

"Paris, Texas" ("Paris, Texas")

Dopo aver sperimentato la frustrante standardizzazione del sistema produttivo hollywoodiano e dopo aver riconosciuto e accettato la diversità del proprio linguaggio cinematografico da quello statunitense, il regista di [Düsseldorf](#) conclude la sua parentesi artistica d'oltreoceano mettendo in opera un film ambientato in quei mitici luoghi dove si svolsero i grandi *western* che avevano punteggiato la sua adolescenza. ***Paris, Texas (Paris, Texas)*** del 1983 è l'ultimo film realizzato da Wenders negli Stati Uniti d'America dopo una permanenza negli *States* durata più di quattro anni e mezzo. L'occasione per un nuovo lavoro gli si presenta grazie all'incontro con l'attore e scrittore [Sam Shepard](#). Già ai tempi della scelta del cast di [Hammett](#), Wenders avrebbe voluto l'amico nella parte del protagonista, ma [Francis Coppola](#) aveva poi imposto la presenza di Frederic Forrest. [Sam Shepard](#) è un uomo di cultura poliedrico, in particolare si occupa della messa in scena dei propri lavori teatrali sui palcoscenici di Broadway. Wenders ha modo di leggere la sua raccolta di racconti brevi *"Motel Chronicles"*, e propone a Shepard di trarne una sceneggiatura per un film.

L'idea di partenza per la sceneggiatura, come riferisce il critico tedesco Rauh nella biografia del regista, è l'immagine di un uomo che compare dal nulla nel deserto texano ai confini col Messico. A poco a poco si sviluppa lo spunto di fare un film che metta a confronto due fratelli molto diversi tra loro. Infine Wenders e [Shepard](#) decidono di raccontare la storia di un uomo che non parla e che vaga nel deserto con una latta di benzina in mano, un uomo apparentemente senza storia, che viene ritrovato dal fratello e si mette in cerca della moglie. Lo spunto per il titolo del film viene fornito dallo Stato del Texas, che secondo [Shepard](#) è lo Stato della Confederazione nel quale si ritrovano tutte le qualità e i difetti dell'America (Rauh, 1990 : 98). Fin dall'inizio è chiaro per Wenders che la protagonista femminile sarà una donna europea bella e molto giovane; per la parte viene contattata [Nastassja Kinski](#). Per la parte dell'uomo che viene dal nulla, [Shepard](#) propone l'attore [Harry Dean Stanton](#), che, sebbene abbia recitato nel film *Alien* (1978) di [Ridley Scott](#), è sconosciuto al grande pubblico e che comunque è stato relegato finora a ruoli secondari. La produzione si mette in moto, ma stavolta è Wenders stesso che rischia personalmente i soldi e che decide di produrre il film in collaborazione con il suo consulente americano Chris Sievernich. Giacché stavolta Wenders non ha vincoli di alcuna sorta da parte di altre persone, chiama a lavorare con sé i fedeli collaboratori dei migliori film, [Robby Müller](#) per la fotografia e [Peter Przygodda](#) per il montaggio.

Il film viene girato interamente negli Stati Uniti in lingua inglese, ma è da considerare a tutti gli effetti un film tedesco, poiché tedesco è il regista, tedesca è la troupe e tedeschi sono i capitali investiti nell'operazione. Il prodotto finale è talmente estraneo ai gusti degli americani che il film non ottiene affatto successo sul mercato U.S.A., mentre in tutta Europa costituisce il caso cinematografico dell'anno. Il film è dedicato in calce alla critica cinematografica Lotte H. Eisner ed ottiene la Palma d'Oro al [Festival di Cannes](#) del 1984. Sull'eterno dilemma bianco e nero o colore Wenders ha dichiarato in un'intervista: *"Non ho mai avuto il minimo dubbio sul fatto che 'Paris, Texas' dovesse essere a colori: è sempre così quando lavoro su un testo letterario, o su una sceneggiatura scritta da un'altra persona."* (Crespi, 1984 : 6).

Con questo film Wenders si trasferisce dalle spiagge portoghesi sull'Oceano Atlantico di [Der Stand der Dinge](#) ai paesaggi desertici del Texas, dove esiste un minuscolo villaggio dal suggestivo nome: *Paris*, che in inglese è lo stesso nome della capitale della Francia. Il nome di questo villaggio ha subito stimolato la fantasia del regista, che lo considerava metaforicamente come una sorta di sintesi fra l'Europa e l'America. Il villaggio effettivamente non viene mai mostrato nel film, viene soltanto evocato nel ricordo di Travis, il protagonista maschile del film, e nell'immagine fotografica che egli porta con sé. Travis racconta al fratello Walt di voler tornare in quel luogo dove, come il loro padre gli aveva raccontato una volta, egli era stato concepito. Così si viene a sapere che nel suo lungo vagabondaggio durato quattro anni Travis aveva acquistato un terreno per corrispondenza a Paris, nello Stato del Texas, perché lì voleva tornare a vivere un giorno, in quel luogo dove era cominciata la sua *storia*.

Wenders giunge con questo film alla *"celebrazione del racconto cinematografico lineare, non più affidato alle intermittenze dell'erranza."* (Valli, 1990 : 153). La conversione alle regole della narrazione cinematografica può considerarsi completata ed è Wenders in persona che annuncia la svolta in un'intervista concessa ad Alberto Crespi del 1984: *"L'ultimo film sembra sempre il più importante, ma sono veramente convinto che 'Paris, Texas' sia una svolta nella mia carriera. L'unica via per uscire dalle riflessioni teoriche era riscoprire la narrazione, riscoprire un vecchio modo di fare film. Tutti i miei film precedenti, in realtà, non credevano nella storia, nella trama: si basavano*

esclusivamente sui personaggi e sulle varie situazioni in cui essi si venivano a trovare. Alla base c'era solo il concetto che la storia è solo una lunga strada, una successione di avvenimenti. Stavolta, nonostante il finale sia completamente 'aperto', la trama ha una direzione molto precisa sin dal primo momento: sappiamo sempre perché Travis sta facendo delle determinate cose e dove sta andando il film. Anche se certi passi narrativi sono stati determinati solo sul set, il film è sempre un movimento lineare, senza scarti, con una meta ben precisa. I miei film precedenti si muovevano sempre attraverso lunghi meandri. 'Paris, Texas', invece, non è un 'falso movimento', ma un movimento autentico." (Crespi, 1984 : 8).

Il perseguimento di questa svolta non impedisce tuttavia a Wenders di tornare a trattare le tematiche classiche del suo cinema, in primo luogo il problema dell'*incomunicabilità*, che in questo film viene magistralmente rappresentata da Travis. L'uomo, che all'inizio sembra aver perso apparentemente la parola, riesce a poco a poco a recuperare un contatto con la realtà del mondo, dapprima tramite la gestualità istintiva tipica dei bambini, come ad esempio nella scena in cui va a prendere a scuola il figlio, in un secondo momento mediando la comunicazione verbale tramite i walkie-talkie e, nel *peep-show*, con l'interfono. La figura del bambino Hunter reintroduce nel cinema di Wenders l'interesse per la *realità infantile*, che si ritrova a dover sopportare le conseguenze delle lacerazioni dei rapporti tra gli adulti, e il cui sguardo innocente sul mondo aiuta a superare i momenti di smarrimento della propria identità. Anche il tema del *viaggio* torna qui ad essere trattato, sebbene venga sviluppato in un modo diverso dai precedenti film. Il viaggio di trasferimento di Walt e Travis avviene in auto, perché Travis si rifiuta di salire sull'aereo ovvero si rifiuta di utilizzare quel mezzo di trasporto che permette di raggiungere in poco tempo tutti i luoghi del mondo. Travis rappresenta dunque un uomo che rifiuta il movimento spaziale *totale* che il mezzo di trasporto aereo consente e rappresenta, rifiuta cioè in ultima analisi di aderire alla spersonificazione spaziale dei luoghi del mondo. Per lui il lungo viaggio di trasferimento dal Texas verso la California deve avvenire in auto, deve svolgersi in un lento divenire, perché egli percepisce il viaggio come un cambiamento della personalità, trovandosi in questo in sintonia con altri personaggi di Wenders del passato.

Un elemento nuovo introdotto in questo film è costituito dalla moglie di Travis, il primo vero personaggio femminile  che riveste il ruolo di protagonista in un film di Wenders, la Jane interpretata dalla giovane [Nastassja Kinski](#). Come rileva Angelo Signorelli, *"Jane irrompe nel cinema di Wenders risolvendo un'assenza che scorreva tra le 'rimozioni' del bisogno e della memoria. Come ogni apparizione, è preferibile trattarla con cura, con circospezione, senza forzature di significato e di interpretazione. Per il momento la si potrebbe considerare un punto di partenza ed attendere le conseguenze della sua comparsa."* (Signorelli, 1985 : 40). La prima donna protagonista in un film di Wenders costituisce un prezioso indizio che qualcosa sta cambiando nel suo cinema, sebbene la donna sia vittima di un rapporto lacerato e pieno di conflitti. La storia d'amore fra Travis e Jane fa parte ormai del passato, viene solo accennata e rievocata nei vecchi filmati che Travis vede a casa del fratello, che mostrano la famigliola ai tempi in cui regnava un clima sereno. E' ancora presto per arrivare a narrare una vera storia d'amore, ma alla fine del film, come fa notare il Valli, *"almeno dal punto di vista dei grandi valori, il rapporto genitori-figli, qualche cosa si ricompone."* (Valli, 1990 : 163).

[17\) "Tokyo - ga"](#)

[15\) "Reverse Angle - N.Y.C., March 1982" / "Chambre 666"](#)

[Home page di iTALw@y®](#)