

Nuvole in viaggio. Esperienze di luoghi nel cinema

rassegna cinematografica a cura di Luciano Morbiato e Simonetta Zanon

mercoledì 9 novembre 2011

Fitzcarraldo

Regia e sceneggiatura: Werner Herzog; fotografia: Thomas Mauch (secondo operatore: Rainer Klausmann); montaggio: Beate Mainka-Jellinghaus; direttore di prod.: Walter Saxer; suono: Petra Mantoudis, Dagoberto Juarez; scenografia: Henning von Gierke; costumi: Gisela Storch; effetti speciali: Miguel Vásquez; musica: Florian Fricke (Popol Vuh), Richard Strauss, Giuseppe Verdi, Ruggero Leoncavallo, Giacomo Meyerbeer, Jules Massenet, Giacomo Puccini, Vincenzo Bellini, reg. originali di Enrico Caruso; interpreti (e personaggi): Klaus Kinski (Brian Sweeney Fitzgerald "Fitzcarraldo"), Claudia Cardinale (Molly), José Lewgoy (Don Aquilino), Paul Hittscher (capitano), Huerequeque, Miguel Angel Fuentes (Cholo), Rui Polanah, Milton Nascimento, Peter Berling (direttore dell'Opera di Manaus) ... Filarmonica Veneta diretta da Giorgio Croci, la regia teatrale al Teatro Amazonas di Manaus è di Werner Schroeter; sulla nave suona la Orchestra Sinfonica del Repertorio di Lima, diretta da Manuel Cuadros Barr; produzione: Lucki Stepeti e W.H. per Werner Herzog Filmproduktion; coproduzione: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Pro-jekt im Filmverlag; luoghi delle riprese: Iquitos, Rio Camisea (Perù), Manaus e Iquitos (Brasile); durata: 157'; anno: 1982; origine: Germania.

Filmografia di Werner Herzog (Monaco di Baviera 1942)

Segni di vita, 1968; *Fata Morgana*, 1970; *Anche i nani hanno cominciato da piccoli*, 1970; *Paese del silenzio e dell'oscurità*, 1971; *Aguirre, furore di Dio*, 1972; *L'enigma di Kaspar Hauser*, 1974; *Cuore di vetro*, 1976; *La ballata di Stroszek*, 1976; *Nosferatu, il principe della notte*, 1979; *Woyzeck*, 1979; *Fitzcarraldo*, 1982; *Dove sognano le formiche verdi*, 1984; *Cobra verde*, 1987; *Grido di pietra*, 1991; *Kinski, il mio nemico più caro*, 1999; *Invincibile*, 2001; *Kalachakra. La ruota del tempo*, 2003; *Il diamante bianco*, 2004; *Grizzly Man*, 2005; *L'ignoto spazio profondo*, 2005; *L'alba del salvataggio*, 2006; *Incontri alla fine del mondo*, 2007; *My Son, My Son, What Have Ye Done*, 2009.

Bibliografia sul regista

PAOLO SIRIANNI, *Il cinema di Werner Herzog*, La Nuova Italia, Firenze 1980; FABRIZIO GROSOLI, ELFI REITER, *WH*, Il Castoro, Milano 1994 (I ed. La Nuova Italia, Firenze 1981); GRAZIA PAGANELLI, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Il Castoro, Milano 2008; WERNER HERZOG, *Sentieri nel ghiaccio*, Guanda, Parma 1980 (ried. 2008); *Werner Herzog. Il trasparente e l'ottuso*, raccolta di testi e saggi, in «Cineforum», 456 (2007); WERNER HERZOG, *La conquista dell'inutile*, Mondadori, Milano, 2007.

Un regista troppo rischioso (L.M.)

Camisea, 4 novembre '81

Avevamo scelto due posizioni per le cineprese: Mauch dalla *chata*, il cui fondo però tra fango e olio era scivoloso come un pezzo di sapone, tanto che lui aveva una base sicura solo stando seduto su una valigia di alluminio; Klausmann vicinissimo alla nave, schiacciato nell'angolo di una sporgenza del terreno, da dove però c'era un'unica via di fuga che portava nell'acqua. La sua posizione restava comunque rischiosa, perché la nave, se si fosse davvero messa in movimento, avrebbe probabilmente sfondato anche l'argine di terra che lo proteggeva e lo avrebbe travolto. Ci siamo chiesti a lungo se dovevamo rischiare. Raimund, il tecnico delle luci, e alcuni Campas rimanevano sopra la sua postazione, pronti a toglierlo dalla zona di pericolo tirandolo su dall'alto. Io ho cercato di mettermi più in alto, da dove mi fosse possibile tenere d'occhio entrambe le cineprese, oltre alla posizione del trattore. Sia con Walter che con Tercero potevo intendermi a occhiate. Ero così in grado, anche nel caso di un imprevisto, di avvertire per

tempo la cinepresa sotto di me. in effetti la nave ha preso dapprima la direzione dell'argine, dove c'era la cinepresa, e io ho visto Raimund saltare dall'altra parte dell'apparecchio per proteggerlo, in direzione dell'acqua, mentre i Campas rimanevano pronti per Klausmann. Terzo comunque è riuscito a dare alla nave un'altra direzione. Quando questa s'è trovata per metà in acqua, la sua posizione era così spaventosamente controcorrente e inclinata da far pensare che irrimediabilmente si sarebbe capovolta e sarebbe affondata. Come se si rigirasse in un confuso e cupo sogno febbrile, la *Narinho* si voltava da una parte all'altra. Io ho perso di vista la scavatrice che coraggiosamente si era conficcata sotto la nave che si stava ribaltando, e che si spostava, per uscire dalla visuale delle cinepresa, tutto intorno a essa. A piedi nudi sono finito sui vetri taglienti di una bottiglia di birra rotta che gli indios avevano lasciato nel fango durante la loro festa notturna, e ho visto, poiché perdevo molto sangue, che in giro erano sparsi ancora una gran quantità di cocci. Correndo di qua e di là facevo più attenzione ai cocci per terra che non alla nave, che ormai avevo dato per spacciata. quando ho raggiunto l'altro lato della *Narinho*, la scavatrice, di traverso, aveva appena afferrato con forza brutale la parte posteriore dello scafo da sotto con la sua pala, mentre il parapetto, che s'era inclinato fino quasi a toccare terra, veniva schiacciato con un rumore spaventoso, così che la nave, già quasi completamente in acqua, s'è potuta raddrizzare. Il piede sanguinante non lo sentivo nemmeno. La nave mi era indifferente, non aveva più valore di una qualunque bottiglia di birra rotta nel fango, di un qualunque cavo d'acciaio che si torceva nella melma. Non c'era dolore né gioia, non c'era agitazione né rilassamento, non c'era felicità né un suono, non c'era nemmeno un respiro di sollievo. Era soltanto il fatto di capire una grande inutilità o, più precisamente, io ero solo penetrato più profondamente nel suo misterioso regno. Vedevo la nave che, risospinta nel suo elemento, sospirando pigramente si risollevava. Oggi, mercoledì 4 novembre 1981, poco dopo mezzogiorno, siamo riusciti a portare la nave dal Río Camisea al Río Urubamba facendole valicare una montagna. Tutto quello che c'è da dire è questo: io vi ho preso parte.

(Werner Herzog, *La conquista dell'inutile*, pp. 336-38)

Questa ultima pagina del diario della lavorazione di *Fitzcarraldo* è esemplare e illuminante del modo di "girare", di fare cinema di Herzog, «the world's most dangerous director» («Time», 16 luglio 2007), ma anche del peculiare incrocio tra un'arte del trucco e degli effetti speciali, com'è il cinema, e il desiderio di Herzog di superare il limite, di misurarsi con sfide fisiche: l'intera filmografia di questo regista è posta sotto il segno di un eroismo folle e romantico, da *Aguirre* (1972) a *Grizzly Man* (2005), senza dimenticare la sua traversata invernale a piedi nel 1974, da Monaco a Parigi (cfr. il suo diario *Sentieri nel ghiaccio*). Non si tratta soltanto di raccontare delle avventure con le immagini, ma di filmare, di riprendere delle imprese reali e difficoltose, pericolose, come Thomas Mauch e Rainer Klausmann hanno fatto per la nave *Narinho* lungo il corso di impetuosi fiumi amazzonici. La finzione della storia di Brian Sweeney Fitzgerald, innamorato del melodramma italiano, che vuole impiantare un teatro d'opera nella foresta, si fonde inestricabilmente con le difficoltà della lavorazione e delle riprese, durate quasi due anni, sempre sull'orlo del fallimento finanziario e del disastro umanitario.

Una nave che diventa alla fine un teatro nella foresta è una splendida invenzione visiva completata dalla voce di Enrico Caruso che si diffonde tra l'intrico della vegetazione e zittisce i pappagalli multicolori. La musica doveva essere quella di Wagner, del *Sigfrido*, ma il regista capì che non avrebbe funzionato: «... mi accorsi che sarebbe stato un errore. Quando penso al finale con i *Puritani* di Bellini, credo che non sarebbe potuto essere diverso» (intervista a Grazia Paganelli).

All'inizio del film è la voce di Caruso a entrare in scena, a riempire lo schermo, prima ancora che si veda il protagonista, il sempre allucinato e straordinario Klaus Kinski, come a condizionare quello che seguirà, cioè ad indirizzare la sua visionaria volontà di potenza: realizzare guadagni sfruttando il caucciù proveniente da zone impervie per impiegarli nella costruzione del teatro in una città effimera. Anche qui, come già in *Aguirre*, i molti attori, compresa Claudia Cardinale, sono schiacciati dallo specialissimo rapporto-scontro che si

intuisce tra regista e interprete, due poli magnetici che si attirano e si respingono, e che si realizzano, rispettivamente, nella creazione di un mondo e nel presidio esclusivo di quello stesso mondo.

La sequenza giustamente famosa nella quale la macchina da presa ruota attorno a Kinski, seguendo la voce del grammofono, sembra un omaggio al potere della musica di imprimersi dentro di noi e di far girare il mondo, ma essa registra anche il fallimento del progetto di Fitzcarraldo e richiama perciò il finale di *Aguirre* nel quale la macchina girava, quasi vorticosamente, attorno al *conquistador* e ai suoi uomini esausti, ai loro tesori divenuti ormai preda di branchi di scimmie.

Tornato negli stessi luoghi, al confine tra Perù, Colombia e Brasile, per girare un documentario sull'attore che era stato il suo "miglior nemico", Herzog annotava nel 1999: «Mi sono guardato alle spalle e nello stesso odio ribollente si ergeva iraconda e fumante la foresta vergine, mentre il fiume nella sua maestosa indifferenza e condiscendenza sprezzante annientava ogni cosa: la fatica degli uomini, il peso dei sogni, le pene del tempo». Leopardi non avrebbe scritto diversamente!