

La visione dell'anima. Il viaggio iniziatico in *Fino alla fine del mondo* di Wim Wenders

(prima parte)*

Cristina Schillirò, Roma

1. // *Circolo ermeneutico*

Nel Talmud delle Benedizioni è detto che un tale portò un suo sogno a venti saggi a Gerusalemme e ricevette venti interpretazioni tutte differenti/ma tutte si realizzarono.

Gianfranco Tedeschi. «L'interpretazione e l'Ebraismo», in AA.VV., *L'atteggiamento interpretante nel lavoro analitico*, p. 75.

Accostarsi ad un'opera d'arte significa porsi il problema della sua interpretazione, un problema complesso che rientra in quello più generale dell'ermeneutica, a lungo dibattuto dalla filosofia occidentale ed attentamente vagliato anche dalla psicologia del profondo, di cui costituisce una delle tematiche maggiormente investite d'interesse. È necessario aprire qui una parentesi. Da un punto di vista psicologico, ogni conoscenza nasce da un'interpretazione del mondo, un'interpretazione che scaturisce e dalla storia individuale del soggetto, e dallo Zeitgeist, e dalle modalità di funzionamento della mente. Esaminato da questa prospettiva, il problema del conoscere e dell'esperire la realtà si colloca nel punto di intersezione tra le dimensioni: quella archetipica - intendendo l'arche-*

* La seconda parte di questo scritto verrà pubblicata nel prossimo numero della rivista.

* La seconda parte di questo tipo quale modello di percezione della realtà e di relazione ad essa – quella culturale e quella personale, unite però in una sintesi che, aprendosi sul futuro, spalanca la

possibilità del cambiamento. In tal modo il «già dato», gli a priori individuali e collettivi si coniugano con il «non ancora avvenuto». Se da una parte infatti le modalità di rapporto con la realtà, dipendenti dalla strutturazione psichica dell'essere umano, si colorano sia del tempo in cui questi vive, sia di quel concatenarsi di eventi privati che costituiscono la sua storia personale; dall'altra questa miscela, nella quale l'aspetto ontogenetico appare connesso con quello filogenetico ed entrambi sono calati nel tempo storico, è aperta alla trasformazione. Ne deriva un modo dinamico di porsi nei confronti della realtà, un modo dinamico di viverla e di leggerla. Da tale visione discendono numerose implicazioni riguardanti tanto l'ambito dell'interpretazione clinica e dell'atteggiamento terapeutico, quanto quello del rapporto con l'opera d'arte. Confrontato con l'unicità dell'altro, il terapeuta, nel suo incontro con il paziente, durante i mesi e gli anni che scandiscono il loro rapporto, deve misurarsi con la particolarità di un disagio esistenziale, le cui cause vanno ascritte ad una trama di diversi eventi. Un disagio leggibile sia come «forma di esistenza mancata» (1), sia come segreto progetto di mutamento che richiede attuazione.

L'analista è chiamato a decifrare insieme al paziente il male di vivere di cui questi soffre, è chiamato a scoprirne insieme a lui il Senso, perché da questo significato ritrovato possa scaturire quella trasformazione che sola può curare il disagio. Senso e trasformazione, potenzialità racchiuse nell'anima, vengono così rinvenuti e attivati in quella particolarissima modalità di rapporto tra due individui che è la psicoterapia. Incontro di soggettività, la relazione terapeutica - come accede con modalità differenti in ogni relazione - ha bisogno di uno spazio dove le individualità di entrambi possono comunicare e intendersi, un luogo nel quale l'esperienza privata del Sé può incontrare la diversità dell'Altro. Simili e diversi, analista e paziente si riconoscono in uno spazio empatico porta d'accesso al mondo privato dell'altro. Questo sentire l'altro, i suoi vissuti, questo viverne la storia richiede però all'analista una capacità interpretativa capace di comprendere e tradurre emozioni molto spesso arcaiche, caotiche, indifferenziate, irriconosciute perché private del

(1) Cfr. L. Binswanger (1956), *Tre forme di esistenza mancata*, Milano, Studio Editoriale, 1992.

loro «nome». Se uno spazio intersoggettivo, che coniuga la propria soggettività con l'oggettività dell'altro da sé, sempre necessario perché possa crearsi un rapporto, ciò che caratterizza la relazione analitica è il peso che in essa vi riveste l'interpretazione, la continua traduzione delle lingue personali dei due partner in una lingua comune da cui possano scaturire il Senso della malattia e la sua cura. Esterno a sé, separato dalla sua diversità, l'Altro appare come un testo da comprendere e interpretare. Ma l'interpretazione non è né può essere un mero esercizio intellettuale del terapeuta, una traduzione verbale di un vissuto del paziente in uno o più codici teorici, a cui il sapere dell'analista fa riferimento. Al contrario, per essere trasformatrice e aderente all'altro, essa deve configurarsi come prodotto di un atteggiamento di accoglimento nel quale il «capire» del terapeuta nasce da un ascolto che lo coinvolge interamente, dalla testa, al cuore, alla pancia (2). Sia verbalizzata o trattenuta nella mente dell'analista che la comunica indirettamente con tutto il suo atteggiamento, con tutto il suo essere insieme al paziente (3), l'interpretazione scandisce così le tappe di un lungo processo di trasformazione che interessa entrambi i partner. Un atteggiamento simile lega l'interprete all'opera interpretata. Anche in questo caso la «comprensione» passa attraverso un ascolto che mette in gioco la totalità dell'essere, un ascolto nel quale l'unicità dell'opera incontra l'unicità dell'interprete, così come accade nel rapporto tra paziente e terapeuta. Da questo ascoltarsi e da questo parlarsi si declina pazientemente l'interpretare, con le sue immagini, le sue voci. Un interpretare che si configura come luogo di trasformazione tanto per l'opera, in parte trasfigurata dallo sguardo dell'interprete, quanto e soprattutto per l'interprete che vive quest'incontro come una straordinaria occasione di mutamento inferiore. Uno stesso filo lega quindi l'interpretazione del reale, l'interpretazione analitica e l'interpretazione dell'opera d'arte. In tutti e tre i casi l'individuo è chiamato a interpretare ciò che ha di fronte e si pone davanti a lui come un enigma da sciogliere, come domanda che chiede risposta. Si tratta in verità di una forma particolare di interrogazione,

(2) Su questa modalità di ascolto si veda F. Montecchi, «Gioco e training: da un modello di formazione alla formazione di modelli», in F. Montecchi (a cura di), *Modelli teorici e tecnici della psicoterapia infantile junghiana*, Roma, Borla, 1991. p.323.

(3) F. Montecchi, «Contributo dell'analisi infantile all'atteggiamento interpretante: l'interpretazione silenziosa nel gioco della sabbia», in AA.VV., *L'atteggiamento interpretante nel lavoro analitico*, Relazioni al 3° Seminario Residenziale AIPA tenutosi a Forte dei Marmi nell'ottobre 1987 (materiale circolante privatamente).

dove non solo l'Altro - sia esso la realtà esterna, il paziente e l'opera - con il suo essere pone una domanda all'interprete, ma anche quest'ultimo non cessa di interrogare l'alterità con cui si misura. Un dialogo aperto caratterizza, secondo Gadamer, il rapporto dell'interprete con la cosa interpretata (4).

Ma ogni interpretazione è in sé relativa, limitata da una serie di condizionamenti, limitata dalla stessa particolare soggettività dell'interprete che gli consente di vedere solo alcune cose e non altre. Se quest'atteggiamento ricorda quello di Jung sulla soggettività delle teorie psicologiche e quindi sulla loro inevitabile limitatezza, la cui consapevolezza dovrebbe proteggere lo psicologo dal pericolo di sterili professioni di fede, da quest'atteggiamento ermeneutico discende anche la possibilità di non scivolare in un facile psicologismo che consegna ed intrappola ciò che si interpreta in un significato prefissato. È da questo rischio che ogni interprete deve difendersi. La vitalità dell'interpretazione, la sua autenticità è racchiusa proprio nel suo rimandare a tutte le altre letture. Solo in questo modo è salvaguardata la ricchezza semantica di ciò che si interpreta, il suo essere un significante i cui significati sono eternamente e inesauribilmente creati nel continuo dialogo tra l'interprete e la cosa interpretata (5). Differenziando un'«interpretazione semeiotica» in cui il testo è vincolato ad una sua parte, da un'«interpretazione simbolica» in cui esso è invece aperto ad infiniti rimandi, Trevi vede in quest'ultima lo strumento ermeneutico per eccellenza (6). L'antica diatriba tra segno e simbolo che separò Jung da Freud appare così sanata dal mettere insieme il noto e l'ignoto, il rimando e l'apertura. Il simbolo perciò «si configura come operazione aperta e inesauribile e in tal caso esso non conduce mai il testo a un significato chiuso e circoscritto, ma indicando un significato come parte, rinvia a quella totalità mai completamente data di significati in cui il testo si costituisce come vivente e inesauribile» (7). Sottolineare l'inesauribilità della cosa da interpretare significa proporre un atteggiamento interpretativo che consente di superare le polemiche da sempre rivolte alle letture psicologiche dell'opera d'arte. La lunga frequentazione con l'arte che ha segnato e segna il cam-

(4) H.G. Gadamer. (1960). *Verità e metodo*, Milano, Bompiani. 1988, p. 427.

(5) Cfr. M. Trevi (1983). «Testo, interpretazione e simbolo», in *Metafore del simbolo*, Milano, Raffaello Cortina, 1986.

(6) *Ibidem*, p. 46.

(7) *Ibidem*, p. 47.

mino della psicologia del profondo è stata spesso contrastata sia da coloro i quali si collocano in un altro orizzonte ermeneutico - quello estetico, quello sociologico, etc. - sia, all'interno della stessa psicologia dinamica, dagli appartenenti alle varie scuole. Prima di accostarsi ad un prodotto artistico, lo psicologo deve perciò chiarire l'orizzonte in cui intende inserire il suo tentativo ermeneutico. Proprio la ridefinizione di quest'orizzonte - ridefinizione che si lascia alle spalle sia la polemica sul simbolo, sia la concezione dell'opera come sublimazione della libido infantile, sia il rischio di un riduttivismo archetipico - consente lo scavalco di molti *impasse*. Tanto la creatività primaria di cui parlano tra gli altri Jung e Winnicott, quanto la creatività artistica vanno, a mio avviso, iscritte in quella prospettiva di mutamento e di autorealizzazione che scandisce le tappe del processo di individuazione. Solo in questa luce è possibile cogliere il nesso profondo che unisce in primo luogo l'artista alla sua opera e successivamente l'opera al suo interprete. È importante a questo punto evidenziare il legame di necessità che lega l'interprete alla cosa interpretata. Secondo il kabbalista Isaac Luria di Safed vi sono tante interpretazioni della Torah, quanto sono i suoi lettori (8).

(8) G. Sholem (1960), *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi, 1980, p. 84.

(9) *Ibidem*.

(10) A. Carotenuto, *La chiamata del Daimon. Gli orizzonti della verità e dell'amore in Kafka*, Milano, Bompiani, 1989, p. 12.

E Mosé Cordovero, altro famoso kabbalista, sostiene poi che ogni lettore della Torah ha in essa un settore che è soltanto suo e che solo egli può comprendere correttamente perché soltanto a lui è destinato quel brano (9). Se è vero che ciascun interprete può cogliere alcune cose e non altre, altrettanto vero è il fatto che la sua interpretazione, vibrante di echi personali, disegna un rapporto di affinità con la cosa interpretata. L'opera diviene uno specchio in cui guardare la propria anima, il luogo in cui far parlare i propri daimones, i propri fantasmi inferiori. L'interprete deve aver ben chiaro che la sua scelta non è affatto casuale e che il suo interesse rivela che una parte della sua anima è stata proiettata su ciò che egli cerca di decifrare. Proprio questa proiezione fa sì che la scoperta dell'opera abbia in realtà il carattere di un «incontro», di un «ritrovamento» (10). Luogo particolare di rispecchiamento, ma uno specchio che possiede dei propri tratti, che sa parlare con una propria voce e che l'interprete,

nel momento in cui vi si riflette, deve saper guardare ed ascoltare. Se l'opera parla con la voce di un daimon, questo daimon vive tanto tra le pieghe del prodotto artistico, quanto nell'anima dell'interprete, ed è alla chiamata di questo daimon che l'interprete deve fornire una risposta attraverso la sua lettura. Similmente al paziente, l'opera parla con la propria lingua e chiede al fruitore la sua partecipazione, la sua immersione nelle immagini che la costituiscono. Lo spazio empatico, momento centrale dell'analisi, è per colui che interpreta un'opera d'arte - come il terapeuta interpreta il sogno del paziente - discesa in un mondo altro, in quell'universo che l'opera racconta. Per interpretare un'opera bisogna viverne le emozioni, bisogna entrare nella sua realtà, muoversi tra le sue immagini. Legato da una segreta simmetria a ciò che guarda e ascolta, l'interprete può esplorare l'opera solo se vi si addentra guidato dalla propria empatia. Il viaggio in questo spazio altro, a lui esterno, prende così la forma segreta di un percorso dentro la propria interiorità. Se personale e privato è il percorso del terapeuta che, inoltrandosi nell'anima del paziente, si addentra nei propri labirinti e, incontrando il daimone dell'altro, riconosce i propri; altrettanto personale e privato è l'itinerario che l'interprete intraprende immergendosi nell'opera, poiché ai suoni ed alle immagini dell'opera fanno eco i suoi. A questo momento fusionale ne segue uno separatore, dove il riconoscimento della differenza tra sé e l'opera, tra sé e il creatore dell'opera - così come l'analista distingue tra il suo mondo interno e quello del paziente - permette l'instaurarsi di una prospettiva da cui può scaturire l'interpretazione. Il riconoscimento della differenza equivale all'ascolto dell'unicità dell'altro, all'unicità dell'opera, all'accoglimento delle immagini e dei significati nati in quell'orizzonte storico, privato e collettivo, in cui si collocano tanto il paziente quanto l'opera e il suo creatore. L'interpretazione nasce nello spazio in cui la soggettività dell'interprete incontra l'opera - realtà altra ed oggettiva rispetto al fruitore - e attraverso questa la soggettività del suo creatore. Lo spazio dell'opera - già luogo mediano tra il mondo interno dell'autore e la realtà esterna a cui l'opera, come oggetto dotato di un proprio esi-

(11) P. Migliorati. «L'interpretazione come Campo tra oggettività e soggettività», in AA.VV., *L'atteggiamento interpretante nel lavoro analitico*, op. cit.

(12) H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, op. cit., p. 312.

(13) *Ibidem*, p. 356.

stere, appartiene - diviene poi, nel momento in cui è interpretata, il luogo d'incontro di diverse allente: quella dell'interprete, quella del creatore e, nel caso del film, quella di tutti coloro che hanno contribuito alla sua realizzazione, dal regista agli attori, allo scenografo, al direttore della fotografia, all'autore della colonna sonora, ai tecnici, etc. La polarità soggettivo/oggettivo che caratterizza ogni tipo di interpretazione appare così visibile nella lettura di un'opera d'arte. Punto d'incontro tra la propria soggettività dell'altro, mediazione tra un atteggiamento soggettivizzante ed uno oggettivizzante, l'interpretazione appartiene ad un campo che la fa essere tanto attribuzione di senso quanto emergenza del Senso, tanto freudiana demistificazione di significati occultati, quanto rivelazione di un Senso che apre al divenire (11). È in questo campo a cui l'interpretazione appartiene che la relazione tra i due opposti atteggiamenti genera quel «circolo ermeneutico» (12), quella «fusione di orizzonti» (13) di cui parla Gadamer. Se l'opera ha comunque bisogno di un'operazione di decodificazione di simboli-segni che rimandano al passato, alla trama di eventi che determinano il nascere di immagini affondate sia nella storia personale del suo creatore, sia nel tempo in cui vive, sia nella dimensione strutturante degli archetipi; non è in quest'operazione che l'opera acquista per il suo interprete un valore trasformatore. Al di là dell'immagine come metafora di un'altra differente che rivela il significato nascosto della prima, occultato e mascherato da un lavoro di spostamento e condensazione, simile a quello che secondo Freud caratterizza il sogno, al di là di quest'immagine, chiusa nella sua determinazione, vi è il Simbolo. È nel suo poter essere simbolo che l'immagine spalanca il nuovo, il possibile, l'inatteso. Il poter essere strumento d'individuazione deriva all'opera d'arte dal suo essere il luogo del Simbolo, un luogo nel quale il coniugarsi dell'immaginario di cui l'opera è portatrice con quello dell'interprete fa nascere delle nuove immagini. Nella sua tensione tra due diversi mondi, quello soggettivo dell'interprete e quello oggettivo dell'opera, a sua volta riflesso di quello soggettivo dell'artista, (l'immagine così generata si fa Simbolo, un simbolo concepito come mediatore di un incontro, come espres-

sione di un campo, come misterioso *tertium* che trae la sua dinamicità, la sua energia trasformatrice proprio dallo scarto e dall'affinità che separano e uniscono l'interprete e l'opera interpretata. Iscritta nella lettura dell'interprete, lettura che percorre per intero quando questi sappia obbedire al suo compito senza svilire il proprio lavoro in una traduzione priva di creatività, l'energia trasformatrice del simbolo è successivamente rivitalizzata e mutata nelle immagini e nei significati a cui dà vita, dal contatto tra l'interpretazione e il suo lettore. Con quest'ultimo passaggio lo scenario d'incontri si amplia: le immagini dell'artista, calate nella sua opera, si offrono dapprima alle immagini dell'interprete, quindi questa ultime si danno al lettore a cui spetta ricreare ancora una volta, mediante la sua partecipazione e la sua oggettivazione, un altro simbolo trasformatore. In questa lunga catena l'opera d'arte diviene il catalizzatore - uno dei tanti possibili - del processo di trasformazione dell'individuo.

2. L'opera d'arte come dialogo con i daimones

Il cinema ci aiuta a vivere, contiene la nostra vita per lo meno a livello potenziale. può illuminarla.

Wim Wenders, «La verità delle immagini. Intervista di Peter W. Jansen», in *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, p. 47.

Dietro ogni inquadratura si possono intuire le attitudini delle persone nascoste dietro alla macchina da presa, e che portano la responsabilità del film. Io credo fermamente che ogni inquadratura rispecchi anche (l'indole del cineasta, e che ogni immagine ci mostri ciò che sta davanti e al contempo dietro la macchina da presa. La cinepresa funziona in due direzioni, mostra i suoi oggetti, ma anche i soggetti. *Ibidem*, p. 60.

L'avventura umana e creativa di un artista può essere considerata come il particolare dispiegarsi di quella spinta all'individuazione presente in ciascun essere umano. Ciò che il modello junghiano della psiche propone è l'esistenza di una forza interna, di una *dynamis* che spinge l'individuo a realizzare il suo essere più profondo. Questa

(14) C. Schillirò, «La pulsione creativa. Arte come terapia», in *Giornale Storico di Psicologia Dinamica*, 23, 1988.

(15) C. Schillirò, «Dolore e cura. Itinerari di trasformazione nell'arte», in *La musa ferita. La trasformazione creativa della sofferenza* (inedito).

(16) E. Neumann (1955), *L'uomo creativo e la trasformazione*, Marsilio, Venezia, 1975.

(17) D.W. Winnicott (1955). «Oggetti transizionali e fenomeni transizionali», in *Gioco e realtà*. Roma. Armando. 1986.

realizzazione equivale ad un atto creativo. Mentre in un'accezione generale la tendenza creativa si manifesta nello sforzo di plasmare la propria esistenza, in una prospettiva particolare essa prende forma nell'attività artistica, dove il cammino di trasformazione individuale si incarna nei mille volti assunti dall'opera. Percorso di autoanalisi, l'opera costituisce per l'artista lo spazio della propria trasformazione (14). Le tappe di quel cammino individuato attraverso cui ciascuno scopre e realizza se stesso, plasmando il proprio essere, nel caso dell'artista sono infatti tracciate attraverso la forma assunta dalle singole opere (15).

Inoltrandosi all'interno del panorama artistico, in un percorso che attraversa in parallelo la vita e l'opera, è possibile così leggere nelle dinamiche sottese al processo creativo un cammino metamorfico, nel corso del quale l'artista non solo mette a nudo la sua anima, ma tenta, più o meno consapevolmente, di affrontare i suoi nodi conflittuali, di ricomporre lacerazioni e scissioni in una nuova identità, capace di accogliere e curare le vecchie ferite. Focalizzando la sua attenzione sull'individuo creativo, Neumann riconosce in lui la capacità di trasformare la sofferenza personale in una forza risanatrice, aprendo l'esperienza individuale alle vicende di tutta l'umanità e mettendo così in scena tanto i drammi della propria anima quanto di quella collettiva (16). La ferita di cui, come molti suoi simili, l'artista spesso soffre non è però la causa della sua opera. Essa è invece una zona energetica da cui si generano e si sviluppano delle immagini che accompagnano il processo di individuazione dell'artista e che al tempo stesso si pongono come *exempla* per coloro che fruiscono della sua opera. Vita e opera appaiono indissolubilmente legate non in un semplice legame generativo, in un nesso causale, bensì in un particolare intreccio del cammino individuativo. Nello spazio transizionale dell'opera, uno spazio intermedio tra sé e l'altro, tra interno ed esterno (17), l'artista prende quindi contatto con i daimones interni, con le potenti immagini inconsce. Se l'opera è dialogo con i daimones. percorso che ha come fine la rivelazione di se stessi, il cammino che l'individuo creativo compie per raggiungere questo luogo

appare simile ai percorsi iniziatici che troviamo in tutte le culture (18). Un percorso dove l'epifania del dio coincide con un'illuminazione interiore grazie alla quale l'iniziato comprende la sua più intima essenza. Ponendosi come tappa in un iter che dovrebbe condurre l'artista alla conoscenza di sé, attraverso successive metamorfosi, di cui la sua ricerca artistica è espressione, l'opera scandisce un cammino iniziatico che accomuna l'avventura artistica a quella terapeutica. Esaminata da questa prospettiva, ogni opera rivela un significato segreto, un senso nascosto che racconta al fruitore l'avventura vissuta dall'anima dell'autore, offrendogli al tempo stesso un luogo immaginario nel quale compiere un analogo cammino (19). In tal modo l'opera d'arte accompagna il suo valore estetico con una funzione psicologica che guida la trasformazione di colui il quale si pone in rapporto ad essa. Tanto per l'autore che per il fruitore l'opera delimita uno spazio di metamorfosi e di crescita inferiore, uno spazio in cui l'anima viene nutrita e le viene fornito uno specchio in cui riflettersi, uno specchio grazie al quale l'Io può riconoscerla e prenderne coscienza. Appare chiaro che la simmetria che si stabilisce tra un artista e il suo pubblico esprime la possibilità di una comune ricerca, consentita dalla significatività per il fruitore delle tematiche affrontate dall'artista. Un libro, un film, un brano musicale, un quadro, una scultura, un balletto, uno spettacolo teatrale consentono nel loro spazio transizionale l'elaborazione indiretta, mediata di alcuni nodi problematici. Uno spazio, al tempo stesso simile e diverso da quello analitico, si apre tanto all'artista, quanto al fruitore della sua opera che possono entrare in contatto con le loro immagini interne, con i potenti daimones da cui l'anima è abitata. Come accade ai personaggi de *La rosa purpurea del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) di Woody Allen, tra lo spettatore e il personaggio immaginario si instaura un dialogo, un dialogo essenziale nel proprio cammino verso l'individuazione.

(18) C. Schillirò. «Iter perfectionis. Arte e iniziazione», in *Quaderni della Cattedra di Psicologia della Personalità e delle Differenze Individuali*, 1, 1991.

(19) C. Schillirò, « Viaggio tra le ombre dell'anima. Il processo di individuazione nell'immaginario cinematografico». in *La musa ferita*, op. cit.

3. // mondo di Wenders

Credevo che l'idea di un film debba nascere da un sogno, da un sogno vero e proprio,

oppure da un sogno a occhi aperti [...] Parlo dei film che hanno un'anima, un centro emanatore di personalità. Sono questi i film intravisti in sogno, ne sono certo. Wim Wenders, «The Act of Seeing», in *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, p. 22.

Addentrarsi nel mondo di Wenders, quel mondo che egli racconta attraverso le sue opere, significa in primo luogo rintracciare nel paesaggio immaginario del regista alcune costanti che si ripetono all'interno dei suoi film. Immagini, emozioni ripetutamente esplorate e di cui ogni nuova opera fornisce un'ulteriore descrizione, una migliore messa a fuoco. Attraverso i suoi film, Wenders - come molti altri artisti - delinea un cammino di trasformazione che lascia parlare i daimones inconsci e che fornisce una cura alle ferite dell'anima. Se nel caso di registi come Ingmar Bergman, prodighi di interviste e scritti da cui emergono atmosfere private, appare facile per chiunque rintracciare il filo che collega vita e opere, per molti altri cineasti, questa segreta simmetria può essere solo in parte supposta, in base alla dichiarata derivazione del film da un sogno, da un'immagine interiore. Il compito dello psicologo non è allora quello di analizzare il regista come se fosse un paziente, ma quello di esplorarne l'immaginario, evidenziandone le trasformazioni. Tralasciando di radicare le immagini nella vita reale dell'artista, nel suo passato, nella sua infanzia, in un'automatica corrispondenza tra avvenimenti biografici e nuclei immaginari, e rispettando così quel diritto al silenzio con cui l'artista circonda la propria storia, l'indagine sarà diretta solo ai daimones, alla loro comparsa, al loro sviluppo, ai loro mutamenti. È da questa prospettiva che appare possibile accostarsi all'altro senza violenze, accogliendone dentro di sé verità svelate e taciute e restituendo, attraverso il proprio sguardo, quella trama di immagini che emergono da un confronto discreto. In questo confronto le verità dell'artista, quelle dell'opera e quelle dell'interprete dialogano a mezza voce, fornendo al lettore un humus fertile in cui seminare e far crescere a sua volta le proprie verità.

In un arco di tempo che va dai primissimi cortometraggi

e dai primi lungometraggi, come *Summer in the City* (t.l. Estate in città. 1969/70) - saggio di diploma alla scuola di cinematografia -, *Prima del calcio di rigore* {*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, t.l. La paura del portiere prima del calcio di rigore, 1971), e come il più noto *Alice nelle città* {*Alice in den Städten*, 1973}, alla realizzazione di *Fino alla fine del mondo* {*Bis ans Ende der Welte/Until the .End of the World*, 1991), i temi portanti dell'opera wendersiana si precisano via via, strutturando le linee del suo immaginario. Ricerca dell'identità e delle proprie origini, bambino, viaggio, frontiera, memoria confronto con la morte, rapporto con l'altro da sé, isolamento prodotto dalla cultura tecnologica, scarto tra arte e vita, tra immagine e parola sono i nodi della produzione cinematografica del regista tedesco. Ogni film racconta una diversa tappa della ricerca di Wenders, ognuno segna un momento della sua esplorazione dell'anima, un'esplorazione che fa appunto emergere costanti alcune immagini. A legare i vari temi, caratterizzando tutti i personaggi wendersiano è l'inquietata ricerca di qualcosa che consenta loro di guarire il disagio di cui soffrono. Tutte le figure di Wenders cercano qualcosa o qualcuno, per trovare cui devono intraprendere, volenti o nolenti, un viaggio. In *Summer in the City* Hanns, uscito di prigionia, tenta di rifarsi una vita. Il passato del protagonista, quel passato da cui vorrebbe liberarsi, ritorna invece implacabile sotto forma di ricordi o di abitudini. La necessità del cambiamento si scontra così con un realtà che continuamente ritorna e con cui bisogna fare i conti. Intrappolato in abitudini che ostacolano la sua ricerca di autenticità, Hanns si trova a cominciare delle azioni che non riesce a portare a termine, come nel caso dei suoi ripetuti tentativi di telefonare. Prigioniero in una realtà dalla quale si sente estraniato, una realtà nella quale ogni comunicazione con gli altri risulta impossibile e dove il segno dello straniamento crescente è dato dal contatto con oggetti meccanici - la tv, il flipper, il juke-box -, esemplificazioni di quell'automatizzazione dell'esistenza, tipica di una cultura tecnologica, Hanns sembra affogare nel proprio malessere. È per sfuggire a questo disagio e per dar forma alla propria esigenza di trasformazione che il protagonista

(20) F. D'Angelo, *Wim Wenders*, Firenze. La Nuova Italia, 1982. p. 35.

(21) *Ibidem*, p. 38.

compie un viaggio a Berlino, inaugurando così la lunga serie dei viaggi wendersiani. Al centro di *Prima del calcio di rigore* vi è invece la vicenda del portiere Josef Bloch, la cui espulsione dal campo da gioco innesca un processo di smarrimento dell'identità e di frattura dal reale. Tratto dall'omonimo romanzo di Peter Handke, il film di Wenders ha con l'opera da cui è tratto un rapporto particolare, dal momento che l'idea del film precede l'ultimazione del romanzo dello scrittore austriaco, verso cui Wenders mostra di sentire un'affinità elettiva (20). Come nel caso di Hanns, anche per Josef Bloch e per molte altre creature wendersiane il film è uno sguardo gettato sul vuoto dell'esistenza, sulla perdita dei punti di riferimento. La banalità del quotidiano, illustrata dal soffermarsi della macchina da presa sugli oggetti, si trasforma in un ordine misterioso e indecifrabile in cui Bloch non riesce più a riconoscersi (21). In questo straniamento si colloca l'assurdità dell'omicidio compiuto da Bloch il quale, dopo aver legato per gioco la cintura della vestaglia al collo della cassiera del cinema, con cui ha avuto una breve avventura, afferrato da un impulso incontrollabile, la strangola completando drammaticamente l'azione iniziata. Il delitto, che pare non avere nessuna conseguenza per il protagonista, rimane un particolare dimenticato della vicenda, dominata da un'atmosfera di assenza di significato. È a questo punto che inizia il viaggio di Bloch verso il paesino di frontiera in cui è nato. Se il ritorno al passato esprime il bisogno di verificare la propria esistenza, ritrovando nelle proprie origini un fondamento su cui basare l'esistenza, il viaggio di Bloch si conclude con un doppio fallimento. Wenders sottolinea l'impossibilità del rapporto con l'altro da sé. In questo caso Hertha, la donna un tempo amata da Bloch, con cui egli non può più riallacciare una relazione.

Il ritorno al passato si traduce in un'ulteriore sconfitta e disconferma. Ma proprio il rimanere bloccato al passato - il continuo parlare di calcio del protagonista - impedisce un rinnovamento, la cui impossibilità è espressa appunto dall'immagine della frontiera chiusa. Mutuata dal cinema western americano, di cui costituisce uno dei topoi, l'immagine della frontiera occupa uno spazio rile-

vante nel mondo wendersiano, venendo ad incarnare il confine tra passato e futuro, tra essere e divenire. Spesso ostacolo e condizionamento, la frontiera - rappresentata in molti film del regista tedesco dal vecchio confine tra le due Germanie - si pone anche come «territorio perduto dell'Utopia» (22), uno spazio altro, sospeso tra intuizione e speranza, un luogo che pure, nella sua irraggiungibilità, sembra tuttavia esistere, essere reale (23). Da un punto di vista psicologico si può far coincidere questo luogo con quello della metamorfosi, del cambiamento. La frontiera che i personaggi wendersiani varcano o tentano di varcare è dunque, come gli altri spazi che si ripetono da un film all'altro - deserti, città, etc. -, un luogo inferiore. Ciò a cui queste creature immaginarie si avvicinano, tentando di oltrepassarla, è una soglia di passaggio che evoca scenari iniziatici. In questo confine che separa modalità diverse di essere nel mondo, vengono diversamente vissuti sia il rapporto con se stessi, con la propria identità, sia la relazione con l'altro da sé. Il riproporsi dell'immagine della frontiera e del movimento suggerisce l'idea di un superamento e di una ridefinizione continui di questi confini interiori, un superamento che l'anima sperimenta nel suo aprirsi alla trasformazione. Ma all'inizio dell'itinerario wendersiano, quella frontiera superata agevolmente, ne // *cielo sopra Berlino (Der Himmel über Berlin, 1986)*, dagli angeli che si muovono nel cielo della città, o continuamente varcata in *Fino alla fine del mondo* da Claire nella sua frenetica ricerca di Sam, l'uomo di cui si è innamorata, rimane irrevocabilmente chiusa, come accade in *Prima del calcio di rigore*. Possibilità e ostacolo, speranza e disillusione si alternano in queste prime opere, rappresentate da confini di volta in volta valicabili o invalicabili, confini che delimitano le zone abitate dai tanti daimones.

Viaggio e frontiera sono al centro della «trilogia della strada», di cui *Alice nelle città* costituisce il primo 'episodio', seguito da *Falso movimento (Fiasche Bewegung, 1974)* e da *Nel corso del tempo (Im Lauf der Zeit, 1975)*. In questo trittico di film - unificato anche dalla presenza di Rüdiger Volger che veste i panni dei tre protagonisti - il tema della peregrinazione si innesta con quello dello

(22) A. Trivelli, «Wim Wenders. L'ultimo globetrotter. La trilogia della strada», in *Cinema Sessanta*, 4, 1991, p. 33.

(23) *Ibidem*.

smarrimento - lo smarrimento del singolo, ma anche lo smarrimento di un'intera generazione a cavallo degli anni Settanta che, contestando il vecchio ordine, ne cerca a fatica uno nuovo e diverso. A contornare questo binomio, rendendo tipicamente europeo il cinema di Wenders, nonostante la sua fascinazione per i miti della cultura americana, ci sono le grandi tematiche dell'arte europea del Novecento: la crisi dell'individuo, l'emarginazione, l'incomunicabilità, caposaldo delle opere di Michelangelo Antonioni. In questo panorama, che vede tra l'altro lo scollamento tra arte e vita e la ricerca di un significato che renda possibile farle interagire, il cinema acquista un ruolo importante. Non solo si configura come *medium* che restituisce il «piacere primario della visione» (24), un guardare che mira a ritrovare l'essenza della cosa guardata (25), ma accompagna lentamente questa visione con la narrazione. Il matrimonio tra vista e parola, il cui rapporto appare problematico nelle prime opere, segna l'evoluzione da un modo di far cinema in cui si vuole soltanto mostrare attraverso delle immagini, ad un cinema che mostra e racconta, unendo più linguaggi. Da una prospettiva psicologica è possibile leggere questa congiunzione come un tentativo di ritrovare un ponte tra il linguaggio verbale e quello non verbale, un ponte la cui costruzione richiede il ritorno all'infanzia. Nell'immaginario wendersiano il rapporto tra visione e racconto, *media* attraverso cui si esprimono le emozioni, prende forma in due particolari che si ripetono di frequente: le foto Polaroid e i taccuini d'appunti. Fotografare o filmare la realtà e descriverla nei propri appunti sono le due attività che scandiscono la difficile coniugazione tra immagine e parola. In *Alice nelle città*, Philip Winter, perso nelle atmosfere di un'America, immagine di solitudine e straniamento, non riesce a scrivere il suo libro, di cui può solo tracciare con la Polaroid una documentazione fotografica dei luoghi che ha visto e delle persone incontrate. Al posto della parola e del narrare c'è invece «una storia di cose che si vedono». L'alienazione della parola traduce la difficoltà di calarsi nella propria storia, unendo i flash della memoria in una sensazione di continuità dell'essere. Lo stato di disagio in cui versa Philip - smarrito in una nazione del

(24) *Ibidem*, p. 30.

(25) Cfr. W. Wenders (1991), «La verità delle immagini. Intervista di Peter W. Jansen», in *Latto di vedere. The Act of Seeing*, Milano, Ubulibri, 1992. p. 43.

passato recente - è espresso nel suo disagio con l'amica tedesca incontrata a New York.

Philip: È stato un viaggio tremendo. Ho perso me stesso. Come lasci New York non cambia più niente. Non riesci neanche a immaginare i cambiamenti. Sembrava che tutto continuasse in eterno. Mi dicevo che sarei tornato indietro, invece andavo avanti, ascoltavo quella radio stronza. Ogni sera era uguale alla precedente davanti a quella stupida televisione.

Angela: Ti era già capitato. Non serviva che attraversassi l'America. Succede quando si perde la propria identità. Tu l'hai persa da tempo. Cerchi continuamente prove della tua esistenza. Le sue storie, esperienze, tè le porti in giro come vetri fragili. Non sei il solo a vivere. Per questo fai sempre quelle foto, sono prove che c'eri, che hai visto [...] Non posso aiutarti, posso solo consolarti. *Philip:* Non capisco. *Angela:* Neanch'io so vivere, non me l'hanno insegnato.

La crisi dell'identità misura anche l'impossibilità del rapporto. Al fondo di entrambe permane quella difficoltà del vivere che caratterizza i personaggi di Wenders, eternamente bisognosi di una conferma del loro esistere, una conferma che l'altro non riesce a fornire, perché ugualmente affetto dalla stessa alienazione.

È in questa cornice che si inserisce l'importanza del bambino, di quello sguardo infantile capace di vedere ciò che gli adulti non vedono. Da questo sguardo dipende il ritrovamento del senso di vivere e la possibilità di legare immagini e sensazioni in una storia, la propria storia. Si comprende così la necessità che hanno i personaggi di Wenders di entrare in rapporto con un bambino. È ritornando alle origini, al bambino inferiore che le emozioni sepolte nel mondo dell'infanzia possono essere non solo guardate, ma descritte, raccontate, in un recupero della verbalità che definisce l'acquisizione della propria storia. Perduto il contratto e rimasto senza soldi, Philip decide di tornare in Germania, ma il viaggio verso casa è reso complicato da un improvviso sciopero aereo - immagine della frontiera chiusa e della difficoltà del ritorno verso le origini. Tornato in Europa, via Amsterdam, il protagonista è costretto a compiere un viaggio nel cuore della Germania - in quella Ruhr luogo d'origine di Wenders - per aiutare la piccola Alice, che è stata abbandonata dalla madre, a trovare la nonna. Il viaggio nella Germania

diventa così. attraverso una memoria faticosamente riconquistata - i ricordi di Alice -, ricerca del proprio passato, delle proprie radici perdute. L'alienazione di un paese distrutto dalla guerra e dai suoi orrori, di un paese che cerca di obliare un passato doloroso è l'alienazione dei personaggi wendersiani smarriti in un'identità nebulosa, origine del loro malessere, di quel vuoto e di quella incapacità di rapporto di cui soffrono. Il bambino muto scomparso, alla cui vicenda si appassiona Bloch in *Prima del calcio di rigore*, si continua nella piccola Alice. Nel rapporto tra Alice e Philip, che impara non senza difficoltà ad entrare in rapporto con la bambina, Wenders delinea la possibilità di un contatto con l'infanzia. È questo contatto che alla fine restituisce al protagonista la capacità di scrivere. Scrivendo la storia che ha vissuto insieme alla bambina, Philip recupera infatti quella parola capace di tradurre le immagini del passato e le emozioni in esso sepolte. Se Alice ritrova alla fine la madre e la nonna, diversa è invece la sorte di Wilhelm in *Falso movimento*, liberamente tratto dal *Wilhelm Meisters Lehrjahre* - è (T.I. «Gli anni di apprendistato di Wilhelm, Meister»). L'Opera di Goethe diventa per il regista tedesco lo spunto per un altro episodio di quella costruzione dell'identità, compito principale delle figure wendersiane. L'opus di formazione dell'identità si struttura parallelamente all'esplorazione della realtà, un'esplorazione di cui il viaggiare è il tramite principale. Riacciandosi a due correnti della letteratura tedesca, affermatesi tra il Settecento e l'Ottocento, l'*Entwicklungsroman* e il *Bildungsroman*, correnti dalla lunga tradizione in cui si inserisce appunto il romanzo di Goethe, Wenders riscopre il valore dell'erranza, del viaggio come «apprendistato per comprendere il mondo» (26). Il viaggio diventa iniziazione, percorso guidato dall'esigenza di realizzare un processo di conoscenza inferiore attraverso l'esplorazione del mondo esterno. L'epos americano della frontiera viene qui filtrato mediante i luoghi dell'immaginario europeo, e tedesco in particolare, in un movimento che rivela il tentativo di riappropriarsi delle proprie origini culturali e personali. Ma il viaggio di Wilhelm, che lo conduce, dopo aver incontrato diversi personaggi, sulla cima dello Zugspitze si rivela in realtà

(26) W. Wenders. «Le soufflé de l'Ange». Intervista di Alain Bergala e Serge Toubiana, in *Cahiers du cinema*, 400,

un «falso movimento» che, lascia Wilhelm prigioniero del suo vuoto, della sua solitudine, della sua incapacità di entrare autenticamente in relazione con qualcuno.

Wilhelm: Avevo detto a Therese che sarei rimasto in Germania per conoscere meglio il paese e meglio poterlo descrivere. Era stato solo un pretesto. In realtà il mio unico desiderio era di rimanere solo e indisturbato nella mia apatia. Lì, sullo Zugspitze, aspettavo che succedesse qualcosa, ma non accadde nulla. Perché ero fuggito, perché avevo lasciato gli altri, perché avevo minacciato il vecchio senza farmi raccontare di più da lui? Era come se avessi perduto e continuassi a perdere qualcosa ad ogni nuovo movimento.

La radicale difficoltà dei personaggi wendersiani di avvertire quella pienezza d'essere che da fondamento all'identità evoca scenari primitivi, raccontando una mancata comunicazione tra il mondo materno e quello dell'infante. Ciò che sembra non esserci stato è un riconoscimento del bambino, un feedback dei genitori alle richieste del figlio, carenza che ha come risultato la percezione di non esistere (27). Questo vuoto che riguarda il Sé sembra essere diverso e probabilmente più primitivo rispetto a un vuoto che si configura come mancanza di oggetti interni, specie di oggetti buoni. Si tratterebbe in quest'ultimo caso di un'esperienza temporanea o duratura che riguarda la perdita del normale rapporto tra il Sé e gli oggetti interni, come ad esempio accade nelle persone depresse. Distinguendo, come fa Kernberg, tanti modi di sperimentare sensazioni di vuoto, legati a diverse strutture di personalità, si può certamente tracciare un quadro più completo di questo vissuto, in modo da trovare le chiavi per curarlo (28). Ma la cura ha forse bisogno di un'ulteriore prospettiva che, all'immagine negativa del vuoto, ne affianca un'altra opposta, a partire dalla quale iniziare la ricostruzione psicologica. Il vuoto può venire anche inteso come cavità, come attesa, come possibilità di ricevere, di essere colmati. Si delinea così un movimento dinamico tra vuoto e pieno, che tende ad unificare i due opposti all'interno della personalità. È in questa lettura che le ferite dell'infanzia, le carenze, i vuoti, il «non esserci stato» dell'altro, vissuti come annichilente condizione originaria, divengono uno spazio fertile di trasformazione. Solo colmando il vuoto, attraverso un lavoro paziente di ricostru-

(27) E. Balint (1963), «Essere vuoti di sé», in AA.VV., *Vuoto e disillusione*, Torino, Boringhieri, 1993.

(28) O. Kernberg (1974), «Soggettiva 'esperienza di vuoto'», in *Sindromi marginali e narcisismo patologico*, Torino, Boringhieri, 1978.

zione della personalità, che mira a restituire all'individuo la sua pienezza, è possibile recuperare la capacità di relazione con le proprie parti interne, con gli altri e con la realtà, una realtà che, finché permane il vuoto interiore, appare altrettanto vuota e priva di senso. L'immaginario wendersiano sembra esprimere proprio il muoversi tra due diverse raffigurazioni del vuoto, all'interno di un processo di trasformazione che lega in una precisa dinamica evolutiva i protagonisti dei diversi film. Ciò che appare con insistenza all'inizio è però lo sprofondamento negli abissi del vuoto inferiore. La sostanziale e «smisurata» differenza che separa i personaggi wendersiani dalla realtà, la loro angoscia, la sensazione di non essere da cui si sentono minacciati si riflettono nei versi recitati da Bernard Landau in *Falso movimento*.

Bernard-. Ero un'ameba, vaga e informe come nel sogno e scivolavo in una lenta caduta attraverso le sfere.

Prende forma da queste immagini la descrizione del disagio che attanaglia l'anima delle creature wendersiane, producendo quell'alienazione di cui il viaggio è un tentativo di cura. Dopo il fallimento di Wilhiem, un destino migliore tocca a Bruno Winter e Robert Lander in *Nel corso del tempo*. Ancora una volta il film descrive un viaggio attraverso la Germania che Bruno percorre con il suo camion. Avendo scelto di vivere un'esistenza nomade, il camion è la sua casa, il suo rifugio, una sorta di tana mobile che esprime l'esigenza di un continuo mutamento. Come accade in tutta la «trilogia della strada», il viaggio - in questo caso un viaggiatore continuo - si fa espressione di distacco, sradicamento e disagio, ma, con la sua accumulazione di luoghi di incontri, evoca anche un bisogno di cambiamento, che stenta ad essere inferiormente realizzato per tradursi invece in un ripetuto agito. L'incontro tra Bruno e Robert fa scattare la scintilla di una trasformazione promessa e appena intravista. Solitari, questi due uomini, accomunati dall'incapacità di amare - di cui le telefonate interrotte di Robert alla moglie sono un'adeguata metafora - attraverso il loro rapporto sembrano tentare - come Narciso e Boccadoro di Herman Hesse (29) - la conciliazione di due opposti: il

(29) H. Hesse (1930), *Narciso e Boccadoro*, Milano, Mondadori, 1980.

corpo e la mente. Il mutismo iniziale di Bruno, descritto nel suo essere assalito da esigenze fisiche: la fame, la sete, il bisogno di evacuare, si scioglie a poco a poco nel confronto con il parlare di Bruno, che invece sembra dar voce prevalentemente a bisogni interiori. La storia di quest'amicizia maschile racconta il tentativo di costruire l'identità attraverso il rispecchiamento nel simile, un simile che tuttavia è portatore di una modalità diversa di vivere. Da questo rispecchiamento i due uomini, come accade durante l'adolescenza, sembrano trarre quel consolidamento dell'identità che deve precedere il rapporto con l'altro da sé. Il rapporto con il femminile - quel rapporto mancato che Philip ha con la sua amica Angela e con Lisa, la madre di Alice in *Alice nelle città*, o quel rapporto destinato al fallimento di Wilhelm e Therese in *Falso movimento* - appare anche qui impossibile perché contaminato da una nostalgia di fusione nella quale l'identità si smarrisce. Il mondo della fusione, della simbiosi, se non sufficientemente metabolizzato nel rapporto primario, richiede una continua attuazione nel rapporto d'amore, minando la possibilità di un incontro autentico con l'altro. Abbandonare il mondo simbiotico materno e lasciar emergere la propria individualità è un processo che si verifica nei primi anni di vita, un processo durante il quale la separazione e (l'instaurazione di confini tra sé e la madre sono i pilastri su cui si fonda il senso di identità. Perché ciò accada, è tuttavia necessario che la madre, durante le varie fasi del processo di separazione-individuazione riesca a stabilire la giusta distanza tra sé e il figlio, consentendogli di vivere sia la fusione iniziale sia la graduale differenziazione da lei (30). La capacità d'amare dell'individuo adulto presuppone che nella primissima infanzia l'esperienza simbiotica sia stata vissuta senza interruzioni traumatiche e che, durante la fase di separazione-individuazione, la madre non abbia cercato di legare di nuovo a sé il bambino (31). Figure genitoriali assenti o intrusive incrinano invece la possibilità di stabilire una buona relazione con l'altro da sé. Il rapporto d'amore è sostituito in tal caso da una relazione in cui l'altro viene usato come puntello narcisistico di un'identità fragile, una relazione difficile nella quale si tenta inconsciamente di

(30) M.S. Manler, F. Pino. A. Bergman (1975), *La nascita psicologica del bambino*, Torino, Boringhieri, 1978.

(31) M.S. Bergmann (1971) «Osservazioni psicoanalitiche sulla capacità d'amare», in AA.VV, *Capacità d'amare*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 50. Dello stesso autore si veda anche (1987), *Anatomia dell'amore*, Torino, Einaudi, 1992.

riproporre il trauma infantile nella speranza che, modificando il partner problematico, si possa anche curare l'altro interiorizzato. Bisogna invece riconoscere e curare la propria ferita, se si vuole riuscire ad instaurare con la persona amata una relazione autentica, relazione che può nascere soltanto dalla distinzione, dal riconoscimento e dal rispetto per la propria identità e per quella di chi si ama. Attraverso le creature del suo immaginario Wenders può appunto guardare il buco nero che mina l'identità, rendendo difficile il rapporto con se stessi e con gli altri. Intrappolati in un desiderio che non può venire soddisfatto, il desiderio di un rapporto simbiotico con l'altro, i personaggi wendersiani sperimentano soltanto vuoto e solitudine, che appaiono ancora più dolorosi perché vissuti in presenza di un oggetto d'amore considerato irraggiungibile. Per sfuggire a questo tormento, essi non sanno far altro che rinchiudersi in un'inaccessibile distanza, diventando a loro volta degli oggetti di desiderio assenti e inafferrabili. La solitudine ha così nel mondo wendersiano un doppio volto. Da una parte coincide con una sensazione di vuoto e di assenza dell'altro, sperimentata proprio nel rapporto affettivo e sessuale, poiché la relazione mette il soggetto drammaticamente a confronto con l'impossibilità di sentire una figura d'alterità calda ed empatica, da cui si senta capito ed amato. Dall'altra questa solitudine diviene corazza, difesa, allontanamento dagli altri, per sfuggire al dolore del vuoto percepito in presenza del partner. A partire da questo doppio vissuto, l'evoluzione delle figure wendersiane disegna un lungo cammino nel quale la solitudine cessa di essere lacerazione e fuga per mutarsi nella percezione del proprio essere, nella capacità di sentire se stessi e di rimanere in propria compagnia. La ristrutturazione dell'identità e del modo di entrare in relazione con l'oggetto d'amore è per i personaggi di Wenders un cammino che coincide con il raggiungimento di quella capacità di essere solo di cui parla Winnicott (32). Al fondo di questa capacità vi è l'interiorizzazione di un oggetto buono, in presenza nel quale si può restare solo, come il bambino può essere solo in presenza della madre. In questo caso la presenza reale è stata sostituita dalla creazione di un «ambiente interno» nel quale vive-

(32) D.W. Winnicott (1958), «La capacità di essere solo», in *Sviluppo affettivo e ambiente*, Roma, Armando,

re la propria esistenza separata (33). A differenza della prima forma di solitudine, intrisa di vuoto e paura, questo tipo di solitudine si basa sulla presenza empatica dell'altro, sul suo essere), quell'esserci della madre che consente al bambino di sperimentare e godere il proprio star solo. È questa l'esperienza a cui tendono le creature wendersiane. Dopo aver finalmente incontrato l'angelo Damiel, che per lei ha deciso di incarnarsi, la trapezista Marion de // *cielo sopra Berlino* (*Der Himmel über Berlin*, 1986) scopre un nuovo modo di essere sola:

(33) *ibidem*, p. 36.

Marion: Non sono mai stata solitaria, ne da sola, ne con qualcun'altro, ma mi sarebbe piaciuto esser solitaria. Solitudine significa finalmente sono tutto. Adesso posso dirlo, perché oggi sono davvero sola.

La solitudine di Marion si configura con il ritrovamento della propria interezza. L'altro amato non è più mancante di sé, ma un individuo intero, simile e diverso, con cui la donna può entrare in rapporto a partire dalla propria unicità e interezza. La capacità di essere sola con se stessa si riflette in un diverso modo di vivere la relazione, nel potersi finalmente aprire all'amore, senza sperimentare il terrore di essere distrutta dall'altro.

Marion [rivolta a Damiel]: La notte scorsa ho sognato qualcuno, uno sconosciuto, il mio uomo. Soltanto con lui potevo essere sola e aprirmi a lui, aprirmi tutta, tutta sola. Farlo entrare dentro di me tutto intero e avvolgerlo con il labirinto della comune beatitudine, lo lo so, tu sei quello. ,

// *cielo sopra Berlino* rappresenta una svolta decisiva nell'itinerario di trasformazione percorso dalle figure wendersiane. Prima che sia possibile raggiungere questo punto, è necessario però un lungo cammino, quel cammino a cui alludono i personaggi de «la trilogia della strada». Contraltare delle parole di Marion, sono quelle pronunciate da Bruno in *Nel corso del tempo*.

Bruno: So che potrebbe essere diverso da com'è. Non so come si fa a vivere con una donna.

Robert Se non è possibile bisogna renderlo possibile. Non si può vivere così senza poter immaginare alcun cambiamento.

Bruno: Naturalmente vorrei essere una sola cosa con una donna. Ma vorrei anche essere me stesso. Bisogna poter sopportare questa contraddizione [...] Mi sono sempre sentito solo dentro una donna, profondamente solo.

(34) R.M. Rilke (1903/1908).
«Lettere a un giovane poeta»,
in *Lettere a un giovane poeta*.
Lettere a una giovane signora.
Su Dio, Milano, Adelphi, 1980.
p. 53.

Perché la relazione diventi possibile, perché sia possibile un'intimità con l'altro - intimità che nasce da quell'incontro di due solitudini di cui parla Rilke, due solitudini che «si custodiscano, delimitino e salutino a vicenda» (34) - è prima necessario ricostruire la propria identità, riconoscendone le ferite e utilizzandole come centri creativi intorno ai quali tessere di nuovo la personalità. I proiettori riparati da Bruno si fanno così metafora della cura e del ripristino di una capacità di visione, la visione dell'anima. Alla professione di Bruno fa eco quella di Robert, pediatra che ha scelto di occuparsi di linguistica, indagando le modalità di apprendimento della scrittura. La visione ha bisogno della parola per trovare un'altra modalità di espressione. Le immagini devono poter parlare perché le emozioni in esse racchiuse vengano trasmesse all'altro anche attraverso il linguaggio verbale. C'è nel riferimento alla professione di Bruno un'ulteriore indicazione del fatto che la ferita di cui soffrono questi personaggi è radicata nel mondo dell'infanzia. La cura sembra passare, in questo come in altri film, da una visione unita al ritrovamento di una parola capace di contenere ed esprimere il dolore, una visione ed una parola che diano forma alle emozioni dell'infanzia, perché queste non annientino l'anima, frammentandola con il loro irrompere violento. Il biglietto che Robert lascia a Bruno prima di andar via, su cui è scritto:

«Bisogna cambiare tutto» e la promessa all'amico «Beh, farò del mio meglio», a cui Bruno si vincola leggendo il messaggio, sono appunto il segno di un impegno, di una ricerca che Wenders compie in tutta la sua produzione cinematografica e le cui tracce sono visibili nel filo di espliciti rimandi che legano, da un film all'altro, i suoi personaggi. Alternando le proprie storie, quelle nate da un sogno, da una visione, da una fantasia, con storie tratte da opere letterarie, il regista sembra mascherare questo suo itinerario, prendendo in prestito delle figure che non sono direttamente generate dal suo immaginario, ma che vi sono prestate, inserite attraverso una scelta che racconta sotterranee somiglianze e che consente ugualmente di esplorare ignote zone inferiori. In *Der Scharlachrote Buchstabe* (t.i. La lettera scarlatta, 1972) - la cui sceneggiatura si base sul romanzo *La lettera scar-*

latta di Nathaniel Hawthorne e sulla pièce teatrale *Der Herr klabt über sein Volk in der Wildnis Amerika* di Tankred Dorsi e Ursula Ehler - la problematicità del rapporto uomo-donna si intreccia con i pregiudizi sociali, con i temi dell'identità, dell'infanzia ferita e con l'angoscioso confronto con il Male, inteso come colpa. Nel caso di *Hammett, indagine a Chinatown* {*Hammett*, 1979/82) - tratto dall'omonimo romanzo di John Gores - il tema riproposto è quello dell'indagine, della ricerca della verità, questa volta compiuta dal detective e scrittore Hammett. Un'indagine che culmina nello smascheramento della giovane prostituta cinese Crystall Ling da cui sono ricattati alcuni notabili della città. Attraverso questa figura d'Anima - Anima intesa come immagine controsessuale inconscia - Wenders incontra un daimon femminile inquietante e pericoloso. Ne *L'amico americano* {*Der amerikanische Freund*, 1976/77) - ispirato al romanzo di Patricia Highsmith *Ripley's Game* (t.i. *L'amico americano*) - il confronto è invece prevalentemente quello con l'Ombra, come era già sottilmente accaduto in *Prima del calcio di rigore*, dove la gratuità dell'omicidio commesso dal protagonista esprimeva l'assurdità del Male. Esplorando la possibilità del Male, questo confronto si tinge in Wenders del colore nero della morte, quella inferta agli altri e quella subita dal protagonista de *L'amico americano*. L'innocuo corniciaio tedesco Jonathan Zimmermann, afflitto da una malattia incurabile del sangue, si trasforma in un killer, per procurarsi il denaro che dovrebbe servire alla moglie ed a figlio, dopo la sua morte. A nulla serviranno i tentativi con cui Tom Ripley, l'«amico americano» -doppio salvifico e inquietante, ugualmente contaminato dal morbo dell'alienazione - cerca di tirarlo fuori dal guai. Salvato dal pericolo di essere scoperto, liberato da ingombranti cadaveri, Jonathan sarà alla fine stroncato da un infarto. Il confronto con il Male scivola così nel confronto radicale con la Morte, una morte che ghermisce alla fine il protagonista, sia in questo film, sia ne *Lo stato delle cose* {*Der Stand der Dinge*, 1981) e soprattutto in *Nick's Movie/Lampi sull'acqua* {*Nick's Movie/Lightning Over Water*, 1979/80). A metà strada tra il documentario e la fiction, *Nick's Movie* racconta gli ultimi giorni di vita

di Nicholas Ray, il regista di *Gioventù bruciata* (*Rebel without a Cause*, 1955) e di *Johnny Guitar* (*Idem*, 1953), uomo e artista amato e ammirato da Wenders. Specchiandosi in questa figura paterna, condotto per mano dall'amico in un cammino iniziatico verso l'incubo fisico della dissoluzione e dell'annientamento di sé, Wenders esplora il cancro che mina l'identità. Il messaggio trasmesso dall'inquadratura in piano americano di Zimmermann con in mano una cornice vuota - metafora di un falso Sé che sembra incorniciare il vuoto nascosto al centro dell'essere - si continua nelle parole con cui Nick descrive il film:

Il film parla di un uomo che ricerca la propria identità prima di morire, per riconquistare la stima di se stesso.

Il viaggio verso la morte diviene così anche il più radicale dei percorsi per ritrovare l'identità, per ricostruirla, per trasformarla. La morte reale di Nick prosegue e si duplica nella fine violenta dei personaggi della fiction cinematografica, della morte di Jonathan Zimmermann a quella di Friedrich Munro ne *Lo stato delle cose*. Come in un rito iniziatico, Wenders sperimenta la realtà psicologica del morire a se stessi per poter rinascere trasformati, radicalmente cambiati da ciò che si è vissuto. Così la giungla cinese che trasporta le spoglie di Nick, andando dal fiume al mare, si carica di echi mitici, dalla barca che secondo gli egizi trasportava il defunto nel suo viaggio sotterraneo, alla barca sciamanica, ma è soprattutto con la morte del regista Friedrich Munro ne *Lo stato delle cose* che Wenders 'uccide' se stesso. Se tutti i film di Fritz hanno avuto in realtà come unico tema la morte e se il suo film interrotto, quello che non riuscirà mai a finire, / *sopravvissuti*, racconta di una catastrofe atomica i cui effetti radioattivi espongono i protagonisti all'alternativa di essere «fusi» o di subire una «trasmutazione», questo film segna uno spartiacque, oltre il quale è possibile intravedere un inizio di ricomposizione, una possibilità di ritrovare finalmente se stessi e di costruire una relazione con l'altro. Il deserto pietroso e assoluto del film di fantascienza che apre *Lo stato delle cose* si continua nel deserto altrettanto assoluto di *Paris, Texas*, (*Idem*, 1984), il deserto in cui vaga Travis Anderson dopo aver perduto

la memoria. Aiutato dal fratello Walter - altra figura di Doppio - a ritrovare se stesso, Travis, che quattro anni prima aveva abbandonato la famiglia, a poco a poco ricostruisce la sua immagine, la sua capacità di essere padre. Genitori morti, genitori che abbandonano, genitori problematici attraversano tutti i film di Wenders. Ma è a questi genitori che bisogna tornare durante il viaggio verso le radici. L'incontro tra il bambino abbandonato e i propri genitori, soltanto annunciato in *Alice nelle città*, costituisce il nodo centrale di *Paris, Texas*. Qui l'incontro è permesso dalla capacità del protagonista di risalire alle proprie origini, di guardare e curare la propria ferita, per cercare poi di riparare quelle che hanno inferto agli altri. Per poter recuperare il rapporto con il figlio Alex che ha abbandonato, e per riunire il figlio alla madre, anch'ella ugualmente assente, ugualmente incapace di essere genitore, Travis deve prima ritrovare le proprie origini, deve tornare al proprio punto iniziale. Per questo motivo ha comprato un pezzo di deserto a Paris, sperduta cittadina del Texas, dove i suoi genitori hanno fatto l'amore per la prima volta e dove egli stesso è stato concepito.

Fu proprio lì che io cominciai ad essere, io, Travis Clay Anderson: il mio punto di partenza.

Coniugando il deserto interiore con la possibilità dell'incontro d'amore, Paris appare come il luogo da cui parte il rinnovamento. Il ritorno all'inizio, alla propria creazione tesse la possibilità della trasformazione, disegnando un movimento di nascita che investe non solo il destino individuale, ma quello dell'intero universo. Questo rinnovamento globale si contrappone alla dissoluzione. Mentre ne *Lo stato delle cose* appare solo il polo della morte, illustrato dalla catastrofe nucleare a cui sono scampati solo in pochissimi, in *Paris, Texas* - ed anche nei film successivi - morte e vita convivono, sono entrambe possibili. Così all'apocalisse minacciata dal folle incontrato da Travis, un'apocalisse che punisce gli esseri umani, incapaci di tornare alla Madre Terra, fa da contraltare nello stesso film la fantasia di creazione che emerge dal racconto del Big Bang fatto da Alex, il figlio di Travis. Ugualmente ne // *ciclo sopra Berlino*, il mondo di morte

della seconda guerra mondiale, con i suoi campi di sterminio, con l'infanzia e uccisa, con le case e le strade distrutte le cui rovine rimangono nella Berlino moderna, viene accompagnato dalle poetiche immagini della creazione narrata dai due angeli. Ma è in *Fino alla fine del mondo* che l'incubo della catastrofe, calato nel satellite nucleare impazzito, incubo non più collocato nel passato o in un futuro prossimo, viene affrontato nel presente, dissolvendosi finalmente in una conquistata possibilità di sopravvivenza. Colpevoli di quel peccato contro la terra di cui parla Nietzsche nel *Così parlò Zarathustra* (35). -un peccato psicologicamente traducibile nell'incapacità di radicarsi nel corpo, nelle emozioni, quelle emozioni arcaiche che appartengono alla madre e parlano il suo linguaggio (36) -, i personaggi wendersiani sono salvati dal bambino, immagine del passato ma anche del futuro. Sono cioè salvati dalla capacità di ritrovare le radici dell'infanzia, e attraverso queste, le radici del rinnovamento. Come in *Alice nelle città*, anche in *Paris, Texas* il rapporto con il bambino diventa il motore della trasformazione. Se nel primo caso questa trasformazione può essere solo intravista nel lieto fine, a partire da *Par/s, Texas* l'itinerario di cambiamento si riflette sempre più nettamente nei personaggi e nelle loro vicende. Un ulteriore mutamento emerge infatti negli scenari de // *ciclo sopra Berlino* e di *Fino alla fine del mondo*. Sullo sfondo di una Germania ancora separata da una frontiera che divide in due la città di Berlino, immagine della scissione dell'anima. - una Germania però capace di ritrovare la sua storia, il suo passato nei ricordi del vecchio cantore Omero -, l'angelo Damiel rinuncia alla sua condizione di distanza e decide di incarnarsi. Entrando nel tempo rinunciando alla totalità ed alla fusione e scegliendo invece il limite, vendendo la corazza di angelo e accettando l'amore, la sofferenza e la morte, Damiel inizia a costruire la sua storia, a costruirla insieme a chi ama. Se gli occhi dei personaggi femminili inventati dallo scrittore Hammett «sono troppo vicini per fidarsi»; se Fritz, sempre calmo e imperturbabile, è definito «disumano» dalle sue amanti, perché non riesce ad esprimere le proprie emozioni; Damiel abbandona invece una lontananza dagli altri che lo protegge dalle

(35) F. Nietzsche (1883/85). *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1983, vol. I, p. 6.

(36) Su quest'argomento si veda J. Hillman (1971), «La funzione sentimento», in *Trame perdute*, Milano, Raffaello Cortina, 1985.

ferite e, per amore della trapezista Marion, lascia il cielo e scende sulla terra. Dopo aver incontrato Marion, splendida nel suo abito rosso che racconta la creatività e la vitalità racchiuse nelle emozioni, e dopo aver fatto l'amore con lei, Daniel può così commentare:

Daniel: È successo qualcosa che continua a succedere, qualcosa che mi vincola. Prima era notte e adesso è giorno, tanto più adesso. Chi era chi? Io ero in lei e lei era intorno a me. Chi al mondo può dire di esser stato insieme ad un altro essere umano, lo sono insieme. Nessun bimbo mortale è stato concepito, ma un'immagine immortale comune. Questa notte ho imparato a stupirmi. È venuta a prendermi e l'ho trovata a casa. C'era una volta, c'era una volta e dunque ci sarà. L'immagine che abbiamo creato sarà l'immagine che accompagnerà la mia morte. In questa immagine avrò vissuto solo lo stupore su di noi, lo stupore dell'uomo e della donna ha fatto di me un uomo. Io ora so ciò che nessun angelo sa.

L'aprirsi al mondo della relazione raccontato ne // *cielo sopra Berlino* deve essere ampliato e compiutamente vissuto nel mondo degli esseri umani, perché il cammino di Daniel e Marion possa essere percorso anche da altri personaggi. Wenders conclude questi film, con la scritta «a suivre» (continua), indicando un'ideale continuazione nel film successivo. Il compito che il regista si prefigge realizzando *Fino alla fine del mondo* appare infatti strettamente connesso alla storia narrata ne // *cielo sopra Berlino*. Ma il rapporto tra Sam e Claire è «più lungimirante di quello tra la trapezista e l'angelo» (37). In *Fino alla fine del mondo* i protagonisti si trovano ad affrontare i nuovi pericoli della relazione, una relazione resa possibile appunto dalla vicenda dell'angelo incarnato. Nonostante questi pericoli e la solitudine a cui alla fine saranno costretti Claire e Sam, la capacità d'amare non verrà del tutto persa. Perciò Wenders appare fiducioso nell'affermare che l'amore «comunque resisterà alle prove e ne uscirà come nel finale del *Cielo sopra Berlino*» (38). Alla capacità di vivere quest'amore e di superarne i rischi si lega il procedere del viaggio iniziatico intrapreso dal regista, un viaggio che culmina nella visione dell'anima.

Parallela all'evoluzione delle tematiche wendersiane è naturalmente la ricerca stilistica compiuta dal regista. Esiste tra contenuti e forme un legame di necessità, che rende il linguaggio adeguato all'immagine. I daimones, i

(37) W. Wenders (1991), «La verità delle immagini. Intervista di Peter W. Jansen», in *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, Milano, Ubuitibri, 1992, p. 56.

(38) *Ibidem*.

fantasmi interiori che vivono nei sogni e nelle fantasie, si rivelano nel modo in cui vengono mostrati. Perciò la scrittura filmica di un cineasta non è solo il risultato di precise scelte estetiche, ma ha, come i nuclei tematici dell'opera, una sua funzione psicologica. Lo stilema nasce dall'anima, che plasma le immagini e le modifica, man mano che essa stessa si trasforma. Addentrarsi nel mondo di Wenders significa pertanto esplorare anche il modo con cui le immagini dell'anima sono mostrate.

Nelle mie prime pellicole non succedeva mai niente, non c'erano né dialoghi, né azione, neppure personaggi. Era come stare a guardare dalla finestra. Di tanto in tanto apparivano delle figure che si muovevano sullo sfondo (nei totali, mai nei primi piani), a volte parlavano, anche se non era essenziale. In realtà allora m'importava soprattutto l'immagine. Poi, a poco a poco ho imparato ad avere fiducia in quei personaggi, e ho intuito che dal susseguirsi delle situazioni e delle scene poteva svilupparsi qualcosa che somigliasse a una storia. Ho capito l'efficacia delle storie, la forza primordiale che contengono (39).

(39) *Ibidem*, pp. 44-45.

Partendo dai primi cortometraggi realizzati in maniera artigianale e amatoriale durante la permanenza alla *Hochschule für Fernsehen und Film*, (la Scuola superiore di cinema e televisione) di Monaco, fino alle opere del primo periodo, la diversa prevalenza dell'immagine sulla storia, la lentezza del ritmo, l'uso di inquadrature fisse caratterizzano il cinema di Wenders. Se, da un punto di vista cinematografico, i ritmi rallentati del montaggio sono il riflesso di un'attenzione all'immagine che spera di far emergere l'essenza di ciò che è stato filmato; da un punto di vista psicologico, si può forse leggere questa scelta come il risultato di un particolare vissuto dello spazio inferiore, dove il tempo dell'anima sembra fermo in un attimo eterno. Ancora una volta questa dilatazione temporale riporta lo spettatore - attraverso la forme e non soltanto attraverso le tematiche - al tempo della simbiosi. Un tempo circolare, uguale a se stesso e quindi immobile, in cui la mancata separazione tra Sé e non Sé si traduce nell'impossibilità di scandire la diversità degli attimi che passano. È questo il tempo della passione, dell'estasi mistica, del rituale che riattualizza eventi in un tempo mitico (40). Poiché la dilatazione del tempo va messa in relazione a un vincolo simbiotico che si stabi-

(40) M. Biade (1949), *limite dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, Roma, Borla, 1968.

lisce con l'altro e quindi con la realtà, allo sperimentare cioè un unico vincolo e un'unica, uniforme esperienza della realtà (41), l'arresto temporale sarebbe il riflesso di una differenziazione minima delle relazioni oggettuali e di un rapporto intenso con un oggetto interno che Bleger definisce «agglutinato» o «glischroide» (42), cioè vischioso. Si tratterebbe di un oggetto estremamente primitivo che precede la posizione schizoparanoide di cui parla Melanie Klein (43), un concentrato privo di discriminazione di abbozzi dell'Io, uniti con oggetti interni e parti della realtà esterna a diversi livelli di integrazione. L'immobilizzazione è appunto uno dei meccanismi di difesa messi in atto contro quest'oggetto, il cui movimento provoca nel soggetto un'ansia di tipo catastrofico (44) - quella stessa ansia massicciamente presente nell'immaginario wendersiano. L'evoluzione dello stile del regista tedesco vede però il passaggio dalla lentezza dei primi film al ritmo incessante di *Fino alla fine del mondo*, dove le inquadrature sono il triplo o il quadruplo rispetto a quelle contenute ad esempio ne *// corso del tempo* (45). Si potrebbe supporre che questo mutamento, oltre che naturalmente funzionale alla storia narrata in *Fino alla fine del mondo*, esprima anche un diverso rapporto con il vuoto. Il vuoto non è più assenza, mancanza, non essere. Ciò che il vuoto wendersiano scopre, man mano che la ricerca del regista prosegue - e che l'uso delle panoramiche è intercalato da quello dei piani ravvicinati - è invece un'insospettabile ricchezza di immagini, immagini all'inizio troppo lontane e talmente compresse da risultare indistinguibili ed invisibili. Il cammino del regista pare procedere verso un avvicinamento e una differenziazione progressivi del mondo interno, in modo da consentirne la visione. I primi personaggi wendersiani convivono con il loro vuoto, anzi è il vuoto stesso a riempire l'inquadratura. Basterà qui ricordare le due inquadrature del primo cortometraggio di Wenders *Schauplätze* (t.i. Scenari, 1967), andato perduto, inquadrature che costituiscono la singolare apertura di un altro cortometraggio *Same Player Shoots Again* (t.i. Lo stesso giocatore spara di nuovo, 1967), dove la macchina da presa mostra in bianco e nero dapprima una stanza deserta con un televisore acceso e un tavolo su

(41) J. Bleger (1967), *Simbiosi e ambiguità. Studio psicoanalitico*, Loreto. Libreria Editrice Lauretana, p. 103.

(42) *Ibidem*, p. 85.

(43) *Ibidem*, p. 88.

(44) *Ibidem*, p. 85.

(45) W. Wenders (1991). «La verità delle immagini. Intervista di Peter W. Jansen», *op. cit.*, p. 55.

(46) F. D'Angelo. *Wim Wenders*, op. cit, p. 24.

cui è interrotta una partita a carte, quindi una cabina telefonica vuota con la cornetta staccata e la porta che si chiude da sola (46). Ciò che la camera riprende è l'assenza. Il personaggio viene immaginato solo da alcune tracce che ne lasciano immaginare la presenza. Sembra che questa sparizione, quest'abbandono siano avvenuti da poco ed è intorno a questo vuoto che la realtà del personaggio si pone come un'enigma da sciogliere. Su quest'enigma si innestano l'ossessiva ricerca di una verità che spetta all'immagine rivelare e la fascinazione per il genere poliziesco, più volte rivistato da Wenders. A questo teorema del vuoto, che impregna il contenuto e la forma dei film del regista tedesco, si lega un corollario della distanza, espresso nell'uso delle panoramiche, delle carrellate, dei campi lunghi, nelle soggettive della strada e nelle inquadrature dall'alto (dolly, inquadrature dai palazzi e riprese aeree), vocaboli ripetuti nella scrittura filmica wendersiana. Mentre il muoversi lento nello spazio scandisce il tempo inferiore, proprio il ritrovamento dei primi piani, in questo cinema della distanza, consente un progressivo ma cauto avvicinamento all'alterità, che muta anche la percezione temporale. Da questo avvicinamento, nato da un primo movimento di distinzione tra sé e l'altro - finalmente riconosciuto nel primo piano - il vuoto, l'assenza, evocati dalla distanza del punto di osservazione, lasciano intravedere ciò che si cela dietro l'apparenza del vuoto. Inizialmente l'occhio distante dell'obiettivo della macchina da presa sembra raccontare un allontanamento difensivo dal luogo dell'azione. È un guardare che rifiuta il coinvolgimento e che appare particolarmente emblematico tanto nelle panoramiche quanto nelle riprese aeree, dove comunque il punto d'osservazione consente una visione totale anche se distante. Desiderio di totalità e distanza sono i due opposti bisogni che determinano la tipica inquadratura wendersiana - come vari gradi di simbiosi e di autismo sarebbero, dalla normalità alla patologia, alternativamente vissuti nella relazione con l'oggetto agglutinato (47). I confini di una frontiera più volte toccata segnano però lo stabilirsi dei confini inferiori dei personaggi, confini che consentono la differenziazione dall'altro, permettendo l'instaurarsi di una

(47) J. Bleger, *Simbiosi e ambiguità*, op. cit, p. 83.

relazione nella quale il pericolo di un inghiottimento simbiotico non è più obbligatoriamente scongiurato attraverso la fuga, l'allontanamento e la chiusura autistica. Il mondo della lontananza viene ulteriormente messo in crisi prima dalla comparsa del bambino - in *Alice nelle città* è la narrazione del rapporto di Philip con Alice a rendere necessario l'uso dei piani ravvicinati - e poi all'incarnazione dell'angelo. Se il guardare dall'alto rivela da una parte la distanza dalla realtà e dall'altra uno sguardo gettato sul basso, dove il basso coincide con il mondo dell'anima, si comprende come, dopo l'incarnazione di Damiel, l'utilizzo delle inquadrature dall'alto, che raggiungono il loro massimo uso appunto ne // *cielo sopra Berlino*, venga notevolmente ridotto. In *Fino alla fine del mondo*.

La realtà è guardata dall'altezza degli occhi dei due protagonisti, ed il loro non è più uno sguardo angelico e disincarnato, ma una visione umana. Questo progressivo avvicinamento all'altro, questo addentrarsi nell'anima è raccontato anche dal passaggio dal bianco e nero al colore. Nel mondo wendersiano l'uso del bianco e nero appare riservato ai film tratti da soggetti originali dello stesso Wenders, mentre il colore è il linguaggio usato per i soggetti tratti da romanzi e per i documentari. È ne *Lo stato delle cose* che Wenders proclama il suo manifesto sul bianco e nero che, più del colore, sembra essere il *medium* che consente di raggiungere l'essenza stessa della realtà. Al contrario di quanto ritiene Arnheim (48) che lo considera un'espressione adeguata al carattere illusorio della realtà cinematografica, al suo essere una realtà altra, per Wenders il bianco e nero è «più realistico e naturale del colore» (49). Il bianco e nero si lega al viaggio, alla ricerca (50), la ricerca di un'essenza che forse solo gli angeli possono vedere, perché collocata al di fuori del tempo e dello spazio. A modificare questa concezione interviene l'uso che viene fatto del colore ne // *cielo sopra Berlino*. Qui è la realtà degli angeli ad essere in bianco e nero, è alla loro visione che manca il colore. Divenendo umano, Damiel scopre una realtà immersa nei colori. L'incarnazione, l'apparire del corpo spalancano le sensazioni fisiche, tra cui appunto la visione

(48) R. Arnheim (1959), *Film come arte*, Milano, Feltrinelli, 1983. pp. 25-26.

(49) F. D'Angelo, *Wim Wenders, op. cit.*, p. 3.

(50) A. Trivelli, «Wim Wenders. L'ultimo globetrotter. La trilogia della strada», *op. cit.*, p. 36.

del colore. Dai murales dipinti sul muro di Berlino, al sangue che tinge le dita di Damiel, fino al vestito rosso di Marion, il colore rappresenta quel linguaggio delle emozioni, ancora rarefatte e compresse nei film precedenti, sicché l'unica visione possibile poteva essere fornita dal contrasto tra bianco e nero, tra oscurità e luminosità, contrasto che dava forma al reale. Se immagini ed emozioni si svelano lentamente con il diradarsi del vuoto, si comprende quella paura del colore e della sua travolgente danza di sensazioni, paura riflessa nelle parole di un'anziana donna, all'inizio de // *cielo sopra Berlino*.

Avete troppi colori per venirne a capo nel tempo, inciampate nei troppi colori e non siete mai contenti.

Rarefatto e distante, il mondo che precede l'incarnazione di Damiel vede nel bianco e nero il colore dell'assenza e della morte, ma anche di quel caos iniziale che precede la creazione. È da questo caos finalmente contemplato che esplodono i colori e con i colori le emozioni. L'incarnazione dell'angelo ha quindi il compito di trasfigurare e ricreare la realtà, donando una visione che, se non riesce a cogliere l'essenza ultima delle cose - l'essenza vista dagli angeli -, sicuramente può consentire una visione umana, in cui l'immagine si accompagna all'emozione. Perciò il mondo può restare a colori nel film successivo. In *Fino alla fine del mondo* sono completamente assenti le scene in bianco e nero. Un altro elemento che rende possibile questo passaggio è la scrittura a due mani del soggetto del film, ideato da Wenders insieme alla sua compagna Solveig Dommartin che interpreta il ruolo di Claire Tourneur. Per la prima volta è una donna la protagonista di un'opera di Wenders. Questa compresenza del femminile, non più eternamente distante o simbioticamente fuso, questo spostamento sullo sguardo di una donna - a cui si accompagna il controcanto maschile della voce fuori campo dello scrittore Eugene Fitzpatrick - spalanca quel mondo delle emozioni e dei sentimenti che il precedente lungometraggio aveva schiuso. Solitudine, vuoto e stranamente, perdita di riferimento non sono più le uniche sensazioni descritte. Ad esse si accompagnano la tenerezza, la passione, la possibilità di

ricostruire se stessi attraverso il compimento di un lungo viaggio iniziatico con le sue fasi di morte e rinascita. Mentre nelle opere precedenti era stato il ricorso al rock'n roll e veicolare la vitalità dei sentimenti, adesso la musica non è più il *medium* privilegiato dell'emozione.

È vero che il rock'n roll ha fatto uscire un'intera generazione dalla solitudine, non solo l'ha tirata fuori dal guado, ma l'ha anche stimolata a fare, a realizzare la propria creatività. È questo l'aspetto straordinario del rock'n roll degli anni sessanta, della prima rockmusic inglese: la sua capacità di trasmettere una gioiosa fiducia nella propria fantasia [...] E quella musica, col suo slancio inarrestabile e una energia contagiosa, mi ha portato a quei tempi, in cui andavo ancora a scuola, a voler decidere da solo della mia vita. per dirla con pathos (51).

Molti dei film di Wenders - specie i suoi primi cortometraggi, come *Alabama/2000 Light Years* (tit. Alabama/2000 anni luce, 1968) e *3 amerikanische Lp's* (t.i. Tre LP americani, 1969) - sono nati intorno ad una canzone (52), o ne sono stati indissolubilmente accompagnati. Dall'idea iniziale di tradurre la musica in immagini in *3 amerikanische Lp's* al narrare attraverso la musica uno stato d'animo, le musiche non hanno rappresentato soltanto il catalizzatore di una storia ideata via via durante le riprese, ma hanno soprattutto costituito il linguaggio con cui esprimere più direttamente un'emozione, talvolta rarefatta dalla lentezza e dalla distanza dell'immagine. È all'interno di questo percorso che va inquadrato l'uso della musica negli ultimi film del regista. In *Fino alla fine del mondo* la creatività e l'intensità delle emozioni sono raccontate sia dai suoni e dalle musiche, sia dall'esplosione del colore e dall'uso delle immagini video in alta definizione. Alle sedici canzoni composte da altrettanti musicisti e gruppi rock (David Byrne, Talking Heads, U2, etc.) che commentano i diversi momenti del film, Wenders affianca infatti l'uso dell'alta definizione e delle immagini video. Queste ultime erano state diversamente sperimentate in opere precedenti come *Nich's Movie*, dove però il video, inteso come cancro dell'immagine, si faceva metafora della malattia da cui era stato colpito Ray. Per descrivere la visione dell'anima - quella visione a cui conduce il lungo viaggio iniziatico compiuto nei diversi film - Wenders è costretto ad utilizzare un linguaggio visivo differente. Le sequenze oniriche

(51) W. Wenders (1988). «La percezione di un movimento. Intervista di Taja Gut», in *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, op. cit., p. 31.

(52) Cfr. W. Wenders «Le soufflé de l'Ange», op. cit., p.55.

(53) W. Wenders «La verità delle immagini. *Intervista di Peter W. Jansen*», *op. cit.*, pp. 50-51.

di *Fino alla fine del mondo* sono realizzate con immagini elettroniche ad alta definizione, dove la registrazione digitale, consente la manipolazione fino a cento volte dell'immagine primaria, con risultati impensabili facendo ricorso ai normali trucchi cinematografici (53). La danza dei colori e delle forme, nell'apparire del sogno sullo schermo del computer, quelle immagini puntiniformi che ricordano i quadri divisionisti e la fascinazione di Wenders per la pittura, traducono così la progressiva discesa in una realtà caotica, che può finalmente assumere dei contorni via via più netti e precisi, mentre le immagini sono raccontate dalle parole. L'evoluzione stilistica del regista è visibile infine nel diverso uso del montaggio, fortemente ridotto nelle primissime opere come *Silver City* (ti. Città d'argento, 1967) che, nella versione rielaborata, si compone di undici inquadrature, ciascuna delle quali dura tre minuti, equivalente alla lunghezza di un normale caricatore di trenta metri (54). L'uso sempre più incisivo del montaggio, che diviene prevalente in *Fino alla fine del mondo*, dato lo scarto tra l'enorme materiale del pre-montaggio e il film, accompagna in Wenders il passaggio del suo interesse per la pura immagine a quello per la storia, un passaggio riflesso anche nel modo di girare. Le riprese sono infatti effettuate quasi sempre in ordine cronologico, seguendo l'evoluzione della storia (55).

(54) F. D'Angelo. *Wim Wenders*, *op. cit.*, p. 25.

(55) W. Wenders (1988), «La percezione di un movimento. *Intervista di Taja Gut*», *op. cit.*, p. 33.

Le riprese sono il momento peggiore, e credo che sia così per quasi tutti i registi. Mi piace invece il montaggio, che è in fondo la fase che preferisco, la fine della lavorazione, perché si è soli con le immagini e si crea veramente il film. Per me è il paradiso, l'unico momento veramente libero da ogni sorta di angoscia (56).

(56) W. Wenders «La verità delle immagini. *Intervista di Peter W. Jansen*», *op. cit.*, p. 45.

Passare dalle immagini ad una storia raccontata con ritmi differenti, con tagli e accostamenti (stacchi, dissolvenze, dissolvenze incrociate) che alludono, mostrano, alternano, significa passare da uno spazio più simile alla realtà allo spazio immaginario, con le sue diverse cadenze temporali, con la sua compresenza di passato, presente e futuro. È in questo mondo altro, retta dalle leggi dell'inconscio, del sogno, della fantasia che si spalanca l'incontro dei daimones, le cui narrazioni tessono la speranza e la possibilità della trasformazione e della cura dell'anima.

La lettura dell'opera di Wenders, dai contenuti alla forma, mette così in evidenza come la sua produzione cinematografica corrisponda ad un lungo cammino all'interno dell'anima. Il considerarsi un regista che ha imparato da solo il proprio modo di fare regia, (57) il vedere nel film una meta da raggiungere, un problema da risolvere e un compito da adempiere (58) danno l'esatta misura del senso del viaggio inferiore compiuto dal regista tedesco attraverso i suoi film. È alla luce di queste ipotesi che è possibile considerare *Fino alla fine del mondo*, dove le tematiche e la scrittura filmica di Wenders vengono rielaborati in una sorta di ricapitolazione creativa, non solo un ulteriore passo del cammino di trasformazione delineato dal regista, ma anche un momento particolarmente importante di quel suo viaggio iniziatico realizzato mediante il cinema.

(57) *Ibidem*, p. 46.

(58) W. Wenders. «La percezione di un movimento. *Intervista di Taja Gut*», *op. cit.*, pp. 31-32.