

MIRKO LINO

IL NAUFRAGIO DEL VISIBILE: L' APOCALISSE IN CUORE DI VETRO DI WERNER HERZOG

My paper aims to analyze the attempts of cinema to represent the register of impossible and unimaginable of apocalypse through the movie Heart of Glass of Werner Herzog. The German filmmaker is well-known for his skills to turn something that is impossible to see, such as apocalypse, into visibility. In Heart of Glass Herzog uses a lot of uncanny ways of seeing, especially hypnosis, and different levels of visions, such as prophecies, ecstatic dreams, tableaux vivants of Friedrich and Brueghel's paintings, to recreate the experience of seeing apocalypse. In this way apocalypse become a cultural device wherein the gaze faces with the mystery of the images.

L'Apocalisse al cinema.

La rappresentazione dell'Apocalisse al cinema non esaurisce i suoi molteplici significati culturali e le diverse allegorie sociali che emergono in una narrazione su una probabile fine del mondo; lo sforzo del cinema di mostrare catastrofi e distopie sull'estinzione dell'uomo risponde a un'esigenza più profonda: indagare il pensiero della fine che ossessiona la cultura e la società occidentale *tout court*. Pensare alla fine del mondo, e raccontarla attraverso i diversi codici di genere di cui il cinema dispone e la grande varietà di stili e poetiche autoriali dei singoli registi significa disporre strategie narrative, estetiche e visuali al centro dell'interminabile confronto di una cultura con i racconti e le immagini della propria fine; un confronto, dunque, che si basa sulla ricerca della visibilità nei confronti di qualcosa che è inimmaginabile e inenarrabile (come l'Apocalisse e i significati catastrofici che porta con sé) di invisibile e introvabile che sta nelle viscere dell'immaginario umano (come il pensiero e il sentimento della fine che emergono quando si pensa all'Apocalisse).

Pensare la fine coincide con l'immaginare l'impossibile: forma estrema di un atto conoscitivo che si trova al centro delle importanti riflessioni di Massimo Cacciari, sintetizzabili con questa formula: «l'Apocalisse non è un evento remoto, ma costantemente presente in ogni atto conoscitivo»¹. Per il filosofo, alla base del processo di conoscenza vi è la consustanzialità tra *a-létheia* e *apo-calyptein*, ovvero lo svelamento di una verità nascosta, una rivelazione che sta alla base del modello culturale occidentale del “vedere e sapere”. L'identità tra *a-létheia* e *apo-calyptein* è rintracciabile anche nell'esclusivo rapporto che vi è tra il veggente e Dio, una corrispondenza sentimentale, come la definisce Augusto Placanica, «tra la forma del

¹ M. CACCIARI, *Crónos apocalypseos*, in «Hermeneutica», 3, 1983, p. 41.

veduto e del veggente»², ovvero nell'identità tra l'immagine e lo sguardo di colui che può vedere e quindi testimoniare una verità che sta nella visibilità di quello che si è visto.

L'Apocalisse è una visione che urta la sensibilità umana, disperde le sicurezze della razionalità in un abisso di immagini inquiete che vanno oltre i limiti dell'immaginabile, spingendo l'intelletto verso un orizzonte misologico, in cui il senso si orienta sul fervido lavoro dell'immaginazione come principale strumento interpretativo a discapito dei percorsi di un pensiero logico e razionale. Essa, dunque, è una modalità che risiede nel vedere oltre, scavalcando le normali limitazioni della percezione che definiscono il reale; al centro di questo procedimento c'è il veggente, colui che incarna se stesso in uno sguardo *ek-statico*, che vede di più e in maniera diversa rispetto agli altri. Come ricorda puntualmente Cacciari, l'Apocalisse «sta al culmine di una cultura della visione»³ e all'interno di questa “cultura della comunicazione visuale”, resa esplicita dalla cultura e dalla società del Novecento, il cinema si candida ad essere il medium che meglio rispetto agli altri riesce a organizzare a livello finzionale la suggestione visuale dell'Apocalisse, in virtù del suo naturale «delicato equilibrio tra una vocazione figurativa e una narrativa, tra la passione dell'immagine e il gusto dell'intreccio»⁴, e delle poetiche cinematografiche che si orientano su modelli visivi che ricalcano un'esperienza dell'Apocalisse, non tanto in termini di distruzione, bensì di organizzazione figurativa di un sentimento della fine.

Il cinema dunque interseca il suo “delicato equilibrio” con la narrazione apocalittica: sembra proprio che l'Apocalisse, così come tutto l'universo semantico della fine e della morte, faccia in modo che il cinema davanti a queste sfide rappresentative guardi dentro se stesso, ponendosi nella inquieta posizione tra la realtà e l'oggetto o evento che vuole filmare. Ciò è evidente se si considera l'analogia rappresentativa tra immagine cinematografica e quella apocalittica: entrambe giocano con i livelli di visibilità di ciò che non è visibile, rendono presente un'assenza, anzi, si potrebbe affermare che esse sono indice di un'assenza che ossessiona l'immaginazione.

Nei film apocalittici postmoderni e contemporanei persiste una funzione narrativa a cui l'immagine fa seguito semplicemente come incentivo – effetto speciale – e gratificazione ottica; ma quello che viene meno in queste pellicole, coinvolgenti sul piano della sensazione e meno su quello della costruzione del senso,

² A. PLACANICA, *Storia dell'inquietudine. Metafore del destino dall'Odissea alla Guerra del Golfo*, Donzelli, Milano, 1993, p. 110.

³ M. CACCIARI, *Crónos apocalypseos*, in *Tempo e Apocalisse*, a cura di S. Quinzio, Spes, Milazzo, 1985, p. 26.

⁴ A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002, p. 50.

è la rappresentazione dell'esperienza dell'Apocalisse all'interno di un linguaggio visuale, in altre parole, una sostituzione del predominio linguistico e del regime dell'immagine automatica – il primo definito un medium tardivo e il secondo destinato a fallire nel divenire anacronistico e dunque a resistere, secondo Régis Debray⁵ – a favore di un linguaggio fatto di immagini che abbiano una consistenza fatta di una profonda e oscura figuratività che proviene da quei sentimenti primordiali di paura davanti al pensiero della propria fine individuale e della scomparsa culturale del mondo; elementi al centro dell'indagine e studio, sebbene rimasto incompleto, sulle “apocalissi culturali”, intese come momenti di sospensione percettiva e mentale tra l'io e il mondo, di Ernesto de Martino⁶.

Per affrontare l'assetto visuale che racchiude l'Apocalisse e la sua esperienza come modalità della visione, senza però cadere nella facile trappola di una distinzione tra cinema “colto” e cinema “pop” ormai culturalmente desueta, bisogna spingersi verso un altro tipo di esigenza: osservare la rappresentazione dell'Apocalisse come modalità della visione fondamentale per comprendere il rapporto tra l'uomo, o il regista, e le immagini. Tale urgenza rappresentativa trova nella poetica cinematografica di Werner Herzog il suo insaziabile culmine, specialmente in una pellicola “estrema” e difficile come *Herz aus Glas*. All'interno di questa pellicola il regista tedesco costruisce diversi livelli di visionarietà attraverso un fitto dialogo tra suggestioni apocalittiche, percezioni alterate, crisi delle forme linguistiche e livelli di figuratività pittorica con l'inserimento di affascinanti costruzioni intermediali con la pittura di Friedrich, Bruegel e de la Tour. Elementi di una grammatica visiva che convergono nel mostrare l'originalità di un'esperienza dell'Apocalisse sospendendo il normale svolgimento diegetico e irrompendo nella narrazione ammutolendola. E per un regista che ha reso l'impossibile possibile – basti pensare alla potente immagine della nave che sale la montagna in *Fitzcarraldo* (1982) – e che ha reso l'invisibile il più visibile possibile, l'Apocalisse corrisponde all'eterna sfida del regista, novello prometeo, per portare all'umanità immagini mai viste e adeguate al suo livello di civiltà.

Immagine dell'Apocalisse.

Il cinema di Werner Herzog è un immenso catalogo di immagini «come se venissero dalla fine del mondo»⁷: paesaggi estremi e desolati, dove il regista tedesco

⁵ R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris, 1992, trad. it. a cura di A. Pinotti, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano, 1999, p. 37.

⁶ E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino, 1977.

⁷ P. CRONIN, *Herzog on Herzog*, Faber&Faber, London, 2002; trad. it a cura di P. Cronin, F. Cattaneo, *Werner Herzog. Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita*, Minimum Fax, Roma, 2009, p. 241.

costruisce storie di civiltà in attesa della loro inevitabile fine, mondi non più riconoscibili che scivolano verso la distruzione, attese di catastrofi annunciate che non avvengono, immagini dell'eterno conflitto tra la natura e la cultura in cui emergono tutte le debolezze ontologiche dell'umanità. La capacità di rappresentare queste apocalissi non verte su un piano narrativo, anzi molto spesso lacunoso, bensì su codici visuali: rappresentazioni di modalità della visione atipiche, come quelle dei nani in *Anche i nani hanno cominciato da piccoli* (1968) dei sordo ciechi in *Il paese del silenzio e dell'oscurità* (1970), o di chi vede il mondo per la prima volta come in *L'enigma di Kaspar Hauser* (1974); queste percezioni sono tentativi di rappresentazioni di visioni originarie, pure, che nelle diegesi dei film herzogiani conducono alla rappresentazione di un sentimento apocalittico dove desolazione e poesia diventano un modo particolare di percepire il reale mentre trasfigura. Le immagini che Herzog utilizza per mostrare le sue apocalissi si riferiscono a eventi unici e rari, sono immagini nuove e mai viste, con un grande potenziale rivelatorio che si dispongono su un doppio registro composto di verità e oscurità, di cui ha parlato in maniera esaustiva George Didi-Huberman⁸ considerando le immagini dell'orrore contemporaneo, sulla scorta di quello che aveva scritto Hannah Arendt, come momenti di verità, lampi di rivelazione. L'Apocalisse per Herzog diventa un momento di riflessione sullo statuto dell'immagine contemporanea, sul ruolo del regista nel catturare e mostrare l'eccezionalità dell'immagine e dei significati invisibili che la sorreggono, nel darle quella consistenza che resisterà al tempo, e salverà la memoria culturale dell'uomo. Sul rapporto dell'umanità con l'immagine Herzog è lapidario, se non propriamente "apocalittico":

Fin dal mio primo film, pensavo, e l'ho detto chiaramente, che nel cinema c'era bisogno di immagini nuove, di immagini adeguate al nostro grado di civiltà. Quando si osservano le nostre cartoline o le nostre pubblicità, si vedono delle immagini in ritardo rispetto al grado di civiltà. È una catastrofe, perché una civiltà che non trova una lingua o delle immagini adeguate, è condannata a estinguersi come i dinosauri.⁹

Lungi dal fare di questa affermazione il manifesto per una sociologia dell'immagine nel Postmoderno, o una spassionata invettiva contro quello che Debray ha definito con una bella immagine «il cupo incresparsi del visivo»¹⁰, Herzog propone il proprio cinema come un'interminabile indagine sul mistero delle

⁸ G. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, De Minuit, Paris, 2003; trad. it. a cura di D. Tarizzo, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano, 2005, p. 51.

⁹ Cfr. L'intervista televisiva fatta da PETER BUCHKA, 1988, *Bis ans Ende...und dann doch weiter – die ekstatische Welt des Fimemachers Werner Herzog*, Kick Film, contenuto extra del Dvd *L'enigma di Kaspar Hauser*, Ripley's home video.

¹⁰ R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, cit., p. 33.

immagini, sulla loro inspiegabile origine: un segreto che potrebbe rivelare qualcosa di più sull'uomo e la sua presenza sulla terra. Coerentemente con le teorie dell'immagine e dello sguardo di Debray, Herzog indaga la presenza "assente" nelle immagini, quella dimensione invisibile ma pulsante che irrompe nello spazio dell'inquadratura e trasforma il mondo in un luogo altro, addirittura "alieno" in alcune pellicole in particolare¹¹, diventa il raccordo tra dimensioni diverse, tra l'altrove e il reale, tra l'invisibile e il visibile: momento rivelatorio e di sospensione diegetica.

L'Apocalisse allora non è unicamente un pretesto narrativo per aprire una riflessione sul pensare la fine del mondo, ma una modalità della visione che il cinema fa sua per potersi avvicinare, con una "perfetta imperfezione", a quella sostanza impossibile e inimmaginabile inscritta nell'ontologia dell'immagine che, come emerge dallo studio di Debray, nasce proprio da un sentimento della fine, dalla paura della morte che interrompe il linguaggio:

Le immagini che vengono da un *aldilà* sono quelle che hanno potere. Si distinguono dalle altre, da quelle del visivo ordinario, per il fatto che obbligano gli uomini a tacere davanti a esse o ad abbassare la voce.¹²

L'immagine apocalittica è fatta della stessa sostanza invisibile di cui è composta l'immagine della morte; diviene il raccordo tra una dimensione temporale e spaziale che è al di là del mondo conosciuto. Come indica Michele Cometa nella sua affascinante proposta di un'apocalittica delle immagini, in linea con il percorso già tracciato da Didi-Huberman nei confronti delle immagini del dolore e della distruzione, ovvero, della rivelazione dell'indicibile del reale, «l'immagine è apocalittica perché qualcosa sopravvive dopo la fine, perché qualcosa si distacca – *Erlösung* – dalla realtà e conquista un'ulteriorità»¹³. La consistenza o persistenza dell'immagine, come dimostra Debray, passa per l'anacronismo, inteso come persistenza nella memoria: una ferita aperta sul quale lo sguardo versa del sale ad ogni occhiata.

Apocalisse e morte. Entrambe nel loro guardare la fine sono immagini del silenzio e della sospensione, oggetti del desiderio più oscuro del guardare, implicano il superamento di un limite, l'andare incontro a esperienze estreme descrivibili in parte attraverso il potere immaginativo delle immagini. Sotto certi aspetti si tratta di

¹¹ Mi riferisco principalmente ai tre film che definiscono quella che alcuni critici hanno chiamato una trilogia *sci-fi*: *Fata Morgana* (1970), *Apocalisse nel deserto* (1992) e *L'ignoto spazio profondo* (2005).

¹² Ivi, p. 35.

¹³ M. COMETA, *Iconocrash*, a cura di R. Coglitore, *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Duepunti, Palermo, 2008, p. 52.

considerare la categoria del sublime kantiano, secondo l'orientamento di Andrea Tagliapietra, come «limite, confine, frontiera»¹⁴ da superare, o almeno da indagare con lo sguardo per avere coscienza di un pensiero, quello della fine, che conduce “fuori”:

C'è, anzi, qualcosa, nella forma stessa dell'immagine che ha a che fare con questa sublimarità, ossia con questa iscrizione dell'abisso della fine all'interno della struttura di ogni rappresentazione simbolicamente significativa e, a maggior ragione, allora, di quelle rappresentazioni che assumono la fine esplicitamente per tema.¹⁵

L'immagine apocalittica, del resto come tutte le immagini, «trae il suo senso dallo sguardo»¹⁶; e nel caso del cinema di Herzog, lo sguardo che viene rappresentato è *ek-statico*: si basa sull'attivazione di una percezione visiva alterata, un “uscir fuori”, un “fissare l'in(de)finito” che rimanda alla stessa alterazione estatica del veggente davanti al dettato dell'angelo nell'Apocalisse. Il cinema di Herzog fa della visione e dei suoi meccanismi e modalità, così come dei suoi inganni, uno dei suoi argomenti principali; hanno perfettamente ragione Grosoli e Reiter quando definiscono il suo cinema come «un apprendistato della visione»¹⁷: un laboratorio per portare verso livelli di visibilità il rapporto tra uomo, immaginazione e immagine. Questo è il caso di *Cuore di vetro*, film sperimentale dove alla narrazione di un'Apocalisse si accompagna la recitazione degli attori sotto ipnosi; ennesima sfida nei confronti della rappresentazione di una visione apocalittica che già era stata costruita nell'allucinatorio *Fata Morgana* sfruttando l'inganno ottico dei miraggi ripresi nel deserto.

Cuore di vetro, definita “una pellicola maltrattata”¹⁸ dallo stesso regista, racconta le visioni apocalittiche del profeta pastore Hias che scandiscono l'inabissarsi di una comunità pre-industriale verso la follia collettiva, soprattutto dopo la notizia della morte di Mühlbeck, colui che deteneva il segreto della produzione del pregiato vetro rubino sul quale poggiava l'economia del villaggio. Hias prevede una serie di sciagure, tra cui l'incendio della vetreria – vera e propria epirosi per la piccola comunità – che condurranno la comunità verso il caos di un'inevitabile distruzione. Alla fine del film Hias ha l'ultima visione che coincide con quella della “nuova terra

¹⁴ A. TAGLIAPIETRA, *Icone della fine. immagini apocalittiche, filmografie, miti*. Il Mulino, Bologna, 2010, p. 10.

¹⁵ Ivi, p. 11.

¹⁶ R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, cit., p. 39.

¹⁷ F. GROSOLI, E. REITER, *Werner Herzog*, Il Castoro, Milano, 2000, p. 74.

¹⁸ Cfr. H. G. PFLAUM, *Dalla parte di Kaspar*, in W. HERZOG, *La Ballata di Stroszek; Nosferatu, il principe della notte. Due racconti cinematografici*, Ubulibri, Milano, 1982, p.18: «un film che vorrei difendere in modo particolare, perché è stato stroncato, è *Cuore di vetro*. È diventato per me molto importante, proprio perché lo considero un figlio maltrattato, credo che contenga parecchie cose. Un film chiave per me».

e un nuovo cielo” alla fine dell’Apocalisse giovannea: il profeta vede un uomo su un’isola rocciosa che per anni guarda un punto nell’infinito del mare, assieme a lui giungono altri uomini, a nessuno di loro è giunta la notizia che la terra è tonda; essi credono ancora che sia piatta, ma spinti dal dubbio preparano una spedizione affrontando la vastità del mare con una fragile imbarcazione, mossi da un’urgenza conoscitiva: vedere se le acque del mare cadono nell’abisso alla fine del mondo. È la ricerca di un’immagine impossibile a spingerli verso questo pellegrinaggio già destinato, dopo poche remate, al fallimento, visto la fragilità dell’imbarcazione a cui si affidano.

Il film inizia con una visione e termina con un’altra, sancendo la coincidenza sul piano narrativo tra intreccio e visionarietà, tale da metterne a rischio la comprensione stessa, spostando, come indicano Grosoli e Reiter, il baricentro del film verso una riflessione sul vedere e sulla fascinazione figurativa:

È un film squilibrato, denso di riferimenti ambigui o indecifrabili che scorrono dal mito alla storia, ma carico in ogni inquadratura di uno splendore figurativo tale da far pensare che il suo tema più riposto sia proprio una riflessione sul vedere e sulla fascinazione stessa.¹⁹

Quello che accade nella piccola comunità coincide con quello che Hias vede nelle sue visioni apocalittiche; apre la strada al poter guardare oltre i limiti: un procedimento che assume un ruolo fondamentale, poiché guida lo spettatore verso esperienze vissute in una realtà diversa. Questa tensione verso un infinito inseguito dallo sguardo si coglie programmaticamente sin dalla visione di Hias che apre il film, dove non si può notare l’insistita ricorrenza di verbi legati alla sfera della visione nei termini di una *scopofilia della fine*:

Il mio *sguardo* si perde dove il mondo finisce. Al volgere del giorno, la fine incomberà. Dapprima sarà il tempo a disfarsi, poi la terra. Quando le nubi si addenseranno, quando la terra ribollirà, quello sarà il segnale. Sarà l’inizio della fine. I confini del mondo s’inabisseranno, tutto s’inabisserà. Giù sempre più giù. Io *guardo* il mondo che sprofonda, mi sento risucchiato, il vortice mi trascina, comincio a precipitare, vado sempre più giù, ho le vertigini. Mi concentro sulla cascata, *cerco un punto dove soffermare lo sguardo*. Mi sento leggero, sempre di più. Mi libero in volo. Dopo la caduta il volo, scorgo una nuova terra.²⁰ (corsivo mio)

Per entrare dentro l’esperienza della fine rappresentata in *Cuore di vetro* e percepire la follia collettiva entro cui sta sprofondando il mondo, Herzog fa recitare

¹⁹ F. GROSOLI, E. REITER, *Werner Herzog*, cit., p.78.

²⁰ Tratto dal film *Cuore di vetro*.

gli attori – escluso il protagonista, Joseph Bierbichler (Hias) – sotto ipnosi, costruendo una recitazione che si basa sullo scambio di immagini suggestive che provengono dall'oscurità dell'immaginazione. Ecco, ad esempio, uno scambio di battute tra Hias e un manipolo di uomini che lo interrogano su quello che hanno visto e fa loro paura:

CONTADINO: Il villaggio ha paura. Ruepp dice di aver visto un gigante. Il tempo dei giganti è tornato.

SECONDO CONTADINO: Il gigante distrugge gli alberi e schiaccia le nostre capanne. Ci strappa le budella appena ci vede.

TERZO CONTADINO: Ci succhia il cervello.

HIAS: Dite a Ruepp che non c'è alcun gigante. La prossima volta deve fare attenzione alla posizione del sole. Il sole è tramontato. Il gigante era solo l'ombra di un nano.²¹

Si tratta di ricercare la trasparenza tra immagine cinematografica e immagini interiori, suscitate dalla previsione dell'arrivo dell'Apocalisse, o dell'andare oltre i limiti dell'immaginazione; una tensione già esperita programmaticamente in altre pellicole del regista tedesco:

Ciò che ho fatto con *Cuore di vetro* è stato per me parte di una progressione assai naturale. I miei tentativi di rendere degli stati interiori che da un certo punto di vista appaiono trasparenti hanno assunto la forma di una visione da incubo in *Anche i nani hanno cominciato da piccoli*, di trasporti estatici ne *La grande estasi dell'intagliatore Steiner*, di una condizione di estraneità alle attività sociali per i bambini di *Il paese del silenzio e dell'oscurità* e per Bruno ne *L'enigma di Kaspar Hauser*.²²

L'ipnosi diventa uno strumento per andare a scavare quel registro oscuro delle immagini che costruiscono un altro livello di verità che trascende il reale per scrivere nuove relazioni di senso tra visione e immaginario; essa rende visibili le immagini nascoste dentro l'uomo, le lascia emergere per riuscire a mediare l'abbattimento tra dimensione onirica e realtà, tra razionalità e anarchia della visione. Il suo impiego è l'ennesimo «tentativo di comprendere la natura della visione»²³, di indagare il mistero dell'immagine e dell'immaginazione confrontandosi con la visionarietà apocalittica come «differenza tra vedere e vedere, tra l'immagine come immaginazione e l'immagine come allucinazione»²⁴.

²¹ *Ibidem*.

²² P. CRONIN, F. CATTANEO, *Werner Herzog. Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita*, cit., p. 156.

²³ G. PAGANELLI, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Il Castoro, Milano, 2008, p. 38.

²⁴ *Ivi*, pp. 87-8.

Facendo leva sulla natura ipnotica del cinema, il lavoro sull'ipnosi rincorre una trasparenza utopica che condivide i codici dell'onirico, rendendo necessaria una percezione estatica: l'abbandono delle normali categorie per la comprensione del film, esprimendo l'adeguata stilizzazione per la narrazione di una società che corre verso la propria distruzione. Ma come ribadito prima, l'ipnosi permette di poter costruire una narrazione cinematografica che oltre a un'affascinante stilizzazione espressiva, indaga sulla natura dell'immaginazione e della visione. Per comprendere l'importanza di tale tecnica stilistica, può essere utile ricordarsi quello che scrive Alan Greenberg²⁵ riguardo alle sedute tenute da Herzog per selezionare le persone adatte a recitare in trance. Dopo aver assunto uno specialista dell'ipnosi, ben presto liquidato per le sue manie di grandezza, Herzog si occupò di ipnotizzare direttamente gli attori, un'occasione questa che permise al regista di esplorare la natura della visione e della visionarietà. Come racconta Greenberg, durante le sedute Herzog fece vedere ai potenziali attori uno dei suoi film precedenti, *Fata Morgana* (1970), creando un vero e proprio corto circuito dell'immaginazione dai risultati sensazionali, infatti, alcuni soggetti provarono a entrare materialmente dentro il film, mentre altri produssero ulteriori visioni scaturite proprio dalla "visione" del film. Sebbene possa sembrare il contrario, l'ipnosi usata in *Cuore di vetro* non cade nell'atteggiamento provocatorio di un cinema sperimentale, pur tuttavia traendo ispirazione da tentativi visionari già esperiti tramite il medium cinematografico, come *The Tragic Diary of Zero the Fool* (1970) di Morley Markson e *Les Maîtres Fou* (1955) di Jean Rouch, ma si pone come esperimento della percezione filmica: non a caso il progetto originario di *Cuore di vetro* prevedeva un prologo in cui lo stesso regista invitava gli spettatori a seguire il film anch'essi sotto ipnosi²⁶, ma presto quest'idea venne abbandonata per non dare troppo spazio a facili fraintendimenti che sarebbero andati a discapito della stilizzazione necessaria ai fini espressivi del film. L'idea di Herzog riguardo al potenziale espressivo dell'ipnosi è chiara:

All'epoca sapevo poco sull'ipnosi e non mi era mai venuto in mente di impiegarla in un film. L'idea mi è balenata quando ho cominciato a pensare alla storia che mi trovavo di fronte, una storia di pazzia collettiva, i cui personaggi, seppur chiamati a prendere coscienza della catastrofe imminente, continuano ad avanzare imperterriti verso di essa. Mi chiedevo quale fosse il modo migliore per stilizzare persone che, come dei sonnambuli con gli occhi aperti, procedevano quasi in trance verso un disastro prevedibile. Volevo attori con movimenti fluidi, quasi galleggianti, in modo che il film

²⁵ A. GREENBERG, *Heart of Glass*, Skellig, München, 1976.

²⁶ P. CRONIN, F. CATTANEO, *Werner Herzog. Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita*, cit., p. 159: «Se adesso ascoltate la mia voce, guardate l'oggetto che sto tenendo in mano e vi concentrate su di esso, potreste cadere in un'ipnosi così profonda da riuscire a tenere aperti gli occhi e a vedere il film a un altro livello».

si discostasse dai comportamenti e dai gesti abituali e fosse immerso in un'atmosfera man mano crescente di allucinazione, profezia e delirio collettivo.²⁷

Il livello di visionarietà portato dalla recitazione sotto ipnosi estremizza quello che è uno dei temi tipici del cinema herzogiano nella costruzione della rappresentazione dell'Apocalisse, cioè la perdita di funzionalità del linguaggio: questi si fa visione ipnotica e apocalittica. La sceneggiatura del film si basa infatti su un capitolo del romanzo dello scrittore e regista Herbert Achternbusch *Die Stunde des Todes*²⁸, all'interno del quale vengono riprese le profezie apocalittiche della tradizione popolare bavarese del visionario Mühlhias recitate da Hias nel film di Herzog.

Far dialogare tra loro attori sotto ipnosi significa estromettere le normali categorie del linguaggio a favore di un codice sonnambolico basato sullo scambio e l'interazione tra immagini interiori e suggestioni visive del film in una relazione figurativa che richiama a sé una certa tradizione pittorica:

Le figure umane sono sempre colpite da una luce calda e intensa, totalmente irreali. Le immagini degli interni (la locanda soprattutto) con l'illuminazione notturna "a candela" rievocano coscientemente l'intimità enigmatica delle opere di George de la Tour e di tutta la tradizione figurativa secentesca.²⁹

Herzog organizza la narrazione su una collezione di immagini – le visioni di Hias, i *tableaux vivants* dei quadri di Friedrich, le immagini da una coscienza alterata come quella sotto ipnosi – in grado di creare uno spazio diegetico davanti al quale la comunicazione verbale e il linguaggio in generale non potrebbero fare altro che balbettare, se non sospendersi. Ed è su questa sospensione che l'immagine apocalittica costruisce il proprio codice visuale all'interno di una narrazione cinematografica, spingendo lo sguardo del veggente Hias e dello spettatore verso il naufragio del visibile.

Livelli di visionarietà.

Si tratta dunque di una costruzione dell'esperienza apocalittica basata sull'intreccio di diversi livelli di visionarietà: irruzioni di immagini che sospendono la linea diegetica e inquadrature all'interno delle quali esplode la suggestione della

²⁷ Ivi, p. 155.

²⁸ H. ACHTERNBUSCH, *Die Stunde des Todes*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975.

²⁹ F. GROSOLI, E. REITER, *Werner Herzog*, cit. p. 82.

figuratività dell'immagine. Quando Hias si abbandona alle sue visioni sullo schermo scorrono immagini di paesaggi legati intimamente a uno stato mentale: immagini statiche, quadri, piuttosto che inquadrature che segnano l'irruzione di un livello diegetico "altro" che richiede altre modalità percettive, basate su un dialogo tra immagini interiori e quelle che si vedono sullo schermo.

L'insistenza a sospendere il flusso narrativo a favore di una diegesi visuale è scandita dall'irruzione di quelli che nel linguaggio cinematografico si chiamano *campi vuoti* – momenti in cui nell'inquadratura c'è una stasi della diegesi – retti in *Cuore di vetro* sull'armonizzazione tra codici figurativi dell'immagine pittorica e dell'immagine cinematografica. Durante questi campi, così come durante le profezie in voce *off* di Hias si riconoscono alcuni famosi dipinti di Caspar David Friedrich "in movimento", veri e propri *tableaux vivants*. La scelta di riprendere l'universo pittorico e simbolico di Friedrich non è casuale, bensì rende evidente i molteplici punti di contatto esistenti tra l'estetica dell'infinitamente lontano del pittore tedesco e l'estetica dell'altrove di Herzog: entrambi gli artisti spingono le proprie poetiche visive verso luoghi estremi, ai confini del mondo, disegnando paesaggi dove l'invisibile freme per diventare visibile. Dipinti come *Monaco in riva al mare* (1808-09), *Il mare di ghiaccio* (1824), *La grande riserva* (1835) e *Il mattino* (1820-22) sullo schermo cinematografico mettono in scena stati della mente: si tratta di trasformare la realtà in un altrove attraverso immagini che possiamo definire apocalittiche per la loro capacità di far vivere a livello percettivo un'esperienza estatica, e al tempo stesso creare un piano metalinguistico dove si legge la creazione di uno sguardo capace di vedere oltre i limiti spazio-temporali della realtà. Questo sguardo verso una dimensione ulteriore è lo sguardo del visionario Hias. Egli incarna la tipica figura dell'eremita, o del viandante ripresa o dipinta sempre di spalle che si ritrova nei quadri di Friedrich: ad esempio, quando Hias all'inizio del film recita in voce *off* la sua prima visione egli si propone alla macchina da presa di spalle, esattamente come la figura umana del famoso dipinto *Viandante sul mare di nebbia* (1818), intenta a guardare un punto perso nel mare ai confini del mondo. La frenesia dello sguardo visionario di andare oltre i limiti del visibile emerge prepotentemente anche nella visione con cui termina il film: l'uomo sull'isola rocciosa, descritto da Hias nell'ultima visione, cerca "un punto dove soffermare lo sguardo" nell'infinito del mare che trova davanti a sé. Nella stessa isola, la vertigine di *Le bianche scogliere di Rügen* (1818) scivola oltre la tela per trasformarsi in inquadratura cinematografica, in cui delle figure di spalle, *Rückenfiguren*, cercano nell'infinito il confine in cui realtà e sogno confondono le loro immagini. Come Herzog racconta a Paul Cronin, davanti a *Cuore di vetro*, è «come se ci trovassimo di fronte a un quadro in movimento»³⁰; il

³⁰ P. CRONIN, F. CATTANEO, *Werner Herzog. Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita*, cit., p. 159.

deragliamento della realtà nel mondo iconico della pittura non si esaurisce unicamente con i “quadri viventi” di Friedrich, ma si ritrova complessivamente nella ripresa espressiva tipica, con la sua illuminazione “a candela”, della pittura di George de La Tour – si potrebbe alludere che l’uomo con in mano una carta da gioco durante il caos che investe la taverna sia uno dei giocatori del quadro *Baro con assi di quadri* (1620) scappato via dalla tela. Così come la caduta dell’umanità nella follia collettiva, interpretata da attori ipnotizzati, richiama le figure grottesche dei dipinti di Bruegel il Vecchio: ad esempio, la scena in cui gli operai della vetreria portano Herr Friedrich – l’anziano padre del proprietario della vetreria – ad assistere alla lavorazione del vetro, formando una processione di sonnambuli, di “ciechi con gli occhi aperti” così come la si vede nella *Parabola dei ciechi* (1568 circa) del pittore fiammingo.

Spingersi ai limiti della visione e riportare tale confine sullo schermo significa naufragare nell’utopia del cinema di poter rappresentare tutto, scontrarsi con un’immagine difficile da riportare alla luce: malgrado tutto un’immagine che si nega.

Il film si regge sul concetto di visione e sulla modalità del “poter vedere”, competenza che appartiene a Hias: l’unico non ipnotizzato in un mondo in trance che vede più degli altri, sino alla fine dei tempi. Il profeta pastore incarna l’ideale herzogiano di un cinema della veggenza, mosso dall’infinita ricerca di rendere visibile quello che normalmente non potrebbe essere visto, regalando “prometeicamente” nuove immagini in grado di far evolvere la coscienza figurativa dell’uomo, ma tale ideale si risolve nel fallimento dell’immagine ricercata – quella dell’abisso alla fine del mondo – e di tale tentativo rappresentativo rimane solo lo sforzo e il fallimento della spedizione degli uomini, attratti dalla promessa di visibilità di qualcosa posta ai limiti della loro conoscenza del reale. Su questo fallimento Herzog costruisce nelle ultime scene di *Cuore di vetro* una delle metafore più belle per rappresentare il ruolo del regista e la sua ossessione di portare la visione oltre i limiti. Ma prima delle ultime osservazioni sul finale del film, bisogna concedersi il tempo di leggere quello che vede Hias nell’ultima visione:

Adesso vedo di nuovo l’isola rocciosa. La vedo chiaramente. In mezzo al mare sorge un’isola rocciosa. Vicino ce ne sono altre due piccole. Si trovano al confine del mondo abitato. Da più di due secoli su una di quelle isole abitano degli uomini dimenticati da tutti. Abitano ai confini del mondo, e dunque non gli è ancora giunta la notizia che la terra è rotonda, continuano a credere che la terra sia piatta e che l’oceano precipiti in un abisso senza fine. Vedo un uomo sul ciglio di un dirupo, da anni osserva solitario il mare, ogni giorno sempre dallo stesso punto. È lui il primo ad avere dubbi, dopo qualche anno, si uniscono a lui altri tre uomini. Per anni osservano il mare dalla cima del dirupo. Poi, un giorno, decidono di compiere il grande passo: arrivare al confine del

mondo, per vedere se davvero c'è un precipizio. I musicisti suonano durante il commiato. E dunque si avviano, patetici e sconsiderati a bordo di una barca troppo piccola.³¹

L'uomo che guarda un punto nell'infinito e dubita della forma del mondo incarna gli stessi dubbi del regista davanti alla necessità di dare una forma al mondo attraverso le immagini cinematografiche; egli mostra come nel mondo vi sia anche quello che non si vede, richiamato sullo schermo dall'urgenza dello sguardo di vedere l'introvabile insito nelle immagini, di trovare quella porzione oscura che pulsa e freme per poter essere vista. È una sfida tutt'altro che facile, e il fallimento che ne consegue diventa manifesto poetico: l'Apocalisse conduce al naufragio dello sguardo, a una dispersione della percezione davanti a quel mare infinito dove lo sguardo non riesce a star fermo; la ricerca delle immagini della fine è per il regista l'equivalente della spedizione nel mare aperto, tragica e audace, un fallimento che ricorda quello dei suoi personaggi più caratteristici. Il cinema di Herzog compie dei pellegrinaggi in luoghi estremi, difficili da raggiungere, con in partenza un grado di alterità che sfocia in una costruzione poetica dell'altrove, e in questo scenario, sospeso tra sogno e realtà, il regista che va a caccia di immagini uniche ed eccezionali è una *Rückenfigur* di uno dei quadri di Friedrich citati poco prima che con il suo sguardo rivolto verso l'infinitamente lontano non si volta mai indietro, stabilendo la sua esistenza sulla soglia dove realtà e altrove si confondono, e in cui lo sguardo cerca un punto dove potersi fermare e ricominciare l'ennesimo naufragio davanti all'immagine e ai suoi misteri.

³¹ Tratto da *Cuore di Vetro*.