

AIO

Massimo Cialani

Cuore di vetro
di Werner Herzog

Analisi del film, sceneggiatura, filmografia





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3298-2

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: giugno 2020

Alla memoria dei miei genitori

Indice

- 9 Capitolo I
 L'uomo in cammino
- 35 Capitolo II
 Il segreto del vetro rubino
- 67 Capitolo III
 Lettura alla moviola
- 107 *Postfazione*
- 109 *Scheda tecnica*
- III *Filmografia*
- 115 *Bibliografia*

L'uomo in cammino

1. Werner Herzog, il cui vero cognome di origine slava è Stipetič, nasce a Monaco di Baviera il 5 settembre 1942. Trascorre l'infanzia tra le montagne dello Chiemgau, precisamente a Sachrang al confine tra Germania e Austria fino all'età di 11 anni, a stretto contatto con l'ambiente naturale. In seguito frequenta il liceo "Humanistisches Gynnasium" di Monaco, poi nel 1961 si iscrive all'Università dove studia Storia, Teatro e Letteratura. Grazie a una borsa di studio continua i suoi corsi per breve tempo alla "Dunquesne University" di Pittsburg (USA). A 17 anni presenta il primo soggetto di un film sulla riforma carceraria a un produttore, il quale accetta la sceneggiatura, ma gli propone di farlo girare ad un altro regista, considerata la sua giovane età. Dopo questa esperienza negativa decide di diventare produttore di se stesso fondando nel 1963 una sua casa di produzione: «Ho cominciato che avevo 14-15 anni. Ho cominciato subito con la decisione precisa di fare del cinema. Ho lavorato come saldatore in un'industria metallurgica per ricavare i soldi per il mio primo film che ho realizzato a 19 anni. Niente super 8 o 16 mm., non mi interessavano queste cose da dilettanti, ma fare il cinema sul serio. Per me si trattava di riuscire o fallire»¹. Con il ricavato del lavoro al turno di notte nell'acciaieria gira *Herakles* (1962) il suo primo cortometraggio centrato su riprese effettuate a un concorso per culturisti e spezzoni di repertorio accostati ironicamente che portano a una riflessione sul mito di Ercole presente nelle gare di questi personaggi.

Il 1962 è anche l'anno del Manifesto di Oberhausen firmato da una rosa di 26 registi che segna l'atto di nascita del Nuovo Cinema Tedesco. Herzog non è tra i firmatari, ma nonostante sia rimasto ai margini del fenomeno, girando la maggior parte dei suoi film all'estero, senza dubbio al culmine del fenomeno nella metà degli anni

1. T. CHIARETTI, B. PLACIDO, G. SIBILLA, Intervista per la trasmissione *16 e 35 mm.*, Rai 2, 22-02-1979.

'70, anch'egli se ne è avvantaggiato a livello internazionale e ne è stato uno dei maggiori rappresentanti insieme ad A. Kluge, V. Schlöndorff, R. W. Fassbinder, W. Wenders. Nel 1964 realizza *Spiel im sand*, un curioso cortometraggio girato in Austria in una minuscola comunità croata, dove quattro bambini eccitati dalla dinamica di gruppo, giocano con un gallo fino ad ammazzarlo. Il risultato finale è un filmato che il regista stesso giudica violento e sadico e che non avrebbe mai dovuto girare. Segue *Die beispellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz* (1966) che ha come protagonisti quattro giovani che per ripararsi da un temporale si rifugiano in una fortezza in cui trovano delle divise che, dopo averle indossate, trasformano progressivamente la loro personalità. Herzog attraverso una rappresentazione simbolica mette in luce l'aspetto ritualistico della macchina guerra e i meccanismi che condizionano il carattere degli individui in quelle situazioni, sottolineando che a volte il peggior nemico è nascosto dentro di noi.

L'anno successivo gira il suo primo lungometraggio *Segni di vita* (1967), segnalato da Lotte H. Eisner, decana della critica cinematografica tedesca, come una delle prime opere d'autore che traccerà la rinascita del cinema in Germania dopo la lunga stasi della dittatura nazista e del secondo dopoguerra. Il protagonista Stroszek è un soldato tedesco ferito alla testa a Creta durante il secondo conflitto mondiale che viene trasferito a Kos isola del mare Egeo, a guardia di una polveriera. Stroszek sembra guarito, ma durante una ricognizione, alla visione di centinaia di mulini a vento mostra i primi segni di follia. Tornato alla fortezza esplose prima alcuni colpi di fucile verso i due commilitoni, poi verso la folla dell'isola che fugge terrorizzata. Infine si rinchiude nella polveriera e minaccia di farla saltare in aria. Già in questa prima opera si delinea uno stile: le immagini impressionate su pellicola sono filtrate, mediate, reinventate con una sensibilità immediatamente riconoscibile. Mirabile in questo senso è la sequenza che mostra Stroszek quando rievoca schegge del suo matrimonio: fotogrammi arditi, visionari, che mostrano le immagini di una mente distorta con una forza e una efficacia eccezionali. Molte delle riprese sono girate non a caso a Kos, in quest'isola dove il nonno del regista, archeologo per passione, scoprì le rovine del tempio di Esculapeion. Sempre in Grecia lo stesso anno filma *Letzte Worte* (1967-68) in cui sviluppa attraverso i dialoghi degli abitanti di Spinalonga, storie leggendarie di un isolotto dei lebbrosi. Un corto intessuto di aporie del linguaggio di coazione a ripetere e dalla frammentazione del tempo. Per il regista non c'è nessuna distinzione tra i

suoi film di fiction e i documentari e tale scelta caratterizzerà l'intera produzione successiva.

Massnahmen gegen Fanatiker (1968) è una incursione semiseria nel mondo delle corse dei cavalli con una struttura di falso reportage televisivo. Girato interamente a Monaco, le interviste all'attore Mario Adorf e al regista Peter Shamoni, realizzate con dialoghi meccanicamente ripetuti, pur avvalendosi del codice linguistico sportivo, calano il film e l'ambiente dell'ippodromo in una situazione grottesca. Segue *Die Fliegenden Ärzte von Ostafrika* (1968–69) basato su un gruppo di medici senza frontiere di varie nazionalità la cui missione è portare cure in territori sconfinati con l'ausilio di aerei da turismo. Girato in Kenia, Uganda e Tanzania il cortometraggio alla fine mostra che la medicina dei bianchi non è stata del tutto accettata dagli indigeni, perché hanno una diversa visione del concetto di malato e malattia.

Il regista inizia a girare *Fata Morgana* (1968–70) nel deserto del Sahara con l'idea di realizzare un film di fantascienza, ma durante le riprese abbandona l'idea originaria. Il commento al film, letto fuori campo da Lotte Eisner è tratto dal *Popol Vuh*, il libro sacro dei Maya–Quichés. Seguendo la struttura del testo esso si divide in tre parti: la creazione, il paradiso, l'età dell'oro. *Fata Morgana* è un documentario inclassificabile che ricorda certi lavori sperimentali del "new american cinema" degli anni '60. Esso non risulta una semplice descrizione di personaggi e uomini che abitano il deserto, ma esplora lo spazio interiore, con uno sguardo che ha la purezza di chi guarda il mondo per la prima volta. Il titolo fa riferimento alla vecchia leggenda del miraggio di fata Morgana che si può vedere nel Sahara orientale durante la stagione delle piogge. Il film si compone di effimere cattedrali di sabbia, distese di dune che tremolano sotto l'effetto del calore del sole, povera gente di una fierezza antica, come i cavaatori che sbriciolano la pietra con le mani e strumenti primitivi. Herzog con la semplice tecnica di accostamento di immagini e musica crea libere associazioni mentali e un clima particolare tra utopia e sogno. *Anche i nani hanno cominciato da piccoli* (1969–70) è il suo lavoro più cupo e disperato con al centro una comunità di nani ospitati in un istituto sull'isola di Lanzarote. Quello che più ha provocato scandalo all'uscita del film in Germania è stato il fatto che i *freak* protagonisti invece di destare pietà, agiscono in modo deliberatamente crudele e sadico. Il film racconta la rivolta di un gruppo di nani contro l'Istituto dove si trovano rinchiusi. Significative le immagini in cui attraver-

so un gioco di proporzioni i nani si appropriano degli oggetti non costruiti a loro misura, appartenenti a un mondo lontano dal loro: come ad esempio la moto di grossa cilindrata che invano tentano di far funzionare. Alla fine i nani saranno dichiarati colpevoli per le azioni compiute; ma i veri responsabili sono gli istitutori che li avevano relegati a vivere una parodia della vita.

Behinderte Zukunft (1970) è un documentario didattico-informativo su chi ha avuto in sorte di nascere con handicap fisici. Di argomento simile ma con un approccio diverso è *Paese del silenzio e dell'oscurità* (1970-71) con al centro la sordo-cieca Fini Straubinger che accompagna il regista nell'esplorazione di questo mondo di sofferenza e di oscurità. Fini ad un certo punto dice: «Se scoppiasse un'altra guerra mondiale io non me ne accorgerei»; frase in realtà scritta dal regista: una non verità utilizzata per raggiungere un livello più profondo di verità. Herzog in questo lavoro entra magicamente in sintonia con questa umanità diversa, mostrandone il volto nascosto, i sogni, i desideri e la sostanza sensibile. In una intervista dirà: «Non si dovrebbe parlare dei miei film senza aver visto *Paese del silenzio e dell'oscurità*, che è un film su persone che sono sorde e cieche al tempo stesso ed è un film sulla comunicazione e sulla comprensione tra gli esseri umani. Negli altri miei film vi sono anche altri motivi, ma questo ritorna in continuazione. Il perché non lo so»².

2. Agli inizi degli anni Settanta gira *Aguirre, furore di Dio* (1972), un lavoro in cui punta tutto il ricavato dei film precedenti con l'intenzione di rivolgersi ad un pubblico più vasto. La vicenda è ambientata in Perù nel 1560, dove un drappello di uomini guidato dall'avventuriero e ribelle Don Lope de Aguirre, lascia la spedizione di Pizarro per avventurarsi alla ricerca dell'Eldorado, la mitica città d'oro inventata dagli Indios per fuorviare i conquistadores spagnoli. L'eccezionale panoramica iniziale delle cime lussureggianti della montagna che sembrano toccare le nuvole e la cascata cristallina che ne discende, punteggiata dalle musiche dei Popol Vuh, viene bruscamente lasciata per una efficace messa a nudo dei singoli personaggi colti nei loro atteggiamenti denotativi. La cinepresa con brevi, ma penetranti inquadrature ravvicinate passa dalla figura materna di Inez de Atienza a Flores silenziosa figlia di Aguirre; attraversa gli occhi stanchi dei

2. M. FONTANA, *Film Und Drang*, Vallecchi, Firenze 1978, pp. 56-57.

soldati per poi posarsi sullo sguardo venato di follia di Aguirre. Nel film sin dall'inizio si crea un clima inquietante un ritmo interno che avvolge e nel quale si rimane come storditi. Man mano che ci si inoltra nella foresta accade che la natura diventa titanica rispetto all'uomo e il paesaggio stesso diventa attore. Sequenze liquide di fiumi impetuosi e foreste maestose mostrano una natura indifferente alle sofferenze e alle bramosie di ricchezza degli uomini. Significativa a questo proposito è la sequenza che chiude il film: una carrellata concentrica che mostra la zattera di Aguirre circondata da centinaia di piccole scimmie, in preda al suo delirio di onnipotenza. Il tutto appare come un'ellissi temporale che sprigiona il fluire e il rifluire della storia. Grazie all'intensa interpretazione di Klaus Kinski, il film tocca vertici shakespeariani; Aguirre come Macbeth dichiara di essere il più grande traditore della storia e va incontro cosciente al suo tragico destino di morte. All'attore si deve la soluzione geniale di aver voltato la corazza, conferendo al personaggio una camminata sghemba simile a quella di un granchio. Le riprese completamente girate in scenari naturali si rivelarono irte di difficoltà. Quando Kinski minacciò di lasciare il set, il regista prese da parte l'attore e gli disse che se l'avesse fatto gli avrebbe sparato con il fucile della produzione e poi avrebbe rivolto l'arma contro se stesso. Kinski si rese conto che faceva sul serio, così le riprese terminarono senza altre esternazioni da parte dell'attore. A partire da questo episodio comincerà una copiosa aneddotica sulla lavorazione dei film del regista spesso capziosa e fuorviante. Successivamente realizza il documentario *Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner* (1973-74) dedicato all'omonimo campione svizzero di salto con gli sci, una pratica sportiva vista come superamento di paure e angosce derivate dall'estasi del volo e dal pericolo della caduta. Nel 1974 realizza *L'enigma di Kaspar Hauser* sul tema della comunicazione e al tempo stesso un viaggio sulle distorsioni che provoca la civiltà. La singolare vicenda di Kaspar Hauser, personaggio realmente esistito è quella di un essere abbandonato in fasce, raccolto nel 1812 da un misterioso uomo davanti la sua casa che in seguito lo rinchiuso in una cantina buia fino all'età di 16 anni (non si sa bene per quale motivo) e poi lo libera in una strada di Norimberga con in mano una lettera indirizzata al capitano di una guarnigione di cavalleria affinché ne facesse un buon soldato. Dopo aver appreso l'uso della parola e imparato a camminare raccontò come aveva vissuto fino ad allora senza sapere dell'esistenza di altri esseri viventi, oltre al guardiano che gli passava il cibo, che esistessero gli alberi, gli uccelli

il cielo, la luce del giorno. La società di allora, non sapendo come inserirlo nei suoi modelli istituzionali finisce col mostrarlo al pubblico come un fenomeno da baraccone. Questa scialba borghesia di cui il regista mostra tutto il pericoloso carattere di “normalità”, attraverso la figura del professore di Matematica che non ha imparato a capire ma solo a dedurre; il quale cinicamente condanna Kaspar come un essere anormale. Una società chiusa come era quella Biedermeier, minacciata da un corpo estraneo, non avrebbe mai potuto accettare e fondersi con il mondo sensibile ed alieno di Kaspar. Herzog affida il ruolo di Kaspar a Bruno S., un attore preso dalla strada con un passato vissuto ai margini della società che, pur avendo un'età maggiore del personaggio reale, fornisce una interpretazione eccezionale.

Herzog fa il suo primo viaggio a piedi all'età di 14 anni e in seguito diventerà un'abitudine ricorrente, una pratica per immaginare storie, sognare ad occhi aperti senza perdere l'orientamento. Il regista ha un'autentica passione per le carte geografiche che a volte appende alle pareti di casa come quadri. Al termine delle riprese di *L'enigma di Kaspar Hauser*, appresa la notizia che la studiosa di cinema Lotte Eisner (la sola a suo avviso, che potesse legittimare la generazione di cineasti tedeschi senza padri che iniziarono ad avviare la rinascita nella prima metà degli anni '60) è gravemente malata; senza indugio traccia una riga sulla mappa che congiunge Monaco a Parigi e si mette in viaggio a piedi verso la capitale francese. Il resoconto di questo viaggio è il diario *Sentieri nel ghiaccio*, un libro che rivela le qualità letterarie dell'autore e l'origine di molte sue storie per lo schermo. Regista apolide, anche se ha girato la maggior parte delle sue opere all'estero, è pur vero che ovunque si trovi realizza sempre film tedeschi. Herzog comunque, più che tedesco, si considera bavarese la regione in cui è vissuto da giovane. Il film dove emergono con più forza queste radici è senz'altro *Cuore di vetro* (1976) un film-chiave della sua filmografia, in gran parte girato proprio tra le montagne della sua infanzia.

Il documentario, produzione più agile e immediata rispetto ai film di *fiction*, è da sempre il terreno privilegiato del regista. Se c'è un avvenimento una situazione in qualche parte del mondo che suscita il suo interesse tanto da essere impressionato su pellicola, egli si mette in viaggio con una *troupe* minima; come è accaduto per *La Soufrière* (1976), quando apprende dal telegiornale che il vulcano dell'isola di Guadalupa, nelle Antille francesi, sta per esplodere e tutti gli abitanti sono stati fatti evacuare, eccetto un uomo che rifiuta di andarsene.

Herzog si inerpica con l'operatore, cinepresa in spalla, sulle pendici del vulcano perché vuole raggiungere e incontrare quel contadino e ascoltare le sue ragioni, anche a rischio dell'incolumità fisica.

Lo stesso anno inizia la lavorazione del lungometraggio *La ballata di Stroszek* (1976-77) girato tra Germania e Stati Uniti. Il film narra delle vicissitudini di tre variegati personaggi: l'idealista Bruno (Bruno S.), la prostituta Eva (Eva Mattes) e il vecchio Sheitz (Clemens Sheitz). I tre decidono di lasciare la Germania e un presente di emarginazione e raggiungere l'America dove vive un nipote del vecchio. All'inizio le cose vanno bene, ma poi al diniego della società ai tentativi di condurre una vita migliore e al tradimento di Eva che torna a professare il vecchio mestiere, Bruno precipita nella disperazione e insieme con Sheitz, per protesta, compie una rapina che non va a buon termine. Film tra i più dolenti e riusciti del regista ha come elemento catalizzatore la sofferenza autentica degli umili contrapposta ai paradossi della società capitalista che, ad ogni latitudine, offre poche possibilità di condurre un'esistenza dignitosa agli individui più fragili; mostrando che chi esce dalla norma della società, non si integra, in genere non riesce a sopravvivere come accade al semplice e onesto Bruno. Dopo il successo di questo film ad Herzog si aprono le porte di una grande casa di produzione hollywoodiana come la Fox che finanzia il progetto del *remake* di *Nosferatu il vampiro* (1920-21) di F. W. Murnau, un capolavoro del cinema espressionista tedesco. Il film che si intitolerà *Nosferatu – Il principe della notte* (1978) più che prendere le mosse dal classico romanzo *Dracula* (1897) di Bram Stoker che ha fissato i canoni del genere vampiresco, è un omaggio devoto al film di Murnau. Alcune sequenze sono riprodotte tali e quali come: il veliero ripreso dall'alto; l'apparizione del vampiro sul ponte della nave; il medaglione appeso al collo di Harker con il ritratto di Lucy preso tra le mani da Nosferatu; le inquadrature delle case con il tetto triangolare di Wismar; il profilo del vampiro nella sequenza finale quando viene investito dalla letale luce dell'alba. Magistrale ed herzogiano è invece il piano-sequenza sulla piazza deserta nel cuore della notte quando improvvisamente si staglia il volto del vampiro in primo piano che inonda lo schermo con la sua espressione inquietante. In questa sequenza Nosferatu (Klaus Kinski) svola nella piazza già come padrone delle tenebre, consapevole che tutta la città e le anime che la abitano sono ormai in suo possesso. Immediatamente dopo gira *Woyzeck* (1978) ispirato all'omonimo dramma incompiuto di Brückner. Il film parla di umiliazioni, infelicità, degradazione in

un ambiente militare: protagonista è un soldato semplice, trattato male sul lavoro che tiene duro per l'amore che porta verso la moglie Maria e il loro bambino. Quando però scopre che la moglie lo tradisce con un tronfio ufficiale della guarnigione, impazzisce e uccide la consorte a coltellate nei pressi di un lago. Il film, essenzialmente un dramma d'amore, contiene al suo interno una lotta che non conosce né vinti né vincitori. Immagini amare, attraversate da un clima di ineluttabilità rese ancora più tragiche dal tono elegiaco del paesaggio. Bellissima in proposito è la sequenza presente nella prima parte che mostra uno sterminato campo di papaveri attraversato dal protagonista con il sibillare del vento che porta misteriosi presagi di morte. La maschera di dolore di Kinski, nel ruolo principale, raggiunge qui vette di recitazione eccelse e diventa specchio della lacerazione, della sofferenza senza pace del personaggio che interpreta.

Herzog non ama che si definiscano i suoi film arte, ma preferisce il termine artigianato: «Preferirei che i miei film fossero visti piuttosto come il lavoro di artigiani del tardo Medioevo, persone che avevano botteghe e apprendisti e che non si sono mai considerati artisti»³.

3. Prima di occuparsi dell'impegnativo progetto di *Fitzcarraldo*, Herzog gira due documentari di argomento simile sulla chiesa americana e i suoi adepti: *Glaube und Wahrung (Fede e denaro, 1980)* e *Huie's Sermon (La predica di Huie, 1980)*⁴. Le riprese di *Fitzcarraldo* (1981–82) tra varie interruzioni hanno richiesto circa 4 anni di lavorazione con *location* in luoghi inaccessibili della foresta peruviana come per il precedente *Aguirre*. Il protagonista del film, Fitzcarraldo (Klaus Kinski) è un personaggio realmente esistito agli inizi del '900, arricchitosi col traffico di caucciù che ad un certo punto sogna di portare l'opera lirica in Amazzonia e di fare molto denaro costruendo una fabbrica del ghiaccio. A dargli retta è solo Molly (Claudia Cardinale) tenutaria di un bordello, che gli procura il denaro per acquistare un battello. Il film risulta un esempio di sfida all'impossibile con al centro proprio la titanica impresa di far passare un battello di 320 tonnellate da un corso all'altro di due fiumi paralleli, scavalcando una collina con il

3. P. CRONIN, *Werner Herzog. Incontri alla fine del mondo*, Minimum Fax, Roma 2009, p.168. Edizione italiana a cura di Francesco Cattaneo.

4. Cfr. M. CIALANI, *Il linguaggio dell'intensità. Quattro documentari di Werner Herzog*, «Cinemasessanta», n. 185, gennaio–febbraio 1989, pp. 15–19.

solo ausilio di corde ed argani. A fronte di indicibili difficoltà l'impresa riesce e questa è anche la conclusione riuscita del film. Il mito greco di Sisifo non ha nessuna referenza con il film, perché alla fine a differenza del mito, l'impresa si conclude con successo. In senso lato il valore principale del film risiede proprio nella sua lavorazione, sul fatto di essere stato terminato superando le difficoltà, al di là delle sue qualità estetiche. Probabilmente i segmenti documentari del film sono superiori a quelli di *fiction*, il regista infatti riesce a sfruttare al meglio il fascino dei luoghi e ad inventare splendide sequenze come quella in cui il protagonista a bordo del battello, al tam-tam dei tagliatori di testa oppone la voce di Caruso trasmessa da un grammofono riuscendo a farli tacere e ad essere scambiato per una divinità della loro mitologia giunta per condurli in una terra dove si vive in pace e dove non si conosce la morte. *Fitzcarraldo* a tratti ha la cadenza del film d'avventura con aperture che ricordano i grandi spazi della frontiera americana di John Ford. Il film presentato in concorso al festival di Cannes del 1982 riceve il premio per la miglior regia. Successivamente gira in Australia *Dove sognano le formiche verdi* (1983-84). Lo spunto per il soggetto è preso da un fatto reale: l'opposizione degli aborigeni ad una multinazionale decisa ad espropriare un territorio ritenuto dai nativi sacro, per realizzare impianti minerari. Nel film il regista, basandosi sui miti totemici aborigeni inventa le sequenze più significative, trasfigurando la realtà in sogno, restituendoci una verità altra, come nella potente metafora finale dell'aereo con a bordo gli aborigeni che deflagra dopo aver preso il volo. Una sequenza che mette a confronto la cultura primitiva e la civiltà che spesso distrugge tutto ciò che non comprende. Oppure il lungo carrello che mostra infiniti cumuli di terra prodotti dagli scavi minerari, come ad evidenziare che ad ogni degradazione ambientale corrisponde quasi sempre un degrado morale⁵. Il mediometraggio *Ballade vom kleinen Soldaten* (1984) trae spunto dal genocidio in Nicaragua dell'etnia Misquitos da parte del governo Sandinista. Non si tratta di un reportage politico; e il regista, pur riconoscendo le ragioni dei Sandinisti, non può fare a meno di riconoscere la tragedia della minoranza Misquitos costretta ad addestrare soldati bambini. Lo stesso anno contatta l'alpinista Reinhold Messner che si appresta a scalare il Gasherbrum, ennesimo ottomila metri della catena dell'Himalaya insieme al compagno di

5. Cfr. M. CIALANI, *Dove sognano le formiche verdi di Werner Herzog*, «Cinemasessanta», n. 175, maggio-giugno1987, pp.59-60.

scalata Hans Kammerlander senza l'ausilio dell'ossigeno. L'autore alterna colloqui con Messner a paesaggi mozzafiato, immagini dei volti delle guide sherpa e degli animali al loro seguito. Poi la cinepresa in campo lungo punta due piccoli uomini con il loro zaino in spalla che si avviano a sfidare la montagna lucente e una natura ostile⁶. Nell'Aprile del 1985 viene contattato dal Teatro Comunale di Bologna che lo convince ad occuparsi della regia della sua prima opera lirica, pur non conoscendo a fondo l'argomento: *Doktor Faust* di Ferruccio Busoni con direzione musicale di Zoltan Pesko e scene e costumi di Henning von Gierke. Nello spettacolo lo scienziato viene trasformato in rocciatore e le beffe del diavolo si compiono in alta montagna. L'allestimento è un successo che gli apre le porte per un'attività parallela a quella del cinema.

Cobra Verde (1987) è il quinto ed ultimo film del regista ad avere come protagonista l'attore Klaus Kinski e uno dei pochi della sua filmografia ad essere stato tratto da un romanzo: *Il viceré di Ouidah* di Bruce Chatwin. Il film racconta le vicende di Manoel Da Silva che dal Brasile raggiunge l'Africa dove diventa trafficante di schiavi fino a ricevere dalle mani del re la carica di viceré del Dahomey (attuale Benin). Vero protagonista del film nella seconda parte risulta il continente africano nella sua autenticità, lontano dai cliché abituali. *Cobra Verde* stenta però a farsi unità poetica e a volte appare un esercizio di stile fine a se stesso. Rimangono comunque scenari di raro fascino come una botte che rotola su un ciottolato di pietra all'inizio della parte brasiliana e la desolazione e l'abbandono di una fortezza a picco sul mare costruita come base per il traffico di schiavi. E mirabile rimane la sequenza finale in riva al mare con Kinski che tenta invano di mettere in acqua una barca tirando una fune fino a cadere a terra, stremato dallo sforzo, nell'ultimo fotogramma. È in sequenze come questa che il regista coglie la realtà più segreta scovandola nel cuore degli uomini. Lo stesso anno è al Festival di Bayreuth dove si occupa della regia di *Lohengrin* di Richard Wagner, conduzione musicale di Peter Schneider.

Interpellato da Antenne 2, gira *Les Francaise vus par... : les gaulois* (1988) un episodio di 10 minuti facente parte di un film collettivo firmato, tra gli altri, da Jean-Luc Godard, David Lynch, Luigi Comencini. Il regista nel suo episodio *I galli* si chiede quali possano essere le caratteristiche peculiari dei francesi, trovandole nel vino e

6. Cfr. M. CIALANI, *Il linguaggio dell'intensità. Quattro documentari di Werner Herzog*, art. cit.

nel gioco del rugby. A breve distanza di tempo gira *Woodabe – Die Hirten der Sonne* (*Woodabe – I pastori del sole*, 1988–89) un altro tassello della personale geografia antropologica del regista, girato ancora una volta in Africa nel Niger. Il filmato è la storia privata dei nomadi Woodabe che popolano il sud del Sahara, per i quali il corpo è l'immagine che contiene la mente. Nelle cerimonie infatti, i maschi non disdegnano il trucco del volto per attirare l'attenzione delle femmine. Sempre le donne alla fine, in una specie di ribaltamento dei ruoli, durante una gara decreteranno il giovane più bello del villaggio. Nel maggio 1989, di nuovo per Il Teatro Comunale di Bologna, cura la regia per *Giovanna d'Arco* di Giuseppe Verdi con la direzione orchestrale di Riccardo Chailly. *Echoes aus einem düsteren Reich* (*Echi da un impero oscuro*, 1990) è centrato sulla figura ambigua del dittatore Jean-Bedel Bokassa messo sul trono della Repubblica Centrafricana con il beneplacito della Francia. Bokassa, una volta incoronatesi imperatore come il suo idolo Napoleone, a Bangui massacrò centinaia di bambini e si parlò anche di cannibalismo con cadaveri conservati nel frigorifero della sua reggia. Per questo motivo, con intervento dei parà francesi, fu deposto, processato e condannato al carcere a vita. Durante la detenzione abbraccerà la religione e si definirà il tredicesimo apostolo, prima di morire nel 1996 a 75 anni a causa di un infarto. A fare da guida al regista è il giornalista inglese Michael Goldsmith che ha conosciuto il carcere sotto la dittatura di Bokassa. Numerose le sequenze che mostrano la verità sulle azioni del sanguinario personaggio; ma quella che rimane nella memoria è nel finale, quando il giornalista si avvicina a una gabbia con una scimmia con il vizio del fumo: immagini spiazzanti che suggeriscono a quali orrori può portare “il sonno della ragione”⁷.

4. L'idea per la sceneggiatura di *Grido di pietra* (1990–91) proviene dall'alpinista alto-atesino Reinhold Messner, in parte ispirata all'impresa di Cesare Maestri il primo a scalare il Cerro Torre, la difficile cima situata in Patagonia. Herzog ha un grande rispetto per chi sfida la roccia, ma al contempo è convinto che il desiderio di conquista spesso è negativo, perché la montagna dovrebbe rimanere intatta; per questo motivo non ha molta simpatia per l'impresa di Cesare

7. *Il sonno della ragione genera mostri* (1798–1799) è il titolo di una incisione di Francisco Goya.

Maestri che per la conquista del Cerro Torre ha fatto ampio uso di perforazioni della superficie rocciosa. Il film si snoda nello scontro tra l'alpinista tradizionale e idealista Rocca (Vittorio Mezzogiorno) e il giovane campione di *free climbing* Martin, che si sfidano sul Cerro Torre partendo da pareti diverse. Nel secondo scontro il giovane muore, ma anche Rocca raggiunta la vetta trova l'amara sorpresa che qualcuno è stato lassù prima di loro. Seppure modellato come un racconto codificato che tiene conto dei film tedeschi di montagna degli anni Venti, ma anche del più recente *Cinque giorni un estate* (*Five Days One Summer*, 1982) ultimo film di Fred Zinnemann (dove, come in *Grido di pietra* c'è una sfida tra due alpinisti uno anziano l'altro giovane in cui in palio non c'è solo la vetta ma anche l'amore di una donna), il film esprime con temerarietà filosofica il dissidio tra natura e cultura, normalità ed eccentricità e la contrapposizione tra la superficialità della pianura e la responsabilità della montagna.

Girato in collaborazione con il regista austriaco André Heller, *Jang Mandir. L'eccentrico teatro privato del marajiah di Udaipur* (1991) ha come intento programmatico quello di fissare su pellicola la tradizionale cultura indiana prima della sua scomparsa. Herzog si limita a filmare alla presenza del marajiah, che funge da cerimoniere, quello che scorre davanti la cinepresa: la collezione di Roll Royce d'epoca, le parate di uomini mascherati tra elefanti e cammelli, danze sacre in onore della dea Visnu. Nel 1991 il regista collabora con la Trentesima Viennale per la quale mette in cantiere 8 lezioni di regia invitando come ospiti, tra gli altri, il regista Volker Schlöndorff, il cosmologo Saiful Islam e il mago Jeff Sheridan. Il risultato è *Filmstunde 1-4* (1991) dove mostra la sua idea di scuola di cinema in cui il bagaglio culturale di un regista dovrebbe essere il più variegato possibile e spaziare in varie discipline. Lo stesso anno inizia le riprese di *Apocalisse nel deserto* (1991-92) in Kuwait subito dopo la guerra del golfo con i pozzi petroliferi dati alle fiamme dall'esercito iracheno in ritirata, dopo lo sbarco a terra delle truppe americane. Il documentario mostra le squadre di operai e tecnici impegnati a spegnere i fuochi con numerose riprese dall'alto potenti e surreali che ricordano il paesaggio del VII girone dell'Inferno dantesco: un paesaggio che da naturale è diventato artificiale a causa delle devastazioni provocate dalla guerra. All'inizio c'è una didascalia di Pascal che dice: «Come per la creazione, il crollo dei mondi stellari accadrà con una bellezza grandiosa». In realtà è un apocrifo inventato dallo stesso regista, ma allo stesso tempo nell'economia del film non risulta falso, perché Pascal pur non avendolo mai