

cinema >>> **Egocentrismo, megalomania e recitazione secondo Klaus Kinski**

In occasione della retrospettiva dedicata al cinema di Werner Herzog, attualmente in programmazione al Museo nazionale del cinema di Torino, l'Asino vola ospita volentieri l'intervento di uno studente della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli Studi di Torino, che riflette sull'arte dell'attore-icona del cineasta tedesco.

Di Luca Giglio

“Io non sono il Gesù della chiesa ufficiale, tollerato da polizia, banchieri, giudici, boia, militari, capi della chiesa, politici e altri uomini di potere, io non sono la vostra superstar”. Con queste parole Klaus Günther Nakszynsky, in arte Klaus Kinski, terminava in anticipo nel 1971, tra insulti e fischi del pubblico, la *tournee* teatrale di un Gesù Cristo atipico intitolata *Jesus Christus Erloser* dove, con un'originalissima fusione tra Nuovo Testamento e improvvisazione nervosa, spedì all'inferno chiesa e preti.

Oggi un attore di questo calibro è difficile da scovare anche nei più sperimentali teatri o *set* cinematografici; sì, perché di Kinski ce n'è stato uno solo, forse l'ultimo grande caratterista del secolo passato. Caratterista che, nella sua lunga carriera fatta di 190 film, senza mai ridere, ha accettato qualsiasi copione gli proponessero, compresi i tanto discussi *western* all'italiana che l'hanno sempre tenuto lontano, secondo alcuni critici non troppo lungimiranti, dall'olimpo dei grandi attori. Ma Kinski nell'olimpo c'era già entrato ben prima di sporcarsi la faccia con i polverosi *western*, a cominciare da quella piccola perla di recitazione donataci negli anni cinquanta nel film *All'est si muore* (1955), dove interpretava un feroce gerarca nazista.

I suoi gesti rallentati, le macroespressioni, ma soprattutto il suo volto scavato dalla rabbia e dall'aggressività, conferivano al personaggio una crudezza impressionante. La scena del risveglio dopo l'assopimento è eseguita con una padronanza della parte da far credere allo spettatore un ipotetico sonno. Sequenza che portò l'adolescente Werner Herzog a occuparsi di cinema. Ed è proprio con quest'ultimo che il nostro collaborerà negli anni settanta, instaurando un rapporto d'amore/odio e realizzando cinque film di una bellezza disarmante.



Klaus Kinski e Werner Herzog sul set di *Cobra verde*.

In questa nostra epoca, dominata dal pensiero debole postmoderno, l'avanguardia è costretta a respirare sottoterra, ed è per questo che registi come Lars Von Trier oggi e attori come Klaus Kinski ieri sono decisamente poco considerati. Nelle cinque pellicole firmate Herzog/Kinski è evidente l'enorme impronta poetica donata alle opere, sia dal punto di vista della regia (Herzog) che dal punto di vista dell'attore (Kinski): *Aguirre furore di Dio* (1974) e *Fitzcarraldo* (1982) sono gli esempi più lampanti di cinema legato fortemente al paesaggio, il tutto filtrato dall'occhio, a volte estremo (come dimenticare il cavallo sulla zattera in *Aguirre*, o la nave fatta salire su di una montagna in *Fitzcarraldo*?) di Herzog.

In *Woyzeck* (1978), tratto dall'ultimo frammento drammatico di Georg Büchner, il nostro fornisce la sua prova migliore come attore, muovendosi come una lepre impaurita tra i rumori diegetici del film, saturando ogni punto dell'inquadratura. Stessa cosa vale per il film precedente, *Nosferatu, il principe della notte*, anche questo del 1978.

Negli anni settanta Kinski aumenta la frequenza delle sue presenze sceniche, mettendo a punto tecniche di recitazione anomale e non convenzionali. Famosa è la sua entrata in campo che non

avveniva lateralmente all'inquadratura ma da dietro la macchina da presa, con un movimento a spirale, grazie a un gesto rotatorio della gamba che costringe il corpo a ruotare di 180 gradi per investire l'obiettivo frontalmente. In questo modo si aumenta il *pathos* e la *suspense*, cosa che non avverrebbe con una convenzionale entrata in campo.

L'incomprensione di un fenomeno come Klaus Kinski rivela la scarsa sensibilità del mondo critico che preferisce esaltare la bravura di attori come Robert De Niro e Al Pacino che, pur molto bravi (soprattutto il secondo), si adeguano conformisticamente a un cinema commerciale che li vuole vedere rispettivamente nel ruolo del poliziotto e del *gangster* e viceversa. Ma ciò che spaventa di più è che certa critica è perfettamente allineata con i presunti gusti del grande pubblico, e invece di allargare il proprio orizzonte, preferisce nascondersi dietro la penna postmoderna che sputa inchiostro su fenomeni di basso livello, trascurando perlopiù un certo tipo di cinema che vuol ancora dire qualcosa, come nel caso di *Dogville* del già citato Von Trier. Tutto ciò che è "non conforme" o ancor peggio "vecchio", sembra spaventare.

Quando il *Woyzeck* di Herzog sbarcò a Cannes per la cerimonia della Palma d'oro, trovò subito un premio, quello a Eva Mattes come migliore attrice non protagonista, e complimenti infiniti alla romantica visione del regista. Herzog chiese a Kinski se era dispiaciuto per non aver portato a casa alcun premio e lui rispose: "Cosa mi importa di questa gentaglia! Perché dovrei vincere un premio? So già di essere geniale!".

E la sua genialità la dimostrò anche come regista dieci anni dopo, girando e interpretando la vita di Niccolò Paganini. Un progetto rifiutato da tutti, compreso Herzog, perché considerato irrealizzabile. L'attore decise di fare tutto da solo "fabbricando" un film d'avanguardia, in ritardo, come dice Morandini, ma in realtà decisamente avanti rispetto all'imbarazzante cinematografia che imperava alla fine degli anni ottanta in Europa. Il film, girato completamente in Italia, è una violenta esperienza audiovisiva dell'egocentrico Kinski che ovviamente interpreta l'aggressivo violinista genovese. Scene esplicite di sesso che rasentano l'*hard*, sceneggiatura banale, una colonna sonora sfiancante sono gli elementi che hanno colpito e colpiscono tuttora lo spettatore poco attento. In realtà il film va visto diversamente.

La linea che delimita l'arte dalla "spazzatura" è molto sottile, impercettibile, talvolta neanche l'artista riesce a individuarla. Qui Kinski ci danza addirittura sopra proprio perché egocentrico, anzi egomaniaco, caratteristica che gli permette, paradossalmente, di non cadere nella "spazzatura", né tantomeno di realizzare un capolavoro, ma semplicemente di sperimentare con la macchina da presa, che è lo strumento cinematografico egocentrico per eccellenza. In altre parole Kinski mostra se stesso azzerandosi, dedicando alla critica - che per anni è andata avanti occupandosi solo delle vicende psicopatiche dell'attore tralasciando la sua indiscutibile bravura da autodidatta - ciò che voleva, ovvero un film psicopatico.

Ovviamente la "pubblica ottusità", come diceva "il re degli ignoranti", indignata dall'opera, accusò il film di pornografia gratuita e Kinski di incompetenza nel brandire, oltre che il violino, la macchina da presa. L'opera merita di essere vista nella sua completezza, soprattutto per il montaggio veloce che ricorda il montaggio "terrorista" di Ejzenštejn, e alcuni movimenti di macchina che, anche se non nuovissimi, sono decisamente notevoli; uno su tutti è lo stacco della carrozza in partenza, unito alla soggettiva di Paganini che lascia il palcoscenico tra gli applausi del pubblico. Una finezza interessante per un uomo che, morto in solitudine, è stato "solamente" un grandissimo attore.

Filmografia di riferimento:

All'est si muore di Laslo Benedek, 1955;
Aguirre furore di dio di Werner Herzog, 1972;
Nosferatu, il principe della notte di Werner Herzog, 1978;
Woyzeck di Werner Herzog, 1978;
Fitzcarraldo di Werner Herzog, 1982;
Cobra verde di Werner Herzog, 1987;
Kinski Paganini di Klaus Kinski, 1989;
Kinski, il mio nemico più caro di Werner Herzog, 1999.