

# *Stasera Vorrei parlare Con l'angelo*

Appunti di viaggio alla scoperta di Wim Wenders

---

Un ringraziamento particolare a:

Don Domenico, della parrocchia di Triante  
Sig. Villa, responsabile del cinema teatro Triante  
Sig. Moioli, che ci ha aiutato durante la preparazione del lavoro

E a tutti coloro che con il loro sostegno ci aiutano e ci permettono di continuare a lavorare in questo modo.



## Indice

BIOGRAFIA	4
FILMOGRAFIA	5
CORTOMETRAGGI	5
LUNGOMETRAGGI	5
RECENSIONI	7
LISBON STORY	7
IL CIELO SOPRA BERLINO	8
THE MILLION DOLLAR HOTEL	9
FINO ALLA FINE DEL MONDO	9
BUENA VISTA SOCIAL CLUB	10
PARIS TEXAS	10
STANOTTE VORREI PARLARE CON L'ANGELO	11
KELEK. UN FILM DI WERNER NEKES, MA ANCHE DI TUTTI COLORO CHE SINORA L'HANNO VISTO	11
REPERTORIO: LUOGHI, ATTORI, DUELLI TRATTI DA QUARANTA O CINQUANTA VECCHI WESTERN AMERICANI CHE NELLE ULTIME SETTIMANE SI POTEVANO VEDERE NEI CINEMA DI MONACO	12
ASINERIE, IRRITAZIONI	14
GLI IMPLACABILI	15
BREVE ANNOTAZIONE CRITICA SUL CINEMA DI WIM WENDERS	17
FILM, NON SOLO REGIA: L'IMPORTANZA DELLA PRODUZIONE	20
BIBLIOGRAFIA	21
MONOGRAFIE	21
ARTICOLI E SAGGI :	22

## Biografia

Wim (Wilhelm) Wenders nasce a Dusseldorf il 14 Agosto 1945. Quattro anni dopo la famiglia si trasferisce a Boppard, Paese d'origine della madre sulle rive del Reno vicino a Coblenza. Wenders riceve una rigida educazione religiosa, tanto che fino all'età di 16 anni è intenzionato ad entrare in seminario per intraprendere la carriera ecclesiastica, Quando vuole svagarsi va a giocare a flipper in una sala giochi vicino alla Parrocchia di casa e intanto comincia ad ascoltare la radio dei soldati americana di stanza in Germania, l'emittente AFN (American Force Network) che trasmette a tutte le ore musica Rock'n'Roll. Con il passare del tempo, il divertimento personale divenne sempre più importante e allora l'idea di farsi prete svanì nel nulla.

Dopo aver frequentato il prestigioso ginnasio "Freiherr von Stein" di Oberhausen, Wenders nel 1963 intraprende gli studi universitari. Inizialmente cerca di ripercorrere la stessa carriera del padre e si dedica per due semestri agli studi di medicina, anche se con scarso entusiasmo, poi si iscrive per altri due semestri alla facoltà di filosofia e di sociologia. Cambia anche il luogo di studio, ma l'università non è mai presa sul serio. Il suo vero interesse è la pittura ad acquerello. Dopo l'interruzione degli studi, Wenders lavora per tre mesi negli uffici della filiale di Dusseldorf della United Artists. Si tratta di un lavoro stagionale part-time, ma questa è la prima volta che Wenders si trova a stretto contatto con il mondo del cinema.

Nell'Ottobre 1966 Wenders decide di trasferirsi a Parigi per essere ammesso ai corsi della rinomata Scuola di Cinematografia IDHEC, ma la sua domanda non viene accolta. Nonostante ciò al giovane Wenders non si perde d'animo, prende in affitto una stanza e trova lavoro nell'atelier di Johnny Friedlander come incisore di rame. Il futuro regista trascorre a Parigi circa un anno e, come egli stesso racconterà in seguito, si tratta di un anno di profonda solitudine. Il suo svago preferito è la frequentazione della cineteca più grande del mondo, la Cinémathèque Française fondata nel 1934 da Henri Langlois e in cui erano allora custoditi più di 50.000 film. Qui è possibile vedere un film al prezzo di un franco a partire dalle due di pomeriggio e fino a mezzanotte. Inizialmente spendendo solo un franco poteva passare due ore al caldo, poi Wenders ci prese gusto e arrivò a vedere anche quattro, cinque film al giorno e fino a sette nel week-end.

Nel 1967 a Monaco viene fondata la Hochschule fur Fernsehen und Film (HFF) (Istituto superiore per la Televisione e il Cinema), Wenders chiede di essere ammesso ai suoi corsi. Stavolta ha successo nel suo intento. Nonostante ciò, a questo punto Wenders non è affatto convinto di voler diventare regista cinematografico ed anzi la sua intenzione è quella di scrivere di cinema.

Fin dall'inizio egli ripropone di scrivere soltanto di quei film che ha visto e che gli sono piaciuti. Si tratta di recensioni che parlano in gran parte di film americani. In essi è sempre presente la sua partecipazione personale. Scrive sempre in prima persona, con uno stile immediato e infarcito di Anglicismi, allude di frequente a giochi di parole della lingua inglese. Tratta con dovizia di particolari l'analisi delle musiche e delle colonne sonore e fa riferimento a concetti teorici sviluppati da famosi studiosi di cinema.

## Filmografia

### CORTOMETRAGGI

1967, Schauplatze [Scenari]  
1968, Same player shoots again [Lo stesso giocatore tira ancora]  
1969, Silver city [La città d'argento]  
1969, Alabama: 2000 lights years [Alabama: 2000 anni-luce]  
1969, 3 amerikanische LP'S [3 LP americani]  
1970, Polizeifilm [Film sulla polizia]  
1974, Aus der Familie der Panzerechsen/Die Insel [Dalla famiglia degli idosauri/L'isola]  
1992, Arisha, der Bar und der Steinerne Ring [Arisha, l'orso e l'anello di pietra]

### LUNGOMETRAGGI

“Summer in the city “, 1970  
“Prima del calcio di rigore”, 1971  
“La lettera scarlatta”, 1972  
"Alice nelle città", 1973;  
"Falso movimento", 1975;  
"Nel corso del tempo", 1975;  
"L'amico americano", 1977;  
"Nick's movie-Lampi sull'acqua", 1979-80;  
"Lo stato delle cose", 1982;  
"Hammett-Indagine a Chinatown", 1983;  
"Paris, Texas", 1984;  
"Tokio-Ga", 1986;  
"Il cielo sopra Berlino", 1987;  
"Appunti di viaggio su moda e città", 1989;  
"Fino alla fine del mondo", 1991;

"Così lontano così vicino!", 1993;  
"Lisbon story", 1994;  
"Al di là delle nuvole", co-regia con Michelangelo Antonioni, 1995;  
"I fratelli Skladanowsky", 1995;  
"Crimini invisibili", 1997;  
"Buena Vista Social Club", 1999;  
"The Million Dollar Hotel", 2000.

## Recensioni

### LISBON STORY

Philip tecnico del suono, trova un messaggio di un suo amico regista che lo chiama a Lisbona per aiutarlo a finire un film che sta girando. Arrivato a Lisbona non trova il suo amico Friedrich, ma dopo qualche giorno passato nella sua casa trova del materiale girato da lui e comincia a lavorarci sopra. Gira per la città per cercare e registrare suoni.

Poi incontra Teresa, la cantante del gruppo Madreus che sta registrando la colonna musicale del film e si innamora di lei.

Quando finalmente ritrova il suo amico lo trova in preda a una grottesca ossessione: ha ripreso centinaia di ore di pellicola della città di Lisbona, puntando la macchina dietro le spalle per non vedere le immagini mentre gira. È arrivato alla conclusione che l'occhio del fotografo rovina le immagini, le rende false e contaminate. Philip lo richiama in terra, lo convince che anche nell'epoca dell'inquinamento visivo si possono ancora fare dei film e ricominciano a girare il loro film in modo "tradizionale".

I momenti più belli e poetici del film sono quelli quando Philip ascolta suonare i Madreus. La loro musica è la tipica musica popolare di Lisbona, il "fado". "Fado" esprime malinconia, tristezza, nostalgia per ciò che si è perduto o il rimpianto per ciò che si è mai raggiunto. Spesso cantato da donne e accompagnato dalla chitarra, il "fado" è l'anima profonda del Portogallo. La bellezza della musica di Madreus e la dolce, ma espressiva voce della loro cantante renderebbero da sole il film degno di essere visto. Ma poi ci sono anche le immagini di Lisbona, non quella turistica, ma per questo non meno affascinante. Certamente Wenders non rinuncia ai suoi discorsi sul senso della vita, e qui c'è forse una piccola debolezza del film che in certi momenti si allunga un po' troppo.

Ma alla fine è soprattutto un film sul cinema. Si può, nonostante le immagini che ci inondano ogni giorno da parte di giornali, riviste e TV, ancora fare del cinema senza inserirsi nella superficialità della cultura odierna delle mass-media? Wenders risponde con un convinto sì e con questo film ci da anche un bel esempio. Il film è una specie di dichiarazione d'amore ai 100 anni di cinema, è pieno di citazioni, usa in parte tecniche e macchinari degli anni Venti e non rinuncia neanche a delle invenzioni comiche che ricordano i film muti dei primi anni di questo secolo. Il film è un piacere per gli occhi e per le

orecchie e in alcune scene Wenders si è anche ricordato del fatto che il cinema può far ridere...

### IL CIELO SOPRA BERLINO

Il film racconta la storia di due angeli che si trovano a Berlino, Daniel e Cassiel, i quali prendono nota di ciò che fanno e di ciò che pensano gli esseri umani. Gli angeli possono vedere gli uomini e leggere nei loro pensieri senza essere visti, poiché sono esclusivamente spirituali, ma possono essere riconosciuti dai bambini che sono gli unici ad accorgersi della loro presenza: gli angeli che si trovano sulla Terra possono percepire solo le cose astratte. Così, ad esempio, essi non percepiscono i colori, non possono nemmeno immaginarsi, né tantomeno possono sentire gli odori o i sapori. Le parole di Wenders ci vengono in aiuto ed esplicitano il carattere degli angeli: *"Gli angeli intuiscono ciò che gli uomini chiamano i 'sentimenti', ma a rigore non possono viverli. Sono profondamente 'amorevoli' i nostri angeli, sono buoni e non è dato loro modo di essere altrimenti, perché non possono neanche concepire l'alterità: la paura, ad esempio, o la gelosia, l'invidia, né l'odio. Conoscono i modi con cui vengono espressi, ma non i sentimenti stessi."* (Spagnoletti - Töteberg, 1989 : 151, 152).

Daniel e Cassiel si mescolano ai pensieri e alle esistenze degli abitanti di Berlino, riempiono di annotazioni i loro taccuini e si scambiano le informazioni che hanno trascritto sugli esseri umani. Accanto alle impressioni del presente essi si scambiano anche i propri ricordi di un passato ormai lontano che essi hanno "vissuto" nella loro spiritualità eterna. Periodicamente si ritrovano con altri angeli che subiscono la loro stessa condizione spirituale nella *Biblioteca di Stato*, dove si reca anche il vecchio Omero, che impersona una sorta di memoria storica della città, un uomo che è il portavoce dell'innocenza del mito ed è fautore di un ritorno dell'umanità ai valori puri espressi un tempo dalla poesia epica. Daniel, nel corso dei suoi vagabondaggi, si innamora di una trapezista di un circo che sta per chiudere i battenti perché in difficoltà finanziarie. Incoraggiato anche da Peter Falk, il celebre attore americano che si trova a Berlino per girare un film ambientato durante la guerra e che poi si rivelerà essere egli stesso un ex-angelo, Daniel decide di diventare uomo. Per fare ciò deve tuttavia rinunciare alla sua immortalità spirituale. Daniel si mette così alla ricerca della donna di cui si è innamorato, Marion, che adesso è disoccupata e che, non sapendo cosa fare, va ad un concerto rock. I due si ritrovano e riescono a coronare il loro sogno d'amore, mentre l'altro angelo Cassiel assiste alla nuova condizione dell'amico con un pizzico di malinconia per non aver avuto egli stesso il coraggio di compiere il grande "passo".

## THE MILLION DOLLAR HOTEL

Los Angeles 2001: di primo mattino uomini d'affari in costosi abiti e con i cellulari attaccati alle orecchie si affollano nelle strade, diretti e provenienti dalla sicurezza dei loro uffici altolocati. Al tramonto queste persone si dileguano e la città diventa sempre più minacciosa. Prostitute, ladri, derelitti, rissosi, falliti, riempiono il paesaggio e le loro urla interrompono la notte silenziosa. Nel mezzo di questo Girone Dantesco si trova il "Million Dollar Hotel", fatiscente albergo dal glorioso passato ora dimora di spostati e vagabondi. Tra loro c'è un'anima innocente e innamorata di nome Tom (Jeremy Davies, "Salvate il soldato Ryan", "L'insaziabile") che affronta il mondo in maniera entusiastica ed è innamorato di Eloise (Milla Jovovich, "Giovanna d'Arco", "Il quinto elemento"). Mentre la loro relazione si sviluppa, il "Million Dollar Hotel" riceve delle insolite attenzioni perché uno degli "ospiti", un tossico chiamato Izzy, muore in maniera orribile e sospettosa. È caduto dal tetto oppure qualcuno l'ha spinto? Tra lo stupore dei suoi amici si scopre che era il figlio di un ricchissimo magnate dei media e la sua fine diventa presto un evento giornalistico, così che il gruppo del "Million Dollar Hotel" viene sospettato di omicidio. Tutti passano sotto l'indagine del detective Skinner (Mel Gibson, "Payback", "Arma letale", "Braveheart") un duro ed inflessibile agente dell'FBI. E mentre le sue indagini proseguono, la linea tra omicidio e suicidio diventa molto sottile e impercettibile.

Contrapposto alla paradossale realtà del centro di Los Angeles, "The Million Dollar Hotel" narra una divertente, sinistra, seducente storia di amicizie, affari, tradimenti e il potere irresistibile dell'amore assoluto e senza riserve. Il film è diretto dal regista tedesco Wim Wenders (reduce da "Buena Vista social club") e deve le sue origini al tetto dell'hotel un tempo magnifico; costruito nel 1917, l'albergo che ora è chiamato "Frontier Hotel" presenta l'elegante insegna in ferro battuto con il vecchio nome che ancora si erge in cima all'edificio. Lo stesso tetto era stato usato dal produttore e co-sceneggiatore del film Bono Vox, il cantante degli U2, per il video "Where the streets have no name". Tra le altre cose, questa è la terza volta che Bono collabora con il regista anche se sia in "Fino alla fine del mondo" che in "Così lontano, così vicino" il suo contributo si era limitato alla colonna sonora.

## FINO ALLA FINE DEL MONDO

La storia inizia a Venezia, sul Canal Grande, la terra è minacciata da un satellite nucleare sfuggito al controllo. Claire, arrivata a Parigi, s'innamora di

Trevor ma questi sparisce. Lei lo segue prima a Berlino poi a Lisbona, Mosca, Australia. A Tokyo, finalmente, racconta tutto alla donna, il suo scopo è girare con speciali apparecchiature delle immagini che possano essere viste anche dai ciechi, come sua madre Edith..

## BUENA VISTA SOCIAL CLUB

Il musicista Ry Cooder, invitato da Wenders, va alla scoperta dei musicisti del Buena Vista Social Club di Havana. I talenti che ospitava, erano (e sono) enormi, ma sconosciuti (fino a questo film) al grande pubblico. Wenders, col suo stile rigoroso, reale-espressionista (appunto, è solo suo) racconta la loro storia, lunga, misera e magnifica. I personaggi sono: Ibrahim Ferrer, cantante, Ruben Gonzalez, chitarrista, Manuel "Puntillita" Licea, pianista, Omara Portuondo, l'Edith Piaf cubana, Manuel Galban, chitarrista. E altri. Tutti oltre gli ottanta, qualcuno oltre i novanta. Il regime di Castro, inibendo loro il resto del mondo, li ha costretti a una vita povera anche se non infelice: lo dicono continuamente "la fortuna di essere cubano". E comunque, per il successo nel mondo c'è voluto Wenders, che ama queste iniziative, basti ricordare i Madreus, diventati internazionali grazie a Lisbon *Story*. Nella loro tournée americana i cubani guardano le vetrine della Quinta strada e non riconoscono le effigi di Kennedy e della Monroe. E tutti raccontano, di quegli anni lontani, del Club in cui si esibivano, loro, leggende tornate viventi. E naturalmente Wenders non ignora Havana, la povertà, i colori, le vecchie Cadillac rimaste lì dai tempi di Batista, gli alberghi lussuosi rovinati dal vento e dal mare e lasciati a marcire, le prostitute, i mendicanti, i bambini che rincorrono i turisti. Il film comincia col grande concerto di New York del gruppo, e ricordo dopo ricordo ritorna al concerto. Da allora i musicisti, vitali, eterni, girano i teatri del mondo e vendono milioni di dischi. Un grande film, il miglior Wenders.

## PARIS TEXAS

Travis (Stanton) ricompare dopo quattro anni di volontario isolamento e cerca di ricostruire i rapporti col figlioletto che quasi non conosce e con la moglie (Kinski) della quale ha completamente perso le tracce. È l'ultimo film del "periodo americano" di Wenders, scritto da Sam Shepard e splendidamente fotografato da Robby Müller. Per quanto non privo di una certa lentezza e di autocompiacimento, il film è stato osannato dalla critica.

## Stanotte vorrei parlare con l'angelo

Brani scelti tratti dal libro *Stanotte vorrei parlare con l'angelo* di Wim Wenders (Ubulibri, Milano 1989)

KELEK. UN FILM DI WERNER NEKES, MA ANCHE DI TUTTI COLORO CHE SINORA L'HANNO VISTO

Kelek è il primo film di Nekes nel quale compaia una storia. Una storia della coscienza. E questa coscienza è riconducibile interamente all'attività del vedere. Lo sguardo è l'oggetto del film.

Finora sono sempre stati girati film da "seguire". Benché il cinema contemplativo, i film composti da un'unica lunga inquadratura, abbiano disaggregato il modo più triti del "seguire con gli occhi", non c'era stato ancora nessun film che si occupasse unicamente del vedere. I primi lavori di Nekes, i due *Gurtrug* ad esempio o *Muhkuh* oppure *Eisenbahn di Mommartz* erano fin troppo presi da un fascino narcisistico per lasciare intravedere dove si puntava: all'incontro tra il filmmaker e lo spettatore sul piano del voyeur.

A questo riguardo abbiamo soltanto un paio di malriusciti antecedenti, quei film porno nei quali, dietro un mascherini a forma di toppa, si svolge qualcosa di eccitante e di proibito. Ma c'è poi anche quel mitico cortometraggio di Kurt Kren *TV*, che non si sapeva come prendere, giacché celava testardamente ogni indizio di voler mostrare il vedere, dato che ormai non è più possibile vedere alcunché se non lo sguardo stesso. Inoltre *TV* era una pellicola sperimentale. Kelek non è un esperimento. E' una riuscita. Mostra in maniera accattivante qualcosa di lecito: il vedere.

I critici cinematografici stanno per diventare disoccupati. Non dovranno più andare al cinema. Non resterà loro che andarsene per parchi, guardarsi la punta delle scarpe, stare attenti ai tombini, anche chiavare e poi, se svoltano in una strada di periferia, aprire e chiudere gli occhi con precauzione.

That's movie.

Kelek è un film omogeneo. Non ci sono più commenti da fare del tipo "in quel passaggio..." o "però in quella scena...". Kelek è un film che si muove su un unico livello, quello del vedere.

"Tutto ciò significa che i film si ancorano alla superficie delle cose... Forse che oggi, la strada da percorrere parte dall'elemento corporeo per innalzarsi attraverso di esso allo spirituale?..." (Kracauer).

Kelek è una faccenda incredibilmente fisica.

Febbraio 1969

REPERTORIO: LUOGHI, ATTORI, DUELLI TRATTI DA QUARANTA O CINQUANTA VECCHI WESTERN AMERICANI CHE NELLE ULTIME SETTIMANE SI POTEVANO VEDERE NEI CINEMA DI MONACO

*Terra lontana* (*The Far Country*, 1955) di Anthony Mann inizia su un battello a vapore e finisce in un villaggio di ricercatori d'oro abbandonato, raggiungibile solo attraverso un ghiacciaio. James Stewart e Walter Brennan vendono una mandria per comprarsi una fattoria nello Utah, ma appena arrivano i soldi James Stewart compra una miniera d'oro e Walter Brennan si ritrova con un badile in mano ancor prima che si sia accorto di come stanno le cose.

In *Dove la terra scotta* (*Man of the West*, 1958) dello stesso Mann, Gary Cooper, arrivato a cavallo dal villaggio "Good Hope", prende per la prima volta in vita sua il treno a "Crosscut", dirigendosi verso est per ingaggiare una maestra per il suo paesino ("è un paio di miglia a ovest, non lo conoscerà"). Dopo un assalto il treno riparte senza di lui, e insieme a Julie London finisce in una banda di cui aveva fatto parte fino a dieci anni prima; in tutte le cittadine della storia è appesa una taglia con la sua faccia. Il film finisce in una città abbandonata, dove Gary Cooper uccide un muto (Royal Dano) che, per la sorpresa e l'orrore di dover morire, corre lungo la strada vuota urlando.

In *Lo Sperone nudo* (*The Naked Spur*, 1953) di Anthony Mann vediamo James Stewart catturare un criminale (Robert Ryan) che ha inseguito per tutto il West, aiutato nell'impresa da un ex-cercatore d'oro (Millard Mitchell) e da un ufficiale silurato dall'esercito (Ralph Meeker). Alla fine del film Robert Ryan uccide il rincretinito Millard Mitchell, ma viene e sua volta ucciso da Ralph Meeker, che poi affoga nel tentativo di raccogliere il cadavere dal fiume. James Stewart rinuncia alla ricompensa per la quale aveva inseguito il bandito e lo seppellisce. Invece di ricomprarsi la sua fattoria, con Janet Leigh, si trasferisce in California, dove tra l'altro (a San Diego) nel 1906 è nato Anthony Mann.

In *Winchester '73* per un fucile succedono tante di quelle storie che basterebbero per almeno otto buoni western all'italiana. Nei film di Mann accadono cose che rendono comprensibili allo spettatore altre storie, mostrano perché nei western possano accadere storie fantastiche e in che modo nascono.

Nei suoi film si percorrono luoghi che ci fanno conoscere altri western. Ci mostrano un po' tutti gli spazi dove può svolgersi un western. I film di Anthony Mann sono tranquilli.

Gli attori escono di scena soltanto quando è terminato tutto ciò che poteva accadere in quel posto. Quanto accade, è visibile. Anche i volti non celano

enigmi. Il corso di un film di Mann è tranquillo come il percorso di Gary Cooper in *Dove la terra scotta*, che, alla domanda di Julie London su cosa abbia intenzione di fare, risponde. “Non so. In ogni caso aspettare come si evolvono le cose”.

In un incontro con Claude Chabrol (“Cahiers du Cinéma”, marzo 1957) Mann ha affermato: “Direi che il miglior esempio di un buon film sarebbe quello che si comprendesse interamente anche togliendo il sonoro e vedendo solo le immagini, perché è questo il cinema”. E ha aggiunto: “Le parole ci sono solo per sottolineare l’immagine”.

Dopo la tremenda scazzottata tra Gary Cooper e Jack Lord, tra cavalli che s’impennano per lo spavento, Lee J. Cobb, il capobanda Doc Tobin di *dove la terra scotta*, dice con tono d’ammirazione: “Non ho mai visto niente di simile in tutta la mia vita”.

Ciò che in tutta la vita non s’era mai visto.

Nel turbolento western *Pugni, pupe e pepite* (North to Alaska, 1960) di Hathaway, nel cielo scuro sopra una valle solitaria, in cui scorre un torrente in riva al quale ci sono due cassette di legno con le luci accese, si vedono dei bagliori che sono più artificiali delle réclame al neon di Las Vegas. John Wayne, che partecipa ad una gara di taglialegna, si arrampica come uno scoiattolo su per un tronco nudo alto venti metri.

Nel western in bianco e nero *Quel treno per Yuma* (3:10 to Yuma, 1956) di Delmer Daves accade la storia più tranquilla e delicata che si sia mai vista in un saloon. Si vede l’eternità che passa. In *Johnny Guitar*, western passionale di Nicholas Ray girato in “True color”, si vede un bandito tubercoloso che legge un libro mentre fa la guardia! Inoltre si vede un colore rosso che splende in modo incredibile, un colore-menzogna.

Nel western *Il cavaliere della valle solitaria* (Shane, 1953) di Gorge Stevens la semplice apparizione di Jack Palance desta inquietudine. Sul volto di Elisha Cook Jr. si legge la pulsione autodistruttiva quando, in mezzo al fango, va incontro a Jack Palance, che davanti alla porta del saloon, ghignando, recita se stesso come non mai.

Nel divertente *L’uomo che uccise Liberty Valance* (The man who shot Liberty Valance, 1962) di John Ford si vedono tutti gli attori così come dovrebbero essere. James Steward lava i piatti, si fa coccolare dalle donne come un bambino pasticcione e spara al suo nemico con addosso un grembiule da cuoco, cosa che in realtà fa John Wayne. Lee Marvin può spadroneggiare per poi morire lentamente. Lee van Cleef può starsene in disparte e ghignare. John Wayne può incendiare la sua casa. Edmund O’Brien può essere sempre

ubriaco e tenere discorsi. James Steward può continuare a chiacchierare mentre gli spettatori stanno già uscendo dalla sala.

Nel western *La magnifica preda* (The River of No Return, 1954) di Otto Preminger non si sa mai che aspetto avrà Marilyn Monroe nella scena seguente: il suo viso e la sua figura cambiano in continuazione. Alla fine canta *The River of No Return*. Robert Mitchum la trascina fuori dal saloon, davanti al quale resta per terra una scarpa rossa.

Eccetera.

Anche in un Western in cui, dopo un po’ di tempo, non ci si aspetta più niente, come *Furia selvaggia* (The Left-Handed Gun, 1958) di Arthur Penn, può accadere che Paul Newman uccida lo sceriffo con uno sparo che lo scaraventa violentemente a terra, mentre uno stivale resta in piedi accanto al cadavere; arriva un bambino e inizia a ridere pazzamente.

*The Heavies* di Ian e Elisabeth Cameron, Movie Paperbacks, London 1967. Questo libro contiene circa ottanta degli attori che in innumerevoli western riconosciamo come indiani, banditi eccetera, senza sapere come si chiamino. Con biografie, foto ed elenchi dei film in cui hanno recitato.

Giugno 1969

## ASINERIE, IRRITAZIONI

Ma non esiste!

Ci sono western nei quali compaiono ASINI. Orrendi fino all’inverosimile, ASINI che gironzolano in libertà, o che se ne stanno fermi all’angolo della strada, magari che attraversano l’inquadratura sotto un basto stracarico; o ancora li si vede legati sullo sfondo menar calci con le ZAMPE POSTERIORI durante una sparatoria; oppure vagolano qua e là in maniera irritante, veri elementi di disturbo, in un totale; oppure vengono adibiti al trasporto di prigionieri che, con le mani legate dietro la schiena, sono issati su quarti posteriori della bestia e strascicano i piedi.

Gli ASINI immobili davanti a un saloon, con le teste penzoloni per il battere del sole sono capaci di mandarti in bestia. Certe volte durante un saloon non c’è nessuno tranne un orribile ASINO; in questo modo anche la comparsa di un ubriaco sembra già una liberazione, una miracolosa redenzione; magari spunta anche una vecchia col capo avvolto in un fazzoletto nero, esce da una casa, rasenta le protettive pareti e si infila in un’altra casa; oppure un uomo che, in barba all’asino, arriva dalla strada a cavallo.

Se a Lee Marvin, in un western, capitasse sott’occhio un ASINO, se si ritrovasse a DOVER FISSARE UN IRRITANTE ASINO, gli verrebbe un

eccesso d'ira incontenibile. Nel film L'uomo che uccise Liberty Valance ad esempio, alla vista di un insopportabile ASINO scaraventerebbe per terra dalla rabbia le enormi bistecche che sta divorando, le calpesterebbe con furia e solo dopo essersi calmato, non prima di aver fatto fuori quell'asino chiacchierone di un James Steward, si rivolgerebbe allo spettatore scusandosi così: "Non volevo, ma quell'ASINO mi ha fatto perdere la testa. Avete visto quello schifosissimo MULO davanti al saloon! Ma non esiste. Quella BESTIA rovina tutto".

Nei western gli asini non sono mai calmi abbastanza. Anche uno placidissimo,fermo sotto il sole, guasta ogni pace. Messo a confronto con un ASINO persino il grasso ronzino su cui John Wayne in El Dorado esce cavalcando a ritroso dalla fattoria di Bart Jason, è bello e gradevole. La paura che prima della fine del film possa spuntare fuori un ASINO a rovinare tutto, arriva al punto da augurarsi che dopo il secondo rullo di El Dorado, il protezionista decida invece di mettere su il terzo di Linea rossa 7000 (Red Line 7000, 1965, regia di Howard Hawks) – un film che quanto ad inaspettate e orrende presenze asinesche ti lascia in pace. Così accadrebbe che James Caan sbatterebbe in prigione Bart Jason. Poi sbircerebbe verso la porta dicendo a Bull di aver visto qualcosa e che bisogna andare a controllare. Allora James Caan uscirebbe confuso e chiusa la porta dietro di sé, si dirigerebbe verso il DISTRIBUTORE DELLE BIBITE dove Marianna Hill ha appena preso una PEPSI; a questo punto come Mike Marsh comincerebbe imbarazzato a chiacchierare con Gaby e alla fine si dirigerebbe con lei sulla sua MUSTANG all'autodromo per insegnarle il pewerslide, dove poco prima John Wayne gli ha mostrato come si fa a sparare con quella pazzesca pistola comprata dallo svedese. Ma tutto ciò sarebbe TOO MUCH.

Giugno 1969

## GLI IMPLACABILI

Ci sono western tiscici e western tranquilli. Nei primi, sin dall'inizio, ci si sente imbrogliati: la loro vivacità è quella delle serie televisive, i loro personaggi derivano dal teatro, i loro paesaggi non sono altro che quinte, i loro dialoghi sono fatti solo di battute e i loro registi, se fossero vissuti nel secolo scorso, avrebbero viaggiato in treno, piuttosto che andare a cavallo. (L'oro, comunque, non l'avrebbero certo trovato).

Nei western tranquilli, tutto funziona: la storia, i dialoghi, i personaggi e i paesaggi. *Gli implacabili* (the Tall Men, 1955) di Raoul Walsh è un western molto tranquillo, addirittura lento.

In questo film lentezza significa mostrare, con la maggiore dovizia di particolari possibile, gli avvenimenti che devono essere descritti. Quando una mandria attraversa un fiume, si vede non solo la prima bestia entrare in acqua, ma anche l'ultima uscirne; e soprattutto si vede la fatica necessaria a compiere un'operazione del genere. Ma anche il film si dà da fare! Quando Clark Gable ha lasciato la sua stanza, portando sulle spalle Jane Russell svenuta, la scena cambia solo dopo un po', quando anche Cameron Mitchell è uscito ridendo da una seconda porta. E un altro esempio: Jane Russell inizia a vestirsi, mentre Clark Gable lì fuori governa il cavallo e ascolta trasognato il canto di lei; quando infine la donna lo chiama e si allaccia l'ultimo bottone del vestito proprio nel momento in cui lui entra, vien fatto di pensare che il film le ha lasciato tutto il tempo per vestirsi.

In questo western di Walsh lentezza significa servirsi del montaggio e della variazione dei piani non solo per evidenziarsi lo svolgersi della vicenda, ma anche per sottolineare la durata. A causa di una tempesta di neve, Clark Gable e Jane Russell devono fermarsi in una capanna abbandonata, Sarebbe sufficiente che la bufera durasse solo un giorno, per far scoppiare il conflitto tra i due, conflitto che determinerà il proseguimento della vicenda. Dura invece due giorni, e ogni volta il nuovo giorno viene segnalato da un totale. Walsh poi descrive quanto tempo richieda valicare con i carri una montagna impervia. Oltre ai primi piani e a mezzi totali, che ci mostrano come i carri scendano faticosamente lungo una parete rocciosa, trattenuti da funi, egli ricorre anche a un totale incredibilmente ampio con cui l'azione, che prima ci era sembrata laboriosa improvvisamente si manifesta anche nella sua durata: non si distinguono più i particolari, ma solo in questo modo essi divengono fisicamente percepibili.

Lentezza in questo film di Walsh significa che anche i personaggi prendono tempo per le loro decisioni. Quando decidono qualcosa, le loro motivazioni sono chiare. Quando gli avvenimenti precipitano, anche il ritmo del film accelera. Ma in generale i protagonisti prendono tempo, soprattutto per quanto riguarda i loro sentimenti. Solo alla fine Jane Russell sa di volere stare con Clark Gable perché lo ama. Alla richiesta di Robert Ryan: "Vuole rispondermi?", Cameron Mitchell replica, ma solo dopo avergli puntato contro il revolver che aveva già da tempo estratto: "Dipende". Lentezza in questo film di Walsh significa che nessun avvenimento è così poco importante da doverlo affrontare, abbreviare o addirittura eliminare, solo per far posto a un altro più avvincente o importante. Dato che tutte le immagini sono equivalenti, non esistono *tensioni* che producono alti e bassi, ma solo uno *sforzo* uniforme:

rendere il più possibile chiare e comprensibili tutti gli avvenimenti psichici e fisici, nella loro giusta successione temporale.

Lentezza in questo film significa anche che la storia inizia solo quando gli antefatti hanno perso ogni interesse. Clark Gable e Cameron Mitchell vengono a cavallo dalle montagne e, vedendo il cadavere di un impiccato su un albero, capiscono di essere tornati in luoghi civilizzati. Proseguono alla volta di una città, dove svendono alcuni oggetti che gli erano rimasti dalla guerra. Da questo momento in poi il loro passato non è più importante e lentamente inizia la storia vera e propria: in due ore essa si avvicina a un punto in cui la fine è scontata e un eventuale proseguimento non interessa più. Durante tutto il film lo spettatore sa quanto ancora si sia lontani da questo punto, in quanto esso coincide con la fine dell'incarico che Clark Gable si è assunto trasportando il bestiame. Lentamente ma con sicurezza il protagonista porta a termine il suo compito, al pari di Raul Walsh che vi ha fatto un film, un western lento.

“La forma più pura del pensiero fisico, l'arte americana *par excellence*, il cinema americano”. Ne *Gli implacabili* tale forma si esprime soprattutto in modo riflessivo, tranquillo e coscienzioso

Ottobre 1969

## Breve annotazione critica sul cinema di Wim Wenders

Una parte della critica cinematografica, almeno in [Italia](#), ha posto l'accento sull'amore di Wenders per l'America e sul suo profondo rispetto per i canoni cinematografici in voga oltreoceano. Del resto non è certo un mistero che il regista di [Düsseldorf](#) ha subito il fascino dell'America e dei miti che questo paese rappresenta. Il rock, come abbiamo visto, è stato una presenza costante nei suoi film fin dall'epoca dei suoi primi lungometraggi, tanto che ormai è diventata celebre la sua frase che “[Il rock mi ha salvato la vita] *Nel modo più assoluto.*” (Dawson, 1976 : 27). Anche del suo amore per il poliziesco, per i gangster, per i *road movies* americani abbiamo già avuto modo di parlare. Spesso tuttavia si è cercato di vedere in Wenders un *replicante all'europea* di un cineasta americano, dimenticando che proprio lui ha sviscerato temi cari alla [letteratura tedesca](#) ed ha cercato di staccarsi da quelle che erano le consuetudini del cinema d'oltreoceano. Dal punto di vista delle regole di mercato (alle quali Wenders comunque è riuscito in un certo qual modo a resistere ancora) è forse proprio [L'amico americano](#) il film più americano di Wenders. Ma molta parte della critica ha sottovalutato il fatto che in [Germania](#) nel secondo dopoguerra una certa visione idealizzata dell'America e dei suoi simboli ha sopravanzato la stessa cultura autoctona ed ha attecchito nel tessuto socioculturale tedesco in maniera profonda. Se si accettano i presupposti di questo ragionamento non è

quindi azzardato affermare che bisogna considerare Wenders come un regista tedesco, più tedesco addirittura di tutti gli altri registi contemporanei esponenti del *Nuovo Cinema Tedesco*. Ciò dà allo spettatore la possibilità di osservare la produzione wendersiana da un punto di vista più politico e soprattutto storico-sociologico. A proposito dei suoi personaggi, il regista ha affermato: “*La loro regressione li riporta al loro passato o a quello dei loro genitori, o alla loro storia. Il che finisce per farli ricadere nella politica.*” (Dawson, 1976 : 17). E' implicito il riferimento alla storia del popolo tedesco, al passato nazista della [Germania](#) e al tentativo di risanare le ferite del paese cercando di dimenticare quanto era accaduto.

Più o meno tutti gli intellettuali tedeschi tornano di quando in quando a trattare questo problema. Proprio a proposito del passato nazista nella storia tedesca è interessante riportare una dichiarazione del cineasta [Werner Herzog](#), altro esponente di spicco del *Nuovo Cinema Tedesco*, il quale in un'intervista concessa nel maggio 1977 ha detto: “*Quando parlo di cultura nazionale occorre fare un'importante precisazione. Dopo l'epoca bavarese del Terzo Reich e della seconda guerra mondiale l'odore della barbarie ancora aleggia attorno alla cultura tedesca.[...] Negli anni Venti Murnau, Fritz Lang, Pabst e altri erano registi legittimi e furono cacciati via; ora noi siamo di nuovo legittimi. [...] E' in corso una rinascita del film tedesco e c'è una grande vitalità. [...] La cultura tedesca comincia ad articolarsi di nuovo come cultura nazionale. Molti pensano che noi abbiamo un rapporto, legami storici e stilistici con i grandi registi degli anni Trenta, con gli espressionisti. Non è così. La continuità è stata interrotta per trent'anni dopo la seconda guerra mondiale. In nessun altro paese c'è stata una catastrofe simile: hanno ripreso immediatamente, come in Italia, dove il neorealismo è cominciato addirittura alla fine della guerra e poi ha continuato. [...] Ci tengo a dire questo, perché la cultura tedesca continuerà ad avere questo cattivo odore almeno per i prossimi duecento anni. [...] I processi della coscienza si svolgono molto, molto lentamente e per secoli questo cattivo odore resterà appiccicato ai tedeschi e costituirà sempre un ostacolo.*” (Fontana, 1978 : 69, 70).

Wenders, dal canto suo, non ha mai parlato in modo così esplicito della storia nazista e dei fantasmi del passato, però con i suoi film ha cercato di compiere un passo avanti rispetto alla discussione accademicamente sterile ed ha cercato di osservare e descrivere la realtà così come si presentava agli occhi di un qualsiasi giovane tedesco che ha vissuto nel dopoguerra. I film del regista quindi non sono altro che un occhio rivolto alla realtà della vita quotidiana della [Germania](#) del dopoguerra, con una punta di sottile polemica nei confronti della colonizzazione operata nel suo paese dagli stereotipi della cultura americana. Ecco cosa ha detto Wenders riferendosi al dopoguerra in [Germania](#): “*L'effetto predominante è stata la tendenza a rifarsi alle storie degli altri o*

lasciarsi coinvolgere in culture estranee. All'inizio degli anni Cinquanta, giù giù fino al 1960, era la cultura americana. In altre parole, il bisogno di scordare venti anni ha come formato un buco, e si è tentato di ricoprirla... in entrambi i sensi... assimilando la cultura americana, molto più di quanto si facesse in [Francia](#), in [Italia](#) o in [Inghilterra](#). L'esercito americano era qui e se è per questo c'è ancora. [...] Ma il fatto che l'imperialismo U.S.A. abbia avuto un tale effetto qui da noi è soprattutto dovuto ai problemi degli stessi tedeschi con il proprio passato. Un modo per scordarlo, e un modo regressivo, consisteva nell'accettare l'imperialismo americano. [...] [Le forze d'occupazione] Non furono mai detestate, anzi furono bene accolte, e questo a causa del senso di colpa e del bisogno di capire quel buco. Lo coprimmo con il chewing gum. E con le foto Polaroid." (Dawson, 1976 : 17). Quando poi Wenders si spinge a parlare della grande stagione del cinema tedesco degli anni Venti e Trenta e dei grandi registi tedeschi del passato, come ad esempio [Fritz Lang](#), diventa polemico con i suoi connazionali: "Quando [Fritz Lang](#) è morto non c'è stato giornale, specie i settimanali, che non abbia scritto un necrologio. Ma quelli francesi e italiani erano molto meglio informati, e sinceramente più elogiativi, di quelli della nostra stampa. Nessuno può negare che per venti anni la sua opera non è stata minimamente apprezzata qui da noi. [...] Penso che l'importanza di [Lang](#) stia in parte nel suo spostamento dalla [Germania](#) negli Stati Uniti. E' così rappresentativo della storia del cinema proprio perché dovette andare in America e perché i suoi film americani sono peggiori. Non proprio peggiori, comunque diversi. Ed è precisamente questa fase di [Lang](#) che i tedeschi non possono apprezzare. Poiché sono loro i responsabili della sua partenza per l'America." (Dawson, 1976 : 18).

Alla fine del 1977, con la sua compagna [Lisa Kreuzer](#), Wenders parte alla volta del sud-est asiatico e dell'Australia, con l'intenzione di definire il suo successivo progetto cinematografico. Già a quell'epoca Wenders mostra il proposito di realizzare un film che si svolga in almeno quindici paesi diversi, in cui i protagonisti parlino un gran numero di lingue e in cui ci siano tutti i mezzi di trasporto messi a disposizione dalla tecnologia moderna. Un progetto cinematografico il cui messaggio alluda all'insensatezza dello spostamento spaziale, giacché in tutto il mondo ormai ci sono gli stessi oggetti, gli stessi alimenti, le stesse auto e così via. Fin dal principio questo progetto si dimostra di difficile fattibilità, in primo luogo per motivi finanziari, in secondo luogo (l'episodio è riferito da Reinhold Rauh) a causa di un telegramma che raggiunge il regista in Australia: un telegramma proveniente da San Francisco inviato da [Francis Ford Coppola](#), il quale invita Wenders in America per la realizzazione di un film (Rauh, 1990 : 68). L'oneroso e ambizioso progetto di un film "mondiale" cade provvisoriamente nel nulla e Wenders lascia l'Australia per tentare la via dell'America, che già era stata percorsa dai cineasti

tedeschi degli anni Trenta, primo fra tutti [Fritz Lang](#). L'*American Dream*, per il regista di [Düsseldorf](#), è finalmente diventato realtà.

## Film, non solo regia: l'importanza della produzione

Il mondo del cinema, è un ambiente complesso e bizzarro, in continua evoluzione così rapida che ci appare con una miriade di sfaccettature diverse. Il raggiungimento del successo non è sempre frutto di una ricetta precisa, ma, talvolta, di avvenimenti che sfuggono, volutamente o no, all'autore del film. Per individuare questi possibili percorsi alternativi, tendenti al raggiungimento del successo commerciale, è bene ricordare quali sono le condizioni necessarie per la realizzazione di una pellicola.

Un film, non ci sono dubbi, è creatura del regista. Lui il coordinatore di tutto lo staff, lui il controllore di tutte le tappe, lui il responsabile dello stile, della tecnica e del messaggio culturale; scrive sulla sua biografia lo straordinario direttore della fotografia [Sven Nykvist](#): "Poche professioni artistiche sono più pesanti sia dal punto di vista fisico che psicologico di quella del regista cinematografico". Questo però è vero soltanto in parte e non poche volte è accaduto che una pellicola sia diventata un successo planetario, non per la regia ma per merito di altri interventi nel ciclo della sua lavorazione ritenuti normalmente meno importanti.

Se è banale credere che tutto l'operato è riconducibile al cineasta, è capitato, troppe volte a dire il vero, che la produzione abbia assunto il pieno controllo sul regista e su tutte le altre fasi della realizzazione e che il cineasta sia stato assunto soltanto come tecnico sul campo, come mano d'opera qualificata. Ma perché accade questo? I produttori investono continuamente nella realizzazione del progetto, anticipando le spese, e ciò a prescindere dagli incassi. Se il film nelle sale è un fiasco, sono loro direttamente a subirne le inevitabili conseguenze; hanno dunque il diritto di "influenzare" tutto il lavoro, attraverso un attento controllo sull'autore (che viene ad assumere una posizione a dir poco ambigua). In pratica anticipando il contante, il sempre più famoso budget, hanno la pretesa di controllare e neanche tanto per sommi capi, tutta l'esecuzione. Tutto ciò è tanto più estremizzato, quanto più il regista è sconosciuto, quindi impossibilitato a vendere da solo il prodotto nel migliore dei modi o, comunque, a garantire con il suo nome, lo standard minimo che la produzione si aspetta e perché possa decidere di investire milioni di dollari. Per

questi ed altri motivi nasce l'esigenza di un cinema indipendente, fondamentale per la cultura cinematografica, ma costretto in miseri budget che obbligano il regista a non pensare "in grande", sia nell'impiego di mezzi che nella scelta degli attori e che lo costringono a ridurre e riadattare continuamente la sceneggiatura, a luoghi e fatti comunque facili da filmare; questa è la peculiarità del cinema europeo. Insomma, ci troviamo di fronte, per tanti film di successo, piuttosto alla "produzione come perfezione" che a "la regia come perfezione". È comunque un modo diverso di concepire la cinematografia; in teoria un'opera dovrebbe nascere dall'esigenza del regista di comunicare qualcosa, troppe volte invece nasce dal produttore che si avvale del cineasta solo come dipendente, autore...soltanto sui titoli

## Bibliografia

### MONOGRAFIE

BIARESE - SOLINAS, 1988	Biarese, Cesare - Solinas, Francesca (a cura di), <i>Europa Cinema '88 - Quinta mostra del cinema europeo - Maestri del cinema europeo Wim Wenders</i> , Bari, Edizioni Dedalo, 1988, pp. 225-308;
D'ANGELO, 1994	D'Angelo, Filippo, <i>Wim Wenders</i> , Milano, Il Castoro, (3. Ed. aggiornata) 1994;
FONTANA, 1978	Fontana, Manuela, <i>Film und Drang - Nuovo Cinema Tedesco</i> , Firenze, Vallecchi, 1978;
GABRIELLI, 1995	Gabrielli, Fabrizio, <i>Analisi del doppiato di "Der Himmel über Berlin" ("Il cielo sopra Berlino"), come esempio di intersezione tra l'iconicità espressiva di Wim Wenders e la verbalità poetica di Peter Handke</i> , Trieste, Tesi di laurea Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori - Università degli Studi, a.a. 1994-95;
HANDKE, 1970	Handke, Peter, <i>Die Angst des Tormanns beim Elfmeter</i> , Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970 (trad. di Bruna Bianchi, <i>Prima del calcio di rigore</i> , Milano, Feltrinelli, 1971);

HANDKE, 1975	Handke, Peter, <i>Falsche Bewegung</i> , Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975 (trad. di Lorenza Venturi, <i>Falso movimento</i> , Parma, Guanda, 1991);
RAUH, 1990	Rauh, Reinhold, <i>Wim Wenders und seine Filme</i> , München, Heyne Verlag, 1990;
SPAGNOLETTI, 1977	Spagnoletti, Giovanni (a cura di), <i>Il cinema di Wim Wenders</i> , Parma, Grafiche STEP, 1977;
SPAGNOLETTI, 1979	Spagnoletti, Giovanni (a cura di), <i>Nuovo Cinema Tedesco - Wim Wenders - Nel corso del tempo</i> , Milano, Feltrinelli, 1979;
SPAGNOLETTI, 1982	Spagnoletti, Giovanni (a cura di), <i>Nuovo Cinema Tedesco - Wim Wenders - Nick's Movie (Lampi sull'acqua)</i> , Milano, Ubulibri, 1982;
SPAGNOLETTI - TÖTEBERG, 1989	Spagnoletti, Giovanni - Töteberg, Michael (a cura di), <i>Wim Wenders. Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988</i> , Milano, Ubulibri, 1989;
VALLI, 1990	Valli, Bernardo, <i>Lo sguardo empatico. Wenders e il cinema della tarda modernità</i> , Urbino, Quattroventi, 1990;
WENDERS - SHEPARD, 1984	Wenders, Wim - Shepard, Sam, <i>Paris, Texas</i> , Berlin, Nördlingen, ROAD Movies - GRENO, 1984;
WENDERS, 1986	Wenders, Wim, <i>Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken</i> , Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1986;
WENDERS, 1988	Wenders, Wim, <i>Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche</i> , Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1988;
WENDERS - HANDKE, 1989	Wenders, Wim - Handke, Peter, <i>Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch</i> , Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 3. Aufl., 1989;

### ARTICOLI E SAGGI :

ANTOCCIA, 1988	Antoccia, Luca, "Sotto il cielo di Berlino" in <i>Cinema Nuovo</i> , n° 311, gennaio-febbraio 1988, pp. 8-11;
----------------	---

CALANCHI, 1988	Calanchi, Alessandra, "Il cielo sopra Berlino" in <i>Cinemasessanta</i> , n° 179, gennaio-febbraio 1988, pp. 60-61;
CHIACCHIARI, 1995	Chiacchiari, Federico, "Lisbon Story" in <i>Cineforum</i> , n° 342, gennaio-febbraio 1995, pp. 74-77;
CRESPI, 1984	Crespi, Alberto, "Interviste : Wim Wenders" in <i>Cineforum</i> , n° 235, giugno-luglio 1984, pp. 6-11;
ESCOBAR, 1988	Escobar, R., "E sotto il cielo, Berlino. Ossia come il mondo vero finì per diventare favola" in <i>Cineforum</i> , n° 272, marzo 1988, pp. 69-72;
MORSIANI, 1988	Morsiani, A. (al. mo.), "Il cielo sopra Berlino" in <i>Segnocinema</i> , n° 31, gennaio 1988, pp. 68-69;
PICCINO, 1993	Piccino, C., "Wenders e l'ultima emulsione" in <i>// Manifesto</i> , 22 ottobre 1993;
RENZI, 1988	Renzi, Renzo, "La condizione fanciullesca evocata da Wim Wenders" in <i>Cinema Nuovo</i> , n° 312, marzo-aprile 1988, pp. 7-9;
SIGNORELLI, 1985	Signorelli, Angelo, "La solitudine dell'eroe" in <i>Cineforum</i> , n° 242, febbraio-marzo 1985, p. 40;
SIGNORELLI, 1988	Signorelli, Angelo, "Il cielo sopra Berlino" in <i>Cineforum</i> , n° 272, marzo 1988, pp. 65-70;
SPAGNOLETTI, 1988	Spagnoletti, Giovanni, "Wenders, l'angelo e la trapezista" in <i>Bianco &amp; Nero</i> , n° 1, gennaio-marzo 1988, pp. 99-102;
WENDERS, 1988a	Wenders, Wim, "Il quotidiano della storia nella metafora degli angeli" in <i>Cinema Nuovo</i> , n° 311, gennaio-febbraio 1988, pp. 5-7;
ZARDETTO, 1988	Zardetto, Paolo, "Il cielo e la Sinn-Bildung. Analisi de 'Il cielo sopra Berlino" in <i>Cinema &amp; Cinema</i> , n° 51-52-53, gennaio-dicembre 1988, pp. 53-60;

Alessandra Borghi  
Alessandro Brioschi  
Andrea Caprotti  
Celeste Zaza  
Danilo Cambiagli  
Davide Fossati  
Elisabetta Bricchi  
Federica Galbiati  
Francesca Bergomi  
Giorgio Rea  
Ilaria Perrone  
Mauro Locati  
Noemi Bressan  
Silvia Galise  
Veronica Colombo

Davide Alfieri  
Maurizio Rea