

L'ULTIMO WENDERS: CINEMA AL QUADRATO

Hammett e *Der Stand der Dinge* rappresentano due facce di un'unica realtà cinematografica, un duplice punto d'arrivo del cinema di Wenders. *Hammett* è finalmente il cinema americano non più come mito, come citazione, come lontananza; *Hammett* è un film prodotto da Coppola, girato negli studi americani e pienamente inserito nella tradizione della detective story e del film noir. *Der Stand der Dinge* è il cinema europeo nella sua riflessione sulla realtà del cinema americano oltre ad essere un film di Wenders sul proprio cinema come d'altro canto *Hammett* è un film che tenta un riassunto di quelle tradizioni cinematografiche americane sopraindicate; due film di cinema sul cinema, chiusi in un universo proprio, differente, straniato, sognante, distante da ogni realtà quotidiana: l'unico loro referente è il cinema stesso. Tratto stilistico fondamentale di entrambi è la citazione (o, nel secondo, l'autocitazione): Wenders ricrea da dentro un mondo cinematografico (sia esso quello delle detective stories o il proprio), manipolando un materiale tutto "già visto" per piegarlo però a nuovi esiti espressivi e significativi.

Nella trilogia del viaggio (*Alice nelle città - Falso movimento - Nel corso del tempo*) i personaggi erano calati in un contesto realistico e determinato il cui grigiore si fondeva con il loro stato d'animo; con *L'amico americano* il protagonista era collocato in un ambito preciso della tradizione cinematografica (il thriller) e ciò generava il contrasto tra personaggio wendersiano e sfondo convenzionale, autenticità e stereotipi. In *Hammett* tutto è divenuto stereotipo, un lavoro su un codice filmico e al tempo stesso un sogno nella storia del cinema, un sogno popolato da figure e luoghi canonici ridotti alla loro pura essenza (la sparizione, il sequestro, l'indagine, il ricatto, il tradimento, l'omicidio) e rappresentati in una visione onirica, poetica e struggente. E se per *L'amico americano* Wenders poteva ancora affermare: «Tutto il film è un po' uno sguardo indietro, ma senza nostalgia, al cinema americano. Non voglio ricostruire qualcosa»,

Hammett è invece proprio una ricostruzione nostalgica.

In esso il cielo è quasi del tutto assente, le figure si muovono in spazi angusti e perennemente bui in cui la ricostruzione cinematografica degli anni trenta, ben lontana dall'asettico stile retrò di tanto cinema hollywoodiano, non si sforza di essere compiuta e credibile; al contrario essa esprime quell'idea sognante del film, irreali, e continuamente richiama l'idea di ambienti fittizi, riprodotti in studio, un po' come guardando oggi i film degli anni trenta, che immediatamente rivelano la loro artificiosità, i loro fondali, il loro essere girati in studio. Il film di Wenders riproduce in parte questa sensazione: anziché una ricostruzione degli anni trenta, *Hammett* è una ricostruzione del cinema degli anni trenta, in ciò ribadendo la sua natura di cinema sul cinema (per questi aspetti si avvicina sorprendentemente a *Die Sehnsucht der Veronika Voss* di Fassbinder, autore peraltro stilisticamente molto lontano da Wenders; e tanto più se si pensa che questi avrebbe voluto girare *Hammett* in bianco e nero).

Hammett è inoltre un lavoro sullo spazio: i protagonisti sono come prigionieri di piccole stanze, stretti cunicoli, scalinate opprimenti, calati in una fotografia dai toni caldi e uniformi che rende omogenee le cose più differenti; l'irrealtà dell'insieme, di quelle strettoie, di questi colori e dei falsi fondali rendono lecito il parlare di *Hammett* come di un sogno o, come dice lo stesso Wenders, di "un film alla periferia del film nero". Anche per quanto riguarda il lavoro sullo spazio Wenders è passato dagli ampi spazi deserti dei film "on the road", alla casa e al tunnel di Amburgo nell'*Amico americano*, fino a questo mondo soffocante e artefatto in cui fisicamente i personaggi si muovono con fatica e la m.d.p. spesso deve rinunciare a seguirli. Il cammino di Wenders si configura come un passaggio graduale dal cinema della vita al cinema delle storie al cinema sul cinema; con gli spazi materiali diminuiscono per i personaggi gli spazi vitali ove esprimersi in maniera compiuta e originale e non secondo un copione prestabilito, un codice sperimentato di azioni e reazioni, intrecci e sviluppi.

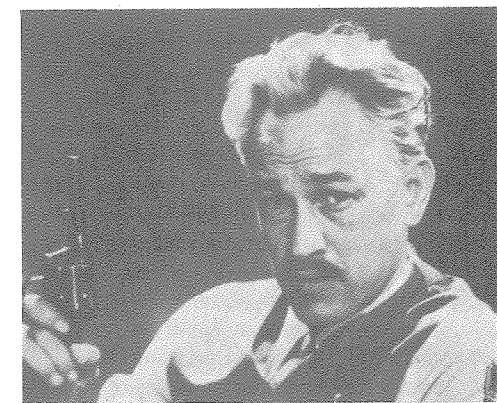
All'insicurezza di un molteplice reale della quotidianità continuamente aperto e carico di angosce esistenziali si è sostituita la sicurezza di una storia, di un meccanismo ben congegnato in cui le figure sono poco più che pedine che rendono possibile il gioco della finzione e del cinema. Comunque *Hammett* non è un semplice film di genere, né un esercizio di stile; è invece un libero vagare tra realtà e fantasia, tra la storia della ricerca di una cinesina scomparsa e la storia cui l'*Hammett* scrittore sta lavorando, in cui i due piani si intersecano continuamente e i personaggi paiono essere generati dalla macchina da scrivere del protagonista; la presunta realtà (con tutte le allusioni alla finzione già notate a proposito dell'ambientazione) e la finzione creativa si fondono inestricabilmente: la realtà della storia è infatti mediata attraverso tutta una tradizione cinematografica di cui palesemente ripete i luoghi archetipici; e le fantasie creative dell'*Hammett* scrittore sono parte di quella tradizione narrativa da cui l'azione cinematografica dell'*Hammett* detective prende le mosse. Dunque non un semplice mescolarsi di realtà e finzione, bensì un complesso rispecchiarsi tra due sfere della creatività artistica, la realtà fantastica dell'*Hammett* detective che esplica le fantasie dell'*Hammett* scrittore, un metacinema che contiene al suo interno l'indicazione della propria origine letteraria, in cui *Hammett* è il produttore di una tradizione ed al tempo stesso l'ultimo prodotto della medesima. L'opera si sviluppa in questa serie di rimandi infiniti tra segni noti e loro riorganizzazione in nuove strutture significative e metaforiche: l'impossibilità di racchiuderla in un unico esauriente schema interpretativo ne aumenta il fascino e l'enigmaticità. Così ad esempio il suono di un telefono riprodurrà, identico, la soneria di quella macchina da scrivere, ed è un tipico meccanismo del sogno quello di sovrapporre un oggetto ad un suono estraneo o solo somigliante a quello che l'oggetto in sé produrrebbe; il procedimento riconferma il confondersi di significanti e significati in un ambito assolutamente onirico.

E nel sogno ricompaiono frammenti di una tradizione cinematografica, ricordi sotto forma di

citazione: *Hammett* incarna l'archetipo del detective, del solitario alla deriva, sicuro di sé e un po' arrogante, incurante del pericolo; sulla sua scrivania un falco impagliato rimanda al *Mistero del falco* di Huston (il romanzo, da cui il soggetto di questo ultimo è tratto, è dell'*Hammett* scrittore): in entrambi i film un gruppo di persone, per differenti motivi, è alla ricerca di qualcosa, e l'*Hammett* di Wenders somiglia a Sam Spade, il detective del suo romanzo; la Chinatown, in cui la ricerca ha luogo, è un segno ricorrente di questo cinema, dal *Kimono scarlatto* di Fuller (in entrambi i casi abbiamo delle sequenze importanti ambientate durante una festa locale; e Fuller è uno degli "amici americani" di Wenders) al recente *Chinatown* di Polanski... infine torna la nota struttura hawksiana dell'amicizia virile infranta da una presenza femminile (in questo caso la cinese "scomparsa"), struttura già centrale in due altri film europei di Wenders (*Nel corso del tempo - L'amico americano*), come elemento trasfigurato della tradizione americana, che ora viene invece a collocarsi nel suo ambito naturale e originario all'interno di questa operazione di cinema al quadrato.

Tutti questi materiali sono immersi in quell'aura onirica di cui si è detto e anzi in parte contribuiscono a generarla, a dare all'insieme l'aspetto di un sogno di cose perdute, di un mondo spettrale ed oscuro nel quale si accostano liberamente frammenti di opere passate.

Certo di non inferiore importanza è, a tal fine, la



bella colonna sonora (Wenders si è ormai rivelato uno dei più grandi registi nella scelta delle musiche come nel lavoro di messa in relazione di suono e immagine) dai toni dolci e malinconici, pacata e di una melodicità esaltata dalla bellezza dei timbri; il suo scorrere uniforme, mai increspato, avvolge l'opera, la compenetra in ogni suo lato collocandola in quella lontananza del sogno e della memoria.

Hammett contiene molti elementi che lo legano alla poetica del Wenders europeo anche se in maniera sotterranea e criptica; anzi potremmo azzardare che, sotto una veste esteriore nuova, il discorso di Wenders continua immutato. Infatti la struttura della detective story è assimilabile a quella del viaggio e del movimento (centrale nelle precedenti opere): in entrambi i casi siamo di fronte ad una ricerca, un cammino che, se nei film europei appariva privo di una meta concreta, in *Hammett* esiste, ma solo per poi rivelarsi fasulla (la cinesina non è affatto scomparsa nel senso in cui crede il protagonista); e la stessa figura dello scrittore detective appare simile a quella degli altri protagonisti wendersiani: è scrittore come Wilhelm di *Falso movimento* e Felix di *Alice nelle città*, e come loro si muove in maniera disincantata e assente, svuotata, vive in completa solitudine (è significativo, d'altro lato, che mentre i primi sono colti in una crisi esistenziale che è anche crisi creativa, vuoto d'idee, lo scrittore americano è spesso al lavoro, produttore di storie compiute e forse della storia dello stesso film; l'America resta il paese delle storie, come meglio esplicherà *Der Stand der Dinge*).

Se il film contiene innumerevoli omaggi al cinema americano, contiene anche reminiscenze da *L'amico americano* di cui è la continuazione: la sequenza in cui Hammett e Ryan, inseguiti nella casa da gioco, scagliano una grossa ruota giù da una scalinata addosso agli inseguitori (mentre la m.d.p. si divarica riprendendo l'immagine in maniera obliqua) riproduce una situazione e un'immagine analoga del finale de *L'amico americano* (la scalinata - l'immagine divaricata - persone che cadono rovinosamente).

Inoltre i bambini sono una continua, celata presenza in questo *Hammett* e si ricollegano alle fi-

gure infantili di tutto il cinema di Wenders: silenziosi, sorridenti essi guardano con innocenza il protagonista, giocano con lui creando momenti di sospensione magica, immotivata dal punto di vista della storia in sé (indimenticabile il "dialogo" muto tra Hammett e il bambino nascosto sulle scale), della logica dell'intreccio: in questi vuoti narrativi si esprime quella differenza tra l'animo europeo e la tentata mimesi americana di Wenders, in uno scarto non risolvibile in cui i due atteggiamenti, quello contemplativo e quello narrativo, risultano più avvicinati che realmente fusi in una sintesi. E mai come in questo film i bambini contribuiscono coerentemente a stabilire quell'atmosfera contemplativa, lirico-sognante, che è la cifra stilistica dell'opera.

La stessa musica, nel suo continuo iterare semplici motivi, ripropone quella continua ripetizione (dei temi musicali) che accompagnava gli spostamenti dei vari personaggi nei film della trilogia, e riconferma l'idea del viaggio e del movimento come centrali (pur ora in un contesto tutto nuovo); d'altronde questa ripetizione costante, questa mancanza di sviluppo, oltre ad esprimere musicalmente una situazione sempre identica che nel falso movimento torna uguale a se stessa, nel suo essere un elemento fondamentale dell'onirismo di *Hammett* illumina di una qualche irrealità i film europei: con *Hammett* molte cose giungono a compimento, inaspettatamente, e gettano retrospettivamente una luce nuova sui film passati; così i viaggi nei deserti paesaggi della Germania si colorano di un aspetto onirico prima solo intravisto e sospettato.

Infine *Hammett*, nella sua analisi del rapporto realtà finzione, con questa sorta di soggettista interno alla storia, che sembra generarla con la sua macchina da scrivere (le sequenze sulla macchina da scrivere sono di notevole virtuosismo e riconfermano l'amore di Wenders per il particolare, con primissimi piani della tastiera, del rullo in movimento che rimandano ai primissimi piani iperrealisti dello specchio o della ruota in movimento di *Nel corso del tempo*; il movimento "generatore" della macchina da scrivere corrisponde così, sia per il linguaggio filmico con cui è ripreso, sia per il suo significato nel contesto

dell'opera, al movimento anch'esso "generatore" del camion di "King of the road") rimanda al contemporaneo ed europeo *Der Stand der Dinge* ove questa riflessione diviene l'asse portante del film.

Wenders dunque ha realizzato solo in parte un film americano: come si nota ha per molti aspetti piegato la tradizione della detective story ad accogliere elementi della sua più personale poetica, in un'opera risultato del compromesso tra amore per la tradizione americana del film d'azione e sensibilità europea per l'approfondimento di personaggi e situazioni, tra meccanismi dell'intreccio e tempi morti o vuoti narrativi, tra la storia e l'analisi delle sue strutture portanti (l'essenzializzarsi degli stereotipi notato), tra narrazione e riflessione sui modi e significati del narrare, tra l'Hammett detective e l'Hammett scrittore. Questo dualismo, insito in maniera irrisolta nel film, si ripropone a livello macroscopico nel dittico *Hammett - Der Stand der Dinge*. *Der Stand der Dinge* è il film nato durante la sosta tra la prima e la seconda versione di *Hammett*; è il film sul cinema di Wenders. Come quasi tutti i grandi registi anch'egli doveva prima o poi tentare il suo *Otto e mezzo*, tanto più dato che tutte le sue opere contengono riferimenti al cinema stesso e in genere al lavorare con le immagini: Felix fotografa la realtà americana (*Alice nelle città*), Bruno aggiusta macchine da proiezione (*Nel corso del tempo*), Jonathan regala un praxinoscopio al figlio e il boss mafioso realizza film pornografici (*L'amico americano*); infine *Nick's movie* è sotto molteplici aspetti un film sul cinema. E in *Der Stand der Dinge* lo ha fatto in maniera assolutamente personale: tranne che all'inizio nel film sono assenti troupe al lavoro, macchine da presa, ciak ecc.

Der Stand der Dinge è un film di Wenders sul suo cinema e soprattutto sull'esperienza americana, sul farsi realtà del mito, di quel cinema americano sorta di archetipo ideale sottostante i suoi film europei; e ancora una volta la riflessione avviene facendo della citazione il mezzo stilistico fondamentale, un procedimento linguistico totalizzante; *Der Stand der Dinge* è l'unica opera di Wenders che non può essere compresa a

fondo senza una conoscenza dei lavori precedenti.

Il film si apre con "i sopravvissuti" (titolo del film in lavorazione) che sono in viaggio verso il mare; allorché lo raggiungono la pellicola a disposizione della troupe finisce e il film nel film si ferma. Questo film di fantascienza che il regista sta girando, è in parte, sempre un film di Wenders: il viaggio, i paesaggi desolati, il mare; ma quest'ultimo da punto di partenza (*Alice nelle città - Falso movimento*) è ora punto d'arrivo e di stasi. Tale sequenza è solo il prologo cui seguono due parti nettamente distinte: la prima è l'attesa nell'albergo in riva al mare, in Portogallo; la seconda è il viaggio, la ricerca in America. L'attesa: nella prima parte il tempo sembra fermarsi, i vari personaggi vivono ("sopravvivono") come in un "tempo sospeso", nell'albergo di fronte all'oceano: l'albergo e l'oceano, due luoghi ricorrenti del cinema wendersiano, due prime citazioni, da luoghi del passaggio, da tappe divengono luoghi dello stare, dove fermarsi (e in particolare l'albergo, nel suo essere significativamente in rovina, rimanda alla casa semidistrutta di *Falso movimento*, e all'edificio in via di demolizione de *L'amico americano*). E in questo aspettare, Wenders espone lo "stato delle cose" che appare come l'antitesi di *Nel corso del tempo*: al divenire, al muoversi si sostituisce lo stare in un luogo circoscritto. In questo luogo della fantasia tornano tutti i gesti che avvenivano "nel corso del tempo", nei precedenti film, ma tornano in maniera anarchica e caotica, come impazziti. La riflessione sul proprio cinema Wenders la conduce tramite la continua, ossessiva citazione di atteggiamenti e situazioni significativi della sua poetica ("È quasi un inventario della mia storia cinematografica..." - Wenders) cioè avviene dall'interno di quel cinema e non mostrando il suo concreto lavoro di regista (alla maniera del Truffaut di *Effetto notte*). I personaggi, chiusi nelle loro stanze, quasi delle celle, vengono ripresi mentre riproducono quei gesti: il dipingere (*L'amico americano*), lo scattarsi fotografie (*Alice nelle città - L'amico americano*), l'autoregistrarsi (*L'amico americano*), il battere a macchina (*Hammett*), il misurarsi la

pressione (*l'amico americano*), il passare davanti a cinema di periferia (*Prima del calcio di rigore - Nel corso del tempo*); oppure mentre riproducono situazioni note: il rapporto madre-figlio (*Alice nelle città*), l'amore paterno (*L'amico americano*), il guardare dei bambini (*Alice nelle città - Nel corso del tempo*). Tutto ciò all'interno di quel luogo-citazione: l'albergo sull'oceano. In questa prima parte la vita sembra sostituirsi ad ogni anche minima storia: è un impersonale ritrarre atteggiamenti, in cui la m.d.p. è sempre ferma, immobile, a restituirci il senso di sospensione del tempo e delle cose in esso; un caleidoscopio di immagini wendersiane accostate in maniera gratuita: niente vieterebbe di modificarne il montaggio, ben poco cambierebbe della sostanza; la casualità dell'ordine interno è trasfigurazione della casualità dell'ordine delle tappe del viaggio (nei film della trilogia), del falso movimento; ma in più ora quel caleidoscopio rimanda all'idea di una contemporaneità dei gesti, di un "ora" assolutizzato, in cui il tempo non scorre, in cui niente diviene, neppure illusoriamente, e in cui torna quell'aura onirica e rarefatta presente nella trilogia e dominante in *Hammett*.

Questa prima metà di *Der Stand der Dinge* è paradossalmente la cosa più nuova e diversa del cinema di Wenders, ciò che ne fa un'opera distante da tutte le precedenti (*Hammett* compreso) nonostante che più di ogni altra ne riutilizzi i materiali; e al fondo questa stasi, questo rinunciare alla ricerca e al movimento è ciò che rende "l'attesa" il momento più nichilista di questo cinema, in cui i gesti rifiutano di comporsi in storia, in avvenimento (e neppure in non-storie quali erano quelle dei "road movies"), in un rifiuto radicale di ogni superficiale consumabilità dell'opera. Wenders sembra alludere all'impossibilità stessa di continuare a fare cinema.

La seconda parte, in America, è un nuovo viaggio, un tentativo di ricomporre una storia, di restaurare il corso del tempo in una linearità significativa e compiuta: "narra" la ricerca del produttore scomparso; è un viaggio che riassume i caratteri di tanti altri viaggi wendersiani, costruito anch'esso con molteplici prestiti da opere pas-

sate: i particolari dell'auto ripresi in stile iperrealista (*Nel corso del tempo*), il riprendere immagini dalla realtà americana (*Alice nelle città*), tutta la riflessione sull'esperienza della regia di *Hammett*; e la m.d.p. da ferma torna a muoversi, ad avere vitalità; il tempo torna a scorrere in un cammino che però, simmetricamente a quello del prologo, si chiuderà in maniera drastica e metaforica: in entrambi i casi si sancisce l'impossibilità a continuare, il viaggio si interrompe bruscamente per cause esterne laddove ogni finale dei film della trilogia poteva anche essere un nuovo inizio, poiché la conclusione del film non coincideva affatto con la conclusione del viaggio.

In particolare l'ultima parte del film, il dialogo fra il regista e il produttore, rappresenta il divenire esplicito dell'argomento sotterraneo dell'opera: le diverse possibilità del cinema, il suo raccontare storie e il suo riflettere la vita. È un dialogo folgorante di un'amara e profonda incisività, in cui si discute se il cinema debba solo raccontare storie prefabbricate nelle quali "manca la vita", intrattenere (e già in tal senso vi era una sequenza decisiva in *Nel corso del tempo* allorché il proiezionista montava un provino dove in poche battute si definiva tutto un cinema di consumo), poiché come dice il produttore "il cinema non c'entra con la vita", oppure se deve (se può) riflettere la vita cercando di coglierne l'essenza, il suo divenire nel tempo, poiché laddove "entra la storia, la vita se ne va" e come dice sempre Friedrich, il regista, "la vita scorre nel corso del tempo tanto per autocitarmi... le storie esistono solo nelle storie", e solo un cinema dell'improvvisazione, che si inventi giorno per giorno, procedendo senza mete prefissate, accoglie in sé l'autenticità dell'essere, senza ostacolare e deformare il suo manifestarsi. Un contrasto che torna a configurarsi, un po' genericamente, tra cinema europeo e americano, di situazione e di azione (Wenders ha affermato: "Non posso pensare in termini di azione, posso solo pensare in termini di situazioni: forse diventeranno una storia").

In quest'ultimo risolutivo dialogo *Der Stand der Dinge*, oltre che film di Wenders sul proprio ci-

nema, diviene riflessione sul cinema in generale, nell'universalizzarsi di un'esperienza: quella di un autore profondamente europeo, abituato a lavorare improvvisando il copione giorno per giorno, lasciandovi entrare la vita, che si è trovato ad operare a Hollywood in una struttura rigida ed industriale in cui il regista è spesso solo l'impiegato più pagato, dove bisogna soprattutto saper raccontare storie. Non è certo casuale che tale opera sia stata girata contemporaneamente ad *Hammett*, o meglio dopo averne ultimato la prima versione: in tal senso è interpretabile come la netta reazione-rifiuto di un autore che aveva toccato con il film americano il massimo di compromissione con le regole del cinema industriale; *Hammett* è l'opera in cui il narrare la storia ha preso il sopravvento sulla libertà del regista tedesco (la cui personalità comunque continua ad esprimersi ma solo per via trasversa, per eccezioni, come accade a molti grandi registi americani quali Penn e Pollack); il film portoghese attua un ritorno ad un libero interrogarsi, un sottoporre ad analisi i significati, gratificanti e falsificanti, di quel narrare.

Quest'ultima parte si svolge su un camper mentre gira a vuoto per le vie di Los Angeles e in essa Wenders realizza uno dei momenti più alti del suo cinema, ancor più impressionante per la incredibile capacità di trasformare un dialogo teorico e concettuale (che in altre mani si sarebbe risolto in aridità e noia) in un brano di cinema di grande tensione emotiva e valore figurativo oltre che di intenso lirismo; al termine di quel dialogomovimento il camper si ritrova al punto di par-

tenza a chiudere il cerchio; qui simbolicamente regista e produttore vengono uccisi e la m.d.p. istantaneamente si blocca. Questo fermarsi riproduce, nel finale, il fermarsi iniziale del film nel film, chiudendo così l'intera opera in un cerchio nichilista da cui emerge l'irrealizzabilità della struttura del viaggio due volte violentemente interrotto, mito svelato nel suo carattere illusorio e mistificante, ossia emerge l'impossibilità dei singoli eventi di ricomporsi in storie (chiuse o aperte) e la falsità del tempo lineare, cinematografico, donante loro un significato compiuto e consumabile; ad essi si sostituisce l'entropia dei gesti, il disperdersi della vita nel tempo reale, nel tentativo disperato di coglierne l'essere nella sua più originaria autenticità.

Der Stand der Dinge si riconferma l'opera più autobiografica e ripiegata del suo autore, una rivisitazione-risignificazione critica degli elementi fondamentali della sua poetica, esasperati nella loro negatività, nel loro ritrarre una realtà insensata; una fenomenologia di gesti cinematografici che, più che mai ora, dissolvendone la struttura narrativa che li sorreggeva e in qualche modo cementava, ne fa apparire l'intrinseca mancanza di motivazione: in tal senso l'opera è un capitolo conclusivo del cinema di Wenders e una messa in discussione della natura stessa del cinema così come finora si è configurata; è un'opera pessimista che si interroga sulle possibilità future di un cinema che non sia solo industria.

Giuseppe Rausa

