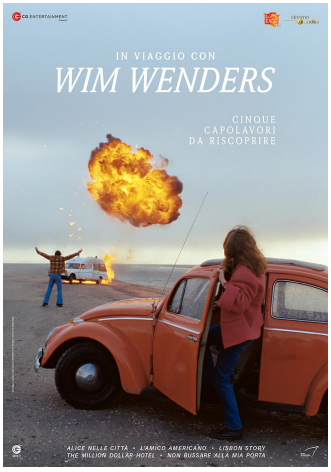
Quaderni d'altri tempi




La rassegna "In viaggio con Wim Wenders" ha proposto in sala le edizioni restaurate di cinque opere cult: **Alice nelle città** (1974), **L'amico americano** (1977), **Lisbon Story** (1994), **Million Dollar Hotel** (2000) e **Non bussare alla mia porta** (2005).

# DAL CUORE ALLA PELLICOLA: VERE IMMAGINI INDIMENTICABILI

di ***Ludovica Vannucci***

> "Tutti questi film hanno qualcosa in comune, trattano tutti di persone che sono in viaggio e che si trovano esposte a situazioni sconosciute; tutti questi film hanno a che fare inoltre con la percezione e con persone costrette a guardare alle cose in maniera diversa"
> (Wenders, 1989).

In occasione della rassegna *In viaggio con Wim Wenders*, distribuita da CG Entertainment, in collaborazione con Lumière & Co. e Cinemaundici, il pubblico italiano ha potuto tornare ad abbandonarsi al flusso immaginifico proposto dai quadri di un grande autore quale Ernst Wilhelm Wenders. L'arte del cineasta tedesco offre un ritmo che ancora rassomiglia all'andatura della vita, quella lentezza che per mostrarsi sembra ormai dover detenere una giustificazione, quel tempo che si fa conoscere e vibra solo nell'attimo del suo presentarsi e non nell'orizzonte d'attesa del *telos*. Insomma, un cinema che si fa ancora arte della realtà e che non sembra disposto a rinunciare al suo legame atavico con il mondo che lo ispira. Oggi l'importanza di rivedere titoli come *Alice nelle città* (1974), *Lisbon Story* (1994), *L'amico americano* (1977), *Million Dollar Hotel* (2000) *e Non bussare alla mia porta* (2005), risiede proprio nel carattere intrinseco delle immagini; immagini volenterose di attestare un senso in tutte le cose, desiderose di sancire un rinnovato patto di fiducia con uno spettatore disposto a seguirne il corso. In un mondo in cui la presenza assordante di una miriade di contenuti visivi e audiovisivi sembra svuotarli del loro significato, questi film si presentano come l'attestato di un retaggio passato che cerca ancora di farsi spazio. E questo retaggio altro non è che il cinema stesso, inteso come medium in grado non di accecare, bensì di potenziare lo sguardo di chi vi si abbandona. Per Wenders la settima arte è anche un'eredità e un atto morale, la scelta di ogni inquadratura è una presa di posizione di fronte a ciò che viene mostrato:

> "Dietro ogni inquadratura si possono intuire le attitudini delle persone nascoste dietro alla macchina da presa, e che portano la responsabilità del film. Io credo fermamente che ogni inquadratura rispecchi anche l'indole del cineasta, e che ogni immagine ci mostri al contempo ciò che sta davanti e dietro la macchina da presa. La cinepresa

> funziona in due direzioni, mostra i suoi oggetti ma anche i suoi soggetti"
> (Wenders, 1989).

Il porre la macchina da presa in una maniera anziché in un'altra, la composizione interna di ogni immagine, dunque l'organizzazione tanto del profilmico quanto quella del filmico attestano una presa di posizione ideologica. Nel suo caso tale presa di posizione coincide con un patto di fede nei confronti del reale: secondo la classica divisione di André Bazin tra registi che credono nelle immagini e autori che credono nella realtà, il Nostro militerebbe sicuramente in prima linea nel secondo gruppo. Dalla *Nouvelle Vague* arriva anche un'altra eredità, quella rappresentata dal modo di (in)utilizzare la sceneggiatura. I giovani critici del *Cahiers du cinéma*, conseguentemente protagonisti della rivoluzione più radicale che abbia mai investito la settima arte, sancirono la dicotomia tra sceneggiatura-programma e sceneggiatura-dispositivo, riferendosi con la prima a una struttura rigida e chiusa, ereditata dal cinema classico, da seguire pedissequamente in fase di riprese; la seconda, invece, come momento dialettico in cui la scrittura filmica deve dimostrarsi sensibile a modificazioni, vulnerabile di fronte al contingente dell'esistenza e aperta ad accogliere la mente creatrice dell'autore, che trova nuova ispirazione in tempo reale.

Wenders stesso si vota alla decisione di non avvalersi di una sceneggiatura dettagliata quanto piuttosto di una semplice traccia narrativa, dandosi così modo di sviluppare i dettagli delle storie di cui si fa narratore solo tramite l'esperienza, tanto filmica che non, investendo insomma il film stesso, nel suo farsi, del compito di trovare una storia. Per lui il cinema ideale è "pura narrazione dei sensi" (Wenders, 2022) e questa scelta di metodo che preclude l'utilizzo di una rigorosa struttura narrativa preconfezionata si riflette nel contenuto tematico: il viaggio e il paesaggio attraversato assurgono a veri protagonisti delle sue narrazioni. Il viaggio si fa concretizzazione di una fase di transizione che i personaggi del mondo wendersiano si vedono costretti ad attraversare. Questo primo stadio caratterizzato da elementi distruttivi è difatti il momento per eccellenza di perdita delle certezze, di decostruzione turbolenta e integrale. Ai suoi esordi era proprio questo unico segmento a essere mostrato, come affermò nell'intervista rilasciata nel 1976 a Jan Dawson:

> "Non riesco ad immaginare nemmeno uno dei miei personaggi che realmente ricominci da capo, mentre vi si stanno tutti preparando"
> (Wenders, Dawson, in Spagnoletti, 1977).

Si pensi in questo senso a titoli come *Summer in the city* (1971), suo primo lungometraggio realizzato per il diploma alla scuola di televisione e cinema di Monaco, o al film successivo, *Prima del calcio di rigore* (1972), "un film completamente schizoide, proprio nel bel mezzo di ogni cosa" in cui il protagonista è solo "come avviato verso una qualche identità" (*ibidem*), così come lo era anche Wim Wenders, avviato verso una poetica autoriale. In sostanza la predilezione del Nostro autore verteva su storie aperte, in grado di svilupparsi nel tempo di una ricerca il cui fine rimaneva per lo più celato. È solo con *Alice nelle città* (1973), considerato dal regista tedesco come il suo "primo vero film"(dichiarazione dello stesso Wenders in collegamento con le sale di Milano e Roma in occasione della proiezione di *Alice nelle città* a cura di CGE; d'ora in avanti, Wenders 2026), che il cambiamento fino ad ora solo

auspicato pare prendere davvero corpo. Il protagonista, Philip Winter, sembra inizialmente costretto in una condizione di perdita di contatto con la realtà e, incapace di cogliere la sua crisi esistenziale, non può neanche sperare in un eventuale cambiamento. Ma questa volta Wenders abbandona la disillusione e fornisce finalmente al suo personaggio la possibilità di ricominciare da capo. Questa opportunità si articola attraverso una parabola che vede in Alice, una bambina di soli nove anni e nella macchina fotografica di Philip, elementi imprescindibili per il mutamento atteso.

**Rüdiger Vogler e Yella Rottländer, i protagonisti di *Alice nelle città* (1974).**

Per Wenders un film è sempre un enigma che si dispiega negli anfratti irrisolti dei personaggi che affannosamente tentano di riconoscere le proprie mancanze. Il problema di Philip Winter risiede nell'incapacità di leggere il mondo che lo circonda: un mondo travolto da un veloce e inatteso cambiamento, un luogo che inverte il processo di soggettivazione proposto da Michel Foucault dirigendosi piuttosto nella direzione opposta (cfr. Foucault, 29e dunque un mondo che attesta la propria inabilità di mostrarsi se non come un'immagine spettrale, a causa dell'esasperata riproduzione meccanica che lo interessa. A prova di questo smarrimento vi sono scene dalla forte carica tematica; la prima è posizionata nei primissimi minuti del film e mostra Philip in un'angusta camera di un anonimo motel americano erompere in un improvviso atto di violenza che lo porta a distruggere la televisione che, sino a quel momento, stava guardando. Ma perché? Si interroga lo spettatore attonito. In un segmento successivo sarà spiegato il motivo dello scatto d'ira attraverso il classico metodo del *set-up* e *pay-off:* protagonista è ancora la tv, ma Philip ora si trova in compagnia di una donna, la madre di Alice. È notte e lui sta scrivendo, come spesso accade, sul suo taccuino tascabile la seguente riflessione:

> "La TV in America è disumana non perché sia piena di pubblicità, già questo basterebbe, ma perché in fondo tutti i programmi diventano pubblicità per lo status quo. Ogni immagine diffonde lo stesso messaggio, disgustoso e malaticcio, una specie di fiero disprezzo. Ogni immagine vuole qualcosa da te".

Queste le parole che dissipano ogni dubbio. Philip Winter è sopraffatto dal flusso

ininterrotto di immagini proposte dai piccoli schermi americani e ne intuisce la portata: i contenuti mediali non solo influiscono sulla quotidianità delle persone, ma sono in grado di delinearne un immaginario, una credenza, un disegno complessivo, in sostanza capaci di sostituirsi e alterare la percezione umana, sancendo una propria verità imperante di contro alle singole soggettività. In ultimo, una sola verità meccanica a discapito della contraddittoria complessità umana, ancora capace di cogliere una parvenza di autenticità in un mondo che in fondo è tutto *volontà e rappresentazione* (cfr. Schopenhauer, 2025). A livello registico assistiamo ad una manipolazione drammaturgica, è infatti il Nostro autore a pensare e parlare per il suo personaggio. Il film ha tratti dichiaratamente autobiografici ed è lo stesso Wenders nel 1984 a dire ne *Il sogno americano*:

> "Tra la realtà, qualsiasi tipo di realtà e le immagini mostrate non sussisteva più alcun legame coerente. Né i telegiornali, o ciò che loro chiamano così, né gli show, né gli sceneggiati mostravano ormai qualsiasi connessione tra la realtà di un'esperienza comunicabile e quel prodotto che finiva sullo schermo televisivo. Piuttosto tutte le immagini, nessuna esclusa, finivano per essere ridotte a un livello di artificialità e di calcolo che io avevo conosciuto soltanto nella propaganda e nella pubblicità. Quella televisione in effetti non era altro che propaganda, pubblicità, in tutti i suoi dieci o dodici canali." […] Questo nuovo genere di film che vengono dalla tv e dalla pubblicità fanno solo finta di raccontare. Ciò che in realtà vogliono è sopraffare, accecare" (Wenders, 1989).

Ecco il termine giusto, accecare, oscurare la narrazione attraverso un susseguirsi di immagini così rapide da non lasciare spazio all'immaginazione:

> "Quando c'è troppo da vedere, quando un'immagine è troppo piena o quando le immagini sono troppe non si vede più niente" (Wenders, 2022).

Tornando alle scene topiche è di magistrale importanza il momento in cui vediamo Winter paragonare una fotografia appena scattata con il paesaggio che si offre al suo sguardo, "Mai uguale a quello che si vede" (dai dialoghi del film) recita, attestando lo scarto che esiste tra fenomeno e realtà mediatizzata, tra l'organo visivo umano e la prospettiva che si offre attraverso il mirino di un apparecchio meccanico quale una Polaroid. La macchina fotografica per Philip diviene estensione del proprio corpo e percezione, è uno strumento tramite il quale cerca di mettere a fuoco la vita, di definirne i contorni, in un contesto in cui l'inflazione della comunicazione visiva li aveva sbiaditi; in definitiva uno strumento di ri-appropriazione della realtà. La Polaroid di Philip si piega facilmente a un parallelismo con il medium cinematografico e la sua persistenza in relazione ai nuovi *mediascape*; il cinema rimane unico mezzo ancora in grado di aprire alla riflessione e di attestare e rendere visibili gli scarti irrappresentabili dei sentimenti umani. Per quanto concerne Alice, è lei che accompagna il protagonista lungo il suo viaggio, che in ultimo si fa correlativo di una ricerca finalizzata alla rivendicazione della propria identità.
La scoperta di questa è riferita tanto ad Alice quanto a Philip e, anzi, attraverso il dispiegarsi delle vicende lo spettatore assiste ad un ribaltamento dei ruoli simile al rapporto-specchio di Antonio e Bruno in *Ladri di biciclette* (1948): è sempre il padre, biologico o putativo che sia,

a sottrarsi al proprio ruolo di guida e a farsi piuttosto indirizzare dall'occhio vergine del bambino. Nel caso di Philip, quello di Alice è un occhio attento e giudicante, pronto ad attestare la condizione alienata e alienante dell'uomo: lo addita per la sua mancata vitalità e per la spiccata insofferenza, gli fa notare quanto sia vana la paranoia di far presto dinanzi a nessuna scadenza; qui non possiamo fare a meno di notare un parallelismo con un'altra Alice, quella uscita dalla penna fiabesca di Lewis Carroll, la ragazzina che insegue il Bianconiglio ossessionato dalle lancette dell'orologio che girano perpetuamente "perché è sempre troppo tardi" (Carroll, 2021). Non sarà che il Bianconiglio, come del resto Philip Winter, abbiano perduto la coscienza del vivere nel presente? E che incastrati in un tempo inautentico si ritrovino persi in un disegno frammentato del proprio sé? Le due Alice, al contrario, esperiscono il tempo reale, il tempo che scandisce gli istanti della propria coscienza e che le rende in grado di vivere qualitativamente l'esistenza.

***Alice nelle città* (1974)**

Le osservazioni e l'esempio stesso di vita della bambina spingeranno Philip a riconquistare la capacità di vedere, la realtà fantasmatica che si offriva ai suoi occhi stanchi e disincantati appare di nuovo in tutta la sua densità e corporeità; fatta di oggetti e non di ombre può di nuovo esser narrata, non a caso, infatti, Winter sarà in grado di raccontare una storia ad Alice per farla addormentare. È solo affidandosi allo sguardo nudo di una bambina che può riappropriarsi di quel candore, quella purezza capace di evadere dal consumo esacerbato di immagini in-significanti. E mentre lo sguardo di Philip Winter viene liberato, lo spettatore può tornare a godere del privilegio di vivere nel presente del cinema, quello in grado di dar spazio a "dei film che hanno un'anima, un centro emanatore d'identità" (Wenders, 2022). L'arte di Wim Wenders è il risultato di uno scontro dialettico tra modello e originale, imitazione e ispirazione, tra narrazione dei sensi e narrazione letteraria, eredità americana e mancato spirito americano; un cinema che necessita di nutrirsi di una conoscenza acquisita, come sottolineò in un'intervista a cura di Alain Bergala e Serge Tubiana pubblicata sui *Cahiers du cinéma* nell'ottobre del 1987: "in fondo mi rendo conto che in ogni film sono stato guidato da qualcosa visto prima; altrimenti mi sarei perso nella moltitudine delle immagini che ci sono da vedere"(Wenders, 1989), ma che richiede anche di prenderne le distanze per lasciare spazio a un personale linguaggio artistico:

> "Alice nelle città è un film che parte dalla consapevolezza che il cinema non è qualcosa che si possa imitare perché tanto è già stato detto o fatto da altri, se deve avere una sua importanza deve essere assolutamente pieno di vita e verità, con la capacità di reinventarsi. Prima di Alice io avevo fatto *Estate nelle città*, che era per me un'ode ad un autore che ammiravo profondamente, John Cassavetes, e il secondo film *Prima del calcio di rigore* era il mio omaggio a Hitchcock, quindi un altro autore che adoravo; un terzo era *La lettera scarlatta*, ancora una volta un omaggio alle grandi epopee del cinema americano. Ma nessuno di quei film era un mio film, erano film dedicati ai miei modelli e ai miei maestri"
> (Wenders, 2026).

Un'opera che può ben esemplificare questo delicato equilibrio è *L'amico americano* (1977), in cui lo spunto visivo è da ricercarsi nell'arte figurativa del pittore americano Edward Hopper, oltre a essere un adattamento del romanzo *Ripley's game*, di Patricia Highsmith (in Italia tradotto con lo stesso titolo: *L'amico americano*). La scelta del modello da seguire in questa sede ha comportato uno stile generale della rappresentazione ben preciso, come la tendenza all'iperrealismo, la dominante rossastra della pellicola utilizzata, gli ambienti spogli e ridotti all'essenziale, fino ad accogliere l'isolamento delle figure umane che, oltre a essere talvolta letteralmente confinate ai limiti dell'inquadratura, si trovano anche al limite estremo della propria esistenza, primo fra tutti Jonathan Zimmermann, interpretato da Bruno Ganz, malato e per questo incastrato nella convinzione narcisistica di potersi comportare come vuole per scampare a una morte che tarda ad arrivare, ma che non si nega.

***L'amico americano* (1977).**

In ultimo il film esplora il dilemma tutto americano fra essere e apparire, tema eletto nell'arte di Hopper. Wenders si misura egli stesso con la fascinazione che a suo tempo ha subito nei confronti dell'America, considerata in un primo momento come il paradiso terrestre dei sogni realizzati, "così immaginavo l'America: un paese di sovrabbondanze, di grandi segnali luminosi che davano un senso di leggerezza, di slancio" (Wenders, 1989) e mostratasi poi come una terra delle immagini e dell'inflazione visiva, in cui il legame tra

realtà e rappresentazione era ormai del tutto spezzato, perduto. Testimonianze americane sono però anche quegli autori in grado di lasciare il segno, dei mentori che lo hanno iniziato alla via dell'arte: oltre all'opera latente di Edward Hopper, il film accoglie Dennis Hopper, emblema della Hollywood Renaissance, e Nicholas Ray, maestro del cinema classico, rispettivamente nei panni di Tom Ripley e Derwatt.
È Wenders stesso a raccontarne la genealogia.

> "Mi ricordo che durante la pre-produzione de *L'amico americano*, il mio direttore della fotografia Robby Muller e io, fortemente influenzati dai quadri di Edward Hopper, avevamo ideato una traccia visiva, seguendo la quale volevamo realizzare ogni inquadratura in modo tale che la macchina da presa non dovesse muoversi, e che fossero invece gli attori a muoversi in questo campo, a entrare e uscire. Ogni scatto avrebbe dovuto solidificarsi fino a diventare un quadro"
> (Wenders, 2017).

Per due giorni interi questo fu il metodo a cui si attennero, finché, revisionando il frutto del lavoro, si resero conto che il loro linguaggio abbisognava di un proprio e intimo arbitrio, che non aveva senso aggrapparsi sterilmente a un'idea preconcetta, chiusa. E dunque ecco la vera emancipazione: farsi cullare, illuminare dall'arte; delineare un quadro interdisciplinare, un connubio in cui arte figurativa e cinema si incontrino, si contaminino, si osservino; una strada sempre aperta, che non imprigioni ma liberi, che non detti ma lasci immaginare. Lasciare insomma uno spazio vuoto, laddove l'imposizione aprioristica "aveva impedito che nascessero le immagini, anzi le aveva bollate sin dall'inizio come aborti" (*ibidem*), prive di vita, perché in ultimo il cinema è un'arte del tempo e un film fertile è quello che accoglie uno svolgimento disteso e soddisfacente, che non metta fretta o interrompa il maturare delle cose, ma le lasci fluire naturalmente, svilupparsi, *Nel corso del tempo* (1976) per dirla con lo stesso Wenders. E infatti, continua Wenders, "abbiamo ricominciato a muovere la macchina da presa. È stata una liberazione! D'improvviso era di nuovo vivo ciò che prima ci era sembrato congelato e spento" (*ibidem*). Tra spinte contraddittorie, illusione e disillusione nei confronti della terra promessa, fiducia nelle immagini prima e nelle storie poi, vocazione cinefila e opposizione alla vuota imitazione, tra un cinema delle cose e un cinema dietro le cose, qui, in questa terra di mezzo si esibisce l'arte wendersiana.
Ed eccoci giunti agli anni Novanta e, con questi, a un nuovo capolavoro e a una dimensione significativamente ed esibitamente metacinematografica;

> "Philip Winter non mi ricordo come mi è venuto in mente però mi piaceva il cognome Winter che vuol dire inverno, contiene questo elemento di freddezza e di astrazione, questo vuol dire anche che è una persona che ha un calore interiore sennò sarebbe congelato. A quel punto, quando ho ingaggiato lo stesso attore per interpretare gli altri film, non ho veramente visto il motivo per cambiare il nome del personaggio"
> (Wenders, 2026).

Così Wenders parla del suo personaggio, che da *Alice nelle città* trasmigra in *Lisbon Story*. Ora, Philip Winter, abbandonata la scrittura e la fotografia indossa le vesti di un tecnico del suono, incarnando un altro aspetto essenziale della macchina-cinema. Il film inizia con una

notizia riportata su un quotidiano: è morto l'insostituibile Federico Fellini, il maestro del cinema moderno degli anni Sessanta, il nome indimenticabile che ha elevato il prestigio del cinema italiano, insomma l'ineguagliabile Dio riminese. L'evidente volontà dell'opera di riflettere su sé stessa e sul mezzo espressivo utilizzato fa sì che la morte di Fellini si faccia metafora della potenziale morte di un certo tipo di cinema, quello del respiro lungo e della portata esistenziale, dei grandi dubbi umani destinati a rimanere irrisolti, dei vagabondaggi e dell'alienazione metropolitana, il cinema analogico del contingente che non deve nessuna spiegazione.

**Rüdiger Vogler e Vera Cunha Rocha in *Lisbon Story* (1994).**

"Che resta del cinema?", sembra chiedersi l'autore, ed è da qui che muove il nostro viaggio. Un viaggio che ci trasporta tra le atmosfere evocative di Lisbona, una città che assume caratteri ancestrali e al tempo stesso esibisce la propria modernità; una terra di mezzo, in cui la musica del Fado scorre sul Tago bagnato dalle lacrime di chi sa ancora ascoltare e perdersi; una città sospesa in mezzo al mare, dove le facciate dai colori accesi si specchiano nell'oceano; una capitale che alla velocità dei tram sferranti contrappone un tempo che concede l'attesa, e che nel ritmo lento di un tramonto o di un pianto si scioglie nell'amore sbocciato per Teresa. Una storia, una trama, un viaggio, un novello *flaneur* cattura-suoni, una città onirica che sa farsi carne, un racconto oltre le parole, l'atto di vedere al di là delle immagini:

> "Di nuovo ti rivedo,
> Ombra che passa attraverso le ombre, e brilla
> Un momento a una luce funebre sconosciuta,
> E entra nella notte come una scia di barca e si perde
> Nell'acqua che smette di udirsi…"
> (Pessoa, 2025).

Philip Winter parte dalla Germania alla volta del Portogallo sotto richiesta di Friedrich Monroe, un regista che sta realizzando un documentario proprio su Lisbona. Monroe utilizza per le sue riprese una cinepresa a manovella, che schiude al cinema muto e primigenio, a un

atto filmico solitario e puro in cui risuonano le storiche vedute Lumière. Quando Philip arriva nell'appartamento di Monroe ad attenderlo non trova altro che vecchie pellicole che mostrano scene di vita quotidiana, una Lisbona che si mostra nei vecchi vicoli dell'Alfama e nei volti popolari baciati dal sole, una città che può essere colta non attraverso le parole ma solo nello spazio eloquente di un'immagine. Winter, da parte sua, si mette alla ricerca dei suoni e dei vuoti: la scia dei battelli che maestosi si muovono sul Tago, gli schiamazzi del mercato, la musica che traccia il destino. Questa musica è quella dei Madredeus, straziante e malinconica canta l'anima del popolo e la resistenza della memoria e si pone in quel limbo tra contemporaneità e tradizione incarnando lo spirito di Lisbona: "voglio che la mia bara abbia una forma bizzarra, la forma di un cuore, la forma di una chitarra" cantano in *Guitarra*, brano dell'album *Ainda* (1995) preso a prestito per la colonna sonora del film. Ad accompagnare i passi del nostro *flaneur* sono le parole del poeta Fernando Pessoa, che sopravvive nel cuore pulsante della capitale:

> "Anche in pieno giorno i suoni risplendono,
> sulla quiete dell'ampio campo indugiano,
> fruscia, la brezza tace,
> ho desiderato, come i suoni, vivere delle cose
> e non essere loro".

Questi versi (come si ascoltano nell'edizione italiana del film, ma non disponibili in alcuna raccolta pubblicata in Italia) suggeriscono di immergersi nel mondo accarezzandolo con uno sguardo sfuggente, di indugiare nell'ascolto rimanendo liberi di dar voce al fluire dell'esistenza tramite una vista intuitiva. Lo sguardo marginale è protagonista anche in Wenders, le cui parole sembrano far eco alla posizione pessoiana "per me vedere significa sempre immergersi nel mondo, pensare significa prenderne le distanze" (Wenders, 2026) e infatti, avere un'idea definita sulle cose si rivela in ultimo coincidere non con la volontà di pensare, bensì con l'atto di chiudere gli occhi e precludere alla conoscenza più autentica. I due artisti non negano affatto l'importanza del pensiero che ci rende consapevoli, che nasce senza occhi ma possiede una vista interiore, "il pensiero è nato cieco, ma il pensiero sa cosa sta vedendo" (Pessoa, 2021); l'auspicio per entrambi è farlo operare a posteriori, lasciando spazio all'innocenza della contemplazione che permette di vivere delle cose. E da qui torniamo all'ossessione tutta wendersiana per la visione incontaminata dei bambini: Philip è accompagnato da un'improbabile troupe di ragazzini armati con videocamere digitali, il cinema del futuro, che incessantemente filmano i volti, i colori, la vita che si svela; tutto per loro è una cornice da riempire, è memoria visiva che racconta nell'immediatezza dei fotogrammi rubati un paese con i loro occhi curiosi. È proprio servendosi di questi occhi che Wenders in svariati film riesce ad evocare una dimensione onirica, come chiarì in un articolo comparso su *La revue du cinéma* (n° 397, settembre 1984):

> "Mi sembra che se dovessi parlare dell'immagine che ho dell'infanzia tradirei, già dal principio, ciò che mi aspetto da un bambino, quello che non hanno ancora perduto. Il loro sguardo, la loro capacità di osservare il mondo senza necessariamente averne un'opinione immediata o trarne delle conclusioni. Il loro modo di guardare corrisponde allo stato di grazia per un cineasta. È quello che dovrei attendermi da un bambino,

> questa apertura"
> (Wenders cit. in Boujut, 1986).

Tornando alla trama, Friedrich è relegato nel fuori campo per quasi la totalità del film, tradendo quel tipo di cinema che si manifesta e si dà solo per appagare il voyerismo impaziente dello spettatore. Philip lo incontrerà infatti solo alla fine e lo troverà completamente disilluso, svuotato della fiducia che sino a quel momento nutriva nei confronti delle immagini e, in particolare, nei confronti dell'immagine cinematografica. Monroe confessa a Philip di non avere più alcuna intenzione di girare il suo film, affermando:

> "le immagini non sono più quelle di una volta, non ci si può più fidare di loro [...] Quando eravamo bambini, le immagini raccontavano storie e mostravano cose. Ora vendono storie e cose. Non sanno più come mostrare niente. Le immagini stanno vendendo il mondo, e con un grande sconto".

Le riflessioni maturate dal regista lo portano a una conclusione spiazzante: come un malato che si nutre di pensieri ossessivi e cerca un punto fermo a cui ancorarsi, mostra a Winter la collezione delle sue "immagini non-viste", filmate senza che nessuno guardasse attraverso l'obiettivo e quindi girate tenendo la macchina da presa dietro la schiena. Questo metodo bizzarro è l'unica via secondo Monroe per riappropriarsi di una parvenza di autenticità e mostrare le cose così come sono, non filtrate dall'occhio umano che subitaneamente le fagocita e le trasfigura.

***Lisbon Story* (1994).**

La purezza rifugge le sovrastrutture antropiche capaci solo di riordinare tutto ciò che incontrano. Il nodo si scioglie proprio qui, e il quesito iniziale (che cosa resta del cinema?) trova inaspettatamente una sintesi positiva, con l'augurio di tornare a fidarsi nuovamente del proprio sguardo: "perché sprecare la tua vita con immagini usa e getta quando puoi creare immagini indimenticabili con il cuore, impresse sulla pellicola?" (dai dialoghi del film), queste le parole registrate da Philip e rivolte all'amico, parole che attestano la capacità pregnante del cinema di dare ancora oggi spazio ai moti dell'animo umano. Il regista,

sospeso tra realtà e sogno, deve poter dar voce alla storia e intervenire col proprio occhio, anche se la memoria è illusoria e se l'istante è già passato, o come dice Manuel de Oliveira nel bel cameo che appare in *Lisbon Story*:

> "vorrebbero ricreare un mondo, come piccoli dei. Fanno un costante ripensare sopra la storia, la vita, le cose che succedono, che la gente crede siano successe. Sì, perché crediamo nella memoria. Perché tutto è passato e chi garantisce che ciò che crediamo sia stato, sia stato realmente? Ma la memoria è un'invenzione… nel cinema la telecamera può fissare un istante, ma quell'istante è già passato. In fondo fa rivivere il fantasma di quel momento. E abbiamo la certezza che quell'istante sia esistito fuori dalla pellicola. O la pellicola è la garanzia dell'esistenza di quel momento?"

## ascolti

- Madredeus, *Guitarra* in *Ainda*, Blue Note, 1995.

## letture

- Michel Boujut, *Wim Wenders*, Edilig, Parigi, Francia, 1986.
- Lewis Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, Bompiani, Milano, 2021.
- Michel Foucault, *Il soggetto e il potere*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici , Napoli, 2024.
- Fernando Pessoa, *Trentacinque sonetti*, Passigli, Firenze, 2021.
- Fernando Pessoa, *Poesie*, Garzanti, Milano, 2025.
- Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione,* Primiceri Editore, Padova, 2022.
- Giovanni Spagnoletti, *Il cinema di Wim Wenders*, Grafiche Step, Parma, 1977.
- Wim Wenders, *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988,* Ubulibri, Milano, 1989.
- Wim Wenders, *I pixel di Cézanne e altri sguardi su artisti,* Contrasto, Roma, 2017.
- Wim Wenders, *L'atto di vedere,* Meltemi, Milano, 2022.

## visioni

- Vittorio De Sica, *Ladri di biciclette*, San Paolo, 2016 (home video).
- Wim Wenders, *Alice nelle città*, CG Entertainment, 2023 (home video).
- Wim Wenders, *L'amico americano*, CG Entertainment, 2024 (home video).
- Wim Wenders, *Lisbon Story*, CG Entertainment, 2024 (home video).
- Wim Wenders, *The Million Dollar Hotel*, CG Entertainment, 2024 (home video).
- Wim Wenders, *Non bussare alla mia porta*, CG Entertainment, 2023 (home video).

**08 Settembre 2026**