

**IL CINEMA DI HERZOG,
INTERVISTA A FRANCESCO
CATTANEO**

MARILÙ OLIVA

Francesco Cattaneo è dottore di Ricerca in Filosofia (2007). Collabora con la cattedra di Estetica del dipartimento di Filosofia dell'Università di Bologna, dove si occupa di filosofia tedesca tra Ottocento e Novecento. Ha pubblicato *Luogotenente del nulla. Heidegger, Nietzsche e la questione della singolarità* (Pendragon, 2009), co-curato *I sentieri di Zarathustra* (Pendragon, 2009) e il numero monografico di «Chora» dedicato a *Il nichilismo e il problema del nulla* (2008). Si occupa anche di estetica del cinema, nel cui ambito ha pubblicato *Terrence Malick. Mitografie della modernità* (Edizioni di Cineforum – ETS, 2006) e curato Werner Herzog, *Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita* (Minimum Fax, 2009). Collabora con le riviste «Estetica», «Studi di estetica», «Chora», «Cineforum» e «Rifrazioni. Dal cinema all'oltre».

- 1. Ti chiedo, per cominciare, una breve introduzione, per i profani che non lo conoscessero, al regista Werner Herzog.**

La caratteristica decisiva di Werner Herzog è la sua indipendenza, come cineasta e direi anche come uomo. Aggiungo “come uomo” per segnalare la necessità insieme di ampliare e di intensificare il concetto di indipendenza. In certe nicchie di fruizione cinematografica la parola “indipendenza” costituisce una specie di mantra da cui ci si aspetta la salvezza del cinema. Tuttavia, esiste innegabilmente una moda e in definitiva un conformismo dell’indipendenza, a cui concorrono iniziative peraltro meritorie come lo statunitense Sundance Film Festival. Basta forse vantare un *low budget* e una produzione *Off Hollywood* per essere *indipendenti*? Il cinema di Herzog ci pone inesorabilmente di fronte a questa domanda. Senza dubbio, afferma Herzog, l’indipendenza consiste – a livello esteriore – nell’affrancarsi dalla burocrazia pachidermica degli studios cinematografici, completamente privi di quell’elasticità, di quel dinamismo e di quell’atletismo necessari al cinema, al suo occhio mobile e vigile. Ma Herzog parla poi, a un livello più profondo, di indipendenza interiore, di indipendenza dello spirito (dunque di indipendenza da qualsiasi moda, persino da quella dell’anticonformismo). E ciò sconfinava in un’altra domanda: quando siamo autenticamente liberi, o, per così dire, universali-singolari?

Questa premessa è lo sfondo necessario per comprendere gli ormai cinquant’anni di

cinema di Herzog. Nato nel 1942 a Monaco di Baviera, ancora adolescente Herzog ha cominciato a scrivere sceneggiature e a contattare produttori per realizzare i suoi progetti. Dopo aver incassato una serie di rifiuti, ha fondato la sua casa di produzione e nel 1962 ha girato il suo primo cortometraggio, *Herakles*. Ha accompagnato l'intera parabola del Nuovo Cinema Tedesco, senza mai farne veramente parte. La vitalità della sua ricerca non è scemata con l'esaurirsi di tale movimento, come è accaduto per numerosi suoi colleghi (Wim Wenders *in primis*). A partire dagli anni Novanta ha avviato una riflessione sempre più radicale sul rapporto tra cinema di fiction e documentario e sul concetto di verità nel cinema (in contrapposizione al realismo) – percorso che l'ha portato a esplorare territori inediti, in un confronto serrato con lo scenario digitale in cui siamo immersi e che ancora tendiamo a interpretare mediante una concettualità usurata e superata, direi persino “fuori corso” rispetto alle esperienze che viviamo. Il cinema di Herzog è uno dei luoghi in cui vengono create le condizioni (e offerte le “coordinate”) per una nuova comprensione di tali esperienze – una comprensione che ci aiuti a dischiuderle con maggiore pienezza e consapevolezza, in tutto il loro potenziale spaesante. Per esempio: cos'è reale in un mondo sempre più costruito con immagini, in un mondo virtuale che reca costitutivamente con sé una qualche forma

di manipolazione? Anziché del reale, non diviene forse urgente parlare di vero? Ma in che senso? Non un vero “oggettivo”, bensì un vero “estatico”, un vero che sta fuori, nell’aperto.

2. Hai curato l’edizione italiana di *Incontri alla fine del mondo*, edito da Minimum fax. Si tratta di una lunga intervista in cui Herzog racconta di sé e del suo cinema. Cosa ti ha stupito e cosa invece non ti ha stupito delle sue dichiarazioni?

La cosa più prevedibile sono senz’altro i racconti strampalati di Herzog. Sembrano confermare la sua immagine giornalistica e massmediatica di folle e megalomane.

La cosa più stupefacente è invece la sua sobrietà – sobrietà che esige che quegli stessi episodi stravaganti siano interpretati non aneddoticamente, ma all’insegna della loro eccentricità, vale a dire del loro stare ai margini di quella normalità su cui troppo di frequente contiamo come su di un centro stabile.

3. Qual è la peculiarità che ti ha più impressionato (nel senso etimologico del termine: che si è più impressa) del cinema di Herzog?

Se dovessi indicare un’unica cosa (ma in ogni cosa veramente essenziale si rifrange sempre l’intero), direi la capacità di Herzog di frequentare i limiti dell’umano.

I limiti umani non sono qualcosa di

preordinato e statico: quando s'incomincia davvero ad ascoltarli, con la necessaria ricettività, la nostra esperienza ne esce trasformata. Il limite sommo dell'umano è la mortalità. Gli uomini, come dicevano i greci, sono i mortali. Senza morte – senza la capacità di fare l'esperienza del limite mortale, vale a dire di entrare attivamente in rapporto con la morte – non ci sarebbe umanità. Ma entrare in rapporto con la morte significa, innanzitutto, superare la sua visione imperante, meramente biologica.

I viaggi di Herzog al limite dell'umano non stanno all'insegna dello sregolato e del sensazionale perseguito da un soggetto egotistico e autoreferenziale; sono invece un modo di corrispondere – anche in quella determinazione *ex negativo* costituita dalla *hybris* – alla sentenza greca “conosci te stesso”. Nel “conoscere se stessi” e nel corrispondente “niente di troppo” viene dischiusa una dimensione in cui l'uomo si scopre avvolto da un'eccedenza irriducibile (il divino) con la quale egli rimane essenzialmente in rapporto.

Si riguadagna così l'intima meraviglia per il fatto che l'ente sia. La domanda fondamentale della metafisica suona non a caso: “Perché c'è in generale l'ente e non piuttosto il niente?”. La morte e il niente costituiscono il sentiero stretto (talmente stretto da essere ogni volta irriproducibilmente singolare), percorrendo il quale si può arrivare a scorgere quella “cosa arcana e stupenda” che è “la vita al

pensier nostro” (Leopardi).

4. La sua filmografia è vasta. Quali opere consiglieresti a chi volesse accostarsi al suo cinema? E perché proprio quelle?

Per cominciare, mi sentirei di consigliare *Il paese del silenzio e dell'oscurità*, perché è una delle più intense e vibranti riflessioni sulla comunicazione umana, sul contatto con l'altro, sulla parola come ponte precario, fugace e perciostesso sfolgorante di inesauribile bellezza, tra solitudini abissali che in fondo, in quanto umane, rimangono sempre aperte le une alle altre, sempre aperte al loro essere nel mondo. La mia seconda indicazione è duplice: *L'enigma di Kaspar Hauser* e *La ballata di Stroszek*, i due film interpretati da Bruno S. Quando Bruno è sullo schermo, dice Herzog, si ha sempre la garanzia di trovarsi di fronte a un'esperienza umana autentica. E ciò vale sia per *L'enigma di Kaspar Hauser*, dove occorre imparare ad aprire gli occhi al mondo come se fosse la prima volta, infrangendo la sclerotizzazione della società borghese, sia per *La ballata di Stroszek*, che ci invita ad attraversare un'intera geografia delle ferite – degli stigmi – del diverso. Il terzo film, infine, è *Il diamante bianco*: nel bel mezzo di una natura sovrabbondante e “mitica”, prodiga d'incontri fuori dal comune, si schiude un *eu-topos*, vale a dire un buon luogo per il soggiorno dell'uomo.

5. Hai dichiarato: «Il cinema di Herzog, invece, ci richiede – e con un'intensità davvero *unica* – di lasciarci condurre in una diversa disposizione: quella per cui il compito di comprendere non è già stato assolto, ma si distende di fronte a noi, in risposta a quell'ignoto che ci chiama in causa, che ci *riguarda* sempre di nuovo, per quanto noi abitualmente (o meglio: nel modo dell'abitualità) non ne siamo consapevoli. La responsabilità cui siamo chiamati sta nell'imparare a metterci in ascolto, ad aprire le orecchie (de-ostruendole) per riuscire ad accogliere, a ospitare il diverso.» Ci spieghi come Herzog affronta l'alterità?

Herzog, per così dire, non affronta l'alterità, ma tenta in ogni momento di essere abbastanza aperto – vigile, attento, curante, riguardoso – per accoglierla, per assecondarla, per rispondere convenientemente al suo appello. Incontrare l'alterità significa, in fondo, uscire dalla prospettiva per cui sono “io” che l’“affronto”, che mi pongo a confronto con essa per farne qualcosa. Incontrare l'alterità significa sentirsi chiamati in causa da essa, senza poterne disporre, fino a presentire, a fiutare, che siamo già da sempre immersi nell'alterità, che io sono io quando sono anche un altro, come poetano, ciascuno a suo modo, Rimbaud, Hofmannsthal e Celan. In pochi altri registi ho avvertito tutto ciò con uguale intensità ed evidenza.

6. Cito ancora le tue parole: «L'artista, spronato senza tregua dai fenomeni, è capace di rinnovare l'emozione e di concretizzarla in una creazione che s'imponga quale *memento* e monito perché ciascuno si faccia carico – singolarmente – del proprio sentire il mondo». Come avviene, nel cinema di Herzog, questo passaggio dall'arte al sé?

Il passaggio dall'arte al sé avviene perché l'arte non è altro che un modo di raccogliere, concentrare e dispiegare l'esperienza umana – un modo eminente. Ma facciamo attenzione: ciò che è “eminente” non prende la propria misura dall'abituale e dall'usuale; vale piuttosto il contrario, se è vero che *a potiori fit denominatio*. In definitiva, è sulla scorta dell'originarietà dell'esperienza artistica (e del dialogo con essa) che possiamo sperare di comprendere qualcosa di più e di diverso riguardo all'esperienza sedicente naturale, riconducibile in realtà a una lunga tradizione.

La poesia, per esempio, non è un particolare impiego degli abituali strumenti linguistici; sono gli abituali strumenti linguistici a costituire un annacquamento della densità poetica. Hölderlin non a caso scrive: “Colmo di meriti, ma poeticamente, l'uomo dimora su questa terra”. Ciò consente la piena comprensione di un altro luogo holderliniano: “Impara nella vita l'arte, nell'opera d'arte la vita, / Se

distingui bene l'una, vedi anche l'altra".
Ciò esige, con ogni probabilità, una
rivoluzione dei nostri modi di
rappresentazione correnti.

- 7. Nella tua appendice *Voli gravidi* si segnala come la spontaneità herzogiana dell'amore verso il mondo esuli dai perché e converga con naturalezza verso «la domanda delle domande: Perché c'è in generale l'ente e non piuttosto il niente?». Si avverte nel regista un impeto, un acume filosofico...**

Herzog non è un filosofo, è un regista e ancor prima un narratore. Narrare storie gli basta (dove "bastare" non ha alcunché di riduttivo). Tuttavia, quello che dovremmo chiederci è se l'esperienza umana in generale e l'arte in particolare possano prescindere dal pensiero o se piuttosto esse non siano già sempre infuse e irrorate di esso. Va da sé che questo pensiero si fa colore nella pittura, suono nella musica, parola nella poesia, volume plastico nella scultura, immagine in movimento nel cinema. Un regista cinematografico è chiamato a pensare per immagini, non per mezzo della concettualità dei filosofi. Proprio pensando per immagini egli crea le più fertili condizioni per il sorgere di un dialogo con la concettualità filosofica.

- 8. Da cosa deriva l'interesse di Herzog per la lingua?**

Questo interesse non scaturisce da una presa di distanza oggettivante, ma dalla vivezza della comunicazione. Come si raggiunge l'altro? Come si condivide qualcosa con lui? Come ci si intende? Stando a quanto suggerisce François Fédier, solo chi ha avvertito almeno una volta nella vita l'impossibilità di dire qualcosa che si ha l'assoluta necessità di dire ha fatto un'esperienza autentica della lingua. L'esperienza della lingua richiede di non immiserire quest'ultima a una funzione veicolare (come se fosse il mero rivestimento esteriore di un contenuto che deve essere trasmesso). La lingua, al contrario, "rende visibile", fa apparire le cose in ciò che sono. Ricordiamo alcuni versi delle *Elegie duinesi* di Rilke: "Forse noi siamo *qui* per dire: casa, / Ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutto, finestra, / – al più: colonna, torre... ma per *dire*, comprendilo bene, / oh, per dirle le cose *così*, che a quel modo, esse stesse, / nell'intimo / mai intendevano d'essere".

La molteplicità delle lingue non è che la traccia della pluralità irriducibile dello schiudersi del mondo. Quando una lingua si estingue, il mondo perde una sua voce. Ma noi – impegnati nell'apprendimento dell'inglese come lingua *mondiale*, come veicolo dell'informazione e dell'uniformazione *globale* – non abbiamo più il senso di questo *pathos*, di questa perdita irreparabile e irreversibile. Cosa aspettarsi, d'altra parte, quando il nostro

orecchio (il nostro *sesto senso*) per la lingua viene otturato dall'operatività del linguaggio-macchina?

9. Cosa ne pensi del film che ha suscitato diverse polemiche, *Il cattivo tenente - Ultima chiamata New Orleans*, polemiche sorte dal paragone con *Il cattivo tenente* di Abel Ferrara? Herzog dichiara di non averlo neppure visto, il film di Ferrara...

Veritiera o meno che sia, la dichiarazione di Herzog ha senz'altro una valenza maieutica: essa infatti ci aiuta a vedere il film al di fuori della logica del paragone e del confronto. E, in effetti, a conti fatti, accostare il film Herzog a quello di Ferrara è quanto di più fuorviante e pretestuoso. Sono semplicemente due film diversi, che scaturiscono da universi tematici ed espressivi assai lontani l'uno dall'altro. Spesso l'accostamento è un espediente adoperato dalla critica per trarsi d'impaccio e sgravarsi del compito più difficile: vedere le cose per quello che sono. È molto più sbrigativo e agevole ricorrere ai nostri preconcetti e al nostro "bagaglio culturale".

Per quanto concerne il film in sé, credo che Herzog si cimenti in modo interessante con il cinema americano e con il genere poliziesco. Il fatto di giocare "fuori casa" diviene per lui l'occasione di costruire suggestive ibridazioni e di introdurre degli strappi e delle lacerazioni (visionarie, grottesche, allucinate) nel tessuto del film.

È come se *Il cattivo tenente - Ultima chiamata New Orleans* fosse mosso da una corrente sotterranea che a tratti erompe in superficie, lasciandoci spaesati. In questo senso il film porta avanti il tentativo di Herzog di rivitalizzare il nostro sguardo contro la sclerotizzazione del *déjà-vu*.

Ciò premesso, non ritengo *Il cattivo tenente - Ultima chiamata New Orleans* un'opera particolarmente importante (viva, sperimentale, sorprendente) nella filmografia di Herzog. Mi sembra più che altro l'innesto delle sue ricerche più personali su un corpo che rimane in fondo abbastanza estraneo.

10. Ora ti chiedo di chiudere l'intervista con una citazione estrapolata dai suoi film.

Vorrei richiamare una frase pronunciata da Fini Straubinger, la sordocieca del *Paese del silenzio e dell'oscurità*: “Appena qualcuno lascia la mia mano, è come se ci fossero migliaia di chilometri a dividerci”. Qui viene riassunta la fragilità gioiosa e paurosa di ogni contatto umano.