

Ferdinando Amigoni
Alma Mater Studiorum, Università di Bologna

Alice nel paese dei *Photomaton*:
Wim Wenders e l'autoritratto fotografico

Abstract

Since the 1920s, when it appeared in railway stations and on urban crossroads, the photobooth has managed to capture the attention of both laymen and artists. The catalogue of artists – painters, writers, photographers, installation and performance creators, as well as film and theatre directors – who were bowled over by this mysterious machine is teeming with names. Nonetheless, its huge success in the early 70s leaves one somewhat astounded. The place of honour goes to Franco Vaccari, who created, for the 1972 Biennale di Venezia, the work *Esposizione in tempo reale*, which he then followed up in his operation *Photomatic d'Italia*. Amongst the many noteworthy works, Wim Wenders's early films stand out, in which, with notable regularity, *Photomatic* is cited as marvelous image producing machine. This essay will focus on the sequence dedicated to a photobooth in *Alice in the Cities*: surprising analogies, both in their theoretical elaboration and in their poetic praxis, justify the juxtaposition between the German director and the Italian conceptual artist, not without duly glancing at the philosophical hypotheses of Heidegger's later work.

A Tiziano Santi, in memoria

È in verità assenza di educazione non avere occhio
per ciò in riferimento a cui è necessario cercare una
prova e ciò per cui non lo è.
Aristotele, *Metafisica*, libro IV

Forse, se non ci fosse l'arte, non potremmo neppure
porre domande [...]. Forse l'arte è ciò che, per eccellenza,
richiede la domanda.

Philippe Lacoue-Labarthe, *Il ritratto dell'artista,
in generale*

1. Il mio primo vero film

Da quando, negli anni Venti, apparve nelle stazioni ferroviarie e ai crocicchi delle metropoli, la cabina per fototessere ha saputo attirare l'attenzione dell'uomo della strada e dell'artista (dicotomia che il secolo scorso contribuì come nessun altro a sfumare alquanto). Affollatissimo è il catalogo degli artisti – pittori, scrittori, fotografi, creatori di installazioni e performance, nonché registi cinematografici e teatrali – che furono folgorati da questa misteriosa macchina, sgabuzzino segreto in luogo pubblico, tra il confessionale, lo studio fotografico, il nascondiglio infantile e il maleodorante peep-show, che è la cabina per fototessere.¹ Nondimeno, il suo enorme successo tra il Sessantotto e il primo quinquennio degli anni Settanta lascia alquanto stupefatti. Il posto d'onore spetta certo al grande Franco Vaccari, 'innescatore' per la Biennale veneziana del 1972 di un'*Esposizione in tempo reale leggendaria*, proseguita poi nell'operazione *Photomatic d'Italia*. Una cabina per fototessere installata in uno spazio privo di qualunque ornamento a eccezione di una grande scritta quadrilingue *Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, invito a entrare nella macchina, deporre l'obolo monetario e lasciare che un proprio volto messo insieme per l'occasione venisse fissato in una striscia di quattro fotogrammi in bianco e nero da apporre, con una puntina da ingegnere, alla bianca parete in cartongesso.² Molte strisce, o strip, "avrebbero dovuto aggregarsi, accumularsi per tutta la durata della mostra, incessantemente" – scrive Vaccari, lucidissimo sempre – "come gli atomi di un cristallo in continua crescita"; l'"ambiente che avevo predisposto era come un'enorme polaroid il cui tempo di sviluppo, e cioè quello necessario per rendere visibile l'immagine latente, sarebbe stato di alcuni mesi" (Vaccari 1985, 79, 82). Senza alcuna pretesa di completezza – averne sarebbe senz'altro sintomo di pazzia – esattamente negli stessi anni, la cabina per fototessere torna in modo quasi ossessivo nelle opere di Rudolf Rainer, Christian Boltanski, Wim Wenders,

1 Una monografia quale *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic* pubblicata ormai quasi vent'anni fa da Federica Muzzarelli (2003), accurata e assai ricca, mostra del resto in modo più che convincente la molteplicità di possibili utilizzazioni della fatal cabina da parte degli artisti.

2 La bibliografia è, com'è ovvio, sterminata: mi limito a rimandare alle pagine 104-112 di Muzzarelli 2003, ad Amigoni 2020, nonché alle ottime pagine – forse le migliori scritte sull'argomento – dello stesso Vaccari (1985).

Peter Handke, in un romanzo di Nabokov, e in uno di Tournier (e qualora si fosse disposti a far rientrare nel novero degli stregati dal *Photomaton* pure gli artisti che lavoravano allora sulla foto d'identità, ineludibili sarebbero, tra i molti possibili, almeno i nomi di Andy Wahrol e Urs Lüthi).

In quello che spero si riveli un cammino formato da più di una tappa, vorrei qui soffermarmi in modo esclusivo su alcune sequenze dell'opera cinematografica di Wim Wenders, o meglio, visto che prediligo il procedimento analitico e la sintesi non obbedisce al mio richiamo, quasi solo sulla sua *Alice nelle città*, film realizzato nel 1973, mentre Franco Vaccari era impegnato in quella sorta di ampliamento della sua avventura con la cabina per fototessere, fuori dalle colte mura della Biennale e a livello nazionale, i cui esiti battezzò con il nome *Photomatic d'Italia*. La perfetta coincidenza cronologica è tutt'altro che priva di significato: certo, come vedremo, le analogie delle poetiche e dei modi di procedere con i propri mezzi espressivi tra Wim Wenders e Franco Vaccari sono notevolissime, e talora così perfette da sorprendere anche lo scettico meno incline al soprassalto.

Alice, “il miracolo di Alice” (Valli 1990, 91), film davvero miracoloso, “non a ‘basso budget’, ma piuttosto ‘senza budget’” (Wenders 2017, 146), dove ogni particolare pare fluire davanti a una cinepresa in stato di grazia (se dopo Walter Benjamin e, appunto, Franco Vaccari possiamo ricorrere a un'endiadi quale inconscio tecnologico, ben venga una macchina da presa ispirata), opera splendida e necessaria, in grado di travalicare di gran lunga le intenzioni consapevoli dell'autore, scavandosi un posto inamovibile nella memoria visiva dello spettatore che mai più dimenticherà il viso della piccola Yella Rottländer. Che la mia vera e propria passione per Alice non sia futile sbandamento idiosincratico lo proverebbe il giudizio che il suo stesso autore – in ciò peraltro d'accordo con molti suoi critici – sempre espresse su quella sua opera: “Con Alice nelle città posso dire di aver trovato il mio stile” (Wenders 1987, 189); “provando a realizzare un film seguendo i miei canoni – appunto Alice nelle città – mi sono improvvisamente accorto di avere qualcosa da dire col linguaggio del cinema” (Wenders 1988a, 30). E ancora, a un intervistatore che gli chiedeva, nel 1988, a pochi mesi dal Premio per la migliore regia a Cannes, ottenuto con *Il cielo sopra Berlino*, il suo titolo di gran lunga più conosciuto ed emblematico, “Quale suo film considererebbe il più personale?”, Wenders rispondeva che, a eccezione del docu-film sulla morte di Nicolas Ray – “personale in maniera così estrema che non rientra nella

domanda” – “dovrei scegliere tra *Il cielo sopra Berlino* e *Alice nelle città*, e non sarebbe facile” (Wenders 1988b, 171). Stando infine al recente, sontuosissimo *POLAROID STORIES*, Wenders rimemora, con immagini e parole scritte in forma di poema in prosa, come tutto quello che aveva realizzato prima di *Alice in den Städten* fosse sin troppo debitore di alcuni maestri del cinema: “Dovevo fare di più: // Nella mia testa stava prendendo forma “il mio primo vero film” – // almeno come sogno”; “ALICE mi convinse davvero // che dentro di me c’era la capacità di fare film // che non fossero semplici imitazioni di altri film” (Wenders 2017, 66, 119).

2. *Angst vor Angst*

Il *Photomaton* si diceva ma, prima di infilare nell’apposita fessura un marco o due e di farsi un quadruplice autoritratto (siamo nell’ultimo trentennio del secolo scorso, in era pre-euro, ancora lontanissimi dall’immaginare che il muro di Berlino potesse crollare), molta strada dovrà essere percorsa. Il capolavoro di Wenders è conosciuto da chiunque sia in possesso di un minimo di alfabetizzazione visiva, e dunque non si riandrà all’intreccio che per sommi capi. Philip Winter (il cognome, come quasi sempre in ambito anglofono, parla) impersonato da un Rüdiger Vogler al suo primo ruolo da protagonista, in tutto e per tutto all’altezza del compito, è uno scrittore tedesco in crisi, inviato negli Stati Uniti dal suo editore per scrivere quello che il lettore medio in Germania si aspetta di sapere sull’immenso paese delle mille opportunità e degli sterminati spazi. Per gran fortuna nostra, non scrive (quasi) nulla e scatta invece compulsivamente polaroid; sulla via di un forzato rientro in Europa per mancanza di soldi, disguidi aeroportuali e nuclei famigliari esplosi pongono sulla sua via una formidabile bambina. I due si troveranno ad Amsterdam senza che Philip Winter sappia come sbarazzarsi dell’incubo Alice – la madre è irreperibile (telefonini e rete digitale sono del tutto di là da venire). Grazie a una foto e a ricordi più che vaghi di Alice, si mettono invano in cerca della casa in cui dovrebbe vivere la nonna della piccola. Si muove la polizia, i giornali parlano di rapimento: su un traghetto che attraversa il Reno avviene l’incontro tra un commissario e i due, e si viene a sapere che la madre di Alice è tornata e attende la figlia. Un caso, dunque, la ricerca vana, durata pochi giorni, di un’abitazione: sul piano del buon vecchio plot – Wen-

ders odia le storie, per lui “la storia è come un vampiro che cerca di succhiare il sangue all’immagine” (Wenders 1983, 175) – niente, o poco più di niente è accaduto (polizia e giornali si muovono a partire da un malinteso presto chiarito, senza che il narratore avverta la necessità di darci informazioni sulla del tutto ininfluyente faccenda). Una banale coincidenza – possibile forse solo in un mondo meravigliosamente analogico e ancora approssimativo – genera un film memorabile.

Giunti ad Alice grazie alla cabina per fototessere – e dunque grazie anche alle operazioni che con tale macchina seppe organizzare Franco Vaccari – si potrebbe rimanere sbigottiti da una primissima somiglianza tra due immagini non connesse in modo immediato, almeno all’apparenza, con il *Photomatic*.

Una è l’immagine di apertura del film di Wenders, tanto icastica da essere stata utilizzata come locandina (fig. 1; ringrazio Franco Vaccari e la Wim Wenders Stiftung per aver permesso la riproduzione delle immagini); l’altra è invece una tela emulsionata (90 X 123), dal titolo *Melancolia*, che Vaccari realizzò una dozzina di anni dopo la famosa Biennale veneziana (fig. 2).



(Fig. 1)



(Fig. 2)

In ambedue le immagini vediamo un uomo di mezza età (in realtà, un attore che incarna il ruolo di uno scrittore in crisi con la compulsione allo scatto e un autoritratto dell'artista Vaccari) che, lo sguardo assai scorato, tiene in mano una Polaroid. La postura è alquanto simile: ambedue a terra (in senso fisico e metafisico) sembrano perduti in una crisi di accidia annihilante. Gli ambienti, pur dissimili (un pontile nei pressi di New York e presumibilmente l'atelier dell'artista modenese), indicano un analogo stato di degrado. Qualcosa di molto simile al nulla parrebbe spalancarsi al loro sguardo; davanti a loro alcune polaroid illeggibili e la macchina fotografica stessa, tenuta in mano senza convinzione alcuna, indirizzano l'immaginazione dello spettatore verso orizzonti che molto a che vedere hanno con l'assoluta inanità del fotografare (e forse del vivere). Strane identità persino nel vestiario – gli stivali – magari insieme al buffo paradosso che l'artista ha un *physique du rôle* da attore più dell'attore vero e proprio chiudono la tavolozza delle somiglianze. L'immagine di Wenders –

e forse potrebbe sorprendere noi latini, naturaliter albertiani – è impaginata secondo criteri di ferrea prospettiva e simmetria, laddove la tela emulsionata di Vaccari lascia qualsiasi leggibilità prospettica in favore di un mondo dalle obliquità espressionistiche. Il teutonico Rüdiger Vogler dispone peraltro le sue vane polaroid in un perfetto ordine da nevrotico ossessivo, e il gesto dell'ultimo positivo ancora in mano fa pensare a un serialismo automatico; Vaccari in autoritratto – il sosia di Ben Gazzara? – lascia invece che le polaroid giacciono nel men protestante dei disordini, in attesa di un colpo di ramazza.

Gli anteroi effigiati nelle due immagini sono giunti a un punto morto, forse alla scoperta dell'impossibilità di differenziare alcunché dall'immenso, a-umano continuum dell'identico. Codesti ex-amanti della polaroid, un attrezzo ora rivelatosi insensato come qualsiasi altro, rimettono in scena – per l'ennesima volta e ognuno secondo peculiari modalità – la figura rinascimentale dell'artista malinconico, considerato tale quantomeno da un'illustre tradizione che da Platone e Aristotele giunge alla Firenze di Marsilio Ficino e del suo circolo, per creare un topos che, in Occidente, resisterà almeno quanto seppe resistere la figura stessa dell'artista (il quale sembra, comunque, soprattutto nella cultura popolare, ancora in grado di ritardare gli ultimi istanti del suo avanzatissimo crepuscolo). Che l'incisione superba di Albrecht Dürer, dal titolo *Melancholia I* sia riferimento fondamentale di tutta questa costellazione è suggerito anche dalla posizione del mento sulla mano che riprende quella della torva, indimenticabile donna-angelo del capolavoro düreriano, non solo nella tela di Vaccari di cui stiamo parlando ma pure – e qui la connessione alla cabina per fototessere è diretta – nell'immagine qui sotto riprodotta (Fig. 3), in cui l'artista viene ritratto (pochi mesi prima del fermo-immagine wendersiano) accanto al suo confessionale automatico in assoluta e desolata solitudine (ma lo specchio della macchina riproduce strisce già affisse alla parete di fronte, e dunque la festa dell'autoritratto è già cominciata e si tratterà quindi di una melanconica pausa forse poco prima che i cancelli della Biennale del '72 riaprissero ai visitatori, o poco dopo la loro giornaliera chiusura). “Era come un'enorme polaroid”, lo stesso Vaccari ci ha appena spiegato: la polaroid è cresciuta sino a raggiungere le dimensioni di un armadio, ma pur sempre, in qualche modo, di polaroid si tratta. “Prima delle Polaroid / c'erano le cabine per fototessere che fornivano foto istantanee./ Erano fantastiche macchine crea-immagini./ Si trovavano in tutte le stazioni ferroviarie, nei drugstore e nei supermercati,/ oppure schiacciate in piccoli spazi, fra un negozio e l'altro” (Wenders 2017, 16), ricorda Wen-

ders, in una pagina in cui la nostalgia è così forte da impedirgli di notare che le cabine per fototessere si trovano anche oggi nei luoghi di passaggio da lui descritti come spazi di un passato favoloso.



(Fig. 3)

Alice nelle città comincia con una dominante melanconica, e per un bel pezzo resterà alla sua ombra: uno scoramento depressivo dilaga, endemico, in tutta la prima metà del film, raggiungendo forse l'apice nei notturni newyorkesi (tanto stranianti da far pensare a un effetto-notte), fotografati in modo spettacolare dal mirabile Robby Müller, colui che Wenders amava definire “una specie di fratello gemello” (Wenders 2017, 129). Sembra difficile passare oltre, senza prestarvi l'attenzione che merita, a una sequenza essenziale della prima parte del film: la bimba è già apparsa (in una porta girevole che molto sa di omaggio cinefilo alla commedia della Hollywood classica), quando Philip Winter va a trovare un'amica che abita a Manhattan (interpretata da una nerissima, quasi funerea, Edda Köchl-König, all'epoca moglie del regista).

Ph. W.: “Ho perso me stesso. È stato un viaggio tremendo. [Pausa] Come lasci New York, non cambia niente, sembra tutto uguale. Non riesci neanche a immaginarti i cambiamenti. Sono diventato estraneo a me stesso. Riuscivo solo a immaginare che tutto continuasse così, in eterno. A volte la sera mi dicevo che il giorno seguente sarei tornato indietro. Invece andavo avanti e ascoltavo quella radio millantatrice. Ogni sera il motel era uguale a quello della sera precedente e guardavo quella mostruosa televisione. Ero diventato cieco e sordo”.
 Amica: “Lo eri già da un pezzo. Non c’era bisogno di attraversare l’America. Succede quando si perde la propria *identità*. E tu l’hai persa da tempo. Ecco perché cerchi continuamente *prove* [*Beweise*], *prove* della tua esistenza. Le tue storie, le tue esperienze ... te le porti in giro come vetri fragili, come se fossi il solo a viverle. Per questo fai sempre quelle foto, così hai qualcosa in mano: sono *prove* che c’eri, che hai visto. [Inquadratura di alcuni libri sul tavolino] Sei venuto qui perché qualcuno ti ascoltasse. Te e le tue storie che in realtà racconti a te stesso. Ma questo alla lunga non basta, mio caro”.

Ph. W.: “Giusto. Le foto sono *prove*. Mentre aspettavo che si sviluppassero mi prendeva l’agitazione. Non so aspettare il confronto tra foto e realtà. [Comincia a spogliarsi] Ma anche questo confronto non è riuscito a placare la mia agitazione, perché le immagini venivano sempre ...”.

Amica: “Non puoi restare qui”.

Ph. W.: “... superate dalla realtà. Ho fotografato come un pazzo”.

Amica [Mentre lui continua a parlare]: “Sei diventato davvero cieco e sordo”.

Ph. W.: “Non riesco a immaginare altre foto che queste istantanee”.

Amica: “Devi andartene di qui. Hai capito?”.

Ph. W. [Come se si accorgesse per la prima volta dell’esistenza dell’amica che non vuole fare la parte dello specchio]: “Cosa? [Pausa] Veramente?”

Amica: “Sì, amico mio. [Pausa] Non posso più aiutarti. Posso consolarti”.

Ph. W.: “Non capisco”

Amica: “Neanch’io so vivere. Non me l’hanno insegnato”.³

I temi su cui questo dialogo si fonda (e dovremo pure vedere a suo tempo la parola – tutt’altro che trascurabile e anzi centrale se altre mai nel linguaggio filosofico del secolo scorso – che lo chiude) sono quelli dell’identità e della prova (significante che ricorre – *Beweis* nell’originale – con insistenza). Perfetto trattato sulla melanconia, scritto da un Wenders che annovera, tra i suoi molti universitari vagabondaggi, studi filosofici, nelle sue battute si aggrovigliano le essenziali caratteristiche dei nati sotto Saturno.⁴ Il melanconico ha perso tutto,

³ Ho trascritto il dialogo dai sottotitoli presenti nel DVD *Alice nelle città / Alice in den Städten* (Wenders 1973, corsivi miei).

⁴ È ovvio il rimando al classico (anche se forse più ricco di materiali che profondo) *Nati sotto Saturno. La figura dell’artista dall’antichità alla Rivoluzione francese* (Wittkower 1963).

persino la propria identità e il contatto con una realtà che pare sfuggirgli con irridente ferocia: che il problema dell'identità perduta possa poi rimandare anche al misterioso cassone automatico – ma umanissimo nella sua insignificanza e nel suo somigliare a un orinatoio (molto usato e non pulito come quello duchampiano) – che sputa foto d'identità ancora appiccicaticce di sgradevoli acidi, parrebbe ovvio e pure alquanto comico. Se gettiamo uno sguardo, fuor di metafora, ai correlativi oggettivi, Philip Winter ha, a malapena, i soldi per salire su un aereo che lo riporti in Europa: il rientro a casa è previsto con un capitale formato da molte stampe polaroid che paiono non interessare a nessuno e dalla macchina per scattarle, a cui si aggrappa come all'ultimo travicello disponibile il naufrago sul punto di annegare. L'amica, col suo pesantissimo, citazionistico (e un po' ironico) trucco alla Juliette Gréco, ha del tutto ragione: una formidabile crisi di depersonalizzazione ha ottuso gli organi di senso di Philip Winter, chiudendolo dapprima in una bolla autistica – “Te e le tue storie che in realtà racconti a te stesso” – fino a renderlo inesistente ai suoi stessi occhi. Le foto sono prove che ancora qualcosa esiste nel mondo: “Ecco perché cerchi continuamente prove, prove della tua esistenza”; “Per questo fai sempre quelle foto, così hai qualcosa in mano: sono prove che c'eri, che hai visto”. Sentimento peraltro attualissimo per noi cercatori compulsivi nella rete digitale di attestati di esistenza, di segnali di un nostro “esserci”, quando non addirittura di tracce di un nostro più o meno coerente itinerario – noi che oggi crediamo nelle “storie”, se possibile, ancora meno di quanto ci credesse Wenders mezzo secolo fa – con cui ricostruire, post factum, una nostra “storia” (o anche solo una sua parvenza).

Il melanconico sa di aver perso qualcosa, “sa quando ma non cosa è andato perduto in lui”, medita Freud in un suo magnifico e assai noto scritto del 1915: saremmo “quindi inclini a connettere in qualche modo la melanconia a una perdita oggettuale sottratta alla coscienza”. Del resto, il melanconico (ovvero, in qualche misura, ognuno di noi) – figlio della nutrita progenie del narcisismo patologico – aveva già da sempre instaurato “un'identificazione dell'Io con l'oggetto abbandonato”, e, in questo modo, “la perdita dell'oggetto si era trasformata in una perdita dell'Io” (Freud 1915, 194, 198).

Atterrati ad Amsterdam, il quasi afasico Philip Winter attende, visibilmente impacciato da una bambina vitalissima, che sua madre torni a riprendersela, lui che, come ogni intellettuale che si rispetti (strane figure creammo nel corso dei secoli e dei millenni in Occidente), del tutto estraneo è a famiglie e figlio-

lanze. Un'altra sequenza memorabile (da un film privo invero di sequenze non memorabili): nell'albergo dell'aeroporto lo scrittore che quasi più non scrive sta crogiolandosi nel tepore di una vasca da bagno; Alice, vestita, seduta sul water chiuso, è inquadrata dal basso – il punto di vista di Philip, nudo, inerme e bagnato (come un pulcino) – in modo tale da sembrare assisa su un alto trono: la bambina, già solo dalla messinscena, ricorda una madre che assiste al bagnetto del figliuolo (lo spettatore rischia di allucinare addirittura una papera di gomma con cui lo scrittore possa ammazzare il tempo).

Alice: "Che hai?"

Ph. W.: "Paura".

Alice: "Di che tipo?"

Ph. W.: "Ne esistono molti?"

Alice: "Sì".

Ph. W.: "Io ho [lunga pausa; poi sguardo dal basso, titubante – quasi da scolaro che non ha fatto i compiti – verso una molto materna Alice, in alto] paura della paura [*Angst vor Angst*]"

Alice: "Perché hai paura della paura?"

Ph. W.: "Chissà ..."

Alice: "Non prendi freddo?". (Wenders 1973).

E con questa maternissima domanda, un'Alice che talora sembra indossare persino i panni della psicoanalista navigata, pone fine al demoralizzato e tenero scambio di battute, chiedendo allo scrittore di liberare il bagno perché "le scappa". Non è affatto un caso che Alice riporti alla realtà il suo trasognato simil-padre, una realtà corporea, necessaria, umana (che un tempo non lontano ma per fortuna perento si sarebbe definita "bassa"); un'inquadratura dell'acqua che finisce di defluire giù per lo scarico della vasca, tra i piedi bagnati del protagonista chiude infine la sequenza.

Angst vor Angst: un semplice tocco sul mouse basta per trovare in rete, in un tempuscolo non misurabile, nientemeno che i nomi di Hegel, Freud e Heidegger, connessi in diversi modi, ma sempre assai in profondità, con il significante *Angst* (ansia, paura e angoscia le italice vesti con le quali più spesso viene tradotto il germanico radicale irto di consonanti che la gola raschiano sin quasi al rigurgito). La sera prima, peraltro, Alice aveva chiesto di tenere accesa una luce durante la notte: paura del buio che in una bambina di nove anni possiamo certo aspettarci. Il trentunenne Philip Winter appare

viceversa assai comico: i melanconici, perennemente sotto “una costellazione psichica di rivolta”, “sono individui estremamente molesti” (Freud 1915, 197), scrive un Sigmund Freud capace di umoristici trilli anche quando tratta argomenti funerei (e chissà che, in questo caso, l’esilarante effetto della battuta, in uno dei suoi saggi più impegnativi e... melanconici, non sia preterintenzionale). Rüdiger Vogler è, nella sua essenza, un attore comico: il portamento e soprattutto il volto, non bello, assai buffo e dotato di una formidabile plasticità, sono altrettanti contrassegni inequivocabili della sua vocazione al buffonesco (non per nulla nella *Paura del portiere prima del calcio di rigore*, film che di poco precede Alice, interpreta uno scemo del villaggio che strappa l’applauso, mentre nel successivo *Nel corso del tempo* inscena una vera e propria comica di ombre cinesi per una scolaresca). Nulla di strano: non è necessario aver condotto un’attenta esegesi di *Lutto e melanconia* di Freud per sapere che i grandi comici sogliono costeggiare i più fondi stati depressivi, cadendovi talora come in un tombino aperto (per non parlare della figura del comico melanconico che dal clown bianco, al Pierrot lunare giunge fino a Buster Keaton, e pure molto oltre).

Quando si sono fatti i nomi di tre grandi pensatori, è forse il caso di volgersi a un quarto.

Quel vigore, quel coraggio che in tal modo vogliono essere creatori della loro propria fortuna, sì, creatori di sé stessi, sono un’illusione, e, perdendo il tragico, la nostra epoca trova la disperazione. Ci sono nel tragico una melanconia e una virtù curativa che invero non devono essere disprezzate, e, volendo trovare sé stessi nella maniera soprannaturale in cui cerca di farlo la nostra epoca, si perde sé stessi, si diventa comici. Per originale che sia, ogni individuo è pur figlio di Dio, del suo tempo, del suo popolo, della sua famiglia, dei suoi amici, e qui soltanto ha la sua verità, e, se in tutta questa sua relatività vuol essere l’assoluto, diventa ridicolo! (Kierkegaard 1843, 26).

Che nella prima metà del diciannovesimo secolo Søren Kierkegaard abbia potuto scrivere queste mirabili righe può forse rassicurarci sull’autenticità e sull’universalità dell’affetto di cui stiamo parlando. Qui certo la comicità di Philip, preda nuda, persa nell’amniotica acqua di una vasca da bagno, di un attacco di *Angst vor Angst*, e incoraggiato e in qualche misura psicoanalizzato da una bimbetta abbandonata, è almeno tanto kierkegaardiana quanto convincente. “Il melanconico è il complice-testimone della fragilità del significante” (Kristeva 1987, 21): tocca a una contemporanea psicoanalista, questa volta, rammen-

tarci perché Philip Winter – come il suo creatore Wim Wenders – preferisca le immagini alle parole (anche se, a questo punto del suo cammino, la sfiducia che sempre lo accompagna sembra onnipervasiva). “Privo di fede nel linguaggio, il depresso è”, comunque, “un affettuoso, ferito, certo, ma prigioniero dell’affetto” (Ibid.: 16), precisa con il suo acume consueto Julia Kristeva, e come tale lo spettatore empatico (aggettivo che connoterebbe meglio di qualunque altro lo sguardo wendersiano secondo un suo eccellente critico) ne segue gli strambi movimenti che avrebbero tutte le apparenze di un girarsi e rigirarsi in un letto umido di sudore da febbre, non fosse per Alice.

3. “Ho voglia di nuotare. E tu?”

Spostiamoci senz’altro al decimo e ultimo capitolo, dall’eloquente titolo *Fine della ricerca*, in cui il film è stato suddiviso in questa versione restaurata sotto l’attentissima supervisione dell’autore. Girovagando in macchina attraverso la Ruhr (regione in cui sia Philip Winter sia Wenders passarono gli anni di formazione della loro adolescenza), in cerca della casa della nonna, Alice e Philip entrano in quel *photomaton* da cui anche il nostro discorso ha preso le mosse.

Alice: “Hai una fidanzata?” [Spunta il tema erotico, per la prima volta, sebbene la domanda fosse alquanto scontata].

Ph.W.: “Ho voglia di nuotare. E tu?” [Strana, inattesa voglia di movimento nel quasi catonico protagonista].

Alice: “L’acqua qui sarà sporca” (Wenders 1973).

Stacco di montaggio nettissimo: Alice e Philip sono ripresi molto da vicino, a mezzobusto, all’interno di una cabina per fototessere. Lei deve essere seduta sulle sue gambe, o meglio, sulla sua gamba destra, più di lui all’interno dello stretto abitacolo: lui è seduto sulla tipica, girevole seggetta; la tendina è scostata, com’è ovvio, e i due profili quasi perfetti sono ritratti vicinissimi e alla stessa altezza. Lei è allegrissima e sfodera un sorriso che scopre tutta la dentatura (deve avere appena completato la muda). Lui è viceversa addirittura tetro: il suo sguardo desolato sembra alludere a un *ennui* inconsolabile che certo di gran lunga oltrepassa il contingente girare a vuoto in compagnia di una mocciosa in una regione tutt’altro che allegra (quantomeno nella versione che ne danno

Wenders e Müller).⁵ L'attore-feticcio di Wenders mette insieme un'espressione almeno tanto tetra quanto quella iniziale sotto il newyorkese pontile: dopotutto ha davanti a sé il suo vero nemico, ovvero il suo proprio volto riflesso nel vetro a specchio rettangolare che copre l'obiettivo; come se fosse solo, la meravigliosa creatura femminile accanto a lui – nonché il riflesso ridente di quella creatura sul vetro – sembra non esistere: Narciso sta rimirando il viso che più ama e più odia e altro non vede (né avverte con gli altri sensi). Scatta subito un primo flash.

Alice si gira verso il suo compagno e, con una mimica facciale davvero miracolosa (so bene di essermi già servito del significante miracolo, parlando di Alice, ma mi affretto a utilizzarlo ancora e con piena convinzione: è impossibile insegnare in scuole di recitazione cambiamenti così sottili di espressione, repentini eppure autentici, anche ad apprendisti attori con molti più anni di quanti ne avesse allora Yella Rottländer), assume in un istante l'aspetto di chi sembra aver capito che in una cabina per fototessere si deve dare un'immagine di sé quanto più possibile seria e composta, e, appunto, indossa il volto più severo di cui è capace. Dopotutto non è che una bimbetta in braccio a un adulto che sa o dovrebbe sapere. Secondo flash.

Philip si gira verso di lei che, fissa all'obiettivo, non sa di essere guardata, e un sorriso affiora sul suo volto, tenero e buffo, come sempre accade a Rüdiger Vogler. Lei si sforza ancora di rimanere seria. Terzo flash (Fig. 4).

Alice si volge verso il suo patrigno temporaneo e riluttante e interpreta il suo sorriso come quel "liberi tutti" che tanto agognava. Di nuovo ride, mostrando tutti i denti, contentissima di partecipare a uno strano gioco, in questa scatola magica abbastanza grande da contenerli. Lui si mette a fare smorfie buffonesche, quasi si sorprendesse a divertirsi, suo malgrado, cosa che all'intellettuale esistenzialista assai poco s'addice (mostrando, se l'occhio non m'inganna, che un dente in realtà manca a lui e non alla bimba, come sarebbe naturale). Quarto flash (Fig. 5).

La durata dell'incredibile sequenza non tocca i quindici secondi. Dentro a quei meccanici cassoni "potevi creare brevi strisce a fumetti composte da quattro vignette, // e divertirti un sacco tra uno scatto e l'altro. // Avevi pochi secondi, dopo ogni flash, // per cambiare posizione o espressione facciale" (Wenders 2017, 16), avrebbe scritto Wenders quarantaquattro anni dopo la realizzazione di Alice

⁵ Anche qui, come in tutto il film, il quasi onirico bianco e nero di Müller lascia senza parole; anche qui, l'unica eccezione alla desolazione sono i bambini.

nelle città. Segue un ennesimo stacco di montaggio e si vedono i due ripresi di schiena che fanno esercizi ginnici ridicolissimi, clowneschi, nei quali lei continua a imitare lui, come da qualsiasi figlia o figlio preadolescenti a fianco di una figura paterna ci si aspetterebbe. Seguiranno, di lì a poco, un bagno in un laghetto dove i due giocano a punzecchiarsi con nomignoli buffi, battute sulla paternità, umoristiche e per nulla futili, fino addirittura al rapporto sessuale tra il protagonista e una giovane donna che li ha ospitati in casa propria, dopo averli rifocillati.



(Fig. 4)



(Fig. 5)

Da una domanda su Eros e dal desiderio di riappropriarsi del proprio corpo con una nuotata, sino alla ginnastica matta, ai giochi in acqua e all'Eros agito, performance tutt'altro che scontata in Wenders (che più volte torna sulle sue difficoltà di rappresentare il femminile), e niente affatto trascurabile per Philip Winter che, all'inizio del film, ha subito due dinieghi sessuali ravvicinati, da parte dell'amica stabilitasi a New York e della madre di Alice.⁶ Tanto più che, guardiano rigorosissimo del tempio di Thanatos, "il depresso non sopporta Eros" (Kristeva 1987, 21). Il tutto passando per un'immersione nelle ondate di luce del flash del *photomatic* e nell'odore di ammoniaca inconfondibile per chiunque abbia mai stampato in analogico: cabina davvero magica, è il meno che si possa dire, il *photomatic* si rivela qualcosa di molto simile a un commutatore di atmosfera, a un trasformatore di *Stimmung*, per utilizzare la bella parola tedesca.

Vera e propria epitome del film intero, questa dozzina di secondi nel *photomaton*: dal rifiuto a proseguire, in senso geografico, certo, ma soprattutto in senso figurato (quando si era imbattuto in Alice, Philip Winter stava tornando a casa malvolentieri, solo per la mancanza di denaro; il suo bottino consisteva in molte polaroid degradate a tentativi vani di provare a sé stesso di avere effettuato un viaggio: nessuna formazione, insomma, che pure pareva promessa dalle migliaia di chilometri percorsi), al prodigio che Alice, leggera, mobilissima creatura protoninfale, irradia attorno a sé grazie alla naturalezza con cui abita il suo corpo e lo spazio. E, stazione centrale di questa Bildung – ora, dopo Alice, sì – di Philip Winter, di questo progressivo e difficile scongelamento, a voler prendere il suo cognome alla lettera, la cabina per fototessere, davvero "un oggetto che mette in cortocircuito l'umano e il numinoso" (Santi 2006, 12), per servirsi di alcune giuste parole di Tiziano Santi, prelevate peraltro da un discorso che trova il suo centro in una serie di nove autoritratti fotografici – una volta ancora – realizzati da Urs Lüthi nel 1974, pochi mesi dopo l'apparizione di *Alice in den Städten* nelle sale cinematografiche. "Il cinema" del resto "è stato inventato per questo: perché il nostro secolo" – medita Wenders riferendosi all'ormai

6 Il pensiero di chi abbia un minimo di dimestichezza con il cinema di Wenders andrà con ogni probabilità al finale di *Nel corso del tempo* dove il personaggio interpretato sempre da Rüdiger Vogler, che anche in quel film si chiama Winter, ancorché Bruno, soprannominato il 'Re della strada', si scopre pronto a dar via tutto, camion, corona e il suo quasi esibito bastare a sé stesso, per una donna, la cui mancanza avverte come una ferita mortale.

lontano secolo scorso – “aveva bisogno di un linguaggio che rendesse tutto immediatamente visibile. E ne è anche l’aspetto più bello, se in una semplice rappresentazione del quotidiano si manifesta all’improvviso un significato universale” (Wenders 1988a, 41).

Mistero ilare, dionisiaco, dell’identità, del suo necessario teatro. Scrivendo in versi liberi quasi vent’anni dopo Alice, lo stesso Wenders del resto si domanda:

Identità. / Parola che riscalda / al solo pronunciarla: / ha un gusto di quiete, / di appagamento, pacatezza ... / Ma cos’è l’identità? / Sapere dov’è il proprio posto, / conoscere il proprio centro, / il proprio valore? / Sapere chi siamo? / Come si riconosce l’identità? / Noi costruiamo un’immagine di noi stessi, / e ci sforziamo di somigliare a quest’immagine ... (Wenders 1990a, 73).

Di nuovo in macchina, subito dopo la sequenza nella cabina fotografica, Alice accovacciata sul sedile posteriore tiene tra le dita con cura la strip appena stampata e dice: “Mi piacciono queste foto. In quelle della polizia non potevo ridere” (all’ennesimo insuccesso Philip s’era rivolto alla polizia ma Alice era sgattaiolata via dal commissariato). Ricostruendo con meticolosa passione un’archeologia del *photomaton*, Federica Muzzarelli delinea le due modalità di utilizzazione storica del ritratto fotografico multiplo: da un lato gli schedari di polizia, gli archivi della psichiatria, della fisiognomica e dell’antropologia colonialista, dei campi di concentramento e di sterminio, “una grande opera di immagazzinamento e memorizzazione delle fisionomie”, “uno strumento che è sinonimo di potere e di controllo”, dall’altro il popolarissimo atelier parigino di André Adolphe-Eugène Disdéri (nomen omen), in cui dalla metà dell’Ottocento, tutti – celebri o anonimi che fossero – poterono inscenare, per pochi spiccioli, un multiplo autoritratto secondo il proprio desiderio, trasformando lo studio fotografico nel “rifugio della fantasia”, nel “luogo dove liberare un’atmosfera di magia e di illusione” (Muzzarelli 2003, 31, 54).

Chi abbia scorso anche solo per pochi istanti le immagini reperibili in rete riguardo alla storica impresa veneziana di Franco Vaccari si sarà imbattuto nel più festoso e affollato dei carnevali, catalogo, in realtà, inarrivabile per ricchezza e molteplicità, delle facce degli italiani e delle italiane (e di alcuni stranieri amanti dell’arte contemporanea) nei primi anni Settanta. I partecipanti al grande evento non riescono a celare la gioia di poter salire per un istante sul palco e concorrere con il proprio volto atteggiato nelle guise

più varie al grande mosaico, neppure coloro che decidono di indossare una maschera seriosa. “Ecco allora la duplice funzione della *photomatic*: renderci rintracciabili, schedati e fissati come in un grandioso archivio umano, e al contempo fornirci la possibilità di allestire uno spazio d’evasione in cui la macchina stessa ci autorizza al sogno e all’illusione” (Ibid., 68). Sebbene sia nata per fini documentali, “l’uso più istintivo e suggestivo della cabina per fototessere”, afferma con condivisibile sicurezza Federica Muzzarelli, “è quello performativo e immaginifico” (Ibid., 101). Come sempre le accadde, protetta dalla sua meravigliosa fanciullezza – a dispetto di un mondo di adulti quasi sempre disperati, nonché del tutto incapaci di avere coi bambini relazioni sensate (come con chiunque invero, ognuno essendo in relazione solo con sé stesso) – Alice non sbaglia e si lascia andare alla salvifica idiozia dell’uso “più istintivo e suggestivo” di quel brutto cassone che sputacchia piccole foto di qualità assai scadente che è il *photomaton*. Un gioco, appunto, capace di suscitare meraviglia, più reale della cosiddetta realtà, una dimensione nella quale si può entrare e dalla quale si può sempre uscire (anche se magari non più con la scioltezza di un bambino). O un’arte, perché “l’identificazione è in realtà ciò per cui, dice Freud, l’arte comincia. E con lei nasce, in effetti, il soggetto” (Lacoue-Labarthe 1979, 103). “Qui sta l’emozione del cinema: il fatto di servirsi degli uomini e delle cose in quanto tali, di poter scoprirne da vicino l’identità”. “Nel film, ciò che verrà proiettato” – è forse il movente più profondo della poiesis wendersiana – “sono le cose stesse, e gli uomini” (Wenders 1988a, 39).

Piccolo, quotidiano miracolo (il significante non vuole con ogni evidenza abbandonarci): appena usciti dalla cabina per fototessere – Alice ha ancora in mano la strip – spunta dal paesaggio la casa della nonna. “Incredibile” è il commento di Philip che alterna lo sguardo tra la casa e la sua riproduzione fotografica, non rilevando più quella frustrante discrasia tra immagine e referente che lo ossessionava nella prima parte del film. Affiora ancora una volta il suo sorriso divertito e sgangherato di chi sta riscoprendo la possibilità – fino a quel momento ritenuta impossibile – d’imbattersi in qualcosa di sorprendente (e diventa quasi trascurabile, a questo punto, che la nonna non abiti più lì da un paio d’anni e che nessuno ne sappia niente). Poi, quasi si fosse messa in moto una macchina produttrice di prodigi a catena, la già menzionata notte d’amore. Il padre traditore – nonostante implicite promesse – viene trovato dalla bimbetta, al risveglio, addormentato nel letto con la

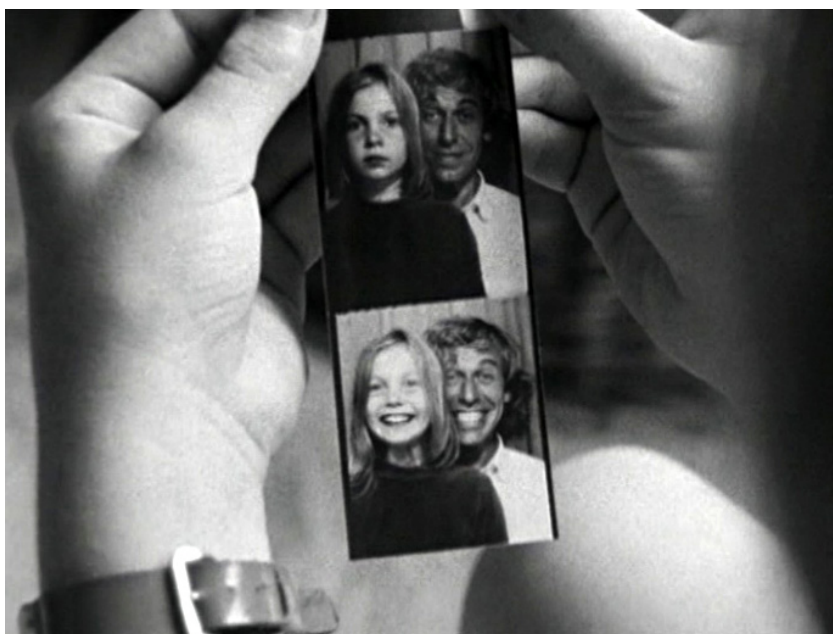
donna che li ha ospitati: una sana ed eterna gelosia edipica aveva già portato Alice, la sera prima, a rompere una bottiglia di latte. Ora sembra prevalere la serenità di uno stranissimo nucleo familiare ricomposto, anche se solo per una notte: dopo la scoperta della coppia genitoriale rapita da un dolce sonno post-orgasmico, Alice va alla sua valigia, la sua scatola delle meraviglie, ne estrae la strisciolina partorita dal meccanico ventre del *photomatic* e guarda molto compiaciuta il suo volto per sempre vicino a quello di colui che forse più di ogni altro aveva saputo incarnare per lei un padre (la madre ha dovuto ritardare di alcuni giorni il rientro in Europa, perché il suo compagno – non il padre biologico di Alice, com'è ovvio in quegli anni – minacciava di suicidarsi se lei lo avesse abbandonato). Altra nota comune che salta agli occhi con un'evidenza ineludibile: in quasi tutte le opere – romanzesche, filmiche, fotografiche o performative che siano – in cui affiora, la cabina per fototessere trascina con sé la questione interminabile del padre. Certo, in *Alice nelle città* avrà il suo peso il periodo che segue di pochissimo il Sessantotto, con tutto il suo più o meno ingenuo e semplicistico antifamilismo, ma l'avvenuta "evaporazione" del padre, per dirla con Lacan, ha lasciato dietro di sé una ferita che è lontanissima dall'essersi cicatrizzata.

È sufficiente, per accorgersene, accostare una volta ancora i nomi di Wim Wenders e Franco Vaccari. Le strisce di almeno due illustri padri, notissime e riprodotte in parecchie occasioni, sono diventate quasi altrettanti emblemi dell'*Esposizione in tempo reale n. 4. Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*: si tratta dei due grandi artisti concettuali Mario Merz e Christo Javachev con le rispettive figlie. Si veda un singolo fotogramma tratto dalla strip del secondo: forse a causa del lampeggiare del flash, Cyril Javachev pare divertirsi almeno altrettanto, in una cabina per fototessere esposta nei Giardini della Biennale a Venezia (fig. 6), di quanto si sollazza, come abbiamo visto, l'Alice wendersiana, in un'analoga situazione, da qualche parte nella Ruhr. Tanto più che – sarà pure una mera e forse anche poco significativa coincidenza – la prima delle versioni non italiane della scritta che campeggiava, a caratteri cubitali, sulla parete della stanza veneziana allestita da Franco Vaccari era proprio la tedesca: LASS AN DIESER WAND EINE FOTOGRAFISCHE ZEICHNUNG DEINES DURCHGANGS. Par quasi di vedere Yella Rottländer esultare e correre tra le gambe dei convenuti (magari insieme a un'appena conosciuta Cyril Javachev), trasformando per un istante uno dei seriosi padiglioni della Biennale in un giardino d'infanzia.



(Fig. 6)

Persino lo spettatore più distratto non può non accorgersi che, anche solo dalla cura con cui una silente Alice la ripone nella sua cassetta dei segreti, la serie dei quattro piccoli ritratti doppi è il suo più prezioso bene (fig. 7).



(Fig. 7)

Segue una deliziosa scenetta, in cui Alice sveglia Philip e quasi gli impone di partire, non senza indirizzargli un paio di battute affilate del tipo: “Hai dormito bene?” e “Non preferivi dormire da solo?”, nel più classicamente edipico dei toni, quasi un’anonima cabina per fototessere fosse riuscita, nell’epoca della sua esplosione, a ricreare per poche ore una famiglia, o qualcosa che molto le somiglia. “Oedipus will never die”: visto l’amore che sempre Wenders professò per il rock and roll – che il rock and roll gli abbia salvato la vita è forse il dato più conosciuto in assoluto connesso al suo nome – potremmo forse scomodare nientemeno che una leggenda vivente quale Neil Young, riscrivendo un suo famoso ritornello (che pure Wenders nei suoi scritti cita).

4. Arrivarono a una radura

Torniamo per un attimo a quella prima scena dialogata di un film assai laconico su cui già ci siamo a lungo soffermati: un Philip Winter che ha potuto godere dell’effetto-Alice solo per pochissimi istanti, ancora lontano dall’immaginarsi che di lì a poco dovrà occuparsi della vivace fanciullina per alcuni giorni, come un padre adottivo, si lamenta con un’amica che abita a Manhattan della sua invincibile crisi di depersonalizzazione. La battuta su cui avevamo chiuso la lunga citazione – “Neanch’io so vivere. Non me l’hanno insegnato” – apparteneva, come forse si ricorderà, all’amica. Mentre lui comincia – non senza un poco di affettuosa ironia da parte di Wenders – a rivestirsi senza averne potuto godere i sessuali favori, l’amica sembra bloccarsi, per poi riprendere a parlare di New York: “In questa città, quando arrivi a un incrocio, è come ...” – lunga, quasi penosa, pausa – “se in un bosco arrivassi a una radura”, *Lichtung* nell’originale. La cinepresa di Robby Müller stacca poi su alcune vedute notturne della metropoli che lo spettatore fatica molto a togliersi dalla retina per fare spazio a ciò che segue, tanto a fondo riescono a incidere l’immaginario visivo. *Lichtung* è dunque la parola che chiude il dialogo.

Molta pellicola dopo, ci troviamo nella vecchia Europa, la città è Wuppertal (scelta da Wenders per la sua metropolitana sospesa, come ebbe a precisare), dove dovrebbe abitare la nonna di Alice. È notte, ci si prepara per il sonno; Philip è esasperato: si prospetta per lui un periodo di convivenza con la piccola dalla scadenza indefinita. La madre non li ha raggiunti e Alice, com’è comprensibile, piange (le era già accaduto all’aeroporto di Amsterdam, e queste sono le due sole occasioni in cui vediamo la bimba in lacrime).

Ph. W. [con vero e proprio furore]: “Smettila di piangere! [Si riprende e cambia tono di colpo] Non scoraggiarti, Alice. Non abbiamo ancora cominciato a cercare sul serio. Domani andiamo in comune”.

Alice: “Ma non so il nome [della nonna]! [pausa] Raccontami una storia”.

Ph. W. [di nuovo con improvvisa ferocia, urlando]: “Non so nessuna storia! [Alice si nasconde sotto le coperte. Nuovo repentino cambiamento di tono] C’era una volta un uomo ... [Alice riaffiora dalle coperte] [...] C’era una volta un bambino che si era perso. Passeggiava con la mamma nel bosco in un pomeriggio d’estate. Arrivarono a una radura [*Lichtung*]. [pausa per il passaggio molto rumoroso della vicinissima metropolitana] Faceva caldo e la mamma stanca volle riposarsi. Il bambino sentì un rumore tra i cespugli e vide un porcospino. Lo seguì, arrivò a un ruscello e lì vide un pesce. Seguì la riva del ruscello fino a un ponte. Sul ponte vide un cavaliere. [pausa]”

Alice: “E poi?”

Ph. W.: “Il cavaliere, seduto sul suo cavallo, guardava lontano. Allora il bambino salì sul ponte, girò intorno al cavallo, e il cavaliere cavalcò via. Il bambino lo seguì, finché non lo perse di vista. Si trovò su una grossa strada piena di camion. Si mise ad aspettare sul ciglio della strada. Un camionista si fermò e gli disse: “Vieni con me?”. Il bambino salì, contento e fiero di stare seduto accanto all’autista e di poter accendere la radio. [Alice si è addormentata] Infine arrivarono al mare, e il bambino si ricordò della mamma. (Wenders, 1973).

Sul volto del protagonista affiora un largo sorriso: finalmente, nonostante il suo urlo – “Non so nessuna storia!” – Philip riesce a inventare una storia che non è più solo privata, secondo un autistico circolo di identità tra narratore e narratario (“Te e le tue storie che in realtà racconti a te stesso”), ma che sa trovare un destinatario, e che addirittura possiede un benefico potere performativo. In questa sequenza, di molto successiva alla newyorkese eppure a quella legatissima, il protagonista fa ciò che un padre dovrebbe fare: narrare a sua figlia una storia per conciliarle il sonno.

Lichtung dunque – radura – un vocabolo che merita la sosta, rimandando a un gioiello della meditazione novecentesca come *La fine della filosofia e il compito del pensiero* pubblicato in francese nel 1966 ma letto due anni prima da Martin Heidegger in una giornata dedicata all’attualità del pensiero di Kierkegaard. In queste pagine – scritte in quello che potremmo definire un pensiero poetante – Heidegger pone a sé e ai suoi ascoltatori due domande: “1. In che senso la filosofia nell’epoca presente è giunta alla sua fine? 2. Quale compito resta riservato, alla fine della filosofia, al pensiero?” (Heidegger 1966, 169), domande tanto massimali quanto ineludibili. Quello che chiamavamo Occidente e che già Heidegger in questa conferenza considera planetario (*Weltzivilisa-*

tion) – oggi parleremmo di globalizzazione – ha fatto, forse già alla sua origine, una scelta precisa: la “fine della filosofia si mostra come il trionfo dell’organizzazione pianificabile del mondo su basi tecnico-scientifiche e dell’ordinamento sociale adeguato a questo mondo” (Ibid., 173). Potrebbe forse sembrare eccessivo caricare le spallucce della piccola Alice Van Dam di cogitazioni tanto vertiginose, ma sarà bene non dimenticare gli studi filosofici, l’amicizia di una vita con uno scrittore filosofo quale Peter Handke, e l’alta letteratura – forse Rilke su tutti – assai spesso citata nelle folte pagine del suo creatore. E allora, perché non tornare, davanti a questo “trionfo dell’organizzazione pianificabile del mondo”, all’uso poliziesco della fototessera, certo una strategia utilizzata in modo sistematico, tra le innumerevoli altre, dagli organizzatori di quel trionfo?

Come pensare dopo la fine della metafisica, assorbita – quasi fosse un sogno da cui doversi svegliare – dal deserto della tecnica? Heidegger traccia alcune linee-guida ancora del tutto incerte, quasi un nuovo pensiero dovesse ancora sorgere, un “pensiero ben da meno della filosofia”, dotato di un mero “carattere preparatorio e nient’affatto fondante”, al quale “basta risvegliare una disponibilità dell’uomo per una possibilità, i cui tratti restano oscuri e il cui avvenire incerto” (Ibid., 174). Il richiamo che Heidegger fa proprio è quello della fenomenologia, l’appello alla “cosa stessa”: “ciò che riguarda il pensiero, ciò che ancora fa questione per il pensiero, ciò che è il punto stesso della questione. Questo significa nella lingua tedesca la parola ‘Sache’”, cioè insomma con cui “il pensiero ha a che fare” (Ibid., 175). Wenders, dal canto suo, già ci ha detto che nel film “ciò che verrà proiettato sono le *cose stesse* , e gli uomini” (Wenders 1988a, 39, corsivo mio). Riscoprire la possibilità di accostarsi alla cosa, alle cose (animate o inanimate), lasciando loro lo spazio e il tempo necessari al disvelamento, sembra essere l’invito di Heidegger, perché forse “c’è un pensiero che è più sobrio dell’irrefrenabile dilagare della razionalizzazione e della furia sradicatrice della cibernetica”, con ogni probabilità “l’estremo dell’irrazionale” (Heidegger 1966, 187). Certo possiamo ben ripeterci le parole dell’amica di Manhattan: “In questa città, quando arrivi a un incrocio, è come ... se in un bosco arrivassi a una radura”.

Noi chiamiamo questa apertura (*Offenheit*) che sola concede la possibilità di lasciar-apparire e mostrare, la *Lichtung*. [...] La radura nella foresta (*Waldlichtung*) è esperita nel contrasto con la foresta là dove è fitta, detta nella lingua tedesca più antica *Dickung* (il fitto della foresta). Il sostantivo *Lichtung*, radura, rinvia al verbo *lichten*, diradare. [...] Diradare qualcosa significa; rendere qualcosa facile, aperto, libero, per esempio liberare la foresta in un luogo

dagli alberi. Lo spazio libero che così sorge è la radura, *Lichtung*. *Das Lichte*, ciò che è facile nel senso di libero e aperto non ha né linguisticamente né quanto alla cosa di cui si parla niente in comune con l'aggettivo *licht*, che significa chiaro, luminoso. Questo è da tener presente per la differenza tra *Lichtung*, radura, e *Licht*, luce. Nondimeno resta la possibilità di una connessione oggettiva tra di esse. La luce può appunto cadere nella radura, nel suo aperto e in essa lasciar giocare la luminosità con l'oscurità. (Ibid.: 179).

Non vedo quali difficoltà possano sorgere nel convocare un tale capolavoro poetico-meditante parlando di *Alice in den Städten*: dopotutto se esiste un essere umano che riesce a muoversi nello spazio in modo facile, libero, aperto, chiaro e luminoso, questo è la piccola Alice Van Dam, mai disambientata in un mondo abitato da disambientatissimi adulti. Creatura che non fatichiamo affatto a vedere apparire con leggerezza in una radura – e anzi: si potrebbe dire che lo spettatore di *Alice nelle città* non veda altro che questa apparizione di grazia, capace, in qualche misura, di produrre da sé la propria radura luminosa nel buio circostante – Alice pare protetta da un soprannaturale dono salvifico che la rende addirittura non disambientabile, in un mondo letteralmente alluvionato da un oceano di disambientamento. Qualora poi la luce che “può appunto cadere nella radura, nel suo aperto e in essa lasciar giocare la luminosità con l'oscurità” fosse magari la luce di un flash in una cabina per fototessere (oggetto pure nato su quelle “basi tecnico-scientifiche”, utili all’“organizzazione pianificabile del mondo”), o quel “gioco” tra “luminosità” e “oscurità” potesse rimandare qui al lento e mirabile “tempo estatico” (Ibid., 180) del bianco e nero dei gemelli Wenders-Müller, non dovremmo affatto stupircene. Quale mai occhio più di quello di Wenders ci ha educati alla dialettica tra “questa apertura (*Offenheit*) che sola concede la possibilità di lasciar-apparire e mostrare” – quei totali che il regista di Düsseldorf adorava nel cinema di John Ford (maestro che dovremo presto tornare a convocare) – e le radure di luce che la cinepresa è chiamata via via a inquadrare lasciando apparire il particolare?

Se per il filosofo, potremmo dire, non c'è cosa che si possa descrivere se non la cosa stessa, appunto, la *Sache*, alla quale dare spazio e luce, per l'artista “non c'è cosa che si possa descrivere se non un desiderio” (Wenders 1988c, 145).

Il desiderio che qualcosa esista, e poi ci si lavora finché esisterà. Si vorrebbe offrire qualcosa al mondo, qualcosa di bello, o di più vero, o di più esatto, o di più utile, oppure semplicemente qualcosa di assolutamente diverso da tutto ciò che già esiste. E fin dall'inizio, con l'insorgere del desiderio, già si è portati a fantasticare l'oggetto desiderato nella sua diversità dall'esisten-

te, o per lo meno se ne intravede il *baluginare*. E ci si mette subito in moto, in direzione di quel *bagliore*, nella speranza di non perdersi per strada, né di smarrire il desiderio iniziale, o di tradirlo. (Ibid.: corsivi miei).

In queste righe Wenders non ricorre a *Lichtung*, preferendo parlare di bagliore (*Blitz*) e di baluginare (*blitzen*), ma la prossimità al filosofo di Meßkirch rimane assai stretta. Come Heidegger tenta di avviare un pensiero capace di andare oltre la metafisica della presenza, cercando di raggiungere, attraverso il linguaggio, la cosa stessa, ovvero il non ancora pensato – qualcosa di diverso da tutto ciò che già è stato pensato, per riprendere le parole di Wenders – così il regista di Düsseldorf è convinto che, per quanto lo riguarda, solo l'immagine possa creare “qualcosa di assolutamente diverso da tutto ciò che già esiste”. Perché le “immagini sono molto sensibili”, precisa altrove un Wenders assai sottile esegeta di sé stesso:

sono un po' come le lumache che, quando si toccano loro le corna, si ritirano, perché fondamentalmente non vogliono funzionare come cavalli, non vogliono portare o trasportare niente, nessun messaggio, nessun significato, nessun fine, nessuna morale. Mentre è evidente che le storie è questo che vogliono. (Wenders 1983, 175-176).⁷

La volontà di andare oltre il già pensato o il già visto muove ambedue, il filosofo e l'artista visuale. Incarnazione esemplare dell'intellettuale novecentesco, del critico che gode nello smascherare i falsi allettamenti del mondo borghese nella tarda modernità, nipotino della cosiddetta scuola del sospetto, al quale però qualche spiritello burlone sembrerebbe aver sottratto le chiavi per interpretare la realtà, Philip Winter non riesce ad andare oltre qualche appunto sull'indecenza televisiva che trasformerebbe in pubblicità tutto quello che trasmette, indecenza tanto vera quanto ovvia: fino all'incontro con Alice è, come sappiamo, “cieco e sordo”. Alla lettera non ha via di scampo: un eccesso di sapere lo ha allontanato dal mondo fenomenico, senza possibilità di ritorno. In modo non troppo diverso, secondo Wenders, le storie, gli intrecci ben congegnati dagli sceneggiatori, “danno alla gente la sensazione che esista un senso e un ordine dietro l'incredibile confusione di tutti i fenomeni che ci circondano” (Ibid.,

7 Identico concetto ebbe a esprimere Vladimir Nabokov – anche lui aspirante pittore in gioventù, come Wim Wenders – ricordando che i suoi romanzi non sono scodinzolanti cani che portano in giro tra i denti l'osso-messaggio.

176), e consentono, se sfruttate a dovere, di garantire ottimi incassi alle case di produzione, senza inquietare, e anzi satollando gli spettatori paganti (finendo spesso per farli uscire dal cinema più stupidi – e dunque più disposti a pagare – di come erano entrati). Nessuno di loro viene messo nelle condizioni di giungere a una radura, alla “*Lichtung*, l’Aperto che libera”, allo “spazio puro” e al “tempo estatico”, al “luogo che tutto raccoglie e racchiude” (Heidegger 1966, 180). Come Alice riesca a muoversi proprio in quello “spazio puro” e in quel “tempo estatico” di cui il filosofo-poeta parla è il segreto dell’artista (del quale, com’è ovvio, l’artista stesso non sa molto, e certo non sa tutto): che persino una banalissima cabina per fototessera possa per un istante diventare il “luogo che tutto raccoglie e racchiude” è poi il privilegio dell’arte che nulla conosce che sublimabile non sia.

Radura, *Lichtung*: “rinvia al verbo *lichten*, diradare” e diradare “significa” – Heidegger ce lo ha appena rammentato – “rendere qualcosa facile, aperto, libero, per esempio liberare la foresta in un luogo dagli alberi”. Pensava forse anche a questa pagina Renato Barilli quando, riandando all’avventura in *photomatic* di Franco Vaccari ad alcuni anni di distanza, scriveva:

Ritorniamo ancora a quella cabina eretta come spazio privato entro un luogo pubblico. L’abbiamo presentata come una nicchia di vuoto scavata proprio per decongestionare un tessuto troppo pieno [...] Ma è proprio necessario fermarsi a questo livello igienico di uno sfoltoimento, o, detto più scopertamente, è proprio vero che in quella cabina non avviene nulla? E se invece vi accadesse il passaggio a un’“altra dimensione”? (Barilli 1987, 56-57).

Comunque stiano le cose, è difficile non rilevare la concettuale ricorrenza, attorno a una cabina per fototessere, di metafore connesse allo sfoltoimento, al decongestionamento, al taglio, alla creazione di un vuoto, alla necessità, appunto, di scavare una radura nel più fitto della foresta. In volo verso l’Europa – molti anni dopo, nello splendido *POLAROID STORIES* Wenders lo rinarrerà come un episodio realmente avvenuto e raccolto poi nel corpo del film – Philip Winter scatta una delle sue polaroid: una porzione di cielo nuvoloso e il grande frammento terminale di un’ala del 747, nel cui capace ventre è seduto; al suo fianco, Alice è, come sempre, interessatissima: osserva la foto che si va sviluppando, la prende tra le mani e commenta: “È una bella foto: è così vuota!”.

5. *Resta con noi, fruscio!*

Siamo ormai alle ultime sequenze del film, a bordo di un traghetto che attraversa il Reno. Philip Winter tira fuori ancora una volta la sua macchina Polaroid. “Non hai più fatto foto da Amsterdam” osserva Alice. Lui inquadra una giovane madre con un bambino in braccio che canticchia un ritornello – “My darling, my son” – mentre Alice sorride al piccolo, beato tra le braccia della madre. Osservazione acuminata, quella di Alice, che coglie il bersaglio: dopo avere beneficiato per alcuni giorni dell’effetto-Alice, Philip Winter sembra guarito dalla compulsione allo scatto. Questa foto, dopo un lungo tempo passato senza scattarne alcuna, non è la prova di nulla: Philip Winter non ha più bisogno di provare a sé stesso di esistere; Alice gli ha trasfuso realtà, senza neppure accorgersene. E questa foto può ora rappresentare un frammento di bellezza: una madre con il suo bambino, come nella più classica delle iconografie.⁸

Qualcosa di reale sembra finalmente esistere senza la necessità della testimonianza fotografica la quale, a sua volta, perdendo il suo carattere coattivo e tanatoico, può riacquistare la sua capacità di pungere, per dirla con Barthes e muovere l’affetto di colui che la contempla. Il mezzo fotografico torna a svolgere il suo compito di impronta chimico-fisica impressa da un corpo sulla pellicola: il reale, con tutta la non controllabile aleatorietà che suole accompagnarlo, può di nuovo riaffiorare allo sguardo, ora non più “cieco”.

“L’ambiente che avevo predisposto funzionava cioè da *attivatore di realtà*” (Vaccari 1985, 83, corsivo mio), scrive Vaccari della sua avventura in *photomatic*, “lavoro” tra i “più aderenti alla realtà che siano mai stati fatti” (Altamira 1976, 33). Reale la stanza, reali i corpi di coloro che accettarono di partecipare alla festa dell’autoritratto in formato tessera – e realissimo il loro godimento, a giudicare dagli esiti – reale la moneta che permetteva alla macchina di funzionare, reali le migliaia e migliaia di strisce che, giorno dopo giorno, coprirono le bianche pareti. Realtà è la magica parola, certo anche per Wenders non meno che per Vaccari; con ogni probabilità, vi si fosse imbattuto, il regista avrebbe trovato l’espressione dell’artista concettuale molto adatta a descrivere la sua fanciulla, attivatrice di realtà.

8 Philippe Lacoue-Labarthe, riandando all’*Estetica* di Hegel, e parlando – lo si ricordi – di alcuni autoritratti fotografici realizzati da Urs Lüthi, arriva a scrivere che la “pittura è, letteralmente, di natura *fotografica*” e che “il soggetto della pittura” – “arte cristiana” – “è in verità l’*amore materno*” (Lacoue-Labarthe 1979, 95, 96, corsivi dell’autore).

Le immagini, in particolare le immagini fotografiche o ancor più le immagini cinematografiche, rappresentano innanzitutto una *realtà*. La *realtà* che rappresentano è quella che esse riflettono; naturalmente quella *realtà* può essere del tutto fittizia, ma c'è sempre una qualche forma di *realtà* esistente nel momento in cui l'immagine è stata realizzata, o qualcosa che è effettivamente accaduto fuori della mia influenza [...] Essendo interessato in primo luogo alle immagini, sono interessato soprattutto alla rappresentazione di qualsiasi *realtà*. (Wenders 1983, 175, corsivi miei).

Ripetuta come un mantra, in queste righe di Wim Wenders, la parola *realtà* torna ossessivamente, secondo un'idea del fotografico come registrazione del casuale, del non soggetto all'influenza autoriale, che è nel modo più perfetto in linea con l'idea di inconscio ottico da Benjamin a Vaccari (Barthes lo chiamerà il *punctum* del Reale). Potrebbe sembrare strano che per Wenders il caso con cui la *realtà* folgora l'immagine fotografica sia rilevabile nel modo più chiaro sul set cinematografico predisposto con cura, ma la teoria cinematografica di Wenders e soprattutto la sua prassi consistono appunto nel lasciare le immagini e gli attori quanto più possibile liberi da predefinite intenzionalità (narrative e ideologiche) che li soffocano (per lui la sceneggiatura è un "inferno"). Il set ideale di Wenders diventa così non troppo dissimile dalla stanza, aperta a ogni possibile reazione del pubblico, che Vaccari aveva pensato per la Biennale. Del resto, un Wenders alle prese, negli anni Novanta, con il digitale non ha dubbi: "la perdita di *realtà*" è una "malattia della civiltà moderna", "un vero e proprio virus", "un virus mortale che uccide più vita di qualsiasi altro" (Wenders 1990b, 68). "La cinepresa ricerca ed accetta la ridondanza della *realtà* che ha di fronte, dipende totalmente da lei" (Valli 1990, 54), osserva Bernardo Valli nella sua eccellente monografia. E proprio in *Alice nelle città* – "la prima grande opera, forse quella che meglio sintetizza ed esemplifica la sua poetica in una forma completa ed originale" – prosegue Valli – "c'è il problema dell'inconoscibilità del reale", "la difficoltà, in una situazione tardomoderna, di conoscere il mondo", "ma c'è anche la cinepresa che si riscatta e diventa lo strumento scientifico particolare attraverso il quale è possibile incalzare ed interrogare la *realtà*" (Ibid., 73, 76).

Chi dice *realtà* dice padre: questo è più che noto, dopo Freud e il discorso psicoanalitico tutto. Il Nome-del-Padre stabilizza il soggetto nel Simbolico, secondo Lacan: il "trionfo sulla tristezza è la capacità dell'Io di identificarsi" – qui è ancora Julia Kristeva a ricordarcelo – "non più questa volta con l'oggetto perduto, bensì con una terza istanza – padre, forma, schema" (Kristeva 1987,

23-24). Del padre biologico di Alice Van Dam nulla sappiamo; il compagno della madre che forse avrà svolto paterne funzioni per Alice non lo vediamo mai, neppure in un fotogramma: brillantissima strategia che trasforma ben due padri in personaggi molto più invisibili di Amleto Senior, il quale, almeno come fantasma, ogni tanto appare. Tutto quello che lo spettatore sa di questo fantomatico compagno passa attraverso brevi cenni abbozzati dalla madre stessa che lo dipingono come un uomo che minaccia di suicidarsi se lei lo abbandona (dunque solo il suo lamento trapela, per interposta persona). Il padre è, in qualche misura, morto da sempre: l'Edipo ce lo indica senza esitazioni. Ma in questo, come in molti altri film di Wim Wenders (impossibile non citare almeno *Nel corso del tempo* e *Paris, Texas*), la situazione in cui i padri si trovano è ben peggiore della loro universale evanescenza. Quando appaiono, i padri sono ritratti come relitti e quasi cadaveri ambulanti. L'“evaporazione del padre” – endemica nel post-Sessantotto – è complicata in Wenders da un'eredità storica atroce, e il lettore delle sue pagine resta colpito dalla violenza del tono, abituato a un cinema e a una scrittura oscillanti tra il sussurro e la voce bassa, delle righe dedicate alla questione paterna: noi, “i registi del Nuovo Cinema Tedesco, abbiamo sentito questa mancanza in maniera acutissima, nell'assenza di una continuità della tradizione, nella mancanza di padri”, non senza menzionare “i metri di celluloidi più immondi che siano mai stati filmati”, al servizio della propaganda goebbelsiana (Wenders 1977, 101).

Ma, lo si sa, anche senza tragedie storiche, il padre manca (forse la sua necessità e le sue mancanze sono l'essenza stessa del paterno). Non per nulla, nella sequenza finale del film, mentre si sta congedando da colei che era stata, per alcuni giorni, sua figlia, Philip apre la “Süddeutsche Zeitung” e s'imbatte in un articolo intitolato *Il mondo perduto. La morte di John Ford*, con una foto del regista che Wenders considerava l'Omero della storia del cinema, ovvero il Padre dei Padri, l'Urvater.

“Alice è soprattutto l'Altro, lo sguardo puntato su di noi che solo può garantirci l'identità, che può testimoniare il nostro essere nel mondo” (D'Angelo 1995, 65). Verissimo, ma è necessario spingersi molto oltre: Alice dona a Philip una storia capace di non vampirizzare le immagini (la storia che Philip potrà finalmente scrivere è la loro storia, ovvero il film che abbiamo appena visto). Abbandonata da almeno una triade di padri (dal buon terzo, ovvero Philip stesso, si sta a malincuore separando), Alice crea dunque il padre, se è vero che storia, forma, simbolo, schema sono strategie di sopravvivenza del soggetto alle

quali solo una terza istanza, paterna, può dare accesso. Alice è, in una parola, il reale. In una pagina meravigliosa di un romanzo autobiografico pubblicato alcuni anni dopo *Alice nelle città*, il grande amico di Wenders, Peter Handke, parla, attraverso la trasfigurazione letteraria, della sua prima figlia, tra la culla e l'età scolare. Rendendosi conto che i giovani adulti che lo circondano – presi dagli slogan politici – non si accorgono neppure di quella creatura che tra loro si aggira e lo criticano, accusandolo di sfuggire la realtà per occuparsi, dopo avere a lungo maneggiato biberon e pannolini, di giocattoli, matite e cartelle per la scuola elementare, il narratore li maledice. “Dopo tutti gli anni passati con la bambina nessuno aveva più il diritto di dirgli che cosa era il reale”. “Morti già da tempo”, “buoni solo per la guerra”, quegli ormai ex-compagni di vita erano, senza neppure sospettarlo, lontani dalla realtà e ciechi e sordi quanto Philip Winter all'aprirsi del sipario. Il narratore decide “di chiudere definitivamente la porta a questi biechi ospiti” e di dedicarsi alla bambina e alla scrittura. “E solo allora tornò a percepire il fruscio della realtà. Resta con noi fruscio!” (Handke 1981, 56-57).

Bibliografia

- Altamira, Adriano. 2007. "I viaggi di Franco Vaccari" (1976). In *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, a cura di Nicoletta Leonardi, 32-36. Milano: Post-media.
- Amigoni, Ferdinando. 2020. "Nicchie di mistero. Franco Vaccari, la traccia, il passaggio", *Strumenti critici*, 152: 73-106.
- Barilli, Renato. 1987. "Franco Vaccari. Opere: 1966-1986". In *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, a cura di Nicoletta Leonardi, 49-59, cit.
- D'Angelo, Filippo. 1995. *Wim Wenders*. Milano: Il Castoro.
- Freud, Sigmund. 1915[1988]. "Lutto e melanconia". In *La teoria psicoanalitica*, a cura di Cesare L. Musatti, 191-209. Torino: Boringhieri.
- Kierkegaard, Søren. 1843[1977]. "Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno. Un saggio di ricerca frammentaria". In *Enten-eller*, Volume II, a cura di Alessandro Cortese, 17-50. Milano: Adelphi.
- Kristeva, Julia. 1987[2013]. *SOLE NERO. Depressione e melanconia*. Traduzione di Alessandro Serra. Roma: Donzelli.
- Handke, Peter. 1981[1996]. *Storia con bambina*. Traduzione di Rolando Zorzi. Milano: Garzanti.
- Heidegger, Martin. 1966[1988]. *La fine della filosofia e il compito del pensiero* (1966). A cura di Eugenio Mazzarella. Napoli: Guida.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. 1976[2006]. *Il ritratto dell'artista, in generale*. (1976) A cura di Tiziano Santi. Genova: il melangolo.
- Muzzarelli, Federica. 2003. *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*. Milano: Bruno Mondadori.
- Santi, Tiziano. 1979. *LA VIE LA MORT. Note a margine dell'opera di Urs Lüthi*. In Lacoue-Labarthe, *Il ritratto dell'artista, in generale*, 5-33, cit..

Vaccari, Franco. 1985[2011]. “Esposizione in tempo reale n. 4: lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio”. In *Fotografia e inconscio tecnologico*, a cura di Roberta Valtorta, 78-85. Torino: Einaudi.

Valli, Bernardo. 1990. *Lo sguardo empatico. Wenders e il cinema nella tarda modernità*. Urbino: QuattroVenti.

Wenders, Wim. 1973[2015]. *Alice nelle città / Alice in den Städten*, versione restaurata. DVD. Ripley's Film, Wim Wenders Stiftung, VIGGO.

Wenders, Wim. 1977[1994]. “That's Entertainment: Hitler”. In *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, a cura di Giovanni Spagnoletti e Michael Töteberg, 106-105. Milano: Ubulibri.

Wenders, Wim. 1983. “Narrare storie, menzogne indispensabili”. In *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, 173-182, cit.

Wenders, Wim. 1987. “Le souffle de l'ange”. In *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, 183-202, cit.

Wenders, Wim. 1988[1992]. “La percezione di un movimento. Intervista di Taja Gut”. In *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, a cura di Roberto Menini e Cristina Durastanti, 29-41. Milano: Ubulibri.

Wenders, Wim. 1988b. “Scrivere una sceneggiatura è un inferno. Intervista di Rainer Nolden”. In *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, 168-174, cit.

Wenders, Wim. 1988c. “Descrizione di un film indescrivibile. Dal primo treatment per Il cielo sopra Berlino (*Der Himmel über Berlin*)”. In *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, 145-153, cit.

Wenders, Wim. 1990a. “Appunti su abiti e città. Commento tedesco”. In *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, 73-84, cit.

Wenders, Wim. 1990b. “Alta definizione”. In *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, 65-69, cit.

Wenders, Wim. 2017. *POLAROID STORIES. 403 POLAROID CON 36 STORIE*. Milano: Jaca Book.

Wittkower, Rudolf e Margot. 1963[2016]. *Nati sotto il segno di Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*. Traduzione di Franco Salvatorelli. Torino: Einaudi.

Ferdinando Amigoni insegna Letterature comparate nell'Università di Bologna. Ha pubblicato: *La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciaccio»* (il Mulino, Bologna 1995), *Il modo mimetico-realistico* (Laterza, Roma-Bari 2001), *Fantasmî nel Novecento* (Bollati Boringhieri, Torino 2004) e *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari* (Quodlibet, Macerata, 2018).

