

CINEMA COME VISIONE DELL'INESPRIMIBILE: WERNER HERZOG

«Ho avuto sempre la sensazione di aver fatto film come se non fosse affatto esistita una storia del cinema» (W. Herzog).

Il cinema di Herzog è qualcosa di unico all'interno del panorama cinematografico mondiale; è il prodotto di un artigiano (come Herzog ama definirsi) che cura ogni particolare delle sue opere, personalmente, e che ovviamente se le produce per avere la massima libertà di espressione, libertà che il cinema industriale non concede. Siamo di fronte ad un raro esempio di cinema puro, privo di compromessi con l'industria e col gusto del pubblico, l'opera di un artista che ha come unica meta quella di esprimere e comunicare una visione delle cose senza tenere in alcun conto se ciò che farà piacerà o meno, sarà gradito o annoierà. I suoi film sono l'espressione di un'esigenza interiore necessaria, la ricerca di una visione delle cose che le riscopra, ne faccia emergere l'essenza più riposta e celata, un vedere oltre la norma, un guardare alle cose, alle situazioni, alla cultura umana nei loro significati originari (o nella loro mancanza di significato).

Dunque un cinema della visione e dell'intuizione, dell'attimo in cui si cerca di cogliere ciò che non è altrimenti esprimibile se non tramite l'immagine; disperato tentativo di Herzog di renderci partecipi del suo mondo interiore, del suo vedere oltre. Infatti i protagonisti delle sue opere sono sempre personaggi "diversi", dalla sensibilità esasperata, che vedono ciò che gli altri non possono vedere; personaggi che, proprio per questa loro situazione, non riescono a entrare in rapporto con l'ambiente, e perciò vengono da esso regolarmente annientati.

Ciò che si vuol tentare, nel ripercorrere le opere fondamentali di Herzog, del decennio '70/'80, è un lavoro di lettura critica ossia d'esplicitazione dei significati spirituali della sua poetica, attraverso un'analisi rigorosa delle strutture tecnico-formali dei suoi film.

Auch Zwerge habem klein angenganen
(Anche i nani hanno incominciato da piccoli): **L'Incubo**

È sicuramente l'opera più visionaria e surreale di

tutta la sua produzione, interpretata solo da nani, in un immaginario istituito in cui gli allievi si ribellano al direttore. All'inizio la macchina da presa ci mostra con un piano sequenza circolare, dall'alto, il luogo dove si svolgeranno gli avvenimenti: un edificio rinchiuso tra montagne vulcaniche, il cui cortile (luogo dell'azione) è a sua volta rinchiuso dalle mure dell'edificio; ci troviamo di fronte subito ad un carattere stilistico fondamentale che si ritroverà in tutte le opere a venire: il cerchio (della macchina da presa sulle case, delle montagne sull'edificio, dell'edificio sul cortile); esso indica, fin dall'inizio, una situazione da cui è impossibile uscire, e preannuncia il cerchio che il camion bloccato, senza nessuno alla guida, percorrerà ininterrottamente nella seconda parte del film e i cerchi che i due nani ciechi percorreranno su se stessi percuotendo l'aria nel vano tentativo di difendersi dall'attacco degli altri nani (e non a caso il montaggio avvicinerà le immagini dei nani ciechi a quelle del camion).

Herzog ha girato con uno stile rigoroso la cui unitarietà si basa sulla rinuncia: predomina in senso assoluto l'inquadratura fissa, accanto poi a sequenze con la macchina a mano, e ai piano-sequenza circolari, usati per particolari scopi. Ma la fissità della macchina di Herzog è ben lontana dall'essere la fissità della macchina da presa del cinema americano classico, ossia è ben lontana dal concetto per cui essa non si deve "sentire", tutt'altro: noi sentiamo continuamente proprio tale fissità come qualcosa di forzato e allucinato; essa non si dà pena di adeguarsi al muoversi dei personaggi, che così entrano ed escono di quadro, fissa le cose oltre il limite di ogni classico equilibrio, e soprattutto è poi il montaggio particolare a conferire a tale fissità un che di straniato e, al tempo stesso, intuitivo: con esso Herzog monta le immagini fisse in modo assolutamente sconnesso, lasciando dei vuoti narrativi tra un'immagine e l'altra: ossia manca la continuità dell'azione; a Herzog non interessa seguire (e infatti la macchina da presa non segue mai, i carrelli, sono inesistenti in tale cinema) i singoli gesti e movimenti che creano i fatti: di essi ce ne dà solo alcuni, fissati, quelli che gli paiono più significativi ed essenziali, disinteressandosi di quei vuoti, (più o meno grandi) che si creano tra un'immagine e le seguenti; è un modo di procedere frammentario a cui interessano più i particolari che l'insieme. Così Herzog ha capovolto il significato della macchina fissa: non l'oggettivo osservare, dall'esterno, il dispiegarsi

degli avvenimenti di una vicenda, bensì questo fissare che si pone ostentatamente come tale. Né vi è una vicenda nel senso classico del termine in tale film: vi è un'insieme di eventi, divisi in blocchi, anch'essi avvicinati l'un l'altro in modo liberissimo, esattamente come liberamente sono avvicinate le immagini all'interno di un blocco. E se fin dal primo piano sequenza circolare avevamo inteso il carattere onirico ed immaginario del luogo e delle azioni che stavano per iniziare (del resto preceduto dall'immagine dei un nano, seduto su una sedia troppo grande, che narra i fatti che poi vedremo svolgersi nel film, immagine che aiuta a leggere poi tutto in chiave onirica), lo stile della non-narrazione adottato, dall'avvicendamento libero (simile alla libera associazione del sogno) comunicano in ogni istante dell'opera questo suo carattere surreale. Con tale metodo l'arco narrativo del film appare caleidoscopico, composto da episodi ben conclusi, disposti in un crescendo drammatico di violenza e follia, che è poi solo l'effetto che Herzog ne vuole trarre, poiché nulla vieterebbe di disporli in un ordine diverso dato che non vi sono rimandi reali dall'uno all'altro: ossia nessuna trama va sviluppandosi; e allorché verso il finale la violenza dei nani, i loro atti di ribellione-distruzione sono al culmine, la fissità dell'inquadratura lascia il posto all'uso della macchina a mano che si aggira tra i nani impazzita quanto loro, percorrendo cerchi, seguendo oggetti lanciati da un nano all'altro (si veda soprattutto la sequenza del banchetto finale e della processione blasfema), l'allucinazione si fa totale, il sogno lascia il posto all'incubo, le inquadrature appaiono più che mai inedite e strane.

La progressione drammatica, l'intensificazione progressiva con cui si snoda il film è comunque lontana da qualsiasi sviluppo lineare; l'evoluzione, lo sviluppo, ecc. sono concetti estranei al cinema di Herzog: in esso tutto si muove sempre in cerchio, e così la follia dei nani si intensifica nel cerchio, senza potere svolgersi in altre direzioni; essa non esce dal luogo dell'incubo, e non a caso è contrappunto continuo a tale follia il camion che gira su se stesso, contro cui invano si affannano i nani, senza riuscire a fargli cambiare direzione. Il procedere dei film di Herzog è simile al muoversi in circolo dei suoi camion.

La follia è ciò che avviene nell'aperto (nel cortile) e la sua violenza è diretta contro il direttore dell'istituto che si è rifugiato all'interno dell'edificio, con un nano ribelle prigioniero, legato su

una sedia; l'opposizione esterno-interno è elemento centrale di tutta l'opera, ed è un tipo di contrasto che ritroveremo in opere seguenti in *Jeder für sich und Gott gegen alle* (L'enigma di Kaspar Hauser) e in *Herz aus Glas* (Cuore di vetro) tra visioni liberatorie e mondo civile, in *Nosferatu*, *Phantom der Nacht* (Nosferatu, il principe della notte) tra civiltà della luce e della notte. L'interno dell'edificio è il luogo della cultura, dei libri, in cui il direttore parla continuamente: ed è l'unico a parlare da solo e distintamente, laddove i nani ribelli parlano tutti insieme in modo indistinto; in esso le inquadrature sono chiare e tranquille, mentre quando, dall'esterno, verso la fine, vengono gettati all'interno galline ed altri oggetti, allora abbiamo le uniche riprese con macchina a mano: il negativo pervade il luogo delle certezze e della chiarezza, vi porta il suo scompiglio; e in realtà è sempre stato presente nella figura del nano legato che ride senza un motivo: è l'esteriorizzazione di ciò che si annida al fondo della ragione (ossia del personaggio del direttore), legato e represso, soffocato. Come ha dichiarato Herzog: «In *Anche i nani hanno incominciato dal nulla* io forzo gli spettatori a riconoscere che c'è un nano in ciascuno di loro». L'irrazionale minaccia la ragione da dentro l'individuo (il nano legato nell'edificio) e da fuori, ossia dalla natura (i nani ribelli), è la ragione assediata dal suo stesso desiderio di diventare, o tornare ad essere, sragionale, cede: nel finale il direttore esce dalla sua prigionia, all'aperto, e l'ultima immagine ce lo ritrae tra la natura, che parla con un albero.

La follia dei nani è l'espressione di una natura violenta e perversa: infatti essi ci sono mostrati continuamente a contatto con la terra, le rocce, e in generale questa natura da incubo; con campi lunghi Herzog ce li descrive come parte del paesaggio naturale, immersi in esso, tra cespugli, alberi, anfratti rocciosi; i nani sono parte della natura; in essi non vi è individuazione, essi sono un gruppo, un insieme, parlano, in maniera indistinta lasciando che raramente e per poco una voce si affermi sulle altre (voce che è subito riassorbita dal vociare del gruppo), sono sempre ripresi in gruppo, nella loro corralità perversa. Non a caso la descrizione della loro follia è inframezzata da sequenze i cui protagonisti sono animali, o meglio galline rappresentate nella loro violenza gratuita e inutile: una gallina che ne mangia un'altra morta, una che ne insegue un'altra priva di una zampa; tali comportamenti

le accomunano e le avvicinano per analogia al mondo animalesco dei nani, le cui violenze sono altrettanto gratuite e non esitano a rivolgersi contro i più deboli del gruppo (i due nani più piccoli rinchiusi in una stanza da letto; i due nani ciechi fatti oggetto di ogni tipo di scherno). L'analogia animali-uomini è un altro di quei caratteri fondamentali e ricorrenti nel cinema di Herzog, volto a disvelare il fondamentale carattere bestiale dell'uomo, sublimato nelle illusioni dei valori culturali; e perciò gli animali al centro del suo cinema hanno elementi che già di natura li avvicinano all'uomo: si tratta perlopiù di bipedi, galline, oche, scimmie, il cui camminare, cieco ed insensato richiama l'analogo camminare umano. E nella sarcastica processione finale una scimmia è crocifissa al posto di Cristo: atto di derisione della follia naturale, dell'esplosione di ogni istinto contro uno dei luoghi dei massimi valori della cultura, la religione; critica radicale che Herzog continuerà in tutto il suo cinema. E gli atti di distruzione finale hanno per oggetto simboli dei valori della cultura: una macchina da scrivere e i vasi coltivati, intesi come natura isolata, "coltivata", divisa dall'unità originaria e perciò individuata. L'oggetto della distruzione attuata dai nani è sempre l'individuazione e tutto ciò che essa implica (religione, cultura, valori); all'opposto sta il direttore: questi infatti non ha alcun contatto con la natura, sta chiuso in una stanza, oppure sale sul tetto dell'edificio a guardare dall'alto i nani ribelli; e questo suo stare in alto è il suo distacco dalla natura e da tutte le sue forme, l'istinto, la follia, etc.

Per tutto ciò *Anche i nani hanno incominciato da piccoli* è un film del contrasto tra interno ed esterno, alto e basso, distacco e immersione nella natura. E la musica ha, come sempre in Herzog, funzione essenziale: nei suoi timbri e nella sua allucinata fissità essa richiama la musica rituale di popoli extraeuropei, estereanei alla nostra cultura (ad accentuare la diversità del mondo dei nani), in cui l'individuo si sente ancora parte della totalità di una natura vivente e del gruppo umano cui appartiene; il contrasto centrale del film è nel suo significato ultimo, contrasto tra individuato e non individuato, civiltà e mito. E la visione animistica della natura tornerà negli altri film con significati simili.

Per capire il carattere disperato del cinema di Herzog bisogna comprendere la sua visione della natura; il ritorno ad essa, il non individuato non è mai posto come un ideale nostalgico di una

realtà migliore (come certa filosofia afferma), ma solo come riscoperta della propria verità, distrutti i falsi valori inventati, della propria vicinanza alla natura, e cioè al cerchio che meglio di ogni altro la esprime, cerchio come continuo ritorno dell'identico, senza possibilità di fuga, di sviluppo in avanti; tale ritorno o riscoperta di sé è perciò tragico; esso distoglie dalla cecità-illusione gli eroi herzogiani solo per portarli alla consapevolezza nichilista dell'insensato, in un viaggio verso la morte; e del resto ad essa tendono come ad una liberazione da uno stato di individuazione-sofferenza, stato che la loro sensibilità particolare, la loro capacità di vedere oltre rende insopportabile (così è per Aguirre, Kaspar. Stroszek, Nosferatu, Woyzeck). Nelle sue opere inoltre non compare mai la parola fine, alla conclusione, sia perché in essi non vi è mai evoluzione e punti di arrivo, bensì vi è solo la coscienza di essere prigionieri del cerchio e del suo perpetuo e assurdo girare, movimento che non si esaurisce con la fine del film, sia perché ciascun film rimanda ai precedenti ed anticipa i successivi in una totale compenetrazione. Herzog stesso dice: «È come una grossa costruzione quella che sto facendo: un film è le fondamenta, un altro è il tetto... Prima o poi verso al fine della mia vita voglio prendere i diritti di tutti i miei film e metterli tutti in una struttura più grande. Forse li metterò in un solo grande film».

Si è molto parlato, a proposito di tale film, del rapporto conflittuale esistente tra i nani e l'ambiente in cui si muovono, pensato per persone di statura normale, come di una critica di Herzog alla società che emargina il diverso; lo si è inoltre interpretato come un film di satira delle abitudini della classe borghese. Ma nulla è più estraneo al cinema di Herzog delle questioni socio-politiche; il clima espressivo e le tematiche delle sue opere mirano a ben altro: nel loro misticismo abbracciano e scrutano l'uomo nella sua totalità storica; e a precisare meglio ciò, si pensi che Herzog ha girato un solo film ambientato ai nostri giorni *Stroszek*, tutti gli altri si collocano in regioni del passato più o meno precisate, o addirittura nel sogno, come questo *Auch Swerge...* La sua visione delle cose, i suoi personaggi, il suo stile si ripropongono identici, al di là degli effimeri cambiamenti di sfondo (si vedranno poi i travisamenti d'interpretazione critica cui è incorso anche *Aguirre, der Zorn Gottes*). Nel film in questione il conflitto oggetti-nani è sfruttato al fine di dare un carattere ancora più straniato

surreale all'insieme: si pensi all'arrivo di due nani su una grossa motocicletta, o di un'altra su un'auto altrettanto grossa (di dimensioni normali); a tal fine è adoperata anche la musica: si tratta di suoni echeggianti riti tribali che, alludono all'unità con la natura, o di suoni appena accennati che uniti ad immagini particolari creano momenti di magica sospensione.

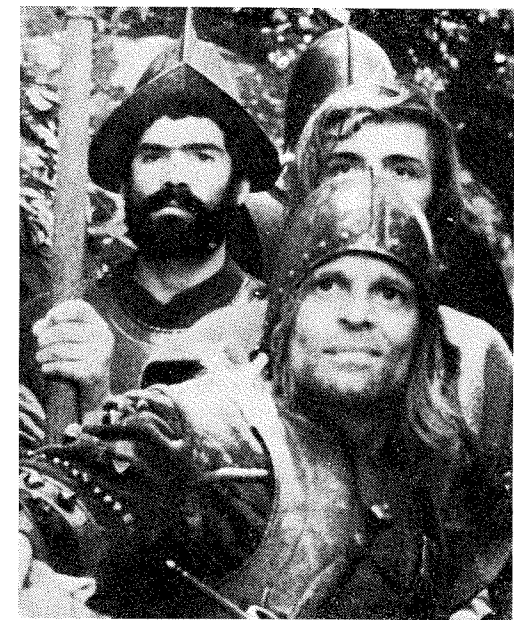
Auch Swerge... è l'unico film di Herzog ad avere al centro, dall'inizio alla fine, l'espressione del negativo, dell'irrazionale, mentre in tutti i film a venire le visioni della follia penetreranno lentamente nel contesto di normalità, né è detto che prendano il sopravvento su di esso; non sempre l'ordine iniziale della ragione si converte nelle follie della sragione. In *Auch Swerge...* tale follia è protagonista assoluta fin dall'inizio, e perciò è l'opera più visionaria ed eccessiva del suo cinema, forse l'unica ad essere totalmente priva di una struttura narrativa tradizionale (in parte ne è privo anche *Herz aus Glas*), in cui far interagire gli elementi della sua poetica.

Aguirre, der Zorn Gottes (Aguirre, furore di Dio): Il Viaggio

Aguirre si presenta come un film storico (come *Nosferatu* richiamerà nei lineamenti generali il genere di film di vampiri), ma si tratta di superficiale apparenza, di una struttura narrativa tradizionale dietro alla quale va colto il discorso di Herzog, personale e unico. Come il film sui nani è stato travisato da molta critica nei termini di una satira di comportamenti piccolo-borghesi, così *Aguirre* è stato interpretato come film di denuncia sul colonialismo e la sete di potenza dell'Occidente; errore critico in parte comprensibile per il fatto che *Aguirre* è stato il primo film di Herzog ad entrare in Italia, e perciò era più difficile coglierne l'unicità; oggi invece che si ha conoscenza di quasi tutti gli altri suoi film, lo si può collocare più precisamente all'interno della sua poetica. Come tutte le opere a venire la struttura narrativa è quella di un viaggio verso l'ignoto, la dissoluzione, la morte ineluttabile; fin dalla prima immagine, lo scorrere turbolento e scuro dell'acqua, (elemento che chiuderà quasi tutte le opere seguenti come in una cornice, apparendo all'inizio e alla fine) ci preannuncia il viaggio che avverrà sul corso del fiume, e il suo carattere tragico; e le immagini seguenti, di apertura, ci mostrano una colonna di soldati e indios

che camminano sulla costa di un burrone, a chiarire il pericolo che li sovrasta (l'abisso è lì di fianco ad attenderli) mentre la caduta di oggetti (una gabbia, un cannone) seguiti dalla macchina da presa fungono da ulteriore premonizione della progressiva caduta e distruzione, cui la spedizione di Aguirre andrà incontro.

Aguirre, (K. Kinski), come i nani, è colui che aspira inconsapevolmente alla propria dissoluzione, è un personaggio diverso da tutti, sia per la sua assoluta crudeltà, sia per il suo aspetto fisico: i suoi occhi allucinati guardano oltre, sembrano fissare la morte fin dall'inizio (sguardo allucinato, del vedere oltre, che ritroviamo in tutti i protagonisti di Herzog: Kaspar Hauser, il pastore Hias, Stroszek, Nosferatu, Woyzek, non a caso questi ultimi due interpretati da K. Kinski), e il suo modo stravolto di camminare stabilisce un istintivo distacco dai "normali"; i suoi tratti quasi animaleschi alludono al suo legame con la natura e la sua violenza, e l'avvicinamento finale Aguirre-scimmie ce lo riconferma. Il loro viaggio verso la fine dell'individuazione, ritorno ad una natura violenta nel segno illusorio di poterla dominare e conquistare (il mitico Eldorado che essi inseguono) è guidato dallo scorrere dell'acqua nella foresta, ed è un viaggio sempre identico a sé: pur andando avanti, inol-



trandosi sempre più in essa, il paesaggio non cambia, né le minacce che esso nasconde; da essa gli indios, parte integrante della foresta (si veda l'unica sequenza che ce li pone in primo piano: essi sono fisicamente in contatto con la natura, ricoperti da elementi della vegetazione) uccidono gli uomini della cultura, ben distinti ed individuabili sul fiume; alla loro distinzione netta dal paesaggio che ne fa preda facile, si contrappongono gli indios, nemici invisibili, nascosti tra la fitta vegetazione della foresta, espressione diretta della natura.

L'unicità dello stile di Herzog è evidente ad esempio nel modo di descrivere tale natura (ben lontano da ogni film di genere): egli è andato in Perù per girare tale film, e fa emergere gli elementi naturali in tutta la loro fisicità e verità, al punto che spesso l'obiettivo della macchina da presa è bagnato e sporco di terra, a restituirci la vicinanza alla natura, la sua presenza invadente che tutto permea. Inoltre Herzog ha costretto se stesso e gli altri a lavorare in condizioni impossibili, quasi in reale pericolo per poter trarre da ciò una maggior verità d'interpretazione. Scrive infatti: «Per Aguirre ho costruito io stesso le zattere, per avere la sensazione fisica delle zattere, e per capire nel modo giusto bisogna davvero attraversare le rapide pericolose e sentirsi in pericolo autentico. Se si ha una sensazione fisica, questa viene automaticamente trasposta nel film. Così è stato per me. Non parto da un qualunque modello accademico di finzione che poi sviluppo sul posto. C'è al contrario la vita vissuta, lì dentro... Non si può e non si deve considerare il cinema come se dipendesse solo da ciò che si vede sullo schermo. Per avere quel particolare materiale bisogna fare cose inaudite sotto certe condizioni; questo non mi fa paura. Se davvero è utile, per il cinema sono in grado di fare cose che altri non farebbero».

Il comportamento della macchina da presa continua lo stile rigoroso già notato in *Auch Zwerge...*; predominano quelle inquadrature fisse, intuitive, a cogliere l'essenza di ogni situazione, saltando e tralasciando i nessi di congiunzione tra un'immagine e l'altra: i modi in cui Herzog riprende la zattera sono esattamente i due modi di tutto il suo cinema: o inquadrature fisse, in campo lungo, che ce la mostra praticamente ferma sulle acque stagnanti, anche se sappiamo che si sta muovendo, così ad esprimere il carattere di falso movimento del viaggio; o piano sequenza circolari che all'inizio del viaggio (piano sequen-

za sulla zattera che affronta le rapide) e alla fine (lo splendido piano sequenza circolare finale che ci mostra Aguirre ferito, morente, sulla zattera piena di cadaveri e invasa dalle scimmie) lo racchiudono, svelandone il senso di tragica circolarità: esso con le sue tappe di intesificazione drammatica, comunque del tutto autonome l'una rispetto all'altra, come in *Auch Zwerge...*, si svolge verso la riscoperta del negativo, della natura come circolo, riproposizione continua dell'identico in cui l'individuo è prigioniero, e invano sogna l'illusione di una civiltà perfetta (l'Eldorado) proprio nel momento in cui si sta dissolvendo nella foresta-natura; e le scimmie che invadono la zattera di Aguirre, verità e allucinazione che siano, mostrano il punto di arrivo, nel loro valore di metafora-analogia alla situazione umana (come già avevamo visto tale era l'uso degli animali in *Auch Zwerge...*), il riemergere del carattere violento e animalesco, distruttore di cui Aguirre è la personificazione. In definitiva: o si è immobili, o ci si muove in cerchio che è la stessa cosa; non vi è mai progresso, sviluppo.

In *Aguirre*, come in *Auch Zwerge...*, la colonna sonora (dei Popol Vuh) serve a stabilire un clima espressivo mistico e sospeso; si tratta sempre di una musica che si aggira su poche note, per lo più ad intervalli vicini, iterati in una fissità e circolarità (in cui una nota rimanda all'altra e viceversa) che richiama i due procedimenti cinematografici dominanti dell'inquadratura fissa e del piano sequenza circolare.

Va ricordato lo stile delle premonizioni che da *Aguirre* poi attraversa tutto il cinema di Herzog: si è già accennato alle prime sequenze e al loro valore di monito (e vedremo come sempre le prime sequenze di tali film, come già in *Auch Zwerge...*, hanno un valore fondamentale; in esse è spesso contenuta tutta l'essenza dell'opera); in seguito, all'inizio della spedizione sul fiume, una zattera resta imprigionata in un gorgo (circolo) per tutta una notte, e al mattino seguente gli uomini sono tutti morti, uccisi misteriosamente; la figura del circolo è unita quindi alla morte, anticipazione del destino della spedizione stessa; e simile funzione hanno i teschi trovati in un villaggio deserto, prima abitato da antropofagi (e i teschi appaiono anche all'inizio di *Nosferatu*); inoltre l'acqua tumultuosa indica al viaggio una direzione obbligata di marcia, un destino ineludibile (l'acqua è ancora il luogo del disfacimento nell'inizio e della circolarità nel finale di *Herz*

aus Glas ed è sull'acqua che giunge la morte portata da *Nosferatu*). L'uso poi della fissità dell'immagine ci mostra spesso la morte d'improvviso: la macchina da presa coglie i personaggi già uccisi, trafitti da frecce (provenienti dalla foresta) silenziose e invisibili; è ancora lo stile visionario ed essenziale di Herzog, nel suo mostrare le anticipazioni della disfatta totale, nella sequela di cadaveri. Un'ultima e significativa premonizione è un'una bella sequenza in cui Aguirre mostra alla figlia un animaletto cui caratteristica è quella di dormire quasi tutta la vita, sequenza essenziale per comprendere quella tendenza inconscia di Aguirre verso la dissoluzione, il suo amore per morte.

Herzog, in *Aguirre*, si è confrontato con la struttura di un film di genere storico confermando l'impossibilità a conciliare il proprio modo di fare cinema con le convenzioni dell'industria cinematografica, per quanto l'essersi riferito ad un filone cinematografico ha comunque dato una maggiore linearità a tale opera (lo stesso sarà per *Nosferatu*), rispetto ai più liberi e personali *Auch Zwerge...*, *Jeder fur sich...*, *Herz aus Glas*, *Stroszek*.

Jeder fur sich un Got gegen allen (*L'enigma di Kaspar Hauser*): La Visione

Tutti i film di Herzog collocano l'azione in zone più o meno remote, dalla data spesso imprecisata, ciò contribuisce a dare al suo cinema carattere di assolutezza e metafisicità; in *Jeder fur...* siamo nell'800, ma potevamo essere anche nel secolo di Aguirre o in un altro secolo che poco cambierebbe. Assistiamo come sempre ad un prologo fondamentale (come fondamentale sarà l'epilogo: inizio e fine sono sempre momenti essenziali in un'opera di Herzog): in esso una citazione del *Lenz* di Buchner: «Non sentite ovunque queste grida di terrore che normalmente chiamano silenzio?» (tagliata inspiegabilmente nell'edizione italiana doppiata del film), citazione che testimonia il legame Herzog-Buchner, (che diverrà centrale nella versione cinematografica che Herzog darà del *Woyzek* di Buchner), ci chiarisce come il silenzio possa essere il luogo del terrore, preannunciandoci quel cambiamento di prospettiva sulle cose, quel guardare con occhi nuovi che Kaspar attuerà nel rapportarsi al mondo, e preannuncia inoltre il silenzio della civiltà, luogo del terrore, della sofferenza e della morte di Kaspar, così come rimanda ai silenzi improv-

visi che atterriscono gli uomini di Aguirre sul fiume e a cui puntualmente seguiva la morte, e alle urla di terrore che *Woyzek* sentirà nel silenzio della natura; a tale citazione segue una serie di immagini visionarie su paesaggi scoperti e mostrati con colori nuovi e con l'accompagnamento di un brano lirico di Mozart (da "Il flauto magico"), che rende il senso di sospensione dell'insieme: sono le prime visioni di Kaspar.

Vediamo poi Kaspar incatenato in una cella, (in tale condizione dalla nascita), e l'arrivo del padre-carceriere che decide di portarlo nel mondo; gli insegna allora a dire alcune frasi, a scrivere il suo nome e a camminare su una collina isolata e sovrastante il villaggio in cui si svolgerà la vicenda; in queste sequenze iniziali, di forte suggestione figurativa, il colore è virato in blu e violetto a chiarire il carattere surreale e atorico dell'azione, nonché ad anticipare la violenza e l'uccisione cui sarà fatto oggetto il protagonista; e infatti l'entrata del carceriere, vestito di nero, nel luogo di prigionia di Kaspar è avvolta da tale luce scura, violacea, esattamente come dal buio emergerà un'altra figura portatrice di morte: *Nosferatu*. Il villaggio, come il padre carceriere (futuro assassino di Kaspar), il mondo della cultura umana appaiono fin dall'inizio come luoghi della morte agli stessi occhi di Kaspar.

Questi è un altro dei personaggi visionari di Herzog, di coloro che vedono al di là, e il modo in cui è trasfigurato l'ambiente è anche una visione di Kaspar, è il suo primo guardare, dopo aver vissuto per anni rinchiuso tra quattro mura. *Jeder fur...* è il film della visione, non perché sia più allucinato dei precedenti, bensì perché, con la centralità assoluta del personaggio di Kaspar, ogni attenzione è volta al suo sguardo sulle cose, sguardo che corrisponde a un guardare puro e primigenio, di chi non ha mai avuto contatti con un'intera civiltà e si trova così a doverla assimilare di colpo, dal niente. Lo sforzo di Herzog è quello di guardare le cose con gli occhi di Kaspar, come se le guardasse per la prima volta, un tentativo di fenomenologia del vedere e del sentire, che sveli l'essenza nascosta di tale cultura; Kaspar, come Aguirre, ha una strana luce negli occhi che lo differenzia dagli altri, e tutto il film è giocato sul contrasto tra il suo vedere e il non vedere dei normali, che non riescono perciò a mettersi in comunicazione con lui. Il contrasto è fino a livello fisico: Kaspar si muove in modo diverso, a fatica si inserisce nelle simmetrie razionali dei luoghi della cultura, negli interni delle

case dai colori smorti, acquisendone solo esteriormente gli usi e i modi; la sua diversità non è momento di confronto con gli altri: questi ultimi, nell'arroganza delle proprie certezze si limitano a spiarlo, allorché è rinchiuso nella torre al suo arrivo nel villaggio, come si farebbe con uno strano animale (ma già nello spiare, ossia nello stare a distanza, è insita un'insicurezza, un timore), o ad esibirlo come oggetto di divertimenti in una sorta di circo, prima, e in un salotto aristocratico poi. La cultura razionale tenta di assimilare Kaspar e buona parte del film ci mostra il suo lento apprendere i meccanismi culturali così esplicitati nella loro essenza; la norma altro non è che l'acritica imposizione di tali modelli di comportamento, da imitare, il cui risultato è l'omologazione e la cecità. Kaspar, personificazione del nulla, percorre tale cammino senza farsi assoggettare, i suoi occhi non si spengono; egli vuole continuare a "vedere" e perciò il suo destino è segnato dalla sua ostentata diversità.

La struttura del film è così ancora un viaggio, il viaggio di Kaspar (dopo il prologo) nella cultura a partire dalla sequenza in cui è abbandonato dal padre nella piazza del villaggio; quest'ultimo, emblema della civiltà, ci è presentato nei caratteri del lindore e della quadratura, della simmetria e dell'ordine, (come poi i villaggi di *Nosferatu* e *Woyzeck*) ordine che cela la violenza e l'intolleranza su cui è costruito e che Kaspar rivelerà con la sua presenza differente. E come già in *Auch Zwerge...* e in *Aguirre*, il viaggio si compone di blocchi narrativi autonomi, tranquillamente alterabili nell'ordine in cui sono esposti (soprattutto nella seconda parte); sono gli incontri di Kaspar con le varie facce della cultura; con la religione, con la logica, con la scienza, con la nobiltà, incontri che nella loro metaforicità troppo evidente lasciano emergere a tratti un che di meccanico e preordinato, di costruito più che ispirato.

Lo stile di ripresa è ancora quello del predominio della fissità dell'inquadratura e del montaggio essenziale e discontinuo, non solo all'interno di un blocco narrativo, ma anche nell'accostamento libero di vari blocchi; non vi è differenza nel modo di accostare due immagini di uno stesso episodio e due immagini di episodi distanti magari alcuni anni l'un l'altro; come sempre Herzog si limita ad intuire l'essenziale e non si perde in sequenze strutturali, la cui unica utilità sarebbe un maggior chiarimento e appianamento nello scorrere del racconto, senza però ag-

giungere nulla di importante; egli si riconferma autore lirico: ogni immagine deve essere ispirata, sentita come necessaria dall'artista e non può essere asservita a scopi di linearità narrativa.

In *Jeder Fur...* l'elemento allucinato è più che nella fissità dell'immagine nella presenza di Kaspar in tale fissità, nel suo modo di muoversi, di guardare, di parlare; bisogna ricordare l'apporto essenziale che alla creazione di tale personaggio ha dato l'attore Bruno S., in relazione al modo coerente di usare gli attori di Herzog, di cui si è già detto riguardo ad Aguirre. Bruno S. non è affatto un attore, ha trascorso la sua esistenza da un riformatorio all'altro: la sua difficoltà a recitare rende in modo ineguagliabile la difficoltà di Kaspar (e poi di Stroszeck) ad entrare in rapporto con un'intera cultura, con un ambiente in cui egli si muove in modo maldestro; e soprattutto è unico il suo modo di parlare: si tratta piuttosto di un urlare, che sentiamo dettato non da un semplice voler comunicare, bensì da un'esigenza interiore più profonda, da quel suo vedere e sentire diverso (l'edizione doppiata del film non riesce a rendere in nessun modo questo effetto fondamentale), un parlare-urlare profetico.

L'antitesi Kaspar-altri ritorna nella forte opposizione figurativa tra gli interni opprimenti del mondo della cultura, e le immagini della natura del prologo e delle visioni di Kaspar; luoghi dell'aperto verso cui egli tende, basti pensare alla visione dell'azzurro totale di mare e cielo congiunti, che Kaspar ha nel momento in cui è ferito, immagine dell'infinito che genera il massimo contrasto possibile con tutto quanto era stato mostrato in precedenza (la stanza angusta della casa del suo maestro), dell'anelito verso la dissoluzione sentita come liberazione (si vedrà l'analogo nel finale di *Herz aus Glas*).

La fenomenologia del vedere di Kaspar si delinea nelle sequenze più belle e suggestive dell'opera, e si distingue in una visione inedita della realtà e in altre visioni pure, fantastiche, portatrici di verità; riguardo al primo campo vanno ricordate le sequenze del giardino in cui il maestro si affanna a spiegare a Kaspar come la natura sia inanimata e obbedisca all'uomo (tramite il lancio di alcune mele interpretato in senso meccanicista: la mela-oggetto lanciato che ubbidisce a leggi geometrico-razionali), mentre Kaspar contrappone la sua visione animistica della natura, imputando alla mela una volontà, considerandola oggetto vivente (e avendone conferma

dal suo comportamento che continuamente infrange le previsioni del maestro); e la visione animistica era la stessa che muoveva i film precedenti: anche Kaspar, come i nani e Aguirre entra progressivamente in contatto con la natura, un contatto reale e primitivo da cosa vivente a cosa vivente.

Altra sequenza è quella della chiesa in cui il canto dei fedeli e il parlare del prete vengono interpretati come urla violente che lo impauriscono; si affaccia così il problema centrale di tale opera: il linguaggio: Kaspar ha un suo linguaggio del corpo personale e significativo, un entrare, tramite esso, in relazione autentica con le cose e con la natura; invece tutto il suo viaggio nel mondo della cultura è stato un continuo apprendere parole; fin dall'inizio egli deve imparare le singole definizioni degli oggetti e in generale il linguaggio verbale; e alla fine del suo cammino egli scopre che tutto ciò che ha imparato e che fonda la cultura è una classificazione-individuazione delle cose che nulla dice della lo-



ro reale natura; esplicitamente Kaspar afferma che imparando le parole egli non ha appreso niente sulle cose; il mondo della civiltà è quindi il mondo dell'individuazione e della violenza cieca contro ciò che rifiuta di essere definito, e Kaspar così, nella seconda parte del film, desidera ritornare da dove è venuto, dal suo paese dell'oscurità e del silenzio, laddove non si dicono parole inutili. L'ultima parte ci mostra Kaspar sempre più immerso nella natura, vagare per i campi, giocare con gli animali, scrivere il proprio nome nella terra tramite le piante coltivate; emerge allora la struttura circolare del film: Kaspar ferito, una prima volta, dal padre carceriere ricomparso (era assente dal prologo) si rifugia sanguinante nella cantina della casa, cantina che ricorda esplicitamente il luogo in cui ci è stato mostrato, prigioniero, all'inizio; in lui tale desiderio di dissolversi nella natura, di tornare al nulla da cui è emerso oltre ad esplicitare il carattere di disperata circolarità della sua parabola, richiama le analoghe tensioni verso il nulla e l'autodistruzione dei nani ribelli e di Aguirre. Il mondo della civiltà, dell'individuazione si svela nel suo significato essenziale di mondo della sofferenza; e la circolarità finale chiarisce il carattere di falso movimento del viaggio di Kaspar: in esso non ci si è mossi verso nessuna meta, poiché non vi è alcun valore possibile: l'esistenza scopre sempre, alla fine, il suo carattere di insensatezza.

E tutto ciò torna ancora più esplicito nei momenti delle visioni surreali di Kaspar nella loro suggestione figurativa e pregnanza di significati; si tratta di tre sequenze nettamente eterogenee col resto (sono girate in super-otto, e la pellicola è stata trattata in modo da dare un particolare effetto luce-intermittenza) che proprio nella loro particolarità e forza dirompente nel contesto di normalità e staticità del mondo borghese indicano ancora una volta la totale diversità di Kaspar. In esse la fatica degli individui che salgono lentamente un monte sulla cui cima trovano la

