più "compromesso" col cinema americano e più in generale col cinema-spettacolo. Le regole del thrilling stavolta sono accettate (a differenza che in *Prima del calcio di rigore*), ma solo per giocarci; in esse Wenders si diverte nel rivisitare i luoghi classici del cinema nero americano (in particolare sono evidenti i riferimenti-omaggio all'Hitchcock di *Intrigo internazionale* nelle sequenze dell'asta e del treno) mettendo in scena una serie di personaggi e di situazioni stereotipati (criminali senza scrupoli, omicidi in metropolitana e in treno ecc.) a fare da sfondo al dramma autentico dei due protagonisti. E proprio nella convenzionalità oltre ogni limite di quello sfondo sta la sostanza ironica e critica di Wenders rispetto a tutto un cinema, ironia e amore che ancora una volta lo imparentano a Godard soprattutto in riferimento a film quali *Fino all'ultimo respiro* e *Le petit soldat.* Tutta questa operazione sul genere diviene l'universo filmico nuovo, diverso in cui Wenders colloca i suoi tipici personaggi; il contrasto stavolta non è più tra osservazione fredda e lirica partecipazione, ma tra l'universo filmico stereotipato e il lirismo amaro della descrizione di chi vive nell'attesa di una morte certa. Ed è in questo registro predominante che ritroviamo il Wenders delle altre opere; il contrasto stilistico che si crea è ora quello tra cinema americano (gli stereotipi, l'avventura, la spettacolarità) ed europeo (il dramma esistenziale, la solitudine), tra finzione e autenticità; più che mai il genere si rivela inadeguato a contenere lo stile e i personaggi di Wenders.

Conclusioni

Il cinema di Wim Wenders è l'opera unitaria e organica di un autore all'altezza dei più grandi autori europei; come per essi anche per Wenders i singoli film sono parti di un unico discorso stilistico, poetico e umano in cui ciascuna opera richiama e allude alle precedenti e si completa in esse (oltre ad alludere e a legarsi a tutto un cinema d'arte come si è notato, ulteriore testimonianza dell'amore di Wenders per il cinema). Pochi altri hanno portato a tale livello l'unità di stile e contenuto (del resto i soggetti sono quasi tutti scritti da Wenders stesso) dove è praticamente impossibile parlare di una cosa senza parlare dell'altra, portando a esiti espressivi forse ineguagliati un nichilismo che non è solo il contenuto delle sue storie ma è soprattutto una visione delle cose che appare nelle immagini fotogramma per fotogramma.
Per tutto ciò che si è detto Wenders è sì legato a certi elementi del cinema americano ma è anche l'autore più lontano da quel cinema, uno dei più profondamente europei; il fatto stesso che parlando del suo cinema emergano termini quali nichilismo e sguardo fenomenologico ci illumina sul legame che esso intrattiene con quelle correnti del pensiero filosofico tedesco ed europeo e di cui anzi è una delle più incisive trasposizioni artistiche; è un autore che ci racconta storie di situazioni prive di azione.

Giuseppe Rausa