

UN BUON SOLDATO DEL CINEMA

Il lavoro di Werner Herzog come documentarista
di Cristina Balma Tivola

Herzog intenzionalmente non ha mai distinto i suoi lavori in film a soggetto e documentari. Per lui sono un'unica cosa. Il focus della sua ricerca consiste nell'individuare verità profonde nel soggetto che considera - per lo più l'essere umano - e nel capire quali siano le peculiarità della nostra civiltà e del nostro tempo. Quindi non si pone tanto il problema del <realismo> dell'immagine, quanto quello dell'efficacia comunicativa di questa nel rappresentare le scoperte cui è giunto.

Così considera anche il rapporto tra cinema e vita, che non solo intrattengono rimandi reciproci, bensì si trovano piuttosto in una posizione di totale identità. Alcuni anni orsono scrive che per lui cinema e vita non si possono separare e che ha "imparato a sopportare cose che nessuno sopporterebbe, perché so che hanno uno scopo preciso: «questo film ora deve essere fatto e la gente lo deve vedere»¹. La sua decisione di diventare regista risponde al preciso imperativo morale di trovare in che cosa consista il nostro essere umani e nel rappresentarlo sullo schermo.

In *Aguirre* Herzog e la *troupe* costruiscono loro stessi le zattere con le quali si sposteranno per parte delle riprese. Con lo stesso impegno trasportano cannoni seicenteschi sulle montagne dell'Amazzonia: secondo Herzog, quando si prova una certa sensazione fisica nello svolgere una determinata azione, tale sensazione viene trasposta automaticamente nel film, rimane come impressionata nella

pellicola. Girare un film diventa allora, ogni volta, un vero e proprio sforzo fisico, un esercizio atletico; non viene più considerato un processo intellettuale, quanto manuale. Mettere in scena eroi che si misurano con i propri limiti, fisici e psichici, riprende le particolari modalità di produzione del lavoro. La fisicità, a suo dire, gli deriva dal fatto di essere bavarese e si accompagna al sentimento nomade che lo porta a percorrere la terra alla ricerca di immagini nuove, dove il viaggio si trasforma talvolta in un rituale². Il suo atteggiamento, è quello di chi si sposta soltanto se rischia di non tornare indietro. Ogni viaggio corrisponde ad un rischio totale, al pericolo di morte del cineasta e del film. Bazin sosteneva che “il cameraman corre lo stesso pericolo dei soldati dei quali è incaricato di fotografare la morte, anche a rischio della sua stessa vita”³. Herzog concepisce così il suo lavoro; egli parla spesso di sé come di una persona che cerca di essere un <buon soldato del cinema>, un regista che lavora per creare un linguaggio visivo adeguato al nostro livello di cultura⁴.

La ricerca di immagini nuove

Il suo intento, tanto arduo da realizzare da tendere all’utopia, è quello di trovare immagini che ci facciano capire noi stessi, chi siamo veramente come uomini, che definiscano in qualche modo la nostra condizione e la nostra civiltà. Spesso racconta di non sentirsi “più molto a casa in questo tipo di civiltà” ed esprime la sua preoccupazione perché “non abbiamo più nessuna esperienza elementare nel nostro tipo di civiltà, come fame, paura, o essere imprigionati, o sofferenza. Ciò cui andiamo incontro è una profonda assenza di sofferenza e questo è devastante per gli esseri umani. Penso che il vero cinema dovrebbe sempre tentare di definire le nostre immagini e dovrebbe anche tentare di definire la nostra condizione umana”⁵.

Uno dei suoi interessi principali consiste infatti nel contribuire alla ricostruzione di una sorta di *immaginario collettivo* in contrapposizione alla reiterazione di modelli narrativi e figurativi limitati (dovuti in parte alla restrizione del campo del visibile a causa dei codici comunicativi del sistema televisivo). L’intervento sulle immagini, che vuole provocare nello spettatore un salto qualitativo nella percezione rispetto a quella abituale, viene affidato a momenti traumatici tali da produrre una nuova esperienza sensoriale ed una presa di coscienza ad uno stadio ulteriore, non guidato dalla ragione.

L’immagine che provoca il trauma nello spettatore non deve necessariamente essere aggressiva o fastidiosa, bensì diversa, inedita o addirittura, in qualche modo, <originaria>; Herzog parla frequentemente a proposito di <prima vi-

sione sulle cose>: “[...] Le inquadrature sono semplici, per esempio un campo con un albero, ma sono elaborate in modo tale da essere immagini che al cinema non si sono mai viste. [...] E’ come se da trent’anni si fosse immersi nel sonno e nel sogno, e improvvisamente qualcuno ci scuote e per la prima volta apriamo gli occhi e vediamo un albero e un campo”⁶. Il regista però deve essere disposto ad andare a cercare queste immagini in qualsiasi luogo che non sia non ancora banalizzato, privato di senso o marchiato visivamente dall’evoluzione della tecnologia. In *Tokio-gä* di Wim Wenders Herzog dichiara: “[...] Quando guardo fuori di qui, tutto è saturo, non restano praticamente più immagini possibili, si deve scavare, quasi come un archeologo con il suo badile. E si deve cercare, per poter ancora tirare fuori qualcosa da questo paesaggio ferito. [...] Questo può voler dire, per esempio, andare nel cuore di una battaglia o in qualunque altro posto sia necessario. Io non mi lamenterei mai delle difficoltà che vi sono a scalare una montagna di 8000 metri per ottenere delle immagini che siano ancora pure, chiare, trasparenti. [...] Su questa terra non è più facile trovare ciò che rende le immagini trasparenti. Cosa che esisteva una volta... Sarei pronto ad andare ovunque”⁷.

La ricerca antropologica

Abbiamo detto che Herzog non distingue tra film documentari e a soggetto. Operare la stessa distinzione, nel caso della sua produzione, è arduo anche per chi vi si accosta come critico. Può essere di maggiore utilità, piuttosto, guardare al profilmico e distinguere i suoi lavori in base al rapporto che viene instaurato tra questo ed il prodotto cinematografico finale. In tal modo si possono distinguere a grandi linee due categorie: la prima riunisce quelle opere in cui il dato reale è mera occasione di costruzione di un discorso “altro” rispetto alla volontà di rappresentazione propria del genere del documentario (è questo il caso, ad esempio, di *Fata Morgana*, dove ad immagini di paesaggio il regista ha associato un testo poetico-narrativo); la seconda categoria accorpa invece quei film che hanno come protagonista l’essere umano (ne sono due esempi *Paese del silenzio e dell’oscurità*⁸ e *Echi da un paese oscuro*⁹).

La ricerca antropologica di Herzog si pone l’obiettivo di indagare quelle sensazioni e quei sentimenti primari che l’essere umano prova in quanto tale. E che, come indica, si rivelano in momenti particolari, che egli stesso provoca, se necessario: “Alcune volte essi [i personaggi] sono pesantemente sotto pressione, come Steiner¹⁰, o come Fini Straubinger¹¹, o anche come me stesso quando stavo facendo *La Soufrière*. Ma sotto questo tipo di pressione le persone ci rivelano le loro

varie nature. E' esattamente lo stesso che viene fatto in chimica quando hai una particolare sostanza che ti è sconosciuta. Quando questo succede devi mettere questa sostanza sotto condizioni estreme - come per esempio calore, pressione, irradiazione - ed è solo allora che sarai in grado di scoprire la struttura essenziale della sostanza che stai provando a spiegare, a scoprire, a descrivere"¹².

La maggior parte dei suoi personaggi, essendo in questo senso diversi, vive in un mondo percettivo particolare in cui è più forte la pressione originaria della natura rispetto a quella della cultura. I suoi film sono popolati di eroi e falliti, persone che hanno menomazioni agli organi di senso o che sono ridotte nelle loro proporzioni fisiche, anormali (come <fuori della norma>). I suoi personaggi vedono di più, perché il loro atto di vedere è vera e propria <visione>, che si fissa nella mente senza essere mediata, privata della possibilità di riconoscimento e di interpretazione propria della ragione. Per lo stesso motivo i suoi personaggi soffrono terribilmente, perché le istituzioni razionali non sono più in grado di proteggerli da ciò che vedono (e più in generale da ciò che percepiscono). L'esito della differenza nel sentire, nel vedere, nel provare, aprendo alla consapevolezza della propria e della altrui condizione, non può essere che tragico. Ed è proprio attraverso lo smarrimento, la perdita di sé che l'uomo scopre la sua identità e la sua verità profonda.

La possibilità di emancipazione dalla tragica presa di coscienza individuale dell'aprire gli occhi su di sé risiede nella possibilità di comunicare agli altri, e con gli altri, la propria condizione. Tra le forme del comunicare, Herzog tende ad annullare la parola come veicolo di informazione e di interazione, e a riconoscerle un valore di "comunicazione" solo quando è testo poetico. Ma nello stesso tempo privilegia i sensi della vista, dell'udito e del tatto come mezzi di conoscenza profonda e di comunicazione di tale conoscenza; e da questo assunto compone immagini, le associa a musiche e sviluppa forme narrative che riconducono continuamente alla fisicità.

Educare alla visione

In *Paese del silenzio e dell'oscurità* Herzog lavora sulla rappresentazione di un modo di sentire <altro>, riflettendo allo stesso tempo sulle possibilità di comunicazione/documentazione proprie del mezzo cinematografico. L'intervento sulla realtà in sede di profilmico è minimo; piuttosto in sede di montaggio il regista opera per costruire un film che riesca a realizzare l'utopia non solo di mostrare qualcosa allo spettatore, quanto di fargli piuttosto <condividere> la stessa esperienza.

Il prologo iniziale introduce più elementi ricorrenti nei segmenti successivi; la prima immagine di tale prologo è una non-immagine: uno schermo nero accompagnato da una voce femminile che descrive un paesaggio ("Vedo davanti a me una strada che attraversa campi desolati e nuvole che volano in alto"). Compare l'inquadratura fissa in bianco e nero (virata in blu) di un paesaggio desertico con nuvole in movimento, quindi di nuovo lo schermo nero e la stessa voce racconta di un ricordo infantile, la vista di una gara di salto con gli sci, e "una cosa continua a ritornare in mente: quegli uomini che attraversavano l'aria. Guardai i loro visi. Vorrei che voi lo poteste vedere". Seguono immagini di saltatori al rallenty. Quindi compare un cartello con la scritta "Salto sempre quando vengo toccata. Gli anni passano nell'attesa".

Un prologo simile è di difficile interpretazione. Tutto in realtà concorre a porre lo spettatore in una situazione di impossibilità di comprensione, di renderlo <handicappato>, intendendo con questo termine chi è inadeguato a svolgere funzioni altrimenti abituali per i più. Fini Straubinger, come la prima parte del film metterà in luce, è una donna che in seguito ad un incidente infantile ha perso prima la vista, poi l'udito. Dopo anni passati a letto a causa dei dolori che provava, ha deciso di dedicarsi a chi si trovava nella sua stessa condizione di isolamento perché "il primo e più grave dolore che provano i sordociechi è il sentirsi esclusi dal mondo", soli, senza la possibilità di interazione con gli altri. Lo schermo nero diventa metafora del presente di cecità, l'immagine tremolante delle nuvole il ricordo della vista, o la perdita progressiva di questa. Grosoli scrive che "il suo è anche un film sul cinema, un apprendistato alla visione. Tutti gli spettatori sono dei sordociechi che vanno a sollecitati a sperimentare di nuovo un esercizio profondo dei loro sensi feriti dall'abitudine"¹³. La frase che si riferisce al salto con gli sci è ovviamente un'invenzione di Herzog e si conclude affermando "Vorrei che voi lo poteste vedere"; questo però non è un momento di ironia, bensì un vero e proprio rovesciamento nella considerazione delle capacità di percezione proprie di un essere umano: Fini Straubinger, e come lei i suoi compagni sordociechi, vedono e sentono cose che noi non possiamo vedere. E la sensazione di inadeguatezza che proviamo, come esseri umani <normali>, di fronte al film è amplificata dalla frequente mancanza di traduzione orale del linguaggio tattile con cui i protagonisti comunicano tra loro.

Le riprese cercano momenti che rivelano quell'interiorità altrimenti incomprensibile attraverso le parole. Le donne rispondono al regista come in una intervista, ma un'inquadratura successiva si concentra sui loro volti e sulle loro mani, dove queste ultime vengono toccate secondo un linguaggio vero e pro

prio: l'intervista espressa oralmente si svela come un mezzo di comunicazione attivato nei confronti dello spettatore. Per i sordociechi sono piuttosto i gesti ad avere un rilievo fondamentale, ed il loro significato non ha unicamente la caratteristica di un sentire più intenso (dal momento che quello tattile è l'unico mezzo di interazione), ma è ontologicamente diverso, perché le associazioni tra parola, espressione e significato sono codificate da un sistema culturale differente. Herzog con *Paese del silenzio e dell'oscurità* getta un ponte tra le mani e le voci "al di là delle normali restrizioni del linguaggio"¹⁴, in modo tale che i sordociechi (esponenti di quell'umanità che è al centro della sua ricerca) possano essere compresi dalle persone non-sordocieche, venendo ad un certo punto percepiti come normali.

Il cinema dei sensi

La rappresentazione di Herzog è tragicamente paradossale: egli utilizza tutte le possibilità cinematografiche a sua disposizione (suono su schermo nero, immagini senza suono, immagini come visioni ecc.) per realizzare un film che gli stessi protagonisti non potranno mai vedere. Una sequenza rende bene tale tragica constatazione: nell'ospedale psichiatrico in cui è ricoverata Else Fährer (una sordocieca amica della protagonista) alcune donne sono sedute alternatamente sui letti; in primo piano c'è Fini Straubinger, dietro di lei Else Fährer, dietro ancora un'altra donna, la quale gesticolando recita davanti alla macchina da presa: questo fatto rimarrà impresso sulla pellicola, ma né Fini Straubinger né Else Fährer ne saranno mai consapevoli.

Un primo livello di costruzione del film è quello più propriamente di documentazione; questa intenzione caratterizza ad esempio la sequenza come quella in cui la protagonista, davanti alla macchina da presa, spiega l'alfabeto tattile oppure quella in cui l'insegnante di Michael e Harald, due bambini sordociechi, racconta del loro apprendimento della lingua attraverso il riconoscimento (a seguito del tocco delle mani) delle vibrazioni originate sulle labbra dalla voce. Ma Herzog scende più in profondità, costruendo visivamente e narrativamente una rappresentazione dalla quale emerge il tatto come senso fondamentale (per lo più dimenticato) della percezione (e della comunicazione). La sfida questa volta è la rappresentazione attraverso immagine e suono di qualcosa che non può essere ricondotto né all'una né all'altro. Per questo sono ricorrenti e ridondanti parole ed immagini che hanno a che fare con questa fisicità dimenticata: Fini Straubinger prende la mano di Else Fährer e con questa prova a scrivere il suo nome, poi con le mani le fa toccare il suo naso ed i suoi occhi; la sequenza si

chiude con il cartello "Quando lasci andare la mia mano è come se fossimo a centinaia di miglia di distanza"; sempre Fini Straubinger si rende conto se qualcuno ha capito i loro problemi dalla pressione sulle sue mani; a Joseph Riedermeier, che è cieco, regala un portamonete che viene ripetutamente toccato e passato tra le mani; Harald dimostra di non provare paura quando l'acqua gli bagna le mani aperte sotto la doccia, mentre ne è spaventato in piscina, quando è immerso nella stessa acqua.

Si è detto che anche in questo caso i personaggi che vengono messi in scena appartengono a quell'umanità di diversi e sofferenti accomunata appunto da una capacità di sentire differente da quella comune e da un destino di incomunicabilità con i propri simili. Quello che provano questi personaggi sono anche sentimenti e sensazioni molto vicini ad uno stato emotivo puro, quasi animale (intendendo con questo la mancata mediazione ad opera della cultura). Tutto il film è una sorta di apprendistato che permetterà allo spettatore di comprendere l'immagine finale¹⁵: un uomo sordocieco che non ha più possibilità di contatto con il mondo non avendo neanche mai imparato a leggere e scrivere ed essendo vissuto per anni in una stalla, Heinrich Fleischmann, lascia sedute su una panchina sua sorella e Fini Straubinger che erano andate a fargli visita e si allontana lentamente verso gli alberi; quindi ne tocca uno, con le mani percorre i suoi rami ed il suo fusto, ne raccoglie le foglie; Fini Straubinger, dopo di lui, andrà sotto lo stesso albero e ne toccherà anche lei i rami. C'è però qualche cosa in più di un semplice toccare, o di un conoscere attraverso il tatto, che non si esaurisce nell'esperienza comune legata ai gesti.

Il tentativo di Herzog è quello di realizzare un <cinema dei sensi> che sappia, partendo dalla vista, provocare emozioni e sensazioni in modo tale che l'avvenimento venga riportato allo spettatore nella sua fisicità.

Modalità narrative complesse

Lo spettatore di Herzog è un soggetto attivo, al quale il regista chiede un coinvolgimento irrazionale e sbilanciato che porterà all'individuazione di nuove conoscenze e alla scoperta di verità profonde non solo cinematografiche, ma anche esistenziali.

Il diverso non è solo l'eccentrico (colui che è fuori del centro) rispetto ai suoi simili nella società o cultura di appartenenza. Diverso è, ovviamente, anche colui che appartiene ad un'altra cultura; Herzog realizza i suoi film in ogni parte del mondo, il viaggio è una costante del suo lavoro, ma solo in pochi casi il suo interesse è etnografico (si pensi ad alcune sequenze di *Dove sognano le formiche verdi*).

Il più delle volte il dato etnografico è il punto di partenza per una ricerca che mira più ad elaborare analogie che ad individuare differenze.

In questo senso va letta un'opera come *Echi da un paese oscuro*, dove vengono sviluppati ed ampliati sia il discorso sull'essere umano, sia le riflessioni sulle modalità comunicative attraverso la forma cinematografica, che indaga la figura di Jean Bedel Bokassa, presidente prima, imperatore poi, della Repubblica Centrafricana. Il regista si avvale della collaborazione del giornalista inglese Michael Goldsmith che era stato arrestato per ordine di Bokassa alcuni anni prima con l'accusa di spionaggio. Attraverso Goldsmith vengono raccolte testimonianze di chi vi ha vissuto accanto al dittatore o ne ha subito l'influenza.

A prima vista *Echi da un paese oscuro* potrebbe sembrare un reportage, in cui Goldsmith costruisce un ritratto di Bokassa intervistando di volta in volta persone la cui vita si è in qualche modo intrecciata con quella dell'imperatore. Ma questo è solo un primo livello di interpretazione perché in realtà il film ha una strutturazione a mosaico che sottende altri livelli di significazione. Il prologo e l'epilogo sono due momenti fondamentali di questo lavoro perché segnano la lettura del film in una determinata direzione. L'immagine iniziale è una lunga inquadratura fissa frontale di Herzog che, seduto alla scrivania, si rivolge agli spettatori per leggere loro una lettera di Goldsmith, nel frattempo irreperibile nei tumulti della guerra civile in Liberia, esternando la sua preoccupazione per le sorti del giornalista e dichiarando la partecipazione affettiva di entrambi alla realizzazione del film e l'estrema soggettività dello sguardo che viene gettato su Bokassa. Quindi Goldsmith scrive ancora: "Ho sognato per la seconda volta che dei granchi avevano invaso la terra: dei granchi grandi, rosso arancio, emersi dal mare. All'inizio nessuno se ne curava ma diventavano sempre di più e poi diventavano tanti che ebbi paura. Alla fine coprirono tutta la terra in molti strati, uno sull'altro. Tutta la sfera terrestre ne fu ricoperta". Sullo schermo immagini fisse o in carrello verticale materializzano spiagge, scogli, binari ferroviari letteralmente invasi da granchi rossi, arancioni, a centinaia, poi migliaia, tanto che il terreno è interamente ricoperto da una massa brulicante ed inesorabile. Tangibili come un'allucinazione, proiettano lo spettatore in una dimensione onirica dove non esiste via di scampo, e segnano la successiva lettura del film come una messa in scena di temi forti, quali la paura, l'oppressione, il dolore. Il sogno diventa il mezzo privilegiato di espressione di un messaggio forte, scaturito direttamente da una violenta esperienza vissuta.

La sequenza successiva è nettamente distinta dalla precedente: inizia il lavoro di indagine e le riprese in piano-sequenza sembrano quasi voler testimoniare

una ricerca di realismo. Nel castello di Handricourt, in cui Bokassa visse in Francia, risiede ancora l'ultima moglie, che ricorda l'autorità che aveva sui figli, l'amore che provava per il suo paese. Herzog sperimenta il sincretismo di immagini e tempi: la ripresa procede per brevi dettagli intervallati da immagini di repertorio, viene osservata la stanza, i soprammobili (dei busti, un'aquila in bronzo) un mobile con coppe e foto, un ritratto di Bokassa in alta uniforme; qui si inserisce il tempo del ricordo: alcune immagini sgranate mostrano l'ex-imperatore sfilare tra la folla trattenuta violentemente dai soldati. Goldsmith procede all'intervista della moglie di Bokassa: Herzog e l'operatore Schmidt-Reitwein, con estrema delicatezza, partecipano al loro dialogo seguendoli con la camera a mano. Le rivelazioni intime della donna a Goldsmith sono rappresentate attraverso una sequenza dove la macchina da presa ruota intorno al microcosmo della relazione, disegnando un movimento circolare frequente nella poetica del regista nei momenti di svelamento di verità.

Più avanti diventano protagoniste le immagini di repertorio, che mostrano momenti del processo di revisione della condanna a morte emessa dal tribunale di Bangui. Il difensore Szpiner legge una delle deposizioni, inframmezzandola delle sue considerazioni personali: "«Ho messo il corpo sul fuoco e la mano di questa persona»- di un morto che gli avevano detto di cucinare o di cuocere approssimativamente - «la mano di questa persona ha fatto presa fortemente» - è una rivoluzione, signori giurati e medici legali - «Continuo e incomincio a meditare mentre gli dicevo "Non sono stato io che l'ho ucciso per punirlo così"» - e allora è straordinario; questa è una sentenza della corte di Bangui. Questi sono i racconti dell'orco della corte criminale di Bangui, che hanno permesso che si condannasse Jean Bedel Bokassa. Continuo la deposizione - «La mano della persona si è semplicemente sollevata dal mio braccio e si muoveva per terra trotterellando» - Vi immaginate la scena? Questa mano nella cucina di Berengo che vive tutta sola e se ne va trotterellando". Il film si snoda attraverso segmenti che riprendono le ambiguità del personaggio: l'antropofagia, l'idea dell'impero, l'amore smisurato per i figli (tanto da riconoscere come suoi anche quelli che non lo sono), ma anche la crudeltà, il ricatto, la sete di potere; nel racconto dei crimini da lui compiuti viene dato soprattutto risalto all'assoluta mancanza di equilibrio nelle sue decisioni, tanto che per lo stesso reato a seconda del suo umore vengono previste pene diverse. Herzog è interessato a questi aspetti oscuri della gestione del potere e nella sua ricerca sul mistero di Bokassa, l'assenza effettiva dell'ex-imperatore risulta funzionale al discorso che vuole mettere in scena.

Costruire la verità

Un interrogativo misterioso comincia ad insinuarsi nello spettatore: si giungerà alla verità nella comprensione di questa figura? Non c'è qualcosa che sfugge alla categorizzazione, quindi alla comprensione del fenomeno? Come dice l'avvocato Szpiner: "Al di là dell'apparenza di un processo molto occidentale, c'erano tutte le cose non dette, tutte le credenze africane che riaffioravano". Forse Herzog sta cercando non solo e non tanto ciò che è avvenuto, quanto il modo in cui i fatti storici sono stati interpretati ed integrati nella dimensione fantastica della leggenda e delle credenze popolari. Una prima interpretazione viene fornita dallo stesso avvocato difensore Szpiner nel momento in cui traccia la biografia dell'uomo: "Dopo aver fatto la guerra in Indocina egli al ritorno in Africa è un ufficiale francese che torna a casa, ma che allo stesso tempo si sente superiore agli altri africani, perché lui ha vissuto, ha girato il mondo, ha comandato dei soldati francesi, bianchi. E quando prende il potere all'inizio, credo che sia un giovane ufficiale del periodo degli ufficiali progressisti degli anni sessanta. E poi molto presto nel corso degli anni non riesce ad accontentarsi di essere là dov'è. E allora sarà dapprima colonnello, generale, maresciallo, presidente a vita, imperatore che non gli basta più". Jean Rouch, che in numerosi lavori antropologici ha analizzato le conseguenze del colonialismo in Africa, sottolinea come molti capi di stato attuali nei paesi centroafricani siano colonnelli formati nell'esercito francese, e molti di loro ex-combattenti delle guerre d'Indocina e d'Algeria¹⁶. E ricorda quanto spesso tali regimi vengano sbrigativamente classificati dal mondo occidentale come degenerazioni di una ipotetica "tradizione nera della violenza", benché siano in realtà un'interpretazione nera della violenza dei bianchi. E che il modello sia occidentale è dimostrato pienamente in un film come *Les maîtres fous*¹⁷, dove un gruppo etnico del Ghana, per così dire, <gioca alla guerra>, interpretando ritualmente cariche ufficiali dei governi coloniali ed in qualche modo esorcizzandone il potere e le conseguenze devastanti per le popolazioni locali.

Ma, a ben vedere, se nel film viene dato tanto spazio all'orizzonte mitico nel quale si inserisce il personaggio Bokassa, non è tanto perché Herzog sia convinto che si possa comprendere la sua figura solo se questa viene riferita alla cultura che l'ha prodotta, bensì proprio per ottenere un effetto di distanziamento e di alterità assoluta rispetto all'intero mondo <umano>. Nell'incontro tra la vera Martine e Goldsmith la donna, rispondendo alla questione di come Bokassa l'avesse riconosciuta come figlia, afferma con non poca contraddittorietà: "Come vi posso spiegare la storia? E' qualcosa... di storico, qualcosa di vero. E' il genere

di cose che si leggono nei libri, nei romanzi, nel cinema". Bokassa si situa in una dimensione sospesa, priva di specifici connotati locali e temporali; assume lo status di personaggio, da essere umano reale diventa immagine mitica. Ma il passaggio da uno all'altro non è solo un'interpretazione di Herzog, bensì una scelta consapevole di Bokassa stesso.

Herzog, nella costruzione del film, si muove su più livelli differenti: il contesto culturale nel quale si situano le azioni di Bokassa, la biografia fantastica che quest'ultimo si è costruito nel corso degli anni, il discorso sui lati oscuri della personalità umana. Sembra che il regista voglia suggerire che non è con i metodi tradizionali di indagine che si arriva alla verità. Un livello ulteriore di significazione e di conoscenza esplose nell'ultimo segmento del film. Herzog mette in scena le credenze locali in rapporto a Bokassa: alcuni pescatori riferiscono l'esistenza "degli spiriti malvagi che vivono sott'acqua. [...] Gli spiriti malvagi appaiono in forma di persone, si trasformano in esseri umani. Voltano la schiena al sole e guardano a lungo; anche se qualcuno viene dietro di loro con delle pietre, con un gran rumore, non si scompongono. Discendono immediatamente sott'acqua e poi si trasformano a volte in pesci, oppure in rinoceronti, oppure in caimani". I granchi nelle immagini del prologo possono essere letti, ora, come una metafora del personaggio stesso di Bokassa, inteso come simbolo del male, della follia e della crudeltà. E se Herzog sceglieva come prima messa in scena dell'ex-imperatore un'immagine metaforica era perché già indicava che nel film non avrebbe tentato di ricostruire l'uomo quanto il personaggio, ormai assurdo a mito. Le persone intervistate sono presenze fisiche reali, concrete; Bokassa rimane invece sempre sullo sfondo, evocato dalle parole altrui, dalle fotografie, dai luoghi in cui ha compiuto le sue azioni.

Il ritorno all'uomo, un esito tragico

A riportare il discorso sul piano reale è Goldsmith, il quale, vedendo un animale compiere un atto umano, è come se si svegliasse dal suo sogno iniziale per ritornare alla realtà con una consapevolezza ulteriore. Nel giardino zoologico in cui hanno trovato rifugio gli animali che abitavano lo zoo dell'ex-imperatore Goldsmith si ferma davanti alla gabbia di uno scimpanzé. L'animale protende la zampa. Su richiesta dell'inserviente che lo accompagna, il giornalista sorge all'uomo una sigaretta; l'uomo l'accende e la porta allo scimpanzé che ora fuma con naturalezza. La penultima inquadratura è su Goldsmith che parla con Herzog dietro la macchina da presa, affermando di non poter più sostenere

questa visione e facendosi promettere dal regista che tale immagine sarà l'ultima del film.

Il rapporto tra prologo ed epilogo è giocato su corrispondenze ed inversioni: Herzog davanti alla macchina da presa con la lettera di Goldsmith in mano diventa Goldsmith ripreso da Herzog; il sogno angosciante dei granchi che ricoprono la terra diventa un'immagine reale altrettanto inquietante (lo scimpanzé "umanizzato" che fuma). L'animale avrà l'ultima inquadratura.

Non è la prima volta che Herzog utilizza la scimmia in un suo film: spesso le scimmie hanno un comportamento simile a quello "umano", emblematico come in *Paese del silenzio e dell'oscurità*, quando uno scimmietto in braccio a Fini Straubinger si sporge ed apre l'obiettivo della camera che la sta riprendendo. Ma lo stesso animale è anche presente, con analoga funzione di aprire al momento di rivelazione ulteriore della realtà al protagonista, nell'ultima sequenza di *Aguirre*: le scimmie che salgono a decine sulla zattera che va alla deriva visualizzano la follia della quale è ormai preda il capitano don Lope de Aguirre.

In *Echi da un paese oscuro* la scimmia ha però anche un aspetto temibile nel suo rapporto di familiarità con l'uomo. Se secondo le teorie dell'evoluzione della specie scimmie ed essere umano sono per così dire <cugini>, dal punto di vista di Herzog la parentela tra loro è ben più stretta: sembra infatti che egli affermi il permanere, nell'uomo, di certe componenti innate, determinate geneticamente, proprie di certe specie animali. Tra queste componenti, alcune hanno un aspetto sinistro, inquietante, e sembra che le culture e le istituzioni razionali umane esistano anche per limitarne le possibilità di manifestazione ed azione. In rapporto a questa visione dell'umanità, Bokassa, che nell'arco dell'intero film è stato rappresentato isolato dalla comunità delle persone cosiddette <normali>, svincolato dalla cultura, indifferente alle regole della società, autore di crimini contro i suoi simili, si manifesta nella forma umana più pura, quella più vicina al sostrato animale.

Il male, il bisogno di crudeltà e di vendetta, la violenza, non sono predisposizioni proprie di un individuo in particolare, ma caratteristiche comuni a tutta l'umanità. Gli echi da un paese oscuro indicano allora anche le ombre interne ed esterne all'umanità stessa: alla fine del film non c'è ironia, non c'è possibilità di salvezza, di riscatto dalla propria condizione esistenziale di dolore. C'è solo una amara consapevolezza in più: Goldsmith, divenuto nel frattempo il reale protagonista del film, acquisisce man mano la coscienza della realtà, non solo quella specifica relativa agli avvenimenti che riguardano Bokassa, ma anche e soprattutto, quella relativa alla condizione umana; davanti alla scimmia che fuma si

rende conto della profonda assenza di una logica, di un senso, di una motivazione razionale al comportamento. Ritorna in mente quello che aveva scritto nella lettera al regista: "Avevo solo un pensiero quasi apatico: fino a che punto sarebbero arrivati questa volta"; con questa immagine impressa negli occhi suoi ed in quelli dello spettatore, capiamo che non c'è un limite ai crimini che l'uomo può compiere contro i suoi simili.

Negli anni successivi sembra che Herzog voglia approfondire questo tema delle potenzialità negative dell'essere umano. Un lavoro, in particolare, risulta fondamentale nella comprensione della sua opera e fornisce l'occasione per affrontare un altro tema del quale finora non abbiamo parlato, quello del paesaggio: il film in questione è *Apocalisse nel deserto*¹⁸. Per realizzarlo Herzog si reca due volte in Kuwait, prima nell'estate del 1991, poi nel gennaio 1992; la guerra del Golfo, appena terminata, ha lasciato in eredità pozzi in fiamme e laghi di petrolio. Il suo intento, come indica il titolo in lingua originale, è quello di "<portare luce nell'oscurità>, cercare, cominciare con le riprese, prodursi le sue immagini"¹⁹.

La fascinazione del paesaggio

L'immagine iniziale è un cartello con la scritta: "Al pari della creazione, anche la morte del sistema solare avverrà con maestoso splendore". La struttura dell'opera prevede diversi momenti in cui possiamo identificare la messa in scena di un paesaggio naturale, una situazione di attesa, uno scontro tra uomo (cultura) e natura, un paesaggio modificato dall'intervento umano e divenuto artificiale. Dopo tale cartello le prime inquadrature sono riprese del deserto; ocra, arso dal sole, è un paesaggio naturale che ricorda il terreno vulcanico primordiale; su questo terreno, dietro una sagoma scura, sta bruciando un fuoco e una persona in controluce con tuta ed elmetto cerca di comunicare qualcosa a gesti. La voce over recita: "La prima creatura che abbiamo incontrato ha tentato di comunicare con noi", ma sia la macchina da presa che il commento si arrestano, non si muovono, non rispondono come non avessero capito.

Già dalle prime immagini si nota come in questo film il colore avrà un'importanza fondamentale; il regista riduce i colori naturali a sfumature di rosso, arancione e giallo, oppure a tonalità dal grigio al nero; raramente alcune tracce di azzurro. L'interpretazione più convincente lega tale scelta ad una simbologia elementare del colore: il grigio del paesaggio inquinato dal petrolio e delle nuvole di fumo che si levano dai pozzi in fiamme rappresenta una situazione di oscurità, in cui avviene omologazione visiva e tutto appare indistinto, e

ancora metafora di oppressione e soffocamento; il rosso (che sfuma nell'arancio e nel giallo), al contrario, è energia vitale, forza, luce, mutamento; addirittura sembrerebbe legato non solo alla terra, ma anche all'archetipo femminile, quindi per definizione al lato affettivo (sensazioni, emozioni, sentimenti) dell'essere umano²⁰. Il nero, legato al buio, alla morte, al tempo, è anche il colore della notte, che, come recita un cartello posto alla fine del film, è (sicuramente con riferimento alla notte eterna) luogo di serenità e riposo dopo aver visto la luce accecante del sole diurno. Allo stesso tempo si possono leggere i significati dei colori riconducendoli a quella serie di dicotomie fondamentali del cinema di Herzog (vedere/non-vedere, buio/luce ecc.) e, in un'ottica metafisica, anche alla lotta tra il bene ed il male. Se nelle prime tre inquadrature è dominante il colore rosso, quelle successive (la carrellata aerea sulla città e le immagini televisive della guerra) sono caratterizzate la prima da un azzurro pallido sinonimo della serenità e della quiete in cui una capitale sta ancora vivendo ignara della tragedia che tra poco si abatterà su di lei (ma il mare da blu diventa nero come il petrolio) e la seconda dal blu del cielo con rapidi bagliori (privi quindi di quella forza del rosso e dell'arancio che caratterizzano la luce delle immagini dei pozzi in fiamme).

Il cartello "Dopo la battaglia" introduce alcune immagini che si presentano come i segni dell'avvenuta apocalisse, come resti (il piano-sequenza sulle ossa nella sabbia come in *Fata Morgana*, gli scheletri di camion e vagoni bruciati), cicatrici (i crateri nel terreno ed gli hangar fortificati perforati dalle bombe), tracce (i segni dei pneumatici nel terreno del deserto ripresi in carrellata aerea): Schwarz scrive che "le rovine, i relitti, i laghi di petrolio, le colonne di fuoco [testimoniano] una catastrofe come dopo una guerra stellare"²¹. E in favore di tale lettura si può ancora notare come il paesaggio desertico devastato dalle bombe rimandi alla superficie lunare e ai suoi crateri così come le colonne di fiamme e il petrolio che ribolle rimandano al sole. Un volo morbido e piano che siamo abituati ad associare al movimento di un elicottero (o in questo caso di un'astronave) caratterizza l'inquadratura successiva che consiste in una carrellata su oleodotti e centrali distrutte dai bombardamenti, in cui vengono ripresi non solo crateri originati dallo scoppio delle bombe, ma anche le costruzioni metalliche, in parte distrutte, in parte fuse dalla combustione, diventate parte organica del paesaggio.

Sulla comunicazione

Se la lacerazione della terra perpetrata con tanta violenza che ne esce il fuoco è associata visivamente e tematicamente all'idea di manifestazione del male che percorre l'intero film, per analogia viene montata l'immagine successiva della stanza della tortura introdotta dal cartello omonimo. Qui viene proposta ancora una volta una riflessione sulla parola (o meglio la sua negazione) e sul problema della comunicazione. Il segmento si apre con un piano-sequenza su strumenti di tortura ed altri oggetti che vengono utilizzati con questa funzione, come una sedia collegata all'elettricità, che fornisce tra l'altro il raccordo con l'immagine successiva: una donna vestita di nero, seduta, tenta di raccontare a gesti la tragedia che ha vissuto. La voce *over* narra la storia che con pochi gesti la donna stessa tenta di rappresentare; come in altri lavori, anche in questo per Herzog la perdita della parola è quasi sempre la prima inevitabile conseguenza dopo l'aver subito un trauma. Alla mancanza di parola supplisce un altro mezzo di comunicazione, quello gestuale: la donna, che ha visto i figli morire a causa delle torture subite, con le espressioni del viso e soprattutto con le mani racconta le varie fasi del dramma, l'arresto dei figli, l'allontanamento, la morte, anche la sua rassegnazione al destino. In realtà la donna parla arabo e qui bisogna segnalare l'intervento del regista che "lascia intenzionalmente non tradotta l'intervista perché alle orecchie occidentali ciò suona come puro balbettio"²².

Il segmento dal titolo "Infanzia" tratta nuovamente il tema della perdita della parola, ma questa volta in un bambino; conosciamo la storia del bambino attraverso le parole della madre; anch'egli ha subito un trauma: non solo ha vissuto su di sé una violenza, ma ha anche assistito all'uccisione del padre. Se anche l'affermazione di non voler più imparare a parlare è un'invenzione di Herzog piuttosto che l'ultima dichiarazione del bambino prima del mutismo, la scelta volontaria del silenzio da parte di quest'ultimo è confermata di nuovo a livello gestuale: ripreso dalla macchina da presa, il suo volto si ritrae continuamente con un'espressione corruciata di fastidio, fin quando riesce, in braccio alla madre, a sottrarsi definitivamente allo sguardo del regista.

L'uomo e la natura

Nella seconda parte del film cambiano radicalmente sia le modalità di ripresa che i contenuti dell'immagine. L'uomo lotta contro il fuoco, con i mezzi a sua disposizione riesce a domarlo ed infine a spegnerlo. Come in molte altre produzioni di Herzog (si pensi, ad esempio, a *La Soufrière*), anche in questo caso il rapporto tra uomo e natura è posto in termini di lotta titanica del primo contro la

seconda; ma l'impossibilità della vita senza fuoco indica che il rapporto tra uomo e natura non è solo di lotta, bensì anche di dipendenza del primo dalla seconda in termini di senso dell'esistenza. Spesso la ripresa stessa è al rallenty, quasi a voler sottolineare il tono epico dell'impresa di domare e piegare il fuoco alla volontà umana. La scelta del rallenty in queste riprese, in rapporto agli altri segmenti ed insieme al rumore metallico lieve del lavoro umano così come lenta e calma è la musica, a differenza dei toni trionfali che assumeva nella prima parte, potrebbe avere anche un altro significato: potrebbe infatti indicare un'armonia ricostituita tra l'essere umano e le forze vitali della natura; l'uomo spegne il fuoco bloccando in questo modo per un istante l'energia, poi lo riaccende. L'energia vitale del fuoco è diventata nello stesso tempo creatrice di un nuovo mondo, quel mondo extraterrestre che già era il motivo originario di *Fata Morgana*. Ora scorrono fiumi di petrolio che sfociano in laghi, in pozze che ribollono come acque primordiali e che alle acque si sostituiscono riflettendo il cielo. Compaiono nuove forme di vita, arbusti neri dall'aspetto spettrale, elicotteri come uccelli, camion e ruspe gigantesche come dinosauri che rovistano nella terra alla ricerca di cibo.

Il documentario inventato

La guerra del Golfo è stata già in sé una guerra virtuale, in cui non erano più presenti scontri corpo a corpo tra nemici bensì macchine contro persone: "aerei "invisibili", missili capaci di imboccare le più recondite vie d'accesso ai ben muniti bunker nemici, apparecchiature elettroniche in grado di offrire in tempo reale tutti i minimi dettagli delle operazioni in corso"²³.

Alla guerra virtuale si è accompagnata un'opzione che ha voluto cogliere la realtà attraverso riprese in diretta, senza quell'opera, esistita invece per la documentazione di altre guerre, di selezione delle immagini che proprio in base a tale processo di "montaggio" venivano percepite come <reali>. L'esito dell'assunzione di tale nuova opzione è stato quello dell'incredulità di giornalisti e spettatori televisivi, che hanno visto quella del Golfo più come una guerra simulata che come una guerra reale. Se è vero che "essendo riuscito a neutralizzare tutte le opposizioni significative che hanno orientato per secoli la nostra tradizione culturale il sistema di simulazione ha anche rinunciato a trasmettere messaggi precisi ed univoci alle masse"²⁴ in questo caso è avvenuta anche quella disinformazione da sovrainformazione, che ha orientato lo spettatore nella lettura dell'immagine: egli ha, per esempio, percepito come falsa l'immagine televisiva restituita dalla telecamera di cui era dotato il missile, la quale si distruggeva essa

stessa nel momento dell'urto di quest'ultimo; ma allo stesso modo ha considerato come puro spettacolo anche la ripresa fissa della CNN in cui piccoli bagliori solcavano un irrealistico cielo notturno. Schwarz sostiene che in realtà anche in questo caso sia esistita una forte censura che attraverso una siffatta "informazione" ha deliberatamente informato in maniera errata l'opinione pubblica mondiale²⁵.

L'opera di Herzog, la cui caratteristica è stata rappresentare l'evento in una prospettiva straniante, si pone contro tale censura, mirando al contrario a portare ad una più profonda verità e conoscenza: essa rimette in campo l'orrore vero della guerra, in cui è scaduto anche il conflitto del Golfo: i massacri dei civili, le rappresaglie terroristiche, la distruzione del territorio. Il fine del regista viene perseguito attraverso un'<invenzione> (ben diversa dall'idea di <falsificazione> dell'evento), efficace nello svelare la realtà allo spettatore a quel livello di percezione e riflessione del quale si è già detto. Così Herzog afferma: "I miei documentari non sono falsi, sono un'invenzione. [...] In *Apocalisse nel deserto*, dopo i titoli di testa, avevo messo una frase di Pascal sull'estinzione del sole e la fine dell'universo. Era perfetta, apriva una prospettiva diversa su tutto il film, permetteva di vederlo con altri occhi. Purtroppo Pascal non ha mai scritto niente di questo genere, così, per poterglielo attribuire ho dovuto farlo io"²⁶.

L'immagine cinematografica, che in virtù della sua costruzione attraverso il montaggio ha una capacità più forte di colpire emotivamente il pubblico pur non essendo (anzi, proprio perché non è) in tempo reale, si manifesta come autentica. Herzog si lascia assorbire da ciò che compare davanti ai suoi occhi. Poi opera una selezione, toglie il sonoro in e off, aggiunge una musica da requiem ed un commento poetico: una serie di artifici per restituire attraverso il cinema un'emozione e questo pensiero: la guerra del Golfo è stata, malgrado ciò che ci hanno mostrato i mass-media, una vera guerra, in cui certe persone sono state torturate, poi uccise da altre persone e in cui la natura ed il paesaggio sono stata deturpati e per decenni (se non di più) porteranno tracce e ferite di tali violenze.

L'intento documentario viene espresso non soltanto dal titolo, ma anche dalla suddivisione in capitoli del film. Malgrado ciò da uno sguardo estremamente soggettivo (quello del regista) lo spettatore si deve costruire la sua propria interpretazione: in definitiva è a lui che spetta la scelta di una lettura documentarizzante o fictionalizzante del film (o anche il rifiuto della questione posta in questi termini).

La missione di <far vedere>

In *Apocalisse nel deserto* assistiamo alla presenza di riprese frontali che sono svelamento e presa di coscienza della realtà; d'altra parte esse sono estremamente mobili nel loro tendere ad un punto preciso, al quale giungono dopo aver ondeggiato dispersivamente su laghi e su campi. L'intento del regista è quello di accrescere progressivamente la sensazione di attesa nello spettatore, sia con la musica sia con le immagini, della visione del compimento della catastrofe, in questo caso della manifestazione dell'apocalisse. A tale liberazione finale concorrono sia codici visivi che sonori e sintattici: "nelle tante sfumature di neri e grigi, nelle diverse tonalità di rossi, arancioni e gialli acidi viene evocato il lato della vita in cui risiedono le forze cosmiche ingovernabili della mente umana, vale a dire quella dimensione metafisica che da sempre attraversa in filigrana la tessitura dei suoi film. Se finora ha preso forma nel rovescio della normalità, nella sensibilità alterata di chi subisce un handicap fisico o mentale, nelle più differenti manifestazioni esterne di un inconscio governato dall'angoscia, qui viene innalzato sul piano astratto, terreno vacuo pronto ad accogliere metafore, simboli, miti"²⁷.

Se l'immagine televisiva ha realizzato quell'essere divino ozioso, "che si rifiuta di partecipare all'orrore di questo mondo, un dio che si limita a vedere, a guardare, a "riflettere" la realtà, [...] un dio debole, incapace di sopportare la convivenza con il male, la violenza, la morte"²⁸, Herzog tenta, con questo film, di convincere gli spettatori a guardare in faccia il male, la violenza e la morte re-inserendoli nella natura umana. Quando Herzog comincia a lavorare nel cinema lo fa perché spinto da un imperativo etico. A trent'anni di distanza persegue ancora questa ricerca ed elabora temi ossessivamente ricorrenti, adottando di volta in volta le soluzioni cinematografiche che ritiene più idonee a colpire in profondità lo spettatore, piuttosto che a palesargli i parziali risultati della sua indagine. <Soldato del cinema>, la definizione che dà di sé, rende bene l'idea di fondo del suo lavoro: quello di una persona che con ogni mezzo tenta di aprire gli occhi ad altri, creando immagini adeguate altrimenti "una società si estingue, come i dinosauri"²⁹, ma ben consapevole di quanto la presa di coscienza sull'esistenza pur essendo un atto necessario, sia tragica.

SCHEDE DEI FILM

Land des Schweigens und der Dunkelheit (t.l.: Paese del silenzio e dell'oscurità); regia, soggetto e sceneggiatura: Werner Herzog; fotografia: Jörg Schmidt-Reitwein; montaggio: Beate Mainka-Jellinghaus; suono: Werner Herzog; musica: J. S. Bach, Vivaldi; interpreti: Fini Straubinger, Heinrich Fleischmann, Vladimir Kokol, M. Baaske, Resi Mittermeier; voce fuori campo: Rolf Illig; produzione: Werner Herzog Filmproduktion, Monaco; durata: 85', 1970-1971.

Echos aus einem düsteren Reich / Bokassa I. Echos d'un sombre empire (t.l.: Echi da un paese oscuro); regia, soggetto e sceneggiatura: Werner Herzog (da un'idea di Walter Saxer); fotografia: Jörg Schmidt-Reitwein, Marin Manz; montaggio: Rainer Standke, Thomas Balkenhol; suono: Harald Maury; musica: Béla Bartok, Sergej Prokof'ev, Witold Lutoswlski; D'mitrij Sostakovic, Johann Sebastian Bach, Esther Lanardier, Franz Schubert; consulenza musicale: Michael Kreihls; interpreti: Michael Goldsmith, Francois Gibault, Augustine Assemat, Francis Szpiner, David Dacko, Marie-Reine Hassen, Werner Herzog; produzione: Sera Filmproduktion GmbH, Monaco / Werner Herzog Filmproduktion, Monaco / Films sans frontières, Parigi; produttore: Galeshka Moravioff; direttore di produzione: Walter Saxer; durata: 90', 1990.

Lektionen in Finsternis (Apocalisse nel deserto); regia, soggetto e sceneggiatura: Werner Herzog; fotografia: Paul Beriff; montaggio: Rainer Standke; suono: John G. Pearson; musica: Edvard Crieg, Gustav Mahler, Arvo Part, Sergej Prokofieff, Franz Schubert, Giuseppe Verdi, Richard Wagner; produzione: Premiere TV, Amburgo / Canal +, Parigi e Madrid; durata: 52', 1991-1992.

NOTE

¹ Werner Herzog, "Io e il mio cinema", in «Filmcritica», n. 403, 1990, pagg. 119-120.

² Herzog camminò da Monaco a Parigi, nel novembre del 1974, per andare a trovare Lotte Eisner gravemente malata, convinto che il suo sforzo l'avrebbe fatta guarire. Da quell'esperienza è nato un diario pubblicato con il titolo *Sentieri nel ghiaccio*.

³ André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti Editore, 1973, pag. 22.

⁴ In Fabio Segatori, *Il cuore e le gambe*, 1988 (film).

⁵ In Lawrence O'Toole, "I feel that I'm closed to the Center of Things", in «Film Quarterly», n. 6, novembre-dicembre 1979, pag. 42.

- ⁶ In Simon Mizrahi, "Entretien avec Werner Herzog", in «Ecran», n. 77, febbraio 1979 (tradotta in italiano in "Intervista a Werner Herzog" in Sandro Petraglia [a cura di], *Werner Herzog. L'enigma di Kaspar Hauser*, Milano, Feltrinelli, 1979), pag. 129; cfr. anche Nouredine Ghali, "Entretien avec Werner Herzog", in «Cinéma 75», n. 198, maggio 1975, pag. 61.
- ⁷ In Wim Wenders, *Tokio-gä*, 1985 (film).
- ⁸ Titolo originale *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1971).
- ⁹ Titolo originale *Echos aus einem düsteren Reich* (1990).
- ¹⁰ Protagonista de *La grande estasi dell'intagliatore Steiner* (1974).
- ¹¹ Protagonista di *Paese del silenzio e dell'oscurità*.
- ¹² In Gene Walsh (cur.), *Images at the Horizon / A workshop with Werner Herzog conducted by Roger Ebert*, New York, Zoetrope, 1979., pag. 8.
- ¹³ Fabrizio Grosoli, *Werner Herzog*, ["Il Castoro Cinema"], Firenze, La Nuova Italia, 1^a ed. 1981 [2^a ed. aggiornata, Roma, Il Castoro, 1994], pag. 50.
- ¹⁴ William F. Van Wert, "Hallowing the Ordinary, Embezzling the Everyday: Werner Herzog's Documentary Practice", in «Quarterly Review of Film Studies», n. 2, vol. 5, 1980, pag. 191.
- ¹⁵ Come sostiene Herzog stesso in Gene Walsh (cur.), op. cit., pag. 22.
- ¹⁶ Cfr. Jean Rouch, *Mitologia del potere bianco nell'Africa degli odierni "maîtres fous"*, ne "Il nuovo spettatore 16. Mito e desiderio", Milano, Franco Angeli, 1995, pag. 229.
- ¹⁷ Realizzato da Jean Rouch nel 1955.
- ¹⁸ Titolo originale *Lektionen in Finsternis* (1991/1992).
- ¹⁹ Alexander Schwarz, "Wahre Bilder des Grauens / Ästhetik und Autentizität in Werner Herzogs *Lektionen in Finsternis*", in Hattendorf, Manfred (Hg.), *Perspektiven der Dokumentarfilm*, Diskurs Film n. 7, Munchen, 1995, pag. 172.
- ²⁰ Cfr. Manlio Brusatin, *Storia dei colori*, Torino, Edizioni Einaudi, 1983.
- ²¹ Alexander Schwarz, op. cit., pag. 179.
- ²² Ibid., pag. 176.
- ²³ Carlo Formenti, "La guerra senza nemici", in AA.VV., *Guerra virtuale e guerra reale / Riflessioni sul conflitto del Golfo*, Collana Mimesis, Associazione culturale Mimesis, Milano, 1991, pagg. 35-36.
- ²⁴ Ibid., pag. 31.
- ²⁵ Cfr. Alexander Schwarz, op. cit., pag. 181.
- ²⁶ In Beatrice Manetti, "Fu Gesualdo il mio salvatore", in «La Repubblica», 1/06/1995.
- ²⁷ Fabrizio Grosoli, op. cit., pag. 130.
- ²⁸ Carlo Formenti, op.cit., pag. 40.
- ²⁹ In Manuela Fontana, "Intervista a Werner Herzog", in Manuela Fontana, *Film und Drag*, Firenze, Vellecchi, 1978, pag.14. Per il discorso sul rapporto tra immagine e sofferenza cfr. il discorso di Herzog, in *Tokio-gä* di Wim Wenders.