



## Protuberanze.

### Materialità e funzione testimoniale in *Apocalisse nel deserto* di Werner Herzog

Angela Mengoni

**Abstract.** In the film *Lessons of Darkness (Lektionen in Finsternis 1992)* Werner Herzog explores the landscape of Kuwait devastated by the burning oil wells left behind by the retiring Iraqi army at the end of the first Gulf War. The director, nevertheless, combines this extraordinary documentary images with an apocalyptic text that makes no explicit reference to the specific context and political reasons of the conflict. This was the reason why several critics and audiences accused the director of accomplishing a so-called “aesthetization of war”. The paper discusses these accusations in order to show how the film actually bears witness to specific aspects of the conflict through its own semiotic strategies and, in particular, how the emergence of materiality, both in the body of civilians and in the landscape, is the way through which the traumatic impact of war on the victims regains a visibility that was programmatically absent from the media narratives.

#### 1. “Vi sbagliate tutti!”

Quando è stato presentato in anteprima al festival del cinema di Berlino nel 1992, *Lezioni di tenebra (Lektionen in Finsternis)*<sup>1</sup>, il film che Werner Herzog ha girato in Kuwait subito dopo la fine della cosiddetta prima Guerra del Golfo, ha suscitato una rumorosa contestazione da parte del pubblico in sala e una altrettanto spettacolare reazione del regista che, finiti i fischi, è salito sul placo gridando verso la platea “Vi sbagliate tutti!” (Gandy 2012, p. 530). L’aneddoto è indicativo della questione di fondo sollevata da un film girato in territorio di guerra subito dopo la fine del conflitto e che consiste in 52 minuti di – per lo più – riprese aeree di paesaggi desertificati, rovine, pozzi petroliferi in fiamme, accompagnati da alcune tra le più note melodie classiche di natura elegiaca e romantica (da Grieg a Wagner) e da un testo apocalittico che non presenta alcun riferimento contestuale, ossia l’accusa di trasformare un evento storico frutto di precisi contesti e scelte politiche – la cosiddetta prima Guerra del Golfo – nel ritratto di una “irrealtà sublime ed estetizzata” (Fay 2013, p. 254)<sup>2</sup>.

In altre parole, ci si può chiedere se *Lezioni di tenebra* trasformi quel territorio ferito nel luogo di una catastrofe universale e se le ragioni politiche della Guerra del Golfo siano dunque obliolate nella sublime rappresentazione di un’apocalisse ambientale che sta spazzando via l’umanità. Se il film trasforma un conflitto in una generica distruzione della natura, che ne è della specificità di quel conflitto e dell’impatto che esso ha avuto su vittime nient’affatto generiche? È vero che nel film appaiono due donne che

---

<sup>1</sup> Il titolo italiano è stato tradotto con *Apocalisse nel deserto* che mantengo nel titolo di questo paper, preferisco tuttavia utilizzare nel corso del testo la traduzione letterale del titolo tedesco, come del resto è stato fatto in inglese e in francese, sia per sottolineare il legame con gli scritti teorici di Herzog sul film documentario, in particolare la “Minnesota Declaration” che riporta come intestazione proprio questo titolo, sia per non perdere il rinvio alla composizione musicale barocca di Couperin *Leçons de ténèbres*.

<sup>2</sup> Riassumo qui brevemente il corso del conflitto: dopo l’invasione del Kuwait da parte dell’Iraq, l’operazione “Scudo nel/del deserto” (*Desert shield*) prende avvio il 7 agosto 1990. Gli Stati Uniti inviano un massiccio contingente militare in Arabia Saudita e sono poi raggiunti da una coalizione di 34 paesi. La risoluzione 687 del Consiglio delle Nazioni Unite, evocando la possibilità di un’azione militare, preparerà poi di fatto l’intervento militare chiamato *Operation Desert Storm*, che inizia il 16 gennaio 1991 e si conclude il 28 febbraio.

testimoniano di episodi di guerra traumatici, ma i pochi minuti della loro testimonianza non devono esser sembrati sufficienti al pubblico di Berlino come anche a diverse autrici e autori che hanno scritto sul film. Le cose, tuttavia, cambiano se, in luogo di due sequenze isolate, lo sguardo semiotico è in grado di cogliere delle linee di coerenza, delle isotopie che mettono in relazione le inquadrature della distruzione di un paesaggio apparentemente universale e non situato, con il racconto (ma sarebbe più appropriato dire il non-racconto) delle vittime e dunque con episodi specifici di quel conflitto. Ora, queste isotopie riguardano precisamente le risorse di senso legate all'emergere di una materialità inarticolata e alla sua forza disgregante rispetto alle articolazioni del semantismo linguistico o della figuratività, sia quella di una pura voce che si riafferma sulla parola, sia quella della viscosità del petrolio che disgrega la figuratività mimetica del paesaggio<sup>3</sup>. È a partire da questa ipotesi, dunque, che intendiamo tradurre la protesta di Herzog ("Vi sbagliate tutti!") in un'analisi che possa far luce non tanto sul carico testimoniale del film in opposizione alla sua straordinaria qualità estetica, bensì in virtù di essa.

## 2. Funzione testimoniale e "guerra giusta"

La natura filmica di *Lezioni di tenebra* rientra in quella profonda ridefinizione dell'idea di documentario che Herzog ha non solo praticato, ma anche teorizzato nei suoi testi, primo tra tutti quello della *Minnesota Declaration* pronunciata presso lo Walker Art Center di Minneapolis il 30 aprile 1999 nella quale il regista polemizza con il *cinéma vérité* seguendo il suo programmatico rifiuto di confondere la mancanza di elaborazione formale con una garanzia di "verità", poiché "ci sono strati più profondi di verità nel cinema ed esiste qualcosa come la verità poetica, estatica. È misteriosa ed elusiva e può essere raggiunta solo attraverso l'artificio, l'immaginazione e la stilizzazione"<sup>4</sup>.

Anche nel caso di *Lezioni di tenebra* l'intento documentale sarà perseguito attraverso una rielaborazione del girato che, tuttavia, ha di per sé un carattere di straordinarietà: in collaborazione col documentarista Paul Berriff (e con la sua equipe di piloti di elicottero) che aveva ottenuto l'autorizzazione a girare, Herzog è infatti riuscito a filmare già nell'ottobre 1991 le immagini del territorio del Kuwait con centinaia di pozzi di petrolio incendiati dall'esercito iracheno in ritirata e con i resti della distruzione di edifici e infrastrutture<sup>5</sup>. Queste immagini, il cui tratto documentale è indubbio, vengono però giustapposte, da una parte, ad una colonna sonora di brani classici di requiem e opera dalla coloritura drammatica e, dall'altra, alla voce off dello stesso Herzog che declama un testo apocalittico riconducibile al topos dei "viaggi cosmici" (Ames 2012, p. 66): la voce narrante annuncia la fine di una civiltà addirittura su un altro pianeta, come subito chiarisce l'incipit che accompagna le prime inquadrature di Kuwait city: "Un pianeta nel nostro sistema solare. Bianche catene montuose, nuvole, il paesaggio avvolto nella nebbia"<sup>6</sup>. Secondo diversi autori – e evidentemente secondo il pubblico della Berlinale – è problematico il modo in cui questo testo iscrive le immagini filmate in una dimensione cosmologica universale, agganciando le configurazioni del paesaggio post-bellico a universi di senso addirittura extra-

<sup>3</sup> Il presente contributo sviluppa ulteriormente gli aspetti legati alla funzione testimoniale dell'immagine e al trattamento del petrolio rispetto ad una prima versione dell'analisi in cui il film di Herzog veniva messo a confronto con *War Cut* un lavoro di Gerhard Richter sulla seconda Guerra del Golfo: A. Mengoni, "Wunderbare Kombinationen. Figurabilité des guerres du Golfe chez Gerhard Richter et Werner Herzog", in *Actes Sémiotiques*, n. 127 "Sémiotique de l'art", pp. 1-25.

<sup>4</sup> La dichiarazione di Minnesota – il cui titolo recita, tra l'altro, "Truth and fact in documentary cinema 'Lessons of Darkness'" – è contenuta in numerose pubblicazioni, ma il testo in inglese può essere letto e scaricato dal sito ufficiale di Werner Herzog: [www.wernerherzog.com/text-by-werner-herzog.html](http://www.wernerherzog.com/text-by-werner-herzog.html). La citazione è tratta dalla tesi n. 5 (trad. mia). Un altro riferimento al titolo del film si trova alla fine del testo: "Life in the oceans must be sheer hell. A vast, merciless hell of permanent and immediate danger. So much of a hell that during evolution some species – including man – crawled, fled onto some small continents of solid land, where the Lessons of Darkness continue."

<sup>5</sup> La squadra di Berriff "è arrivata nel nord del Kuwait a inizio ottobre 1991 (un mese prima che l'ultimo pozzo di petrolio fosse spento) e l'intero film è stato girato in una settimana" (Ames 2012, p. 66). Il film è stato girato in formato Super-16 e poi trasposto in 35 mm per le proiezioni in diversi festival.

<sup>6</sup> La traduzione è sempre mia a partire dalla versione tedesca del testo (esiste anche una versione inglese, entrambe declamate dal regista).

terrestri, proprio come accade con le prime inquadrature degli operai che, nei loro scafandri, si affannano attorno ai pozzi in fiamme gesticolando verso la macchina da presa e che sono descritti come “esseri”, creature di un altro pianeta: “il primo essere [*Wesen*] che abbiamo incontrato cercava di comunicarci qualcosa”.



Fig. 1 – W. Herzog, *Lektionen in Finsternis*, saggio filmico, colore, 52 min., S16 mm., 1992<sup>7</sup>.

Il breve prologo del film, cui seguiranno tredici capitoli per lo più dedicati alle riprese aeree dei paesaggi spettrali o infuocati del Kuwait post-bellico, sarebbe dunque emblematico del modo in cui il film intende affrontare la questione universale della distruzione e del “destino del nostro pianeta, piuttosto che un discorso storicamente specifico” (Prager 2007, p. 179). Tanto più che, quando nel secondo capitolo dedicato a “la guerra” irrompe direttamente l’archivio mediale con la celebre sequenza dei primi bombardamenti notturni su Baghdad diffusa da CNN (35 secondi), la voce off si limita alla laconica affermazione: “La guerra è durata solo qualche ora. Dopo, tutto era diverso [danach war alles anders]”. Tuttavia, l’ormai avanzata revisione della distinzione tra cinema di finzione e cinema documentario, ha ben sottolineato come si possa spostare il focus di quella distinzione dallo statuto più o meno referenziale dell’immagine a una sua funzione testimoniale capace, piuttosto, di prendere in carico quel lavoro di rimontaggio di frammenti, esperienze e documenti costitutivi della nostra elaborazione memoriale (nel senso processuale del *Durcharbeiten* freudiano) e del nostro stesso rapporto con l’orizzonte referenziale, cosicché “si può dire che in ogni film di testimonianza c’è, implicito o esplicito, un archivio di immagini a cui, virtualmente o effettivamente, lo spettatore può accedere per rimettere mano al montaggio del film o per dare vita a un nuovo film” (Cecchi 2016, p. 30). In questo senso, la convocazione di quella sequenza mediale di CNN, più che cancellare la specificità di quelle immagini, potrà al contrario testimoniarne la costitutiva astrazione attraverso il montaggio con i corpi colpiti da quei bombardamenti, un controcampo ampiamente obliterato nella narrazione mediale della guerra, come gli studi medialti hanno sottolineato: la qualità visiva di quella sequenza sgranata, più volte paragonata alle immagini dei videogiochi, sarebbe isomorfa, si è detto, a un’operazione generale di soppressione della natura sensibile di quelle operazioni militari e delle loro conseguenze; un regime visivo di “distanziamento” e di cancellazione della presenza sensibile dei corpi delle vittime, che fosse compatibile con la caratterizzazione della guerra come operazione “chirurgica”, ossia consistente soprattutto in bombardamenti aerei di alta precisione (Taylor 1992) e rivolta non contro un intero paese o popolazione, bensì miratamente contro un dittatore come “guerra giusta” (Hollis 1992, pp. 213-4).

<sup>7</sup> Tutte le immagini successive sono fotogrammi tratti dal film.



Fig. 2

Marco Dinoi torna a più riprese sul tratto di opacità di quelle sequenze, una “polverizzazione dell’immagine” parallela all’infinita ripetizione della scena dell’attentato alle Torri Gemelle: una diretta televisiva perpetua, eppure “di fatto priva di immagine” poiché, come riassume Serge Daney,

se non si vede mai l’altro si potrà meglio accettare la sua distruzione o marginalizzazione. Così si è assistito a una pura esibizione di materiale bellico e di immagini elettroniche, e quando i soldati iracheni si sono arresi, era come se uscissero da un sogno, da un flashback, da un’epoca definitivamente passata: quando il nemico aveva ancora un corpo (Dinoi 2008, p. 103).

Se teniamo conto di questo tratto specifico, tra l’altro, di tutte le guerre non convenzionali e presentate come operazioni umanitarie, preventive, speciali etc., dobbiamo allora chiederci se per un testo artistico testimoniare della natura di questi conflitti non possa anche significare, anzitutto, testimoniare di quegli effetti tragicamente sensibili sulle vite e sui corpi delle popolazioni, che la retorica dei “danni collaterali” intende cancellare dal discorso mediale e istituzionale. E se, vista la natura traumatica di quegli effetti, la “funzione testimoniale” dell’immagine non debba necessariamente rinunciare “all’idea della presa diretta dell’immagine riprodotta sul mondo dei fatti” per volgersi invece a un lavoro di messa in forma (quello cui Herzog si riferisce con l’idea di “stilizzazione”) capace di “rendere giustizia all’alterità irriducibile del mondo reale e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono” (Montani 2009, p. 485). Nel caso di *Lezioni di tenebra* la nostra ipotesi è che le due brevi scene in cui vengono riprese due donne che quegli effetti hanno subito assolvano proprio a quella funzione testimoniale; in secondo luogo che la testimonianza degli effetti traumatici del conflitto avvenga attraverso il ruolo cruciale dell’emersione di una materialità – quella della vibrazione della *phoné* di quelle donne, che si reimpone sull’articolazione linguistico-semantiche della lingua – e, infine, che questa isotopia del materico accomuni il trattamento dei corpi e quello del paesaggio, così da non limitare il contenuto “politico” del film alle sequenze tematicamente legate al conflitto, una lettura limitante contro la quale, ci pare, si è scagliata la protesta di Herzog.

### 3. Materialità e connotazione veridittiva: trauma, voce, paesaggio

Sebbene, come si è detto, la narrazione apocalittica accompagnata dalle visioni aeree del territorio kuwaitiano occupi gran parte del film<sup>8</sup>, non si dovrebbero sottovalutare i due brevi ma cruciali capitoli

<sup>8</sup> L’articolazione tra immagini mediatiche dei pozzi in fiamme e i brani dell’Apocalisse, tra immagine visiva e sonora, è stata tuttavia letta anche come una “dislocazione” che spinge a esplorare localmente, volta per volta, la “reticenza” che si apre tra linguaggio e mondo, un lavoro di sutura alternativo a quella “perdita di mondo che il linguaggio verbale portava con sé per la sua spinta all’astrazione” in quel contesto mediale, obliterando la specificità di oggetti e soggetti (Dinoi 2008, pp. 129-131).

che, in due momenti diversi (min. 12'02" e 20'07"), avvicinano lo sguardo agli esseri umani e alle loro storie riportando la macchina da presa sulla terra.

Il capitolo eloquentemente intitolato *Ritrovamenti dalle camere di tortura* si apre, a sua volta, con una ripresa a volo d'uccello che si sviluppa però nell'angusto spazio di una stanza ed esplora gli oggetti disposti su alcuni tavoli arrestandosi, infine, su una sedia elettrificata. Presentati senza commento, questi oggetti ordinari e perfettamente riconoscibili vengono risemantizzati dal titolo del capitolo secondo un tratto tipica della tortura: trasformare gli oggetti più domestici ed ordinari in strumenti di violenza estrema, al fine di "annientare il mondo" del soggetto (Scarry 1985)<sup>9</sup>.



Fig. 3

Le inquadrature successive, in campo medio e poi in primo piano, mostrano gli effetti di quegli strumenti: una donna "voleva parlare con noi" – dice la voce fuori campo – anche se, continua, "aveva perso la facoltà di parlare dopo aver visto i propri figli torturati a morte davanti ai propri occhi". La osserviamo infatti, nei minuti successivi, esprimersi attraverso i sibili e gorgoglii, le emissioni vocali appena accennate o interrotte e i sospiri di una *phoné* che resta a uno stadio di pre-articolazione semantica, una "avant-langue" o "langue préfigurante" (Bertrand 2000, p. 154) nella quale riaffiora la materialità della vibrazione sonora e carnale che è condizione di possibilità della parola articolata. La manifestazione di questa vocalità svincolata da ogni asservimento al contenuto transitivo della lingua è stata ampiamente studiata nella sua carica utopica, quella di "uno spazio in cui la possibilità di parlare si mostra per se stessa" come avviene nella glossolalia, vera e propria "utopia vocale del parlare" che esprime uno stato di pura potenzialità, un *neutro*: né l'una né l'altra delle lingue positive, ma sostrato che le rende possibili tutte, *phoné* che torna ora ad eccedere *nel* linguaggio e a riaffermare così un senso 'altro' "già uscito dal silenzio, ma non ancora asservito a una particolare lingua" e alla sua vocazione referenziale (de Certeau 2015).

Sebbene la "fine della comunicazione attraverso il linguaggio" possa essere nel cinema di Herzog, che la assume a tema ricorrente, prefigurazione di un rinnovamento (Carré 2012, p. 243), mi pare che qui il manifestarsi della materia vocale – accompagnata da gesti anch'essi mai completamente codificati, meri accenni, "etimi dei processi affettivi" (Fabbri 1995) –, segnali piuttosto l'insanabile frattura prodotta dalla dismisura dell'esperienza traumatica nell'ordine del discorso<sup>10</sup>: nell'affanno, ancor prima che nel contenuto della parola del testimone, si affaccia, per un attimo, la voce che consente di testimoniare, proprio attraverso le sue irruzioni e interruzioni, il tratto di eccedenza e inassimilabilità di un'esperienza

<sup>9</sup> Nel suo fondamentale lavoro sulla tortura, Elaine Scarry sottolinea come questa dimensione ordinaria e domestica sia assunta dai torturatori nella denominazione stessa delle loro pratiche (il "bagno", il "tea party", ecc.), in modo da distruggere l'universo familiare, il "mondo" del soggetto – Scarry parla di "disfacimento del mondo [*unmaking of the world*]" –, ma anche al fine di diminuire la natura delle proprie azioni attraverso un'attenuazione lessicale.

<sup>10</sup> Non posso qui ripercorrere la paradossale struttura della memoria traumatica per la quale si rivela impossibile il ricordo, e dunque la messa a distanza temporale, di un'esperienza inassimilabile per il soggetto traumatizzato, che vive nel presente ingombro di passato della *Nachträglichkeit*, il tempo della ripetizione; per un inquadramento semiotico della genealogia e teoria del trauma in relazione alla questione cruciale della testimonianza, mi limito a rinviare a Demaria (2012).

come quella subita da questa donna. In altre parole, la manifestazione del palpitante sostrato materiale di norma funzionale alla produzione di una parola ora divenuta impossibile, riacquista qui tutta la sua carica testimoniale, “voce seconda” che si leva per farsi carico di un senso altro. Greimas parla, a questo proposito, di “connotazione veridittiva” nell’articolo dedicato a Paul Ricoeur sul contratto di veridizione (Greimas 1983, pp. 101-110), uno sdoppiamento del significante come modo di conferire al discorso una connotazione di verità:

Ciò che colpisce nell’ascolto della ballata rumena, ad esempio, è la sovrapposizione, all’accentuazione normale, di uno schema ritmico secondo, che deforma e distorce la prosodia della lingua naturale. Ora, lo stesso fenomeno si ritrova, secondo la testimonianza di Germaine Dieterlen, nella pronuncia dei testi sacri adogon. In questi casi ci si trova di fronte ad uno sdoppiamento del significante destinato a segnalare (esattamente come nella processione delle maschere africane che emettono grida disumane e sovrumane), la presenza di una voce seconda, altra, che trascende la parola quotidiana e assume il discorso della verità (Greimas 1983, p. 105).

Il confronto tra la “produzione carnale dei suoni (Me-Carne)” e la parola riconducibile a una “identità enunciativa” che mette quegli stessi suoni a servizio della produzione identitaria e dell’interazione (dal lato, dunque, di un Sé corpo-proprio) non può che produrre, qui, la sola affermazione di quegli “accidenti corporali”, di quella “produzione carnale di suoni” (Fontanille 2004, p. 55) che si levano come una voce seconda per segnalare che non può esservi alcun ancoraggio alle figure del contenuto delle lingue naturali di fronte all’esperienza estrema; solo resta il balbettio che fa segno alla possibilità di una lingua condivisa, nel cui orizzonte è però ora impossibile muoversi<sup>11</sup>.

Sono precisamente questi effetti traumatici incorporati ad esser stati rimossi dal discorso mediale sulla guerra, tanto che potremmo considerare la sequenza di quella vocalità, che fa segno alla parola impronunciata e impronunciabile, come l’ideale controcampo dell’immagine mediale dei bombardamenti diffusi da CNN, non a caso convocati da Herzog come unico inserto dell’archivio mediale. E non è certo questione qui di un trauma in senso generico, bensì degli effetti traumatici di quello specifico conflitto, perché il (non)racconto della tortura si intreccia profondamente con le immagini precedenti che documentano il paesaggio e le tracce di distruzione che lo segnano.

Questo legame è creato, anzitutto, attraverso una propagazione delle strategie enunciative: nella camera delle torture la ripresa aerea delle sequenze precedenti si propaga al micropaesaggio di un tavolo; ma anche attraverso un parallelismo tra la facoltà di (non) parola della donna e il paesaggio, sottoposti a un trattamento comparabile. Se il “prelinguaggio”, infatti, è “pre-categoriale, appena staccato da quel continuum di significati non analizzati che è la sostanza del contenuto e che si muove all’unisono con esso” (Bertrand 2000, 154), anche il paesaggio vede la sua articolazione figurativa (quindi ancorata all’articolazione semantica delle lingue naturali) completamente disgregata, quando la macchina da presa opera una regressione deiconizzante verso una materialità inarticolata. Lo vediamo, ad esempio, nel capitolo *Dopo la battaglia* nel quale le riprese aeree esplorano, come annuncia la voce off, le tracce di una distruzione tanto violenta da rendere letteralmente irriconoscibile il paesaggio: “Trovammo solamente delle tracce: davvero degli uomini avevano vissuto qui? Davvero c’era stata una città? La

---

<sup>11</sup> Dice ancora Fontanille a proposito del Sé corpo: “ora resta soggiogato dal *Me-came*, ora invece gli impone delle costrizioni; in un certo momento ne segue le movenze, in un altro gli impone una deviazione” (2004, p. 55). A seguito delle utili osservazioni di un revisore di questo testo, è forse necessario puntualizzare che ci riferiamo qui alle figure discorsive della corporeità, senza chiamare in causa le implicazioni date dal fatto che per l’autore “la forma e le trasformazioni delle figure del corpo forniscono una rappresentazione discorsiva delle operazioni profonde del processo semiotico” e del “corpo come ‘molla’ (sede di impulsi) e *substrato* delle operazioni semiotiche profonde” (*ivi*, p. 26); del resto, lo stesso autore sottolinea “l’ambivalenza ricorrente che deriva dal doppio statuto del corpo nella produzione di insiemi significanti: il corpo come *substrato della semiosi*; il corpo come *figura semiotica* [...] Nel secondo caso, il corpo si traduce in figure che si presentano in quanto tali, e assieme ad altre, nel discorso; siano esse afferenti all’espressione o al contenuto, derivano in ogni caso da un processo di semiotizzazione e di ‘messa in forma’ del corpo degli attori” (*ivi*, p. 24). A proposito della disarticolazione figurativa, bisogna anche notare che quando la musica riappare, dopo un primo momento di silenzio scandito solo dal rumore dei passi, essa ha la qualità molto meno melodica e ben più frammentata e spigolosa della *Sonata per due violini op. 56* di Prokofiev.

battaglia aveva infuriato tanto violentemente che, dopo, l'erba non sarebbe più cresciuta qui". In effetti, la spolazione figurativa è radicale: le infrastrutture e gli edifici nell'inquadratura iniziale di Kuwait City (una città sulla quale, si dice, "incombe la distruzione") sono ora ridotti a carcasse ancora vagamente riconoscibili – camion, parabole, scheletri di animali – ma isolati dalle loro configurazioni abituali: persi nel deserto, con le ruote in aria, le loro parti nominabili sono implose assieme alle loro possibili funzionalità, come per la grande cisterna di cui si indovina quella che fu una torretta o una scala, ormai ridotta a una massa plastica monocroma afflosciata su se stessa, che mette in crisi l'ancoraggio figurativo.



Fig. 4

Così, le immagini apocalittiche del paesaggio, sebbene apparentemente "universali" e svincolate da ogni specifico riferimento alla guerra, sono in realtà intimamente legate alle sequenze che mostrano gli effetti del conflitto laddove essi colpiscono più direttamente i corpi (del secondo episodio parleremo tra poco). È dunque attraverso il tratto "costruttivo" di un montaggio che intreccia l'emersione della materia-carne dei corpi traumatizzati con quella del paesaggio segnato dalla distruzione bellica che il film opera la sua "prestazione referenziale" offrendo testimonianza degli effetti traumatici di quel conflitto, ed è così che le riprese aeree dei pozzi in fiamme, già parte dell'archivio mediale, possono essere paradossalmente "autenticate": sottratte all'esito di una possibile ipostatizzazione estetizzante e, invece, rese di nuovo capaci di riagganciare l'esperienza brutale cui rinviano "nella sua brutale flagranza *solo in forza di un supplemento di lavoro sulla forma dell'espressione*" (Montani 2010, p. 8).

A differenti scale le azioni belliche investono la materialità dei corpi che raggiungono, causando l'emersione e l'esporsi della materia-sostrato, ora del Me-carne con la mera vibrazione vocale inarticolata, ora del paesaggio dove non solo i segni-oggetto dell'antropizzazione, ma anche, lo vedremo tra un attimo, la tenuta figurativa del fuoco, della terra o del petrolio regrediscono allo stato di masse informi. Il tessuto semantico-figurativo cede all'emersione della materia che ne è sostrato e condizione di possibilità, cosicché sembra incepparsi la possibilità stessa della transcodifica tra le "qualità del mondo naturale" e il loro apparire "allo stesso tempo come dei tratti del significato delle lingue naturali" (Greimas 1984, p. 200) ed è in questo senso che, benché la guerra sia durata solo qualche ora, "dopo, tutto era diverso".

Ma, lo ripetiamo, è soprattutto l'interrelazione costitutiva tra la grande scala dell'azione militare – di cui Herzog riattiva la modalità enunciativa di ripresa aerea sul tavolo della stanza delle torture – e la piccola scala dei suoi "effetti collaterali" che fa di *Lektionen in Finsternis* non tanto, o non solo, un generico lamento per la distruzione del pianeta ad opera da tutte le guerre, quanto un prisma di leggibilità di *questa* guerra, soprattutto in relazione alla sua rarefatta narrazione mediatica.

#### 4. Protuberanze

Il film coglie però anche un'altra caratteristica di quel conflitto, ovvero il suo cruciale legame con la materia prima del petrolio, con la possibilità di controllarlo e incanalarlo e, di nuovo, con i corpi che la lotta per il suo controllo investe.

I capitoli centrali del film sono dedicati alle distese di petrolio fuoriuscite dai pozzi: "Il petrolio è traditore, cerca di travestirsi da acqua" commenta la voce narrante, mentre la macchina da presa si

sposta veloce al di sopra delle distese desertiche trasformate in superficie specchiante, sino ad avvistare il primo pozzo in fiamme con la sua altissima colonna di fuoco e il denso fumo nero. Questo fumo “sconfina” nel capitolo *VI. Infanzia*, il secondo episodio di circa due minuti che dà la parola ai civili e che si apre con un'inquadratura progressivamente invasa dal fumo nero che ha saturato il cielo del Kuwait per settimane; subito dopo, appare in primo piano un bambino che si stringe alle gambe della madre e, infine, la donna che parla tenendolo in braccio.



Fig. 5

La madre racconta che, a causa dell'incendio dei pozzi, le lacrime e la saliva del bambino erano diventate nere perché il suo corpo aveva assorbito il fumo; il piccolo era anche stato aggredito durante un'irruzione di notte da un soldato che lo aveva tirato fuori dal letto e aveva minacciato di schiacciargli la testa premendovi contro il suo stivale. Il padre fu ucciso in quell'occasione e da allora, aggiunge la madre, “questo piccolo non dice una parola [...] poteva parlare, ma ora non dice niente, solo una volta mi ha detto: ‘Mamma, non voglio mai imparare a parlare’”. Lo vediamo infatti comunicare attraverso gesti di contatto o deitici che prescindono da qualsiasi mediazione linguistica: egli prende il mento della madre per chiamarla, indica qualcosa sul pavimento, oppure semplicemente nasconde il volto.

Il corpo del bambino diviene il punto d'incontro tra disastro ambientale e aggressione militare: corpo-involucro investito dalla pressione violenta dei colpi e pervaso, sin nelle secrezioni materiche del Mercante, dal fumo nero della combustione del petrolio. Anche in questo caso è come se la violenza gratuita su un inerme provocasse un corto-circuito tra sostrato materiale della carne e corpo-proprio, salvo che questa “disappropriazione” sembra esercitarsi, invece che attraverso la manifestazione spasmodica della carne, attraverso il suo blocco, il rifiuto di far vibrare l'apparato fonatorio che è medium per la parola. Di nuovo, la scala dei corpi singoli e quella degli eventi bellici si compenetrano letteralmente: non solo il fumo dei pozzi della sequenza precedente sconfina nella prima inquadratura di questo episodio e poi nel corpo stesso del bambino, ma il titolo del capitolo successivo – *E si levò un fumo, come fumo di fornace* – riporta quel fumo alla macroscala della dimensione apocalittica documentata dalle lunghe sequenze dedicate ai pozzi incendiati. Di nuovo l'impossibilità della parola trova un corrispettivo visivo in una sempre più affermata crisi della figuratività, poiché le fiamme, il fumo e il petrolio oscillano continuamente – e, grazie ai movimenti di camera, passano progressivamente – dallo statuto di figure del mondo (con le relative dinamiche figurative che sappiamo essere loro proprie, di colatura o elevazione, di condensazione o rarefazione) a quello di elementi plastici di mera *opacità*: essi saturano l'inquadratura facendo sì che si ri-presenti “la superficie diafana” del piano della rappresentazione, per usare i termini di Louis Marin (1992), opacizzata dalla massa monocroma che occupa tutto lo schermo o dal tessuto plastico di un paesaggio cui l'inquadratura in plongée toglie ogni profondità prospettica.

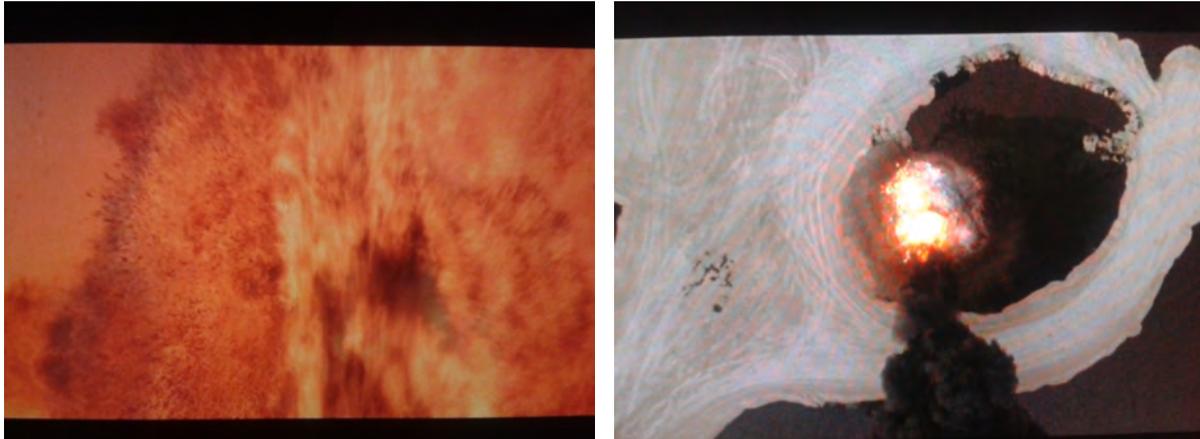


Fig. 6

È ben ricordare, come sottolinea ancora Marin, che queste strategie di opacizzazione, lungi dall'essere meri virtuosismi metatestuali, esercitano anzitutto una critica della trasparenza assoluta dell'immagine mimetica, richiamando all'illusorietà di uno scambio "senza perdita" tra l'immagine e il suo orizzonte referenziale, poiché "questa struttura 'bianca' di oggettività, questa struttura di transitività diafana dal racconto all'evento non furono altro che idealità teoriche, o fantasmatiche" (Marin 1992, p. 230), a maggior ragione di fronte a un "evento" la cui restituzione chiede anche di testimoniare delle zone cieche, di resistenza al racconto e alla rappresentazione, tipiche dell'esperienza traumatica. Tocchiamo qui il nodo cruciale della relazione tra il tratto di opacità e il potere testimoniale dell'immagine; di fronte a "immagini mancanti" – mancanti non perché perdute, ma perché fondanti *in quanto* assenti quell'esperienza mancata che definiamo traumatica –, allorché diviene "letteralmente impossibile raggiungere per via documentaria l'oggetto del film", la vocazione testimoniale si traduce in una "attestazione sensibile" dell'immagine più che in un'attestazione veritativa (Cecchi 2016, pp. 138-139): l'emersione di una materialità che opacizza la produzione figurativo-transitiva della parola e del paesaggio in *Lezioni di tenebra*, intrecciando corpi e paesaggi in una relazione cruciale, così come lo scarto tra il girato e il testo apocalittico che lo accompagna, sono la via di Herzog alla costruzione di una testimonianza "che si attesta piuttosto sull'assunzione di questo vuoto di verità fattuale come punto di partenza per istituire un nuovo processo di senso" (*ivi*, p. 142).

Una volta spenti gli incendi, ciò che resta è una totale disintegrazione del tessuto iconico del paesaggio, inondato da un petrolio che la macchina da presa (posta ora a terra e in posizione ravvicinata) esplora a lungo come massa viscosa in ebollizione nel bellissimo capitolo intitolato semplicemente *X. Protuberanze* [*Protuberanzen*]. Spento l'ultimo pozzo, il mondo appare completamente liquefatto nella viscosità della gorgogliante materia oleosa, le cui protuberanze e flussi, inquadrati da vicino, occupano l'intero frame, mentre la colonna sonora dagli evidenti investimenti tematici elegiaci o trionfali, è ora sostituita dagli effetti sonori della sostanza stessa.

Il rapporto tra petrolio e film ha una ricca genealogia che ha visto grandi registi filmare, spesso su commissione della stessa industria petrolifera, i nascenti impianti estrattivi e le relative infrastrutture; essa affonda le sue radici nei primi cineasti russi che filmano gli impianti soprattutto nella regione di Baku e del mar Caspio (come Alexander Michon), passa per i film dei primi anni Trenta che trovano negli impianti i ritmi e le coreografie macchiniche esaltate dalle sinfonie industriali o urbane delle prime avanguardie (*Oil. A Symphony in Motion*, di Jean Michelson e M.G. MacPherson, 1933) per giungere al cinema iraniano degli anni '60 (*Un fuoco* di Ebrahim Golestan del 1961) e a quello italiano (Bernardo Bertolucci, *La via del petrolio* del 1967). Guardando questi ultimi film ci si stupisce delle analogie, al limite della citazione, con il film di Herzog (e di quanto la critica abbia ignorato questa genealogia): vi si ritrovano sequenze quasi identiche di camion, ruspe e grandi macchinari zoomorfizzati e filmati come grandi bestie (il capitolo di Herzog a loro dedicato si intitola *Dinosauri in marcia*) e vi si ritrova un'affinità del mezzo filmico con gli elementi del movimento per eccellenza, il fumo, le fiamme, le scintille, il getto. Ciò avviene soprattutto nel già citato film iraniano *Un fuoco*, che riprende un incidente industriale con

l'incendio dei pozzi e la lotta di operai e ingegneri contro le fiamme, quasi una precisa fonte iconografica per Herzog, ma soprattutto un antecedente che, come *Lezioni di tenebra*, “abbozza una figura oltraggiosa e sovversiva del petrolio. Quest'ultimo non si riversa più, come nei film del blocco Est-Ovest, secondo il sacro autocontrollo del getto spettacolare e coreografico, ma in un caos ingestibile, al limite dell'annientamento” (Montazami 2016, p. 115, trad. mia). Per Montazami il trattamento filmico del petrolio, quella che l'autore chiama *immagine petropolitica*, si accompagna a diversi modi di concepire la soglia tra azione umana e risorse naturali e, in definitiva, affronterebbe sempre

sullo sfondo, l'idea di una soggettivazione delle forze della natura *attraverso* le forze della natura, relegando irrimediabilmente la forza umana in secondo piano, e con essa la storia, che diviene in questa nuova configurazione il grande rimosso. L'evoluzione, a questo stadio, non si pensa più in funzione dell'avvenimento storico (dal volto umano) ma piuttosto della catastrofe naturale (dal volto non umano e dal volto-creatura (*ivi*, p. 108, trad. mia).

Sono osservazioni, sia quella sulla versione caotica della materia petrolifera, sia quest'ultima sulla rappresentazione del petrolio come campo di confronto tra storia umana e, in definitiva, *storia naturale*, del tutto pertinenti e molto rilevanti per il modo in cui Herzog decide di narrativizzare la materia oleosa del petrolio, seguendone il percorso dalla dispersione anarchica delle *protuberanze* a un'isotopia dell'incanalamento nella parte finale del film<sup>12</sup>. In fondo, quel che il pubblico rimproverava al regista dopo la visione a caldo del film era proprio di trasformare un evento storico in un evento cosmologico e naturalizzato, e tuttavia, come abbiamo visto, è solo l'analisi della costruzione semiotica del film che può chiarire se le cose stiano veramente così o se, al contrario, proprio attraverso le articolazioni interne del testo, il film non contribuisca invece a ricondurre la grande narrazione cosmologica ad un'accezione tutta politica della distruzione.

Per quel che riguarda il trattamento del petrolio, dunque, il dispiegamento delle protuberanze è senz'altro un modo di rappresentazione della *materia prima* sottratta a ogni controllo del getto e, visivamente, è culmine della dissipazione di ogni articolazione figurativa poiché l'intero mondo diegetico appare completamente liquefatto nella viscosità della materia in ebollizione, le cui protuberanze, talvolta combinate con i filamenti incandescenti delle fiamme in dittici pressoché astratti, occupano ormai l'intero frame.



Fig. 7

<sup>12</sup> Mi è impossibile introdurre qui la riflessione sulla *storia naturale*, quella soglia lungo la quale la storia umana si fa “natura”, ammantando di necessità e, direbbe Barthes, *naturalizzando* scelte ed azioni di natura politica; si tratta di una linea di riflessione la cui genealogia va da Adorno a Walter Benjamin, ma che è stata anche utile prisma per comprendere come le opere d'arte possano lavorare contro questa naturalizzazione del passato, per esempio nelle riflessioni di G.W. Sebald e Eric Santner. Su quest'ultimo uso dell'idea di storia naturale mi permetto di rinviare a Mengoni (2015).

Il film sembra suggerire che lo sguardo, avvicinandosi, scopra la viscosità del petrolio come “fondo” dell’universo diegetico stesso, residuo informe della dissoluzione figurativa che ha progressivamente disfatto il tessuto urbano della prima inquadratura, come anche la possibilità di articolazione linguistica delle vittime e il paesaggio stesso.

Non si tratta qui di proiettare argomenti storico-politici su questa risorsa fossile come motore principale del conflitto; il film, con i suoi mezzi e le sue strategie discorsive, propone un’argomentazione visiva più sofisticata di questa, che introduce la questione non tanto della risorsa in sé, ma del controllo di quella materia “oltraggiosamente” caotica. Il capitolo finale, *XI. Il prosciugamento delle sorgenti*, presenta infatti un’isotopia dell’incanalamento: una volta che gli incendi sono sotto controllo, il petrolio fuoriuscito deve essere nuovamente incanalato, il che si traduce figurativamente in tutta una panoplia di tubi, bulloni, gesti di serraggio e avvvitamento che Herzog mostra al rallentatore, come una danza, sulle note del trio di Schubert. Il contenuto figurativo si correla, semisimbolicamente, al trattamento stesso dell’immagine: le azioni di incanalamento corrispondono anche a una maggior densità figurativa, si incanala la materia prima nella narrazione filmica e si torna a “incanalare” figurativamente la materia stessa dell’immagine. Che sia qui cruciale la possibilità stessa di convogliare e orientare il flusso del petrolio, più che la sua mera presenza, sembra confermato dal potente embrayage che chiude la sequenza: un operaio, con lo sguardo rivolto verso la macchina da presa e un sorriso trionfante, guardando negli occhi lo spettatore indica e presenta il tubo nero che tiene in mano, un oggetto ordinario ma fondamentale del sistema che permette di incanalare, e quindi sfruttare, la materia prima. Ma anche un oggetto, un artefatto, che riporta dalle immagini della catastrofe apocalittica alla sfera del controllo umano e dell’orientamento stesso delle risorse. La macchina da presa segue, infatti, da vicino tutte le manovre di incanalamento e chiusura dei pozzi, l’allineamento dei grandi tubi che convogliano il petrolio, la regolazione delle valvole, l’avvitamento dei bulloni, fino al momento decisivo in cui il sibilo della pressione cessa, la fuoriuscita del getto si interrompe e il dispositivo di incanalamento campeggia, nel silenzio, al centro dell’inquadratura.



Fig. 8



Fig. 9

Anche qui, il pubblico del festival di Berlino in cerca di una tematizzazione politica di immediata lettura avrebbe potuto scoprire un'argomentazione visiva molto sofisticata su un conflitto che, come hanno dimostrato gli analisti, non riguardava tanto il possesso diretto dei pozzi, quanto i meccanismi di sfruttamento e canalizzazione del petrolio, la regolazione della quantità di produzione e il conseguente controllo del suo prezzo, che peraltro è crollato con i primi bombardamenti (Blin 1996).

*Lezioni di tenebra* ci invita dunque alla prolungata esplorazione di un universo colpito da quella che la voce narrante delinea come una distruzione apocalittica fuori da ogni controllo umano e nel quale le cose nominabili, e la lingua che le nomina, sembrano esser regredite a una materialità senza nomi e una voce senza articolazione. Abbiamo cercato di mostrare come alcune isotopie e relazioni interne al testo filmico ancorino, in realtà, le grandi sequenze apocalittiche ai due episodi, brevi ma fondamentali, centrate sugli individui che hanno subito l'azione traumatica non di una tragedia universale, ma di quello specifico conflitto. In questo lavoro di *autenticazione*, lo scarto con il testo poetico che accompagna e, in qualche modo, sposta o smentisce, le immagini di quella distruzione non è in contraddizione con la capacità che il film ha di far segno ad un orizzonte referenziale traumatico e, in generale, a quell'orizzonte referenziale che deve iscrivere nell'immagine la propria dismisura. È anzi proprio e solo in virtù di una serie di "spostamenti" e frizioni, in virtù di una "cavità [*creux*]", che la materia sensibile, o meglio la "retorica della materia sensibile" – piuttosto che del soggetto che la apprende e la osserva – è capace di designare "il carattere inattingibile della cosa": "porsi il più vicino possibile all'oggetto nella sua materialità sensibile, è esser condotti a riconoscere la distanza, la cavità, l'insondabile e di conseguenza i rivestimenti (schemi, analogie etc.) che lo trasformano *ipso facto* in effetto di discorso" (Bertrand 2006, p. 71, trad. mia). La retorica della materia in *Lezioni di tenebra* è, allora, capace di testimoniare il carattere inattingibile di quell'evento, cioè il suo tratto di eccedenza rispetto al linguaggio che lo dice e, al contempo, la traumaticità dei suoi effetti, anche grazie alla sua frizione con il discorso apocalittico che lo accompagna e grazie alle tensioni interne e all'accoglimento di vuoti e scarti semiotici al di là di ogni esplicita tematizzazione politica.



## Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Ames, E., 2012, *Ferocious Reality. Documentary according to Werner Herzog*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Bertrand, D., 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan; trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma 2002.
- Bertrand, D., 2006, "L'expression rhétorique des matières", in J. Alonso Aldama, D. Bertrand, M. Costantini, a cura, 2006, *La Transversalité du sens: Parcours sémiotiques*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, pp. 59-72.
- Blin, L., 1996 *Le pétrole du Golfe: guerre et paix au Moyen-Orient*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Carré, V., 2007, *La quête anthropologique de Werner Herzog. Documentaires et fictions en regard*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- Cecchi, D., 2016, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Cosenza, Pellegrini Editore.
- de Certeau, M., 2015, *Utopie vocali. Dialoghi con Paolo Fabbri e William J. Samarin*, a cura di L. Amara, Milano, Mimesis.
- Demaria, C., 2012, *Il trauma, l'archivio, il testimone. La semiotica, il documentario e la rappresentazione del 'reale'*, Bologna, Bononia University Press.
- Dinoi, M., 2008, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere.
- Fabbri, P., 1995, "Difformità del viso", in *Identità-Alterità. Figure del corpo. 1985-1995. La Biennale di Venezia. XLVI Esposizione internazionale d'arte*, Venezia, Marsilio, pp. 27-31.
- Fay, J., 2013, "Werner Herzog and Preposterous War", in *CR: The New Centennial Review*, vol. 13, n. 1, pp. 241-264.
- Fontanille, J., 2004, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi.
- Gandy, M., 2012, "The Melancholy Observer. Landscape, Neo-Romanticism and the Politics of Documentary Filmmaking", in B. Prager, a cura., *A Companion to Werner Herzog*, Chichester, Wiley-Blackwell, pp. 528-546.
- Greimas, A. J., 1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil; trad. it., *Del senso II. Narratività, modalità, passioni*, Milano, Bompiani 1985.
- Greimas, A. J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique" in *Actes sémiotiques-Documents*, n. 60, pp. 1-24; trad. it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in P. Fabbri, D. Mangano, a cura, 2012, *La competenza semiotica. Basi di teoria della significazione*, Roma, Carocci, pp. 297-319.
- Herzog, W., 1992, *Lektionen in Finsternis*, saggio filmico, colore, 52 min., S16 mm. Munich. Operatori: Peul Berriff, Rainer Klausmann; riprese aeree: Simon Werry; musica: Edvard Grieg, Gustav Mahler, Arvo Pärt, Sergej Prokofiev, Franz Schubert, Giuseppe Verdi, Richard Wagner.
- Hollis, R., 1992, "The Gulf War and Just War Theory: Right Intention", in *New Blackfriars*, vol. 73, n. 859, pp. 210-217.
- Marin, L., 1992, "Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture", in *Ellipses, Blancs, Silences, Actés du colloque du Cicada*, Pau, Presses universitaires de Pau, pp. 77-85; trad. it. "Rotture, interruzioni, sincopi nella rappresentazione pittorica", in Id., *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Roma, Meltemi 2001, pp. 222-239.
- Mengoni, A., 2015, "Abitare la 'storia naturale della distruzione': memoria, elaborazione, montaggio nell'Atlas di Gerhard Richter", in P. De Luca, a cura, *Abitare possibile. Estetica, architettura e New Media*, Milano, Mondadori, pp. 129-147.
- Montani, P., 2009, "La funzione testimoniale dell'immagine", in T. Gregory, a cura, *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, pp. 447-488.
- Montani, P., 2010, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma - Bari, Laterza.
- Montazami, M., 2016, "Pétrole surmoi 2", in G. Careri, B. Rüdiger, a cura, *Le temps suspendu*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, pp. 102-115.
- Prager, B., 2007, *The cinema of Werner Herzog. Aesthetic ecstasy and truth*, London, Wallflower Press.
- Scarry, E., 1985, *The body in pain. The making and unmaking of the World*, New York, Oxford University Press.
- Taylor, P., 1992, "The Gulf war and Media: Some Conclusions", in *Film & History*, vol. XXII, nn. 1-2, pp. 13-23.