



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

FORME DEL SACRO

a cura di Raul Calzoni
ottobre 2010

MICHELE VANGI

Prospettive a volo d'angelo.

Presenze letterarie nel *Cielo sopra Berlino* di Wim Wenders

“L'asina vide l'angelo del Signore e si accovacciò
sotto Balaam: Balaam si accese d'ira
e percosse l'asina con il bastone”

Libro dei Numeri, 22, 27

I. Sulle ali del desiderio

Quando Wim Wenders, dopo otto anni trascorsi negli Stati Uniti, torna a metà degli anni Ottanta in Europa, elegge Berlino a luogo in cui tornare a fare un cinema che si riconosca in una tradizione europea. L'idea di girare un film su e con gli angeli nasce da varie suggestioni della *klassische Moderne* e della cultura pop:

C'erano soprattutto le *Elegie Duinesi* di Rainer Maria Rilke. Poi c'erano, già da molto tempo, i quadri di Paul Klee. L'angelo della storia di Walter Benjamin. C'era anche poi, tutto ad un tratto, una canzone dei Cure che parlava di 'fallen angels' e una canzone sentita all'auto-radio che aveva un verso che diceva 'talk to the angel'. Un giorno poi, nel cuore di Berlino, mi accorsi di quella figura splendente d'oro, dell'angelo della pace' che da un bellicoso angelo della vittoria si è trasformato in un pacifista. (Wenders 1988: 97)¹

¹ Traduzione mia, vale da ora in poi per tutti i testi tradotti dal tedesco in cui non si fa esplicita menzione di altra traduzione.

La tradizione angelologica primo-novecentesca in cui si colloca il primo spunto del *Cielo sopra Berlino* è, nonostante il carattere apparentemente eterogeneo di questi riferimenti, facilmente riconoscibile: Le *Duineser Elegien* di Rilke definiscono la figura di un angelo emblema di grazia pura, condizione sempre solo sfiorata dall'uomo e definibile perennemente *ex negativo* come l'opposto di una percezione sempre limitata dalla contingenza e dalla soggettività; la beatitudine dell'angelo è anche oggetto di nostalgia perché propria solo dell'infanzia o di un istinto animale di cui nell'uomo si riscontrano solo tracce: "perché noi, un tenero bambino / già lo si volge, lo si costringe a riguardare indietro e vedere / figurazioni soltanto e non l'aperto ch'è sì profondo / nel volto delle bestie. Libero da morte" (Rilke 1978: 48). Riflessi di assoluto nel contingente, condizione ontologicamente elegiaca: una dimensione angelica lontana da visioni teologiche giustifica il riferimento di Wenders alle rivisitazioni del pittore Paul Klee [Fig. 1] che avevano ispirato a loro volta le escatologie storicistiche di Walter Benjamin nelle sue *Tesi di filosofia della storia*. Wenders, che esordisce come pittore prima di dedicarsi al cinema, conosce la riflessione estetica e la produzione di Klee che sovverte decostruendola l'iconografia cristiana degli angeli; il pittore ne aveva fatto creature del divenire, figure volutamente imperfette, messaggeri del mondo dell'infanzia e della follia. Se questi accenni alla linea Rilke-Klee-Benjamin – si tornerà sul primo – definiscono le ascendenze letterarie del soggetto wendersiano, l'accento, nei ricordi citati all'inizio, al mondo della musica pop – altro vero brodo di coltura della sensibilità visuale del regista – offre un altro indizio che scaturisce in realtà da una citazione errata. La band inglese The Cure pubblica nel 1987 – anno in cui viene girato il film – l'album *Kiss me, Kiss me, Kiss me* che contiene il singolo *Just Like Heaven*, un'elegia insolitamente gioiosa per gli alfieri britannici del *dark wave*. In *Just Like Heaven* è presente un riferimento agli angeli: "You/ Soft and only / You / Lost and lonely / You / Strange as angels / Dancing in the deepest oceans / Twisting in the water / You're just like a dream" (The Cure 1987). È plausibile – anche dal punto di vista metrico – che

Wenders mal ricordi l'unico riferimento angelico presente nel lavoro dei Cure: mentre Robert Smith, autore del testo e cantante della band, esalta l'unicità della persona amata, paragonata alla straordinarietà di angeli che danzano in un mondo marino, Wenders sostituisce a "strange as angels" il verso "fallen angels": i suoi angeli sono, fin dalla prima vaga idea di soggetto, condannati alla caduta.

Se di caduta di tratta, sarà tuttavia un cadere che si rifà solo in parte a uno dei miti letterari di radice giudaico-cristiana più prolifici nella letteratura occidentale: la figura dell'angelo caduto, divenuto per punizione divina un diavolo. In tempi recenti Harold Bloom ha ripercorso a ritroso la storia degli angeli caduti, rinvenendone l'origine nello zoroastrismo, ne ha seguito lo sviluppo nella tradizione patristica – in particolare in Agostino che per primo parla della caduta di Satana a causa di un peccato d'orgoglio – fino ad arrivare, passando attraverso il tragico eroe del *Paradise lost* di Milton, al fascino di Lord Byron, riccioluto angelo maledetto, prima vera icona pop-letteraria *ante litteram*, che incarna i suoi versi con la sua stessa esistenza (Bloom 2007: 7-31). Bloom prova simpatia tuttavia per un ramo minore di questa tradizione di ascendenza tardo-antica, secondo il quale tutti gli uomini sono in realtà degli angeli caduti, già dal momento stesso della creazione, guidati da un *daimon*, spirito guida di ascendenza platonica – da non confondere con il demonio – che funge da intermediario fra gli uomini e il divino. Wenders sceglie di dare un'altra lettura a



Fig. 1: Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.



Fig. 2: Wim Wenders, *Il cielo sopra Berlino*, 1986/87.

questa saga: l'elemento della caduta per punizione divina è presente, ma, come si vedrà, rimane relegato all'antefatto del soggetto. Un desiderio terreno – in questo caso l'amore dell'angelo Daniel per la trapezista Marion – spinge l'angelo a preferire alla dimensione immutabile e alla certezza, proprie della condizione angelica, il continuo divenire e l'incertezza della dimensione umana. La caduta non è frutto di punizione divina, ma della scelta di abbandonarsi al desiderio – *Wings of Desire* è il titolo in inglese del film – vera ricchezza dell'uomo.

Fino al momento della caduta di Daniel, gli angeli wendersiani sembrano *daimones*, per quanto la loro sfera d'azione si limiti all'ascolto dei pensieri umani; a una considerazione più attenta tuttavia queste figure si rivelano 'schegge' scaturite dalla stessa natura umana, poiché gli angeli hanno conservato la libertà della fantasia del bambino che l'adulto ha smarrito [Fig. 2]. Wenders stesso parla esplicitamente dell'uso della figura dell'angelo come metafora dello stato di beatitudine dell'infanzia; questa perdita di beatitudine è tutta immanente alla vita umana e connessa al processo della crescita.

2. Dall'inferno della sceneggiatura al cielo della poesia

Per comprendere la funzione che gli angeli assolvono nel cinema di Wenders, bisogna fare qualche passo indietro e riconsiderare la sua carriera di regista. Il problema costante della sua creazione è, fin dai suoi primi lavori, la narrazione. Per Wenders esistono in primo luogo situazioni filmate dalla cinepresa. Il succedersi di situazioni crea tuttavia quasi naturalmente nello spettatore l'inserimento delle stesse in una struttura narrativa, quindi l'aspettativa di una storia. Le immagini sono per Wenders invece refrattarie per natura alla storia, "... per me che ero molto più interessato alle immagini – come ha a dire in una conferenza in cui analizza la sua carriera di regista fino a *Paris, Texas* (1984) – il fatto che esse creassero un problema non appena venivano collegate, è diventato il mio problema e lo è ancora oggi" (Spagnoletti 2004: 145).

Connesso al problema di collegare le situazioni visive in un *plot* è il momento per Wenders sempre critico della scrittura della sceneggiatura. A un giornalista che gli ricorda come Alfred Hitchcock considerasse la scrittura della sceneggiatura la parte più bella del lavoro del cineasta, Wenders controbatte: "Scrivere è per me un inferno. Lo odio come la peste. Preferisco fare la preparazione concreta: viaggiare, cercare luoghi e le persone, in sostanza inventare il film non attraverso la scrittura, ma attraverso il 'viverlo' in anticipo" (Wenders 1998: 237).

Il viaggio è per Wenders una fase fondamentale del suo lavoro creativo. Durante i suoi viaggi nei luoghi in cui verrà girato il film, Wenders prova mentalmente le inquadrature da cui scaturiscono abbozzi di soggetti, frammenti di storie: una narritività fortemente visuale che non può che riversarsi in una forma di scrittura aperta, un *treatment* che lascia molto spazio all'improvvisazione degli attori. Uno degli esempi più affascinanti del modo di lavorare di Wenders è *Im Lauf der*

Zeit (*Nel corso del tempo*), il film del 1976 che rappresenta la terza e ultima tappa della sua "trilogia della strada".²

In un'edizione commentata delle sue opere Wenders racconta la genesi del soggetto: all'inizio vi era solo l'idea di raccontare la storia di un'amicizia fra due uomini in viaggio in un furgone; questo viaggio si svolgerà lungo il confine di allora fra Germania Ovest e DDR e farà tappa in 12 cinema di provincia, un itinerario che Wenders stesso percorre in 14 giorni prima dell'inizio riprese. Il soggetto assume contorni sempre più precisi: la storia nasce dall'incontro casuale fra un tecnico che ripara proiettori che vive nel suo camion e un giovane pediatra sopravvissuto a un tentativo di suicidio; dopo il loro incontro i due decidono di intraprendere insieme il viaggio nei piccoli cinema lungo il confine "interno". Wenders all'inizio delle riprese non ha però in mano una sceneggiatura ma solo una struttura semilavorata, per questo, durante la lavorazione del film, scrive i dialoghi di notte; gli attori, il giorno dopo, rivedono con lui le loro parti e le interpretano, avendo molto spazio per l'improvvisazione. Viaggio, riprese del film, racconto "aperto" si saldano dunque in Wenders in un'esperienza totale che trae profitto dall'amicizia con i suoi attori e i suoi collaboratori e persino da un budget limitato che non consente alcuno spreco di tempo e materiale.

Im Lauf der Zeit rappresenta dunque una prova già matura del cinema wendersiano degli anni '70: un film dal respiro lento, rigorosamente in bianco e nero, fatto di campi lunghi, frequenti piani-sequenza e un montaggio che valorizza scene non funzionali alla narrazione. A queste opere, che richiedono una forma narrativa che si è definita aperta, si richiamano anche film successivi come *Der Stand der Dinge* (*Lo stato delle cose*), in una linea ideale a cui si contrappongono gli stessi film di Wenders che si basano invece su sceneggiature ben definite e rifinite; questi ultimi sono spesso tra-

² *Im Lauf der Zeit* è preceduto nel 1974 da *Alice in den Städten* (*Alice nelle città*) e nel 1975 da *Falsche Bewegung* (*Falso movimento*), anche se quest'ultimo, a differenza degli altri due, si basa su una sceneggiatura predefinita.

sposizioni di romanzi come *Der scharlachrote Buchstabe* (*La lettera scarlatta*, 1972), *Der amerikanische Freund* (*L'amico americano*, 1977) e lo stesso *Paris, Texas* (1984), che precede *Der Himmel über Berlin*. Nella prima categoria – per usare una schematizzazione adoperata dallo stesso Wenders – l'autore è in cerca di una storia, mentre nella seconda categoria egli cerca di dimenticarla. Dopo *Paris, Texas*, Wenders comprende che non diventerà mai un regista hollywoodiano e, nello stesso tempo, vuole allontanarsi dall'immagine trasmessa a pubblico e critica da questo film: l'immagine di un autore finalmente in grado di raccontare una storia ben confezionata, che abbia un inizio e una fine chiari.

Con il nuovo progetto di un film sugli angeli, Wenders intende in un certo senso tornare alle origini, al suo cinema innamorato di "situazioni" visive e tendenzialmente ostile a far funzionare le immagini in un'architettura narrativa in sé conclusa. È alla ricerca di un rapporto dialettico fra immagini e storia scritta e la soluzione gli si offre nella forma della poesia. Dalle poesie di Rilke, che legge con ritualità religiosa nel periodo immediatamente successivo al suo rientro in Germania, Wenders trae il coraggio di osare con le immagini la descrizione dell'invisibile, inteso come traccia di trascendenza nella realtà. Significativamente, in una considerazione retrospettiva, Wenders instaura inoltre un paragone fra le prime scene girate sugli angeli e il lavoro di scrittura poetica che parte da piccole unità di versi rimati; come al poeta, all'inizio del suo lavoro, spesso è sconosciuta la struttura finale, il testo poetico definitivo in cui confluiranno le unità iniziali, così l'impresa creativa a cui si accinge gli appare "un volo alla cieca senza strumentazione di bordo", una storia – più precisamente una nebulosa di situazioni legate ad un soggetto – che va raccontata per il desiderio e il piacere di farlo, senza che se ne conosca bene la struttura finale.³

³ Ci si riferisce qui a un'intervista rilasciata da Wenders a Roger Willemsen, contenuta nella *Wim Wenders Director's Edition*, DVD 8, vedi bibliografia. Da ora in poi quando ci si riferirà a quell'intervista si abbrevierà in: Willemsen 8.

Nel primo *treatment* del film Wenders parla di una punizione divina che relega gli angeli sulla terra; questo spunto rimane tuttavia relegato all'antefatto e non è deducibile dalla realizzazione finale:

Quando Dio, infinitamente deluso, si preparava a volgere le spalle definitivamente alla terra e ad abbandonare definitivamente l'uomo al suo destino, alcuni dei suoi angeli lo contraddissero e si spesero per la causa dell'uomo: si doveva dar loro ancora una possibilità. Dio, adirato per esser stato contraddetto, li condannò a vivere nel posto allora più terribile della terra: Berlino. Poi se ne andò. Tutto ciò avvenne nel periodo che oggi è chiamato: "verso la fine della Seconda guerra mondiale" [...]. Dopo l'antefatto ecco però la storia stessa. Gli angeli sono dunque condannati dalla fine della Seconda guerra mondiale a rimanere a Berlino. Non hanno più nessun 'potere', sono solo spettatori di tutto quello che accade senza avere la minima possibilità di parteciparvi. Un tempo avevano la possibilità di influenzare le cose o, in qualità di angeli custodi, almeno di sussurrare qualcosa agli uomini, ma anche questo ora è impossibile. Adesso sono lì, invisibili agli uomini, ma nello stesso tempo hanno la possibilità di vedere tutto. (Wenders 1988: 99)

Angeli degradati quindi, privati del loro legame di trascendenza, depotenziati, ma pur sempre figure celesti, in grado di vedere tutto muovendosi liberamente nel cielo di una città unica nel suo carattere "infernale" e tuttavia "duplice" a causa della divisione del muro. Forse più della svolta dell'innamoramento di Damiel e della sua scelta di abbandonare il suo stato angelico diventando uomo – sequenza quest'ultima realizzata solo in una fase molto tarda delle riprese – questi angeli atipici rappresentano il vero centro dell'interesse del regista.

Per i testi dei loro ruoli Wenders sceglie di affidarsi all'amico Peter Handke. I due si conoscono già dal 1966, il primo progetto comune risale a un cortometraggio girato nel 1969 da Wenders in cui il regista stesso e l'amico scrittore non fanno altro che intrattenersi su tre canzoni rock tratte da altrettanti LP durante un viaggio in

macchina. *Drei amerikanische LP's*, questo il titolo del lavoro, contiene *in nuce* già le tematiche principali del cinema wendersiano che lo avvicinano, se non altro per affinità generazionale, ad Handke: il viaggio, l'amicizia fra uomini, la passione per la musica rock. L'affinità si rafforza in una duratura collaborazione⁴ e da simili evoluzioni "poetico-esistenziali" vissute dai due verso la fine degli anni '70.

Langsame Heimkehr, racconto che Handke pubblica nel 1979, tratta di un faticoso percorso di recupero del senso della creazione estetica, dell'approdo a un equilibrio – idealisticamente fondato e misticamente evocato – fra soggetto e mondo. L'opera segna l'inizio di una fase a cui si ascrivono i successivi lavori dello scrittore austriaco che compongono la "tetralogia del lento ritorno a casa": *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), un eterogeneo commento al racconto precedente, il racconto *Kindergeschichte* (1981) e il poema drammatico *Über die Dörfer* (1981).⁵ *Langsame Heimkehr* è un libro che impressiona fortemente Wenders, che lo definisce un "contributo decisivo alla nostra civiltà, una strada percorribile attraverso un terreno finora inaccessibile" (Wenders 1988: 65). Per lungo tempo il regista pensa a una versione cinematografica della prima parte della tetralogia – arrivando a scrivere una sceneggiatura di 180 pagine – senza che il progetto si concretizzi; nel 1982, tuttavia, al festival di Salisburgo Wenders cura la regia teatrale di *Über die Dörfer*.

Temi handkiani – come "l'attenzione per i bambini, le difficoltà linguistiche, la sua osservazione di rapporti difficili con la famiglia e con le donne, i problemi dell'amore e l'*ethos* di uno sguardo puro e "mistico" sulle cose del mondo – sono anche i motivi conduttori

⁴ A *Tre LP americani* seguono: il film *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (*Prima del calcio di rigore*) nel 1971, con sceneggiatura tratta dall'omonimo racconto di Handke; il già citato *Falsche Bewegung* – vedi nota 2 – basato su di una sceneggiatura che Handke trae liberamente da *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe.

⁵ Tutte le opere della tetralogia del ritorno a casa sono disponibili in traduzione italiana, vedi bibliografia.

dello sviluppo artistico di Wenders" (Hoffmann 1995: 9); a questi si aggiunge nella tetralogia la complessa tematica, carica di risonanze macrostoriche e di implicazioni culturali, del ritorno nel proprio paese dopo un lungo soggiorno all'estero, una svolta biografica vissuta dai due autori grosso modo negli stessi anni. All'amico scrittore si rivolge dunque il regista nell'*impasse* creativa seguita al primo soggetto sugli angeli "disoccupati" a Berlino, soggetto che rappresenta dunque un classico caso wendersiano di forma narrativa aperta, con in più l'esplicita autopercezione di un metodo compositivo che ricorda la versificazione poetica.

Alla richiesta di collaborazione di Wenders, Handke risponde alla sua maniera: conoscendo solo il soggetto e con ogni probabilità sapendo delle sue letture rilkiane, compone dieci monologhi al di fuori di qualsiasi sceneggiatura. I testi sono inviati puntualmente per posta all'amico a Berlino. A Wenders, essi appaiono "come monoliti caduti dal cielo" (Wenders 1998: 135). Il film da poetico nella composizione si fa poetico anche nel linguaggio e nello stile: Wenders sceglierà di utilizzare i testi per le parti di Damiel e Casiel e per i dialoghi-monologhi fra Damiel e Marion.

Durante la lavorazione i monoliti si rivelano dei "fari" (Wenders 1992: 227) o delle "isole" (Wenders 1992: 259), dei punti fermi verso i quali muoversi durante la scrittura e la realizzazione delle singole scene, che invece nascono giorno per giorno. Queste masse testuali, dallo stile talora opulento, si rivelano per il regista a lavoro finito dei "pilastri, che sorreggono il film" (Wenders 1992: 259). *Das Lied vom Kindsein* (*La poesia dell'essere bambino*), il testo di Handke che incornicia il film, è tuttavia di infantile semplicità: esso è l'oggetto della primissima inquadratura "muta" che riprende una mano che riga su un foglio di carta i versi di Handke, su cui subito dopo si inserisce il sonoro dalla voce di Bruno Ganz [Fig. 3]; ritorna nelle sequenze del quinto e infine nel settimo e ultimo atto in cui, recitata ancora da Ganz, conclude il film con il tributo dell'angelo al sapere dell'uomo.

L'*incipit* della poesia, mantra e filo rosso del film, è tutto dedicato alla pienezza esistenziale della condizione infantile, che non cono-

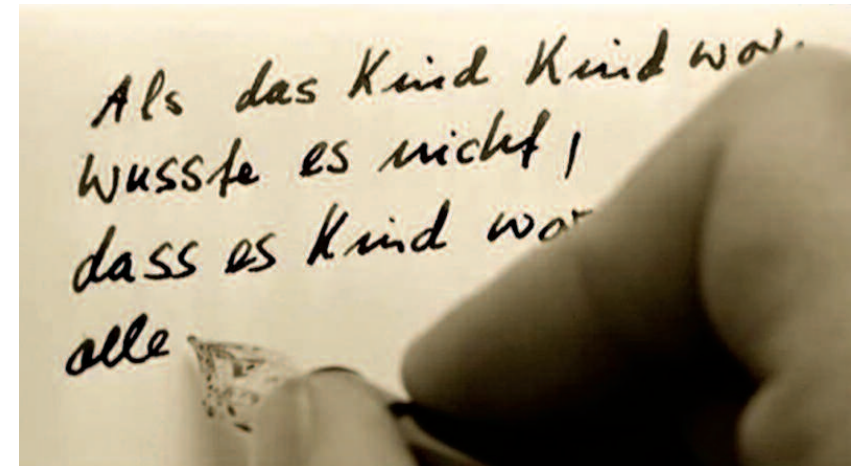


Fig. 3: Wim Wenders, *Il cielo sopra Berlino*, 1986/87.

sce ancora l'autopercezione del soggetto, le categorie di spazio e di tempo, le qualità morali e il divenire:

Quando il bambino era bambino
andava con le braccia a ciondoloni,
voleva che il ruscello fosse un fiume,
il fiume una corrente e questa pozza
un mare.

Quando il bambino era bambino
non sapeva di essere bambino,
tutto aveva un'anima,
e tutte le anime erano una cosa sola
[...]

Quando il bambino era bambino
era il tempo di queste domande:
Perché io sono io
e perché non tu?
[...]

Perché sono qui
e perché non lì?

Quando iniziò il tempo
 e dove finisce lo spazio?
 [...]

 Esiste veramente il male
 e gente che è davvero cattiva?
 Come può essere che io che sono io
 prima che ci fossi, non ero
 e che un giorno io che sono io
 non sarò più quello che sono?
 (Wenders, Handke 1987: 3-16)

La condizione del bambino, proprio perché ignora i “limiti” della razionalità dell'adulto, è in tutto e per tutto simile a quella dei moderni angeli berlinesi, entità slegate da ogni trascendenza, quindi non portatrici di alcun messaggio salvifico, la cui straordinarietà risiede nell'aver conservato la beata libertà dei bambini, che si esprime anche nel volo privo di limiti nello spazio, e nel non essere soggetti al trascorrere del tempo. Non a caso solo i bambini possono vederli, mentre gli adulti li vedono soltanto in sogno. I versi di Handke rimandano all'infanzia, vera costante tematica del cinema wendersiano fin da *Alice nelle città*, saldandola al concetto di percezione di realtà infinita del bambino di cui scrive Rilke nella *Quarta Elegia Duinese*, in cui è presente un riferimento alla magia del teatrino delle marionette, esperienza totale e per questo “angelica” per il bambino che ancora ignora la finzione del gioco. Il poeta è colui che, memore di questa totalità, anche da adulto dimora in uno spazio intermedio fra esperienza limitata della realtà e ricordo della felicità del bambino:

[...] Oh, ore d'infanzia quand'era
 dietro le figure soltanto passato
 e davanti a noi non v'era futuro
 Certo crescemmo, e talvolta nell'urgenza
 d'essere grandi presto, fors'anche per amore
 di quelli che altro non avevano che l'esser grandi.

E così fummo nel nostro proceder soli,
 contenti di ciò che perdura, e sostammo
 lì nello spazio di mezzo tra mondo e giocattolo,
 in un luogo che fin dall'inizio
 fu fondato per un evento puro.
 (Rilke 1978: 65)

Il bambino, l'animale e l'angelo sono figure ricorrenti nelle *Elegie*, dove incarnano una condizione prerazionale, scevra da desiderio, che permette l'esperienza di un Essere di pienezza “parmenidea”, privo di limitazioni, definito nell'*Ottava Elegia*: “un nessun dove senza negazioni / puro, non sorvegliato, che si respira, / si sa infinito e non si brama” (Rilke 1978: 49). La totalità angelica è espressa dal *Lied* di Handke e visualmente da Wenders nel motivo degli sguardi dei bambini, inquadrati spesso in situazioni di gioco: un vero e proprio motivo iconotestuale che ricorre nei primi due atti del film.

Esso è presto tuttavia prima affiancato e successivamente soppiantato da un altro motivo di ascendenza rilkeana, anch'esso “filtrato” dai monologhi di Handke, ed espresso visualmente dall'irrompere del colore nelle sequenze degli ultimi due atti del film, a partire dalla trasformazione di Daniel in un uomo: la rivendicazione della dignità della finitezza umana.

Il ciclo rilkeiano può infatti essere ancora una volta letto come subtesto del *Cielo sopra Berlino*, poiché nella sua ultima parte – a partire dalla nona elegia – si assiste a un recupero commosso dell'autenticità dell'esistenza dell'uomo, che si concretizza nella celebrazione dell'unicità del linguaggio: “Noi siamo *qui* forse per dire: casa, / ponte, brocca, albero da frutto, finestra, / - al più colonne, torre ... ma per *dire*, capisci, / per dire così, come mai le cose stesse intimamente sapevano d'essere” (Rilke 1978: 93). In questo dare alle cose mute consapevolezza di se stesse tramite il linguaggio si consuma la sorprendente inversione di prospettiva che rende l'uomo capace di stupire anche l'angelo: “Celebra all'angelo il mondo [...] Mostragli allora / la semplice cosa, che, plasmata di

generazione in generazione, / come nostra vive, presso la mano e lo sguardo. / Digli le cose. Ne sarà stupefatto” (Rilke 1978: 93).

La riscoperta rilkeana del linguaggio è tematica che trova forte risonanza nell'Handke della tetralogia; specie nella poesia drammatica *Attraverso i villaggi*, Gregor, il protagonista che rientra dopo lungo tempo nella patria austriaca, oltre a sottoporsi a una resa dei conti con gli affetti familiari, trova una rinascita esistenziale in una purificazione del linguaggio: “il poter chiamare le cose di nuovo per nome liberamente e senza difficoltà, senza ricoprirle di incrostazioni storiche e di ideologie” (Buchka 1985: 144).

Questa riscoperta del linguaggio è fortemente ancorata alla dimensione terrena. La fascinazione dell'attimo irripetibile che provocherà la scelta della rinuncia alla condizione di angelo è già anticipata nella scena, appena velata di comicità, dell'autosalone, in cui due angeli siedono non visti in un'auto di lusso: Cassiel legge a Daniel dal suo taccuino un elenco di fatti umani a cui ha assistito durante la giornata ed è Daniel a dar voce alla sua infelicità d'angelo: “Poter dire ‘ora’ e ‘ora’ e non come sempre ‘da sempre’ e ‘in eterno’ [...] finalmente supporre, invece di saper tutto. Poter esclamare ‘Ai’, ‘Ah’ e ‘Ahimè’ e non sempre ‘sì’ e ‘amen’” (Wenders, Handke 1987: 20-21) [Fig. 4].

Senza scendere nel dettaglio di ognuno dei monologhi di Handke – considerati da Wenders dialoghi poiché recitati quasi sempre in presenza di un interlocutore – dovrebbe ormai esser chiaro che, nell'ottica di Wenders, *Il cielo sopra Berlino* rappresenta un tentativo di avvicinarsi all'ideale di un cinema di poesia, che superi la struttura – percepita come si è visto dal regista come gabbia – della sceneggiatura. Ciò avviene anche grazie alla potenziale indipendenza delle parole dalle immagini: da un lato la parola è nata separatamente dall'immagine, può essere recepita al di fuori del film come testo scritto ed è dunque libera dal suo dover “funzionare” in una sceneggiatura, non dovendo contribuire a far progredire il plot; dall'altro lato lo stesso Wenders parla di potenziale autosufficienza delle immagini che possiedono un'intensità da film muto (Willemsen 8). Le voci del film intrattengono dunque con



Fig. 4: Wim Wenders, *Il cielo sopra Berlino*, 1986/87.

l'immagine un rapporto musicale, paragonabile a quello della traccia sonora del film composta da Jürgen Knieper (in essa un coro dissonante di molteplici voci si inserisce in una sobria partitura per archi e arpa). Esempio eloquente di questo connubio di tipo musicale fra parola e immagine sono i monologhi interiori dei personaggi: le voci dei loro pensieri possono essere ascoltate solo dagli angeli – che però non possono comunicare con loro – e dallo spettatore; simili ad “arie” di una musica extradiegetica, esse pongono degli accenti emotivi sulla narrazione senza intervenire sensibilmente nel suo sviluppo.

3. La città dolente

Wenders ha affermato che se si vuole individuare un carattere radicale nel *Cielo sopra Berlino* esso consiste nella radicalità della parola poetica, in grado di forzare il senso convenzionale dei segni fino a dire l'invisibile (Willemsen 8). Anche in questa ottica è da leggere la scelta degli angeli, figure che permettono di forzare le convenzioni sensoriali



Fig. 5: Wim Wenders, *Il cielo sopra Berlino*, 1986/87.

e di condurre lo spettatore a guardare Berlino da prospettive altrimenti impossibili: gli angeli non conoscono limiti architettonici e permettono al regista di sperimentare sempre nuove soggettive; di qui nascono le carrellate prese da un appartamento all'altro delle prime scene, con movimenti di macchina da presa "attraverso i muri" dei casermoni berlinesi e le cadute in picchiata dalla *Siegestäule* [Fig. 5].

Il cinema di Wenders può essere visto del resto come una riflessione sul paesaggio urbano: non solo esso coglie spazi urbani in ottica di contrasto con il deserto, come avviene in *Alice nelle città* e *Paris, Texas*, ma è anche proteso nel tentativo di cogliere il carattere intrinseco di realtà urbane che assurgono a molto più di semplici cornici di ambientazione, come testimoniato già dai titoli: *Tokyo-Ga* (1983-1985), *Lisbon Story* (1995), *Palermo Shooting* (2008). L'approccio di Wenders al paesaggio e alla città è di tipo emozionale; è un'impressione d'infanzia infatti che lo spinge a tornare a Berlino: prima ancora di visitare Berlino in gita scolastica negli anni '60, da bambino il regista associava alla città immagini infernali legate al bunker di Hitler e alle macerie della guerra. Si è visto come nel primo *treatment* del *Cielo sopra Berlino* la metropoli venga definita il luogo più terribile della terra in cui gli angeli ven-



Fig. 6: Wim Wenders, *Il cielo sopra Berlino*, 1986/87.

gono relegati per punizione divina. A questa Berlino "infernale" Wenders fa riferimento nel suo "film nel film": in un edificio di Berlino realmente esistente, "sventrato" dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, il regista sceglie di ambientare il set di un film [Fig. 6] – viene mostrata solo la fase della lavorazione – sulla Germania nazista, in cui recita Peter Falk. La macchina da presa si muove senza ostacoli all'interno di un edificio di quattro piani e questo spazio cavo evoca antichi archetipi visuali della dannazione, come la voragine infernale del cosmo dantesco formatasi nel cuore delle terre emerse in seguito alla caduta di Lucifero.

Il film di Wenders non offre dunque solo una prospettiva a volo d'angelo sulla Berlino nella fase finale delle guerra fredda, ma si confronta con il suo corpo urbano martoriato dalla seconda guerra mondiale, sul quale sono tuttora riconoscibili le cicatrici delle ferite di un tempo.⁶ A tale proposito Wenders osserva:

⁶ Eva Banchelli individua giustamente questa dicotomia già nel titolo "nel quale vengono dialetticamente accostati i due temi su cui il film è costruito: quello della Storia depositata nelle pietre di Berlino e quello del cielo, lo spazio intatto e lontano dal tempo" (Banchelli 2004: 494).

Berlino ha molte superfici vuote. Si vedono case che su di un lato sono completamente libere perché la casa accanto è stata distrutta e non è stata mai più ricostruita. I desolati muri laterali di queste case si chiamano 'Brandmauer' e sono quasi inesistenti in altre città. Queste superfici vuote sono le ferite e io amo la città a causa di queste ferite. Esse trasmettono la storia meglio di qualsiasi altro libro o documento. Quando ho girato *Il cielo sopra Berlino* ho notato che ero sempre alla ricerca di queste superfici, di queste terre di nessuno. (Wenders 1992: 123)

Gli spazi cavi, le terre di nessuno, i sottopassaggi ferroviari, le ultime tracce murarie della devastazione – non solo luoghi immediatamente riconoscibili, come la *Siegessäule* e la *Staatsbibliothek* – rappresentano i fulcri dell'interesse del regista per la metropoli. Il circo Alekan è collocato in uno spiazzo del quartiere di *Kreuzberg*, oggi piazza affollata di centri commerciali; l'anziano poeta Homer, depositario della memoria storica della città, passeggia malfermo per la landa desolata nei pressi del muro qual è il *Potsdamer Platz* degli anni '80 e non ritrova più la vivace piazza d'un tempo, cuore pulsante della vita berlinese negli anni '20; mentre si lascia cadere esausto su un sofà abbandonato fra le erbacce [Fig. 7], si affollano nella sua memoria le immagini della distruzione bellica, che Wenders monta nel film in forma di sequenze tratte da un documentario girato dagli americani nel 1945. Anche in altre sequenze il regista inserisce improvvisamente nell'azione alcuni materiali d'archivio, girati dalle truppe sovietiche e americane al loro arrivo nella città distrutta dai bombardamenti: ciò a voler significare il persistere e il continuo riemergere nella memoria dei protagonisti delle immagini della storia che provocano loro un cortocircuito temporale. Che siano vecchi poeti, comparse di un film bellico o angeli che vivono da secoli, essi si ritrovano a vivere in luoghi resi irriconoscibili dagli sconvolgimenti bellici e da equilibri geopolitici cangianti, che si ripercuotono in maniera immediatamente sensibile sulla geografia urbana: *Potsdamer Platz* ne sarà ancora un esempio a pochissimi anni dall'uscita del film.



Fig. 7: Wim Wenders, *Il cielo sopra Berlino*, 1986/87.

In questa concezione di Berlino, nucleo incandescente di rivolgimenti storici e artistici, trova giustificazione anche l'inserimento all'interno del film della *performance* di Nick Cave, astro della scena *underground* dell'epoca. Il bardo australiano si era trasferito negli anni '80 da Londra a Berlino fondando la formazione dei Bad Seeds. Dopo un confronto con le radici blues della musica popolare americana, era approdato ad un'originale forma di *song noir*. Il frutto oscuro di questa stagione creativa è l'album *Your Funeral, My Trial* (1986), da cui Wenders sceglie per il suo film la ballata *The Carny*, in cui la voce di Cave, in un fosco cabaret, racconta di un imbonitore e di una grottesca carovana circense che smonta le tende in un paesaggio desolato. *The Carny* è tristemente canticchiata da Marion, la trapezista dalle finte ali d'angelo, nel giorno in cui apprende che la troupe del circo si scioglierà definitivamente il giorno successivo; la traccia sonora rafforza dunque il motivo dello sconforto e dell'infelicità che fa da contrappunto ai volteggi acrobatici e alla felicità infantile del mondo circense. A marcare un altro *turning point* della vicenda è il concerto di Nick Cave all'*Esplanade* – foyer di un vecchio hotel di lusso in rovina – durante il quale Marion può vedere per la prima volta Daniel, diven-



Fig. 8: Wim Wenders, *Il cielo sopra Berlino*, 1986/87.

tato uomo. All'interpretazione disperata di Cave di *From Her to Eternity* - versi che su una melodia ossessiva cantano di un lacerante tormento d'amore, dell'inconciliabilità tra desiderio e possesso [Fig. 8] – segue la celebrazione dell'incontro e dell'unione fra uomo e donna nei monologhi-dialoghi di Handke, intitolati nella prima stesura *Del diventare una coppia* e *Dopo la notte* (Wenders 1988: 64-67). Nella scena conclusiva Damiel può dire: "Chi al mondo può / affermare di sé / di esser mai stato con / un'altra persona? / Io sono insieme. / Nessun bambino mortale / è stato generato, / ma un'immagine / comune ed immortale. / In questa notte ho imparato / lo stupore" (Wenders 1987: 166-167). Se non si considerassero dunque le canzoni di Cave si perderebbe questa logica di composizione contrastiva adoperata da Wenders: il valore significante del suo baritono cupo accompagna in una distonia voluta le vette più altisonanti del canto handkiano. In linea più generale, la scelta di Nick Cave si rivela tutt'altro che uno scaltro ammiccamento alla scena rock di quegli anni: la produzione dell'australiano deborda proprio negli anni berlinesi dalle categorie di genere dell'industria discografica, rivelando un profilo poetico che si concretizza in progetti musicali e letterari di permanente

rilievo nella cultura del tardo '900. Wim Wenders conosce il romanzo di Nick Cave *And the Ass saw the Angel*, il racconto visionario di un percorso di espiazione di un antieroe, Ed Euchrow, che cerca di redimere una comunità dominata da violenza e fanatismo. L'immaginario caveiano trabocca di riferimenti testuali e stilistici alla Bibbia e alla tradizione del gotico americano di Flannery O'Connor e di William Faulkner "e il blues è una rete di simbolismi che si estende fino ad abbracciare l'intera mitologia del vecchio e profondo Sud degli Stati Uniti" (Cordisco 2006: 85). Non è solo dunque il riferimento visuale alla topografia della distruzione, ma anche l'apertura a un cosmo creativo – quello del dannato e blasfemo profeta rock – di estrazione non europea, a dar voce nel film a quella concezione della storia umana come vicenda di distruzione e dolore che rappresenta, come già visto, quella polarità opposta al mondo degli uomini-angeli.

4. Sotto il segno dell'angelo

L'analizzata eterogeneità visuale e tematica di personaggi e scenari rappresentava in ogni caso un pericolo per *Il cielo sopra Berlino*, rischiandone di renderlo un *pastiche* in cui fluttuassero senza rendersi blocchi iconotestuali differenti. Una coesione visuale è conferita al film anche dalla fotografia, curata da un maestro del bianco e nero: Henry Alekan, personaggio mitico per Wenders, che era stato da giovane assistente di Eugen Schüfftan, grande innovatore tecnico dei film di Fritz Lang. Alekan, spande sul film un impasto luminoso omogeneo che richiama la Berlino capitale cinematografica degli anni '20.⁷

⁷ In quest'ottica si può del resto leggere anche la scelta di affidare all'anziano Curt Bois, interprete comico leggendario del cinema tedesco fra le due guerre, il ruolo del poeta Homer.

Il carattere inconfondibile di quest'opera è da ascrivere, in conclusione, al concorrere di diversi elementi: il rapporto testo-sequenze, il montaggio, la tecnica di ripresa e la fotografia. L'approccio coerentemente originale ad ognuno di questi elementi fa sì che a Wenders riesca l'impresa di un film di poesia: di questo cinema l'angelo è personaggio ed emblema allo stesso tempo.

BIBLIOGRAFIA

- BANCHELLI E. (2004), "Il cielo di Atlantide: Wim Wenders, *Il cielo sopra Berlino* (1987)", in GALLI M. (a cura di), *Da Caligari a Good Bye, Lenin! Storia e cinema in Germania*, Le Lettere, Firenze, pp. 487-502.
- BEHRENS V. (a cura di) (2005), *Man of Plenty – Wim Wenders*, Schüren, Marburg.
- BUCHKA P. (1983), *Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme*, Hanser, München.
- CAVE N. (1989), *And the Ass saw the Angel*, Black Spring Press.
- CAVE N. (1997), *E l'asina vide l'angelo*, Arcana, Padova.
- HANDKE P. (1979), *Langsame Heimkehr. Erzählung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- HANDKE P. (1980), *Die Lehre der Sainte Victoire*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- HANDKE P. (1981), *Kindergeschichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- HANDKE P. (1981), *Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- HANDKE P. (1982), *Storia con bambina*, Garzanti, Milano.
- HANDKE P. (1984), *Attraverso i villaggi. Poema drammatico*, Garzanti, Milano.
- HANDKE P. (1985), *Nei colori del giorno*, Garzanti, Milano.
- HANDKE P. (1986), *Lento ritorno a casa*, Garzanti, Milano.
- HOFFMANN H. (1995), *100 Jahre Film von Lumière bis Spielberg 1894-1994, Der deutsche Film im Spannungsfeld internationaler Trends*, Econ, Düsseldorf.
- KROLL TH. (2008), *Der Himmel über Berlin. Säkulare Mystagogie?*, LIT, Münster.
- RILKE R. M. (1978), *Elegie Duinesi*, Einaudi, Torino.
- RILKE R. M. (1988), *Die Gedichte*, Insel Verlag, Frankfurt am Main.
- SPAGNOLETTI G. (2004), *Lineamenti introduttivi alla storia del cinema. Il nuovo cinema tedesco: Rainer Werner Fassbinder e Wim Wenders*, Aracne, Roma.

- WENDERS W., HANDKE P. (1987), *Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- WENDERS W. (1988), *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.
- WENDERS W. (1992), *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.
- WENDERS W. (1993), *Wim Wenders Director's Edition*, Kinowelt Gruppe Arthaus, 10 DVD, Leipzig.

FILMOGRAFIA

- IM LAUF DER ZEIT (*Nel corso del tempo*), Repubblica Federale Tedesca 1975/1976, regia: Wim Wenders; fotografia: Robby Müller; montaggio: Peter Przygodda; musica: Chris Montez, Heinz Roger Miller, Axel Linsädt; interpreti: Rüdiger Vogler (Bruno Winter), Hans Zischler (Robert Lander), Lisa Kreuzer (Pauline), Rudolf Schnünder (Roberts Vater); casa di produzione: Wim Wenders Produktion (München), Westdeutscher Rundfunk (WDR).
- PARIS, TEXAS, Repubblica Federale Tedesca 1983/1984; regia: Wim Wenders; sceneggiatura: Sam Shepard; fotografia: Robby Müller; montaggio: Peter Przygodda; musica: Ry Cooder; interpreti: Harry Dean Stanton (Travis Anderson), Nastassja Kinski (Jane), Hunter Carson (Hunter Henderson), Dean Stockwell (Walt Henderson), Aurore Clément (Anne), Bernhard Wicki (Dr. Ulmer), casa di produzione: Argos Films S. A. (Neuilly), Road Movies Filmproduktion GmbH (Berlin).
- DER HIMMEL ÜBER BERLIN (*Il cielo sopra Berlino*), Francia / Repubblica Federale Tedesca 1986/1987, regia: Wim Wenders; sceneggiatura: Wim Wenders, Peter Handke, Richard Reitinger; fotografia: Herny Alekan, montaggio: Peter Przygodda; musica: Jürgen Knieper, Laurent Petitgand; interpreti: Bruno Ganz (Damiel), Solveig Dommartin (Marion), Otto Sander (Cassiel),

Curt Bois (Homer), Peter Falk (Star del cinema); casa di produzione: Road Movies Filmproduktion GmbH (Berlin), Argos Film S.A. (Neuilly), Westdeutscher Rundfunk (Köln).

DISCOGRAFIA

- CAVE N. (1984), *From Her to Eternity*, Mute, London.
- CAVE N. (1986), *Your Funeral, My Trial*, Mute, London.
- THE CURE (1987), *Kiss me, Kiss me, Kiss me*, Fiction Records, London.

SITOGRAFIA

- CORDISCO G., *La bibbia apocrifa di Nick Cave: And the Ass Saw the Angel fra delirio e catarsi*,
<http://www.ledonline.it/linguae/allegati/linguae0602cordisco.pdf>
- FABRETTI C., *Nick Cave – Birthday Party. Il seme cattivo del rock*,
<http://www.ondarock.it/songwriter/nickcave.htm>
- RAPELLI R., *Gli angeli di Paul Klee*,
http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/imago/RRKlee.htm
- SARAN M., SALZANO L., *Nick Cave. The firstborn is dead*,
http://www.ondarock.it/pietremiliari/nickcave_firstbornisdead.htm