

## Documentare l'invisibile. Werner Herzog tra verità e dato di fatto

FRANCESCO CATTANEO

Werner Herzog appare una figura strategica per interrogarsi intorno allo statuto della «forma cinematografica del reale». La sua prassi filmica e il corpus in cui si è sostanziata ci pongono immediatamente di fronte alla questione della definizione del confine tra documentario e fiction. Oltretutto Herzog, nelle sue opere come nelle sue dichiarazioni a corredo, si dimostra pienamente consapevole del fatto che quello che in prima istanza si presenta come un problema inerente ai generi cinematografici ha una portata assai ampia: esso investe, ancora più a monte, la distinzione teorica tra reale e fittizio, messa peraltro alla prova del predominio contemporaneo del digitale e del virtuale. Per fare ordine, tentiamo di soffermarci su alcuni snodi nevralgici dell'estetica di Herzog.

Quando Herzog gira un film di *fiction*, fa di tutto per riportarlo alla concretezza del vissuto (quel vissuto che è anche l'esperienza sul set, con tutte le sue insidie), di modo che l'eco del mondo reale si riverberi sulle immagini e le faccia vibrare. Solo così sui fotogrammi può sedimentarsi la vita, come un residuo, uno strato di polvere o terriccio, un alone di sudore che fa pulsare un visibile sì slabbrato, stropicciato, imperfetto, ma al contempo lontano dal *rigor mortis* di un formalismo fine a stesso, spesso declassato a cura anodina della "confezione". Per questo in Herzog si produce un intreccio inestricabile tra le storie raccontate nei film e quelle vissute dalla troupe. I film di "finzione" di Herzog invocano un surplus di immediatezza, di verità esistenziale, al punto da risolversi in un diario di lavorazione, in un *making*

of. Nel teatro di posa hollywoodiano tutto è destinato a spegnersi, a essere messo sotto formalina; viene troncata, anestetizzata, quella sopravvenienza del caso che, in senso squisitamente baziniano, irrompe, per esempio, nella conclusione del *Paese del silenzio e dell'oscurità* (1971) nonché nella scena della volpe di *Grizzly Man* (2005).

Viceversa quando Herzog gira un “documentario” è consapevole che suo ufficio non è quello di riprodurre meramente la realtà, in modo “grezzo”, ma di esprimerne il senso, la verità intima. Tutti i documentaristi, più o meno consapevolmente, conferiscono a ciò che decidono di raccontare una direzione, o perlomeno un’inclinazione, un tono (fosse pure un tono impersonale o realistico, che sono pur sempre effetti di “stile”). Il cinema continua a essere rappresentazione anche quando sembra avvicinarsi, secondo l’espressione di Bazin, a un «realismo integrale», a una «ricreazione del mondo a sua immagine»<sup>1</sup>.

Fiction e documentario tendono irresistibilmente a rovesciarsi l’uno nell’altro, in uno scambio continuo di strutture e forme che li rende pressoché indistinguibili. Di questa doppiezza è impareggiabile testimonianza la macro-sequenza di *Fitzcarraldo* (1982) in cui la nave viene issata sulla montagna. Herzog ha dichiarato che considera quel film «il mio miglior “documentario”»<sup>2</sup>. Egli ha preteso che l’impresa fosse effettivamente compiuta, non solo simulata mediante un modellino. «Issare un battello su una montagna avrebbe inevitabilmente prodotto situazioni imprevedibili e avrebbe infuso vita nel film»<sup>3</sup>. Tuttavia Herzog precisa di non essersi fatto carico di quel cemento per una questione di realismo; anzi, sottolinea come, man mano che ci si avvicina all’obbiettivo, gli indiani scompaiano e la barca sembri tirarsi su da sola. La dimensione visionaria diviene predominante, come sottolinea ulteriormente l’erompere, nella colonna sonora, della voce di Caruso. Herzog sostiene di amare la fantascienza, perché è pura immaginazione, «e il cinema sta tutto lì. Ma dall’altro lato in questi film si capisce

---

<sup>1</sup>A. Bazin, *Il mito del cinema totale*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, p. 15.

<sup>2</sup>W. Herzog, *Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita*, a cura di P. Cronin, tr. it. a cura di F. Cattaneo, Minimum Fax, Roma 2018, p. 276.

<sup>3</sup>*Ivi*, p. 244.

che ciò che vedi è stato realizzato artificialmente in studio con effetti digitali. Si tratta del problema della verità nel cinema d'oggi. Non è una questione di realismo o naturalismo. Sto parlando di *qualcosa d'altro*»<sup>4</sup>.

Herzog, nel suo *corpus* di opere, si misura costantemente con la divaricazione e con l'intreccio – tipici dell'estetica cinematografica – tra *vedere* e *sapere*, tra *accadimento* e *improvvisazione* da una parte e *organizzazione linguistico-narrativa* dall'altra<sup>5</sup>. Si tratta ora di verificare le ripercussioni profonde che ciò determina sulla sua pratica della *fiction* e del documentario – nonché sulla possibilità e opportunità di separarli. Herzog radicalizza la questione fino al punto di porre in discussione (se non esautorare *in toto*) tradizionali etichette e linee di demarcazione. Esse vengono superate in direzione di *qualcosa d'altro*, che si tratta ora di tentare di precisare.

Le opzioni estetiche di Herzog compiono un percorso paradossale, non immediatamente perspicuo: da una parte, egli ritiene necessario infondere vita nei suoi film, far succedere *davvero* le cose davanti alla macchina da presa, di modo che sia un'esperienza *concreta* a stamparsi sulla pellicola; dall'altra, però, a muoverlo non è un'esigenza di "realismo" e di "naturalismo" *stricto sensu*, come dimostra la sua predilezione per un registro visionario e immaginativo, che trova la sua più compiuta espressione nella *fantascienza*. Così facendo Herzog si sottrae a entrambi i termini di quelle coppie di opposti (per es., reale vs immaginario) che, in nome della logica del *tertium non datur*, sembrano esaurire l'orizzonte del possibile. Dove si colloca, dunque, Herzog? Se una terza via si dà, ciò può avvenire soltanto mutando le coordinate del problema.

Per fare qualche passo avanti, è senz'altro utile appoggiarsi a uno scritto in cui Herzog prende esplicitamente posizione su questi temi, la *Dichiarazione del Minnesota. Verità e dato di fatto nel cinema documentario*, del 30

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 245 (tr. it. leggermente modificata; corsivo mio).

<sup>5</sup> Sul punto, cfr. S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze, 1998, p. 193. Ai concetti menzionati si può accostare anche la coppia ovvio/ottuso (R. Barthes, *Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, tr. it., Einaudi, Torino 2001, pp. 42-61) e la coppia *punctum/studium* (R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it., Einaudi, Torino, 1980, pp. 43 ss.).

aprile 1999<sup>6</sup>. Non si tratta di uno scritto teorico propriamente detto, quanto piuttosto di un manifesto di poetica, che assume i connotati non tanto di un *pamphlet*, ma di un *J'accuse* dalla brevità aforistica. Come Herzog stesso spiega, la sua «sfuriata contro il *cinéma vérité*»<sup>7</sup> è

in parte ironica e studiata per provocare, ma i temi che affronta sono oggetto delle mie riflessioni da molti anni, fin dai tempi dei miei primi “documentari”. Fermo restando che in passato mi ero già occupato di queste questioni, almeno a partire da *Paese del silenzio e dell'oscurità*, negli ultimi dieci anni la mia ricerca è diventata più intensa che mai con film come *Rintocchi dal profondo*, *Tod für fünf Stimmen* e *Little Dieter Needs to Fly*. La parola “documentario” dovrebbe essere maneggiata con cura, perché noi crediamo di disporre di una definizione molto precisa del suo significato. Tuttavia, essa deriva soltanto dal nostro bisogno di classificare facilmente le opere e dalla mancanza di concetti più appropriati per un'intera gamma di film. Considero fuorviante chiamare “documentari” film come *Rintocchi dal profondo* e *Tod für fünf Stimmen*, nonostante questa etichetta gli venga continuamente attribuita. Essi assumono soltanto la veste esteriore di “documentari”<sup>8</sup>.

Il carattere *estrinseco* dell'etichetta “documentario” rispetto al lavoro di Herzog trova un chiarimento nella *Dichiarazione del Minnesota*, in particolare nei dodici punti in cui è articolata e che «contengono, in una forma molto sintetica, tutto ciò che mi ha fatto arrabbiare e mi ha spronato nel

---

<sup>6</sup>Sulla genesi della *Dichiarazione del Minnesota*, cfr. E. Ames, *Ferocious Reality. Documentary according to Werner Herzog* (Visible Evidence 27), University of Minnesota Press, Minneapolis 2012, pp. 1 ss. Per documenti relativi alla retrospettiva al Walker Art Center del 1999, in occasione della quale Herzog ha pronunciato per la prima volta la *Dichiarazione*, cfr. R. Ebert, *Herzog by Ebert*, foreword by W. Herzog, The University of Chicago Press, Chicago-London 2017, pp. 179-181. In occasione del diciottesimo anniversario della *Dichiarazione* Herzog, su invito del Walker Art Center, ne ha fornito un'integrazione in sei punti in cui rilegge le sue considerazioni su verità e dato di fatto alla luce di concetti come “alternative facts” e “fake news”. L'appendice è disponibile all'indirizzo: <https://walkerart.org/magazine/werner-herzog-minnesota-declaration-2017-addendum> (ultima consultazione 22 maggio 2020).

<sup>7</sup>W. Herzog, *Incontri alla fine del mondo*, cit., p. 326.

<sup>8</sup>*Ivi*, p. 325.

corso degli anni»<sup>9</sup>. I dodici punti sono in realtà preceduti da un sottotitolo, assai evocativo: *Lezioni di tenebra*, con chiaro riferimento all'omonimo film del 1992, conosciuto in italiano come *Apocalisse nel deserto*, ma intitolato in originale *Lektionen in Finsternis*. Leggiamone i punti più significativi ai nostri fini:

1. A forza di proclamarsi tale, il cosiddetto Cinéma Vérité è privo di *vérité*. Attinge solo una verità di superficie, la verità dei contabili.
2. [...]
3. Il Cinéma Vérité confonde tra loro i fatti e la verità, e perciò passa l'aratro sulle pietre. Eppure a volte i fatti hanno un potere strano e bizzarro che fa sembrare incredibile la loro verità intrinseca.
4. Il dato di fatto crea norma, la verità illuminazione.
5. Ci sono strati più profondi di verità al cinema, e c'è una sorta di verità poetica, estatica. È misteriosa ed elusiva e può essere colta solo per mezzo di invenzione, immaginazione e stilizzazione.
6. I registi del Cinéma Vérité assomigliano a turisti che scattano fotografie in mezzo alle rovine dei fatti<sup>10</sup>.

La verità di superficie che il documentario attinge è definita da Herzog «la verità dei contabili» perché è una verità che attiene all'amministrazione dell'esistente, alla quantificazione, all'elencazione ordinata, alla catalogazione, e che non riesce a cogliere *scarti o salti qualitativi, trasformativi*.

Se il reale, sul quale il cosiddetto *cinéma vérité* pone l'accento in modo tanto insistente, avesse un significato così esclusivo, si potrebbe argomentare che la *vérité*, la verità, nella sua forma più concentrata, dovrebbe già risiedere nella guida telefonica: centinaia di migliaia di dati, tutti realmente corretti, tali cioè da corrispondere alla realtà<sup>11</sup>.

In questo senso, il *cinéma vérité* si trova a confondere «tra loro i fatti e la verità», scambiando la seconda con i primi. Restituendo i fatti, esso

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 326.

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 403-404.

<sup>11</sup> *Id.*, *Dell'assoluto, del sublime e della verità estatica*, in G. Paganelli, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Il Castoro, Milano 2008, pp. 184-185.

crede per ciò stesso di raggiungere la verità, ma in realtà si limita, come detto, a una «verità di superficie». Al di sotto di quest'ultima sta uno «strato più profondo di verità», che Herzog definisce «verità poetica, estatica». Essa si sottrae al calcolo, non può essere conseguita mediante un metodo prestabilito, ma al contrario richiede «invenzione, immaginazione e stilizzazione». Tale verità, dunque, trascende il dato di fatto – al più, come Herzog acutamente suggerisce, può rilucere in *certi* fatti, quelli che, nella loro *stra-ordinarietà*, minano i nostri incasellamenti usuali e nei quali trova riscontro il detto secondo cui la realtà a volte supera l'immaginazione. Se la mera restituzione del dato di fatto, ingenerando appiattimento e livellamento, produce *falsità*, ciò implica che, per conseguire una verità superiore, occorre staccarsi dal dato di fatto, o meglio, occorre ricollocare il dato di fatto nell'orizzonte più ampio – sfuggente, elusivo – che gli dà di volta in volta senso. A partire da questo sfondo invisibile, il dato di fatto muta la propria natura: le cose non stanno più semplicemente di fronte, ma divengono il risultato di un rapporto, di un'esperienza che potremmo definire ermeneutica del mondo, in cui rientra appieno – al fine dell'articolazione di ciò che attivamente incontriamo – l'immaginazione. Pertanto la verità non crea norma, cioè dei meccanismi previsionali i più accurati possibili, ma *illuminazione*: ci consente di confrontarci, mediante un integrale investimento sul piano dell'esistenza, con il *problema del senso*. Riflettendo sul suo fare cinema, Herzog stesso ha spiegato che il suo obbiettivo da artista e da uomo non è il conseguimento di una fantomatica felicità; per lui si tratta piuttosto di «dare un qualche significato alla mia esistenza»<sup>12</sup>.

La terza via dianzi accennata viene pertanto guadagnata abbandonando la coppia realtà/illusione a favore della coppia verità/dato di fatto. Ciò apparirebbe per certi versi un ritorno all'indietro, in direzione della tradizionale coppia metafisica di stampo platonico verità/falsità, se non fosse che Herzog si cura di specificare che quella cui lui mira è una verità *estatica*, o, come anche si esprime, un'estasi della verità, alla quale egli contrappone la specifica falsificazione connessa alla riproduzione dei dati di fatto. Siffatta contrapposizione viene a volte espressa da Herzog nei termini della coppia

---

<sup>12</sup>Id., *Incontri alla fine del mondo*, cit., p. 53.

poesia/reportage<sup>13</sup>. Continua Herzog:

Combatto contro il *cinéma vérité* perché in definitiva fa leva solo sul più banale livello di comprensione del mondo intorno a noi. Sono convinto che, operando nei miei film la distinzione tra “verità” e “dato di fatto”, riesco a raggiungere uno strato di verità più profondo, di cui altri film non si accorgono neppure. La profonda e intima verità che è propria del cinema può essere scoperta solo se non si è burocraticamente, politicamente e matematicamente corretti. In altre parole, io comincio a inventare e a giocare con i “fatti” così come li conosciamo. Attraverso l'invenzione, l'immaginazione e la falsificazione divento più veritiero dei piccoli burocrati. Questa è un'idea che si potrà comprendere meglio [in relazione a] film come *Rintocchi dal profondo* e *Apocalisse nel deserto*<sup>14</sup>.

Quando Herzog impiega il concetto di *cinéma vérité*, esso non ha un contenuto storico-critico preciso<sup>15</sup>; piuttosto, possiede una valenza performativa, indica una direzione di marcia. Se il *terminus a quo* è l'abbandono

<sup>13</sup> «Noi rispondiamo alla poesia con un fervore e una passione più vividi di quelli con cui reagiamo a un semplice reportage televisivo. Questa è la ragione per cui *Apocalisse nel deserto* ha toccato una corda così sensibile. Sappiamo da molto tempo che il poeta è in grado, più di chiunque altro, di articolare una verità profonda, intrinseca, misteriosa. Per qualche motivo però i registi – soprattutto coloro che si occupano della verità dei contabili – sono inconsapevoli di ciò e continuano a smerciare i loro articoli obsoleti» (*ivi*, p. 343). A questo proposito, giova segnalare come Herzog distingua il cinema, forma d'arte che implica significativi condizionamenti, dalla scrittura, in cui è invece possibile esprimere una più piena libertà. Parlando del suo “diario di viaggio” *Sentieri nel ghiaccio*, Herzog dice: «Quel libro mi piace addirittura più dei miei lavori cinematografici. Anzi, mi è più caro di tutti i miei film messi insieme, forse perché il cinema comporta sempre innumerevoli compromessi» (*ivi*, p. 378).

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 327-328.

<sup>15</sup> La macrocategoria *cinéma vérité* raccoglie un insieme di pratiche abbastanza diverse e stimolanti sul piano teorico, che affondano le proprie radici nel lavoro di Dziga Vertov (*L'uomo con la macchina da presa* [1929]), e in generale la teoria del *Kino-Pravda*) e di Robert S. Flaherty (*Nanuk l'eschimese* [1922]) e che si confrontano con il problema della verità e della realtà nel cinema. Schematicamente parlando, tali pratiche sono distribuite all'interno di un continuum che va dalla concezione della macchina da presa come osservatore neutrale (la “mosca sulla parete”) all'intendimento del cineasta come catalizzatore della visione, in grado, attraverso la sua interazione con l'ambiente (e, eventualmente, attraverso la drammatizzazione della vita di persone reali), di libera-

del *cinéma vérité*, di cui Herzog si augura di essere «il becchino»<sup>16</sup>, il *terminus ad quem* viene prefigurato da Herzog mediante la menzione di alcuni compagni di viaggio, o compagni d'armi, in particolare due registi nelle cui opere il cinema, al pari della poesia, si dimostra «intrinsecamente capace di manifestare una serie di dimensioni molto più profonde rispetto al livello della cosiddetta verità che si trova nel *cinéma vérité* e nella realtà stessa»<sup>17</sup>: Chris Marker ed Errol Morris.

Nel brano citato Herzog segnala, a titolo esemplificativo, due suoi film: *Rintocchi dal profondo* e *Apocalisse nel deserto*. In essi appare evidente come l'*invenzione*, l'*immaginazione* e la *falsificazione* di cui parla il regista consistano, in prima istanza, in una presa di congedo dai “dati di fatto”: staccandosi da essi, non aderendo alla loro superficie, si crea la possibilità di balzare *oltre* la falsificazione determinata dalla loro riproposizione ossificante, verso uno «strato di verità più profondo». I dati di fatto, nella loro supposta “naturalzza”, pretendono di costituire delle *norme*, e dunque di strutturare una *normalità*, un livello zero in cui la produzione di senso si svuota nella ripetizione *normalizzante* di un senso assunto come evidente e ovvio (di qui la “datità” del “dato di fatto”). Invenzione, immaginazione e falsificazione introducono uno scarto rispetto alle convenzioni, agli schemi di interpretazione e visione consolidati e “automatici”; spezzano il circolo dell'identico, dell'abituale e del rassicurante, in cui il sentire si spegne e inaridisce, e consentono all'esperienza di tornare *vibrante*, riaccendendo e acuendo i sensi.

La verità estatica di Herzog ha molto a che fare con un ritorno fenomenologico alla radice viva del nostro incontro con le cose, scuotendo ciò che si è irrigidito<sup>18</sup>. Qui si creano le condizioni perché il cinema esprima, contro le

---

re lo spettatore dai suoi pregiudizi. Jean Rouch, uno dei padri della Nouvelle Vague e dell'antropologia visuale, nei suoi numerosi film sul Niger ha fatto spesso ricorso alla cosiddetta *ethnofiction* (combinazione di etnografia e docufiction). Nel corso del tempo il *cinéma vérité* è stato criticato per la sua tendenza alla costruzione ingannevole di una realtà “oggettiva” e pseudo-naturale.

<sup>16</sup>W. Herzog, *Incontri alla fine del mondo*, cit., p. 327.

<sup>17</sup>*Ibidem*.

<sup>18</sup>L'accostamento con la fenomenologia, per es. in relazione alla centralità del corpo nel cinema di Herzog, è stato di recente riproposto in R. Eldridge, *Werner Herzog*.



forme e le formule standardizzate di visione, la «profonda e intima verità» che gli è propria. Per certi versi, anche per Herzog, come per Rimbaud, il poeta è chiamato a farsi *veggente* (*voyant*) mediante «un lungo, immenso e ragionato *sregolarsi di tutti i sensi* [*un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens*]»<sup>19</sup>. *Sentendo* in modo diverso, il poeta attribuisce un *senso* diverso, rompendo le regole del senso (e del sentire) comune e quindi trasformandosi nel «gran malato», nel «gran criminale», nel «gran maledetto» – e al contempo nel «sommo Sapiente»<sup>20</sup>. Nei suoi viaggi attraverso forme *altre*, Herzog non indulge mai all'esotismo o al voyeurismo: lavora invece lucidamente sul nostro occhio, ci insegna a *vedere*.

---

*Filmmaker and Philosopher*, Bloomsbury, London-New York, pp. 24 ss.

<sup>19</sup>Lettera a Paul Demeny del 15 maggio 1871, in A. Rimbaud, *Opere*, tr. it. a cura di D. Grange Fiori, introduzione di Y. Bonnefoy, Mondadori, Milano 2006, p. 454.

<sup>20</sup>*Ibidem*.

