

**FENOMENOLOGIA DELLA RISURREZIONE.
UNA LETTURA CRISTIANA
DEL CINEMA DI WIM WENDERS**

Non sempre i film religiosi affrontano esplicitamente l'argomento religioso. La connessione tra cinema e religione avviene spesso ad un livello più profondo e implicito di una fedele riproduzione dell'iconografia sacra tradizionale. Così che l'ispirazione religiosa può nascondersi dietro apparenze affatto laiche.

È il caso di Wim Wenders, il regista-vate del Nuovo Cinema Tedesco, che per anni si è definito «regista di sinistra» (Wenders 1999):

«Dopo il terremoto storico che ha sconvolto i paesi dell'Est, dopo la caduta del muro di Berlino, è diventato assai difficile distinguere la “destra” dalla “sinistra”. Sono anni che mi sento, piuttosto, un regista cristiano».

Il punto di saldatura tra cinema e religione per il regista tedesco è la comune vocazione a indagare sul mistero della vita:

«Io amo lavorare con coloro che si interessano a tutti i problemi della vita, in particolare quelli metafisici e spirituali. Mi sento profondamente vicino a tutti coloro che si chiedono da dove venga l'uomo e dove vada a finire».

Il che non implica, per Wenders, l'annacquamento della propria fede:

«Comunque, il mio orientamento religioso non si ispira a un vago spiritualismo, per me la religione è una realtà molto concreta: sono cristiano, per me il divino è Gesù Cristo».

Ad ogni modo il cinema, per registi come Wenders, non è un pulpito da cui predicare una fede senza inflessioni, ma piuttosto un confessionale in cui raccontare le dinamiche della propria anima, le cadute e gli scoramenti così come la nascita della speranza e dell'amore. L'affermazione sicura della propria fede, dunque, viene fatta dal regista tedesco a valle di un lungo e travagliato percorso, biografico ancor prima che artistico.

TRA *HEIMAT* E *AMERICAN DREAM*

Wenders, classe 1945, appartiene a quella generazione di tedeschi che dell'olocausto e della guerra non hanno avuto responsabilità, ma che delle responsabilità del nazionalsocialismo hanno conservato memoria radicata, senso di colpa.

Appartiene poi, da cineasta, a quella generazione di registi che hanno ricominciato daccapo: finita l'epoca illustre dell'espressionismo, il potere di Hitler assoggettò al programma di nazionalizzazione delle masse anche la settima arte. Cosicché, a guerra finita e regime scomparso, l'industria e l'arte cinematografica tedesca erano tornate, come del resto l'intera nazione, all'"anno zero": nessuna struttura, nessun maestro, nessuna tradizione. Solo, ancora una volta, vergogna dell'immediato passato.

A fronte di tanta desolazione c'era l'America: con le parole di Wenders (Wenders 1976, citato in D'Angelo 1982, p. 15):

«All'inizio degli anni '50, giù giù fino al '60, era la cultura americana. In altre parole, il bisogno di scordare quei vent'anni ha come formato un buco, e si è tentato di ricoprirlo (...). Lo coprimmo con il chewing-gum. E con le foto Polaroid».

L'America a cui Wenders e la sua generazione si riferiscono è un'entità geografica, sì, ma soprattutto una metafora, un concetto, un sogno: che Wenders, in un articolo significativamente inti-

tolato *American dream* («il sogno americano»), riassume così (1984, in Wenders 1994, pp. 120ss.):

«Vagamente intuivo che, al contrario della Germania, l'America non aveva nulla da nascondere».

Di fronte al fallimento e al desiderio di rinnegare la propria *Heimat* (patria) e la cinematografia che essa aveva prodotto, l'alternativa era l'*american dream*, il modello americano: modello di stile di vita, politico, economico e non da ultimo, cinematografico: tutti i registi tedeschi del dopoguerra sono avvinti dal cinema americano “classico” (Ford, Hawks, Hitchcock, Walsh, Ray, Sirk, Fuller); citano continuamente nei loro film elementi della civiltà statunitense (flipper, sigarette, bottiglie di Coca Cola, chewing-gum, juke-box, automobili, rock 'n roll); insomma, sono disposti ad essere colonizzati culturalmente per rinnegare il passato.

Eppure, il rapporto con gli Stati Uniti è tutt'altro che lineare:

«Io amo questo paese, le sue città, i suoi abitanti più di ogni altro. E lo temo anche più di ogni altro. A starci sono più contento e più oppresso che altrove. Mi si aprono gli occhi in questo paese, ma devo anche tenerli chiusi».

Per un verso, dunque, il modello americano informava la rinascente cinematografica tedesca. Ma questa, per un altro verso, desiderava prenderne le distanze. Il cinema americano, spiega il critico Filippo D'Angelo, «viene assunto col valore di una norma da infrangere, di un modello non da imitare ma da riatraversare interamente per negarlo e liberarsene» (D'Angelo, p. 17). Questo porterà una generazione di registi a mettere a punto un proprio linguaggio cinematografico e a riconoscersi, nel tardo dopoguerra, nella comune corrente del *Neuer deutscher Film* («Nuovo cinema tedesco»), di cui Wenders sarà, per molti versi, capofila.

Ma allontanarsi e riavvicinarsi alla Germania è, per Wenders, molto più di una metafora generazionale. Nel 1978 Francis Ford Coppola, chiamandolo a girare un film poliziesco, *Hammett* (*Hammett: indagine a Chinatown*, 1978/82), gli dà l'opportunità

di lasciare la scomoda *Heimat* per un soggiorno oltre atlantico: Wenders accetta entusiasticamente, e rimane negli USA 4 anni.

Vive e gira nel mondo ammirato e ripudiato degli *studios*. Fa un film americano da tutti i punti di vista (sceneggiatura, sistema produttivo, imperativi finanziari, politica aziendale delle case di produzione).

L'esperienza è ricca e complessa: Wenders riesce, nonostante tante castrazioni, a imporre un'impronta autoriale al film. Ciononostante lascia gli States contento di poter tornare in Germania, in un sistema cinematografico a lui più consono.

Ricomincia a girare in Germania e nel 1987 realizza *Der Himmel über Berlin* (*Il cielo sopra Berlino*), considerato da lui stesso come il suo rappacificamento con la Germania; non a caso sceglie Berlino, fulcro della germanicità.

In un'intervista rilasciata qualche anno dopo, riflettendo sul concetto di viaggio, Wenders dice (1988, in Wenders 1992, p. 36):

«Sento un cambiamento, una presa di coscienza maggiore sul mio sentirmi perpetuamente *on the road*, che all'inizio era più che sufficiente per sopportare il peso del mondo. Mi sembra infatti che il bisogno di muoversi nasca come da una forza centrifuga interiore che la espelle all'esterno, allontanandola da un centro che qualcuno potrebbe definire una patria; l'allontanarsi dal centro dà soddisfazione, ma pone al contempo per lo meno il problema del ritorno. Viaggiare è per definizione sia un avvicinamento che un allontanamento. (...) Il senso del viaggio, di partire e andare, diventa [di film in film] sempre più esplicito; e con ciò anche la possibilità di ritorno: ovvero mi chiedo se il senso del viaggio non sia in fondo più nel tornare, dopo aver preso le distanze per vedere meglio, o semplicemente per poter vedere».

Per Wenders realizzare *Der Himmel über Berlin* significa:

«Tornare in questo paese da cui volevo solo partire (...), guardare la Germania con occhi nuovi, per la prima volta con un sentimento di simpatia».

Il film, detto per inciso, è la storia di un angelo che rinuncia alla sua natura atemporale, ubiqua, immateriale, per diventare uomo, mortale, legato a una città anziché a nessuna, a una vita anziché all'immortalità, a una donna anziché all'intera umanità. Diventato uomo, l'angelo Damiel cammina sulla neve e lascia – diversamente da quando era angelo – le impronte. Forse è un'immagine di quel Wenders che, dopo una prolungata indefinizione, finalmente riesce a riscoprire la sua identità di uomo e cineasta tedesco.

Il poeta romantico tedesco Novalis si domandava: «Dove conduce il lungo viaggio? Sempre verso casa».

IL LUNGO VIAGGIO PER RINASCERE

Come ogni vero artista, Wenders riversa la vita nelle opere. Il percorso che ha portato il regista tedesco a rinnegare le proprie radici per riappropriarsene solo dopo un lungo travaglio è la traccia da cui si sviluppano le situazioni e i personaggi che popolano i suoi film.

Non sorprende, allora, vista l'inclinazione di Wenders a viaggiare tra Germania e Stati Uniti, che i suoi film ruotino intorno a personaggi che viaggiano. Il tema del viaggio è centrale nella filmografia del regista tedesco: il viaggio è presente sotto varie forme in quasi ogni suo film, è struttura portante della cosiddetta «trilogia della strada» (*Alice in den Staedten*, *Alice nelle città*, 1973; *Falsche Bewegung*, *Falso movimento*, 1975; *Im Lauf der Zeit*, *Nel corso del tempo*, 1975), e poi, di nuovo, del più recente *Bis ans Ende der Welt* (*Fino alla fine del mondo*, 1991). Tanto è pervasivo questo tema nella sua cinematografia che Wenders ha dedicato al viaggio addirittura il nome della sua casa di produzione, la Road movies.

Ma nei film un autore non si limita a riproporre *tout court* la propria biografia. Egli la rielabora, la filtra, fa coagulare la propria storia personale attorno a nodi tematici e stilemi che ne rap-

presentano lo specifico cinematografico. In questo senso il cinema di Wenders può essere letto evidenziandone la dimensione religiosa, uno dei fili rossi che attraversano in modo più o meno esplicito tutta la sua produzione, una sorta di corrente carsica che determina un mutamento della connotazione del tema del viaggio di film in film.

Del viaggio tratta il primo lungometraggio di Wenders, *Summer in the city* (1969-'70), storia di un uomo che vuole tagliare col proprio passato ma non ci riesce. Il protagonista, Hanns, esce di prigione con l'intenzione di rifarsi una vita. Riprende i contatti con vecchie conoscenze, tra cui una ragazza, ma un muro di incommunicabilità fa naufragare i suoi tentativi. Inizia allora a viaggiare, a girovagare senza una meta. Ma i paesaggi urbani che attraversa e le cose con cui si confronta non gli sono meno indifferenti delle persone.

Hanns è risucchiato dal passato. Quando il proprio passato è segnato dal fallimento, nel presente si scivola facilmente in uno stato di «infelicità senza desideri» (col titolo di un libro di Peter Handke, cosceneggiatore di tanti film di Wenders). Si guarda la realtà senza interesse né passioni, si è indifferenti a tutto e a tutti. La disillusione si traduce nell'incapacità di focalizzare, di costruire rapporti, di intervenire sull'ambiente. E la persona va errando in un mondo da cui rimane separata, cosa tra le cose, chiusa su se stessa. In questo senso il viaggio, in *Summer in the city*, pur dettato da un desiderio di rinascita, è destinato al fallimento.

Da questa constatazione deriva la polemica di Wenders con la concezione romantica (e tedesca) del viaggio, tema del film *Falsche Bewegung* (*Falso movimento*). Il film è una rilettura de *Gli anni dell'apprendistato di Wilhelm Meister* di Goethe, classico *Bildungsroman* (romanzo di formazione), in cui il protagonista compie un viaggio che lo rende diverso. Per Wenders questa concezione non è più possibile, per cui il movimento abortisce – appunto – in un *falso movimento*.

Wilhelm intraprende un lungo viaggio in cui incontrerà molte persone (tra cui Therese, una donna di cui si innamora, ma a cui non riesce a dichiararsi, e quando lei lo invita in camera, lui

sbaglia camera). Si mette in viaggio per trovare l'ispirazione di scrivere, ma alla fine del film non l'ha trovata.

Il viaggio per lui non è un'esperienza iniziatica: «L'itinerario del "moderno" Wilhelm Meister si compie in un paesaggio nel quale non c'è più nulla da scoprire, che non offre più l'utopica possibilità di un *altrove*, in una società nella quale il progresso e la reificazione dei rapporti interpersonali hanno vanificato ogni "romantica" speranza di rinnovamento, cancellando l'idea di una dimensione alternativa sperimentabile con l'esperienza esoterica del viaggio. Wilhelm si muove in un paesaggio chiuso e opprimente, *autunnale*, in un mondo dove gli ideali romantici di trasformazione del personaggio sono stati delusi» (D'Angelo, p. 69). Non basta cambiare cielo perché cambi la propria anima, sembra dire Wenders, e dunque il viaggio è un tentativo disperato.

Nel film *Im Lauf der Zeit* (*Nel corso del tempo*) i personaggi di Wenders portano alle estreme conseguenze la parabola pessimistica dei precedenti film, per poi iniziare a risalire la china. In questo senso lo si può considerare il film della svolta.

Il film si apre con un tentativo di suicidio da parte di uno dei due protagonisti, Robert (ma potrebbe chiamarsi Hanns o Wilhelm). Il tentativo fallisce, e Robert inizia casualmente un lungo viaggio con uno sconosciuto, Bruno, sul camion di quest'ultimo. Attraversano molti luoghi, simpatizzano, litigano, si confrontano. Robert si è lasciato alle spalle un passato turbolento, di cui emerge solo una donna a cui tenta di telefonare più volte per poi riattaccare sempre la cornetta. Anche Bruno non è felice, vive sul suo camion come una larva, anche lui ha un rapporto difficile con le donne (nel film incontra una giovane donna, ci va a letto, poi se ne va senza dirle nulla). Durante il viaggio Bruno e Robert tornano anche sui luoghi del loro passato: per Bruno un'isola in cui andava in vacanze da bambino; per Robert la tipografia dove lavora suo padre, ormai anziano, che egli non vede da anni; nella notte, mentre il padre dorme, Robert compone un foglio in cui accusa il padre di tutto il male che gli ha fatto. Al mattino, quando il padre si sveglia, Robert gli consegna il foglio e si congeda da lui per l'ultima volta.

Con *Im Lauf der Zeit* Wenders scopre una nuova dimensione del viaggio (Wenders 1976, citato in D'Angelo, p. 52):

«Viaggiare è per me un movimento veramente fenomenologico. Vuol dire semplicemente che accade qualcosa, non necessariamente che qualcosa si trasforma... ma, malgrado tutto, il viaggio offre la possibilità che qualcosa si trasformi ed è quello che mi interessa nel tema del viaggio: una trasformazione potenziale, non soltanto tra personaggi, ma all'interno di ciascuno di essi».

Il viaggio non è salvifico di per sé. Ma può condurre alla salvezza nella misura in cui aiuta ad allontanarsi dal proprio passato e a prendere coscienza della propria identità. Per entrambi i protagonisti viaggiare – nel corso del *tempo* – è un'occasione per chiudere i conti col proprio passato fallimentare. Robert dichiara alla fine: «Per la prima volta mi sento come uno che ha dietro di sé un certo tempo, e questo tempo è la mia storia».

Il viaggio, insomma, è ambivalente. Se per un verso è l'esito dello smarrimento, per un altro è proprio in viaggio che Robert e Bruno trovano l'ispirazione per iniziare una nuova vita. E questo perché il viaggio – così come lo sguardo fenomenologico che lo caratterizza – è un momento privilegiato per prendere coscienza di se stessi. È come se lo scorrere dei chilometri e dei minuti, l'essere «nel corso del tempo» e dello spazio, evocasse, implicasse, inducesse ad un atteggiamento di riflessione, ne costituisse il *pendant* fisico, ne rappresentasse la premessa e lo stimolo spazio-temporale. Il viaggio, cioè, è il luogo in cui si ha la libertà di riflettere, sentire, raccogliersi, prendere la distanza da ciò che opprime, andare a ciò che attrae, ristabilire equilibri interiori, far sedimentare ciò che è scosso, far emergere ciò che ha valore, riconsiderare il passato, immaginarsi il futuro. Alla fine del viaggio la persona scopre la propria identità, si riappacifica col mondo, rinasce a nuova vita.

Il ritmo del viaggio, peraltro, è lo stesso del film. Così Wenders si esprime a proposito di certi film «che sono come spazi chiusi» (1991, in Wenders 1992, p. 90):

«Non lasciano il minimo spazio vuoto tra le singole immagini, non permettono di vedere ciò che è rimasto “fuori” dal film, non consentono agli occhi e ai pensieri di muoversi liberamente. In questo genere di shock visivi lo spettatore non può riversare nulla di proprio, nessun sentimento, nessuna esperienza».

Al contrario il buon cinema (come il viaggiare) è quel momento – meglio, quella dimensione – che consente «agli occhi e ai pensieri di muoversi liberamente».

All'ultimo Bruno e Robert si lasciano, il loro viaggio è finito. Sebbene esteriormente non sia successo nulla (solo il noioso paesaggio della Germania, sempre uguale a se stesso), dentro di loro qualcosa è cambiato. «Non so come si potrebbe vivere con una donna», dice Bruno; «Se non è possibile – gli risponde Robert – bisogna renderlo possibile. Non si può vivere così, senza potersi immaginare un cambiamento o volerselo augurare»; «Naturalmente vorrei essere una cosa sola con una donna. Ma vorrei altrettanto essere me stesso... non voglio più rinunciarci», ribatte Bruno; e Robert ribadisce: «Bisogna saper sopportare questa contraddizione!». Infine, i due hanno il coraggio e la speranza di affermare: «*Das muß alles anders sein*», bisogna cambiare tutto. Le loro strade si dividono e Robert, forse, torna dalla sua donna.

Ma prima accade qualcosa che getta su tutta la vicenda una luce che ne evidenzia la valenza cristologica. Verso la fine del film Robert si avvicina, al bordo della strada, ad una statuetta in bronzo che raffigura un Cristo in volo e, leggendo a voce alta l'iscrizione alla base, «*Double crossed for the very last time, but now I'm finally free*» («crocifisso nell'ultimissimo periodo, ma ora sono finalmente libero»), apre le braccia e fa finta di volare come il Cristo di cui, in qualche modo, ha ripercorso il... viaggio!

Il film, apertosi con una (tentata) morte, si conclude con una risurrezione.

Con *Der Himmel über Berlin* (*Il cielo sopra Berlino*) il processo di rinascita iniziato con *Im Lauf der Zeit* giunge a compimento e il discorso religioso diventa esplicito.

Il film è la storia di un angelo che decide di diventare uomo. Gli angeli sono la presenza trascendente che accompagna ogni uomo nella sua quotidianità. Non tutti se ne accorgono nella Berlino degli anni '80. Solo i bambini, i più fiduciosi, sono ancora capaci di guardare in cielo e vederli. I più non percepiscono la presenza degli angeli, sono chiusi sulle loro preoccupazioni e sui loro dolori come tutti i personaggi dei precedenti film di Wenders.

Gli angeli sono presenze affettuose che accompagnano l'uomo e lo sostengono nei momenti più difficili. Ma sono invisibili, lasciano liberi gli uomini di cercarli o di ignorarli. Un ragazzo si è seduto sul cornicione di un alto palazzo, vuole lanciarsi giù per uccidersi, l'angelo gli si accosta, appoggia la testa sulla schiena del ragazzo, ascolta i suoi pensieri disperati... il ragazzo non se ne accorge, si lascia cadere giù, l'angelo si piega in una smorfia di dolore. Quando falliscono la loro missione, gli angeli di Wenders si sentono impotenti. Ecco perché uno di loro, l'angelo Damiel, decide di scendere in terra.

Il motivo è anche un altro: ha visto una bellissima trapezista in un circo e se ne è innamorato. In *Der Himmel über Berlin* si saldano due temi che hanno attraversato tutti i precedenti film di Wenders: il rapporto col trascendente e il rapporto con le donne. Se prima i personaggi maschili erano incapaci di instaurare un contatto con le donne che incontravano, qui il rapporto diviene possibile. La dimensione verticale dell'amore (quella per cui un uomo si apre al trascendente rappresentato dagli angeli), si completa con la dimensione orizzontale (l'amore tra un uomo e una donna).

Alla fine del film Damiel e la trapezista si trovano e si amano con un'intimità a cui potevano forse aspirare solo quando lui le appariva in sogno. I due riescono a fare, con le parole di Wenders, quella cosa "meravigliosa" che è «riuscire a stare soli stando insieme a qualcuno» (Wenders 1993, p. 406).

Non è un caso, allora, che molti dei successivi film del regista tedesco siano dedicati ad una storia d'amore: *Bis ans Ende der Welt*, *Lisbon Story* (1994) e da ultimo *The million dollar hotel* (2000). Wenders afferma esplicitamente (1984, in Wenders 1992, p. 11):

«Si può senz'altro affermare senza temere esagerazioni che il cinema, da quando esiste, non abbia conosciuto migliore soggetto dell'amore».

Così come non è casuale che nei film successivi a *Der Himmel über Berlin* il discorso religioso si precisi ulteriormente.

In weiter Ferne, so nah! (*Così lontano, così vicino*, 1993) è il proseguimento della storia degli angeli berlinesi, ed è il film più apertamente cristologico del nostro regista. Il film si apre con una citazione evangelica: «L'occhio è il lume del corpo; se il tuo occhio è puro, tutto il tuo corpo vivrà nella luce; ma se il tuo occhio è perverso, tutto il tuo corpo vivrà nelle tenebre» (*Mt 6, 22*).

Wenders sviluppa il tema della presenza del trascendente nella vita degli uomini, una presenza apparentemente così lontana, ma in realtà così vicina. Gli uomini ormai sono induriti nel cuore, credono più al mondo che agli angeli, ricevono troppe voci per prestare attenzione a quella che li vuole salvare; essi, ormai, «non vedono con gli occhi, non ascoltano con le orecchie e non comprendono col cuore», considera sconsolata l'angelo Raphaela. E così, il messaggio di luce e di amore che gli angeli vorrebbero trasmettere agli uomini, non viene da questi percepito: «Se almeno ogni tanto potessimo illuminare la loro oscurità», sospira l'angelo Cassiel. Il quale, come l'amico Damiel di *Der Himmel über Berlin*, ha un desiderio: «Come vorrei essere uno di loro, per diventare un più luminoso messaggero di luce in questa epoca buia».

E così, per salvare una bambina che, perdendo l'equilibrio, sta cadendo da un balcone, anche Cassiel diventa uomo in carne e ossa, afferra la bambina e poi inizia il suo pellegrinaggio in terra. Un viaggio all'inferno. Prigione, vagabondaggio, ubriachezza, mendicità, solitudine, e infine il traffico di videocassette porno e di armi sono gli scalini che Cassiel percorre in una discesa nelle viscere della miseria umana. Finalmente capisce gli uomini: «dietro il cielo non vedo e non sento più il respiro dell'eternità, le leggi universali, la luce dell'amore». E rivolgendosi a Raphaela e agli altri amici angeli, che non riesce a sentire, grida: «Dove sei? Non lasciarmi solo! Lo so che sei qui! Dammi un segno! Non ce la

faccio più! Dove siete finiti tutti? Questa non è vita! Non ce la faccio più!».

Solo alla fine del suo percorso Cassiel riesce a riscattarsi salvando un gruppo di persone cadute nelle mani di alcuni criminali, che tengono in ostaggio una ragazzina – la stessa da lui salvata quando cadeva dal balcone. Cassiel si lancia con delle corde elastiche da una torre di ferro, ghermisce “a volo d’angelo” la ragazzina, la mette al riparo, e viene ucciso dai colpi di arma dei criminali. Rimane appeso alle corde, esanime, a metà tra cielo e terra. Come Cristo Cassiel scende in terra per salvare l’umanità (la ragazzina), come Cristo prova tutto il dolore di essere uomini, come Cristo si sente abbandonato, ma come Cristo non rinuncia a rivolgere il suo grido («Non lasciarmi solo!») verso il cielo. Come Cristo, infine, salva l’umanità (ancora la bambina) sacrificando la sua vita. Alla fine del film Cassiel e Raphaela, di nuovo insieme, dicono agli uomini: «Guardate il vostro mondo attraverso noi, ri-conquistate insieme a noi lo sguardo pieno d’amore, allora saremo vicini a voi, e voi a Lui».

Se *Der Himmel über Berlin* mostrava gli uomini visti da Dio, *In weiter Ferne, so nah!* mostra Dio visto dagli uomini. È dunque un film sull’incarnazione. Ha detto Wenders al proposito:

«Una delle cose che rendono la mia vita degna di essere vissuta è la fede. (...) Ho ritrovato [...] il sentimento religioso durante la lavorazione di *In weiter Ferne, so nah!* *Der Himmel über Berlin* era una fiaba. Nel mio secondo film sugli angeli, gli angeli invece non rappresentano più una metafora, ma qualcosa per me molto reale. Perché ci sono gli angeli, ci sono gli esseri che ti impediscono di cadere, tutti hanno sperimentato l’intervento di un angelo. Io sono stato salvato dalla morte...».

E chiarendo la sua posizione, spiega (Wenders 1994):

«Non mi considero né cattolico, anche se sono stato educato come tale, né protestante. Sono semplicemente cristiano. È stata una lunga ricerca, attraverso le scienze, attraverso le al-

tre fedi. E ho scoperto che l'unica posizione che rispondeva alle mie domande, l'unica soluzione decente alle mie inquietudini, l'unica risposta agli interrogativi dei miei film era la religione, era la fiducia nell'esistenza di Dio»¹.

Accenni al trascendente, comunque, rimangono presenti anche negli ultimissimi film di Wenders: in *The end of violence (Crimes invisibili)*, 1997) una bambina afferma: «Lassù qualcuno ci guarda»; il protagonista di *The million dollar hotel*, Izzy, ha qualcosa di angelico, sin nella pettinatura che ricorda due ali...

Ripercorrere in poche righe il trentennio di produzione di Wenders certo ne tradisce la complessità, ma permette di avere una visione d'insieme da cui emerge nettamente una linea di tendenza. Se tutti i film ruotano attorno al tema del viaggio, questo, di film in film, cambia connotazione. All'inizio (*Summer in the city, Falsche Bewegung*) il viaggio è figura di smarrimento, tentativo abortito di riscatto. In *Im Lauf der Zeit* diviene luogo di rielaborazione esistenziale, momento di presa di coscienza, nuovo inizio. Infine, con *Der Himmel über Berlin* e *In weiter Ferne, so nah!*, il viaggio è quello di angeli caduti in terra per riscattare l'umanità. E l'uomo, in tutto questo, passa dalle tenebre alla luce.

Morte e risurrezione, dunque, lungi dall'essere citazione episodica in *Im Lauf der Zeit*, sono una logica che sottende tutta la produzione wendersiana.

A ben vedere, infatti, il cinema di Wenders, anche nella fase più pessimistica, contiene già un germe di speranza. I personaggi dei suoi primi film non sono disperati, piuttosto sono in attesa di salvezza (Wenders 1995, p. 34):

¹ Più di recente, però, a proposito della sua appartenenza confessionale, Wenders ha affermato: «Essere cristiano è per me un fatto molto concreto. È proprio in nome di questa essenzialità che sono uscito dalla Chiesa cattolica per aderire a quella protestante, poiché quest'ultima mi pare più vicina al cristianesimo delle origini. Comunque, per me l'essenziale non consiste nella confessione alla quale si aderisce, cattolica, protestante, ortodossa o altro ancora. L'essenziale è appunto il cristianesimo» (Wenders 1999).

«Separazione, incompatibilità, estraniamento... Ora è vero che per anni [...] mi hanno appiccicato quest'etichetta (...) e soprattutto i critici americani mi hanno sempre voluto inchiodare "alle tre A", come le ho chiamate: "ansia, alienazione e America". Ma in fondo io mi conosco meglio, so che nei miei film si tratta sempre piuttosto di un "voler essere una cosa sola" e l'"estranimento" è continuamente superato attraverso i film e nei film».

DAL CAOS IL COSMOS

Non si coglie appieno il senso della morte e risurrezione nel cinema di Wenders finché non ci si accorge che si tratta di una logica che informa il suo cinema sin nei fondamenti estetici. In effetti ogni vero artista esprime e completa quanto va dicendo a livello tematico con scelte stilistiche coerenti.

I personaggi dei primi lungometraggi di Wenders sono smarriti, in rotta di collisione col proprio passato, sospinti da una forza centrifuga che li fa errare senza meta in un contesto che rimane loro estraneo, tra persone con cui non riescono a comunicare. Non riescono a mettere a fuoco la loro posizione nel mondo. Lo stile di questi film rispecchia, a livello percettivo, questa condizione di vita errante. Wenders – come del resto tutti i registi usciti dalla Hochschule fuer Fernsehen und Film, l'istituto superiore per la televisione e il cinema di Monaco – mostra la realtà intervenendo il meno possibile con la macchina da presa. Egli guarda nel mirino come si guarda dal finestrino di un'auto in viaggio.

I suoi primi cortometraggi – ad esempio *Silver city* (1968) – sono composti di interminabili piani fissi di paesaggi urbani, senza nessuna storia. Ma anche nei primi lungometraggi Wenders seleziona poco ciò che riprende. Rinuncia a dimostrare o raccontare qualcosa, si limita a descrivere fenomenologicamente le situazioni. Osserva i suoi personaggi con una narrazione lenta e non ellittica. Li segue passo passo, per restituire la continuità dell'azione, compresi i momenti drammaticamente più insignificanti.

Adotta riprese statiche che sottolineano l'impossibilità del mutamento. Si sofferma sulle cose per ribadire l'indifferenza dei personaggi verso l'ambiente. Inquadra ambienti vuoti. Sottolinea i silenzi tra le persone. Rifiuta la costruzione drammatica, svuotando le azioni dei personaggi di ogni incisività. Anche in fase di montaggio egli limita al minimo i tagli, per non costruire un mondo che è e rimane altro, destrutturato, insensato. Caotico.

L'adozione di questo punto di vista è riassumibile con un'affermazione di Robert Altman che Wenders fa entusiasticamente sua: «*We are not telling a story, we are showing*» (non stiamo raccontando una storia, stiamo mostrando). Egli preferisce limitarsi a mostrare immagini perché la narrazione è sinonimo di contraffazione della realtà. In un articolo significativamente intitolato *Narrare storie, menzogne indispensabili*, Wenders afferma (1982, in Wenders 1994, pp. 175s.):

«Per me esiste un'opposizione in questi due termini: immagine e storia. E sembra che funzionino l'uno contro l'altro. (...) Credo che le immagini (...) non vogliano necessariamente far parte di una storia. Personalmente sento che vogliono piuttosto sfuggire alle storie. (...) La manipolazione necessaria a costringere queste immagini all'interno di una storia è qualcosa che non amo; essa è molto pericolosa per le immagini, in quanto ha la tendenza a risucchiare la vita. [...]Le immagini] non vogliono funzionare come cavalli, non vogliono portare o trasportare niente, nessun messaggio, nessun significato, nessun fine, nessuna morale. Mentre è evidente che le storie è questo che vogliono».

Dietro la diffidenza nei confronti delle storie e l'istanza di voler rispettare la realtà c'è qualcosa di più di una mera responsabilità etica. Non è che Wenders non voglia narrare storie: egli non può. Il suo smarrimento esistenziale (e quello dei suoi personaggi) è intrinsecamente incompatibile con la narrazione:

«È chiaro che c'è qualcosa di molto eccitante nelle storie; hanno molta forza, e un grande significato per la gente.

Sembra che diano alle persone qualcosa che desiderano grandemente, ben più del semplice umorismo, o della suspense, o del divertimento. Penso che ciò a cui la gente aspira realmente è il contesto. E narrare vuol dire – qualiasi cosa si narri, non fa differenza – creare “un contesto”. Le storie danno alla gente la sensazione che esista un senso e un ordine dietro l'incredibile confusione di tutti i fenomeni che ci circondano. La gente sembra desiderare quest'ordine più di qualunque altra cosa, e mi spingerei fino a dire che la nozione di ordine, o la nozione di storia, di questo senso di ordine e contesto, per la gente è sempre un succedaneo di Dio (...). Personalmente, e per questo motivo, ho problemi con le storie, credo piuttosto nel caos, credo davvero nell'inesplicabile complessità di tutti gli eventi intorno a me».

Lo smarrimento esistenziale conduce diritto allo smarrimento spirituale. Wenders non crede a un Dio che sappia assicurare l'ordine in questa terra. Non può non venire in mente – visto che si tratta di un regista tedesco del dopoguerra – l'affermazione che molti hanno fatto in seguito alla shoa circa la «morte di Dio». Il caos è la prova della morte di Dio.

Wenders conclude:

«In realtà credo che le storie siano menzogne, ma – MA in lettere maiuscole – ma le storie sono molto molto utili in quanto forma di sopravvivenza. Il mio dilemma dunque è che sembro incapace di credere alle storie, ma nel contempo non so vivere senza (...). Ed è la sola cosa che voglio dire a proposito delle storie: le respingo del tutto e ritengo che producano soltanto menzogne e che non possano produrre mai null'altro che menzogne e la menzogna più grande è che c'è un contesto; ma d'altra parte noi tutti abbiamo bisogno di queste menzogne, e non ha nemmeno senso costruire una successione di immagini senza una menzogna, senza la menzogna di una storia. Per finire posso solo dire che le storie sono impossibili e che è impossibile vivere senza storie».

Quasi un decennio dopo, nel 1991, nel corso di un discorso tenuto a un pubblico di architetti riuniti a congresso, Wenders dice (in Wenders 1992, pp. 88s.):

«Nel mestiere del regista si cela spesso il pericolo di produrre immagini fini a se stesse, e dai miei stessi errori ho imparato che una “bella immagine” non ha alcun valore in sé, al contrario: una bella immagine può distruggere l’effetto e il funzionamento dell’intera struttura drammatica. Quando iniziai a fare cinema, se il pubblico lodava le mie immagini mi ritenevo estremamente lusingato, come se fosse il miglior plauso. Oggi, se qualcuno le loda penso piuttosto di aver sbagliato qualcosa nel film. E dai miei sbagli ho imparato che l’unico antidoto contro le immagini autocelebrative è credere fermamente alla priorità della storia. Ogni immagine trae infatti una sua legittimità solo in rapporto a un personaggio o alla storia che narra; e dandole troppa importanza finisce per indebolire il personaggio. Solo la storia, l’insieme dei personaggi conferisce credibilità a ogni singolo fotogramma, “fonda una morale”, per esprimermi nel gergo di un artista».

La prospettiva di Wenders è evidentemente cambiata: le storie non sono più – per quanto *indispensabili* – delle *menzogne*, ma addirittura hanno un valore positivo. Sempre nel 1991 Wenders confessa (Wenders 1993, pp. 385s.):

«In un certo senso sono diventato un narratore contro la mia volontà, e credo che dai miei primi film emerga con chiarezza questa mia sfiducia nelle storie. Mi pareva che introducessero immediatamente un elemento di bugia, come un’assenza di verità, mentre invece la singola immagine possiede in sé tutta la verità necessaria, che va subito persa appena quella stessa immagine viene inserita in un contesto. Ritengo che il film che ha più trattato questo tema, mettendo in discussione l’arte di narrare storie, sia *Lo stato delle cose* [*Der Stand der Dinge*, 1982/’83]. E paradossalmente proprio questo film,

nato come una tesi per dimostrare che non si possono più raccontare storie, è stato anche quello che più mi ha trasformato, portandomi a interrogarmi sul perché io fossi così riluttante a credere nelle storie. Appena fu terminato, infatti, io non credevo più alla tesi che lo aveva fatto nascere, e cominciai a pensare di dover cercare di credere in una storia. Fu così che nacque *Paris, Texas* [1984], che non a caso è stato scritto da un narratore americano, Sam Shepard. E devo molto a Sam, alla sua fede incrollabile nella storia: diretta, semplice, immediata, emozionante. Penso che *Paris, Texas* sia stato il primo film in cui ho capito di non essere un pittore, ma, con mia grande sorpresa, un narratore».

L'evoluzione di Wenders è chiara: da che rifiutava in blocco le storie, egli pian piano le rivaluta, fino ad affidare loro il senso dei suoi film. Questo perché egli ha il coraggio di fare film personali. Significativo, al proposito, *Lisbon Story* (1994), nel quale Wenders prende le distanze dalle sue posizioni giovanili.

Il fonico Philip Winter va a Lisbona alla ricerca di un regista scomparso, Friederich Monroe. Scopre che Monroe si è dato alla macchia per riuscire a riprendere Lisbona nel modo più oggettivo possibile. Come gli angeli di Berlino, egli vuole essere dappertutto, scomparire come soggettività, per non imporre il suo punto di vista aberrante alla città: «Puntare una telecamera è come puntare un fucile», afferma. Ribatte Winter: «Se nessuno guarda attraverso la lente, ecco quello che vedranno su questi dannati video le generazioni future: il punto di vista di nessuno».

Il rispetto dell'oggettività di Monroe si rivela per quello che è: una mancanza di soggettività. Dietro Monroe si celano i personaggi smarriti dei primi film di Wenders; e si cela altresì lo stesso regista, quando da giovane si scagliava contro quei film che «fin dalle prime immagini, non fanno altro che palesare la brutalità con cui sono stati girati. Non mostrano più i luoghi e gli oggetti che vi compaiono, ma solo la freddezza che li ha manipolati» (1969, in Wenders 1994, p. 28).

Trent'anni dopo Wenders, autore affermato e uomo realizzato, dichiara (Wenders 1993, p. 396):

«Osando, assumendo il rischio di essere estremamente personali, è possibile creare qualcosa che possa essere utile agli altri. Solo se si osa in quel senso, partendo cioè dal molto personale, addirittura dal privato, si può ottenere, ogni tanto, qualcosa di valido in senso veramente generale».

Un discorso del tutto analogo a quello pronunciato dal fono-
co Philip Winter di *Lisbon Story*, che afferma: «Mettendoci il
cuore riuscirai a fare immagini comunque indispensabili». L'indi-
spensabilità, dunque, non è una categoria dell'oggettività, ma del-
la soggettività amorosa. Non a caso Winter è innamorato di una
giovane cantante portoghese, Teresa, e il suo amore è ricambiato.
La scoperta dell'identità e il coraggio della soggettività, dunque,
sono tutt'uno con la possibilità di una storia d'amore. O, comunque,
di una storia.

Sintomaticamente, nel corso degli anni le storie assumono
sempre più importanza nei film di Wenders. Il suo ultimo film,
The million dollar hotel, prodotto negli Stati Uniti, ha un *plot*
molto elaborato e uno dei protagonisti è l'attore Mel Gibson – e
si sa, un attore in un film porta non solo la sua immagine ma anche
la connotazione ricevuta da tutti i film precedenti a cui ha
partecipato. Mel Gibson porta con sé tutta la tradizione narrativa
di Hollywood.

Ancora, negli ultimi anni Wenders si è cimentato anche con
la pubblicità. Nel nome, a sentire lui, della semplicità narrativa
(Wenders 1998):

«Io sono tedesco. Nella mia tradizione culturale è importante
essere o apparire profondi, cioè complicati. Io sono un regista
naturalmente complicato. Fa parte della mia natura. Io concepisco dei progetti sempre molto ampi, ricchi di dettagli, di meandri: labirinti. Quando ho rivisto *Der Himmel über Berlin* sono rimasto sconvolto per la complicazione che avevo costruito. Non ho capito come il pubblico abbia potuto apprezzarlo. Il nostro mondo non è così oggi: ambisce alla
semplicità. Io voglio imparare a essere semplice e diretto.
Anche per questa ragione lavoro con la pubblicità».

Cos'è successo tra i due momenti? Tra la preponderanza delle immagini e l'esaltazione della storia? Quand'è che Wenders, da che era regista-pittore, è diventato regista-narratore?

Per capirlo bisogna rivolgersi al film della svolta: *Im Lauf der Zeit*. A ben vedere, come il tema del viaggio, anche le immagini sono ambivalenti. Le immagini, tipiche della prima produzione di Wenders, per un verso sono figura del caos, per un altro verso proprio dallo sguardo fenomenologico emerge un ordine, un cosmos, una storia.

In *Im Lauf der Zeit* le immagini e le storie sono perfettamente complementari, le une si fondono nelle altre. Bruno e Robert non vanno in una direzione, bensì errano per il mondo, mossi non già dal desiderio di arrivare da qualche parte ma dal bisogno centrifugo di allontanarsi dal punto di partenza. Il film si costruisce a partire da un esordio senza prospettive, si sviluppa per accumulazione casuale di eventi. Il film, cioè, è composto di immagini che non introducono una storia (menzognera!). Eppure l'insieme sconnesso di immagini, pian piano, crea una storia, costruisce una *Spannung*, corre verso una direzione, punta ad una conclusione.

Dalle immagini si sviluppa una storia, dal caos il cosmos. Il Dio che è morto, perché scandalosamente coinvolto nell'inesplicabile complessità degli eventi, ora risorge. Il cerchio si chiude, la fede nel Dio cristiano affermata a livello tematico viene ribadita a livello stilistico.

Il cinema di Wenders è il cinema della nazionalità ripudiata e ritrovata, dell'identità smarrita e riconquistata, dell'amore impossibile che diviene possibile, delle persone separate che si fondono in una cosa sola, dell'uomo chiuso in sé che si apre al trascendente, delle immagini che si compongono in storia, del caos da cui emerge il cosmos. È il cinema del Dio che muore e risorge.

IACOPO SCARAMUZZI

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- F. D'Angelo, *Wim Wenders*, La Nuova Italia - Il castoro cinema, Firenze 1982.
- W. Wenders, *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, Ubulibri, Milano 1992.
- Id., *Una volta*, Edizioni Socrates, Roma 1993.
- Id., *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968 - 1988*, Ubulibri, Milano 1994.
- Id., *Wenders, i mille volti del cinema totale*, Intervista a cura di I. Bignardi, in «La Repubblica», domenica 10 luglio 1994.
- Id., *Il tempo con Antonioni*, Edizioni Socrates, Roma 1995.
- Id., *E per maestro uno spot*, Intervista a cura di U. Volli, in «Venerdì di Repubblica», 1998.
- Id, *Dio, Internet, Benigni e io*, intervista a cura di M. Parodi, in «Liberal», n. 82, pp. 74ss., 30 settembre 1999.