

## L'immaginario della crisi nello sguardo dell'angelo. Attraversando *Il cielo sopra Berlino* di Maria Felicia Schepis\*

### *Abstract*

Le crisi toccano periodicamente la sfera esistenziale come quella collettiva ogniqualvolta qualcosa di nuovo incrina abituali certezze, annunciando un cambiamento. Se la crisi indica una frattura, l'innalzamento di un "muro" può rappresentarne l'effetto, come tentativo di arginare lo strappo e arrestare i mutamenti. È quanto si approfondirà in questo lavoro attraverso l'immaginario cinematografico de *Il cielo sopra Berlino* (1987) di Wim Wenders. Incrociando alcuni motivi benjaminiani, lo sguardo dell'angelo prenderà su di sé lo stupore del bambino per indicare il passaggio oltre il Muro: oltre la crisi.

Crisi | muro | noia | bambino | immaginario | stupore

Periodical crises may affect both the existential and collective sphere every time something new disrupt habitual certainties, announcing a change. If crisis indicates a fracture, the raising of a "wall" may represent its consequence, as an attempt to stem the rift and to stop the ongoing changes. This is what we are going to deepen in this work by walking the cinematographic imaginary of Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin* (1987). By crossing some themes of Benjamin, the angel's look will assume the amazement of a child to indicate the passage beyond the Wall: beyond the crisis.

Crisis | wall | boredom | child | imaginary | amazement



\*1 Maria Felicia Schepis è ricercatrice di Filosofia politica presso il Dipartimento di Studi Politici e Sociali dell'Università di Messina, dove insegna Filosofia politica ed Ermeneutica del linguaggio politico. È membro del "Centro Europeo di Studi su Mito e Simbolo". I suoi interessi si concentrano sulla filosofia dell'erranza, con particolare attenzione al pensiero ebraico. Fra le sue più recenti pubblicazioni i volumi: *Confini di sabbia. Un'ermeneutica simbolica dell'esodo* (2005); *Colui che ride. Per una ricreazione dello spazio politico* (2011); e vari saggi, tra i quali: *La città di confine nel tempo degli esodi* (2007); *L'Altro, il femminile. Un'interpretazione simbolico-letteraria di Emmanuel Lévinas* (2008); *Popolo in cerchio. Dalla Parola all'idolo, sulle note di Schönberg* (2010); *Il viaggio di Gilgamesh. Dalla città degli dèi alla città dell'uomo* (2011); *Tra il deserto e le oasi. Il luogo della cittadinanza attiva in Hannah Arendt* (2012); *Come il fiore della steppa. L'effimero e l'altro tra Cechov e Jankélévitch* (2013). mschepis@unime.it

*Berlino, il Muro*

**B**erlino, 1987. Dopo otto anni trascorsi in America, Wim Wenders rientra in Germania per firmare il suo capolavoro, *Il cielo sopra Berlino*. Non è un nostalgico ritorno a casa, è piuttosto la riscoperta del luogo in cui dar corpo al linguaggio dell'immagine. Un linguaggio che aveva constatato essere dominante in terra americana, ma sempre più piegato dai media a un sistema di sfruttamento nella forma della *réclame* commerciale, incapace di narrare, svuotato di senso (Wenders, 1989).

Un occhio, all'inizio del film, si dilata a tutto campo anticipando che per lo spettatore si tratterà di guardare; non con un'intenzione panottica che miri a possedere l'oggetto dentro contorni definiti, ma per rifletterlo a distanza con le sue molteplici sfaccettature; per interrogarlo nella sua irriducibile forza simbolica. La grande iride ci introduce nella città tedesca da un'insolita prospettiva dominante dall'alto, proiettandoci subito sotto il cielo, dentro una Berlino divisa. Per Wenders, quel paesaggio urbano è particolarmente significativo, non solo come spazio di riflessione sulla problematica tedesca, ma anche come occasione per meditare in una più ampia prospettiva filosofica. Com'egli stesso specifica (Wenders, 1989, pp. 146-147):

Evidentemente il mio desiderio non si limitava ad un film sopra Berlino, su un luogo. [...] volevo qualcosa d'altro [...]. BERLINO, nel mio desiderio, fa le funzioni del MONDO [...]. Berlino è un luogo storico della verità. Nessun'altra città è altrettanto simbolica [...] per il nostro secolo. Berlino divisa come il nostro mondo, è scissa come il nostro tempo, è separata come lo sono uomini e donne, giovani e anziani, poveri e ricchi, è frantumata come ciascuna nostra esperienza [...]. La mia storia parla di Berlino non perché sia ambientata qui, ma semplicemente perché non potrebbe essere ambientata in nessun altrove.

Il disorientamento e le tensioni, di fronte ai rivolgimenti provocati dalla Guerra sui vecchi equilibri geopolitici mondiali, hanno spezzato Berlino in due zone contrapposte. Berlino è simbolo di un universo in crisi; simbolo



delle lacerazioni del mondo contemporaneo e, in fondo, di ogni tempo.

Le crisi sono congenite alla storia dell'uomo, toccano periodicamente la sfera esistenziale come quella collettiva ogniqualvolta qualcosa di nuovo interviene a incrinare abituali certezze, annunciando cambiamenti. Le crisi pongono *al limite* – tra il noto e l'ignoto, tra il non-più e non-ancora – un limite che sconcerta, fa paura. E la paura, su quel bordo, genera muri.

Il muro è una costruzione che rinchiude, segnando un confine che non si può valicare senza conseguenze. Reale o metaforico, costruito da blocchi di cemento o da reticenza psicologica, è una struttura difensiva dall'altro, dall'altrove. Se la crisi indica una spaccatura, l'innalzamento di un muro può rappresentarne l'effetto, come tentativo conservativo di arginare lo strappo e arrestare i mutamenti, affinché tutto permanga, saldamente posto. Nell'indicare un margine, ogni muro si pretende anche argine del tempo, barriera agli eventi che svoltano la storia.

La città di Berlino divisa dal Muro, rappresentazione fisica della Cortina di Ferro che ha separato il mondo in due blocchi politici antitetici, è specchio di un qualunque luogo, interiore o pubblico, intrappolato nei limiti di una logica oppositiva ed escludente che trattiene dal transitare verso *altro*. Il Muro fu giustificato, non a caso, come garanzia di sicurezza internazionale, considerato «una fortificazione del confine» (Ponzi, 2010, p. 19), secondo il linguaggio propagandistico del regime, tra *noi e loro*, senza varchi né sbocchi. Il Muro rappresenta l'elemento centrale del film. Wenders indugia con maestria sui risvolti evocativi di quella linea di demarcazione, che pare rinviare a una scissione più radicale, connaturata nel presupposto ontologico di un più antico "muro": quello che fin dall'allegoria della caverna platonica si è levato a proteggere la purezza dell'Essere unico e immutabile dal contagio con le mutevoli realtà sensibili, separando la verità dalle opinioni, lo spirito dal corpo, il cielo dalla terra. L'occhio della telecamera supera le opposizioni, transita con naturalezza fra est e ovest, tra cielo e terra, adottando un punto di vista particolare, quello lieve e intermedio degli angeli. Protagonisti del film sono, infatti, Damiel e Cassiel, immaginari angeli custodi di Berlino dalla fine della



guerra mondiale. Wenders è affascinato dalle figure angeliche che scopre nelle *Elegie duinesi* di Rilke, nei disegni di Klee, persino nelle effigi sparse



per le vie berlinesi.

Ma i suoi due angeli ci appaiono, nella loro tipicità, profondamente benjaminiani (cfr. Cappa, Negri, 2012). Dell'Angelus della Storia,

figura centrale delle *Tesi* di Walter Benjamin (1995), possiedono lo sguardo pieno d'affetto per le creature umane, anch'essi testimoni degli eventi che possono ribaltare la storia e che tuttavia sono impotenti a provocare. Come l'angelo di Benjamin, quelli di Wenders sono esseri spirituali che si struggono per essere incapaci di intervenire sul destino degli uomini, sono scintille di un'eternità perfetta che sta a guardare un mondo lacerato. Almeno fino a un certo punto della narrazione. Nel percorso di lettura che ci accingiamo a compiere – sollecitati proprio da diversi motivi benjaminiani che cogliamo sparsi più o meno consapevolmente nel film – un angelo potrà sorprenderci, offrendoci la misura del passare oltre il Muro. Ma bisogna partire dall'inizio, là dove tutto sembra essersi fermato, là dove il Muro ambisce ad affidare alla terra l'eternità del cielo, privandola delle irregolarità del tempo, dei mutamenti. Damiel e Cassiel ci presentano i luoghi di una quotidianità ferita. Ci lasciano osservare gli individui di cui scrutano i pensieri più intimi, senza che nessun di loro li invochi o li percepisca, murati ciascuno nella propria solitudine, incapaci di comunicare o di sollevare gli occhi al cielo.



### *Il tempo della noia*

[...] *Ci resta, forse,  
un albero, là sul pendio,  
da rivedere ogni giorno;  
ci resta la strada di ieri,  
e la fedeltà viziata d'un'abitudine  
che si trovò bene con noi e rimase, non se ne andò.*  
R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, I

Le riprese della *Berlin Anhalter Bahnhof* sono significative. Considerata fino agli anni Trenta la più grande stazione ferroviaria d'Europa, la *Porta del Sud* – com'era anche chiamata – è ridotta dopo i bombardamenti della seconda guerra mondiale a un cumulo di ruderi. Abbandonata all'ombra del Muro, è definita nel film «non la stazione dove fermano i treni, ma la stazione dove si ferma la stazione». Terminato il viaggio, non restano che le abitudini. Vivere di abitudini significa alzare un "muro" alla spontaneità per affidarsi al ricorrente; significa assumere un'ovvietà senza interrogarsi. Orientato da un unico punto di vista, ogni approccio abitudinario, nemico della contingenza, è una rassicurante resistenza ai cambiamenti, alle variazioni del reale.

L'abitudine può essere sintomo di quella malattia del tempo che chiamiamo noia. Che cos'è la noia se non il tempo appiattito nella sussistenza pura e semplice? Un tempo che languisce, come quello del biblico *Cobèleth*, sotto il peso del già detto, del già fatto, allorché non accade nulla di nuovo sotto il sole, nulla al di fuori di ciò che è ordinario nella vita di tutti i giorni. Alcuni appunti di Wenders per la stesura del film ci fanno riflettere in questa direzione (1989, pp. 150-51, *cors. mio*):

Così sono passati gli anni a Berlino a ritmo di un *eterno ritorno* [...]. Dietro all'immagine della città odierna, inframmezzati, sovrapposti alla città attuale, si ergono ancora come congelati nel tempo i cumuli di macerie, le rovine, le facciate annerite dei palazzi, i camini di ieri: om-

bre debolmente visibili, ma pur sempre spettralmente presenti.

Nel ritmo di un eterno ritorno non c'è memoria del passato “congelato” nelle rovine, ma neppure speranza del futuro, come dice *Cobèleth*. L'uomo di *Cobèleth* non conosce tentazioni, non si meraviglia, non desidera avventure. L'avventura è l'iniziativa di un istante decisivo, mentre la noia, come direbbe Benjamin (2002, p. 113), è distensione di tutti gli impulsi nel «panno grigio» che avvolge uomini e cose come polvere, nebbia, pioggia «quando non sappiamo che cosa stiamo aspettando». Nel trionfo di questa monotonia, la nostalgia, il sogno si spengono; l'immaginazione agonizza. Wenders nel film descrive metaforicamente questa perdita raccontando la malinconica chiusura di un circo, quando in città più nessuno è interessato a frequentarlo.

Se riflettiamo, città e circo configurano due differenti prospettive. La prima è modello di una comunità stanziale definita da un ordine escludente, mentre il secondo rappresenta una comunità nomade animata da un pensiero includente, avvezza al passare tra dentro e fuori. Per le società stanziali, solitamente, quel mondo dentro un tendone mobile, con i suoi colori, la sua vivacità, rappresenta «un pezzo ancora intatto della terra d'infanzia, uno spazio entro il quale la spontaneità vitale, l'illusione, i prodigi semplici dell'abilità o della goffaggine» si offrono allo spettatore contro il tedio della «vita seria» (Starobinski, 1984, p. 38). È significativo che il regista abbia collocato il circo in un luogo marginale, nello spiazzale periferico di *Kreuzberg*, proprio a ridosso del Muro, lì dove avrebbe potuto rappresentare uno spiraglio simbolico tra il mondo della necessità e il mondo della libertà. Ma nessuno prova attrazione per la “terra d'infanzia”. Nella città annoiata il circo scompare, lasciando al suolo uno spazio vuoto, uno dei tanti nella Berlino degli anni Ottanta<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Wenders si sofferma a sottolineare la presenza dei grandi spazi deserti nella Berlino di quel tempo (1992, p. 90): «Durante le riprese del *Cielo sopra Berlino*, mi accorsi di andare alla ricerca di queste superfici vuote, di queste terre di nessuno, perché avevo l'impressione che questa città potesse essere rappresentata molto meglio dalle zone vuote che da quelle occupate [...]».





Eppure, è proprio da quei vuoti che si può ricominciare a pensare, oltre la noia. Quei vuoti, che la forza dell'abitudine maschera con una falsa idea di continuità, sono ferite della città. Nei loro silenzi si sono persi i frammenti scartati da una storia già decisa; scartati dalla Storia, direbbe Benjamin, scritta dai vincitori. Si tratta di lasciar esprimere quegli scarti nascosti come "ombre" ma "pur sempre spettralmente presenti"; porsi in ascolto di quel che ancora, per il futuro, non hanno proferito. Quei residui emergono nel film come improvvisi *flashback*, come a provocare il presente, da catturare dietro il parabrezza di un taxi o nello spazio deserto della *Postdamer Platz*. Proprio in questa storica piazza, una volta molto trafficata, resa desolata dalla Guerra Fredda, Wenders gira le riprese dei passi stanchi e solitari di un vecchio Omero, a ridosso del Muro. Omero incarna nel film l'eco lontana di una memoria collettiva, di una "memoria culturale"<sup>2</sup> dimenticata. «Col tempo quelli che mi ascoltavano – riflette desolatamente – non siedono più in circolo, ma ognuno per sé, e nessuno sa nulla dell'altro». E tuttavia non si stanca di invocare il riscatto di uomini e cose dalla nebbia dell'insensatezza.

Attraverso la figura dell'antico cantore, Wenders esprime la segreta fiducia che la malattia del tempo possa essere superata. Ma chi sa fare il primo passo? Se, come ha scritto Benjamin (2002, p. 113), «la noia è un caldo panno grigio rivestito all'interno di una fodera di seta dai più smaglianti colori», allora «chi mai potrebbe con un gesto rivoltare verso l'esterno la fodera del tempo?».

---

<sup>2</sup> Come specifica Mauro Ponzi (2010, p. 11) «la memoria culturale si basa sulla tradizione orale e scritta di miti, cerimonie, feste, codici espressivi, immagini ecc., che diventano essi stessi "forme" di identità culturale. Il concetto di "memoria culturale" è legato a quello di "memoria collettiva" quando questa prende forma di identità sociale e politica. La definizione di 'memoria culturale' presuppone una concezione del tempo e della storia in quanto tende a dare un senso (e talvolta una precisa "direzione") a ciò che si "ricorda"». È interessante in tale direzione quanto Wenders sottolinea, nel commento al film (1987), a proposito della figura "mnestica" di Omero: «In biblioteca vediamo Omero e Cassiel, il suo angelo custode. Omero guarda il mio libro preferito di August Sander, *Uomini del ventesimo secolo*. Ovviamente Omero lo usa per ricordare, tornando indietro con la memoria, la storia della Germania, della città, della guerra».



Bisognerebbe chiederlo agli angeli. Quelli di Wenders, dipinti come «*flâneurs* ultraterreni» (Banchelli, 2004, p. 494), pur estranei alla città sono esploratori curiosi dei suoi dettagli, dei suoi paesaggi; conoscono gli interni delle case, si aggirano inavvertiti per le strade, nella metropolitana, per i pubs. Appuntano continuamente annotazioni sui taccuini, crucciandosi per quelle piccole cose di cui gli uomini non sanno riconoscere il valore perché troppo abituali, come ad esempio «*avere la febbre, le dita nere per aver letto il giornale [...], entusiasinarsi per una nuca*». Quella curiosità per le cose minime, perduta nell'adulto, è propria del bambino. Angelo e bambino hanno in comune la fresca ingenuità, uno stesso sguardo incontaminato sul mondo. Ed è proprio in direzione del bambino che indica la figura dell'angelo wendersiano. Pare saperlo il saggio Omero, che frequenta la *Staatsbibliothek* dove vivono gli angeli. Nel salire le scale della splendida biblioteca berlinese leva infatti, su coloro che ricercano nei libri il senso delle cose, queste emblematiche parole: «*Narra, Musa, del narratore l'antico bambino gettato ai confini del nulla [...] e fa che in lui ognuno si riconosca*».





*Il bambino «non aveva abitudini»*

*Quando il bambino era bambino, / se ne andava a braccia appese, / voleva  
che il ruscello fosse un fiume, / il fiume un torrente, / e questa pozzza, il mare. /  
Quando il bambino era bambino, / non sapeva di essere un bambino, / per lui  
tutto aveva un'anima / e tutte le anime erano un tutt'uno. / Quando il bambino  
era bambino, / su niente aveva un'opinione, / non aveva abitudini [...].*

Questi versi del poeta austriaco Peter Handke fanno da prologo al film, introducendo l'immagine iniziale dell'angelo Damiel proteso a guardare Berlino dalla vetta di un grattacielo. E permangono in sottofondo per l'intera pellicola come rinvio tacito dell'angelo al bambino. Wenders pensa all'affinità tra le due figure già nella fase di ideazione dell'opera. E riconosce espressamente che il film possiede uno «spirito fortemente infantile» (Wenders, Falk, 1987). L'evocazione dell'infanzia non ha per lui una connotazione romantica o consolatoria; rappresenta invece il richiamo a una peculiare «capacità di sguardo e di percezione» (Antoccia, 1994, p. 164). Nel film i bambini sono in grado di vedere la realtà immediata più in profondità; sono gli unici, non a caso, a scorgere gli angeli. Wenders è incuriosito soprattutto dal loro modo di accostarsi agli oggetti urbani – mezzi di trasporto, di comunicazione – senza preconetti, in una visione sollevata dal peso del tedio, della familiarità, dell'abitudine. *Il bambino non aveva abitudini*, recitano i versi di Handke. Se nell'entropica Berlino le cose hanno perso “futuro”, sembra dire il regista, possono riacquistare la loro forza evocativa attraverso le immagini infantili.

La recettività propria del bambino verso le multiformi configurazioni del visibile, che si tratti di angoli nascosti nelle strade o dei giochi ottici nell'acqua di uno stagno, ha affascinato anche Benjamin. Vale la pena soffermarci ad accennare ad alcune sue considerazioni in merito, che possono illuminare, con la raffinata sensibilità del suo pensiero, la direzione intrapresa da Wenders. Sebbene non sistematiche, riflessioni sull'infanzia sono disseminate in tutta la vasta opera benjaminiana. E Berlino, in particolare,



la sua città natale, gli si offre come territorio d'osservazione privilegiato. Si tratta di una Berlino certo non ancora divisa dal Muro; è la Berlino della crisi economica, piegata dall'inflazione degli anni Venti. Paralizzata dall'indecisione allo scoppio di quella crisi, la città – molto similmente a quella descritta da Wenders anni dopo – gli appare un paesaggio «in decomposizione» (Benjamin, 2006, p. 19), somigliante allo spettacolo malinconico del suo *Trauerspiel* nel *Dramma barocco tedesco*. Una Berlino che fossilizza l'esistenza dei singoli in una «massa cieca» priva di prospettive ed estranea alla vita, in cui ormai «ognuno vede solo il proprio meschino tornaconto» (p. 15), senza capacità di cogliere «i contorni delle persone umane» o degli oggetti, mentre proprio dagli oggetti, egli sottolinea, «svanisce il calore», come abbiano perduto la loro «resistenze segreta» (p. 18).

Allo sguardo inconsueto sulle cose, tipico dei bambini, il filosofo tedesco affida la possibilità di salvare il mondo dal processo di decadimento che passa attraverso la rovina, la mortificazione, la noia. In una delle sue ultime lettere ad Adorno scrive infatti (1978, pp. 403-404): «Esiste la grazia dei bambini, ed esiste soprattutto come correttivo della società». È colpito essenzialmente, come accenna ne *I «passages»* (2002, p. 516), dalla loro capacità di inserire quanto li interessa negli universi simbolici, riconoscendovi significati segreti<sup>3</sup>. Una maniera di stare “a distanza”, questa, perduta dalle coscienze irrigidite degli adulti, opacizzate dal “velo del vivere borghese” che orienta a usare le cose con avidità e straniamento, secondo una mera logica strumentale.

Insieme alla facoltà recettiva è quella creativa, che si esprime nel gesto ludico, ad attrarre Benjamin. Nell'esperienza del gioco i bambini, operando

<sup>3</sup> Scrive a proposito, in *Strada a senso unico* (2006, pp. 35-36): «Ogni pietra che [il bambino] trova, ogni fiore raccolto e ogni farfalla catturata sono già il principio di una collezione [...]. Caccia gli spiriti, di cui fiuta le tracce nelle cose; tra spiriti e cose gli passano anni interi, durante il quale il suo campo visivo si conserva libero da persone umane [...]. I suoi cassetti devono trasformarsi in arsenale e serraglio, museo del crimine e cripta. “Metter ordine” vorrebbe dire distruggere una tana piena di castagne spinose che sono mazze ferrate, cartine di stagnola che sono un tesoro d'argento, cubetti per le costruzioni che sono bare, piantine grasse che sono totem e monetine di rame che sono scudi di guerrieri».



come in una sorta di "montaggio" – con un'espressione cinematografica, ma anche dell'ambiente surrealista – manipolano, deformano, trasformano magicamente gli oggetti così come gli spazi, domestici o urbani, liberandoli in nuove creazioni. Li assimila per questo al costruttore, portatore di una "barbarie positiva". È significativo – osserva in più passi – che i bambini tendano a frequentare luoghi dove si lavora, dove si opera sulle cose. Che sia un'officina, una bottega di sarto o di un falegname, scrive (2006, p. 12), sono attratti in modo irresistibile dai materiali di scarto, nei quali «riconoscono il volto che il mondo delle cose rivolge a loro, a loro soli». Con quegli scarti, continua, «non riproducono le opere degli adulti», tendono piuttosto a porre i vari materiali «in un rapporto reciproco, nuovo e discontinuo»; sono in grado di recuperare, un po' come il collezionista, quanto è disprezzato, quanto è dimenticato dal consumo e dalle mode; di riscattare il coefficiente simbolico insito nei frammenti abbandonati per strada. Il frammento è notoriamente concetto importante nel pensiero di Benjamin – la sua intera produzione è espressione della frammentarietà. Se interrompe l'intero coerente di una totalità, il frammento ha per il filosofo il potere di moltiplicarne le prospettive, di illuminare in una luce di significati sempre differenti quanto per gli sguardi totalizzanti è già compiuto, è già pienamente realizzato, finito<sup>4</sup>. In questa capacità di recuperare il frammento, l'infanzia incarna la speranza di decifrare gli eventi – anche quelli passati – come ancora inconclusi, incompiuti.

È proprio questo aspetto che Benjamin vuole mettere in luce nelle pagine autobiografiche de *l'Infanzia berlinese*. Nel ritornare attraverso il

---

<sup>4</sup> Del "frammento" Benjamin scrive significativamente nella Premessa gnoseologica a *Il dramma barocco tedesco* (1999, pp. 4-5): «Come nei mosaici la capricciosa varietà delle singole tessere non lede la maestà dell'insieme, così la considerazione filosofica non teme il frammentarsi dello slancio. Entrambi si compongono di elementi disparati [...]. Il valore dei singoli frammenti di pensiero è tanto più decisivo quanto meno immediato è il loro rapporto con l'insieme e il fulgore della rappresentazione dipende dal valore di quei frammenti come lo splendore del mosaico dipende dalla qualità del vetro fuso. Il rapporto fra l'elaborazione micrologica e la forma globale esprime quella legge per cui il contenuto di verità di una teoria si lascia cogliere solo nella più precisa penetrazione dei singoli dettagli di un concetto».



ricordo alla sua esperienza di bambino, si accosta agli oggetti, agli ambienti di allora, lasciando che dicano qualcosa di inaspettato. Quei luoghi, quelle esperienze – il giardino zoologico, una giostra, l'alfabetiere, il telefono, un armadio – gli si rivelano come “angoli profetici” custodi di segnali-anticipatori di quanto sarebbe avvenuto in futuro<sup>5</sup>. L'infanzia, osserva, lascia tracce nel ricordo in forma di figure; figure che a un tratto rivelano quanto credevamo di conoscere come qualcosa che deve ancora essere scoperto. In questo senso il ricordo ha il carattere di un «risveglio»<sup>6</sup>. In modo affine al frammento, anzi in quanto frammento, smantella come in uno *choc* le certezze che la memoria sembrava fornirci una volta per sempre, per annunciare un sapere non ancora cosciente, ancora inavvertito – nei confronti di ciò che in fondo vi è di più vicino, banale e a portata di mano. In questo risveglio i significati della storia personale e collettiva sono sovvertiti, *rovesciati* in una nuova configurazione (Cappa, Negri, 2012). L'infanzia ha il salvifico potere del *rovesciamento*. «A chi non è mai capitato di vedere i bambini ridere là dove l'adulto prova paura?», scrive nel *Dramma barocco tedesco* (1999, p. 101). Se la paura è disperata, il riso, proprio del bambino, può capovolgere le immagini luttuose del passato e del presente in quelle di una storia a venire.

E tuttavia, per Benjamin, l'infanzia non è da pensare come un altrove da cercare nel mondo di ieri. La vera dimensione dell'infanzia, sembra dirci, corrisponde a un livello più profondo del presente, dove si celano insieme «ciò che è stato *dimenticato* e ciò che non possiamo smettere di *sperare*» (Cappa, Negri, 2012, p. 27, *cors. mio*). È una dimensione che vive all'interno

<sup>5</sup> Così osserva nelle pagine dedicate a *La lontra* (1973, p. 47): «[...] quest'angolo del giardino zoologico mostrava i segni di ciò che sarebbe venuto. Era un angolo profetico. Ché, come ci sono piante di cui si racconta che posseggano la virtù di lasciar scrutare il futuro, così ci sono luoghi che hanno questo stesso potere. Per lo più sono posti abbandonati, ma può essere anche la cima dell'albero contro un muro, il vicolo cieco, o il breve giardino davanti alla casa, dove persona giammai si trattiene. In luoghi come questi è come se tutto ciò che propriamente deve accadere sia già passato».

<sup>6</sup> Scrive ne I «passages» (2002, p. 433): «[...] il risveglio rappresenta il caso esemplare del ricordare [...]. C'è un sapere non-ancora-cosciente di ciò che è stato, la cui estrazione alla superficie ha la struttura del risveglio».



di ogni epoca storica come possibilità del suo ribaltamento: «Veramente rivoluzionario – scrive (2012, p. 226) – è il segnale segreto dell'avvenire che parla dal gesto infantile».

Nel fondo di queste riflessioni vi è in Benjamin la speranza in un *gesto* rivoluzionario che, proprio a imitazione di quello infantile, riesca a fratturare, nell'evento del *Jetztzeit*, il *continuum* del tempo. È necessaria per lui un'azione eccezionale – come l'eccezione sulla regola, diremmo – che ribalti dall'interno la prospettiva politica di un mondo intrappolato in una mortifera monotonia. Nell'assumere come essenziale la logica della rottura, possibile solo nell'ottica della discontinuità, Benjamin spera, insomma, in un gesto decisivo. Lontano dal pensare la storia come l'ineluttabile, ogni attimo per lui può riservare una possibilità rivoluzionaria. Ogni istante è buono per decidere. «Ogni attimo ha una sua "virtuale" criticità grazie a cui si può rovesciare la percezione del "così vanno le cose"» (Desideri, 1995, p. 334).

Anche Wenders, con affine sentire, abbraccia quest'ottica della discontinuità, che affida a chi è capace di rinunciare a tutto per *ex-sistere* verso altro.

### *Il gesto decisivo*

La telecamera, nel riprendere attraverso la prospettiva degli angeli, riproduce le scene in bianco e nero, come a catturare l'essenziale dell'oggetto, intensificato in una rappresentazione astratta<sup>7</sup>. In bianco e nero è lo sguardo angelico, sguardo lontano di un puro spirito, per il quale ogni cosa non è che un'immagine ideale, *eidōs*, con il massimo di estensione ma con il minimo di comprensione; idea cui sfuggono i particolari qualitativi del reale. La conoscenza di quei particolari – che richiedono non solo la vista,

<sup>7</sup> Wenders, a tal proposito, nel commento al film (1987) specifica: «Insieme all'idea degli angeli era venuta l'idea che loro vivessero in un mondo in bianco e nero. L'idea dietro a ciò era che loro più di noi erano in grado di vedere l'essenziale, l'essenza delle cose. Per me il bianco e nero rappresentava proprio questo, il fatto che si veda solo l'essenza di una persona, di un panorama, di un oggetto [...]. Era un'idea soprattutto filosofica».

ma tutta la sensibilità corporea, il tatto, il gusto, l'olfatto – sono un privilegio che si paga con la morte, rinunciando all'eternità. Damiel è un angelo in crisi, sospeso sul crinale tra l'ideale e la vita vissuta, tra l'essenza e l'esistenza. «*A volte – confida a Cassiel – vorrei sentire un peso in me che mi legasse in qualche modo alla Terra. A ogni passo, a ogni colpo di vento vorrei poter dire "Ora! Ora! Ora!". E non più "da sempre, in eterno"*».

Viene da ripensare al benjaminiano Angelo della Storia. Anch'egli, si è detto, vorrebbe fermarsi e condividere le sorti dell'umanità, ma è impotente di fronte alla tempesta che si impiglia nelle sue ali trascinandolo via. Il terrore o la pietà non gli bastano ad aggrapparsi a qualcosa su cui fissa lo sguardo; piuttosto la storia è risucchiata nei suoi occhi «in una terrificante contrazione: nel *katastrophikòn* puro e semplice che unifica ogni accadere» (Desideri, 1995, p. 338). Damiel, che dell'*angelus* ha l'effigie, è invece spinto dall'immaginario wendersiano a trovare, proprio lui, a un tratto, la forza di un rivolgimento: si libera delle ali che lo trattengono al cielo per guadagnare gravità. Nello stesso istante in cui l'*angelus* si dissolve, egli riappare trasformato. Significativamente è proprio nella cosiddetta “striscia della morte”, nello spazio all'interno del Muro, sorvegliato dai soldati e sparso di mine<sup>8</sup>, che Damiel comunica a Cassiel la sua decisione.

*Risalirò il fiume. È una vecchia massima umana, sentita spesso, ma che capisco solo oggi: ora o mai. E l'attimo del guado. Ma non ci sarà un'altra riva: c'è solo il guado, finché stiamo dentro il fiume. Avanti: nel guado del tempo, il guado della morte. Noi che non siamo ancora nati, scendiamo dalla torretta: guardare non è guardare dall'alto, ma ad altezza d'occhi.*

Decidere è superare la paura che trattiene in un'area critica, ed il muro è “luogo critico” per eccellenza. Se le crisi indicano – come allude l'etimologia – separazione, discernimento, ogni crisi deve fare i conti con una barriera tra due sponde, con una zona di *spaesamento* che sospende e pone a rischio;

<sup>8</sup> La barriera tra Berlino Ovest e Berlino Est in realtà era fortificata da due muri paralleli di cemento armato, separati dalla “striscia della morte” larga alcune decine di metri, con impianti di controllo per evitare le fughe.





là dove, infine, la decisione per ciò che non è ancora si compie. Ogni muro, allora per paradosso, trattiene dai cambiamenti che tuttavia prospetta; se chiude, si rivela anche una necessaria frontiera attraverso cui, per la prima volta, vedere diversamente.

A differenza di Cassiel, Daniel cede al "peso" sconosciuto a un angelo. Uscito dall'ordine perfetto del tempo che eternamente ritorna, fissa i piedi a terra per guardare "ad altezza d'occhi"; abbraccia la caducità per *esservi* nel guado. Come ha scritto Roberto Escobar (1988, p.71), Daniel vince «la tentazione angelica». In un certo senso «è durata anche troppo, la sospensione del tempo e della storia [...]. Ora, torna il gusto del tempo e di cercare l'altra riva». Ora «torna il gusto minimo e immenso di assaporare il quotidiano»; di assaporarlo, appunto, di *sapere il sapore* rimosso da una lunga tradizione del pensiero: «*Io so ora quel che nessun angelo sa*», afferma l'umano Daniel. Camminare, provare freddo, strofinare le mani, «*non entusiasarsi solo per lo spirito ma anche [...] per la linea di una nuca, per un orecchio*»: quello che in un'indifferente prospettiva oggettivante è privo di significato, ora ha acquisito un senso che non è meramente gnoseologico o esclusivamente empirico, ma «appartiene a quella dimensione della *trasversalità*» che abita fra il teoretico e il pratico (Mazzù, 2010, p. 238). Un senso che si annuncia, sottraendosi, allo stupore. «*Stanotte ho imparato a stupirmi*», egli constata.

Lo stupore è nel sentimento di meraviglia del bambino, così come nell'infanzia della filosofia, nell'incontrare le cose, il mondo: coglie nell'inattesa scoperta di qualcosa di nuovo. Per stupirsi è necessario non sapere tutto, non sentirsi appaesati nel già detto, nel già stato: riconoscersi incompleti. Bisogna sentire «*mancanza*», come sperimenta Daniel. Il sentirsi mancanti dispone all'avventura, all'avvenire indeterminabile. A differenza di chi per paura resta al di qua del limite, l'uomo d'avventura vuole spingersi al di là della zona mediana, desidera ciò che teme.

Non è un angelo caduto, Daniel. Lo ha vinto la meraviglia, pesantezza dell'anima sconosciuta a un angelo, che non può lasciare indifferente. Venuto al mondo, l'angelo si è fatto carne, prendendo su di sé l'uomo per ricordargli *quand'era bambino*. Per l'uomo-bambino il quotidiano rivela, qui



e ora, il maestoso e lo straordinario in ciò che è considerato minimo e insignificante. Ha rinunciato all'onniscienza, Daniel, per riflettere le umane interrogazioni, così come l'estrema distanza «da quel non-dove della piena risposta» (Cacciari, 1998). Per ripartire dall'ignoranza, o meglio, dalla dotta ignoranza del bambino che, recita Handke, *non sapeva di essere un bambino*.

*Quando il bambino era bambino, / era l'epoca di queste domande: / «Perché io sono io e perché non sei tu? / Perché sono qui e perché non sono lì? / Quando comincia il tempo, e dove finisce lo spazio? / La vita sotto il sole è forse solo un sogno? / Non è solo l'apparenza di un mondo davanti al mondo quello che vedo, sento e odorò? / [...] Come può essere che io che sono io non c'ero prima di diventare? / E che una volta, io che sono io, non sarò più quello che sono?».*

Daniel desidera. Non è un caso che Wenders abbia pensato, come primo titolo del film, *Le ali del desiderio*. A differenza del bisogno, legato a una soddisfazione immediata, il desiderio è sempre desiderio d'infinito che non



può essere limitato da alcuna contingente soddisfazione.

Desiderare (*desideribus*), in un certo senso, evoca l'essere rapiti da un cielo stellato, sbilanciati verso profondità

sconfinate. Daniel desidera una donna. Non una qualsiasi, ma Marion, la trapezista con ali d'angelo che Wenders ha lasciato ad aggirarsi in città quando il circo è partito; l'ha affidata alle strade desolate di Berlino come frammento simbolico di un *altrove*. Un frammento da decifrare, per chi ne sia capace.

L'incontro tra Daniel e Marion non rappresenta un punto d'arresto della storia, non è la chiusura di due termini in unità. È piuttosto espressione di una ricerca che si rappresenta poeticamente nella scena finale del film: Marion con l'agilità del suo corpo, sfidando la forza di gravità, si affranca

con la leggerezza di un angelo in uno spazio libero, come vittoria della grazia sulla pesantezza. Mentre Damiel osserva dal basso le sue acrobazie. Dal basso, dalla gravità fenomenica del mondo, ma con il pensiero rivolto verso il largo, come un'istanza di trascendenza che è insita, in fondo, nella radice angelica di ogni uomo; come una nostalgia del "totalmente altro" che dalla terra si rivolge al cielo e dal chiuso muove verso l'aperto. Ora lo sguardo di Damiel è in cammino verso l'assenza. È il cammino che ogni muraglia vorrebbe arrestare. È uno sguardo che *schiede*, ogni volta che l'alterità, sottraendosi alla pienezza, si conserva nella sua irriducibile distanza.

Potremmo definire Damiel una figura del risveglio. Con il suo *gesto* semplicemente, non ha fatto altro che rivoltare verso l'esterno quella "fodera del tempo", – che nella metafora benjaminiana riveste l'interno del "panno grigio della noia" – spargendone dappertutto i colori. Non a caso, con straordinaria coincidenza, al risvegliarsi di Damiel come umano, tutto nello scenario filmico appare colorato. Il prorompere dei colori infrange l'indifferenza formale delle cose, ciascuno assumendo «il valore di una nuova esperienza» (Wenders, 2000, p. 205). La varietà cromatica adesso dà spessore, peso, profondità al vero, aprendolo al pluriverso. L'angelo, custode delle soglie, si è fatto egli stesso *passaggio*: ci è parso abbia aperto una breccia nel Muro, da cui un vitale giro di vento ha rinnovato l'aria.

### Riferimenti bibliografici

- AA. VV. (1995), *Wim Wenders. Il cinema dello sguardo*, Loggia de' Lanzi, Firenze.
- Antoccia L. (1994), *Il viaggio nel cinema di Wim Wenders*, Dedalo, Bari.
- Banchelli E. (2004), *Il cielo di Atlantide*, in Matteo Galli (a cura di), *Da Caligari a Good Bye, Lenin. Storia e cinema in Germania*, Le Lettere, Firenze.
- Benjamin W. (1971), *Immagini di città*, trad. it., 2ª ed., Einaudi, Torino.
- Benjamin W. (1973), *Infanzia berlinese*, trad. it., Einaudi, Torino.
- Benjamin W. (1978), *Lettere. 1913-1940*, a cura di G.G. Scholem e T.W. Adorno, Einaudi, Torino.
- Benjamin W. (1995), *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it., a cura di Renato Solmi,



- 2<sup>a</sup> ed., Einaudi, Torino.
- Benjamin W. (1999), *Il dramma barocco tedesco*, 2<sup>a</sup> ed., Einaudi, Torino.
- Benjamin W. (2002), *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, 2<sup>a</sup> ed., Einaudi, Torino, 2 voll.
- Benjamin W. (2006), *Strada a senso unico*, a cura di Giulio Schiavoni, 2<sup>a</sup> ed., Einaudi, Torino.
- Benjamin W. (2012), *Programma per un teatro proletario di bambini*, in Francesco Cappa e Martino Negri (a cura di), *Walter Benjamin. Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, Raffaello Cortina, Milano.
- Cacciari M. (1998), *L'angelo necessario*, 5<sup>a</sup> ed., Adelphi, Milano.
- Cappa F., Negri M. (2012), *Introduzione* in Francesco Cappa e Martino Negri (a cura di), *Walter Benjamin. Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, Raffaello Cortina, Milano.
- Desideri F. (1995), *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, in Walter Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino.
- Escobar R. (1988), *E, sotto il cielo, Berlino. Ossia, come il mondo vero finì per diventare favola*, «Cineforum», XXVIII, 3, n. 272, pp. 69-72.
- Gilloch G. (2008), *Walter Benjamin*, il Mulino, Bologna.
- Mazzù D. (2010), *Corpo e Corporeità tra filia e sophia*, in Fiammetta Ricci (a cura di), *Corpo, politica e territorio. Luoghi e non luoghi della corporeità*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.
- Ponzi M. (2010), *Il cinema del muro. Una prospettiva sul cinema tedesco del dopoguerra*, Mimesis, Milano.
- Rilke M.R. (1978), *Elegie duinesi*, trad. it., Einaudi, Torino.
- Scholem G. (1996), *Walter Benjamin e il suo angelo*, trad. it., 3<sup>a</sup> ed., Adelphi, Milano.
- Signoretti A. (1988), *Il cielo sopra Berlino*, «Cineforum», XXVIII, 3, n. 272, pp. 65-70.
- Starobinski J. (1984), *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, trad. it., a cura di Corrado Bologna, Bollati Boringhieri, Torino.
- Wenders W., Falk P. (1987), *Commento al film* in Wim Wenders, *Il cielo sopra Berlino*, Road Movies Filmproduktion GMBH, Berlin e Argos, Paris – video Dvd.
- Wenders W. (1992), *L'atto di vedere*, Ubulibri, Milano.
- Wenders W. (2000), *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, 5<sup>a</sup> ed., Ubulibri, Milano.

