

WUDZ

16





Werner Herzog

ASPETTANDO IL CROLLO DELLE GALASSIE

Interviste al crepuscolo del mondo

*A cura di Eric Ames
Traduzione di David Lamura*



© The University Press of Mississippi 2014

Published by agreement with University Press of Mississippi
3825 Ridgewood Road, Jackson, MS 39211
www.upress.state.ms.us

Finito di stampare nel gennaio 2025
da Galli Thierry stampa, Milano

© Wudz Edizioni, Arezzo/Milano 2025
Titolo originale: *Werner Herzog: Interviews*

Sommario

<i>Introduzione</i>	9
Il Nuovo cinema tedesco	17
Speranza per Berlino	27
In Sud America	31
Come un sogno potente...	41
Ognuno per sé e Dio contro tutti	51
Esperienze	57
Ipnosi	77
Bruno S.	85
<i>Nosferatu</i>	93
In America	99
<i>Fitzcarraldo</i>	103
<i>Dove sognano le formiche verdi</i>	137
L'opera lirica	151
<i>Cobra Verde</i>	163
Lo specchio di Bangui	173

<i>Apocalisse nel deserto</i>	177
Werner	187
Viaggiare a piedi	203
Inventare	221
L'ira di Klaus Kinski	239
Un approccio più atletico	253
«Non sono mai stato fermo»	261
Chi è Abel Ferrara?	267
Domande e risposte	271
Fuori dalle tenebre	281
<i>Cronologia</i>	293
<i>Filmografia</i>	307

Aspettando il crollo delle galassie



Introduzione

Lontano dai pericoli della giungla sudamericana o dalla natura selvaggia dell'Alaska, ho incontrato Werner Herzog nella suburbana "giungla" di Los Angeles, città che al momento chiama casa. Volevamo girare rapidamente una scena esterna di Herzog nel suo habitat naturale, ma le cose hanno preso una piega inaspettata. La telecamera mostra Herzog che parla con il giornalista britannico Mark Kermode. Improvvisamente, si sente quello che sembra essere il sibilo di un proiettile; vediamo il regista sussultare e il suo corpo piegarsi su se stesso. Qualcuno ha sparato a Werner Herzog.

Dopo essersi spostati in un luogo sicuro, riprendono l'intervista. Il giornalista, quasi con gioia, pone la domanda: «Sei ferito? Facci vedere!». Senza esitazione, Herzog si abbassa letteralmente i pantaloni, mormora delle scuse per farlo davanti alla telecamera e mostra una ferita sanguinante sull'addome. Richiudendosi la zip, commenta con accento tedesco: «Non è un proiettile significativo».

L'intervista del "cecchino della BBC", come è chiamata su YouTube, ci dice qualcosa di importante su Herzog e sul modo in cui concede interviste o, almeno, su ciò che le rende co-

sì memorabili. Stiamo parlando di un regista che si abbassa i pantaloni e mostra le sue cicatrici in pubblico. Le interviste diventano un'occasione per una performance che è rivelatrice, imbarazzante e, al tempo stesso, incredibile. Chi è quest'uomo? Cosa sta dicendo? E perché diavolo qualcuno gli sta sparando?

Eccezion fatta per i suoi numerosi film, anche se strettamente collegata a essi, l'intervista è sempre stato il miglior "genere" di Herzog. Per prima cosa, egli è un narratore con notevoli abilità linguistiche e un bagaglio di esperienze davvero straordinarie. Inoltre, il pubblico si relaziona con lui come un vero e proprio narratore. Quando il regista è presente alle proiezioni, inevitabilmente le persone in sala gli chiedono non solo di parlare del suo ultimo film, ma anche – e forse soprattutto – di raccontare le stesse storie che hanno già sentito almeno una volta, se non di più. «Puoi raccontarci del salto sui cactus che hai fatto dopo *Anche i nani hanno cominciato da piccoli?*» una domanda posta dopo una proiezione nel 1999 di un lavoro in corso (che poi sarebbe diventato *Kinski, Il mio nemico più caro*) al Walker Art Center di Minneapolis. È evidente che le persone ricordano le storie di Herzog e vi reagiscono quasi con la stessa intensità con cui reagiscono ai suoi film. Con il tempo, il numero di storie è diventato straordinario. Da questo punto di vista, le interviste hanno giocato un ruolo centrale. Finora, Herzog ha concesso circa ottocento interviste in varie lingue e attraverso una vasta gamma di media, inclusi stampa, radio, cinema, televisione e Internet. Perché? Qual è lo scopo di concedere così tante interviste? Come altri registi, Herzog le utilizza in vari modi: per promuovere nuovi film, per influenzare il modo in cui vengono ricevuti, per gestire la sua immagine pubblica, per mettere i puntini sulle "i", e così via. Tuttavia, c'è un uso

che merita maggiore attenzione, perché è al tempo stesso singolare ed esemplare: le interviste servono a Herzog come una forma di autobiografia. Questa tendenza è iniziata alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta, con le interviste condotte in Germania Ovest, Francia e Perù (molte delle quali compaiono in questo volume). Si è poi ampliata con conversazioni filmate e registrate come *I Am My Films: A Portrait of Werner Herzog* (Christian Weisenborn ed Erwin Keusch, 1978) e *Burden of Dreams* (Les Blank, 1982). Ed è culminata con *Herzog on Herzog*, un'intervista retrospettiva lunga quanto un libro condotta da Paul Cronin nel 2002 – un libro che da allora è stato rivisto e notevolmente ampliato per una nuova edizione. Senza dubbio, ci sarà ancora dell'altro. Le interviste hanno offerto a Herzog una piattaforma per stabilire la propria identità come regista. Letta come un'autobiografia (completa dei suoi problemi di etica, verità, autenticità e individualità), l'intervista diventa un processo creativo per narrare una vita attraverso una serie di storie vibranti e memorabili. Evidenzia anche il lato relazionale di questo processo, ovvero come la vita del regista si sviluppi in relazione ad altre persone – l'esempio più famoso è l'attore Klaus Kinski, con cui Herzog ha realizzato cinque film – e talvolta persino in relazione agli intervistatori. Alan Greenberg ne offre un esempio significativo. Il suo libro, intitolato *Heart of Glass*, un resoconto sulla produzione dell'omonimo film (*Cuore di vetro*) intervallato da scenari del copione, è stato pubblicato per la prima volta dalla casa editrice di Herzog stesso (Skellig Edition, 1976), poi rivisto e ripubblicato come *Every Night the Trees Disappear* (Chicago Review Press, 2012). In tutto il racconto originale, Greenberg si riferisce a se stesso in terza persona come "il testimone". Di fatto, l'intervistatore attesta

letteralmente la vita e il lavoro del regista, come se Herzog fosse un santo vivente. In questo caso estremo, il loro rapporto può essere descritto solo come devozionale.

Da decenni, le interviste hanno modellato la nostra comprensione della vita di Herzog, il modo in cui essa orienta e si mescola con i suoi film. Come sapremmo altrimenti che, all'età di quattordici anni, si convertì al cattolicesimo e viaggiò a piedi lungo il confine con l'Albania? Che in seguito lavorò come torero in un rodeo messicano? Che una volta tentò di ipnotizzare gli spettatori di un film? O che pianificò di incendiare la casa di Kinski con lui dentro? Tuttavia, come i suoi film, anche le interviste sono problematiche. La maggior parte degli spettatori nota come i film di Herzog sfumino i confini tra finzione e documentario. Meno ovvio, ma altrettanto importante, è che le interviste ampliano questa dinamica. Per quanto sia stato scritto sulla vita del regista, di certo sappiamo ben poco. Le informazioni biografiche non sono solo vaghe e difficili da verificare, ma è quasi impossibile separarle dalle voci, le leggende e le falsificazioni che hanno contribuito a definire questo materiale.

Ciò ci porta al problema della ripetizione. Non è un problema all'interno di questo libro (mi sono assicurato che non fosse così selezionando e modificando i materiali). E non intendo il fatto che gli intervistatori tendano a porre le stesse domande più e più volte, il che è un peccato ma è anche comprensibile, soprattutto considerando il ruolo di Herzog come narratore. Intendo piuttosto un problema che penetra profondamente nelle interviste e si estende in gran parte di esse. Leggendo centinaia di interviste, non si può fare a meno di notare come Herzog si ripeta, a volte a lungo e quasi alla lettera, nell'arco di anni, persino decenni. La ripetizione di questo tipo è così notevole che


con il tempo diventa un punto di riflessione. Come dobbiamo interpretarla? Ci sono molte possibili risposte. La ripetizione potrebbe essere intesa dal punto di vista psicologico, rivelando il carattere interiore del regista, che può essere immaginato in termini di convinzione o ossessione. Tuttavia, piuttosto che speculare sulla psicologia, è più utile vedere la ripetizione come una strategia a lungo termine adottata da Herzog per gestire la propria immagine pubblica e inquadrare i suoi film affinché siano visti e discussi dagli altri. Anche se non è stata concepita per questo scopo, la presente raccolta potrebbe essere letta come un compendio dei termini preferiti di Herzog, delle sue espressioni distintive e delle forme fossilizzate – modi di parlare che con il tempo sono diventati fissi. Così, egli parla del mitico, dell'estatico, del misterioso, del visionario e del primordiale – termini che possono mettere a disagio gli studiosi, ma che chiaramente risuonano con un vasto pubblico. In una certa misura, il fascino duraturo dei film di Herzog dipende dal loro continuo successo nel visualizzare tali idee.

Ma cosa succede quando interi passaggi si ripetono da un'intervista all'altra? L'esempio chiave viene da *Cuore di vetro*. La discussione più lunga e dettagliata sulla sua produzione appare nel libro di Greenberg del 1976. In un capitolo, il testimone ricorda una sessione di ipnosi, un esperimento privato tenuto nel retro di un ristorante di Monaco. Quando il testimone entra nella stanza, Martje Herzog (all'epoca moglie del regista) gli consegna "alcune pagine dattiloscritte" contenenti la spiegazione di Herzog sull'ipnosi del cast del film, un documento che il testimone cita fedelmente. Ma poi diversi paragrafi di questa spiegazione riappaiono in un'altra intervista pubblicata lo stesso anno nella rivista accademica tedesca


Medium. Passiamo al 2002. Questi e altri passaggi della spiegazione originale tornano in forma leggermente alterata come parte di *Herzog on Herzog*. Poi, nell'edizione del 2012 del libro di Greenberg, *Every Night the Trees Disappear*, le "pagine dattiloscritte" spariscono e l'intera scena viene rielaborata come una conversazione intima tra il regista e il suo confidente americano, che trascrive tutto a mano. «Stai scrivendo tutto questo?» chiede Herzog. «Bene. Siamo in un contesto storico qui. Anche tu sarai chiamato a risponderne». Eppure, verificare l'accuratezza di questo resoconto (ammesso che la conversazione sia davvero avvenuta così, e sospetto di no) significherebbe perdere il punto centrale della questione. Solo seguendo i commenti di Herzog mentre si spostano da una fonte all'altra iniziamo a vedere un modello. Quello che inizia come un resoconto di un documento misterioso si evolve in uno scenario vivace, che poi si ripete in varie forme e luoghi. In altre parole, scopriamo le dinamiche della performance – scrittura, prova, messa in scena, citazione, fabbricazione, trasformazione e improvvisazione – che di solito associamo al metodo di regia di Herzog. Solo che qui le troviamo in un luogo inaspettato: in tutte le interviste raccolte.

Come delle performance dinamiche, le storie cambiano nel tempo. Molte di esse diventano ancor più vivide e cambiano di significato rispetto alle interviste precedenti. Queste differenze ci permettono di vedere come Herzog, in qualità di regista e, soprattutto, di figura pubblica, si sia adattato ed evoluto in modi che una singola intervista non sarebbe mai in grado di catturare.

Questa è una raccolta non autorizzata – un volume "ribelle", per così dire. Piuttosto che pretendere di essere definitivo o esaustivo, presenta un mix di voci, momenti e prospettive,





offrendo materiale per il confronto e il piacere del lettore. La maggior parte delle interviste selezionate sono state realizzate in occasione della première di un nuovo film. Di conseguenza, ciascuna possiede un senso di urgenza, una percezione degli eventi che si svolgono nel presente. Tre di queste interviste non erano mai state pubblicate prima: una sull'accoglienza dei film di Herzog negli Stati Uniti, un'altra sulla messa in scena della sua prima opera e una rara intervista su *Apocalisse nel deserto*. Insieme, trasmettono un senso di tutte le meravigliose interviste che Herzog ha concesso nel corso della sua carriera, e di come queste cambino e si intreccino nel tempo. Non sono proposte qui per rafforzare l'impressione che il lettore potrebbe già avere di Herzog, ma nella speranza che possano ampliarla, metterla in discussione e forse persino contraddirla.



La cronologia e la filmografia sono state compilate da varie fonti, sia stampate che online, oltre che da DVD. Sono particolarmente grato a Chris Wahl per aver condiviso informazioni tratte dal suo studio *Lektionen in Herzog* (2011), una risorsa fondamentale in lingua tedesca.

Sono grato ai molti autori, riviste e editori che mi hanno permesso di ristampare le loro interviste. Per il loro aiuto e supporto nella preparazione di questo libro, voglio ringraziare Olivia Albiero, Jane Brown, Paul Cronin, Tobias Grünthal, Japhet Johnstone, Verena Kick, Jasmin Krakenberg, Laura McKee, Brad Prager, Chris Wahl, Stephanie Welch, il personale del prestito interbibliotecario dell'Università di Washington, Werner Sudendorf e Anke Vetter della Deutsche Kinemathek, Lucki Stipetić della Werner Herzog Filmproduktion, Leila Salisbury e, soprattutto, la sua assistente Valerie Jones della University





Press of Mississippi, e il curatore della collana Gerald Peary. Infine, e per tutto il resto, ringrazio Veronika Zantop. Questo libro è per Isaac e Max, perché mi regalano momenti di chiarezza, una rivelazione che potrebbe sorprendere chi mi conosce, ma che in realtà non è così sorprendente. Come dice Herzog: «Una situazione diventa sempre chiara con le scimmie».

E.A.



Il Nuovo cinema tedesco

Frieda Grafe, Enno Patalas e Florian Fricke
Filmkritik, marzo 1968

GRAFE, PATALAS E FRICKE: *Quando hai realizzato Segni di vita, avevi in mente un determinato pubblico?*

WERNER HERZOG: Non posso dire quale sia il mio pubblico, ma posso affermare con una certa sicurezza quale non lo è: non ho fatto il film per le rane, perché finora non ho visto nessuna rana al botteghino, né ho mai visto uno scoiattolo dietro una telecamera. Questo è tutto ciò che posso dire al riguardo. Non ho un'idea precisa del mio pubblico. Al massimo posso dire di aver lanciato dei segnali e spero che raggiungano alcune persone. Ma credo che il mio film sia del tutto comprensibile. Credo in un pubblico che possa comprendere il film. Soprattutto, credo nella capacità di durare del film. Non bisogna essere troppo avari e immaginare che la gente lo guardi per i prossimi quattro anni, ma piuttosto per quaranta o quarantamila anni. Quando dico quarantamila, non intendo un milione di anni, perché a quel punto potrebbero tornare i dinosauri su

questo pianeta. E non ho girato questo film affinché lo vedessero i dinosauri. Conosco i miei limiti.

Sembra quasi che sottovaluti l'accessibilità del tuo film. In alcuni punti fornisci indizi facilmente riconoscibili, per esempio la voce fuori campo del finale.

Ti riferisci all'ultima parte, in cui si dice che Stroszek, il personaggio principale, ha intrapreso qualcosa di titanico nella portata della sua ribellione, e per questo ha fallito miseramente, come tutti gli altri della sua specie. Per me, non si tratta tanto di un'interpretazione conclusiva, quanto della possibilità di far proseguire il film. Se Stroszek dovesse morire, sopraffatto dai suoi stessi compagni, sarebbe una morte miserabile, e per me questa è l'essenza del titanico. In sei settimane sarebbe morto per una ferita d'arma da fuoco all'addome, senza barba, tossendo, con una sciarpa al collo, in mezzo a delle lenzuola ammuffite. Se dovessi continuare il film, lo farei tossire davanti alla telecamera per un buon quarto d'ora. Certo, i commenti del medico militare hanno una certa qualità associativa, perché, in quanto medico, quando gli viene chiesto di parlare di quello che inizialmente sembra un caso patologico, fa riferimento a una possibilità totalmente diversa, non medica. A mio avviso, dopo essersi barricato in casa, aver combattuto contro amici e nemici, assediato la città da solo e cercato di incendiarla con i fuochi d'artificio, Stroszek non è affatto pazzo. Semplicemente, si esprime in modo inaspettato: attraverso segni che, tutto sommato, corrispondono al suo precedente impegno. Circondato da un mondo simbolico sempre più denso, all'improvviso si appropria di quei segni e li fa diventare il suo linguaggio. Contrasta la violenza

con la violenza, la follia con la follia e la luce con la luce. Solo che i suoi sforzi sono sproporzionati.

Il tuo progetto nasce da un racconto di Achim von Arnim, giusto? Ti riferisci all'Invalido folle del forte Ratonneau?

No, sarebbe un'interpretazione fuorviante. La storia di fondo si basa su un articolo di giornale relativo a un incidente reale della guerra dei sette anni, che ho trovato per caso nella rivista *Der Freymüthige* (del XVIII secolo). Questo resoconto è stato probabilmente anche la fonte di ispirazione per la novella di Arnim, ma purtroppo non ci sono prove certe al riguardo. Non si tratta quindi di un adattamento della novella. Le parti più importanti del film sono state comunque concepite prima che la storia finisse nelle mie mani.

Quali?

Quasi tutte le scene fino al punto in cui Stroszek scaccia i suoi due compagni e sua moglie dal forte e ci si barricata dentro. Per esempio, la scena della piccola noce-gufo, i cui occhi e orecchie sembrano muoversi da soli. Più tardi scopriremo che al suo interno vivevano delle mosche. Oppure gli incontri con il pianista e con il pastore e sicuramente la storia del gallo moribondo che i bambini hanno seppellito nella sabbia fino al collo. Una volta ho filmato questa scena da solo e in circostanze completamente diverse, soltanto che allora [in *Gioco sulla sabbia*] ero interessato a come la violenza emerge da una situazione ludica. In *Segni di vita*, il gallo, la cui testa e il cui collo spuntano a malapena dal terreno, mi interessa solo come qualità del paesaggio. Ecco perché gli eventi che lo precedono rimangono oscuri.

Puoi dirci qualcosa sul tuo metodo di lavoro? Le inquadrature e i dialoghi sono stati progettati in anticipo?

C'era un copione, ma lo seguivamo raramente. Quasi tutti i dialoghi venivano adattati in base alla situazione delle riprese e alle condizioni personali degli attori. Abbiamo usato il sonoro in presa diretta per quasi tutto il film, il che rende automaticamente più complessa la gestione tecnica. Tuttavia, questo ha anche aumentato l'immersività del film. Diverse scene sono emerse spontaneamente durante le riprese. In particolare con gli attori non professionisti, ho cercato di metterli di fronte a degli ostacoli, in modo che, reagendo a questi ostacoli, si trovassero a confrontarsi con se stessi. Questo si nota con l'attore che interpreta Becker, che ha una goffaggine fisica inusuale. Se dovesse cercare di interpretare un personaggio simile, non ci riuscirebbe. Anche lavorare con attori professionisti è stato particolare sotto molti aspetti. Raramente discutevo con loro di questioni concettuali legate ai personaggi. Piuttosto li portavo in macchina dall'altra parte dell'isola, in un luogo talmente strano e indescrivibile che riuscivano subito a comprendere il progetto. Durante le riprese abbiamo lavorato in modo molto concentrato e la squadra ha operato con grande precisione. Sul set, il team non alzava mai la voce, ma parlava solo a bassa voce, quasi sussurrando. In generale, penso che un film come questo trasmetta le qualità dell'intero team con la stessa chiarezza con cui riflette, per esempio, la personalità del regista.

Come è stato messo insieme il cast?

Devo dire che questo film non è iniziato con i personaggi o con volti specifici, ma principalmente con le location. Tutti i miei film iniziano con dei luoghi che, in modo misterioso, mi appa-